

ИРАН

ИСТОРИЯ  
РУССКОЙ  
ПОЭЗИИ

ИСТОРИЯ

РУССКОЙ

ПОЭЗИИ

И

АКАДЕМИЯ НАУК СССР  
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)



# ИСТОРИЯ РУССКОЙ ПОЭЗИИ



*в двух томах*



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»  
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ  
ЛЕНИНГРАД  
1 9 6 9

# ИСТОРИЯ РУССКОЙ ПОЭЗИИ



Иван Виноград



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»  
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ  
ЛЕНИНГРАД  
1 9 6 9

Ответственный редактор

*В. П. ГОРОДЕЦКИЙ*

## Предисловие

Второй том «Истории русской поэзии» освещает развитие русского поэтического творчества с 50-х годов XIX в. до 1917 г. и открывается главой о крупнейшем поэте этой эпохи — Некрасове.

Эстетический рубеж, отделявший Некрасова от его поэтических предшественников, был обусловлен особенностями того переходного — от революционности дворянской к революционности крестьянской демократии — периода, какой переживала Россия в 40—50-е годы. Новое начало русской прозы, раскрытое Белинским в гоголевском критицизме, должно было проявить себя и в поэзии. Старые поэтические представления уже не удовлетворяли требованиям, предъявлявшимся к поэзии со стороны новых общественных сил, нужен был крупный поэт, способный с новых поэтических позиций раскрыть эстетическое содержание действительности, сделать предметом поэзии те стороны действительности, которые на прошлом этапе находились вне категорий эстетики.

Решение этой задачи с исключительной глубиной, социальной остротой и художественным совершенством было выполнено Некрасовым.

В то же время поэзия Некрасова, утверждая новые эстетические ценности и новые методы их художественной реализации, так внешне непохожие на методы Пушкина, Лермонтова и Кольцова, сохраняет свою внутреннюю преемственность от них.

Острое социальное размежевание в России 50—70-х годов определяло расстановку и поэтических сил. Один лагерь был представлен революционно-демократической поэзией и идейно близкими к нему поэтами, продолжавшими и развивавшими некрасовские традиции. Поэзию противоположного лагеря представляли поэты, обычно суммарно зачисляемые в общую категорию апологетов так называемого чистого искусства. В этом отношении, по-видимому, назрела потребность пересмотра привычных штампов в характеристике отдельных, порою значительных поэтов того сложного времени. Всецело учитывая, что большинству поэтов данной группы свойственны узость мировоззрения, а отсюда и ограниченность художественного диапазона, уход от больших задач и проблем современности в узкую сферу глубоко личных переживаний, едва ли целесообразно все же умалять, например, значение вклада, внесенного в общую сокровищницу поэзии Фетом, или упрощенно трактовать сложные и противоречивые эстетические позиции А. К. Толстого.

Между двумя крайними полюсами размежевания поэтических сил в эту сложную эпоху русской жизни существовал и активно давал о себе знать широкий спектр поэтических индивидуальностей, занимавших срединные, противоречивые и колеблющиеся идеологические и эстетические позиции.

Особняком стояло получившее широкое признание в эти годы замечательное, философски глубокое поэтическое творчество Тютчева, начавшееся еще в 20-е годы, но почти не замеченное тогда или, во всяком слу-

чае, не оцененное по достоинству. В признании поэзии Тютчева передовыми людьми некрасовской поры, несомненно стоявшими на принципиально иных, чем Тютчев, общественно-политических позициях, заключается серьезная историко-литературная проблема.

Поэзия конца XIX—начала XX в. отмечена большой сложностью и противоречивостью, а также появлением ряда новых ярких поэтических индивидуальностей. Это — период значительного развития массовой революционной поэзии, с одной стороны, и первого выступления русских поэтов-декадентов, зарождения и расцвета русского символизма — с другой.

Крайний индивидуализм и субъективизм декадентов и символистов раннего периода объективно противопоставлялся материалистическому отношению к миру и реалистическому направлению в поэзии.

Общественно-политический подъем периода революции 1905 г. и последовавший за ним период реакции обусловили размежевание крупнейших поэтических сил в лагере символизма. Обозначившийся к 1910-м годам новый подъем общественного движения в стране принес и окончательный крах символизма как эстетической системы, и полный распад всего символистского направления в целом. Дальнейшие пути Блока, Брюсова, Белого и ряда других, менее значительных представителей символизма, после распада этого направления резко разошлись между собой.

В те же годы, во многом на почве распада поэтической системы символизма, оформляется и ряд новых поэтических школ и течений (акмеизм, футуризм и др.).

Ранняя поэзия талантливейшего поэта эпохи В. В. Маяковского в конечном счете обуславливалась мощным общественным подъемом 1910—1912 гг. В своей основе она во многом определялась пафосом ниспровергательства буржуазных эстетических норм и ощущением необходимости создания новых эстетических ценностей и нового поэтического языка, созвучного эпохе назревавшего великого социального переворота.

Таковы в основном наиболее существенные этапы рассматриваемого во втором томе «Истории русской поэзии» периода развития русского поэтического творчества.

РУССКАЯ  
ПОЭЗИЯ

*второй половины*

XIX

*века*







# Глава первая

Н. А. НЕКРАСОВ

## 1

Большие явления русской литературы XIX в. всегда уходили корнями в глубинные пласты национальной и народной жизни, питались великими идеями социальной борьбы. На разночинском этапе русского освободительного движения «с неведомою силой» потрясала сердца и возбуждала умы современников поэзия Н. А. Некрасова (1821—1877); в ней с наибольшей полнотой отразились как основные общественно-политические конфликты, так и лучшие этические и эстетические устремления эпохи, эпохи падения крепостного права и подготовки буржуазно-демократической революции в России.

Французские просветители XVIII в., английские и немецкие просветители XVIII и XIX вв. «не выделяли, как предмет своего особенного внимания, ни одного класса населения, говорили не только о народе вообще, но даже и о нации вообще»,<sup>1</sup> и это ограничивало и ослабляло революционный смысл их программы и деятельности. Подобного рода ограниченности не знали русские революционные демократы, апеллировавшие к крестьянству, самому многочисленному и наиболее угнетенному классу, который даже после падения крепостного права пребывал в тисках крайнего бесправия и нищеты, обусловленных крепостническим характером реформы 1861 г. и развитием капиталистических отношений, и в силу этого был носителем огромного потенциала революционной энергии. Являясь по своей социальной сущности в своих вершинных произведениях выражением крестьянского демократизма, поэзия Некрасова в художественном отношении характеризовалась ориентацией на эстетические вкусы и поэтику народных масс.

Как гражданский пафос, так и художественная проблематика поэзии Некрасова могут быть объяснены, лишь будучи соотнесенными с политической и просветительской деятельностью «революционеров 61-го года», однако важнейшие черты общественного и эстетического кругозора поэта четко обозначились уже в предшествующий период под воздействием освободительной борьбы и передовой общественной мысли 1840-х годов. Что же касается первоначальных творческих попыток поэта, то они восходят к более раннему периоду, ко второй половине 30-х годов XIX в. Итог этим попыткам подводил изданный в феврале 1840 г. сборничек «Мечты и звуки».

Он, как известно, был встречен резко отрицательной рецензией Белинского, которая хотя и вызвала вначале реакцию протеста у автора, но вскоре все же заставила его взглянуть критически на свои творческие успехи. По крайней мере Некрасов впоследствии никогда не отважился

<sup>1</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 2, стр. 541.

перепечатать ни одного стихотворения, входившего в «Мечты и звуки», направление которых он называл не иначе, как «фразерским».<sup>2</sup>

Но можно ли на этом основании, следуя сложившейся традиции, утверждать, что стихи первого сборничка Некрасова «противостоят его зрелому творчеству и только ценою натяжек можно установить связь между этой романтикой и позднейшей некрасовской лирикой»?<sup>3</sup>

Публикуя свои незрелые стихи отдельным изданием, Некрасов, разумеется, допустил большой промах. Но было бы неверно возводить ответственную перегородку между стихотворными опытами поэта до 1840 г. и его последующими поэтическими произведениями. Во всяком случае обращение к сборничку «Мечты и звуки» вовсе не бесполезно для уяснения дальнейших творческих попыток молодого автора, которые, между прочим, состояли не только в преодолении, но и в развитии некоторых ранее наметившихся у него тенденций. Даже Белинский в указанной рецензии признавал, что в стихах начинающего поэта можно «наткнуться иногда на стих, вышедший из души в куче рифмованных строчек».<sup>4</sup> В отдельных стихотворениях сборничка «Мечты и звуки» можно было уловить не только подлинную искренность интонаций, но и уверенное использование молодым поэтом довольно сложной техники версификации.

Наиболее уязвимой стороной ранних стихотворений Некрасова был их подражательный характер. И то обстоятельство, что модный для второй половины 1830-х годов поэт В. Г. Бенедиктов был избран юным автором в качестве главного образца для подражаний, могло лишь усилить резкость отзыва о нем Белинского.

Зависимость от Бенедиктова Некрасов испытал прежде всего в своей любовной лирике (стихотворения «Турчанка», «Смуглянка», «Признание», «Незабвенный вечер»). Здесь мы встречаемся с лирическим героем, «страстным, как вулкан», и с «девственными жрицами», «небесными метеорами», зажженными «огнеметными взорами» «черноогненной девы», «огнедышащими очами» и «персями», подобными «волнам моря», «кудрями, черными, как гений суеверья», и с другими атрибутами цветистой и напряженно неуравновешенной музыки Бенедиктова. Известную зависимость от последнего испытал молодой поэт и в других своих, в том числе и «натур-философских», стихотворениях: достаточно напомнить о таких образах молодого Некрасова, как «хохочущее море», «чародейственная сила», «язвительные мечтанья», сравнение небосвода с «опрокинутой урной» и т. д.

Другим источником для подражаний молодому Некрасову послужила романтическая поэзия В. А. Жуковского. Отражение ее нетрудно проследить в фантастических балладах юного поэта («Ворон», «Водяной», «Рыцарь», «Пир ведьмы») и в таких стихотворениях, как «Рукоять», «Ночь»:

Я не сплю, не сплю — не спится,  
Сердце грустию томится,  
Сердце плачет в тишине,  
Сердце рвется к вышине,  
К безмятежному эфиру,  
Где, одетая в порфиру,  
Блещет яркая звезда.

(I, 271)

<sup>2</sup> Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, т. XII. Гослитиздат, М., 1953, стр. 21. — Далее ссылки на это издание даются в тексте.

<sup>3</sup> «Литературное наследство», т. 49—50. Изд. АН СССР, М., 1946, стр. 1.

<sup>4</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV. Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 119. — Далее ссылки на это издание даются в тексте.

Обращение молодого Некрасова к религиозной теме, очевидно, также объясняется воздействием меланхолической и «потусторонней» лирики Жуковского:

Благоговеть пред мистицизмом  
И был и есть удел людей,  
На что ж преступным скептицизмом  
Мрачишь ты блеск души своей?

(1, 232)

Эта апология мистицизма носила, однако, надуманный характер, и в силу этого она без всякого труда была преодолена поэтом впоследствии.

Решающее воздействие на формирование литературных симпатий Некрасова оказала поэзия Пушкина. Присутствие Пушкина мы замечаем не только там, где молодой поэт берет строки из него для эпиграфа («Непонятная песня») или пользуется его размером (стихотворение «Пир ведьмы»). Иногда он обращается к явно пушкинским реминисценциям («Красавица! Не пой веселых песен мне!») в стихотворении «Красавице», например. В стихотворении «Человек» любопытна реминисценция из пушкинской поэмы «Вольность»,<sup>5</sup> прочитанной Некрасовым еще в пору пребывания его в Ярославле. Даже в произведениях, общая идея которых восходит к Жуковскому или Бенедиктову, нетрудно уловить пушкинское начало:

Есть упоенье в сне мятежном,  
В похвальных отзывах толпы,  
В труде, в недуге неизбежном,  
В грозе и милости судьбы.

(1, 286)

В цитируемом стихотворении молодой Некрасов находится под магическим воздействием поэтического мастерства Пушкина; в содержании других (например, в стихотворении «Весна») обнаруживается близость к оптимистической пушкинской концепции жизни.

Есть веские основания полагать, что молодой Некрасов был основательно начитан в русской поэзии 1820—1830-х годов вообще. Баллада «Рыцарь» указывает на связи раннего Некрасова с поэзией К. Н. Батюшкова, в частности с его романсом «Разлука», а стихотворение «Встреча душ» находится в зависимости от идиллии А. А. Дельвига «Конец золотого века» (общим элементом этих двух произведений является образ пастушки Амариллы); нетрудно также в некрасовском стихотворении «Офелия» (1840) уловить отзвуки стихотворения Д. В. Веневитинова «Люби питомца вдохновенья...». Соприкасалась, наконец, ранняя лирика Некрасова с поэзией И. И. Козлова, Н. М. Языкова, Э. И. Губера.

Наличие у раннего Некрасова целого ряда архаизмов (*жизнедарный, вран, днесь, денница* и др.), равно как и его увлечение личностью Ломоносова (некрасовская драматическая фантазия «Юность Ломоносова» датируется 1840 г.), свидетельствуют о том, что литературные традиции XVIII в. также нашли преломление в сборнике «Мечты и звуки».

Довольно широкая осведомленность во всей предшествующей русской литературе, и прежде всего в поэзии, могла служить для юного Некрасова надежной опорой в оформлении собственной творческой индивидуальности. И уже в «Мечтах и звуках», как нам кажется, автор не только послушно следовал за любимыми образцами, но в ряде случаев обнаружил признаки собственного поэтического мировосприятия.

<sup>5</sup> См.: Н. А. Некрасов, Полное собрание стихотворений в трех томах, т. 1. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1967, стр. 642.

Широко, с гордостью кичливой,  
 Покинув прежние берега,  
 Через засеянные нивы  
 Течет прозрачная река.  
 И все цветет, и все прекрасно!  
 Но где ж зима, где след зимы,  
 Где вой мятелицы ненастной,  
 Где грустный мрак могильной тьмы? —

(I, 280—281)

писал молодой поэт в стихотворении «Весна», преодолевая элегическую и мистическую настроенность своего учителя Жуковского. Опираясь на традиции поэтов пушкинского круга и поэтов-романтиков, формировалось представление юного Некрасова о возвышенной гражданской миссии поэта:

Кто у одра страдающего брата  
 Не пролил слез, в ком состраданья нет,  
 Кто продает себя толпе за злато,  
 Тот не поэт!

(I, 276)

Как бы ни была велика зависимость начинающего Некрасова от Бенедиктова, она постепенно нейтрализовалась другими влияниями, преодолевалась процессом самоутверждения поэта и поэтому не могла быть длительной. В этом нетрудно убедиться, сравнив отношение двух интересующих нас поэтических индивидуальностей к такой значительной проблеме, как проблема материнства. Бенедиктов коснулся ее в стихотворении «Тост», приветствуя

Юных дев и добрых жен,  
 И виновниц жизни нашей,  
 Кем был внят наш первый стон,  
 Сих богинь огнесердечных,  
 Кем мир целый проведен  
 Через святыню персей млечных,  
 Колыбели и пелен. . .<sup>5а</sup>

Совершенно по-другому раскрыл эту же тему молодой Некрасов в стихотворении «Красавице»:

Мне мил и потому печальный тон напева,  
 Что в первый жизни год родимая, с тоской,  
 Смиряла им порыв ребяческого гнева,  
 Качая колыбель заботливой рукой.

(I, 275)

В интерпретации проблемы материнства молодой Некрасов явно противостоял Бенедиктову и его подражателям.

Связь со зрелым Некрасовым обнаруживается и в других стихотворениях из сборника «Мечты и звуки», в стихотворении «Песня», например:

Мало на долю мою бесталанную  
 Радости сладкой дано,  
 Холодом сердце, как в бурю туманную,  
 Ночью и днем стеснено.

(I, 246)

Сопоставим теперь это стихотворение с другим, написанным Некрасовым двадцать лет спустя, — «. . . одинокий, потерянный, Я как в пустыне стою. . .» (1860):

Видишь, рассеялась туча туманная,  
 Звездочки вышли, горят?

<sup>5а</sup> В. Бенедиктов, Стихотворения, «Библиотека поэта». Малая серия. Л., 1937, стр. 164.

В стихотворении 1860 г. явно ощущаются стилистические отзвуки раннего некрасовского творчества, проявляющиеся не только в сходстве стихотворного размера и интонаций, но и в заметном сходстве содержания.

Найденные автором сборничка «Мечты и звуки» отдельные образы, тропы и поэтические формулы по закону инерции стиля переходили и в последующее его творчество. К ним относится, например, образ демона (стихотворение «Злой дух»), романтический образ «утлого челна» (I, 234), символизирующего одиночество героя, и др. Введенное впервые в 1808 г. Жуковским (баллада «Людмила») междометие «чу!», по словам Белинского, поразило читателей-современников «особенным изумлением» (VIII, 433) и сразу же получило права гражданства у поэтов романтической школы. Некрасов в «Мечтах и звуках» неоднократно употребляет это междометие (I, 227, 250, 253) и всегда — в полном соответствии с поэтикой русских романтиков, в качестве знака, предупреждающего о каком-либо волшебном или таинственном действии. Междометие «чу!» у зрелого Некрасова значительно расширяет сферу своего воздействия, хотя и утрачивает ореол какой бы то ни было таинственности, сохранив значение чисто интонационное.<sup>6</sup>

В стихотворениях «Песня» и «Песня Замы» Некрасов впервые в своем творчестве применил дактилическую рифму. Последняя исторически была связана с русским народным стихом, для которого дактилические окончания являлись наиболее характерными. Но дактилическая рифма в собственном смысле слова была введена в русскую поэзию в 1820 г. Жуковским,<sup>7</sup> хотя в то время широкого распространения она и не получила. Вместе с тем в творчестве зрелого Некрасова ей наряду с безрифменными дактилическими окончаниями будет принадлежать важная стилиобразующая роль.

В исследовательской литературе настойчиво отстаивался взгляд, что дактилическая рифма у Некрасова — книжного происхождения, что она была взята поэтом у Бенедиктова, который в свою очередь заимствовал ее у Жуковского.<sup>8</sup> Полагаем, что взгляд этот далек от истины. И стихотворение Бенедиктова «К Полярной звезде», и стихотворения Жуковского, в которых применялась дактилическая рифма, действительно носят вполне книжный характер, чего нельзя сказать о Некрасове, который в названных выше двух стихотворениях ориентировался не только на книжные источники, но и на народную песню, что подчеркивалось даже названиями этих стихотворений. В «Песне Замы» установка на фольклор выражена особенно наглядно. У героя не случайно

Бровь соболиная, волосы черные,  
Небо и пламень — глаза,  
Речь сладкозвучная — волны подгорные,  
Весь обольщенье, краса!

(I, 277)

«Бровь соболиная» — образ сугубо фольклорного происхождения, и мы вправе утверждать, что обращение молодого Некрасова к дактилической рифме возникло в результате его глубокой заинтересованности народно-

<sup>6</sup> Ср., например: «Чу! стучит проезжающий воз, Деготьком потянуло с дороги» (II, 92).

<sup>7</sup> См.: И. Н. Розанов. Русская лирика. М., 1914, стр. 199.

<sup>8</sup> К. Шимкевич. Бенедиктов, Некрасов, Фет. В сб.: Поэтика. Временник Отдела словесных искусств, вып. 5. Л., 1929, стр. 123 и 133.

поэтическим творчеством. Отметим, что образ «бровь соболиная» останется также и в арсенале изобразительных средств зрелого Некрасова.<sup>9</sup>

Овладение сокровищами народного творчества давалось молодому Некрасову нелегко; он поддавался порою, как это можно заметить по стихотворению «Пир ведьмы», увлечению и чисто внешними признаками фольклорного стиля:

Темно в хате, душно в хате;  
Пляшут ложки на столе.  
Скачет ведьма на ухвате,  
Едет черт на помеле. . .

(I, 258)

Но даже это увлечение народной демонологией не разводило, а сближало молодого поэта с подлинной народной эстетикой и поэтикой. Обращает на себя внимание пристрастие молодого Некрасова к отрицательным сравнениям в балладах, например «Ворон» («Не шум домовых на полночном пиру» и т. д.) и «Рыцарь» («Не жалобной чайки могильные крики» и т. д.).

В балладах Жуковского, служивших в цитируемых стихотворениях молодому Некрасову образцом, отрицательных сравнений не было, не составляли они характерного признака и в творчестве других русских поэтов 20—30-х годов. Таким образом, пристрастие юного поэта к отрицательным сравнениям следует объяснить скорее всего воздействием фольклора. В последующем творчестве Некрасова («Коробейники», «Мороз, Красный нос», «Кому на Руси жить хорошо») отрицательные сравнения займут место в качестве одного из существенных формообразующих признаков.

Характеризуя творчество молодого Некрасова в народно-поэтическом стиле, следует сказать о двух его стихотворных сказках, написанных в 1840 г. Первая из них — «Баба-Яга костяная нога» — была напечатана В. П. Поляковым отдельным изданием в 1841 г.; вторая — «Сказка о том, как царь Елисей хотел женить сына на Луне. . .» — при жизни автора издана не была; не лишено оснований предположение В. Е. Евгеньева-Максимова о том, что выходу в свет сказки помешало «пронизывающее все ее содержание глумливо-издевательское отношение к коронованным особам».<sup>10</sup>

Обе сказки были написаны Некрасовым наспех, ради литературного заработка, и поэтому к достижениям его поэтического творчества отнесены быть не могут. Тем не менее они свидетельствуют об обширном знакомстве молодого автора не только с так называемой народной литературой, но и с живым поэтическим творчеством народа, в том числе — с апокрифическими народными легендами, вроде, скажем, легенды о состязании бога с падшим ангелом Сатанаилом (он «на землю нисходил, души добрые мутил» и т. д.).

В «Сказке о том, как царь Елисей хотел женить сына на Луне. . .» при неровности повествования в целом автору удавалось порою овладеть

<sup>9</sup> Соболиными бровями был наделен сын крестьянки Корчагиной Демушка из поэмы «Кому на Руси жить хорошо»:

Как писанный был Демушка!  
Бровь черная [взята] у соболя,  
У соболя сибирского,  
У сокола глаза!

(III, 258)

<sup>10</sup> В. Евгеньев-Максимов. Н. Некрасов в борьбе с цензурой. В сб.: Творчество Некрасова. Тр. Моск. инст. ист., философии и лит-ры, т. III, М., 1938, стр. 36.

техники народного сказа, добиться стилистического единства, ясности слова и непринужденности интонаций:

Поведем мы речь про царство,  
Про большое государство,  
Где во время сказки сей  
Государь был Елисей. . .

Там не слышно было мору,  
Ни вражды, ни заговору,  
Ни других каких потех,  
Победи их леший всех! . .

Тут бояра и дворяна  
И чиновные гражданина  
Почесали за ушми  
И задумались вельми. . .

(I, 342—345)

Как в приведенных, так и в других местах этой сказки молодой автор выступает знатоком лукавого и озорного народного юмора, того юмора, который с непревзойденным мастерством и щедростью будет реализован им впоследствии в поэме «Кому на Руси жить хорошо».

Фольклоризм раннего Некрасова — это не дань эстетическим вкусам «толкучего рынка» и не увлечение модным литературным направлением; он был неразрывно связан с интересом молодого автора к подлинной народной жизни. Поэтому мы склонны придать немаловажное значение образу «засеянных нив», который встречается в уже цитированном некрасовском стихотворении «Весна» («Через засеянные нивы Течет прозрачная река»). Слово «нива» и в прямом, и в переносном смысле охотно употреблялось русскими поэтами начиная с XVIII в., но образ «засеянных нив» для русской литературы конца 1830-х годов — явление уникальное, которое, по-видимому, следует соотносить с ранними жизненными впечатлениями автора. У одного из дореволюционных биографов поэта мы находим указание на то, что Некрасов-отец, служивший одно время исправником, нередко «скуки ради брал с собою сына в разъезды по делам службы. Благодаря этим разъездам мальчик 12—13 лет присутствовал при различных сценах народной жизни. . .»<sup>11</sup> В формировании как гражданского, так и нравственного облика Н. А. Некрасова этим ранним соприкосновением с народной жизнью принадлежала несомненно значительная роль. По вполне понятным причинам непосредственные жизненные впечатления не могли найти сколько-нибудь широкого отражения в сборничке «Мечты и звуки». На добрую половину он состоял из подражаний и литературных штампов. Но в нем были и такие зерна, которым суждено было прорасти и расцвести в позднейшем творчестве автора.

## 2

Горестная судьба сборника «Мечты и звуки» открывала собой новый период в творческих исканиях поэта, завершившийся только через 16 лет изданием нового сборника некрасовских произведений. Наиболее ранние стихотворения, вошедшие в сборник 1856 г., датируются 1845 г. Хронологический промежуток с 1840 по 1845 г. не прошел, однако, для поэта бесследно. Некрасов ведет в это время жизнь литератора-поденщика, работающего во многих областях: критики, журналистики, драматургии, прозы и поэзии. Некрасовское стихотворное творчество названного пяти-

<sup>11</sup> А. Голубев. Н. А. Некрасов. СПб., 1878, стр. 4.



летия явно тяготело к юмору и сатире. Из наиболее значительных произведений в это время были написаны «Провинциальный подьячий в Петербурге» (1840), «Говорун» (1843), «Чиновник» (1844). Если два первых произведения могут быть отнесены к роду развлекательно-юмористической литературы, то в третьем намечалась уже тесная связь с традициями общественной сатиры Гоголя.

Образ жизни «умственного пролетария», который вел Некрасов в течение ряда лет со времени своего прибытия в 1838 г. в Петербург, и сотрудничество в «Литературной газете», «Отечественных записках» и «Русском инвалиде» сблизили его с широкими кругами столичной разночинской интеллигенции, лучшая часть которой в поисках правильного мировоззрения внимательно следила за развитием общественной мысли и борьбы как в России, так и в Западной Европе. Именно в это время вырабатывает в себе Некрасов резко отрицательное, презрительное отношение к образу жизни, привычкам и вкусам дворянской среды, и генеалогическая принадлежность к последней ложится с некоторых пор нравственным грузом на его сознание.

Я дворянскому нашему роду  
Блеска лирой своей не стяжал, —  
(II, 406)

заявит впоследствии поэт, определяя свое место в нараставших социальных конфликтах эпохи. В 1841 г. Некрасов знакомится, а с 1843 г. тесно сближается с Белинским, могучим воздействием которого был отмечен весь дальнейший творческий путь поэта. Молодой автор был знаком не только с подцензурными статьями великого критика, истинный смысл которых порою был скрыт под флером эзоповских намеков и иносказаний, ему были превосходно известны самые заветные думы Белинского, «святая святых» его политических убеждений. Страстный поборник литературы, активно вторгающейся в действительность, Белинский поднимал на щит Гоголя, как родоначальника критического реализма в русской литературе. Творческие принципы автора «Мертвых душ» были положены великим критиком в основу зарождавшейся во второй половине 40-х годов натуральной школы. Два выпуска «Физиологии Петербурга» и «Петербургский сборник», которыми новая школа во всеуслышание заявила о своем существовании, вышли под редакцией Некрасова.

Утверждая реалистический метод в искусстве, сторонники натуральной школы вели упорную борьбу с эпигонами романтизма, поскольку последние, уходя в сферу географической, исторической или фольклористической экзотики, игнорировали эстетические запросы действительности, а в отдельных случаях (романтики славянофильского толка, например) толкали последнюю на путь национальной ограниченности и на прямой союз с политической реакцией. Пародийное стихотворение «Послание к другу (из-за границы)» (1845), зло высмеивавшее нашумевшее стихотворение Н. М. Языкова «К не нашим», открывало весьма значительный ряд публичных выступлений Некрасова против идеологии славянофильства.

Утверждение реалистических принципов в искусстве, по мнению Белинского, влекло за собой повышение удельного веса прозаических жанров в литературе, а в границах самой поэзии требовало повышения роли мысли в процессе чувственного восприятия мира. «Истинная гибель... таланта, — писал критик, — заключается в ложном убеждении, что для поэта довольно чувства... Это особенно вредно для поэтов нашего времени; теперь все поэты, даже великие, должны быть вместе и мыслителями, иначе не поможет и талант...» (VI, 488).

Проблема «поэзии мысли» еще в конце 20-х—начале 30-х годов волновала умы Любомудров; им удалось создать замечательные образцы поэзии философского плана. Демократическая критика 40-х годов в лице Белинского ставила, однако, вопрос об обогащении поэзии мыслью не абстрактно-философской, а социально-политической. Воплощением этого устремления и являлись лучшие из стихотворений Некрасова, создававшиеся им начиная с 1845 г. Весьма показательно в этом отношении некрасовское стихотворение «В дороге» (1845).

Возница-мужик,веряющий барину-седоку историю своей несчастной любви, для русской поэзии 1840-х годов стал уже фигурой традиционной. Образ такого мужика, обиженного злыми людьми, создал еще в 20-е годы в стихотворении «Вот мчится тройка удалая...» Ф. Н. Глинка. В самом начале 40-х годов получила широкое распространение «Тройка» Н. Анордиста, повествующая о неизлечимом нравственном недуге ямщика, которого приворожила равнодушная к нему сельская красавица. Гораздо богаче социальным содержанием была анонимная «Тройка» («Вот мчится тройка удалая По Волге-матушке зимой»), рассказывавшая о ямщике. трагедия любви которого состояла в том, что его возлюбленную

Богатый выбрал да постылый,  
Ей не видать веселых дней.

Стихотворение Некрасова «В дороге» хотя и напоминает по своей теме названные выше образцы, однако в отличие от них насыщено большой социальной мыслью и глубоким пониманием сложности человеческих отношений. Это история о крепостной девушке-крестьянке, воспитанной в господском доме совместно с барскими детьми, а затем за какую-то «провинность» насильственно возвращенной на село и выданной замуж за крепостного. Крепостная-«белоличка» умирает медленной смертью не только от помещичьего самодурства, но и от невольной жестокости близких. Названное стихотворение Некрасова, по словам Ап. Григорьева, «совместило, ждало в одну поэтическую форму целую эпоху прошедшего» и, более того, «как всякое могучее произведение, забрасывало сети и в будущее».<sup>12</sup> Раскрытая в стихотворении драма могла послужить темой не только для социально-психологической новеллы, но и для целого социологического трактата. Обильный материал для подобных философских и социологических рассуждений содержится также в написанной на аналогичную тему «Тройке» и многих других стихотворениях Некрасова («Современная ода», «Пьяница», «Нравственный человек», «Вино», «Прекрасная партия», «Извозчик», «Маша», «Секрет» и др.), вошедших в сборник 1856 г.

В творчестве Некрасова 40—50-х годов значительное место отводилось сатире. Написанное поэтом в 1844 г. стихотворение «Чиновник» было отнесено Белинским к числу «счастливейших вдохновений таланта» (IX, 392). Однако обличения благонамеренного чиновника средней руки, поборника официальной нравственности и одновременно взяточника, еще не поднимались над критицизмом, достигнутым русской литературой 40-х годов. Новый шаг в развитии некрасовской сатиры был ознаменован появлением таких произведений, как «Современная ода» (1845), «Женщина, каких много» (1846), «Псовая охота» (1846) и некоторых других, в которых объектом критики избраны представители формирующейся буржуазии и помещичьего класса, пафос негодования которых возвышался

<sup>12</sup> Ап. Григорьев. Стихотворения Н. Некрасова. «Время», 1862, № 7, отд. II, стр. 16.

до революционного отрицания основных устоев самодержавно-крепостнического строя.

Обращая внимание писателей на «толпу» (IX, 388) как на главного героя литературы и возражая против мнения о том, что «образованному меньшинству» «нечему учиться у народа», Белинский вместе с тем решительно отвергал славянофильскую идеализацию темных сторон народной жизни, обусловленных вековым воздействием крепостного рабства. В требовании изображения «толпы» и во внимании к читательским запросам «низших сословий» особенно наглядно отразились революционно-демократические взгляды критика, увидевшего в народных массах основную движущую силу истории.

Требование «социальности» в эстетике Белинского было равнозначно призыву к проповеди идей утопического социализма. В письме к В. П. Боткину от 8 сентября 1841 г. великий критик писал: «Я теперь в новой крайности, — это идея социализма, которая стала для меня идеею идей» (XII, 66). Бросая здесь же призыв: «Социальность, социальность — или смерть!», — критик разъяснял, какими огромными результатами будет сопровождаться проникновение чувства «социальности» в общественную жизнь. «Не будет богатых, не будет бедных, ни царей и подданных, но будут — братья, будут люди, и, по глаголу апостола Павла, Христос сдаст свою власть Отцу, а Отец-Разум снова воцарится, но уже в новом небе и над новою землею . . . Но смешно и думать, что это может сделаться само собою, временем, без насильственных переворотов, без крови» (XII, 71).

Увлечение идеями утопического социализма было свойственно значительной части русской прогрессивной интеллигенции 1840-х годов. Причастный к движению петрашевцев М. Е. Салтыков-Щедрин, характеризуя эти годы, заявлял, что из Франции Сен-Симона, Кабе, Фурье, Л. Блана и в особенности Жорж Санд «лилась на нас вера в человечество, оттуда воссияла нам уверенность, что „золотой век“ находится не позади, а впереди нас. . .» (XIV, 16).

К пропаганде идей Жорж Санд самое непосредственное отношение имел и Некрасов, намечавший в 1847 г. систематическую публикацию ее романов в «Современнике» и неоднократно выступавший в печати с положительной оценкой последних. К идеям жорж-сандизма и, более того, утопического социализма проявляют интерес также и герои некоторых произведений Некрасова, хотя из-за цензурных соображений автор был вынужден говорить об этом «хитро и непонятно» (I, 129). Так, например, Агарин, обучающий Сашу в одноименной поэме (1855) чтению французских книжек и уверяющий ее в том, что

Есть, де, на свете такая страна,  
Где никогда не проходит весна

и что

Солнышко правды взойдет над землею,

(I, 122)

несомненно распространял появлявшиеся на Западе и для России запретные идеи о новом общественном устройстве. О нем же, прибегая к иносказаниям, говорил здесь и сам автор:

Но погодите: повеет весной

С теплого края, оттуда, где люди  
Дышат вольнее — в три четверти груди, —

Красное солнце растопит снега,  
Реки покинут свои берега, —

Некрасову, несомненно, была хорошо известна и преданность идее социализма Белинского, и популярность этой идеи в кругах прогрессивной молодежи, и случаи опошления ее в среде петербургских либералов. Комический эффект некрасовского стихотворения 1856 г., дающего сатирический портрет «социалиста» П. В. Анненкова, как раз и состоял в противопоставлении двух несовместимых качеств: «уважения к собственному брюху» (I, 427) и преданности идее преобразования общества на началах социальной справедливости. В конце 50-х—начале 60-х годов при ближайшем участии Чернышевского и Добролюбова некрасовский «Современник» становится самым значительным в России очагом идей утопического социализма.<sup>13</sup>

Тема счастливого будущего России, неоднократно вторгавшаяся в творчество Некрасова на протяжении 40—70-х годов (стихотворения «Железная дорога», «Горе старого Наума», поэма «Кому на Руси жить хорошо» и мн. др.), всегда в той или иной мере ассоциировалась в его сознании с представлениями о социалистическом обществе в том его понимании, какое было выработано русскими революционными демократами 40—60-х годов прошлого века.

Царская цензура уже в начале 60-х годов зачисляла Некрасова в круг «неблагонамеренных поэтов, перелагателей социализма и пауперизма на русские нравы»,<sup>14</sup> и в этой оценке отразился прежде всего страх ревнителей самодержавия перед призраком социализма. Вместе с тем даже самый осторожный, но объективный исследователь не станет отрицать огромного значения некрасовского творчества в развитии идей утопического социализма в России. Не случайно в письме к М. Мейзенбург от 9 июня 1857 г. А. И. Герцен в числе отличительных черт поэта назвал его «демократичность и социалистическую ненависть».

Известная зависимость Некрасова от идей Белинского и, позднее, Чернышевского и Добролюбова свидетельствовала о чуткости поэта к «биению пульса эпохи», а не об отсутствии собственного мировоззрения. В его творческом развитии начиная с 40-х годов не было слепого следования авторитетам, в том числе и выдающимся. Можно отметить, например, известное расхождение Некрасова с Белинским во взглядах на общественную роль религии. В то время когда для атеиста Белинского такие словесные формулы, как «Христос», «братья во Христе» и т. д., были своеобразными метафорами, приемом иносказательной речи, в сознании Некрасова (особенно в 40—50-х годах) они воспринимались скорее в их традиционном значении. Даже в молодые годы Некрасов не отличался религиозностью. И тем не менее, разделяя материалистические воззрения Белинского, Чернышевского и Добролюбова, он долгое время склонен был видеть в христианской религии один из факторов нравственного воспитания человечества. Показательно в этом смысле не только стихотворение «Влас» (1854), но и более поздние некрасовские произведения, например «Рыцарь на час» (1860). В первом из них поэт повествует о нравствен-

<sup>13</sup> Примечательно, что в конце 1860 г. Некрасов информировал находившегося за границей Добролюбова об усилении в России «гонения на политические статьи и социалистические тенденции» (X, 433). Актом большого гражданского мужества Некрасова был его резко отрицательный ответ на относящуюся к 1862 г. попытку цензурного ведомства добиться напечатания в «Современнике» перевода книги Сюдра, поносившей теории утопического социализма (ср. X, 473).

<sup>14</sup> М. К. Лемке. Эпоха цензурных реформ 1859—65 гг. СПб., 1904, стр. 457.

ном перерождении Кашей-мужика, лихоимца и истязателя в религиозного подвижника. Трудно согласиться с теми исследователями, которые пытаются доказать антирелигиозную направленность этого стихотворения ссылкой на то, что картина светопреставления, которую в бреду увидел и под впечатлением которой переродился Влас, заканчивается иронией в адрес суеверных кликуш («Богомолки, бабы умные, могут лучше рассказать»). Эта ирония несколько не умаляет, однако, восхищения Некрасова Власом, у которого

Сила вся души великая  
В дело божие ушла.<sup>15</sup>

(I, 105)

Картина религиозно-нравственного возрождения в духе некрасовского Власа, как известно, приводила в восторг Ф. М. Достоевского, но она не могла бы удовлетворить ни Белинского, ни Добролюбова, ни Герцена.

Период с 1840 по 1856 г. и в истории России, и в жизни самого поэта был наполнен большими событиями. На протяжении так называемого мрачного семилетия (1848—1855) Некрасову одному, без поддержки Белинского, приходилось спасать от политических бурь и направлять вперед «Современник». В изменившейся общественной обстановке, как редактор журнала, он вынужден был пойти на ряд тактических уступок как цензурному ведомству, так и своим сотрудникам, влиятельным литераторам либерального толка. О том, что реакция помешала Некрасову в период мрачного семилетия повести решительную борьбу с либерально-постепеновским окружением, писал Добролюбов (см. его рецензию на «Перепевы» Д. Минаева).

Тормозящее давление на поэта различных «внешних сил» в период 1848—1855 гг. отразилось отчасти и на его поэтическом творчестве, примером чего может служить стихотворение «Русскому писателю» (1855) с его вынужденно примиренческой по отношению к Александру II концовкой. В стихотворении «Человек 40-х годов» Некрасов объяснял сложность своего психологического облика и известную непоследовательность своего гражданского поведения суровыми условиями эпохи Николая I:

Не от рожденья я таков,  
Но я прошел через цензуру  
Незабываемых годов.  
На всех, рожденных в двадцать пятом  
Году и около того,  
Отяготел жестокий фатум:  
Не выйти нам из-под него.

(II, 287)

«Человек 40-х годов» — это, несомненно, образ обобщающий, но ему отчасти присущи и автобиографические черты.

Вопреки неблагоприятным внешним условиям, в которых протекала, особенно в 1849—1855 гг., деятельность Некрасова, и несмотря на сложность собственного духовного развития поэта, сборник его стихотворений

<sup>15</sup> Оттенок любования богомольцем типа Власа встречается у Некрасова и в «Кому на Руси жить хорошо»:

Знаком народу Фомушка:  
Вериги дупудовые  
По телу опоясаны,  
Зимой и летом бос,  
Бормочет непонятное,  
А жить — живет по-божески:  
Доска да камень в головы,  
А пища — хлеб один.

(III, 358—359)

1856 г. отличался единством пронизывающего его пафоса революционно-демократических идей и тем художественным своеобразием, которые делали его книгой, открывающей новый, некрасовский этап в развитии русской поэзии.

Сборник готовился к печати в период временного ослабления цензурного гнета в начале нового царствования. Только хорошее знание взаимных противоречий и борьбы, существовавшей между сановниками цензурного ведомства, дало возможность Некрасову продвинуть свой сборник в печать. Книга вышла со значительным количеством купюр, не говоря уже о том, что такие острые в политическом смысле произведения, как поэма «В. Г. Белинский», стихотворение «Вчерашний день, часу в шестом...» и др., остались за ее пределами.

Весь состав сборника был разделен автором на четыре части: в первую вошли стихотворения, посвященные народной жизни; вторая состояла из сатирических произведений, обличающих представителей привилегированного меньшинства — помещиков, знатных чиновников, нарождающуюся буржуазию; в четвертую часть вошли собственно лирические стихотворения. Отдельный раздел (третий по порядку) заняла поэма «Саша». Вне названных трех разделов с особой (латинской) пагинацией была напечатана открывавшая сборник поэтическая декларация автора «Поэт и гражданин». Группировка материала по тематическому признаку во многом была условной, поскольку в изображении, например, крестьянства автору приходилось говорить и о владельцах крепостных душ, а в изображении жизни привилегированного меньшинства — касаться крестьянской темы. Выдвигая, однако, стихотворения с народной жизни, воссоздаваемой с чувством живой симпатии, на первый план, поэт стремился указать на их программный характер и универсальную значимость.

В писательском внимании к жизни народа (крестьянства) Некрасов не был одинок. Эта задача в 40-е годы прошлого века была выдвинута литературами Западной Европы (социальный роман Эжена Сю, деревенские повести Жорж Санд и Б. Ауэрбаха и т. д.), а затем и в России — И. С. Тургеневым и Д. В. Григоровичем. Вместе с тем народ обычно изображался писателями вне его трудовой деятельности, и в преодолении этого недостатка состояла огромная заслуга Некрасова. Его предшественником в разработке темы труда был А. В. Кольцов. Не без воздействия Кольцова, прославлявшего светлую сторону крестьянского труда, начинает изображать трудовую деятельность крестьянина и Некрасов. Показательна в этом отношении поэма «Саша» (1855):

Но веселей нет поры обмолота:  
Легкая дружно спорится работа...

За нагруженной снопами телегой  
Чинно идет жеребеночек пегий,

А на гумне только руки мелькают  
Да высоко молотила взлетают.

(I, 115—116)

Кольцовские мотивы и изобразительные средства нетрудно найти и в таких стихотворениях Некрасова, как «Я за то глубоко презираю себя...» (1845) и «Огородник» (1846).

В изображении трудовой деятельности производителей материальных ценностей Некрасов в отличие от Кольцова видел, однако, не только ее светлую сторону:

От работы, и черной и трудной,  
Отцветешь, не успевши расцвести,

И в лице твоём, полном движенья,

Полном жизни, — появится вдруг  
Выраженье тупого терпенья  
И бессмысленный, вечный испуг.

(I, 27)

Подневольный крестьянский труд, по мнению поэта, может обернуться «нарядной своей стороной» (II, 112) разве что к детям, да и то далеко не всегда. Даже денатуризовавшийся граф Гаранский, изучающий русскую жизнь из окна своей кареты, не мог не увидеть, что напряженный труд не оставляет русскому крестьянину никакого времени для отдыха и досуга:

Не только мужики здесь преданы труду,  
Но даже дети их, беременные бабы —  
Все терпят общую, по их словам, «страду»,  
И грустно видеть, как иные бледны, слабы!

(I, 95)

Поэтический мир Кольцова, по справедливому утверждению исследователя, «был условно-романтическим миром», в то время как Некрасов «знает нагую реальность тяжелого труда и отражает его с той прямою и верною, какие стали обязательными после достижений натуральной школы».<sup>16</sup>

И низшие слои городского населения, и крестьянство выступают у Некрасова как антагонисты господ, помещичьего класса. По глубине и яркости отображения названного антагонизма Некрасов не имеет себе равных в современной ему поэзии. Сборник некрасовских стихотворений 1856 г. плотно населен представителями народной среды, страдающей от голода и нужды, невежества и предрассудков, насилия и бесправия. И не случайно там, где эти персонажи говорят своей собственной речью, она принимает форму народных причитаний («В деревне»):

Ветер шатает избенку убогую,  
Весь развалился овин. . .  
Словно шальная пошла я дорогою:  
Не попадетс ли сын?  
Взял бы топорик — беда поправимая, —  
Мать бы утешил свою. . .  
Умер, Касьяовна, умер, родимая, —  
Надо ль? топор продаю.

(I, 87)

Владельцы крепостных душ у Некрасова глубоко безразличны к безмерным страданиям тех, чьим трудом создается их благополучие. Иные из них появляются в деревне один раз в жизни для того, чтобы «вступить во владение» («Забывтая деревня»). В тех же случаях, когда господа входят в непосредственное общение с мужиками («Псовая охота»), противоположность их интересов сразу становится очевидной. Барин не ощущает никакой неловкости в связи с тем, что его охотничья забава наносит ущерб крестьянским интересам:

Рёвма-ревет злополучный пастух,  
За лесом кто-то ругается вслух.  
Барин кричит: «Замолчи, животина!»  
Не унимается бойкий детина.  
Барин арапником злобно махнул —  
Гаркнул буйн: «Караул, караул!»  
Долго преследовал парень побитый  
Барина бранью своей ядовитой.

(I, 37)

<sup>16</sup> В. В. Гиппиус. Некрасов в истории русской поэзии XIX века. «Литературное наследство», т. 49—50, стр. 38.

Все, что доставляет барину неизъяснимое удовольствие, чревато пагубными последствиями для мужика. «Сиятельная совесть» графа Гаранского особенно возмущена непочтительным отношением русских крепостных крестьян к господам:

... одну и ту же повесть  
Бормочет каждому негодный их язык:  
Помещик — лиходей! а если управитель,  
То верно — живодер, отъявленный грабитель!  
(I, 96)

В иных случаях эта непочтительность выливается в форму физической расправы крестьян с помещиками-притеснителями:

А то и хуже есть. Вот памятное место:  
Тут славно мужички расправились с одним...  
«А что?» — Да сделали из барина-то тесто.  
(I, 96)

Цитируемые отрывки с их апологией права крепостных на вооруженную борьбу с угнетателями были написаны в 1853 г. Последовательный демократизм автора получил в них необыкновенно яркое выражение.

В крестьянской среде Некрасов склонен был видеть наряду с достоинствами также черты забитости, умственной отсталости и нравственной неразвитости. Симптоматично в этом смысле его стихотворение «Так, служба!», описывающее случай ничем не оправданной жестокости русских крестьян в войне 1812 г.; характерны в этом же отношении слова «За неряху пойдешь мужика» (I, 26) из «Тройки». Показательно также сцена из поэмы «Саша», в которой мужик-лесоруб истребляет, ни на секунду не задумавшись, упавших с дерева галчат:

... Наскучил их крик —  
И придавил их ногою мужик.  
(I, 119)

В последующем творчестве Некрасова аналогичных «выпадов» в адрес крестьянства мы почти не встречаем.<sup>17</sup> Переломным был здесь конец 50-х годов, когда Некрасов становится «мужицким» демократом в полном смысле этого слова, осознавшим тактическую неуместность подобных упреков. Этапным на этом пути было для поэта стихотворение «Школьник» (1856), прославлявшее духовную полноценность и нравственное превосходство народа:

Не бездарна та природа,  
Не погиб еще тот край,  
Что выводит из народа  
Столько славных — то и знай, —  
Столько добрых, благородных,  
Сильных любящей душой,  
Посреди тупых, холодных  
И напыщенных собой!  
(I, 167)

---

<sup>17</sup> В стихотворении «Дедушка Мазай и зайцы» (1870) тонущих зайцев крестьяне самым безжалостным образом «ловят, и топят, и бьют их баграми» (II, 324), однако сам Мазай питает трогательную любовь к животным. Примечательно, наконец, следующее признание деда Савелия из «Кому на Руси жить хорошо»:

Третьеводни прицелился  
Я в белку: на суку  
Качалась белка... лапочкой,  
Как кошка, умывалась...  
Не выпалил: живи!  
(III, 278)



Большую остроту социального зрения обнаружил Некрасов в произведениях, изображающих чиновничество. В 40-е годы чиновник-разночинец выступал у поэта то в виде, близком гоголевскому Акакию Акакиевичу (в «Провинциальном подьячем»), то в виде «благонамеренного» чиновника Белопяткина (в «Говоруне»), то в виде взяточника и карьериста («Чиновник»). Тип забитого и притесняемого чиновника найдем мы у поэта и в 50-е годы («Застенчивость», «Маша», «О погоде», часть первая), но чаще всего чиновник у него выступает теперь носителем самых отвратительных качеств, привитых ему средой и общественным правопорядком («Колыбельная песня»):

Подрастешь — и мир крещеный  
Скоро сам поймешь,  
Купишь фрак темно-зеленый  
И перо возьмешь.  
Купишь дом многоэтажный,  
Схватишь крупный чин  
И вдруг станешь барин важный,  
Русский дворянин.

(I, 20—21)

Вышедший из социальных низов и превратившийся в дворянина чиновник порывает последние связи с породившей его средой, становится «подлецом душой», убежденным и заинтересованным охранителем существующего строя. В обществе, опирающемся на сословную и бюрократическую иерархию, честность отдельных лиц ничего изменить не может. Честному человеку остается утешаться лишь сознанием,

Что ты, подлец, меня гнетущий,  
Сам лижешь руки подлецу.

(I, 17)

Чиновник-разночинец из стихотворения «Филантроп» портит себе карьеру и терпит оскорбления только потому, что он честен. Вместе с тем унижающее его лицо — тоже чиновник, только более высокого ранга. Секрет преуспевания сановного чиновника довольно прост: он усвоил лицемерную общественную мораль, которая не мешает ему, с одной стороны, написать «восемь томов о народном просвещении» и руководить благотворительным обществом, а с другой — судить о людях с аристократическим высокомерием и в обращении с простонародьем проявлять чисто крепостнические замашки:

Пишут, как бы свет весь заново  
К общей пользе изменить,  
А голодного от пьяного  
Не умеют отличить. . .

(I, 94)

Бюрократический аппарат царской власти оценивался в поэзии Некрасова с позиций зальцбруннского письма Белинского к Гоголю как система «огромных корпораций разных служебных воров и грабителей» (X, 213), призванных защищать незыблемость существующего порядка вещей. Обличительная сила таких стихотворений, как «Забытая деревня», «Родина», «В неведомой глуши», «Перед дождем», «Вчерашний день, часу в шестом. . .», «Отрывки из путевых записок графа Гаранского», была направлена не против отдельных частных пороков русской жизни, а против самих основ самодержавно-крепостнического строя.

Современная Некрасову русская демократическая интеллигенция склонна была рассматривать царизм с принадлежащими ему средствами

управления и угнетения, как силу «внесловную», т. е. внеклассовую. Такого рода заблуждений не разделял Некрасов, так как, подобно другим русским революционным демократам той поры, он приблизился к пониманию закона классовой борьбы, и это помогло ему, в частности, гораздо глубже понять причины возникновения и оценить историческую роль русского либерализма.

В чем самый уязвимый пункт проектов «сиятельного» филантропа? В том, что он вознамерился «свет весь заново к общей пользе изменить», не меняя ничего ни в себе, ни в системе общественных отношений. Это — стремление придать европеизированную внешность азиатским формам жизни. Явную неприязнь к такого рода либералам-крепостникам питает Решетиллов, герой одного из незаконченных произведений поэта 1856 г.:

Самодовольных болтунов,  
Охотников до споров модных,  
Где много благородных слов,  
А дел не видно благородных,  
Ты откровенно презирал;  
Ты не однажды предсказал  
Конец велеречивой сшибки  
И слово «русский либерал»  
Произносил не без улыбки.

(I, 170)

Сам Решетиллов, судя по содержанию названного отрывка, превращается впоследствии в «лишнего человека», психологический тип которого имеет точки соприкосновения с типом либерала. Но в отличие от либерала-крепостника, либерала-лицемера «лишний человек» исполнен вначале самых искренних и благородных порывов. Превращение в политического либерала является лишь одной из возможных перспектив его эволюции. «Лишним человеком» является и Агарин из поэмы «Саша»:

Всё, что высоко, разумно, свободно,  
Сердцу его и доступно, и сродно,

Только дающая силу и власть  
В слове и деле чужда ему страсть!

(I, 127)

Отсутствие твердой веры в необходимость преобразования действительности, прекраснодушие и неспособность к упорной практической деятельности приводят «лишнего человека» к разочарованию, ибо он

Если ж за дело возьмется — беда!  
Мир виноват в неудаче тогда;

Чуть поослабнут нетвердые крылья,  
Бедный кричит: «Бесполезны усилья!»

(I, 128)

«Лишний человек» у Некрасова всегда дворянин, но сословной детерминированности в нем Некрасов в отличие от Добролюбова не находил. Поэт был склонен видеть в несостоятельности «лишнего человека» результат не только сословной изнеженности, но и неблагоприятных условий русской жизни:

Странное племя, мудреное племя  
В нашем отечестве создало время!

Это не бес, искуситель людской,  
Это, увы! — современный герой!

(I, 126)

Те общественные идеалы, к осуществлению которых звал Агарин Сашу вчера, сегодня он называет «игрушкой». Как и Агарин, Саша вышла из дворянской среды. Но она находит в себе силы стать выше своего учителя и несомненно найдет себе место в освободительном движении эпохи.

Агарин, по словам Некрасова, «сеет... все-таки доброе семя» (I, 128), и поэтому к людям такого типа его отношение, несмотря на всю свою сложность, отличалось известной снисходительностью.<sup>18</sup>

Острота социального зрения Некрасова проявилась также и в том, что он ввел в круг своих поэтических наблюдений фигуру буржуазного стяжателя. Уже в его рассказах 1841 г. («Двадцать пять рублей», «Ростовщик» и «Капитан Кук») появляется тип ростовщика. В 1844 г. поэтом была написана пьеса «Петербургский ростовщик» со стихотворными куплетами, которые в 1845 г. были опубликованы в «Литературной газете» под названием «Ростовщик» как самостоятельное стихотворение.

В ростовщиках, откупщиках и буржуазных приобретателях Некрасов, подобно Белинскому, видел «настоящих героев нашего времени» (VIII, 165). Не случайно стихотворение о «добродетелях» откупщика получает у него название «Современная ода» (1845). В 1855 г. рыцарям наживы поэт посвящает большое стихотворение «Секрет». Его главное действующее лицо начинает свою карьеру простым воровством, а заканчивает откупами по питейной части и получает за это в награду Анну с короною и звание «друга сирот». Сыновья его у смертного одра отца затевают драку из-за наследства. Желая подчеркнуть типический характер сцен подобного рода, Некрасов дал стихотворению подзаголовок: «Опыт современной баллады». Мастера «искусства наживать деньги» (I, 375) у Некрасова 40—50-х годов — из породы «длиннобородых» мужиков: до своего процветания они проходят тяжелую школу жизни. В 60—70-е годы галерея буржуазных предпринимателей у поэта пополнится дельцами с европеизированной внешностью. Но так же как и дельцы местного произрастания, это — существа, не знающие никаких моральных норм, рассадники пороков, препятствующих общественному прогрессу.

С первых шагов своей писательской деятельности Некрасов предстал перед читателем как автор с обостренной нравственной требовательностью. Этический максимализм Некрасова не ограничивался, однако, его недовольством крепостническими отношениями и ревностными охранителями существующего общественного правопорядка. Многие стихотворения Некрасова были посвящены раскрытию нравственных несовершенств и изъянов не только во враждебном, но и в собственном стане. В сборнике

<sup>18</sup> Обстоятельная характеристика «лишнего человека» будет дана Некрасовым позднее в «Сценах из ... „Медвежьей охоты“» (1867):

... В литературе

Описан он достаточно: его  
Прозвали «лишним». Честный по натуре,  
Он был аристократ, гуляка и лентяй;  
Избыточно снабженный всем житейским,  
Следил он за движеньем европейским...

(II, 276)

В «Медвежьей охоте» «лишний человек» отождествляется поэтом с «либералом-идеалистом», о котором сказано:

Злых, надменных, угнетающих  
Лишь презреньем ты караал,  
Не спасал ты утопающих,  
Но и в воду не толкал...

(II, 277)

1856 г. к таким стихотворениям относились: «Вино», «Застенчивость», «Прекрасная партия», «Гадающей невесте», «Маша». Изображая драматические конфликты в жизни обыкновенного, «среднего» человека, Некрасов выражал здесь свои просветительские идеалы, веру в воспитательную силу художественного слова.

В четвертом разделе некрасовского сборника стихотворений 1856 г., разделе, наиболее богатом тематически, значительное место отведено «поэзии сердца». Любовная лирика Некрасова теснее всего связана с традициями Пушкина. Достаточно сказать, что мотив одного лишь пушкинского «Сожженного письма» только в сборнике 1856 г. возобновляется в двух стихотворениях — в «Письме» («Плачь, горько плачь!..») и отрывке «О письма женщины, нам милой!..».<sup>19</sup> Подобно Пушкину, чувство любви Некрасов изображает в его изменчивости и способности к самообновлению, как силу, возрождающую человека к новой жизни:

Я жду... но ночь не близится к рассвету,  
И мертвый мрак кругом... и та,  
Которая воззвать могла бы к свету —  
Как будто смерть сковала ей уста!

(I, 140)

Если проза любви неизбежна,  
Так возьмем и с нее долю счастья:  
После ссоры так полно, так нежно  
Возвращенье любви и участия.

(I, 60)

Освещая любовное чувство в его текучести, Некрасов нередко прибегает к чисто пушкинским интонациям, к сохранению пушкинской инерции стиха:

Здорова ли? что думаешь? легко ли  
Под дальним небом дышится тебе?  
Грустишь ли ты, жалея прежней доли,  
Охотно ль повинешься судьбе?

(I, 54)

Я вспомнил все... одним воспоминаньем,  
Одним прошедшим я живу —  
И то, что в нем казалось нам страданьем, —  
И то теперь я счастьем зову...

(I, 55)

Всему конец! Своим единым словом  
Душе моей ты возвратила вновь  
И прежний мир, и прежнюю любовь.

(I, 56)

Опираясь на поэтическое мастерство Пушкина, Некрасов в разработку жанра интимной лирики внес немало нового.

Муж тебе выпал недобрый на долю:  
С бешеным нравом, с тяжелой рукой;  
Не покорилась — ушла ты на волю,  
Да не на радость сошла и со мной...

(I, 41)

Для читателей, эстетический вкус которых был воспитан на поэзии 30-х годов, приведенные стихи звучали неожиданностью. Некрасов пред-

<sup>19</sup> См. также некрасовское стихотворение 1877 г. «Горячие письма» (II, 414).

почитал изображать любовное чувство в его кризисные моменты, в его драматических ситуациях:

Тяжелый крест достался ей на долю:  
Страдай, молчи, притворствуй и не плачь;  
Кому и страсть, и молодость, и волю —  
Все отдала, — тот стал ее палач!

(I, 164)

В этом стихотворении любовная драма освещается как частное проявление коллизии социальной, семейный деспотизм — как отражение деспотизма политического. Уже первая строфа вводит нас в самое существо драмы, и повествование о ней превращается в своеобразный социально-психологический этюд.

В стихотворении «Когда из мрака заблужденья...» (1845) слова, с которыми обращается поэт к «падшей женщине»:

И в дом мой смело и свободно  
Хозяйкой полною войди! —

(I, 18)

это своеобразный итог большого пути развития гуманистических традиций русской поэзии. Подобных слов не могли бы произнести ни Тютчев, ни Пушкин, ни Лермонтов. Но именно этими словами открывается то направление в развитии темы «падшей женщины» в русской литературе, мимо которого не смогут затем пройти ни Достоевский, ни Толстой.

Любовная лирика Некрасова «буквально заставляла... рыдать» (XIV, 322) Чернышевского. Столь же высокого о ней мнения были и такие далекие от Чернышевского писатели, как Ап. Григорьев, Достоевский, Блок.

Присутствие пушкинского элемента заметно не только в любовной лирике, но и в некрасовской поэзии в целом. Показательно в этом отношении стихотворение «Так, служба!», напоминающее «Гусара» Пушкина, с которым его сближает не только размер (четырёхстопный ямб с чередующимися мужской и женской рифмами), но также и форма народного сказа, в которой оно написано. Первое четверостишие:

Так, служба! Сам ты в той войне  
Дрался. Тебе и карты в руки,  
Да дай сказать слово и мне:  
Мы сами дельвали штуки, —

которым и начинается, и заканчивается стихотворение, своей обрамляющей функцией тождественно той строфе из пушкинского «Гусара», которая начинается словами: «И стал крутить он длинный ус» и т. д. Внимание Некрасова было обращено не только на пушкинские опыты по введению в литературу народного сказа. Сохранилось свидетельство одной современницы о том, что Некрасова в пушкинской «Полтаве» особенно привлекали стихи:

Дорога, как змеиный хвост,  
Полна народу, шевелится.

В изображении народных типов, массовых народных сцен и массовых движений у Пушкина Некрасов увидел интуитивно намеченный путь развития всей последующей русской литературы.

Пушкинские образы, выхваченные из народной жизни, в том числе и те из них, которые созданы одним лишь взмахом его пера, как например образ ямщика в «Бесах», получили новую жизнь в произведениях Некрасова. От деревенских мальчишек, что «коньками звучно режут лед», от «седой Филиппьевны» — Татьяниной няни, от Савельича и, наконец, от

Пугачева идет прямая линия преемственности к некрасовским крестьянским детям и многочисленным типам женщин-крестьянок и крестьян, то благодушно-смиранных, то бойких и лукавых, то, как Савелий-богатырь, воинственных.

Образ кузнеца Архипа (из повести «Дубровский»), который, рискуя своей жизнью, спасает во время пожара обреченную на гибель кошку (а как же иначе — ведь «божия тварь погибает»), и некрасовский образ деда Маза, спасающего тонущих во время половодья зайцев, — это образы родственные, наполненные большим и глубоким смыслом, верою в неисчерпаемые духовные силы народа.

И так же как и у Пушкина, народные типы у Некрасова трепещут жизнью, каждый из них наделен присущей ему национальной, социальной и индивидуальной физиономией, своим характером и языком, своим индивидуальным духовным обликом!

Некрасов чувствовал себя преемником Пушкина, но иногда он и полемизировал с ним, не вступая при этом в противоречие с самим собою. Написанное в 1851 г. стихотворение «Муза» Некрасов строит на противопоставлении своего собственного творчества «ласково поющей и прекрасной» (I, 61) Музе поэтов 20-х годов, в том числе и Пушкина. Муза этих поэтов еще в младенчестве отмечала своих избранников: пела над ними «сладкогласные песни», обучала «волшебной гармонии», надеяла поэтической «свирелью». Свою собственную Музу Некрасов изображал по-другому, в виде

Печальной спутницы печальных бедняков,  
Рожденных для труда, страданья и оков.

(I, 61)

Более конкретные формы приобрела полемика с Пушкиным в «Поэте и гражданине» (1856), знаменитой поэтической декларации Некрасова, композиционным принципом которой также является противопоставление. В качестве антитезы известным пушкинским словам из стихотворения «Поэт и толпа»:

Мы рождены для вдохновенья,  
Для звуков сладких и молитв —

в некрасовском стихотворении обосновывается мысль о поэте, активно вторгающемся в жизнь, поэте-гражданине, который

... как свой, на теле носит  
Все язвы родины своей.

(II, 12)

Будь гражданин! служи искусству,  
Для блага ближнего живи,  
Свой гений подчиняя чувству  
Всеобнимающей Любви...

(II, 11)

Вместе с тем в «Поэте и гражданине» нет прямого противопоставления авторской позиции взглядам Пушкина. Критическое слово в адрес Пушкина произносит «гражданин», воплощающий в себе идеалы Белинского и Чернышевского. Отношение же к Пушкину «поэта», облик которого во многом автобиографичен, отличается своеобразием. Деятельность последнего начинается с бесстрашного возведения до уровня настоящих героев обездоленных и бесправных обитателей больниц и тюрем. И только устав от борьбы, «поэт» находит утешение в пушкинском «мы рождены... для звуков сладких и молитв». И из этого временного состояния упадка

сил «поэт» выходит под воздействием призывов «гражданина». Да и у самого «гражданина» нет универсальных рецептов для деятелей искусства, за исключением одного: писатель должен подчиняться велению времени и «в годину горя» и надвигающейся «бури» ему «стыдно спать» и тем более неуместно

Красу долин, небес и моря  
И ласки милой воспевать  
Ленинцев уши услаждать  
И бури грохот заглушать.

(II, 9—10)

Но программа «гражданина» не исчерпывается тезисом о служебной роли искусства. Служение истине требует от поэта, как и от каждого подлинного гражданина, многообразных жертв, в том числе и величайшей из них:

Иди в огонь за честь отчизны,  
За убеждение, за любовь...  
Иди и гибли безупречно,  
Умрешь не даром: дело прочно,  
Когда под ним струится кровь...

(II, 11)

Идеал поэта, представленный в стихотворении «Поэт и толпа», отразивший в себе настроения Пушкина, вызванные всей сложностью его взаимоотношений с правительственными кругами и общественной средой, не мог соответствовать новым условиям освободительной борьбы в России, периоду собирания сил разночинской демократии. Полемика Некрасова с Пушкиным в «Поэте и гражданине» была продиктована также и конкретными обстоятельствами общественно-литературной борьбы середины 1850-х годов. В 1855 г. вокруг А. В. Дружинина начали группироваться сторонники «чистого искусства», тенденциозно противопоставлявшие литературной школе Гоголя так называемое пушкинское направление. В «Поэте и гражданине» Некрасов выступал отнюдь не в роли ниспровергателя пушкинских традиций. Воздавая должное величайшему поэту России (ср.: «Нет, ты не Пушкин» и т. д.), некрасовская декларация ставила своей задачей указать и на точки расхождения с Пушкиным писателей революционно-демократического лагеря.

«Поэт и гражданин» лишь завершал целую серию написанных ранее некрасовских произведений, посвященных выяснению общественной роли поэзии. Кроме упомянутой «Музы», к ним следует причислить «Вчерашний день, часу в шестом...» (1848), «Памяти приятеля» (1853), «Праздник жизни — молодости годы...» (1855), «Безвестен я...» (1855) и самое значительное из них (по историко-литературному значению) программное стихотворение «Блажен незлобивый поэт...» (1852).

Стихотворение «Блажен незлобивый поэт...» было написано на смерть Гоголя. Некрасов стремился переосмыслить здесь одну из авторских деклараций «Мертвых душ» (т. I, гл. 7),<sup>20</sup> но в нем программировалось не только гоголевское, но и лермонтовское начало. Лермонтовская поэзия «мщения» и «злости» таила в себе зерна отрицания существующей действительности. «Как Лермонтов наделил „злостью“ свой стих, так и Некрасов, уже не однажды, а в ряде самоопределений, говорит о злобе, озлоблении, как об отличительном свойстве собственной поэзии; подобно

<sup>20</sup> См.: Н. А. Некрасов, Полное собрание стихотворений в трех томах, т. 1. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1967, стр. 614.

Лермонтову, у него это — формула общественной поэзии поэта, но еще более определенная».<sup>21</sup>

Клеймя позором «незлюбивых поэтов» и «друзей спокойного искусства», Некрасов поднимает на пьедестал поэта, что «проповедует любовь враждебным словом отрицанья» и

...чей благородный гений  
Стал обличителем толпы,  
Ее страстей и заблуждений.

Рассчитывающий в лучшем случае на признание потомков поэт-обличитель не мечтает о мгновенной славе. И его не смущает и то, что «со всех сторон его клянут», и то, что «каждый звук его речей плодит врагов ему суровых».

Питая ненавистью грудь,  
Уста вооружив сатирой,  
Проходит он тернистый путь  
С своей карающей лирой.  
Его преследуют хулы:  
Он ловит звуки одобренья  
Не в сладком ропоте хвалы,  
А в диких криках озлобленья.

(I, 65—66)

Энергией лермонтовской гражданской поэзии сверкают не только «Блажен незлюбивый поэт...» и «Поэт и гражданин», но и многие другие политические стихотворения Некрасова («В неведомой глуши, в деревне полудикой...», «Родина», «Замолчки, Муза мести и печали!...» и др.).

Образ поэта, преследуемого хулою толпы, был создан впервые Лермонтовым в «Пророке», точно так же как эмбрионом некрасовской «карающей Музы» являлись известные лермонтовские стихи из «Поэта»:

Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк?  
Иль никогда на голос мщенья  
Из золотых ножен не вырвешь свой клинок,  
Покрытый ржавчиной презренья?

В отличие от поэтов, ему предшествовавших, Некрасов создал образ не только карающей, но и караемой Музы. В стихотворении «Вчерашний день, часу в шестом...» (1848) поэт сравнивает свою Музу с публично засекаемой до полусмерти крестьянкой. Точно так же поставленная перед альтернативой — заключить союз с подлостью или же погибнуть — некрасовская Муза (в стихотворении «Безвестен я...») избирает последнее:

Нет! Свой венец терновый приняла,  
Не дрогнув, обесславленная Муза  
И под кнутом без звука умерла.

(I, 133)

Уподобляя свою Музу представителям народной среды, Некрасов утверждал ее новые черты сравнительно с поэтическим идеалом поэтов пушкинского периода. Характерно, однако, что образы, лексика и отдельные стилистические приемы в ранних некрасовских поэтических декларациях преемственно связаны с поэтикой романтизма. От нее, например, идет самое противопоставление вещего пророка-поэта невежественной и инертной толпе. Названного противопоставления не избегает и Некрасов

<sup>21</sup> В. В. Гиппиус. Некрасов в истории русской поэзии XIX века, стр. 27.



в некоторых своих стихотворениях, в том числе и в «Блажен незлобивый поэт. . .». Образ подлинного поэта дан здесь в ореоле некоей романтической исключительности и одиночества, без ясного сбозначения общественных сил, от лица которых он выступает.

Но, разумеется, Некрасова конца 1850-х годов уже нельзя назвать романтиком в собственном смысле этого слова, так как, по словам Н. П. Огарева, «его задача была лишена. . . стремления в неопределенную даль».<sup>22</sup> К 1856 г. Некрасов решительно преодолевает эту неопределенность поэтического идеала романтиков. В «Поэте и гражданине» (в речах последнего) противопоставленность поэта толпе устранена, а его отчужденность выставляется скорее как недостаток, чем как достоинство:

А ты, поэт! избранник неба,  
Глашатай истин вековых,  
Не верь, что неимуший хлеба  
Не стоит вещей струн твоих!  
Не верь, чтоб вовсе пали люди;  
Не умер бог в душе людей,  
И вопль из верующей груди  
Всегда доступен будет ей!

(II, 11)

Стихотворения об общественной ответственности поэта составляют весьма устойчивое ответвление политической лирики Некрасова. Двумя характерными образцами последней в сборнике 1856 г. являются «В неведомой глуши, в деревне полудикой. . .» (1846) и «Старые хоромы» («Родина») (1846). Против первого из них перед смертью поэт написал на полях: «Подражание Лермонтову». С лермонтовской «Думой» роднит это стихотворение не только сходство стихотворного размера, но и замысел — попытка объяснить «недуги» своей личности и своего поколения «недугами» среды, которая освещается не как самодовлеющая данность, а как результат исторического процесса. Мысль Лермонтова о трагедии сыновей, обманутых «промотавшимися отцами», сохраняет силу и для Некрасова:

И прежде, чем понять рассудком неразвитым,  
Ребенок, мог я что-нибудь,  
Проник уже порок дыханьем ядовитым  
В мою младенческую грудь.

(I, 31)

Однако конфликт двух поколений, едва намеченный у Лермонтова, под пером Некрасова превращается в решительное отрицание лирическим героем строя жизни, порождающего отцов-царей. Аналогичными настроениями проникнуты и некрасовские «Старые хоромы»,

Где жизнь отцов моих, бесплодна и пуста,  
Текла среди пиров, бессмысленного чванства,  
Разврата грязного и мелкого тиранства;  
Где рой подавленных и трепетных рабов  
Завидовал житью последних барских псов

(I, 28)

Предельно полное выражение революционно-демократический пафос отрицания Некрасова получил в стихотворении «Перед дождем» (1846). На фоне увядающей осенней природы, олицетворяющей самодержавную Россию, где «полумрак на все ложится» и где «в воздухе кружится стая

<sup>22</sup> Русская потаенная литература XIX столетия. Отдел первый. Стихотворения. Лондон, 1861, стр. 87.

галок и ворон», скупое, в объеме четырех строк, намечен образ отправляемого в ссылку революционера:

Над проезжей таратайкой  
Спущен верх, перед закрыт;  
И «пошел!», встав с нагайкой,  
Ямщику жандарм кричит. . .

(I, 30)

Поэт прибегает здесь к обычному для его политических стихотворений приему недосказанности. Едва намеченная в 40—50-е годы тема «народных заступников» в 60—70-х годах найдет в творческом сознании Некрасова самый широкий отклик.

Новаторство Некрасова как поэта социального и политического обратило на себя внимание критики и литературной общественности уже в 40-е годы. Издание сборника 1856 г. окончательно утвердило за поэтом эту славу. Однако вопрос о том, насколько значителен Некрасов как художник, продолжал обсуждаться в печати на протяжении многих десятилетий. «Трудно найти стихотворца, который был бы меньше поэт, чем Некрасов. . . Читая его стихотворения, изумляешься, каким образом автор ухитрился вколотить в стихотворческую форму ultra-прозаическое содержание».<sup>23</sup> Мнение это, высказанное славянофильским «Москвитянином» в 1852 г., повторялось затем на разные лады многими. Приверженцы теории «искусства для искусства» тщились доказать, что поэтическая деятельность Некрасова — это шаг назад сравнительно с поэтическим наследием пушкинского периода, что она знаменует собой отказ от свободы творчества. Литературные враги Некрасова утверждали, что, перенося эстетику натуральной школы в поэзию, он наносил последней непоправимый ущерб. Неприязненные отзывы о поэзии Некрасова в 60—70-х годах нередко являлись следствием отрицательного отношения к его общественной позиции и политическим симпатиям. Так было, например, с И. С. Тургеневым. В пору своего сотрудничества в «Современнике» он неоднократно отзывался о некрасовских стихах в тоне восхищения. В ноябре 1847 г. в письме к Белинскому о стихотворении «Еду ли ночью по улице темной. . .» Тургенев писал, что оно его «совершенно с ума свело; денно и ночью твержу я это удивительное произведение — и уже наизусть выучил» (Письма, т. I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 264). В такой же точно восторг привело знаменитого романиста и стихотворение «Давно отвергнутый тобой. . .» («пушкински хорошее» — Письма, т. II, стр. 295). Совершенно иными будут отзывы Тургенева о некрасовских стихах в 60—70-х годах. «Поэзия и не ночевала тут» (там же, т. VII, стр. 30). «Пробовал я читать некрасовские вирши в „Отечественных записках“. Невозможно! Один размер наводит тоску. И это — поэзия?» (там же, т. VIII, стр. 182).

Было бы неверно в отрицательном отношении к поэзии Некрасова многих его современников видеть проявление только политических антипатий к личности автора. Явившись в сфере поэтического творчества наиболее ярким выражением разночинской идеологии, некрасовская поэзия воплощала в себе также и новое понимание границ искусства, новые эстетические принципы, непривычные и даже неприемлемые для тех, чьи связи с предшествующими традициями были свободны от напряженных споров и конфликтов:

Я рано встал, недолги были сборы,  
Я вышел в путь, чуть занялась заря;  
Переходил я пропасти и горы,  
Переplывал я реки и моря.

(I, 84)

<sup>23</sup> «Москвитянин», 1852, № 17, т. V, отд. VIII (заметка Эраста Благонравова).

Поэту, вступившему в литературу на заре нового периода освободительной борьбы в стране, приходилось тратить огромные усилия для преодоления не только вовне, но и в самом себе множества устоявшихся представлений и привычек, в том числе и инерции эстетического традиционализма.

«Его задача, — писал о Некрасове Н. П. Огарев, — была трудна для поэзии и требовала таланта истинного и сильного».<sup>24</sup> Прокладывая новые пути в литературе, поэт не мог не совершать ошибок и промахов собственно художественного характера. И нет ничего удивительного в том, что Чернышевский, обратившись к Некрасову с риторическим вопросом: «Есть ли у Вас слабые стихотворения?», — отвечал на него утвердительно. Но тот же Чернышевский находил, что «первое место в нынешней литературе публика присваивает» Некрасову, одаренному первоклассным талантом, вроде Пушкина, Лермонтова, Кольцова.<sup>25</sup>

Всякий объективный исследователь со всей решительностью отбросит выдвигавшиеся на протяжении десятилетий обвинения Некрасову в том, будто стихи его были «диссертациями на заданную тему»,<sup>26</sup> в которых автор будто бы подавлял живое ощущение действительности в угоду самоновейшим политическим доктринам. «Каковы бы ни были мои стихи, — писал Некрасов в 1857 г. Л. Н. Толстому, — я утверждаю, что никогда не брался за перо с мыслью, что бы такое написать или как бы что написать: позлее, полиберальнее? — мысль, побуждение, свободно возникавшее, неотвязно преследуя, заставляло меня писать. В этом отношении я, может быть, более верен свободному творчеству, чем многие другие» (X, 332).

Истину этих слов поэт подтвердил всем последующим своим творчеством.

Некрасов действительно продолжал начатое еще поэтами пушкинской эпохи разрушение строгих перегородок между различными поэтическими жанрами. Традиционный жанр элегии наполнился у него совершенно новым социальным содержанием. В произведении эпического рода проникает мощная струя субъективных настроений автора (поэма «В. Г. Белинский», например). В русской поэзии XIX в. немного найдется произведений, автобиографическое содержание которых так тесно переплеталось бы с содержанием общественным, как это наблюдается в некрасовских стихотворениях («Замолкни, Муза мести и печали!..» и мн. др.). В необыкновенно тесном соседстве находятся у поэта также сатирическое и трагическое начала («Псовая охота», «Отрывки из путевых записок графа Гаранского» и др.). Некрасов стремился, наконец, привить русской поэзии черты достоверности физиологического очерка и тематическую «раскованность» газетного фельетона. О низведении поэзии с заоблачных высот на землю начиная с 40-х годов толковали многие, но единства в этих толках не было. Так, Бугаевич-Петрашевский во имя сближения литературы с жизнью требовал от поэзии отказа от лиризма. Этому понятию в Словаре петрашевцев дано следующее объяснение: «Слабость, свойственная многим стихотворцам, — сообщать в своих произведениях мысли и чувства, не имеющие интереса ни для кого, кроме самого автора и людей ему близких».<sup>27</sup> Совершенно по-иному, как известно, оценивал лиризм Некрасов. Именно в нем видел поэт силу «неотразимого влияния твор-

<sup>24</sup> Русская потаенная литература XIX столетия, стр. 87.

<sup>25</sup> Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XIV. Гослитиздат, М., 1949, стр. 315.

<sup>26</sup> «Русский инвалид», 1861, № 289, стр. 1191—1192.

<sup>27</sup> Карманный словарь иностранных слов, изданный Н. Кирилловым. СПб., 1845, стр. 166.

ний Гоголя». Для Некрасова понятие «лиризм» было тождественно понятию «поэзия» (IX, 341).

Разрушая перегородки внутри стихотворных жанров и вводя в стихи «прозу жизни», смело раздвигая границы вводимого в поэзию мира, обогащая ее новой проблематикой и тематикой, Некрасов считал все же поэзию специфической областью с присущими только ей средствами типизации и приемами изображения действительности. И даже такие «прозаические» жанры, как стихотворный фельетон и очерк, подчинялись у Некрасова всем законам и требованиям поэтического искусства.

Являясь сторонником поэзии мысли, притом мысли, опирающейся на определенные этические принципы, Некрасов не отказывался от введения в свои произведения элементов публицистики, которая, однако, неизменно тяготела к воплощению в форму поэтических образов. Вот почему в поэтике Некрасова весьма важное место принадлежит типической детали, намеку и подтексту, художественной параллели, «боковым» ассоциациям, меткому слову, звуковому оформлению стиха. Упомянутое выше «Перед дождем» производит впечатление не только своим фактическим содержанием, но и своей «недосказанностью».

На ином творческом принципе построено стихотворение «Внимая ужасам войны...», однако неотразимая сила производимого им впечатления кроется также отчасти в «недосказанности». Сравнением матери, оплакивающей убитого сына, с ивой, опустившей долу свои ветви, автор придавал своему стихотворению фольклорно-эпический фон, неизмеримо расширяя тем самым круг возбуждаемых стихотворением ассоциаций.

В стихотворении «Несжатая полоса» Некрасову потребовалось всего несколько стрихов, чтобы создать образ крестьянина, который

... не ест и не пьет,  
Червь ему сердце больное сосет,  
Руки, что вывели борозды эти,  
Высохли в щепку, повисли как плети,  
Очи потускли, и голос пропал,  
Что заунывную песню певал... (I, 101)

Портрёт создан при помощи художественных приемов, узаконенных народной поэтикой, — это не фотография, а обобщение, это эскиз, приглашающий читателя дорисовать собственным воображением недостающие части картины большого масштаба. Некрасовская «Несжатая полоса» возбуждала в сознании читателя представление не столько о конкретном пахаре Иване или Петре, сколько о тысячах безвременно сломленных крестьянских жизней, о безысходном положении русского крестьянства в целом.

Небольшое, состоящее всего лишь из восьми строк стихотворение «На родине», посвященное раскрытию переживаний лирического героя, обладает широким эпическим фоном:

Роскошны вы, хлеба заповедные  
Родимых нив —  
Цветут, растут колосья наливные,  
А я чуть жив!  
Ах, странно так я создан небесами,  
Таков мой рок,  
Что хлеб полей, возделанных рабами,  
Нейдет мне впрок! (I, 149)

Противопоставление психологического состояния героя «цветению нив» отдаленно напоминает тот же прием в народной песне, с которой

стихотворение сближает также и форма — лексика и дактилические рифмы, но второе четверостишие строится по правилам «рефлектирующей» поэзии, без чего оно не могло бы стать первым произведением «покаянной» лирики Некрасова.

Печатью творческой индивидуальности автора и все той же «недосказанностью» и своеобразной «скрытой энергией стиха» отличается также «Вчерашний день, часу в шестом...» и ряд других стихотворений некрасовского сборника 1856 г. Но даже если взять такие произведения, как «Петербургское утро», «В больнице», «На улице», «В деревне», то для нас более существенна не близость их к жанру физиологического очерка, а умение автора возвысить прозаическую проблематику до уровня подлинной поэзии.

Уже в произведениях, вошедших в сборник 1856 г., Некрасов обнаружил свою расположенность к трехсложным размерам и дактилическим окончаниям. Последние непременно чередуются с окончаниями мужскими и применяются автором в шести стихотворениях («Влас», «В деревне», «Пьяница», «Филантроп», «Современная ода», «Застенчивость»). Подобного рода расположенность вряд ли можно назвать случайной. Достаточно сказать, что дактилические окончания поэт употребляет почти исключительно в стихотворениях на народную тему. В сборнике 1856 г. только одно стихотворение написано анапестом, причем анапестом не традиционным, а с отклонениями, на которых, как будет показано ниже, можно обнаружить следы «личной марки» Некрасова. Поэт, по заключению исследователя, «необычайно усовершенствовал анапест и первый освоил дактиль. Раньше эти размеры были в русской поэзии экзотикой или стилизацией под античность, например у Дельвига и Щербины. <...> Некрасов же применил эти размеры, говоря о русской жизни и русском быте. Не только прославленный некрасовский анапест, но и дактиль у него напевен и народен».<sup>28</sup>

Появление тех или иных приемов в некрасовском искусстве версификации, как правило, глубоко мотивировано, и только на первый взгляд они могут показаться случайными. Так, например, в стихотворении «Когда из мрака заблужденья...», состоящем из семи строф, обращает на себя внимание появление устойчивой цезуры в последних двух стихах четвертой строфы:

Мне луч божественный участья  
Весь темный путь твой осветил.  
Я понял всё, дитя несчастья!  
Я все простил и все забыл.

(I, 18, 439)

Совершенно очевидно, что повторение устойчивой цезуры является здесь знаком, указывающим на приближение композиционной паузы и подытоживающим первую часть стихотворения. Характерно, что насчитывающая 18 строк первая часть состоит всего лишь из одной фразы, прерывающегося речевого потока, в то время как для второй (последней) части, охватывающей 12 строк, автору потребовались четыре фразы. После сказанного нетрудно понять и строфическое своеобразие этого стихотворения, состоящее в том, что первая его строфа содержит шесть стихов, тогда как все остальные строфы — четверостишия. Первая часть стихотворения, повествующая о большой человеческой драме, произносится как бы «единым дыханием»; появление длительных пауз в первой части разрушало бы все возрастающее напряжение рассказа; поскольку же произвести «единым дыханием» 18 стихов невозможно физически, то чтение их

<sup>28</sup> И. Н. Розанов. Стихотворные размеры в донекрасовской поэзии и у Некрасова. В сб.: Творчество Некрасова, стр. 265—266.

должно прерываться паузами кратковременными, мгновенными, и вполне естественно, что первая из этих пауз, размещенная в конце первой строфы, удалена от начала стихотворения на максимальное расстояние. Именно эта первая затянувшаяся строфа и сообщает стихотворению столь необходимую ему инерцию «единого дыхания».

Многие стихотворения из сборника 1856 г. могут служить образцами обостренного внимания Некрасова к звуковому оформлению стиха. Последнее было для поэта не самоцелью, поэтому особенно выпукло проявлялось оно там, где поэту нужно было акцентировать содержание. Убедительный материал для подтверждения этой мысли дает стихотворение «Замолкни, Муза мести и печали!..». Содержание его достигает самого высокого эмоционального напряжения в четвертой строфе, на которой поэтому и сосредоточены основные средства звуковой инструментовки:

Волшебный луч любви и возрожденья!  
Я звал тебя — во сне и наяву,  
В труде, в борьбе, на рубеже паденья  
Я звал тебя, — теперь уж не зову!

(I, 158)

Следующая за этими стихами последняя строфа является пояснительной, выполняющей в стихотворении функцию своеобразного эпилога, лишённого эмоционального накала.

Многократное повторение в цитированной строфе звука *в* в сочетании с различными гласными (*во, ви, ву*) производило тот звуковой эффект, который соответствовал намерению автора полнее передать заунывные «стоны сердца» своего, в адекватной звуковой форме выразить собственную поэтическую мысль и настроение.

Если стихотворение «Замолкни, Муза мести и печали!..» демонстрирует высокое искусство Некрасова в пользовании аллитерацией, то стихотворение «Давно — отвергнутый тобою..» может быть рассмотрено как образец столь же высокого мастерства поэта в обращении к приему ассонанса.

Выйдя в свет, сборник некрасовских стихотворений 1856 г. незамедлительно и прочно утвердился в истории русской литературы не только в силу новизны заложенных в нем общественных и эстетических идей, но и в силу оригинальности и совершенства присущей ему художественной формы.

### 3

Со времени окончания Крымской войны в истории России начинается новый период, ознаменованный небывалым подъемом общественного движения. Сложившаяся в стране в 1859—1861 гг. революционная ситуация не переросла, однако, в революционный взрыв, хотя и ускорила проведение царизмом ряда реформ, и прежде всего крестьянской реформы 1861 г. Последняя хотя и открыла новые возможности для развития капиталистических отношений в экономической жизни страны, оставила все же нетронутыми целый ряд феодально-крепостнических правовых норм, учреждений и традиций.

Приблизительно с 1856—1857 гг. начинается новый период и в творчестве Некрасова, продолжавшийся до конца его жизни и характеризовавшийся дальнейшим утверждением его на позициях революционного, «музыкального» демократизма. Этот большой и сложный период в свою очередь делится на два приблизительно равных по длительности этапа; первый завершается закрытием «Современника» в 1866 г., второй открывается

с приходом Некрасова в качестве редактора в «Отечественные записки» (1868).

В эпоху 1860-х годов, когда «все общественные вопросы сводились к борьбе с крепостным правом и его остатками»,<sup>29</sup> в русском обществе наметились две основные общественно-политические тенденции. Выразителями одной из них выступили либералы, отражавшие интересы помещиков и нарождавшейся буржуазии; путем постепенного и осторожного проведения реформ «сверху» либералы стремились сохранить в неприкосновенности помещичье землевладение и основы самодержавного строя. Противоположные тенденции выражала русская революционная демократия шестидесятых годов. Выступая от лица закрепощенных крестьянских масс, революционные демократы отстаивали самую решительную борьбу с крепостничеством и самодержавием, путь крестьянской революции. Либералы, с одной стороны, Чернышевский — с другой, были представителями «двух исторических сил», которые определили весь ход идейно-классовой борьбы в русском обществе второй половины прошлого века.

Как в годы, предшествовавшие падению крепостного права, так отчасти и в пореформенный период идеология русского либерализма проникала и в среду демократически настроенной интеллигенции. Для того чтобы в канун и период первой революционной ситуации в России постигнуть грабительский характер крестьянской реформы и антинародную сущность либерализма, «нужна была именно гениальность Чернышевского».<sup>30</sup>

Близость к Чернышевскому и Добролюбову, согласно общему мнению реакционной критики XIX в., пагубно отражалась на Некрасове, стесняла и искажала его творческую индивидуальность. Подобного взгляда придерживался даже высоко ценивший поэта Достоевский. Этот взгляд, пропагандируемый и поныне зарубежным буржуазным литературоведением, не имеет ничего общего с действительностью, так как общение с «революционерами 61-го года» в высшей степени благотворно сказалось на Некрасове, политическое сознание которого в названный период отличалось известными колебаниями.

Именно это общение в немалой мере помогло поэту подняться на вершины передовой политической мысли эпохи и, в частности, удержаться от каких бы то ни было восхвалений куцых правительственных реформ, получивших в консервативной и либеральной прессе наименование «великих». Воздействие Добролюбова и Чернышевского на Некрасова отнюдь не ограничивалось периодом, когда они были его соредакторами по «Современнику». «Их портреты» (II, 406) то укоризненно, то взыскательно, то вдохновляюще «смотрели со стен» на поэта постоянно.

Эпоха падения крепостного права в России, пробудившая народные массы «от векового сна», выдвинула перед демократической литературой ряд новых задач, важнейшей из которых была сформулированная в 1858 г. Добролюбовым задача создания «партии народа в литературе».<sup>31</sup>

Некрасов до конца жизни отдавал свои организационные способности и творческие силы осуществлению этой благородной цели. Новая эпоха не потребовала от него ни отказа от прежних общественных мнений и эстетических принципов, ни насильственного приспособления к изменившимся вкусам читателей. И тем не менее в пределах сложившихся ранее основ мировоззрения происходил интенсивный процесс дальнейшего формирования творческой индивидуальности писателя.

<sup>29</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 2, стр. 520.

<sup>30</sup> Там же, т. 1, стр. 291.

<sup>31</sup> Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. I. ГИХЛ, М.—Л., 1934, стр. 211.

Новая эпоха незамедлительно отразилась как на тематике, так и на жанровой природе творчества Некрасова. За десятилетие, прошедшее со времени появления сборника 1856 г., поэтом было написано только одно стихотворение («Слезы и нервы»), посвященное любовной теме. В новый период Некрасов уделяет усиленное внимание созданию жанра поэмы. Написанную в 1855 г. поэму о Белинском автору не удалось опубликовать из-за ее «нецензурности». И тем не менее в следующем, 1856 г. Некрасов приступает к созданию поэмы «Несчастные», по содержанию во многом сходной с первой поэмой.

Поражение России в Крымской войне со всей остротой поставило перед лучшими писателями вопрос о дальнейших путях исторического развития страны. Посвятив поэму «В. Г. Белинский» памяти друга, Некрасов не ограничился, однако, собственно биографическим повествованием; он обратил его не только к прошлому, но и к наболевшим проблемам современности, затронув попутно тему будущих судеб России:

Он все предания проверил,  
Без ложного стыда измерил  
Всю бездну дикости и зла,  
Куда, заснув под говор лести,  
В забвеньи истины и чести,  
Отчизна бедная зашла!  
Он расточал ей укоризны  
За рабство — вековой недуг, —  
И прокричал врагом отчизны  
Его — отчизны ложный друг.

(I, 143—144)

С такой же остротой поставлен автором вопрос об исторических судьбах родины и в поэме «Несчастные». И поэтому в высказываниях Крота много сходного с «укоризнами» Белинского:

Она не знает середины —  
Черна — куда ни погляди!  
Но не проел до сердцевины  
Ее порок. В ее груди  
Бежит поток живой и чистый  
Еще немых народных сил...

(II, 29—30)

В отличие от либералов западнического толка, связывавших надежды на прогрессивное развитие России с правительством и господствующими классами, Некрасов неизменно верил в творческие силы народных масс; однако эта вера была не слепой, поскольку поэт исходил из убеждения, что исторически возникшая психология рабской покорности глубоко укоренилась в народной среде и что

Нужны столетья, и кровь, и борьба,  
Чтоб человека создать из раба.

(I, 127)

Именно поэтому к теме «немых народных сил», скованных «вековым недугом» раболепия и терпения, поэт будет возвращаться постоянно.

Нищета и терпение простых «деревенских русских людей» становятся предметом специального рассмотрения Некрасова в его знаменитых «Размышлениях у парадного подъезда» (1858):

Где народ, там и стон... Эх, сердечный!  
Что же значит твой стон бесконечный?  
Ты проснешься ль, исполненный сил,



Иль, судеб повинуюсь закону,  
Все, что мог, ты уже совершил, —  
Создал песню подобную стону  
И духовно навеки почил? . .

(II, 55)

Содержание «Размышлений . . .», как и лучшей части всего творчества Некрасова, призвано было служить делу пробуждения в человеке чувства человеческого достоинства, делу пробуждения общественного сознания народных масс. Отказ от смирения и решительный протест против общественно-политического строя, порождающего всенародную скорбь и стоны, явился бы актом исторической справедливости — такова логика образов некрасовского стихотворения. В 1860 г. «Размышления . . .» были напечатаны в «Колоколе» (№ 61) со следующим примечанием: «Мы очень редко помещаем стихи, но такого рода стихотворение нет возможности не поместить». Подобного рода аттестация не расположенного к Некрасову в то время Герцена — лучшее свидетельство колоссального историко-литературного значения «Размышлений у парадного подъезда».

Тема народного терпения и покорности, исследуемая на примере жизни волжских бурлаков, займет одно из важных мест в автобиографической поэме Некрасова «На Волге» (1860):

Все ту же песню ты поешь,  
Все ту же лямку ты несешь,  
В чертах усталого лица  
Все та ж покорность без конца . . .

Чем хуже был бы твой удел,  
Когда б ты менее терпел?

(II, 90)

Славянофильская публицистика поднимала на щит христианское смирение, покорность и терпение русского мужика, полагая, что последний обязан этими чертами едва ли не вмешательству самого божественного промысла. Для Некрасова же покорность народная — тяжкий, хотя и поправимый недуг, для искоренения которого он как просветитель упорно разыскивает средства. Общественное сознание русского крестьянства, вопреки просветительским надеждам, развивалось, однако, крайне медленно, и это порождало порой у поэта сомнения и колебания, выраженные с предельной ясностью в стихотворении «Литература, с трескучими фразами. . .» (1862):

Я простился с столицами,  
Мирно живу средь полей,  
Но и крестьяне с унылыми лицами  
Не услаждают очей;  
Их нищета, их терпенье безмерное  
Только досаду родит. . .  
Что же ты любишь, дитя маловерное,  
Где же твой идол стоит? . .

(II, 150)

Вопрос о народе как возможном хозяине собственной судьбы с необыкновенной широтой был поставлен Некрасовым в «Железной дороге» (1864). Мужики, на костях которых дорога сооружается, олицетворяют многомиллионную народную массу, ибо сошлись они сюда «с разных концов государства великого». И так же безропотно, как и крестьяне в «Размышлениях . . .», несут они на себе бремя судьбы. Изможденный непосиль-

ным трудом и болезнями белорус — типичнейший представитель этой многоликой массы:

Не разогнул свою спину горбатую  
Он и теперь еще: тупо молчит  
И механически ржавой лопатой  
Мерзлую землю долбит!

(II, 204)

Картина покорности и забитости строителей дороги (а если говорить обобщенно — создателей всех материальных земных благ) не колеблет, однако, конечного авторского оптимизма, основанного на вере в то, что народ, обладающий «привычкой к труду благой», не может не иметь счастливого будущего. Этой верой озарено авторское обращение к Ване:

Да не робей за отчизну любезную...  
Вынес достаточно русский народ,  
Вынес и эту дорогу железную —  
Вынесет всё, что господь ни пошлет!

Вынесет всё — и широкую, ясную  
Грудью дорогу проложит себе.  
Жаль только — жить в эту пору прекрасную  
Уж не придется ни мне, ни тебе.

(II, 205)

В «Железной дороге» Некрасов дал свой ответ на вопрос, тревоживший сознание многих: может ли народ — строитель ценностей материальных — стать создателем высших ценностей духовной культуры и, более того, — создателем нового общественного строя? Славянофилы и либералы, провозглашавшие «народное благо» главной целью своей деятельности, отрицательно отвечали на этот вопрос. Вопреки им Некрасов полагал, что путь к светлому будущему народ проложит собственной «грудью». И вместе с тем этот недвусмысленный ответ был дан в самой общей форме. Победа над силами зла отодвигалась в неопределенное будущее, а пути к ней оставались необозначенными, что было предопределено не столько формой художественного произведения, сколько расплывчатостью и исторической ограниченностью самих социальных идеалов разноточинной демократии, от лица которой поэт выступал.

Некрасов сомневался в определении сроков грядущего социального переворота, но путь к нему, поэт был твердо уверен в этом, единственный — это объединение чувствующей и мыслящей интеллигенции с народом. Уже написанная в 1858 г. «Песня Еремушке» содержала призыв к внесению в народную массу политического сознания, который был одновременно и призывом к революции. Песне няни, внушающей деревенскому ребенку Еремушке ветхую мораль смирения и угодничества перед сильными, Некрасов противопоставляет моральный кодекс «новых людей». «Послушаньем и терпением мы богаты через край» (II, 549), — провозглашает лирический герой стихотворения, внучая Еремушке «к угнетателям вражду» (в первопечатном тексте — «к лютой подлости вражду»):

С этой ненавистью правую,  
С этой верою святой  
Над неправдою лукавою  
Грязнешь божью грозой...

(II, 58)

Пропаганда революционно-демократической идеологии и морали содержалась даже в тех стихотворениях, где Некрасов ограничивал свою задачу реалистическими зарисовками бедственного положения народа. Стихотворение «В полном разгаре страда деревенская...» (1862) прямых политических выводов в себе не содержало. Изображая незавидную долю жен-

щины-крестьянки, совмещающей изнурительный труд жницы с заботами и переживаниями матери, поэт ограничивался простым обращением к героине:

Что же ты стала над ним в отупении?  
Пой ему песню о вечном терпении,  
Пой, терпеливая мать!..

(II, 153)

Однако силой содержащейся в этих словах иронии они превращались в свою противоположность, в призыв к действию и протесту.

Никаких политических призывов нет и в «Притче о Ермолае трудящемся» (1864), который

Тужит, землицы ему недостаточно!

(II, 201)

Но в обстановке 1860-х годов простые упоминания о недостатке «землицы» неизбежно ассоциировались с политическими требованиями самых крайних радикалов.

В «Деревенских новостях», «Думе», «Свободе», «Калистрате», «Пожарище», «Песнях» и других стихотворениях поэт выступал пристальным наблюдателем жизни дореформенной и пореформенной деревни. Русская поэзия до Некрасова не знала такого смелого сочетания художественных замыслов с глубоким социально-экономическим исследованием, непревзойденный образец которого мы найдем в стихотворении «Эй, Иван!» (1867), посвященном положению многочисленного слоя «дворовых людей», при крепостном праве проводивших время «на запятках и в передней» (II, 307), не приспособленных к крестьянскому труду и выбитых поэтому из колеи привычной жизни реформой 1861 г.

Вспоминая свои относившиеся к концу 50-х годов встречи с писателем И. А. Гончаровым, Лев Толстой писал в 1897 г.: «Жизнь рабочего народа казалась ему (Гончарову, — Ф. П.) так проста, что после народных рассказов Тургенева описывать там было уже нечего».<sup>32</sup> В писательской среде мнение Гончарова имело немало своих сторонников. Некрасов, подобно Льву Толстому, придерживался противоположной точки зрения. Поэт исходил из убеждения, что «образованные классы» не знают жизни народа и что последняя заслуживает новых и новых разносторонних исследований. Названные выше стихотворения на деревенские темы можно рассматривать лишь как своеобразные этюды для больших полотен, посвященных крестьянской жизни. Во всяком случае Некрасов был твердо убежден в том, что жизнь «низкого рода людей» (II, 110) дает достаточно материала и заслуживает изображения в таких монументальных поэтических жанрах, как например поэма. Упорно работавшая в этом направлении творческая мысль поэта была реализована в 60-е годы в таких произведениях, как «Коробейники» (1861), «Орина, мать солдатская» (1863) и «Мороз, Красный нос» (1863). Если учесть, что с 1863 г. Некрасов приступил к работе над поэмой-эпосом «Кому на Руси жить хорошо», то станет ясно, что народная жизнь нашла в нем необыкновенно убежденного и преданного певца.

В основу сюжета «Коробейников» положена любовная интрига: свидание молодого коробейника с Катериношкой, разлука и связанные с нею переживания влюбленных и замыкающая развитие сюжета сцена убийства коробейников. В том, что выбор автора пал на любовную фабулу, нет, разумеется, ничего неожиданного. Вместе с тем именно такая сюжетная

<sup>32</sup> Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений (юбил. изд.), т. 30. Гослитиздат, М., 1951, стр. 86.

основа предоставляла поэту широкие возможности прикоснуться к самым наболевшим вопросам общественно-политической жизни. Об этом свидетельствует прежде всего включенная в поэму «Песня голодного странника», в которой Некрасов, по определению одного весьма предубежденного к нему критика, в ответ на крестьянские бунты «будто аукнулся... воистину разбойничьим стихом».<sup>33</sup>

В целях революционной пропаганды, как известно, использовал «Песню» Чернышевский. Тем не менее с любовной интригой сюжетно она не связана, как не связаны, впрочем, и другие наиболее острые в политическом отношении эпизоды. К числу таких мест относится прежде всего упоминание о царе, который

Точит русскую казну,  
Красит кровью Черно морюшко,  
Корабли валит ко дну;

(II, 127)

о помещиках-«собашниках» (II, 130), которых народ называет презрительными кличками («Кашпирята с Зюзенятами») и которые истребляют посевой охотой крестьянские посевы; о деревенской барыне, что гнушается говорить с мужиком:

Угреватая лицом,  
Безволосая, поджарая,  
А оделась — стог стогом!  
Ой! ты, барыня спесивая,  
Ты стыдись глядеть на свет!  
У тебя коса фальшивая,  
Ни зубов, ни груди нет...

(II, 131)

Всем содержанием своей поэмы Некрасов подчеркивал нравственное превосходство мужика над представителями имущих классов.

Весьма сложным и до сих пор порождающим споры среди исследователей является образ стрелка-лесничего, убивающего коробейников. Как правильно отмечалось уже специалистами, лесничий «вовсе не напоминает собою преступника»: <sup>34</sup>

Выше пояса замочена  
Одежонка лесника,  
Борода густая склочена,  
Лычко вместо пояса.

(II, 137)

Это, действительно, скорее всего образ «Горя, лыком подпоясанного». Но в таком случае чем оправдано появление этого образа в поэме? Полагаем, что названный образ был подсказан автору реальными событиями времени, когда создавались «Коробейники». В 1858—1860 гг. в ряде губерний развернулось так называемое трезвенное движение и на почве последнего вспыхивали «питейные бунты». В 1859 г. этому движению посвятил специальную статью («Народное дело») Добролюбов. Революционная демократия активно поддерживала «трезвенное движение», дискредитировавшее политику правительства, превратившего винные откупа в средство ограбления народных масс. Добролюбов видел в «трезвенном движении» зародыш будущих политических выступлений крестьянства. Отношение революционной демократии к системе винных

<sup>33</sup> В. В. Розанов, Избранное. Нью-Йорк, 1956, стр. 403.

<sup>34</sup> А. И. Груздев. О фольклоризме и сюжете поэмы Н. А. Некрасова «Коробейники». В кн.: Некрасовский сборник, вып. III. Изд. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 110.

откупов нашло несомненное отражение и в «Коробейниках» Некрасова. От рекрутчины и других налагаемых на народ тягот, провозглашал поэт.

Бабы сохнут с горя с этого,  
Мужики в кабак идут.

(II, 128)

Откупщик — одна из наиболее заметных фигур поэмы, если не считать ее главных героев:

Ты попомни целовальника,  
Что сказал — подлец седой!  
«Выше нет меня начальника,  
Весь народ — работник мой!»

(II, 128)

Кто такой «христов охотничек»? Это спившийся человек, хотя конкретных причин его беды мы и не знаем. Он «устал», его «дрожь берет» — образ Горя, лыком подпоясанного, здесь не случаен. И совершив свое преступление, с затемненным сознанием он снова отправляется в кабак — с целью покутить, а может быть, и усыпить голос собственной совести.

В истории русской поэзии «Коробейники» — явление феноменальное. И не только потому, что их сюжет проник в народную среду, а отдельные отрывки стали народными песнями. Глубочайшее проникновение автора в народную психологию, изумительное мастерство в передаче народной речи, народного юмора предвещали появление в недалеком будущем новых творений Некрасова на тему народной жизни — поэмы «Мороз, Красный нос» и эпопеи «Кому на Руси жить хорошо».

Если правомерность появления в 1861 г. сюжета «Коробейников» нуждается в специальном разъяснении, то общественная значимость сюжета «Орины, матери солдатской» вряд ли может вызвать какие-либо разногласия.

От стихотворения 1845 г. «В дороге» («Ты бы песню, приятель, запел про рекрутский набор...») и до предсмертных произведений Некрасова через все его творчество проходит тема рекрутчины, солдатчины. «О солдате ведь наша литература донине ничего не сказала, кроме пошлости» (X, 241), — писал поэт Л. Толстому в 1855 г. И Некрасов стремился по возможности восполнить названный пробел русской литературы. «Солдатская» тема появляется у Некрасова нередко там, где ее совсем не ожидает читатель, как например в поэме «Несчастные» (образ «беглого рекрутика») или в стихотворении «Соловьи» (1870) («Нет мест таких... без податей и без рекрутчины нет, дети»). И не случайно в песне Гриши Добросклонова, осуждающей ненавистное прошлое в истории России, находим такие слова:

И русскую деву влекли на позор,  
Свиристествовал бич без боязни,  
И ужас народа при слове «набор»  
Подобен был ужасу казни, —

(III, 387)

как не случайны, наконец, и следующие слова написанной в последний год жизни поэта «Песни»:

... Ты молись  
Обо всех в казематах сгноенных,  
О солдатах, в полках засеченных,  
О повешенных ты помолись...

(II, 526)

«Орина, мать солдатская» — единственное произведение поэта, всецело посвященное солдатской теме. Рассказ ведется от лица крестьянки Орины,

и это определило некоторые особенности формы поэмы. В отличие от «Коробейников», написанных сходным размером, стихи в «Орине» имеют только дактилические окончания, без чередования их с мужскими; при этом в четверостишии рифмуются не четыре, а только два стиха (второй и четвертый). Таким образом, автор стремился приблизить стих к народному стиху, а произведение — к жанру народных причитаний.

Несмотря на простоту своего сюжета (возвратившийся домой после восьмилетней службы солдат умирает медленной смертью на глазах у матери) и небольшой объем, поэма характеризуется огромной психологической вместимостью. Для читателя остаются неизвестными причины, приведшие Иванушку к смерти. По соображениям цензурного, а возможно и художественного, характера автор их не раскрывает («Не любил, сударь, рассказывать он про жизнь свою военную»), но совершенно очевидно, что привести к гибели солдата, который

Богатырского сложения,  
Здоровенный был детинушка! —  
(II, 163)

могли только причины исключительные. Сын Орины стал жертвой муштры и жестокого обращения начальства. Именно жертвой, ибо

Все ему перед кончиною  
Служба эта представлялася  
Вдруг метнулся... смотрит жалобно...  
Повалился — плачет, кается,  
Крикнул: «Ваше благородие!  
Ваше!..» Вижу — задыхается.  
(II, 165)

Намек на то, что гибель Иванушки и горе Орины — это лишь капли в «чаше вселенского горя» (II, 318), содержится и в авторских словах, замыкающих произведение:

Мало слез, а горя реченька,  
Горя реченька бездонная!..  
(II, 165)

Тема бесправного положения и страданий женщины-крестьянки была освещена Некрасовым с предельной глубиной в поэме «Мороз, Красный нос».

Новая поэма из крестьянской жизни создавалась в 1863 г., в период разгула правительственной реакции, и это обстоятельство отразилось как на самом замысле, так и на его стилистическом воплощении. Выступая с чтением «Мороза» на вечере Литературного фонда в феврале 1864 г., поэт подчеркнул, что его новое произведение «не имеет никакой тенденции».<sup>35</sup> В работе над поэмой автор действительно стремился всемерно освободиться от элементов внешней тенденциозности, которые могли бы скомпрометировать произведение в глазах цензуры и правительственных инстанций. Содержание произведения исполнено глубокого драматизма: в первой части изображена смерть крестьянина Прокла, во второй — гибель Дарьи. Вместе с тем обсуждение острых политических вопросов из поэмы устранено: в ней нет упоминаний ни о земельном вопросе, ни о помещике, ни о царе. Ни в честном труженике и исправном плательщике податей Прокле, ни в других персонажах поэмы мы не увидим ни тени недовольства существующим порядком вещей. Единственное место в произведении, напоминающее об известном несовершенстве общественного

<sup>35</sup> «Библиотека для чтения», 1864, № 2, стр. 68.

устройства, это слова о рекрутчине в воспоминаниях Дарьи («Вести недобрые ходят в народе, парням недолго гулять на свободе» и т. д.). С чувством иронии говорится в поэме о предрассудках и религиозных верованиях крестьян («Спускали родимого в прорубь, под куричий клали на-сест...»; «осталась монаху должна» и т. д.), зато крестьянская готовность к терпению, о которой Некрасов с таким осуждением говорил прежде, не вызывает у него чувства недовольства в «Морозе, Красном носе»:

И голод, и холод выносит,  
Всегда терпелива, равна...  
Я видывал, как она косит:  
Что взмах — то готова копна!

(II, 169)

Если в «Песне Еремушке», полемически заостренной против славянофильства, Некрасов провозглашал:

В нас под кровлю отеческой  
Не запало ни одно  
Жизни чистой, человеческой  
Плодотворное зерно, —

(II, 57)

то в поэме «Мороз, Красный нос» он стремится разыскать и определить это плодотворное зерно в жизни русского крестьянства и народа в целом. Полемический характер поэмы Некрасова несомненен. Спор между «Современником» и «Русским словом» (1864—1865) об исторической роли народных масс возник вскоре после окончания авторской работы над произведением. Однако начиная с 1863 г. «Русское слово» настойчиво пропагандировало идею о том, что единственной силой, способной совершить социально-политические преобразования в стране, является интеллигенция.<sup>36</sup> И не исключена возможность, что полемические стрелы своей новой поэмы Некрасов направлял против тех доктринерствующих «лакеев мысли благородных», о которых несколько позднее он с сарказмом отзовется в своей «Медвежьей охоте». Стоявшей перед поэтом задачей — прославить нравственную мощь народа, трезвость его ума и способность к развитию — были predeterminedены также некоторые особенности поэтики нового произведения. Черты самого беспощадного реализма соединены в нем с народной символикой и фантастикой, с фольклорно-условными художественными формами. Изображение двух крестьянских смертей в духе «трезвого» реализма превратило бы возникший замысел в бытовую повесть, в то время как задачей Некрасова являлось создание народной поэмы. Отсюда — отказ автора от соблюдения в ней строго реальных пропорций. Список действующих лиц в поэме ограничивается пределами одной семьи, ибо вряд ли можно отнести к реально действующим лицам упоминаемых в произведении соседей, ворожей, отпевающего покойника дьячка или даже произносящего небольшую речь старосту. Гораздо больше прав на звание действующего лица у юродивого Пахома. При виде его даже конь «шарахнулся в сторону», настолько необычен и странен вид этого разгуливающего в лютую стужу без шапки, с ногами босыми пер-сонажа:

Опять помычал — и без цели  
В пространство дурак побежал.  
Вериги уныло звенели,  
И голые икры блестели,  
И посох по снегу черкал.

(II, 173)

<sup>36</sup> См.: Ф. И. Е в н и н. О поэме «Мороз, Красный нос». Некрасовский сборник. вып. III, стр. 66—72.

В развитии сюжета Пахом никакого участия не принимает, но для поэта, задавшегося целью изобразить деревенскую жизнь крупным планом, юродивый Пахом был необходим как символ деревенской отсталости, смирения, ветхозаветных традиций и религиозных предрассудков. Этими же соображениями было подсказано и обращение автора к образу Мороза, поэтические функции которого в поэме еще более многозначны. Он олицетворяет и богатство народной фантазии, и суровую красоту русской природы и выступает одновременно символом тех сил, которые в сознании поэта ассоциировались с понятием русской «всегубящей зимы» (II, 253).

Условно-реалистическая форма произведения позволила Некрасову ввести в него в качестве своеобразного действующего лица Савраску. Конь всегда сопутствовал крестьянину в многотрудной его жизни, и поэтому образ коня как существа, наделенного разумом и чувством любви к хозяину, весьма распространен во всех жанрах народной поэзии. Поэма «Мороз, Красный нос» была задумана автором как гимн во славу трудовой деятельности народа, и естественно поэтому, что образ Савраски придавал ей впечатление необходимой целостности и полноты.

Наряду с персонифицированным Морозом в поэме Некрасова присутствует также образ зимы, основная функция которого иносказательная:

Как саваном, снегом одета,  
Избушка в деревне стоит.

(II, 168)

И в этой одетой снежным саваном избушке рыдает Дарья, вдова умершего Прокла:

Сшивая проворной иголкой  
На саван куски полотна,  
Как дождь, зарядивший надолго,  
Негромко рыдает она.

(II, 168)

Сравнение снежного покрова с саваном у Некрасова не случайно: достаточно вспомнить образ зимы в стихотворении «Балет»: «В белом саване смерти земля...» (II, 253). Некрасов стремится создать у читателя представление о ледящей жилы суровой зиме, появляющейся в довершение всех бед, от которых изнемогает крестьянство. И когда поэт, изображая отца, роющего могилу сыну, роняет замечание «земля, как железо, звенела» или при описании поездки Дарьи в лес употребляет такую деталь, как

О корень древесный запнувшийся полоз  
Стучит и визжит, и за сердце скребет, —

(II, 181)

то это придает образу природных стихий характер едва ли не мыслящего существа, сознательно действующего во вред крестьянину. Тенденция к превращению в такую силу обнаруживается и в образе Мороза:

Нет глубже, нет слаще покоя,  
Какой посылает нам лес,  
Недвижно, бестрепетно стоя  
Под холодом зимних небес.

Нигде так глубоко и вольно  
Не дышит усталая грудь,  
И ежели жить нам довольно,  
Нам слаще нигде не уснуть!

(II, 198)



Трагизм ситуации, порождаемой силами социального зла, не снимает и картина поэтизируемой Некрасовым величественной зимней природы.

Образу Прокла в поэме отведено небольшое пространство. И его деятельность, и болезнь, и смерть изображены «натуралистически», без всякого обращения к условным формам письма. Эпизод «Прокл на смертном одре» дан, однако, в духе сурово-торжественной патетики:

Уснул, потрудившийся в поте!  
Уснул, поработав земле!  
Лежит, непричастный заботе,  
На белом сосновом столе,  
Лежит неподвижный, суровый,  
С горящей свечой в головах,  
В широкой рубаше холщовой  
И в липовых новых лаптях.  
Большие, с мозолями руки,  
Подъявшие много труда,  
Красивое, чуждое муки  
Лицо — и до рук борода. . .

(II, 174)

Поступкам и немногочисленным словам Севастьяна, отца Прокла. Некрасов также придает оттенок медлительности и торжественности, целесообразности и глубины смысла:

Устал он, работа трудна,  
Тут тоже сноровка нужна —  
Чтоб крест было видно с дороги,  
Чтоб солнце играло кругом.  
В снегу до колен его ноги,  
В руках его заступ и лом,  
Вся в инее шапка большая,  
Усы, борода в серебре.  
Недвижно стоит, размышляя,  
Старик на высоком бугре.

(II, 171—172)

В таком же «монументальном» стиле покажет поэт старика и в последний раз, после похорон:

Высокий, седой, сухопарый,  
Без шапки, недвижно-немой,  
Как памятник, дедушка старый  
Стоял на могиле родной!

(II, 180)

Какой бы немногословной ни была «роль» Севастьяна, Некрасов показывает его не только «снаружи», но и «изнутри», причем внутреннее показано через внешнее: вслед за словами Севастьяна, вырывшего могилу («Не мне б эту яму копать!»), следует авторский текст:

. . . Старик оступился,  
Из рук его выскользнул лом  
И в белую яму скатился,  
Старик его вынул с трудом.

(II, 172)

Изображение душевных переживаний Севастьяна поэт дополняет далее картиной пейзажа, специфически воспринятого:

Пошел . . . по дороге шагает . . .  
Нет солнца, луна не взошла . . .  
Как будто весь мир умирает:  
Затишье, снежок, полумгла . . .

(II, 172)

Торжественно-патетический стиль в высшей степени характерен для второй части поэмы, раскрывающей драму Дарьи. В ее лице выведена, с одной стороны, рядовая крестьянка, подверженная тяжелым ударам судьбы и терпеливо выносящая все тяготы суровой жизни. С другой стороны, она существо незаурядное, одна из тех, к которым не липнет «грязь обстановки убогой» (II, 169), личность героическая, тип «величавой славянки», который лишь в виде исключения сохранился в «наших селеньях». Задача создать по возможности обобщенный образ женщины-крестьянки сделала необходимым для автора исторический экскурс:

Три тяжкие доли имела судьба,  
И первая доля: с рабом повенчаться,  
Вторая — быть матерью сына-раба,  
А третья — до гроба рабу покоряться,  
И все эти грозные доли легли  
На женщину русской земли.

(II, 168)

Но Дарья, как сказано, существо необычное, ей, например, удалось избежать «третьей судьбы», поскольку отношения ее с Проклом и человечны, и безоблачны; то же можно сказать и об отношениях ее к родителям мужа («Свекровь ее тут же... трудилась...» и т. д.). Но тем убедительнее выглядят под пером поэта ужасающие условия крестьянского быта, если даже жизнь «счастливой» Дарьи оказывается исполненной таких испытаний.

Для изображения жизни Орины Некрасов воспользовался формой причитания-исповеди, которая встречалась у него и ранее (в стихотворении «В деревне», например) и встретится позднее (исповедь Матрены Тимофеевны в «Кому на Руси жить хорошо»). В «Морозе, Красном носе» поэт к этой форме не прибегает, заменяя ее способом авторского повествования. Наряду с последним Некрасов обращается здесь к новой форме — приему сновидения героини. Заметим кстати, что этим приемом и в таких же точно целях воспользовался в 1859 г. Т. Г. Шевченко в своем знаменитом стихотворении «На барщине пшеницу жала». Названный прием давал широкие возможности для раскрытия таких душевных переживаний героини из народа, которые иными художественными средствами раскрыты быть не могли.

В первом сновидении, по своей поэтике необычайно близком, а порой и тождественном поэтике народных песен, Дарья еще не вполне отрывается от суровой действительности: фантастическое и фактическое, идеальное и реальное переплетаются друг с другом; здесь Дарья обнаруживает, например, способность не только помечтать о будущей женитьбе сына, но и представить себе реальную угрозу солдатчины, которая нависает над ним в его новом положении сироты:

Наш-то молодчик в семье одиночка,  
Всех у нас деток Гришуха да дочка.  
Да голова у нас вор —  
Скажет: мирской приговор!

(II, 188)

Второе сновидение, в которое, зачарованная Морозом, окончательно погружается Дарья, — это отнюдь не воспоминание, как представляется некоторым исследователям, а самодовлеющая мечта, не признающая случившегося и действительного. Жаркое лето, пора сбора урожая, тяжелый, но радостный труд дружной семьи земледельцев. Свободная от вмешательства властей и помещика трудовая деятельность составляет основу здоровых, ничем не омраченных взаимоотношений внутри этой представ-

ленной тремя поколениями ячейки крестьянского мира. В ней все разумно, красиво и гармонично. Не отстающие в работе от кормильцев семьи старики, веселые, приученные к труду дети, воодушевленные чувством взаимного согласия и любви Прокл и Дарья. Настроением всеобщей солидарности охвачен даже Савраска, который понимающе «глядит на своих».

Символичен последний «кадр» этой мечты: Прокл с детьми в телеге, нагруженной снопами, уезжает с поля, а Дарья, заслонившись от солнца рукой, глядит вслед:

И ей из снопов улыбались  
Румяные лица детей...

(II, 197)

И вполне закономерно, что за этой последней картиной слышатся звуки чудной песни, которой всецело отдается Дарья.

О чем она — бог ее знает!  
Я слов уловить не умел,  
Но сердце она утоляет,  
В ней дольнего счастья предел.

(II, 198)

В песне наилучшим образом воплотилась мечта Дарьи. И не только ее, но и вековая мечта трудового крестьянства о привольной и счастливой жизни. И гибель Дарьи, прерывающая ее чудную мечту, приобретала в сознании автора широкий символический смысл: в суровом климате самодержавно-крепостнической России чаяния народных масс не имели почвы для осуществления.

Поэмой «Мороз, Красный нос», раскрывавшей богатый внутренний мир женщины-крестьянки, Некрасов впервые в истории русской литературы дал положительный ответ на вопрос, может ли человек из народа, лишенный преимуществ умственного развития, доставляемых образованием, стать героем большого поэтического произведения. Создание жанра народной поэмы — одна из величайших заслуг Некрасова. Новаторский характер и высокие художественные достоинства поэмы «Мороз, Красный нос» вынуждены были признать даже литературные противники поэта.

В интересе Некрасова к женщине-крестьянке, представлявшей наиболее бесправную прослойку бесправной народной массы, проявился глубочайший гуманизм поэта. Тема женщины из народа в сознании Некрасова сплеталась с темой материнства и другими общечеловеческими темами. Поэт высоко ценил шевченковскую «Наймичку» именно потому, что в ней «мать представляется величайшим идеалом материнской любви» (XII, 91). И наоборот, оскорбление этого чувства вызывало самую отрицательную реакцию поэта:

И не кинул никто, негодуя,  
Комом грязи в бесстыдную мать!

(II, 50)

Тема материнской любви, материнства была для Некрасова темой вечной:

В насмешливом и дерзком нашем веке  
Великое, святое слово: мать

(II, 415)

Великое чувство! у каждых дверей,  
В какой стороне ни заедем,  
Мы слышим, как дети зовут матерей  
Далеких, но рвущихся к детям.

(II, 412)

Однако эта вечная тема в сознании поэта получала неизменно социальную и даже политическую окраску, что превосходно подтверждается стихотворением 1868 г. «Мать».

И преждевременная смерть актрисы Асенковой, и подвиг жен декабристов, и жертвенность русских революционерок-семидесятниц, и печальная участь матерей тех, кто «погиб на кровавой ниве» (I, 148), и тягостная судьба женщины-крестьянки — все это не только волновало душу поэта, но и давало ему полное право сказать о себе:

Но я всю жизнь за женщину страдаю,  
К свободе ей заказаны пути.

(II, 416)

Изображение природы у Некрасова — это тоже одна из «вечных» тем. Общим местом некрасоведения стало утверждение, что природа у поэта «обычно дана во взаимодействии с людьми». Определение слишком общее, его в равной мере можно отнести и к Тютчеву, и к Фету, так как к числу «людей», по-видимому, относится и личность автора. И напротив, отказывая Некрасову в склонности изображать его «личностное» отношение к природе, мы допустим грубую ошибку, поскольку поэт любил изображать природу во «взаимодействии» не только «с людьми», но и с самим собой. Восприятие и изображение последней у Некрасова характеризуется небывалой ни в предшествующей, ни в последующей ему русской поэзии разносторонностью и широтой. Поэт воспринял все лучшее, что было создано русскими мастерами пейзажной лирики, от Державина и Пушкина до Лермонтова и Кольцова, не исключая и современных ему поэтов, прежде всего Тютчева и Фета.

Но в отличие от Тютчева Некрасов был далек от его шеллингианского взгляда на природу как на вместилище непостижимых и загадочных сил, таинственно связанных с человеком. Элементы сказочности, которыми наделяет природу автор в «Морозе, Красном носе» и других произведениях, лишены малейших признаков философского идеализма. Вместе с тем тютчевское восприятие природы как мира автономного и гармонического («Певучесть есть в морских волнах, Гармония в стихийных спорах») вовсе не чуждо и автору поэмы «Саша» и «Зеленого Шума». В последнем провозглашается гимн природе и ее стихиям как силам, вечно существующим, источнику жизни на земле. «Природа-мать» (I, 111; II, 151, 200) нередко выступает в произведениях поэта как образ спасительницы и целительницы своих страдающих от внутренней дисгармонии сыновей:

Этот омут хорош для людей,  
Расставляющих ближнему сети,  
Но не жалко ли бедных детей!  
Вы зачем тут, несчастные дети?  
Неужели душе молодой  
Уж знакомы нужда и неволя?  
Ах, уйдите, уйдите со мной  
В тишину деревенского поля!

(II, 72)

О мечты! о волшебная власть  
Возвышающей душу природы!

(II, 97)

Я наслушался шума иного. . .  
Оглушенный, подавленный им,  
Мать-природа! иду к тебе снова  
Со всегдашним желаньем моим —  
Заглуши эту музыку злости!  
Чтоб душа ощутила покой  
И прозревшее око могло бы  
Насладиться твоей красотой.

(II, 151)

На лоне природы, где «нет безобразья» (II, 202), а есть «врачующий простор» (II, 41), освобождается лирический герой Некрасова от тлетворного «духа античеловечьего» (II, 150) и от удушливой атмосферы, в которой страдают «божьи и ревижские души» (II, 45). И поэтому нередко в произведениях поэта не человек сам по себе, а общество с его уродливостями и болезнями противопоставляется гармонической жизни природы.

Если природа постоянно готова принять в свои объятия человека как сына, то далеко не таков последний по отношению к ней самой. Вторгаясь в природу, человек часто нарушает ее гармонию и уродует ее красоту. В поэме «Саша», в стихотворении «Дедушка Мазай и зайцы» Некрасов выступает поборником гуманистического и любовного отношения к природе.

Восприятие русской природы, точнее — ландшафта, нередко ассоциируется у Некрасова с понятием родины. Некоторые типические русские пейзажи, например волжские, выступают у Некрасова в качестве поэтических символов России. Образ Волги не был чужд и для русской поэзии первой половины XIX в. Однако только Некрасову удалось закрепить за ним в русском поэтическом сознании то значение, которое придается ему и в нашу эпоху.

В большом количестве случаев Некрасов выступает как мастер реалистических и тонких пейзажных зарисовок, изображающих природу средней полосы России («Несчастные», «Тишина», «Саша», «Рыцарь на час», «Мороз, Красный нос», «Дедушка Мазай и зайцы», «Кому на Руси жить хорошо» и мн. др.):

Опять леса в уборе вековым,  
Зверей и птиц угрюмые чертоги,  
И меж дерев, нависнувших шатром,  
Травнистые, зеленые дороги!

(II, 208)

В отличие от пейзажей Майкова и Фета картины русской природы у Некрасова не отличаются яркостью красок: читатель не находит в них ни сирени, ни роз, ни даже степных колокольчиков; поэт и в пейзажных зарисовках останавливался взором на характерном, типическом для русской деревни, и в силу этого его пейзажи, как правило, способствуют раскрытию социальной темы:

Бесконечно унылы и жалки  
Эти пастбища, нивы, луга,  
Эти мокрые, сонные галки,  
Что сидят на вершине стога. . .

(II, 359)

Весело бить вас, медведи почтенные,  
Только до вас добираться невесело,  
Кочи, ухабины, ели бессменные!  
Каждое дерево ветви повесило,  
Каркает ворон над белой равниною,  
Нищий в деревне за дровни цепляется.  
Этой сплошной безотрадной картиною  
Сердце подавлено, взор утомляется.

(II, 158)

В ряде случаев, как например в стихотворениях «Перед дождем», «Балет», «Еще тройка», пейзаж привлекается Некрасовым в качестве иносказания, символа самодержавной России:

Все кони взмылены с натуги,  
Весь ад осенней русской выюги  
Навстречу; не видать небес,  
Нигде жилья не попадает,

Все лес кругом, угрюмый лес...  
Куда же тройка поспешает?  
Куда Макар телят гоняет.

(II, 314)

Идейная позиция Некрасова не могла не проявляться как в самом выборе объектов для пейзажных зарисовок, так и в характере их истолкования. Известно, что картина будущего гармонического общества, созданная поэтом в «Горе старого Наума» (1874), представляет собой своеобразную пейзажную зарисовку («И будет вечен бодрый труд над вечною рекою»). С большой рельефностью революционно-демократические взгляды Некрасова выражены в его пейзажах «производственного» характера. В них отразились не только интересы, но и воззрения мужика, а порой — даже предрассудки последнего:

Весна нужна крестьянину  
И ранняя и дружная,  
А тут — хоть волком вой!

Жаль бедного крестьянина,  
А пуще жаль скотинушку;  
Скормив запасы скудные,  
Хозяин хворостиною  
Прогнал ее в луга.

(III, 177)

Содержание некрасовских «производственных» пейзажей определялось прежде всего условиями жизни и мировоззрением дореформенного и пореформенного крестьянства, и родоначальником их в русской поэзии был А. В. Кольцов, традицию которого продолжил здесь Некрасов.

Подробная классификация некрасовских пейзажей потребовала бы ряда дополнений и оговорок, поскольку в отдельных случаях поэт прибегал к «комбинированным» приемам изображения. Ком снега, который белка с вершины сосны уронила на замерзающую Дарью, нельзя без колебаний отнести ни к одному из перечисленных выше приемов. Здесь мы чувствуем и тонкое знание автором русской зимы, и способность его небольшой деталью создать выразительную картину, и умение вложить в эту деталь глубокий философский смысл. «Самый трудный род поэтических произведений, — писал Некрасов в 1849 г., — это те произведения, в которых, по-видимому, нет никакого содержания, никакой мысли; это пейзаж в стихах, картинка, обозначенная двумя-тремя чертами. Уловить именно те черты, по которым в воображении читателя может возникнуть и дорисоваться сама собой данная картина, дело величайшей трудности» (IX, 205). Некрасов превосходно владел искусством побеждать эти трудности. Он был и навсегда останется одним из наиболее выдающихся мастеров русского национального пейзажа в поэзии.

Было бы ошибочно определять некрасовскую концепцию природы по его стихотворениям, в которых пейзажные зарисовки выполняют, так сказать, *тактические функции*. К таким произведениям нужно, например, отнести цикл сатир поэта «О погоде» (часть первая, 1859; часть вторая, 1865). Изображение природы и погоды призвано здесь прежде всего для того, чтобы завуалировать политическую злободневность сатиры.

В «Отрывках из путевых записок графа Гаранского» и в некоторых других стихотворениях Некрасова сатирический элемент представлен концентрированно. Однако в борьбе с цензурой поэту нередко приходилось прибегать и к рассредоточенной сатире, примером которой и может служить сатирический цикл «О погоде». В нем отсутствует тот обличительный пафос, с которым в роли страстного трибуна выступал Некрасов в «Размышлениях у парадного подъезда», «Железной дороге», «Песне

Еремущке». Обличительство и сатира в цикле «О погоде» присутствуют в рассредоточенном и, на первый взгляд, безобидном виде, что подчеркивается как в самом заглавии, так и в подзаголовках цикла («Утренняя прогулка», «До сумерек», «Сумерки» и т. д.). Зарисовка лошади, избираемой извозчиком, рассыльного Миная с корректурами, колонны солдат, переходящих улицу, и даже описание чиновника, который страдал всю жизнь и которому не повезло и после смерти, — все эти зарисовки как будто к социальной сатире не имеют прямого отношения. Но при ближайшем рассмотрении мы обнаружим в них не только социальную, но и политическую сатиру, хотя обличительный элемент в цикле основательно зашифрован.

Упоминание о преступнике, ожидающем наказания плетью, рыдания крестьянских баб, сыновьям и мужьям которых забривают лбы, сравнение столичного грохота с лязгом цепей, которые чьи-то руки «куют на несчастный народ» (II, 75), не исчезающий из поля зрения автора силуэт Петропавловской крепости — все эти и подобные им, разбросанные в произведении там и сям беглые зарисовки и намеки, возвышаясь над соседствующими с ними «светлыми» картинками, призваны были создать впечатление о жестокостях и бесчеловечности официального, аристократического Петербурга, «где катаются сами цари» (II, 214).

Мыслящий читатель понимал, что собственно пейзажные зарисовки цикла «О погоде» лишены самостоятельного значения и что присутствующие в произведении политические намеки и иносказания отражают едва ли не основное его содержание. Эту же мысль подсказывал читателю и сам автор:

А театры, балы, маскарады?  
Впрочем, здесь и конец, господа,  
Мы бы там побывать с вами рады,  
Но нас цензор не пустит туда.  
До того, что творится в природе,  
Дела нашему цензору нет.  
«Вы взялись писать о погоде,  
Воспевайте же данный предмет!»

(II, 217)

В этих словах — ироническая улыбка поэта, торжествующего свою не легкую победу над бдительной, но все же не всеисильной цензурой.

В стихотворениях «Балет» (1866) и «Недавнее время» (1871), которые связаны с циклом «О погоде» общностью замысла, Некрасов продолжает разъяснять читателю условия, заставляющие его уклоняться от сатиры, идущей напролом:

Немы струны карающей лиры,  
Вихорь жизни порвал их давно!

(II, 244)

Для людей, в захолустье живущих,  
Мы действительно странны, смешны,  
Но, читатель! в вопросах текущих  
Права голоса мы лишены.

(II, 347)

Но даже из таких мимоходом сделанных приближений к «текущим вопросам» становилось ясно, что поэт решает их в духе, противоположном узаконенным правительственным толкованиям.

Однако Некрасов не ограничивался намеками, сделанными «с подобающим тактом» (II, 347). В «Балете» он подвергает беспощадному сатирическому обличению столичную знать, родовую, бюрократическую и денежную, украшенную сенаторскими и генеральскими регалиями и брил-

лиантами. В одном из бесцензурных стихотворений 1858 г. поэт назвал царскую Россию страной,

Где все разумное придавлено тисками,  
Где все безмозглое отмечено звездами, —

(II, 60)

и с тех пор слова «звезда» и «крест», в их переносном значении, постоянно употреблялись им в неизменно отрицательном смысле, то с ироническим, то с саркастическим оттенком (ср.: II, 212, 221, 244—249, 331, 343; III, 185 и др.). Автор «Балета» в целях маскировочных затрагивает ряд незначительных тем (безденежье столичной публики, практическую современную дам и девиц и пр.), однако главной его задачей было противопоставить привилегированное общество жизни русского мужика, нищета и несправедливость которого изображены во второй части стихотворения.

И по композиционному принципу, и по содержанию много общего с «Балетом» имеет и «Недавнее время». Для того чтобы провести произведение через цензуру, Некрасов делает героем его представителя русской старобарской культуры. Но этот дворянин по левизне своих общественных взглядов не уступает радикальному разночинцу: ещё в 40-е годы он выступал за «свободу крестьянства» (II, 329), его возмущала строгость судебного приговора петрашевцам; людей своего класса он клеймит словами нескрываемого презрения:

Посмотрите на нас: мы обжоры,  
Мы ходячие трупы, гробы,  
Казнокрады, народные воры,  
Угнетатели, трусы, рабы!

(II, 342)

Некрасовский герой выступает под флагом защиты крестьянской реформы 1861 г., но этот флаг необходим ему лишь для пропаганды революционно-демократических идей:

Радикалы вчерашние тоже  
Восклицали: «что будет? ... о боже! ...»  
Уступать не хотели земли...

(II, 343)

Поэт был лишен почти всякой возможности затрагивать «текущие вопросы», и поэтому он заставляет своего героя вспоминать о прошлом, о крестьянском движении 40-х годов, но его характеристика прошлого дана так искусно, что бросала свет и на современность:

А народ... Мы не знали о нем.  
Правда, дикие, смутные вести  
Долетали до нас иногда  
О мужицкой расправе, о мести,  
Но не верилось как-то тогда  
Мрачным слухам...

(II, 338)

Ход изложенной поэтом мысли ясен: тогда не верилось, теперь верится, так как последующее время подтвердило огромную важность так называемого крестьянского вопроса. Вместе со своим героем Некрасов выступает последовательным сторонником крестьянских масс, выразителем их нужд и чаяний. Тем самым стихотворение «Недавнее время», освещавшее такой, казалось бы, малозначительный вопрос, как нравы столичного клуба, возвышалось до уровня боевой политической сатиры.



Пафосом смелой политической сатиры воодушевлены также и «Песни о свободном слове» (1865). Разоблачение литературной (цензурной) политики самодержавия соединено в этом цикле с беспощадной критикой нравов литературной среды («Журналист-рутинер» — II, 490, и другие стихотворения). Сатирическое изобличение либерализма и «болтовни либеральной» (II, 247) в качестве периферийной темы присутствовало и в «Балете», и в «Недавнем времени». В «Песнях о свободном слове» эта тема выдвинута на одно из первых мест. В 40—50-х годах Некрасову приходилось выступать преимущественно против социальных и психологических основ либерализма; с середины 60-х годов, когда последний окончательно порвал свои связи с демократизмом, превратился в самостоятельное общественное направление, поэт крестьянской демократии разоблачал либералов как политическую группировку, препятствовавшую развитию освободительной борьбы в стране.

Если в цикле «О погоде» и в «Недавнем времени» Некрасов с целью беспрепятственного прохождения через цензурную таможню растворял политическую тематику в бытовой, то в поэме «Суд» (1867) в тех же целях внутренне скорбный тон сатирической инвективы был вынужденно ослаблен шутливо-юмористическими интонациями:

*Вечерний звон! вечерний звон!  
Как много дум наводит он! —*

этой, на первый взгляд неожиданной, цитатой из поэта Козлова изображает Некрасов ночное появление жандарма на квартире литератора.

*А звон, неумолим и скор,  
Меж тем на миг не умолкал,  
Пока я брюки надевал...*

(II, 296)

Современная поэту критика квалифицировала этот юмористический тон как не приличествующее сюжету «хихиканье». Не получил разъяснения игривый тон Некрасова и в последующей критике. А между тем только под покровом этого вынужденного «балагурства» и мог поэт излагать самые «крамольные» политические идеи:

*Родился я в большом доме,  
Напоминающем тюрьму,  
В котором грозный властелин  
Свободно действовал один.*

*Потом я в корпус поступил  
И там под тем же страхом жил.*

(II, 302)

Обращение героя к писательской деятельности не освободило его от «воображения леденившего» страха. Атмосфера деспотизма, как оказывается, господствует всюду — в частной, общественной и государственной жизни. Как приведенные выше, так и другие «скорбные» строки сатирической поэмы «Суд» делают ее произведением глубокого политического содержания.

Примером вынужденно юмористического переосмысления драматического сюжета может служить также упомянутое выше стихотворение «Еще тройка» (1867), изображающее отправляемого в политическую ссылку юношу:

*Какое ты свершил деянье,  
Кто ты, преступник молодой?  
Быть может, ты имел свиданье  
В глухую ночь с чужой женой?*

Ответа нет. Бушует вьюга,  
Обняв преступника, как друга,  
Жандарм напившийся храпит;  
Ямщик то свищет, то зевает,  
Поет...

(II, 314—315)

Четырьмя годами ранее, в 1863 г., теме политической ссылки Некрасов посвятил стихотворение «Благодарение господу богу...», которое заканчивалось картиной отправляемого в ссылку осужденного:

Подле лица — молодого, прекрасного,  
С саблей усач... [негодяй].  
Брат, удаляемый с поста опасного,  
Есть ли там смена? Прощай!

(II, 161)

К цитированному отрывку нетрудно найти почти полную параллель и в стихотворении «Еще тройка»:

... В телеге той  
Сидит с осанкою победной  
Жандарм с усищами в аршин,  
И рядом с ним какой-то бледный  
Лет в девятнадцать господин.

(II, 314)

Но если для стихотворения 1863 г. поэт избирает скорбные интонации («Пел бы я песню про эту дорогу, пел бы да ревма-ревел»), то посвященное аналогичной теме стихотворение 1867 г. написано в шутивно-игривом стиле («А тройка... улетает; куда Макар телят гоняет»), что можно объяснить только цензурными соображениями автора. Стихотворению «Еще тройка» Некрасов придает форму романса-пародии, словно желая тем самым сказать, что он не вкладывает в эту вещь серьезного значения. Интонация скорби по отношению к юноше-ссылному могла бы выдать сочувственное отношение автора к «нигилизму», и поэтому она осталась неиспользованной. Вместо нее Некрасов прибегает к сатире, объектом которой является здесь жандармский офицер, победная осанка, «усищи с аршин» и низменные инстинкты которого говорили сами за себя.

Тема революционной борьбы затронута Некрасовым также в ряде его автобиографических стихотворений 60-х годов («Тургеневу», «Душно! без счастья и воли...», «Что ни год — уменьшаются силы...», «Надрывается сердце от муки...», «Возвращение» и др.). В сложном духовном облике Некрасова неповторимо и своеобразно отразилась сложность общественных коллизий эпохи. Непреходящая ценность некрасовской автобиографической лирики состоит, в частности, и в том, что в ней запечатлены переживания активного участника освободительной борьбы.

Сказанному нисколько не противоречит наличие так называемой покаянной лирики Некрасова. Его покаянные настроения формировались главным образом под воздействием того чувства долга перед народом, которое на разночинском этапе освободительной борьбы разделялось лучшей частью русской демократической интеллигенции. «Демократ, — писал В. И. Ленин в статье о «Вехах», — размышлял о расширении прав и свободы народа, облекая эту мысль в слова о „доле“ высших классов перед народом».<sup>37</sup>

Среди покаянных стихотворений поэта находится несколько подлинных шедевров, наиболее известным из которых является «Рыцарь на час».

<sup>37</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 19, стр. 173.

Покаянные стихотворения Некрасова — неотъемлемая часть его автобиографической лирики. Без них нельзя воссоздать весь мучительно сложный путь умственного и нравственного развития поэта, тревоги и сомнения, взлеты и падения его души. По беспощадности самоанализа и глубине самораскрытия, по искренности чувств и силе художественного выражения автобиографическая лирика Некрасова возвышается до уровня лучших творений великих поэтов мира.

Нетрудно было бы показать, что наплывы покаянных настроений у поэта усиливались присущим ему сознанием своей принадлежности (пусть даже только номинальной) к «дворянскому роду» (II, 406). Показательно в этом отношении стихотворение «Сыны „народного бича“» (1870), хотя мы и не можем считать его полностью автобиографическим. Сознание «грехов отцов» и ощущение «проклятья народа» — вот силы (по идее этого стихотворения), заставляющие дворянскую интеллигенцию чувствовать себя изгнанниками в родной стране. Реформы 60-х годов не могли подавить этого чувства, так как «мрак и голод» по-прежнему остались уделом народа:

Смутясь, потупили мы взор —  
«Нет! час не пробил примиренья!»  
И снова бродим мы с тех пор  
Без родины и без прощенья! . .

(II, 498)

Однако в гораздо большей степени, чем сознание сословной ответственности, в покаянных настроениях поэта отражалась его собственная, сложно и тонко организованная личность. «Поэт плакал, — справедливо писал Ф. М. Достоевский, — может быть, о таких делах своих, от которых мы бы и не поморщились, если б совершили их».<sup>38</sup>

Особого рассматривания заслуживают стихотворения Некрасова, вызванные так называемой муравьевской историей. Их принадлежность к покаянной лирике весьма условна, поскольку продиктованы они были не чувством неоплатного долга поэта перед народом, а более сложными, хотя и близкими к покаянным настроениям, мотивами. После неудавшегося покушения Каракозова на Александра II 4 марта 1866 г. вся общественная жизнь страны очутилась в тисках самой жестокой правительственной реакции. Известный своей кровавой расправой с польским восстанием 1863 г. Муравьев-Вешатель после покушения на царя был облечен ничем не ограниченными полномочиями по искоренению «революционной крамолы». Стремясь в этой обстановке предохранив «Современник» от нависшей над ним угрозы, Некрасов прочитал на официальном обеде «мадригал» в честь Муравьева. Это был один из тех ложных шагов в общественном поведении поэта, о которых В. И. Ленин писал: «Некрасов колебался, будучи лично слабым, между Чернышевским и либералами, но все симпатии его были на стороне Чернышевского. Некрасов по той же личной слабости грешил нотками либерального угодничества, но сам же горько оплакивал свои „грехи“ и публично каялся в них».<sup>39</sup>

Выступление Некрасова со стихами в честь Муравьева не предотвратило закрытия «Современника» и было осуждено демократической общественностью. Поэт и сам осудил свой ложный тактический шаг в стихотворениях «Ликует враг. . .» и «Умру я скоро. . .»:

Не торговал я лирой, но бывало,  
Когда грозил неумолимый рок,  
У лиры звук неверный исторгала  
Моя рука. . .

(II, 261)

<sup>38</sup> Ф. М. Достоевский, Полное собрание сочинений, т. XII. Изд. 6. (Дневник писателя за 1877 г.). СПб., 1906, стр. 406.

<sup>39</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 22, стр. 84.

Реакционная печать поспешила использовать «неверный звук» некрасовской поэзии для дискредитации дела революционной демократии. На инсинуации реакционеров поэт отвечал стихотворением, написанным в отнюдь не покаянном тоне, которое начиналось четверостишием:

Зачем меня на части рвете,  
Клеймите именем раба?..  
Я от костей твоих и плоти,  
Остервенелая толпа!

(II, 312)

Стихотворение это отвечало также и на выпады против поэта со стороны радикалов караказовского толка. Оценивая тактику последних как политическое безрассудство, Некрасов не скрывает чувства собственной растерянности, вызванной огульными нападками противников и справа, и слева:

Не оправданий я ищу,  
Я только суд твой отвергаю.  
Я жить в позоре не хочу,  
Но умереть за что — не знаю.

(II, 313)

Наличие в этом стихотворении «наступательных» интонаций свидетельствовало вместе с тем о преодолении кризиса, пережитого поэтом в результате «муравьевской истории».

Художественные достоинства публицистической лирики Некрасова (как и его гражданской поэзии в целом) во многом зависели от богатства и гибкости средств интонационной выразительности его стиха. Поэт проявляет постоянную заботу об их усовершенствовании, свидетельством чему может служить хотя бы та роль, которую он отводил в своих стихах такому, на первый взгляд малозначительному, интонационному приему, каковым является композиционная пауза.

В русской поэзии Некрасов, как никто иной, широко воспользовался богатейшими смысловыми и изобразительными возможностями, принадлежащими закрытой паузе (т. е. паузе, за которой следует заключительный авторский текст, замыкающий произведение или какую-либо его часть). Следующие за закрытой паузой концовки характеризуются у Некрасова не только особой стилистической завершенностью, но и большим разнообразием. Нередко заключительный текст представляет собой емкую метафору, как например в стихотворении «Я не люблю иронии твоей...» («Так осенью бурливее река, но холодней бушующие волны») или в «Орине, матери солдатской» («Мало слов, а горя реченька, Горя реченька бездонная»); в других случаях заключительные стихи предстают в виде риторического вопроса (стихотворения «В полном разгаре страда деревенская...», «Размышления у парадного подъезда» и др.), в третьих — за паузой следует мощная афористическая концовка, как например в стихотворении «Замолкни, Муза мести и печали!..» («То сердце не научится любить, которое устало ненавидеть»).

Открытая пауза, возникающая в конце произведения, в случаях, когда последний стих обрывается, не доводится до конца, введенная (на русской почве) в поэтический обиход Пушкиным («Ненастный день потух...», «Когда за городом задумчив я брожу...» и т. д.), не получила, если не считать Некрасова, широкого распространения у поэтов послепушкинского периода. Родственная приему поэтической недосказанности открытая пауза у Некрасова («Отрывки из путевых записок

графа Гаранского», «На смерть Шевченко», «Памяти Добролюбова», «Горящие письма» и др.) служила также целям экономии речевых средств.

В не меньшей степени, чем пауза, усилению интонационной выразительности некрасовского стиха служит анафора (единоначатие). Если в народной поэзии анафора выполняет преимущественно функцию художественного параллелизма, то в книжной поэзии ее задачи гораздо многообразнее. Здесь анафора нередко служит изображению все возрастающих эмоций. У русских поэтов в этой функции единоначатие лишь изредка встречается у Пушкина («Подражания Корану» и др.), чаще у Лермонтова («Благодарности» и др.) и особенно часто у Некрасова. Порою некрасовское единоначатие может выполнять и ограниченно ритмическую функцию:

Шумит тростинка малая,  
Шумит высокий клен...  
Шумят они по-новому,  
По-новому, весеннему...

(II, 149)

Однако, как правило, оно характеризует не параллельно существующие явления, а какое-либо одно, стремительно нарастающее состояние или действие:

Все, все настоящее русское было,  
С клеймом нелюдимою, мертвящей зимы,  
Что русской душе так мучительно мило,  
Что русские мысли вселяет в умы,  
Те честные мысли, которым нет воли,  
Которым нет смерти — дави не дави,  
В которых так много и злобы и боли,  
В которых так много любви!

(II, 114)

Применение анафоры в некрасовских стихотворениях, пронизанных высоким гражданским пафосом («Рыцарь на час», «Тишина», «Размышления у парадного подъезда», «Железная дорога» и мн. др.), чрезвычайно симптоматично, в нем проявляются особенности лиризма и гуманизма поэта:

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!

(II, 42)

В анафорах Некрасова раскрываются самые существенные стороны его как поэта революционной демократии и как поэта страдающей и выстрадавшей мысли:

Не страшен гроб, я с ним знакома;  
Не бойся молнии и грома,  
Не бойся цепи и бича,  
Не бойся яда и меча,  
Ни беззаконья, ни закона,  
Ни урагана, ни грозы,  
Ни человеческого стона,  
Ни человеческой слезы.

(II, 425)

Как мастер поэтической анафоры, Некрасов не имел и не имеет себе равных во всей истории русской поэзии.

Раздвигая границы мира, подлежащего художественному отображению, Некрасов на протяжении бурных 60-х годов заметно обогатил поэзию новой проблематикой и новыми изобразительными средствами. Весьма примечательная особенность поэтического стиля Некрасова 60-х годов состояла в обогащении его традициями русского фольклора.

Некрасовский фольклоризм, как отмечалось выше, отчетливо проявился уже в 40-е годы. Белинский полагал, что народная поэзия обладает «бесконечною силою духа» (V, 329), но «бедна мыслию и содержанием» (VII, 143). Критик признавал за фольклором не только колоссальные эстетические достоинства, но и огромное познавательное значение. «Никакие летописи, — писал он, — никакие исторические изыскания не могут так верно выразить смутного его (древнего Новгорода, — Ф. П.) существования, как поэзия» (V, 408). Народная поэзия — «зеркало его (народа) духа» (V, 329).

Письмо Некрасова к Кетчеру 1848 г. свидетельствует о восторженном отношении поэта к знаменитым статьям Белинского о народной поэзии. У нас есть веское основание видеть отражение взглядов великого критика у Некрасова там, где он, например, называет русские народные песни «заунывными» (I, 101), «тоску наводящими» (I, 101), сравнивает их со «стоном» (II, 54) и даже, когда речь идет о бурлацких песнях, — с «воем» (II, 88). С другой стороны, в этих определениях нельзя не заметить приема художественного заострения, конечной целью которого было продиктованное революционной ситуацией 1859—1861 гг. возбуждение политической энергии народных масс. Тезис о заунывном тоне русских народных песен Некрасов повторял неоднократно и позднее, — но с отсутствовавшей прежде интонацией примирения. Творчество его, особенно с начала 60-х годов, когда поэт работал над созданием жанра поэмы из народной жизни, гораздо в большей степени, чем ранее, обогащается за счет фольклора. С середины 60-х годов Некрасов все чаще начинает подчеркивать неповторимое обаяние русской народной песни. Особенно полно его отношение к последней выражено в стихотворении «Возвращение» (1864), в котором «бессильная и вялая тоска» народной песни характеризуется как возбудитель нравственной энергии:

С той песней вновь в душе зашевелилось,  
О чем давно я позабыл мечтать,  
И проклял я то сердце, что смутилось  
Перед борьбой — и отступило вспять! . . .

(II, 207)

С некоторых пор народная песня выступает у Некрасова не в виде стона, а как явление национального духа, обладающее огромной силой эмоционального воздействия и непреходящей эстетической ценностью. Отвечая в 1865 г. критикам враждебного лагеря, упрекавшим его поэзию в заунывности, Некрасов писал:

Спокон веку работа народная  
Под унылую песню кипит,  
Вторит ей наша муза свободная,  
Вторит ей — или честно молчит.

(II, 220)

Вторить народной поэзии Некрасов считал большой для себя честью, и поэтому только исследование вопроса о том, каким образом «вторил» поэт, может раскрыть перед нами характер его связей с фольклором. Между тем названные связи часто отождествляются у нас с вопросом,

как использовал Некрасов отдельные фольклорные мотивы и сюжеты. Подобное отождествление можно отчасти найти и в статье 1936 г. Н. П. Андреева «Фольклор в поэзии Некрасова», статье, для своего времени явившейся событием, но несколько сужавшей саму проблему. Изучивший все творчество великого поэта, Н. П. Андреев обнаружил в нем связь с фольклором всего лишь в 14 произведениях.

В работах многих других литературоведов, следовавших за Н. П. Андреевым, по существу оказалась обойденной проблема общности поэзии Некрасова с поэтикой русского народно-поэтического творчества. В дореволюционное время критик Андреевский, приведя следующее место из некрасовской «Тишины»:

Прибитая к земле слезами  
Рекрутских жен и матерей,  
Пыль не стоит уже столбами  
Над бедной родиной моей, —

писал: «Этот невообразимый дождь, освеживший большую дорогу, — совершенно нестерпим».<sup>40</sup> Сформировавшийся в лоне эстетического снобизма критик проявил здесь редкостную невосприимчивость к поэтике фольклора, где образы типа «слезы лить рекой», к которым и восходит приведенная выше замечательная некрасовская метафора, прочно узаконены. Поэт и в других своих произведениях прибегал к аналогичным метафорам-гиперболам: «горя реченька бездонная» (II, 165); «и реки... слез упали на жесткие плиты» (III, 76) и т. д. Вообще некрасовская гипербола чаще всего идет от фольклора или же строится по фольклорному образцу. Таковы, например, гиперболы: «завидовал житью последних барских псов» (I, 28); «плечи — косая сажень» (I, 87); «что взмах, то готова копна» (II, 169); «коня на скаку оставит» (II, 170); «жандарм с усищами в аршин» (II, 314); «брюхо с бочку винную» (III, 185) и мн. др. Сравнения в поэзии Некрасова также тесно связаны с фольклором. Заметным соприкосновением с ним характеризуется и некрасовский эпитет. Все это и сообщает произведениям поэта, даже тем из них, которые написаны не на народную тему, родственность с народной песней и народно-поэтическим творчеством в целом.

В стихотворении «Внимая ужасам войны» (1855) Некрасов не прибегал к заимствованию и обработке какого-либо фольклорного сюжета. Но разве не ассоциируется оно в нашем сознании с теми народными причитаниями об убитом, в которых слезы жены, сестры и матери сопоставляются друг с другом? Фольклористично также и сравнение образа матери с плакучей ивой; и наоборот, оно противопоставлено поэту, эстетические принципы которого чужды духу фольклора.

Фольклорная стихия проникает порою даже в публицистические стихотворения Некрасова. Достаточно указать на стихотворение «В столицах шум» (1857):

Лишь ветер не дает покою  
Вершинам придорожных нив,  
И выгибаются дугою,  
Целуясь с матерью-землею,  
Колосья бесконечных нив...

(II, 40)

Цементирующим элементом в этом стихотворении является образ матери-земли, образ фольклорного происхождения, отличающийся богатством ассоциативных связей.

<sup>40</sup> С. А. Андреевский. Литературные очерки. 4-е дополн. издание, СПб., 1913, стр. 158.

Некрасов сближает свою поэзию с народной не только там, где он «обрабатывает» фольклорные сюжеты и заимствует фольклорные мотивы, и не только там, где дает слово героям из народной среды, но и там, где говорит от собственного имени:

Как ни тепло чужое море,  
Как ни красна чужая даль,  
Не ей поправить наше горе,  
Размыкать русскую печаль!

(II, 42)

Цитируемые стихи — это авторская речь (из поэмы «Тишина»), но организованы они по законам поэтики народной (*красная даль, поправить горе, размыкать печаль*).

Ощущение своей близости к народной поэтике у Некрасова было настолько значительно, что стихотворение, посвященное смерти Добролюбова, он пишет белым стихом, создавая его по типу всхлипывающей народной причеты, правда, несколько переосмысленной:

Ты лежишь, как сейчас похороненный,  
Только словно длинней и белей  
Пальцы рук, на груди твоей сложенных.  
Да сквозь землю проникнувшим инеем  
Убелил твои кудри мороз,  
Да следы наложили чуть видные  
Поцелуи суровой зимы  
На уста твои плотно сомкнутые  
И на впалые очи твои. . .

(II, 147)

Из других довольно многочисленных примеров проникновения приемов народной поэтики в автобиографическую лирику Некрасова остановимся еще на одном стихотворении, чрезвычайно выразительном, как это видно даже по его началу:

Что ты, сердце мое, расходилося? . .  
Постыдись! Уж про нас не впервой  
Снежным комом прошла-прокатилася  
Клевета по Руси по родной.

(II, 79)

Мы вправе, таким образом, сказать, что не 15, не 30 и не 50 произведений Некрасова, а все его творчество соотносилось с фольклором. Оно питалось традициями фольклора, его идейным содержанием, его эстетическими установками и интонационно-музыкальным строем. Народная поэзия для Некрасова была не только хранительницей поэтических представлений крестьянства, но и результатом духовной жизни народных масс в целом, средоточием национального художественного мышления, лучшей выразительницей русского национального характера, и поэтому в народной эстетике и поэтике он находил то, что, на его взгляд, могло претендовать на всеобщее значение, обладало качеством нормативности. Соприкосновение с фольклором начиналось уже в процессе отбора лексических средств. В области сближения поэтического языка с просторечием Некрасовым был сделан не менее значительный шаг вперед, чем в предшествующую эпоху Пушкиным. И вместе с тем даже в наиболее фольклористические свои произведения поэт смело вводил неологизмы и иностранные слова типа «машинально» (II, 192), «аппетитно» (II, 196) и т. д.

По отношению к просторечию и фольклору у Некрасова не было славнофильского умиления и фетишизации. Поэт, ставивший перед собой задачу внесения революционных идей в народное самосознание, не мог



идеализировать последнее, не мог не ориентироваться на перспективу духовного развития масс. О преодолении ограниченности народного сознания, в том числе и народно-поэтического творчества, мечтал Некрасов не в одной только «Песне Еремушке». Но поэту было чуждо высокомерное третирование созданной вековым развитием народа духовной его культуры и присущих ему этических и эстетических представлений.

Более того, борясь за национальную самобытность русской литературы, Некрасов в народном творчестве нашел важнейшую опору для создания подлинно национальных поэтических форм.

Погружение в тайны народно-поэтического творчества отразилось и на работе Некрасова по совершенствованию собственной системы стихосложения. По общему признанию, поэт внес огромный вклад в разработку трехсложных стихотворных размеров. Если совершенствование последних могло происходить в русской поэзии под воздействием литературной традиции и личных склонностей того или иного поэта, то свойственные некрасовским трехсложным размерам дактилические окончания утверждались в сознании Некрасова под воздействием фольклорной поэтики.

Применение трехсложных размеров в русской поэзии было делом не легким, поскольку последним на русской почве были свойственны не только достоинства, но и определенные минусы. Дело в том, что любая метрическая схема предполагает не только следование ей, но и отступления от нее, которыми, собственно говоря, и создается звуковое богатство и ритмическое своеобразие поэтического произведения. И чем разнообразнее эти отступления, тем богаче становится ритмический рисунок стиха. Отступления от метрической схемы создаются путем периодических пропусков предусмотренных схемой ударений. Однако если пропуск ударений в двухсложных размерах явление вполне реальное, то в трехсложных размерах оно практически почти невозможно, поскольку пропуск ударения в каждом случае (за исключением начальной стопы в дактиле) приводил бы к скоплению подряд пяти безударных слогов — явление, для русской речи почти невозможное. Отсюда в произведениях, написанных трехсложными размерами, ритмический рисунок совпадает, как правило, с метрической схемой. Создается опасность монотонии стиха. Так как пропуск ударения в трехсложных размерах практически почти невозможен, то для устранения их монотонии остается единственный путь — путь дополнительных ударений, который колеблет при этом саму метрическую схему. Необходимость в преодолении монотонии трехсложных размеров была осознана Некрасовым уже в 40-е годы («В дороге», «Если мучимый страстью мятежной»); этим и следует объяснить отступления поэта от строго выдержанной схемы трехсложных размеров, чаще всего анапеста, которые в 60—70-е годы становятся для поэта твердой закономерностью. Но дополнительные ударения появляются, разумеется, не как попало и где попало, их функция состоит не в механическом преодолении однозвучия, а в установлении соответствия между развитием поэтической мысли и движением самого стиха.

Возьмем для примера следующее хорошо всем известное место из «Размышлений у парадного подъезда»:

... Родная земля!  
Назови мне такую обитель,  
Я такого угла не видал,  
Где бы сеятель твой и хранитель,  
Где бы русский мужик не стонал?  
Стонет он по полям, по дорогам,  
Стонет он по тюрьмам, по острогам,  
В рудниках, на железной цепи;  
Стонет он под овинном, под стогом,  
Под телегой, ночуя в степи;

Стонет в собственном бедном домишке,  
 Свету божьего солнца не рад;  
 Стонет в каждом глухом городишке,  
 У подъезда судов и палат.

(II, 54)

Стихотворение строится по схеме трехстопного анапеста:

— — | — — | — — | —  
 — — | — — | — — |

Но схема эта нарушается тем, что во многих стихах ударение, кроме случаев, предусмотренных метрической схемой, падает также и на первый слог (по схеме безударный). В приведенном отрывке из 14 стихов 6 стихов (6-й, 7-й, 9-й, 11-й, 12-й и 13-й) имеют подобного рода нарушение. И оно позволяет поэту подчеркнуть именно то слово или те слова в стихотворении, которые несут на себе основную эмоциональную нагрузку, — в данном случае слово «стонет». Из многочисленных примеров, которыми можно было бы проиллюстрировать высказанную мысль, остановимся лишь на одном, почти адекватном приведенному, заимствованному из другого стихотворения поэта («Балет»):

Подстрекаемый лютым морозом,  
 Совершая дневной переход,  
 Пляшет он за скрипучим обозом,  
 Пляшет он — даже песни поет! ..

(II, 253)

В цитированном четверостишии первые два стиха дают пример трехстопного анапеста (— — | — — | — — | —), а дополнительные ударения на первом слоге в двух последних стихах как бы ломают схему. К тому же в последних двух стихах предусмотренное схемой ударение на третьем слоге фактически отсутствует, а в последнем стихе появляется и второе дополнительное ударение, в результате чего получается чрезвычайно богатый и своеобразный ритмический рисунок.

В зависимости от того, как часто и в каком по порядку стихе строфы появляются указанные отступления, меняется и ритмическое своеобразие того или иного стихотворения.

В «Рыцаре на час», состоящем из 222 стихов, 56 стихов имеют ударение на первом слоге; в «Размышлениях у парадного подъезда» на 117 стихов мы имеем 28 аналогичных случаев отступления от метрической схемы анапеста, приблизительно такую же картину можно наблюдать в «Газетной», «О погоде», «Недавнем времени» и некоторых других стихотворениях поэта.

Отмеченной выше особенностью отнюдь не исчерпываются поиски Некрасовым новых ритмических и интонационных ресурсов в трехсложных размерах. Разнообразие ритма определялось порой особенностями строения строфы, различными комбинациями в ней мужских и женских рифм, наличием или отсутствием дактилических окончаний.

«Песня убогого странника» из поэмы «Коробейники» дает образец сочетания Некрасовым двух различных трехсложных размеров. «Я лугами иду — ветер свищет в лугах» (II, 139) — это четырехстопный анапест, тогда как в следующих двух стихах:

Холодно, странничек, холодно,  
 Холодно, родименький, холодно! —

(II, 139)

трехстопный дактиль (причем последний стих несколько отклоняется и от этой схемы).

Сочетание друг с другом различных трехсложных размеров и их взаимопроникновение, равно как и сочетание трехсложных размеров с двухсложными, помогали Некрасову глубже и рельефнее выражать его поэтические замыслы.

В «Песню убогого странника» поэт сознательно вводил перебои ритма. И когда в 1880 г. библиограф С. И. Понамарев некрасовскую строку «Уж я в третью: мужик! что ты бабу бьешь?» (II, 140) решил исправить дополнением частицы «то» («Уж я в третью: мужик! что ты бабу-то бьешь?»), то эта геллертерская унификация вызвала, как известно, решительный и справедливый протест Чернышевского.

Перебои размера, вызванные все тем же стремлением поставить ритм на службу поэтическому смыслу, — явление нередкое в поэзии Некрасова. Обращение к перебоям ритма мы встретим в поэзии Лермонтова, Тютчева, но его нет, например, в поэзии Майкова, Плещеева и многих других поэтов середины и второй половины XIX в. Как и в общей разработке трехсложных размеров, Некрасов выступает и здесь искателем и новатором, подлинным реформатором русского стиха.

#### 4

Последнее десятилетие в жизни Некрасова (1868—1877) было периодом постепенного угасания его физических сил и — несмотря на это — периодом напряженного творческого труда и неутомимой деятельности в качестве члена редакции и сотрудника «Отечественных записок». Ни с близко стоявшими к нему членами редакции, М. Е. Салтыковым-Щедриным и Г. З. Елисеевым, ни с таким видным сотрудником журнала, каким был Н. К. Михайловский, у Некрасова не могло возникнуть тех глубоко доверительных отношений, которые были у него в годы первой революционной ситуации с Добролюбовым и Чернышевским. Тем не менее общественное поведение поэта названной поры было почти полностью свободно от тех колебаний, которые были свойственны ему ранее, и это объясняется благотворным воздействием на него неуклонно нараставшего революционного движения в стране.

Как и прежде, некрасовское творчество 1868—1877 гг. отличалось большой разносторонностью, хотя главные усилия поэта были направлены в это время на создание поэмы «Кому на Руси жить хорошо», работа над которой началась еще в 1863 г. и продолжалась (оставшись незавершенной) до смерти автора. Распространенное мнение о том, что поэмой «Кому на Руси жить хорошо» Некрасов хотел создать книгу для народного чтения, и поныне широко бытующее в литературе, вряд ли можно принять безоговорочно. Поэт всегда и всюду страстно мечтал «бросить хоть единый луч сознания» на трудный путь народного развития, однако замысел большой поэмы или эпопеи не мог ограничиться только этим. Некрасов был воодушевлен идеей создания своеобразной энциклопедии русской жизни, и, поскольку центральной проблемой последней была проблема мужика, поэт посвятил свое произведение судьбам русского пореформенного крестьянства, соотнесенным с судьбами русского народа в целом.

Крайнее обнищание крестьянских масс в результате правительственных реформ, состояние помещичьего землевладения, антинародная политика самодержавия, проникновение в деревню капиталистических отношений, жизнь сельского духовенства и десятки других больших и малых вопросов были поставлены и освещены в капитальном произведении Некрасова. Из четырех написанных им частей («Часть первая», «Крестьянка», «Последыш», «Пир на весь мир») последняя была посвящена

проблеме взаимоотношения передовой интеллигенции с народом. Поэма-эпопея Некрасова была, следовательно, в такой же мере обращена к народному, как и к интеллигентному читателю.

Изобразить народную массу ярко и дифференцированно, во всем многообразии составляющих ее индивидуумов и характеров, и вместе с тем уловить какие-то общие закономерности в настроении и действиях народной толпы — в этом автор видел главную свою задачу, и она была им превосходно выполнена. Степенный Савелий Корчагин совсем не похож на неистового старообрядца Кропильникова, хотя оба они относятся к числу бунтующих натур. Мало общего между характером Ермилы Гирина и старосты Власа, хотя оба они относятся к разряду «коренных» крестьян. Яким Нагой, Климка Лавин, Яков-верный, солдат Овсяников — не менее оригинальные типы. У каждого из них свое лицо и свой язык, свои привычки и замашки. Глубоко индивидуализированы также и портреты помещиков: самодовольного Оболта-Оболдуева и выжившего из ума князя Утятин.

Интересы крестьян, с одной стороны, и помещиков — с другой, показаны в поэме в их непримиримом противоречии. Государственный аппарат самодержавия стоит на страже интересов землевладельцев, и в силу этого крестьянство может защитить свои права только в беспощадной борьбе с помещиками и самодержавием. Но подготовлены ли крестьяне к такой борьбе? Некрасов превосходно видел слабую социальную активность современного ему крестьянства, распространенность в его среде царистских иллюзий, рабской психологии, культурной отсталости. Он тосковал об отсутствии в массах русского крестьянства той степени революционной сознательности, о которой мечтали «революционеры 1861 г.».

Русь не шелохнется,  
Русь — как убитая! —

писал поэт. Но, будучи глубочайшим знатоком жизни простого народа, он видел истину и с другого ее конца —

А загорелась в ней  
Искра сокрытая.

(III, 390)

Эту «искру сокрытую» поэт воплотил в созданных им художественных образах. Носители ее — и неустрашимый Кудеяр-атаман, и Савелий-богатырь, и способный увлечь за собою крестьянскую массу Яким Нагой. Да и сам Гриша Добросклонов, сын приходского дьячка, став неотделимой частью крестьянского мира, аккумулирует в себе эти искры народного гнева. Другие представители мира крестьянской стихии, пусть они и не отличаются чувством протеста, обладают (как Марфа Тимофеевна или Ермил Гири́н) той нравственной независимостью и тем трезвым разумом, которые позволяют им в будущем выйти на верную дорогу.

В превращение искры революционного сознания в пламя народного гнева Некрасов глубоко верил. И когда он произносил свои вещие слова: «Мечты! Я верую в народ!», — то они являлись отнюдь не изложением «символа веры»: это был итог его длительных наблюдений над жизнью реального народа, итог мучительных и, если угодно, теоретических размышлений о революционных возможностях русского крестьянства, и не наивная или внушенная извне, а проверенная опытом и «теорией» вера нашла выражение в гениальной поэме Некрасова.

Мировоззрение Некрасова периода 1868—1877 гг. может быть правильно понято только в соотнесении его с движением и идеологией революционного народничества.

По единодушному признанию современников (Н. Морозов, В. Фигнер и др.), творчество поэта способствовало развитию революционного народничества. Хорошо понимал это и сам Некрасов; он проявлял особую заинтересованность в том, чтобы его поэзия служила тому движению, во главе которого стояла «блестящая плеяда революционеров 70-х годов» (В. И. Ленин). Именно поэтому в 1876 г., когда поэма «Кому на Руси жить хорошо» была еще далека от своего завершения, поэт поспешил закончить ее последнюю часть («Пир на весь мир») и пытался, хотя и безуспешно, опубликовать ее в «Отечественных записках». Слова из песни Гриши Добросклонова

Иди к униженным,  
Иди к обиженным —  
Там нужен ты

(III, 385)

воспринимались современниками как призыв к народническому «хождению в народ». Подобно народникам, Некрасов отрицательно относился к проникновению в деревню капиталистических отношений. В «Кому на Руси жить хорошо» поэт не успел осветить названную тему всесторонне — там она у него затронута только на примере тяготящегося с Еремиллом Гириным купца Алтынникова, но в других его произведениях той поры, особенно в поэме «Современники», проблема капиталистического развития России освещена рельефнее:

Кто теперь там толку сыщёт?  
Народившийся кулак  
По селеньям зверем рыщёт,  
Выжимает четвертак.

(III, 404)

К росту кулачества и откупов в деревне, к развитию ростовщических форм капиталистической эксплуатации Некрасов, в духе народнической идеологии, относился глубоко отрицательно, видя в них общественное зло, ведущее к обнищанию крестьянства и порче патриархальных деревенских нравов. Однако в отличие от подавляющего большинства народников поэт был склонен видеть в развитии промышленного капитализма наряду с отрицательными и прогрессивные черты. Если народники единственной революционной силой признавали только крестьянство, то сознанию Некрасова было доступно известное предощущение ведущей роли в русском освободительном движении рабочего класса. Основанием для подобного утверждения может служить, в частности, и речь крестьянского трибуна Якима Нагого, произносимая им с деревенского валика перед Павлушей Веретенниковым и мужиками. Согласно черновому автографу поэмы, эту вдохновенную и программную речь произносил не «приросший к сохе» Яким Нагой, а «фабричный из Бурмакина», другими словами, рабочий.

Фабричный кудри русые  
Встряхнул, окинул с валика  
Очами соколиными  
Шумящую толпу  
И крикнул зычным голосом:

«Ой царство ты мужицкое!  
Гуляй коли гуляется,  
Шуми! шуми вольней!»  
Тут мужики степенные  
Попробовали лаяться,  
Да только за фабричного  
Вступился барин сам.

(III, 481)

В этом многозначительном отрывке, хотя он и не вошел в окончательный текст поэмы, отразились колебания Некрасова в решении весьма важной социологической проблемы. Поэт предполагал изобразить «умного» с «очами соколиными» рабочего, прошедшего фабричную выучку и возвышающегося в умственном развитии над крестьянской массой, призывающего последнюю к осознанию своей силы и единению. Отрывок дает представление о сомнениях и трудностях, которые приходилось преодолевать Некрасову в его раздумьях над будущими судьбами экономического и политического развития России.

Не было у Некрасова полного единства с народниками и в оценке русской общины. Народники, как известно, говорили об артельных и коммунистических инстинктах русского мужика, тогда как у Некрасова 60—70-х годов мы нигде не встречаем идеализации артели. Более того, поэт полагал, что «голод... в артели сгоняет людей» (II, 203). В поэме «Кому на Руси жить хорошо» свекор Матрены Корчагиной, у которого подкупленный «мир» незаконно определил в рекруты сына, произносит:

Я миру в ноги кланялся,  
Да мир у нас какой?

(III, 290)

Ничего лестного не говорит поэт об общине и в остальных случаях (ср.: II, 188; III, 264, 328, 515). Однако, хотя у Некрасова и нет нигде идеализации ни артельного начала, ни общины, ни «особого пути русского развития», у поэта все же была народническая идеализация русского крестьянина, его высоких нравственных качеств, его понятий о долге и справедливости, причем крестьянина «коренного» (III, 360), занимающегося земледельческим трудом. Крестьяне, оторванные от производственной деятельности, в особенности бывшие дворовые, с точки зрения Некрасова, развращены воздействием дворянской морали и встречают поэтому с его стороны неизменно критическую характеристику.

Народническая теория «критически мыслящих личностей» в ее крайне индивидуалистических проявлениях была чужда Некрасову. Будущая революция, в неизбежность которой поэт твердо верил, могла произойти лишь в результате движения самих народных масс, нравственно и умственно к ней подготовленных. Тем не менее в духе народнических утопий Некрасов переоценивал воспитательную роль прогрессивной интеллигенции как в осуществлении революционного переворота, так и в установлении нового справедливого (социалистического) общественного строя.

По-видимому, традициями «революционеров 1861 г.» следует объяснить пристальный интерес автора «Кому на Руси жить хорошо» к раскольникам и старообрядцам. Революционные демократы-шестидесятники в различных формах религиозного раскола видели выражение социального протеста русского мужика. В 1860 г. обязательство написать антиправительственное воззвание к раскольникам взял на себя Чернышевский. И, может быть, под воздействием последнего авторы прокламации «Молодая Россия» заявляли: «... он (народ, — Ф. П.) будет с нами, в особенности старообрядцы». Антиправительственную сущность раскольничества стремится подчеркнуть в поэме и Некрасов.

Автор «Кому на Руси жить хорошо» оригинально решил вопрос о стихотворном размере своего произведения, а также ряд других эстетических проблем. В 1869 г. Ф. М. Достоевский советовал А. Н. Майкову, задумавшему поэму на русскую историческую тему: «Пишите рифмой, а не старым русским размером».<sup>41</sup> Как видим, Некрасов придерживался иного

<sup>41</sup> Ф. М. Достоевский, Письма, т. II. ГИЗ, М.—Л., 1930, стр. 193.

взгляда. Он избрал для своего грандиозного замысла совершенно несвойственный его прежнему творчеству белый стих, который ассоциировался в сознании читателя с народной поэтикой.

Примечательно, что в предшествующих «фольклористических» произведениях поэт, как правило, обращался к трехсложным размерам, в то время как основным стихом «Кому на Руси жить хорошо» является трехстопный ямб с двумя безударными в конце стиха. Полагаем, что в этом отразилось стремление автора приблизить ритмику произведения к интонациям и строю живой крестьянской речи, для которой рамки любого трехсложного размера были бы стеснительны.

Юмор — характернейшая особенность некрасовского реализма. Обильнее, чем любое другое произведение поэта, наполнена юмором и поэма «Кому на Руси жить хорошо», несмотря на весь драматизм изображаемых в ней событий. Отражая существенные стороны национального характера, некрасовский юмор не мог не войти в произведение, ставившее перед собой задачу самого широкого охвата национальной жизни. В избранный Некрасовым для поэмы подвижный размер как нельзя лучше вмещался народный юмор, выраженный прежде всего в бойкой и яркой бытовой речи некрасовских героев. Известное нам содержание поэмы «Кому на Руси жить хорошо» невозможно представить изложенным при помощи одних только трехсложных размеров.

Основной стихотворный размер поэмы «Кому на Руси жить хорошо», как уже отмечалось исследователями, несколько напоминает стих поэмы И. С. Аксакова «Бродяга», стихотворные размеры А. В. Кольцова и, наконец, метрику у самого Некрасова в его стихотворных фельетонах 40-х годов («Пьяница», «Говорун», «Отрывок»). И вместе с тем стих «Кому на Руси жить хорошо» отличается от каждого из названных образцов как своей метрической схемой, так и строфикой. В некрасовской поэме замыкающая строфу строка (отличающаяся от остальных мужским окончанием) появляется на самом различном расстоянии от начала строфы и тем самым сообщает стиху необходимую гибкость, делает его пригодным и для разговорных, и для ораторских, и даже для напевных интонаций:

Поют про Волгу-матушку,  
Про удаля молодецкую,  
Про девичью красу.

(III, 198)

Этим обычным для поэмы размером автор не только рассказывает о народных песнях, но порою передает их содержание и текстуально, как например в главе «Пьяная ночь» — содержание песни «молодушки одной» (III, 199). Но трехстопный ямб был недостаточен для передачи разнообразного песенного репертуара поэмы, и поэтому естественно, что, приводя тексты песен, Некрасов довольно часто выходил за границы основного стихотворного размера.

Фольклоризм некрасовской поэмы обычно видят в использовании автором народных песен и малых фольклорных жанров (пословиц, поговорок и загадок). На самом же деле он гораздо богаче и многограннее. Некрасов смело ориентировался на поэтику не только песни, но и сказки, а отчасти и былины. Поэтика повествовательных, равно как и малых народно-поэтических жанров (пословица, поговорка), оказала заметное воздействие на способ портретной характеристики героев в «Кому на Руси жить хорошо». Вот, например, несколько штрихов из портрета Якима Нагого:

Как липочка сбодранный,  
Вернулся он на родину

И за соху взялся.

Под бороной спасается  
От частого дождя.

(III, 196)

Столь же отлична от принятых в «большой» литературе и характеристика «мужика с одышкой»:

Расслабленный, худой  
(Нос вострый, как у мертвого,  
Как грабли руки тощие,  
Как спицы ноги длинные,  
Не человек — комар).

(III, 203)

По законам народной поэтики строится и портрет князя Утятина:

Худой! как зайцы зимние  
Нос клювом, как у ястреба,  
Усы седые, длинные  
И — разные глаза:  
Один здоровый — светится,  
А левый — мутный, пасмурный,  
Как оловянный грош!

(III, 310)

По этим же законам строится портрет Савелия-богатыря (III, 259), солдата Овсяникова (III, 376) и ряда других персонажей поэмы.<sup>42</sup>

Эстетика народной сказки отразилась на самом складе некрасовского повествования.

Шли долго ли, коротко ли,  
Шли близко ли, далеко ли,  
Вот, наконец, и Клин.

(III, 238)

Стилистические формулы поэмы находятся в заметной зависимости от народной поэзии: «богатырь святорусский» — это формула былины; «пир на весь мир» — это формула народной сказки, воплощающая народную мечту о счастливой жизни, и эта формула использована Некрасовым для заглавия последней части поэмы.

Было бы, однако, грубой ошибкой считать, что Некрасов стремится растворить свою творческую индивидуальность в фольклоре. Простым сопоставлением некрасовского творчества с тем традиционным фольклором, который собирали его современники (Гильфердинг, Рыбников и др.), мы не сможем проникнуть в сущность фольклоризма поэта. И прав был В. Г. Базанов, указавший на то, что своеобразие фольклоризма Некрасова состояло в его соотносении с живой действительностью, с общественным движением 60-х годов, с наиболее подвижными и вновь возникаю-

<sup>42</sup> Сходным (хотя и не абсолютно) образом нарисован в поэме «Современники» портрет князя Ивана:

Князь Иван — колосс по брюху,  
Руки — род пуховика

По устройству верхней губы  
Он — бульдог; с оскалом зубы

Словно в бочку из-под сала  
Льет в себя вино.

(III, 94)



щими видами фольклора, в частности с крестьянским политическим красноречием.<sup>43</sup>

Народная поэзия сохраняет свое абсолютное совершенство только в условиях, когда письменность еще не успела возвыситься до уровня подлинной художественности и подлинной народности. С появлением искусства, стадияльно и типологически более высокого, роль фольклора в культурной жизни общества меняется. Он по-прежнему сохраняет свое значение как незаменимый источник для познания прошлого и как аккумулятор национальных художественных традиций, но воплощенные в народной эстетике и поэтике нормы претендовать на всеобщность уже не могут. Особенно ощутима отсталость фольклора в отношении выражаемых им общественно-политических идей. Вместе с тем продолжают сохранять значение эстетического образца лучшие достижения народной поэзии, особенно те из них, которые по каким-либо причинам остались не усвоенными большой литературой.

Вот почему Некрасовский рассказчик (за которым угадывается личность автора) не слепо пользуется стилистическими формулами народной сказки и приемами народной поэзии вообще. Он обогащает последнюю традициями литературными, он пропагандирует Белинского и Гоголя (III, 186) и стремится поднять своих слушателей до уровня передовых революционно-демократических идей. Приемами и средствами исключительно фольклорными Некрасов не смог бы выполнить тех задач, которые он ставил перед собой, вынашивая замысел поэмы «Кому на Руси жить хорошо». И поэт не устранился пойти по пути творческого сочетания поэтики фольклора с формами и приемами, выработанными литературой. В правильности такого вывода нас убеждает ознакомление с особенностями некрасовского психологизма.

Важность раскрытия внутреннего мира человека Некрасов осознавал не хуже, чем любой из его собратьев по перу. Однако автору поэмы «Кому на Руси жить хорошо» было известно, что в поэтических жанрах возможности психологической характеристики героев более ограничены, чем в прозе. Внутреннюю (скрытую от глаз постороннего наблюдателя) жизнь Некрасов предпочитал раскрывать через изображение внешних (видимых) предметов, явлений и действий. Метод косвенной характеристики героя, неизвестный фольклору, получил широкое распространение в русской литературе под воздействием Гоголя. Элементы этого метода есть уже в некрасовских стихотворениях 1840-х годов, в его стихотворных фельетонах, в поэме «Саша» (1855). В 1857 г. страх крепостного мужика при виде едущего навстречу барина поэт изображал следующими словами:

Уступчив, добродушно смирен,  
Мужик торопится свернуть...

(II, 42—43)

И с тех пор подобный метод психологической характеристики, особенно в поэме «Кому на Руси жить хорошо», становится для поэта излюбленным.

Вот, например, как дана внутренняя характеристика двух жителей погоревшего города:

Все спит еще, немногие  
Проснулись: два подьячие,  
Придерживая полочки  
Халатов, пробираются  
Между шкафами, стульями,  
Узлами, экипажами  
К палатке-кабаку.

(III, 388)

<sup>43</sup> См.: В. Базанов. Поэма «Кому на Руси жить хорошо» и крестьянское политическое красноречие. «Русская литература», 1959, № 3, стр. 28—50.

Не менее психологичен и нарисованный здесь же портрет протоиерея Стефана:

Восстав от сна с молитвою,  
Причесывает голову  
И держит на отлет,  
Как девка, косу длинную,  
Высокий и осанистый  
Протоерей Стефан.

(III, 388)

Жалостливость сына Матрены Корчагиной Федотушки изображена посредством описания его поступка (он отдает голодной волчице овцу — III, 286). Душа Савелия-богатыря также раскрывается в поступке: из чувства жалости он отказывается выстрелить в белку (III, 278), и т. д.

К названному методу примыкает, если не сказать является его разновидностью, метод речевой характеристики героя.

Внешний вид «уволенного дьячка» («Тошой, как спичка серная») был изображен при помощи народной поэтики, а его внутренний облик раскрыт способом введения речи самого героя:

«Пределы есть владениям  
Господ, вельмож, царей земных,  
А мудрого владение —  
Весь вертоград христов!  
Коль обогреет солнышко,  
Да пропущу косушечку,  
Так вот и счастлив я!»

(III, 201)

Методом речевой характеристики, правда сатирически заостренной, раскрывается духовный мир Оболта-Оболдуева:

«В моих парадных горницах  
Поп всенощну служил.  
И к той домашней всенощной  
Крестьяне допускалися,  
Молись — хоть лоб разбей!  
Страдало обоняние,  
Сбивали после с вотчины  
Баб отмывать полы!»

(III, 229)

В области речевой характеристики действующих лиц Некрасов соблюдал строжайшую экономию изобразительных средств и достигал при этом предельного художественного совершенства. Десятки таких портретов-характеристик в поэме даны с помощью одной-двух фраз, одним взмахом кисти великого художника.

Само собою разумеется, что охарактеризованными выше двумя способами изображения внутренней жизни человека отнюдь не исчерпывается весь арсенал средств некрасовского психологизма. В его поэме можно найти и непосредственное изображение психологического процесса, производимое, как правило, способом самораскрытия действующих лиц (исповеди Матрены и Савелия Корчагиных и мн. др.).

В системе изобразительных средств народно-поэтического творчества художественная деталь играет довольно скромную роль. И вместе с тем велико ее значение в творчестве Некрасова. В поэме «Кому на Руси жить хорошо» художественная деталь применяется порой для портретной и психологической характеристики, однако ей присущ и ряд других функций.

Обращает на себя внимание некрасовская художественная деталь, не имеющая ни идейного, ни сюжетного задания и применяемая с единственной целью — погрузить действие в конкретно-предметную обстановку,

придать изображению реалистическую достоверность. Таковы, например, изображения: а) зайца, перебегающего дорогу странникам (III, 159); в) гуляющих по воде «комариков» (III, 178); в) кота Васьки, спрыгнувшего к веретену, выпавшему из рук хозяйки (III, 361), и т. д.

Примечательны, наконец, случаи обращения поэта и к такой художественной детали, которая не играет никакой сюжетной роли, но служит целям типизации и воплощает в себе какую-либо большую идею.

По пути в село Кузьминское семь ходоков любят картину плывущей по пруду лошади и догоняющего ее вплавь молодого крестьянина (с серьгой в ушах):

Догнал коня — за холку хватъ!  
Вскочил и на луг выехал  
Детина: тело белое,  
А шея, как смола.

(III, 179)

В другое время и в другом месте крестьяне-ходоки любят могучей фигурой крестьянина на стогу, пьющего воду из жбана (III, 307).

В третьем случае уже сам рассказчик любит видом крестьянских ребят, которые, свесив головы с палатей, «как тюленята сонные, лежат на животе» (III, 361), заслушавшись рассказом захожего странника. Как эта, так и другие две, упомянутые выше, картины символизируют крестьянскую Россию в ее колоссальных, но не раскрытых до поры возможностях. О том, что эти, на первый взгляд не мотивированные сюжетно, картины самым ближайшим образом связаны с основной идеей поэмы, мы заключаем, опираясь на следующее место:

Кто видывал, как слушает  
Своих захожих странников  
Крестьянская семья,  
Поймет, что ни работою,  
Ни вечною заботою,  
Ни игом рабства долгого,  
Ни кабаком самим  
Еще народу русскому  
Пределы не поставлены:  
Пред ним широкий путь.

(III, 362)

Рассмотренные выше некоторые особенности поэтики Некрасова свидетельствуют не только о глубоком внимании поэта к вопросам художественной формы, но и о том, что в дальнейшем совершенствовании ее на русской почве ему удалось достигнуть огромных успехов.

Посвященные движению декабристов поэмы «Дедушка», «Княгиня Трубецкая» и «Княгиня М. Н. Волконская» (две последние составили дилогию «Русские женщины»), написанные Некрасовым в 1870—1872 гг., были откликом поэта не только на историческую, но и на современную тему.

Реакционная печать всех оттенков изображала русское освободительное движение как дело кучки изменивших патриотическому долгу «нигилистов». Эта мысль на разные лады повторялась и пропагандировалась, в частности, и антинигилистическими романами. В подобных условиях особую актуальность приобретала задача восстановления исторической истины, задача изображения исторических предшественников «нигилизма», задача исторической реабилитации последнего.

Уже в первой декабристской поэме «Дедушка», написанной с соблюдением всех мер осторожности, прибегая к эзоповскому языку, Некрасов показал декабристское движение как патриотический подвиг.

Ни главный герой поэмы (дедушка), ни автор ни слова не говорят о деле (восстании) декабристов, но и заговор молчания вокруг этого

дела, и то, что о нем принято говорить только взрослым («вырастешь, Саша, узнаешь») и особо подготовленным благородным натурам (внук уже «злых ненавидит... дед примечает: пора!»), — в достаточной мере красноречивы: дворянские революционеры не просто благородные, а особенно благородные люди. И величественный облик деда, его жертвенность и доброта, его «апостольски» (III, 10) простая речь также утверждают читателя в подобном мнении.

Ореолом святости окружено дело декабристов и в некрасовской дилогии. Как и в поэме «Дедушка», автор прибегает и здесь (хотя и в меньшей степени) к приему иносказания. Идея иносказания была заложена в самом замысле, в стремлении воспеть подвиг декабристов путем возвеличения подвига их героических жен:

Пускай долговечнее мрамор могил,  
Чем крест деревянный в пустыне,  
Но свет Долгорукой еще не забыл,  
А Бирона нет и в помине.

(III, 70)

Как в этом, так и в других случаях иносказание применяется в его, так сказать, обычном, выраженном в слове виде. Приводя параллель между кн. Долгорукой и кн. Волконской, с одной стороны, и между Бироном и Николаем I — с другой, Некрасов клеймил царское самодержавие и предрекал ему неминуемую гибель.

Придавая декабристским поэмам пропагандистское значение, автор, разумеется, был не в меньшей мере заинтересован, чтобы и образы декабристских героев и героинь, и среда, в которой они действуют, были изображены в полном соответствии с исторической правдой. Неосновательными поэтому были мнения критиков, полагавших, что Некрасов исказил отношение декабристов к народу. Названные упреки были основаны, впрочем, на смешении двух неравнозначных понятий: тактики декабристских организаций, действительно избегавших ориентации на народные массы в своих планах государственного переворота, с искренней заинтересованностью декабристских кругов в облегчении положения закрепощенного народа, реальность которой была бесспорна.

В 70-е годы Некрасов создает такие шедевры политической лирики, как «Н. Г. Чернышевский», «Сеятелям», «Отрывок» («... Я сбросила мертвящие оковы...») и др., в которых прославлялось мужество революционеров-разночинцев. Некоторые политические стихотворения поэта возникали под непосредственным воздействием крупных общественных событий. «Страшный год» — это отклик на подавление Парижской коммуны; «Есть и Руси чем гордиться...» — отклик на так называемую Казанскую демонстрацию; стихотворение «Смолкли честные, доблестно павшие...» Некрасов посвятил и передал участникам «процесса 50-ти».

Автобиографическая лирика Некрасова 1870-х годов, особенно периода «Последних песен» (1874—1877), как никогда ранее, сливается с лирикой гражданской («Не рыдай так безумно над ним...», «Душно! без счастья и воли...», «Утро» («Ты грустна, ты страдаешь душою...»), «Нет, не поможет мне аптека...», «Друзьям» («Я примирился с судьбой неизбежною...») и мн. др.). Особняком стоят только «Три элегии» (1873).

Стоявшему «у двери гроба» (II, 433) Некрасову были, разумеется, свойственны настроения уныния, разочарования, осложняемые раздумьями о судьбах народных:

Мой стих уныл, как ропот на несчастье,  
Как плеск волны в осеннее ненастье,  
На северном пустынном берегу...

(II, 369)

Но поэт упорно боролся с одолевавшими его горестными раздумьями, и примечательно, что именно в этот период его гражданское сознание, его эстетическая мысль были увлечены «высоким» в жизни и искусстве:

Прочь, о, прочь! — сомненья роковые,  
Как прийти могли вы на уста?  
Верно, есть еще сердца живые,  
Для кого поэзия свята.

(II, 362)

«Высокое» и «возвышенное» у Некрасова не отгорожено непроницаемой стеной от реального и повседневного:

Казни корысть, убийство, святотатство!  
Сорви венцы с предательских голов,  
Увлечших мир с пути любви и братства,  
Стяжанного усилиями веков.

(II, 394)

В этом видел поэт «высокое призвание» (III, 394) настоящего человека. Устремлением к «высокому» следует объяснить интерес угасающего Некрасова к Шиллеру, этим же определяется наличие в поздних некрасовских стихах отзвуков гражданской поэзии Виктора Гюго. Повышенный интерес питает Некрасов в это время также к гражданской поэзии Пушкина. О пушкинской поэме «Вольность» поэт упоминает в одном из стихотворных набросков 1874 г. (III, 523). К традициям пушкинской поэзии (как это отчасти уже отмечалось в исследовательской литературе) восходит ряд стихотворений позднего Некрасова («Уныние», «Элегия» и др.). К ним с полным правом можно отнести и некрасовскую поэму «Мать».

И счастлив я! уж ты ушла из мира,  
Но будешь жить ты в памяти людской,  
Пока в ней жить моя способна лира.  
Пройдут года — поклонник верный мой  
Ей посвятит досуг уединенный,  
Прочтет рассказ и о твоей судьбе;  
И, посетив поэта прах забвенный,  
Вздохнув о нем, вздохнет и о тебе.

(II, 423)

В этом отрывке обращает на себя внимание пушкинская торжественно-медитативная тональность, если не сказать — тональность пушкинского «Памятника». В 1877 г. Некрасовым было написано стихотворение «Осень», посвященное русско-турецкой войне; оно рождалось в русле пушкинских традиций; метрически, интонационно и композиционно названное стихотворение восходит к «Пиру во время чумы» (к песенке Мери). Предположение это тем более реально, что у самого Некрасова размер «Осени» нигде более не встречается.

Вопросу об общественной роли поэзии и оценке собственного творческого пути, другими словами — теме пушкинского «Памятника», умирающий Некрасов посвятил целый ряд стихотворений («Пускай нам говорит изменчивая мода...», «Поэту», «О Муза, наша песня спета...», «Зине» («Пододвинь перо, бумагу, книги!...») и др.). В них выражена его непоколебимая преданность лучшим идеалам 60-х годов.

В творчестве периода «Последних песен» поэт достиг высшего единства содержания и формы, высшего синтеза мысли и чувства, реального и высокого, интимного и общественного, этического и эстетического. В стихотворении 1877 г. «Баюшки-баю», достойном занять одно из вершинных мест среди лучших достижений мировой лирики, Некрасов подвел итоги своего многотрудного писательского пути и оставил нам свое политическое и поэтическое завещание:

Уступит свету мрак упрямый,  
Услышишь песенку свою  
Над Волгой, над Окой, над Камой,  
Баю-баю-баю-баю! . .

(II, 426)

Одну из характерных особенностей некрасовской поэзии долгое время принято было видеть в близости ее к физиологическому очерку и газетным жанрам. Однако толки о ее «приземленности», пусть даже и облеченные в форму дифирамбов поэту «мести и печали», мало способствовали постижению истины. Не введение в поэзию «прозаических элементов» и не унылый эмпиризм, а исследование язв социальной действительности с целью их преодоления составляет сущность и вместе с тем главную стилиобразную тенденцию творчества Некрасова. И поэтому оно неизменно противостояло всевозможным попыткам направить поэзию на путь натуралистического бытописательства или же ограничить ее задачи рамками «чистого искусства». Не только приподнятый стиль русской поэзии первой трети XIX в., но даже насыщенный крестьянской лексикой стиль Кольцова не мог, разумеется, идти в сравнение с обнаженно реалистическим, свободным от каких бы то ни было эвфемизмов стилем поэта крестьянской демократии. Вместе с тем жизненный идеал Кольцова выглядит ограниченным и «приземленным» по сравнению с высокими общечеловеческими идеалами Некрасова, страстно мечтавшего о том,

Чтобы ветер родного селенья  
Звук единый до слуха донес,  
Под которым не слышно кипенья  
Человеческой крови и слез.

(II, 107)

Верная принципам реализма, унаследовавшая лучшие традиции мировой и отечественной литературы, овеянная атмосферой народно-поэтического творчества, всецело преданная борьбе «света» против «мрака», понимаемой в духе идей революционного демократизма, поэзия Некрасова явилась огромным событием не только в истории русской литературы, но и в истории развития национального самосознания.

Поэзия Некрасова, великого мастера художественного слова, отразившая русскую жизнь в один из переломных ее периодов, обладает ценностями непреходящего значения, и этим определяется ее неизмеримо важная роль и в развитии социалистической культуры.

## Глава вторая

### ДЕМОКРАТИЧЕСКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ 50—70-х ГОДОВ

#### ГРАЖДАНСКАЯ И ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ 50—60-х ГОДОВ

Расцвету поэзии в 60-х годах предшествовал длительный период постепенного накопления в ней новых элементов, приведших затем к большим качественным изменениям. Политические события и социальные сдвиги живо отражались на судьбах поэзии. Поражение дворянской революции декабристов, политический террор и идейный гнет 30-х годов нанесли ей особенно чувствительные удары. Они насильственно оборвали жизнь одних крупнейших поэтов и сделали для других продолжение литературной деятельности невозможным. Гибель Веневитинова, кратковременная и блестящая деятельность которого была непосредственным отголоском декабризма, в условиях николаевского режима представлялась Герцену закономерной. «14 (26) декабря слишком резко отделило прошлое, чтобы литература, которая предшествовала этому событию, могла продолжаться. На завтра после этого великого дня еще мог появиться Веневитинов, юноша, полный мечтаний и идей 1825 года... Веневитинов не был жизнеспособен в новой русской атмосфере. Нужно было иметь другую закалку, чтобы дышать воздухом этой зловещей эпохи, надобно было с детства приспособиться к этому резкому и непрерывному ветру, сжиться с неразрешимыми сомнениями, с горчайшими истинами, с собственной слабостью, с каждодневными оскорблениями... Надо было уметь ненавидеть из любви, презирать из гуманности, надо было обладать безграничной гордостью, чтобы, с кандалами на руках и ногах, высоко держать голову».<sup>1</sup>

Анализ, сомнение, отрицание, характерные для эпох реакции и отражающие подчас весьма медлительное и болезненное, но почти всегда неуклонное развитие прогрессивных сил общества, и в начале 40-х годов оставались главным пафосом литературы. Требование изучения действительности, критической переоценки всех ее ценностей, осмысление общественных причин и существа ее явлений предопределило необходимость разработки прозаических жанров. Тезис о смене пушкинского периода новым, гоголевским, кроме прочих своих значений, имел и смысл противопоставления времени господства поэзии «прозаической» эпохе. Не случайно в конце 30-х и в 40-х годах официальные круги склонны были возвышать романтическую поэзию Кукольника и Бенедиктова как явление, диаметрально противоположное сатирическому реализму прозы Гоголя.

<sup>1</sup> А. И. Герцен, *Собрание сочинений*, т. 7. Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 223—224.

Во второй половине 40-х годов, когда политическая борьба в русском обществе вплотную подошла к стадии открытых выступлений, молодое поколение, готовое к участию в этой борьбе, обратилось к политической лирике, развитие которой на целый ряд лет было прервано катастрофой 1825 г. Подъем революционного движения в 40-х годах совершался в условиях произвола цензуры, травли всех свободомыслящих людей, полицейской слежки. Поэтому политическая лирика принимала своеобразные формы. Молодые люди, увлеченные политическими вопросами и мечтавшие об активном участии в общественной борьбе, зачастую выражали свои чувства в стихах, почти не имевших шансов на появление в печати. Авторы и не рассматривали свои произведения как литературную деятельность, имеющую самостоятельное значение. Стихотворения эти, похороненные в дневниках, случайных записях, включенные в письма к близким, иногда оставались достоянием нескольких единомышленников, членов одного кружка. Эта разрозненная коллективная поэтическая летопись размышлений и страстей поколения, мечтавшего об открытой борьбе и готовившего себя к ней, в своей подавляющей части не дошла до нас. Однако некоторые уцелевшие ее фрагменты говорят о том, что политическая лирика 40-х годов испытала прямое воздействие декабристской поэзии и одической традиции. Одическое начало в стихах остро ощущалось читателями поэзии 40—50-х годов и импонировало им. Характерно, что Герцен называл стихотворение Лермонтова «Смерть поэта» «энергической одой»,<sup>2</sup> а умонастроение, выразившееся в нем, рассматривал как прямое продолжение декабристских устремлений в иную эпоху. Пример декабристов, политическая их активность и самый стиль их поэзии становились значительнейшим фактором воспитания передовых людей 40-х годов.

Любовь к родине, к ее необъятным просторам, любовь, самоотверженная и неразрывно связанная с грустью, пронизывает стихотворения Н. П. Огарева (1813—1877), внесшего свой особый стиль в поэзию. «Разбуженный» подвигом декабристов, Огарев был близок к потаенной литературе как темами своих стихов, так и позицией поэта, непосредственно, без претензий на чисто литературные достижения изливающего свои чувства. Именно эта скромная прелесть безыскусственных стихов Огарева была особенно дорога современникам.

Герой лирики Огарева 40—50-х годов родствен гуманному мечтателю, сомненья и страданья которого были запечатлены в ранней лирике Лермонтова. В то же время песенный лиризм и народность многих его стихов делает их созвучными поэзии Кольцова.

Огарев создает ряд картин из жизни крестьянства, и все это эпизоды, «подсмотренные» в окнах изб, освещенных дрожащими огнями лучин, или на улицах деревень. Простота и непосредственная искренность его стихов невольно заставляет вспомнить народные песни:

Тускло месяц дальний  
Светит сквозь тумана,  
И лежит печально  
Снежная поляна...  
Я в кибитке валкой  
Еду да тоскую;  
Скучно мне да жалко  
Сторону родную.<sup>3</sup>

Недаром такие стихотворения, как «Изба», «Кабак», «Деревенский сторож», очень скоро стали народными песнями. Стихотворение «Кабак»,

<sup>2</sup> Там же, стр. 224.

<sup>3</sup> Н. П. Огарев, Избранные произведения, т. I. Гослитиздат, М.—Л., 1956, стр. 131. — Далее ссылки на это издание даются в тексте.



например, не содержит ничего особенно нового, эффектного или впечатляющего по своему «сюжету». Это жалоба крестьянского парня на жизнь, не дающую поднять головы, на беспросветную бедность. Однако простота речи, интимность тона стихотворения и глубокий лиризм делают его одним из самых выразительных стихотворений о крестьянстве. Особенности стиля Огарева проявляются здесь в грустном колорите стихотворения в целом, в гармонии чувств героя, «произносящего» свой лирический монолог. Не скорбь, не внезапный наплыв сильных противоречивых чувств, которые должны излиться в «обжигающих» читателя, полных энергии и экспрессии, как у Некрасова, звуках, передает поэт, а грустную жалобу, овеянную гуманным авторским сочувствием:

Выпьем, что ли, Ваня,  
С холода да с горя;  
Говорят, что пьяным  
По колено море.  
(I, 132)

Плодотворные поиски поэтических средств изображения народа были связаны со всем движением общественной мысли, с идейными спорами 40-х годов. Обращение к крестьянской тематике в прозе этого времени имело свою аналогию и в поэзии, хотя здесь оно нашло свое выражение в сравнительно небольшом количестве произведений.

Реакция, наступившая после 1848 г., особенно болезненно отразилась на развитии поэзии. На несколько лет она парализовала деятельность ряда поэтов. О состоянии поэзии в эти годы можно было бы сказать словами позднего стихотворения Некрасова: «Только ты, поэзия святая, Ты молчишь...».

Одним из первых признаков пробуждения поэзии после полицейского разгрома литературы было появление в «Современнике» серии критических статей, посвященных поэтам.

Мыслью о новом герое поэзии была проникнута статья Чернышевского, посвященная Огареву. Отметив глубокое своеобразие личности Огарева, Чернышевский вместе с тем находит, что герой его поэзии — лицо типичное для своей эпохи, что он воплощает в себе самые высокие черты передовых людей своего поколения. Не имея возможности говорить открыто о Герцене, Чернышевский дает ясно понять читателю, что дружба его с Огаревым — одно из наиболее ярких и знаменательных явлений эпохи.

Поэзия Огарева в представлении Чернышевского имеет двух равно прекрасных, хотя и различных героев. Рядом с нежным, самоотверженным и скромным Огаревым в его стихах, не сливаясь с ним, не теряя своего лица, стоит его друг — бесстрашный и пламенный Герцен. Однако в статье Чернышевского намечен и новый идеал человека, способный вдохновить поэта. «Новый человек», который, по мнению Чернышевского, рано или поздно овладеет воображением поэтов и заговорит их устами, — человек действия, свободный от всяких проявлений рефлексии и внутреннего разлада. В речи этого героя будет слышаться не «робость теории пред жизнью, а доказательство, что разум может владычествовать над жизнью и что человек может свою жизнь согласить с своими убеждениями».<sup>4</sup>

В этом утверждении сказался не только личный характер Чернышевского — политического борца, вождя революционной демократии, но и особенности его времени, наложившие отпечаток на всю литературу в це-

<sup>4</sup> Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. III, Гослитиздат, М., 1947, стр. 567—568.

дом. Поэзия не только не оставалась в стороне от открытой и ожесточенной политической борьбы, развернувшейся в русском обществе к концу первой половины 50-х годов, но зачастую шла в ее авангарде или становилась ареной энергичных стычек сторонников разных политических взглядов.

Творчество поэтов, художественная система которых в своей основе сложилась в 40-х годах, претерпевало в это время нередко заметные изменения. Исследователь жизни и деятельности Огарева В. А. Путинцев отмечает, что стихотворения Огарева конца 50-х годов резко отличаются от его произведений 40-х годов.<sup>5</sup>

Произведения Огарева 40-х годов органически связаны с русской потаенной литературой и отражают не только в содержании, но и в стиле ориентацию на интимное восприятие, чтение в кружке, передачу текста из рук в руки и т. д. Сам Огарев в предисловии к сборнику «Русская потаенная литература XIX столетия» (1861) утверждал, что бесцензурная поэзия питала своими соками «печатную» литературу, дополняя ее и оказывая на нее постоянное воздействие.<sup>6</sup>

И в 60-е годы, когда политическая лирика заполнила журналы, когда даже сборники «чистой поэзии» и признанные вожди позднего романтизма стали выступать с «тенденциозными» стихами, политическая поэзия, в лучших своих образцах, а именно поэзия революционная, продолжала сохранять органические связи с потаенной литературой.

Приобретя более общедоступное, более литературное в прямом смысле этого слова значение, революционные стихи 60-х годов не утратили особенностей потаенной литературы 40-х годов — живой связи с реальным событием, с конкретными фактами борьбы, черт документальности.

Если в 40-х и в начале 50-х годов бесцензурная и печатная поэзия Огарева объединялась в восприятии читателей через кружковое общение и Огарев был известен как поэт рефлексии и автор стихов революционного содержания в равной мере, то в 60-х годах вольная русская печать сделала достоянием довольно широкого круга читателей наряду со стихами идеи Огарева и самые факты его биографии. Вместе с популярностью Огарева как поэта росла его известность как революционного деятеля, человека яркой и своеобразной судьбы.

Предвидение Чернышевского, высказанное им в статье об Огареве, сбылось. Герой поэзии, всем своим существом доказывающий, что «человек может свою жизнь согласить с своими убеждениями», входил в литературу 60-х годов, и, что всего замечательнее, представителями этого типа в поэзии оказались прежде всего литераторы, ставшие известными в 40-х годах: Огарев, Михайлов, Шевченко.

Шевченко, уже в 40-х годах занимавший особенное место в литературе как поэт по преимуществу народный, сознательно ориентировавшийся на устнопоэтические народные традиции и в то же время связавший прочно свою судьбу с революционным движением, был близок Огареву двойным бытованием своей поэзии — книжным и потаенным, бесцензурным.

Для поэзии 60-х годов чрезвычайно характерно полное слияние личности революционного поэта и лирического «я» его поэзии. При этом следует помнить, что подобная особенность далеко не является исконным и постоянным свойством поэзии. В. В. Гиппиус, сопоставляя в этом плане поэзию Пушкина и Некрасова, заметил, что у Пушкина происходило

<sup>5</sup> См.: В. А. Путинцев. Н. П. Огарев. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 177—180.

<sup>6</sup> См.: Русская потаенная литература XIX столетия, ч. I. Лондон, 1861, стр. IV.

«дробление» образа поэта на преданного низкой действительности сына толпы и вдохновенного служителя высокого искусства. «„Поэт“ некрасовской системы не дwoится на два лика — на лик живого человека, страдающего всеми противоречиями современности и соотносимого с „детьми ничтожными мира“, с одной стороны, и монументальный лик гения-героя — с другой».<sup>7</sup>

В. В. Гиппиус справедливо придает большое идейное значение различию в понимании Пушкиным и Некрасовым особенностей личности поэта и следующего отсюда соотношения писателя и лирического субъекта его поэзии: «...эстетические ценности Пушкин мог отделять от жизненной эмпирики. Такое отделение невозможно для Некрасова, невозможно и раздвоение образа человека-поэта... здесь рубеж, отделяющий Некрасова от Пушкина».<sup>8</sup> Однако этот рубеж нельзя рассматривать как проявление исторической смены литературных направлений и форм. В одно время с Некрасовым в литературе действовали другие, достаточно крупные поэты, которые провозглашали и стремились осуществлять в своем творчестве принцип независимости поэтической деятельности от житейского опыта поэта. Такая позиция нашла свое проявление в многочисленных стилизациях и в значительной части антологических стихотворений 50-х годов; литераторы, стоявшие на таких позициях, считали, что, входя в мир искусства, поэт отрясает прах житейской суеты со своих ног; лишь незначительная часть его интересов, помыслов, переживаний может стать источником поэтического вдохновения.<sup>9</sup> Насколько остро реагировали люди 60-х годов на признаки расхождения между личностью поэта и субъектом его поэзии, можно проследить по пародиям и сатире 50—60-х годов, которые сделали разоблачение несоответствия поэтического и реального житейского облика поэта главным средством дискредитации позднеромантической поэзии, а затем и творчества поэтов так называемой группы «искусства для искусства» (см., например, пародии Д. Минаева на Фета «Лирические песни с гражданским отливом»).

Единство образа поэтического героя и реальной личности автора, гармоническое соответствие идеалов и жизненного поведения поэта, не означало в творчестве наиболее замечательных представителей демократической поэзии 60-х годов отказа от проникновения в сложную диалектику чувств человека, от выражения противоречий эпохи через внутренний мир поэта.

Уже в 40-е годы вокруг проблемы рефлексии, раздумий, отражения противоречий сознания в поэзии велись споры: известно, например, что Белинский, сочувственно относившийся к рефлексивной поэзии в начале 40-х годов, категорически противился опубликованию «монологов» Огарева в «Современнике» в 1847 г., и в журнале шла активная «война», «впрочем, в дружелюбном тоне»<sup>10</sup> по этому вопросу между ним, с одной стороны, и Некрасовым и Панаевым — с другой. В 1856 г., когда появился сборник стихотворений Огарева и творчество этого поэта могло быть воспринято и оценено относительно полно, Чернышевский отметил, что «тот тип, который воспроизводится между прочим поэзией г. Огарева.

<sup>7</sup> См.: В. В. Гиппиус. Некрасов в истории русской поэзии XIX века. «Литературное наследство», № 49—50, Изд. АН СССР, М., 1946, стр. 17—18.

<sup>8</sup> Там же, стр. 18.

<sup>9</sup> См.: И. Г. Ямпольский. Поэзия шестидесятых годов (общий обзор). В кн.: История русской литературы, т. VIII, ч. 2. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 20—21; Б. Я. Бухштаб. А. А. Фет. В кн.: А. А. Фет, Полное собрание стихотворений. «Библиотека поэта». Большая серия. М., 1959, стр. 27—29.

<sup>10</sup> См. письмо Н. А. Некрасова И. С. Тургеневу от 15 февраля 1847 г. в кн.: Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, т. X. Гослитиздат, М., 1952, стр. 62.

остаётся ещё в нашей литературе идеалом, дальше которого не повели её передовые наши люди»,<sup>11</sup> но давал понять, что «гамлетизм» поэзии Огарева — черта наиболее «устарелая», наименее созвучная нарождающемуся современному нравственному идеалу. «Мученья внутренней борьбы», которые составляли один из ведущих мотивов лирики Огарева 40-х—начала 50-х годов, действительно должны были отойти на второй план или потерять свою остроту в момент, когда эпоха реакции сменялась периодом активной политической деятельности и борьбы. Однако характерно, что, говоря о содержании произведений Огарева и особенно о лирическом их герое, Чернышевский ставит вопрос об идеале поколения. Если для Белинского вопрос о помещении в «Современнике» рефлексивных произведений Огарева был сопряжен с проблемой направления вновь организованного журнала, то для Чернышевского оценка творчества того или другого поэта определялась прежде всего мыслью о нравственно-политическом идеале революционно настроенных «новых людей». Эпитеты, которыми Чернышевский характеризовал речь нового героя, называя её «бодрейшей и вместе спокойнейшей и решительной», свидетельствуют о том, что самоанализ и настроения уныния и скорби Чернышевский расценивал как нежелательные мотивы новой поэзии. Известно, что Добролюбов также подвергал резкой критике поэтический «гамлетизм».

Такая позиция вождей революционной демократической критики определялась теми задачами, которые ставили они перед поэзией как величайшей силой в эмоциональном воздействии на массу. Считая, что трагические настроения людей 30—40-х годов в условиях нового революционного подъема во многом теряют право на общественное внимание, Чернышевский свое критическое отношение к психологии дворянского протестанта — «лишнего человека» — готов был распространить вообще на поэзию, отражающую сомнения, внутреннюю борьбу, чувства разочарования и тоски. В этом нашли свое проявление антропологический и просветительский взгляд на человека и его внутренний мир, подход к психологии с позиции теории разумного эгоизма.

Вера Чернышевского в беспредельную силу прогрессивных идей, способных изменить мир, и в близость торжества социализма была характерным и прекрасным явлением эпохи. Подобные настроения были присущи лучшим шестидесятникам, и Чернышевский был одним из наиболее ярких «светильников» не только «разума», т. е. прогрессивных идей, но и веры в них. Вместе с тем он хорошо видел и оценивал противоречия современной действительности, трудности, перед которыми стоят деятели революции. Поэтому наряду с непосредственно политическими стихами Некрасова он особенно любил его психологическую лирику, отражавшую весь трагизм положения лучших людей его времени, хотя из принципиальных соображений признавался в этой «слабости» лишь ближайшим друзьям.

Некоторые демократические поэты и критики 60-х годов, исходя из упрощенно просветительского взгляда на человека лишь как на носителя идей, склонны были сокращать круг тем и эмоций, охватываемых поэзией.

В этих условиях Огарев, революционер-энтузиаст, гуманист и мечтатель, по своей культуре, по пройденному им пути и даже по возрасту должен был у некоторых шестидесятников возбуждать известное чувство отчужденности.

Огарев мало уделял внимания обработке стихов: они были «побочным продуктом» его философских размышлений и политических исканий. В то

<sup>11</sup> Н. Г. Чернышевский, ПСС, т. III, стр. 847.

же время абстрактность и декларативность были чужды его поэзии: свои чувства он передавал всегда тонко и точно вместе с характеристикой обстоятельств, породивших эти чувства. Интересно в этом отношении стихотворение «Арестант», написанное Огаревым во время заключения в 1850 г. и быстро распространившееся как революционная и, что особенно важно, народная песня. На первый взгляд может показаться, что оно проникнуто чувством тоски и безнадежности: арестант говорит не о борьбе, а о смерти на воле. Однако сопоставление судеб революционера-барина и солдата-часового, внезапно возникшее между ними взаимопонимание и вся картина ночной тюрьмы и участников разговора, очерченные простыми и скупыми словами:

... И звенит о шпору шпорой,  
Жить скучая, часовой.  
«Часовой!» — «Что, барин, надо?» —  
«Притворись, что ты заснул;  
Мимо б я. да за ограду  
Тенью быстрою мелькнул!» —

(I, 255)

замечательно передают дух и сущность эпохи, характеризуют положение революционера, жестоко преследуемого властями и в то же время далекого от народа. В этом стихотворении не только не затушевана связь с декабристской традицией (ср., например, стихи Ф. Н. Глинки «Узник» — «Не слышно шуму городского...», Пушкина «Узник», поэму «Братья-разбойники», стихотворения Лермонтова «Желание», «Пленный рыцарь» и др.), но подчас она даже подчеркнута. Так, строки: «И пойду под шелест дружный В лес зеленый умирать!» — приводят на память слова: «Мне душно здесь, я в лес хочу» из «Братьев-разбойников» Пушкина. Самая ситуация разговора революционера-интеллигента с солдатом, воспроизведенная в огаревском стихотворении, настолько показательна для новой общественной эпохи жизни России, что стихотворение это должно быть признано началом целого направления революционно-тюремной лирики, столь характерного для русской поэзии 60—70-х годов.

Огарев постоянно стремится осмыслить свою литературную позицию, соотносить свое поэтическое призвание с общественным долгом. Мысль о значении поэта и поэзии в жизни общества составляет основу многих его произведений, хотя он не пишет философских стихов, посвященных непосредственно этой теме. Послание «Отступнице» показательно именно в этом отношении. По замыслу своему оно аналогично критической статье Чернышевского о Ростопчиной.<sup>12</sup> Однако в отличие от Чернышевского, для которого отступничество Ростопчиной — лишь саморазоблачение дворянской фрондерки, Огарев создает как бы два ее образа: обаятельный образ юной идеалстки, душа которой искренне и живо откликается на идеи гуманности, и отвратительную фигуру злобной реакционерки от литературы. Оба образа сосуществуют, не отменяя друг друга, и так возникает третий и главный образ стихотворения — лирический его герой, «мечтатель простодушный»,<sup>13</sup> поэт, не способный к отступничеству не только от идеалов, но даже от старых воспоминаний и привязанностей. Жестокий опыт жизни, полной невзгод, предательство некоторых друзей юности не могут замутить ни его веру в добро, ни первых юных впечатлений, неразлучных с этой верой:

Из-за туманов ночи мрачной  
Восходит жизнь прошедших лет,

<sup>12</sup> Там же, стр. 453—468.

<sup>13</sup> См. стихотворение Огарева «Кавказскому офицеру» (т. I, стр. 285).

Облечена в полупрозрачный,  
Полузадумчивый рассвет...  
Воскресло в памяти унылой  
То время светлое, когда  
Вы жили барышнею милой  
В Москве, у Чистого пруда.

(I, 298)

Даже название «Чистый пруд» звучит в контексте этих строк как светлый образ юности.

Самый стиль стихотворения, сочетающего романтический лиризм с гражданской патетикой, говорил о том, что вместе с чувствами и образами былого старые средства их выражения сохранили для автора свое обаяние. Мысль о поэзии выступает в стихотворении как часть политической и этической проблемы. Подобно Белинскому, который утверждал, что именно в силу особого значения литературы в жизни русского общества публики, «всегда готовая простить писателю плохую книгу, никогда не прощает ему зловредной книги», Огарев беспощадно осуждает в лице Ростопчиной забвение писателем своего долга перед народом и родиной. Он утверждает, что первые непритязательные, но искренние стихи, посвященные молодой поэтессой казненным декабристам, смелые и благородные по направлению, относились к сфере искусства, потому что в них она выражала те чувства и мысли, которых общество ждало от поэта.

Не помню — слог стихотворений  
Хорош ли, не хорош ли был,  
Но их свободы гордый гений  
Своим нантjem освятил.  
С порывом страстного участия  
Вы пели вольность и слезой  
Почтили жертвы самовластья,  
Их прах казненный, но святой.

(I, 299)

Поздней деятельности поэтессы дается знаменательное определение: в ней «все для сердца чужестранно И нестерпимо для ума».

Поэт не теряет веры в возможность нового обращения «отступницы» к истине, и последние строки его стихотворения как будто повторяют заключительные слова письма Белинского к Гоголю от 15 июля 1847 г.

Гуманность Огарева, питавшая скорбный тон его лирики, глубокое сострадание поэта поработанному народу и сознательное стремление подчинить всего себя и свой поэтический дар борьбе с деспотизмом роднили Огарева с шестидесятниками, людьми нового поколения. Недаром, требуя покаяния от Ростопчиной, он писал:

Просите доблестно прощенья  
В измене ветреной своей  
У молодого поколенья,  
У всех порядочных людей.

(I, 300)

В рукописи статьи об Огареве Чернышевский давал понять, что, по его мнению, Некрасову предстоит повести за собой поэзию.<sup>14</sup> Ко времени появления сборника стихотворений Некрасова (1856), отразившего в полной мере размеры его дарования и оригинальность направления его творчества, на литературное поприще выступили уже М. Л. Михайлов,

<sup>14</sup> См.: Н. Г. Чернышевский, ПСС, т. III, стр. 847.

Н. А. Добролюбов, Д. Д. Минаев, В. С. Курочкин, И. С. Никитин и др. Ни один из этих поэтов не был подражателем Некрасова в прямом смысле этого слова; некоторые из них начали писать уже в 40-х годах; однако все они двигались в фарватере поэзии Некрасова, и самое своеобразие их стиля воспринималось и оценивалось на фоне его деятельности.

Поэзия М. Л. Михайлова (1829—1865) и Н. А. Добролюбова (1836—1861) формировалась под непосредственным воздействием потаенной литературы. Темы, настроения, идеалы молодых поэтов, единство их духовных исканий, близость их стихов к публицистике и критике, в области которой оба они работали, роднят их поэзию. Однако, если Добролюбов не рассматривал свои лирические стихи как собственно художественные произведения и скорее изливал в них свои настроения, чем предназначал их для печати, Михайлов видел свое призвание в поэтической, переводческой, беллетристической деятельности по преимуществу, а не в публицистике и критике.

Вместе с тем многие стихотворения Добролюбова явно были рассчитаны на читателя, которого они быстро и обрели, так как они были в первую очередь предназначены для распространения вне печати. Таковы стихотворения «На 50-летний юбилей его превосходительства Николая Ивановича Греча» (1854), «Дума при гробе Оленина» (1855), «18 февраля 1855 года» (1855), «К Розенталу» (1855) и др. Первое из этих стихотворений было разослано Добролюбовым в редакции журналов (конечно, без надежды на его опубликование) и послано самому Гречу, однако настоящим назначением его (как и других подобных произведений) было чтение в кружках, рукописное обращение в среде единомышленников. Таким образом, уже самое сочинение и распространение таких стихов было политическим деянием, вызовом властям. Воздействие Некрасова сказывается в этих стихах в органическом соединении таких разнородных литературных элементов, как одические высокие интонации и пародия, интимно-разговорные обращения и сатирические образы. Наряду с этим молодой поэт сознательно воспроизводит интонации и целые поэтические формулы декабристов и Пушкина. В числе учителей Добролюбова должен быть назван и Шевченко. Особенно явственно сказывались традиции Шевченко в большом стихотворении «Дума при гробе Оленина», где Добролюбов, рассматривая всю историю России под углом зрения последствий политического гнета и крепостничества для жизни страны и народа, гневно обличает царя, помещиков и церковь. Здесь имеет место прямая реминисценция из Шевченко:

Всё в угнетеньи, всё страдает,  
Но всё трепещет, и молчит...<sup>15</sup>

Добролюбов создает «антиоды», обличая и высмеивая в них лица и события, которые обычно в одической поэзии прославлялись (коронование, тронная речь царя, годовщина смерти монарха и т. д.). Самая форма оды выступала в них как активное начало и при всей внешней своей традиционности приобретала значение остро полемическое по отношению к традиционным в подлинном смысле слова образцам данного жанра. Полемика против торжественной, верноподданнической оды в условиях 50-х годов имела актуальное политическое значение. Либеральная «весна» начала царствования Александра II, готовность монарха идти на реформы оживляли и усиливали царистские иллюзии. Поэты, деклариро-

<sup>15</sup> Н. А. Добролюбов, Стихотворения. «Библиотека поэта». Малая серия, М.—Л., 1962, стр. 61. — Далее страницы этого издания указываются в тексте.

вавшие прежде свое безразличие к политике, выступали со стихотворными прославлениями царя и нового либерального политического курса (А. Майков, П. А. Вяземский, В. Г. Бенедиктов, А. С. Хомяков и др.).

Против этих одописцев Добролюбов выступал в прямой форме:

Не льстивый бард, не громкий лирик,  
Не оды сладеньких певцов,  
А вдохновенный, злой сатирик,  
Поток правдивых горьких слов  
Нужны России...

(79)

С энтузиазмом и пафосом в стихах Добролюбова соседствуют размышление, скепсис. Однако лирические его стихи не противостоят гражданским. Каждое из таких стихотворений содержит нравственную коллизию, типичную для эпохи. Поэт рассматривает эту коллизию как некую этическую задачу, которая решается на основе всего комплекса убеждений как самого поэта, так и его единомышленников. Таким образом, глубоко лирические, интимные, основанные зачастую на реальных событиях стихотворения делаются агитационным документом, средством разработки и пропаганды идей «новых людей».

Таковы, например, стихотворения Добролюбова, рисующие процесс идейного формирования и мужания человека, мучительно расстающегося с религией. Переживания, переданные здесь поэтом, имели для него чрезвычайно большое значение. Добролюбов показывает, что религиозные догматы и мораль, основанная на этих догматах, внушались ему с детства, составляли основу мировосприятия его родителей и что поэтому отказ от религии означал для него не только огромный идейный перелом, но и отказ от «заветов отцов», изменение оценки близких и дорогих ему людей, внутреннее расхождение с ними. В таких стихотворениях, как «Благодетель» (1856), «В церкви» (1857), «Памяти отца» (1857) и др., Добролюбов показывает неизбежность освобождения современного мыслящего человека из-под власти религии, а критику религии представляет как необходимую ступень в идейных исканиях своего поколения. С позиций человека, духовно независимого, он прославляет великую миссию разума, который дает человеку силы сбросить оковы веры и сделать таким образом первый шаг к своему освобождению.

Даже в лирической поэзии Добролюбова последних лет, проникнутой глубоко трагическими эмоциями, горечью осознания драматизма своей личной судьбы, убежденность в непоколебимости добытой истины и вера в правильность своего пути остается либо лейтмотивом, либо подтекстом.

Милый друг, я умираю  
Оттого, что был я честен;  
Но зато родному краю,  
Верно, буду я известен.  
Милый друг, я умираю,  
Но спокоен я душою...  
И тебя благославляю:  
Шествуй тою же стезею, —

(136)

такое поэтическое завещание Добролюбова.

Судьба М. Л. Михайлова столь же типична для шестидесятника-революционера, как и судьба Добролюбова. Так же как в лирике Добролюбова, в стихах Михайлова непосредственно выразил свои чувства и мысли активный и убежденный революционер — представитель героической когорты деятелей эпохи революционной ситуации 60-х годов. Личность Михайлова прямо и непосредственно отразилась в его творче-



стве. Факты его биографии, личные встречи, круг его интересов и увлечений входят в его поэзию. Из стихов Михайлова мы узнаем, что он подвергся гонениям, был заключен в тюрьму, сослан на поселение, любил женщину, понимавшую его и сочувствовавшую его идеям. В 40-е годы Михайлов охотно обращался к разработке жанра стихотворной новеллы из повседневной городской жизни. Стихотворения этого рода были проникнуты гуманным, несколько сентиментальным сочувствием к беднякам. Не случайно в некоторых из этих стихотворений слышатся интонации городского романса («Надя», «Груня» — 1847).

В преддверии нового революционного подъема в середине 50-х годов поэтический голос Михайлова крепнет как голос политически мыслящего поэта. В это время Михайлов создает политические стихотворения, стилистический строй которых свидетельствует об ориентации на декабристские традиции. Следуя за декабристами и Пушкиным («Подражания Корану») и в системе образов, и в интонации, Михайлов создает произведения, глубоко современные, сатирико-патетические по своему духу. Таково стихотворение «Спали, господь, своим огнем...», которое направлено против ренегата, посвятившего свои «псалмы» восхвалению политики самодержавия. Таково же и стихотворение «О сердце скорбное народа...», где интересы народа выступают как святыня, оскорбляемая царем, а сам народ — как высший судия добра и зла.

В годы революционной ситуации Михайлов, первый из плеяды шестидесятников испытавший на себе правительственные гонения, явился создателем революционных стихов, ставших гимнами русской демократии. По поводу стихотворения «Памяти Добролюбова» (1861), написанного им в крепости, Михайлов писал: «Стихи эти невольно сложились у меня в голове вечером в день похорон бедного Бова, и я записал их, чтобы откликнуться из своей клетки на общее наше горе. Сообщите их друзьям покойника. Они не станут искать в них эстетических красот, как не искал бы он сам, но, верно, найдут чувство, похожее на свое».<sup>16</sup> Добролюбов выступает в этом стихотворении как образец гражданской доблести. Однако не отдельная личность и даже не идеал революционера привлекает здесь поэта, а идеал новых отношений между людьми — участниками общего дела. Обращение «братья», гневный призыв к борьбе и недоговоренность о том, в чем состоит их «общее дело», возникшая в стихотворении не вследствие абстрактности мысли, а именно потому, что между поэтом и его читателями было полное взаимопонимание, что цель борьбы была им хорошо известна, — все эти черты произведения говорят о том, что оно адресовано соратникам-единомышленникам. Мотив братства, общности идей и судьбы целого поколения демократии звучит во многих стихотворениях Михайлова, и наиболее удачные из них по форме близки к песне. Так, стихотворение «Памяти Добролюбова» представляет собою как бы музыкальное «рондо», начинающееся и оканчивающееся одними и теми же словами — рефреном. Песенное начало ощутимо в стихотворении «Крепко, дружно вас в объятьях Всех бы, братья, заключил...» (1861). Оба стихотворения стали революционными песнями. Подобные стихи выражали мысли и чувства не отдельного человека, а целой группы: не «я», а «мы» постоянно говорит поэт. Сознание того, что его скорбь, негодование, радость, грусть разделяются другими революционерами, братьями по борьбе, пронизывает многие стихотворения Михайлова. Личность, отразившаяся в его стихах, по своим убеждениям, интересам, переживаниям настолько типична и в такой степени ощущает себя частью некоего прочно объединенного отряда людей, что, анализируя

<sup>16</sup> М. Л. Михайлов, Сочинения, т. 1. Гослитиздат, М., 1958, стр. 546.

поэзию Михайлова, можно говорить о целом круге героев не в меньшей степени, чем собственно о его лирическом герое.<sup>17</sup>

Михайлов, подобно Огареву, явился одним из создателей русской революционной тюремной лирики. Значительность темы тюрьмы, страданий, подвига и мужества людей, «погибающих за великое дело любви», определялась тем, что тюремная лирика воспевала антиправительственную деятельность как героизм. Получившие широкую популярность революционные тюремные песни способствовали переосмыслению действительности в совершенно новом свете. Тюрьма и каторга вместо клейма, унижающего человека, становились свидетельством его значительности и ценности.

Небольшие по объему, простые по композиции и по поэтическим средствам, использованным в них, тюремные лирические стихи Михайлова (например, «Крепко, дружно вас в объятья. . .») имели большой общественный резонанс. Становясь песнями, они проникали в самые широкие круги демократической молодежи, способствуя распространению и укоренению революционных идеалов.

В творчестве Михайлова нашло свое выражение характерное для демократической поэзии 60-х годов живое ощущение органической связи политических исканий передовой части русского общества с общеевропейским революционным движением. Деятели 60-х годов живо интересовались вопросами европейской политики. Чернышевский, Михайлов и многие их сверстники следили за европейской прессой и обсуждали все перипетии революционной борьбы на Западе. Наряду с чисто теоретическим интересом мыслящих русских людей к европейской политике из года в год ширились и укреплялись личные контакты русских революционеров с участниками европейского революционного движения. Огромную роль в этом процессе сыграла деятельность Герцена и Огарева.

Ощущение своего родства с революционерами всего мира, духовной близости ко всем борцам за социальную справедливость, ко всем защитникам униженных и оскорбленных было основанием широкого интереса русской интеллигенции к демократической литературе других стран.

Поэтические переводы с немецкого, французского, английского, польского, венгерского, украинского, греческого и других языков составили важнейшую сторону литературной деятельности Михайлова. Им он придавал не меньшее, а, пожалуй, даже большее значение, чем собственному оригинальному творчеству. Генрих Гейне и Роберт Бернс, Т. Гуд и Гюго, Георг Гервег и Беранже, Адам Мицкевич и Тарас Шевченко — десятки наиболее прогрессивно мыслящих поэтов мира вошли в русскую литературу через посредство Михайлова. Однако самым большим его вкладом в дело освоения высших достижений мировой литературы были его переводы лирики Гейне, замечательные по точности и по тонкости проникновения в духовный мир поэта. Ряд стихотворений Гейне в переводах Михайлова вошли в золотой фонд русской поэзии («Гренадеры», «Брось свои иносказанья. . .» и др.). Михайлов во многом способствовал правильности восприятия Гейне, преодолению искаженного представления о поэте немецкой демократии, которое образовалось у части читателей под влиянием переводов, смягчавших политическую остроту и радикализм его произведений.

Русская демократия вела активную борьбу за подлинного Гейне, которого рассматривала как своего сильного союзника. Добролюбов посвятил переводам Михайлова из Гейне глубокую статью, далеко выходящую за рамки простой оценки труда переводчика. Писарев в своей статье, посвященной Гейне, отвлекался вообще от вопроса о русских переводах и,

<sup>17</sup> См.: М. Дикман, Ю. Левин. М. Л. Михайлов. В кн.: М. Л. Михайлов, Стихотворения. «Библиотека поэта». Малая серия. Л., 1957, стр. 27.

отмечая исключительную популярность Гейне в России, ставил на основе анализа его творчества общие вопросы о значении поэзии в жизни общества, о соотношении мысли и непосредственного творчества в искусстве, о характере героя современной лирики. При оценке творчества Гейне выявилось расхождение, имевшее место в подходе к поэзии у представителей разных флангов революционной демократии. Последовательно, с замечательным блеском развивая свою мысль, Писарев утверждал, что трагизм отдельных произведений Гейне, смешение в его творчестве столь разнородных элементов, как юмор и драматизм, энтузиазм и скепсис, — следствие его либеральной ограниченности и политического разочарования некоторых кругов западноевропейской интеллигенции после французской революции.<sup>18</sup> Значение современной поэзии критик видит в прямом и доступном выражении и пропаганде прогрессивных идей. Считая положительным вкладом Гейне в общественный прогресс лишь его политическую сатиру, Писарев с сожалением говорит о склонности Гейне углубляться в мир интимных переживаний в ущерб чисто политической тематике. «Осуждение» Писаревым лирики Гейне как якобы следствия ухода поэта из сферы политической мысли в «чистую поэзию» отражало рационализм и утилитаризм писаревского взгляда на литературу.

В полемике Гейне с Гервегом и другими писателями «молодой Германии», которые звали Гейне отказаться от лирики и стать чисто политическим поэтом, Писарев оказался на стороне «молодой Германии». Однако наиболее революционно настроенные демократы не разделяли взгляда Писарева на соотношение мысли и непосредственного чувства в поэзии.<sup>19</sup> Огарев уже в 30-х годах по-иному осмыслил для себя вопрос о соотношении своих философских исканий и поэтического творчества. Поэзия, утверждал он в письме к Герцену в июне 1833 г., «мне подсказывает истину там, где бы я ее не понял холодным рассуждением».<sup>20</sup> Добролюбов ценил в творчестве Гейне именно единство мысли и чувства, поэтического вдохновения и социально-политического мышления. За умение передать это сложное единство в поэзии Гейне он ценил Михайлова-переводчика.

Отметим, что благодаря переводам Михайлова, а затем В. Курочкина Беранже в 60-х годах воспринимался также русским читателем как свой, народный поэт.

Особенностью русской демократической поэзии 60-х годов было широкое развитие в ней сатирических жанров, характерной чертой эпохи был расцвет поэтического юмора. Критика всего строя современной социальной жизни порождала разнообразие сатирических и юмористических аспектов осмысления действительности. Уже в 40-х годах, с первых шагов натуральной школы, написавшей на своем знамени следование за Гоголем, усвоение его юмора, социальная сатира стала не только важнейшей частью поэзии, но иногда и ведущим ее началом. «Чиновник» Некрасова, «Помещик» Тургенева обращали на себя особенное внимание в сборниках натуральной школы. Именно в 40—50-х годах, несмотря на тяжелейшие цензурные условия мрачного семилетия, Некрасов становится замечательным сатирическим поэтом. В конце 40-х годов приобретают широкую популярность стихи Нового поэта — И. И. Панаева. В пародиях Нового поэта, несмотря на проявляющуюся в них нечеткость подхода к явлениям литературы (Б. Я. Бухштаб с полным основанием утверждает:

<sup>18</sup> См.: Д. И. Писарев, Сочинения, т. 4. Гослитиздат, М., 1956, стр. 223.

<sup>19</sup> См.: М. Л. Тронская. Гейне в оценке революционно-демократической критики. Уч. зап. Ленингр. ун-в., № 158, сер. филол. наук, 1952, стр. 399—402.

<sup>20</sup> Н. П. Огарев, Избранные социально-политические и философские произведения, т. II. Госполитиздат, М., 1956, стр. 260.

«Панаев — более имитатор, чем пародист»<sup>21</sup>), выразились и тонкое понимание творческого своеобразия каждого из пародируемых поэтов, и сознание необходимости поисков новых путей в поэзии, более соответствующих вкусам демократического читателя.

Пародии А. К. Толстого и братьев Жемчужниковых, выступивших под общим псевдонимом «Козьма Прутков» с юмористическими и пародийными произведениями (большая их часть была напечатана в «Современнике» в 1854 г.), носили совершенно другой характер. По своим принципиальным установкам и художественным особенностям они были гораздо ближе к демократической литературе 60-х годов, чем пародии Нового поэта. Прежде всего были совершенно ясны симпатии и антипатии создателей Козьмы Пруткова: пародии их определенно направлены против консервативной и реакционной литературы, против ложноромантической поэзии. Несмотря на значительную дозу веселого и беспечного юмора, делавшего пародии Козьмы Пруткова очень смешными, социальная сатира и бескомпромиссное осуждение пародируемых явлений звучали в них со всей очевидностью. Показателен уже тот факт, что авторы создают определенный тип — маску, которая прочно входит в сознание читателей и наряду со стилем пародируемых литературных явлений определяет собою характер пародии.<sup>22</sup> Пародии на разных поэтов выполняются в одной манере — «в стиле» Козьмы Пруткова, который безошибочно узнается читателем вместе с явлениями, послужившими поводом для пародии.

Литературная пародия авторов Козьмы Пруткова перерастает при этом в социально-политическую сатиру. Образ Козьмы Пруткова, основной смысл создания которого состоял в осмеянии николаевской охранительной литературы, представлял собою социальный тип огромного обобщения. В грубой самоуверенности невежды, безапелляционно вещающего свои советы и предписания и претендующего на роль пророка, поэта и мудреца, нашла свое выражение типичная черта николаевской бюрократии, которая стремилась подчинить всю духовную жизнь страны диктатуре реакционного правительства. Не случайно сама фамилия директора «пробирной палатки» — Прутков — образована от слова «прут». Ассоциации, вызываемые этой фамилией, аналогичны мыслям, высказанным в приписываемой Тургеневу пародии «Кнут». Обращаясь к кнуту, поэт восклицал здесь в порыве сатирической патетики: «Опора трона, друг святыни, Символ страны моей родной», — характеризуя таким образом весь строй жизни крепостнической России.

Демократическая поэзия 60-х годов, создавая политически заостренные, проникнутые духом беспощадной сатиры пародии, безусловно учитывала опыт Козьмы Пруткова.

В своих многочисленных сатирических стихотворениях 40—60-х годов Некрасов заставлял говорить от первого лица сатирическую маску, представляющую тот или другой социальный тип. Тем же приемом постоянно пользовались Добролюбов, поэты «Искры» В. С. Курочкин, Д. Д. Минаев и др. Поэты-сатирики продолжают и развивают в этом отношении традиции Гоголя. Чем дальше от автора ложный лирический герой, изливающий в пародии свои глубоко чуждые и враждебные поэту чувства, тем громче звучит благородный смех обличителя — умного, неподкупного наблюдателя, подвергающего анализу и оценке современную действительность в наиболее отвратительных ее проявлениях. Смех,

<sup>21</sup> Поэты 1840—1850-х годов. «Библиотека поэта». Малая серия. М.—Л., 1962, стр. 72.

<sup>22</sup> См.: А. А. Морозов. Русская стихотворная пародия. В кн. того же названия. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1960, стр. 8.

которого, по Гоголю, «боится даже тот, который уже ничего не боится», был кумиром шестидесятников. Они мечтали о том, что человечество разрушит старые предрассудки и заблуждения, гнетущие его, и со смехом простится с ними. Утверждение, что именно сатира, при этом сатира беспощадная, должна стать призванием современного поэта, звучит постоянно в критике и поэтических манифестах 60-х годов.

Характерно, что любимыми поэтами шестидесятников становятся сатирики и юмористы, хотя внутренний трагизм, гражданскую скорбь и злобу они считают естественной и даже необходимой эмоциональной основой современной поэзии.

Юмор русской демократической поэзии 60-х годов служил выражением веры в неуязвимость свободного духа, который оставался живым, несмотря на гнет и преследования. Большинство юмористов-шестидесятников были профессиональными журналистами, веселость которых питалась ощущением своей близости к читателю, своего с ним взаимопонимания. Поэтому они много и охотно писали в жанре куплета, песни, эпиграммы, высмеивающей не отдельное лицо, а некий социальный тип, определенный образ мысли или крупное общественное явление. Деятельность юмориста, сатирика и журналиста в глазах шестидесятников не только не унижала поэта, но являлась свидетельством его прогрессивности. Обращаясь к писателям-мракобесам, Курочкин заявлял:

Для нас — забавны ваши вздохи;  
Для вас — чувствителен наш смех.  
Увы! Мы с вами две эпохи  
Обозначаем вместо вех...<sup>23</sup>

Литературная пародия становится в 60-х годах действенным политическим оружием. Добролюбов наполняет литературными пародиями юмористическое приложение к «Современнику» «Свисток», причем пародийные стихотворения составляют подчас самую политически острую часть этого издания. В «Искре» печатаются пародии В. Курочкина, Д. Минаева, Н. Л. Ломана (Н. Л. Гнута) и А. П. Сниткина (Амоса Шишкина) на стихи сторонников «чистого искусства». Вся эта масса пародий 60-х годов составляет значительное явление в борьбе революционной демократии с реакцией, поверхностным либерализмом, правительственным обманом народа в эпоху реформ.<sup>24</sup> Вместе с тем эти пародии имели большое чисто литературное значение. Остро ощущая единство художественных принципов, политических убеждений и нравственного облика того или иного поэта, демократы свою литературную полемику вели главным образом в форме пародий, выявляющих политические убеждения, которые кроются за определенным литературным стилем, моральный смысл той или другой системы эстетических взглядов.

Иносказание, эзопов язык, проникает из демократической публицистики и прозы в поэзию, позволяя поэтам-журналистам откликаться на самые злободневные политические события русской и европейской жизни, высказывать самые смелые мысли и печатать стихи, содержание которых в прямой форме могло быть изложено только в прокламации. Таково, например, стихотворение Добролюбова «Учились, бедные...», где в иносказательной форме сказано, что новое либеральное царствование — лишь перемена вывески тирании.

<sup>23</sup> В. С. Курочкин, Стихотворения. «Библиотека поэта». Малая серия. М.—Л., 1962, стр. 135.

<sup>24</sup> О пародиях в «Искре» 60-х годов см. в кн.: И. Г. Ямпольский. Сатирическая журналистика 1860-х годов. Журнал революционной сатиры «Искра». Гослитиздат, М., 1964, стр. 120—123.

Однако все эти стихотворные новации демократической поэзии 60-х годов почти не распространялись на стихотворения, посвященные народу. Здесь поэты 60-х годов в основном следовали за Некрасовым, все более и более углублявшим и совершенствовавшим разрабатываемые им поэтические формы стихов о народе и для народа. Ни один из поэтов 60-х годов не может считаться не только соперником Некрасова в этой области, но даже встать с ним в один ряд. Мысль о народе, о крестьянине, о доле людей труда и их интересах присутствует в творчестве всех более или менее значительных поэтов-демократов 60-х годов. Однако, как правило, они не делают народ преимущественным предметом своего изображения. Исключение, может быть, представляет лишь Никитин, занимавший своеобразное место в демократической поэзии той эпохи.

Литературные вкусы и симпатии И. С. Никитина (1824—1861) сложились в начале 50-х годов и носили нечеткий, противоречивый характер. Личный жизненный опыт, жестокая борьба за существование, наблюдения окружающей действительности способствовали тому, что у него сформировался прочный интерес и симпатии к реалистической обличительной литературе 40-х годов. Однако наряду с этим молодого провинциала привлекали и «Москвитянин» с его консервативно-славянофильской народностью, и эпигонская романтическая литература с характерным для нее противопоставлением низкой, жестокой действительности и идеального мира гармонического искусства. Эти противоречия творчества молодого Никитина, а также отсутствие у него широкого революционного взгляда на народную жизнь и предопределили холодный прием, который был оказан его первому сборнику (1856) революционно-демократической критикой. Чернышевский в рецензии на сборник отмечал абстрактность поэзии Никитина, эпигонские ее черты, отрыв от реальной жизни.

Дальнейшее развитие творчества Никитина сблизило его с демократической поэзией, раскрыло самобытность его дарования. Никитин хорошо знал жизнь крестьянства и низших слоев мещанства.

Тяжелая, беспросветная нужда, темнота, несправие этих слоев общества коснулись и его лично. Отказавшись от всяких попыток подняться в более высокие общественные круги, он сделал свой дом прибежищем многих бедняков своего родного города и стал выразителем их чувств, летописцем их страданий. Отсутствие широкого образования, вынужденный отрыв от среды передовых людей приводили к тому, что поэт зачастую не оказывался в состоянии подняться над единичным случаем. Лирика его подчас приобретала надрывные интонации, ибо он не видел конкретных путей сопротивления грязной и жестокой действительности (см., например, стихотворения «Внезапное горе», 1854; «Покой мне нужен. Грудь болит. . .», 1857; «Горькие слезы», 1858, и др.).

Вместе с тем внутренний мир субъекта лирики Никитина был близок самым широким читателям из разночинной среды. Горечь разочарований, ирония, за которой скрывается скорбь измученной, но мужественной души, гуманное сочувствие всем обездоленным— вот черты этой личности. Для лирики Никитина характерно, что субъект ее не крестьянин, а бедный разночинец, близкий к народу, говорящий языком простолюдина и часто взирающий на жизнь глазами окружающих его бедняков.

Родство разночинца с крестьянином, слияние его с беднейшими людьми города и деревни носит в поэзии Никитина чисто бытовой характер: поэт не решает проблем исторических судеб народа, не пытается вести за собой народ и не учится «народной правде». Он просто живет рядом с простыми людьми, испытывает те же жизненные тяготы, что и простые люди, и, естественно, нередко проникается их мыслями и настроениями. Поэтому в творчестве Никитина со стихами, характеризующими настроения и горькие думы бедняка-интеллигента, соседствуют поэтиче-

ские зарисовки жизни крестьян и ремесленников, сюжетные стихотворения, изображающие тот или иной случай из повседневного народного быта: разорение крестьянского хозяйства неверной молодой женой («Старик другоженец», 1853), ночлег извозчиков (стихотворение того же названия, 1854), семейный разлад («Ссора», 1854), смерть извозчика в Москве («Жена ямщика», 1854), раздел имущества («Дележ», 1855) и др.

Поэт рассказывает об этих эпизодах тяжелой народной жизни эпически, неторопливо развертывая перед слушателем событие; зачастую он ведет речь от лица крестьянина, и, как правило, это не рассказ, услышанный в дороге (один из распространенных мотивов лирики Некрасова), а неторопливая беседа за столом, во время которой бедняк изливает свои горести не перед баринном, а перед своим хорошим другом. Даже в тех случаях, когда стихотворение представляет собою взволнованный диалог двух спорящих голосов («Ссора»), — это спор людей, хорошо известных и близких поэту. Никитин делается летописцем этих ежедневных, большей частью грустных происшествий, и хотя участники этих происшествий, голоса которых звучат в его стихах, взволнованы, озабочены, озлоблены или радостно возбуждены, поэтический тон стихотворения — эпически грустный и спокойно-повествовательный — сохраняется им. Он повествует неторопливо, как народный певец, не высказывая своего отношения, не вмешиваясь в описываемые события. Многие народные стихотворения Никитина названы им «песней», но не только они, а почти вся масса его стихотворений перешла в народно-песенный репертуар или стала хрестоматийно популярной, вошла в постоянный сбиход устной декламации. Никитин хорошо знал фольклор, постоянно слышал исполнение народных песен, жил в среде, где оно было необходимым сопровождением и украшением повседневного быта, и многому научился у народных певцов. Искусство говорить простыми словами о том, что волнует многих людей, через случаи частной, семейной жизни рисовать «вечные» бытовые конфликты, с которыми ежедневно сталкивается почти каждый бедняк, поэтические средства, отточенные многовековой традицией, простота строфики, небольшое значение рифмы — все эти особенности стихов Никитина говорят об органическом усвоении поэтом богатейшего опыта фольклора.

Бедный интеллигент-разночинец выступает в поэзии Никитина в бытовом и духовном единстве с народом. Поэт передает такие чувства, которые в равной мере присущи разночинцу и крестьянину. От горьких и безнадежных впечатлений действительности он уходит в мир природы и воспоминаний детства. Ему присущи нежная, ласковая любовь к детям, внимание к их психологии, к небогатым радостям детства в обстановке нужды или скромной, безнадежной бедности. Любовь к детям и созерцание природы — наиболее отрадные впечатления в жизни героев Никитина. Они составляют единственную радость и самого субъекта его лирики. Поэт ничуть не возвышается над изображаемой средой. Детей он учит стремиться к грамоте, любить ближнего, помогать родителям в их тяжелой, непосильной борьбе за существование. Он умиляется их нехитрыми забавами, их наивностью и добротой. В этой доброте детей, в чуткости самых темных и забитых нуждой крестьян к детям Никитин усматривал выражение чистоты и благородства золотого сердца народа, залог возможности подлинно человеческих, гуманных отношений между людьми. Вот почему Добролюбов высоко ценил многие «детские» стихи Никитина и видел «существенно-важную сторону» его поэзии в изображении детей бедняков. Анализируя стихотворение «Утро на берегу озера», Добролюбов придал несравненно большее значение второстепенному в нем изображению судьбы крестьянской сироты, чем развернутому описанию природы, которое составляет главную его часть, но носит слишком эпический, спокойный характер и плохо сочетается с показанным трагическим эпизодом.

Природу Никитин созерцает как трудящийся простолюдин — рано утром перед работой или поздно вечером и ночью. Описания Никитина, обнаруживающие замечательную наблюдательность поэта, его любовь к русской природе, любовь трепетную и исполненную гордости за красоту родного края, подлинно поэтичны. Умение увидеть прекрасное в простом и скромном пейзаже и передать его простыми словами в мягкой, песенной манере, свобода от театральной красоты в поэзии сделали Никитина одним из любимых поэтов демократического читателя. Росту популярности Никитина способствовало и то обстоятельство, что по мере углубления его в психологию современного человека из народа, по мере проникновения в современные настроения интеллигенции он все более и более сближался с революционно мыслящей средой и создал ряд бунтарских песен и стихотворений. Такое стихотворение, как «Песня бобыля» (1858), оканчивающееся словами:

Поживем да умрем, —  
Будет голь пригрета...  
Разумей, кто умен, —  
Песенка допета!<sup>25</sup> —

воспринималось как скрытый революционный призыв. Никитин следовал здесь за Кольцовым в литературной разработке средств народной поэзии, но явно учитывал и опыты декабристов в «народном стиле» («Ах, тошно мне...», «Как идет кузнец...»).

Ряд песен Никитина, содержащих обличение насилия и гнета, призывают к революционному действию и сурово осуждают пассивность и покорность. Такие песни получили широкое бесцензурное распространение («Тяжкий крест несем мы, братья...», «Падет презренное тиранство...» и др.). Они передавались из уст в уста, пелись на революционных собраниях, в кружках. К тому времени, когда они были опубликованы (1906), они были уже хорошо известны самым широким слоям демократической интеллигенции.

Таким образом, творчество Никитина по своему идейному содержанию и стилю должно быть с полным основанием отнесено к демократической поэзии 60-х годов. Неотступная мысль о судьбах народа, стремление передать чувства и взгляды простых людей, любовь к родной стране и боль о ее неустройстве, сознательное желание поставить поэзию на службу борьбы за благо народа — все эти характерные черты «некрасовской школы» русской поэзии присущи и Никитину.

## КРЕСТЬЯНСКИЕ ПОЭТЫ 60—70-х ГОДОВ

Особую ветвь демократической поэзии последней трети XIX в. составляет творчество так называемых поэтов-самоучек, или крестьянских поэтов.

Оба эти названия, которыми обозначали себя сами поэты этой группы (Суриков даже подписывал свои стихи в печати: «Крестьянин Иван Суриков»), в достаточной мере неточны. Может быть, именно поэтому организацию, объединявшую поэтов-самоучек, ее основатели и участники назвали «Московский товарищеский кружок писателей из народа». Однако и такое, более точное название не было достаточно определенным, чтобы дать мотивировку выделения этих поэтов в самостоятельную группу и их объединения под одним общим именем.

Ведь если И. Э. Суриков (1841—1880), С. Д. Дрожжин (1848—1930) и др. происходили из крестьян, то явно примыкавший к этой группе

<sup>25</sup> И. Никитин, Стихотворения. «Библиотека поэта». Малая серия. М.—Л., 1947, стр. 262.



Л. Н. Трефолов (1839—1905) родился в обедневшей помещицкой семье. Писателей же, происходивших из бедных, в недалеком прошлом крепостных семей, было в это время достаточно в литературе. Определение «поэты-самоучки» грешит тем, что заставляет предполагать какое-то профессиональное обучение других поэтов этого времени. Однако, несмотря на трудность обозначения «суриковцев» одним точным определением, характеризующим специфику их творчества, следует констатировать, что не только они сами рассматривали себя как группу, особняком стоящую в литературе, но объективно были своеобразным явлением как по их отношению к задачам литературного труда, так и по лирическому содержанию их поэзии.

И. Сурикова, М. Козырева, С. Дерунова, А. Разоренова и других членов суриковского кружка объединяло прежде всего то, что все они были люди нелегкой судьбы, сполна делившие с народом его бесправие, тяжелый труд, необеспеченное, полуголодное существование. Все они не получили сколько-нибудь систематического образования, лишь случайно вступали в соприкосновение с людьми литературного круга и с трудом, в жестокой борьбе с нуждой и с косностью среды приобщались к культуре. В их стихах с непосредственной безыскусственностью, по большей части в традиционных поэтических формах народной песни передавались горькие раздумья крестьянина-бедняка, заброшенного в город в поисках заработка, его любовь к родной земле, к крестьянскому труду, поэтизация и идеализация мирной деревенской жизни, озаренная светом разочарований безысходно тяжелого существования в трущобах города.

Все поэты этой группы рассматривали свое творчество как лирическое выражение переживаний народа и сознательно стремились к сохранению наивной непосредственности поэтического языка, к простоте выражения, которая отражала не только уровень развития авторов стихов, но и их принципиальную позицию. Эта особенность поэтического стиля и мирозерцания поэтов суриковской группы чрезвычайно характерна для эпохи 70—80-х годов, эпохи особенно обостренного интереса к крестьянству, его быту и психологии.

В русской литературе издавна, еще в XVIII в., утвердился жанр песни, черпавшей художественные средства из народной поэзии. Еще А. П. Сумароков, И. Ф. Богданович, Н. А. Львов, М. И. Попов, поэтессы XVIII в. (М. В. Зубова, Е. А. Княжнина, П. И. Ковалева, Е. С. Сандунова), а на стыке XVIII и XIX вв. такие крупные стихотворцы, как Н. М. Карамзин, И. И. Дмитриев, А. Ф. Мерзляков, культивировали этот жанр. Песнями выражались простые «идиллически-домашние» чувства, мир безыскусственной тихой любви и грусти. Дворянская лирическая песня подражала народной, заимствовала у нее художественные средства, но была приспособлена к обиходу барского дома и столичного салона. Ее огромное литературное значение состояло в том, что она открывала путь в интимную лирику, противостоящую торжественной и в значительной своей части официальной поэзии классицизма.

На всех этапах развития литературы значение жанра песни неизменно переосмысливалось, а самый жанр и место его в литературе претерпевали изменения. Известно, что новое содержание выражали в своеобразно разработанной ими форме песни Пушкин и Дельвиг, декабристы и Языков.

Особую жизнь в литературе обрела песня благодаря деятельности Кольцова. В его творчестве она впервые совершенно утратила черты стилизации, впервые приобрела двойственное значение художественного явления и человеческого документа, впервые из средства изображения народа стала инструментом его самовыражения. Песенное творчество Кольцова было связующим звеном между фольклором и литературой, и сам он как

поэт явился провозвестником «наступления» песенного начала и устных форм бытования на поэзию.

Кольцов — первый поэт, который не только влил современное философско-лирическое содержание в народно-поэтическую форму, но для которого такая художественная форма была по сути дела единственным, вполне адекватным средством воссоздания образа своего внутреннего мира. Кольцова долго пугала эта его творческая особенность, он делал усилия писать в формах общепринятой в его время философской лирики, его задушевные песни казались ему самому внелитературным, низшим жанром. Лишь знакомство со сборником стихотворений Дельвига, содержащим его песни, и баронский титул поэта помогли Кольцову преодолеть робость и поверить в правомерность песни как литературного жанра.

Белинский поддержал и ободрил Кольцова, а затем, издавая его произведения, сопровождал их большой статьей, в которой не только охарактеризовал содержание и художественные особенности лирики Кольцова, но и рассказал о его жизненном пути, отметил специфические трудности, которые встают на пути мыслящего простолюдина и часто оказываются губельными для него.

Таким образом, Белинский в одно и то же время раскрывал значение новых художественных форм, предложенных Кольцовым, анализировал центральный лирический образ его поэзии, показывая черты народного характера, из которых он складывается, и писал о реальной основе лирических мотивов творчества поэта, о значении его жизненного опыта как литературного материала.

Эта статья Белинского сыграла немаловажную роль в формировании и популяризации новых подходов к народной песне. В конце 40-х годов кружок Островского, усердного читателя «Отечественных записок», развернула бурную деятельность по разыскиванию народных певцов-песенников, прослушиванию и записи песен. Почти все члены кружка — А. Островский, Т. Филиппов, Б. Алмазов и др. — были страстными любителями и хорошими исполнителями песен. А. Григорьев пытался эстетически осмыслить литературное значение песни.

С конца 40-х годов песня как бы «повела наступление» на различные литературные жанры. Сколь широко было это явление, видно на примере такого далекого от лирики жанра, как драматургия. Характеры многих героев в пьесах Островского начала 50-х годов строятся на песенном начале и выражаются через песню (Дуня Русакова и Иван Бородин в «Не в свои сани не садись», Любовь Турцова и Митя в «Бедности не порок», Петр, Даша, Груня и особенно кузнец Еремка в «Не так живи, как хочется»). При этом в «Бедности не порок» образ Мити создавался под осязательным воздействием личности и фактов биографии поэта, отраженных в поэзии Кольцова.<sup>1</sup>

Одна из сцен комедии «Бедность не порок» показывает формирование новой песни, текст и музыку которой создают в каморке под лестницей простые, бедные люди. В этом произведении впервые в русской литературе рисовался процесс составления песни, впервые был показан поэт-самочка, творчество которого находится на грани городского фольклора и индивидуального художественного творчества. Презрение богатого купца, у которого служит Митя, к его страсти к книге, самообразованию, песне; готовность самодура преследовать молодого человека за эти «неуместные» склонности к самообразованию; увлечение бедняков творчеством и коллективным трудом над словами и музыкой песни; страстное стремле-

<sup>1</sup> См.: Л. Лотман. А. Н. Островский и русская драматургия его времени. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 122—127, 129.

ние к литературному выражению чувства и неуверенность, недоверие к значимости своих чувств и возможности их литературно-образной передачи; постоянная опора на опыт творчества Кольцова — все эти подмеченные Островским черты жизни и психологии станут в последующие десятилетия школой, через которую пройдут многие, выбивающиеся из низов одаренные люди.

Демократизация литературы, изменение социального состава ее деятелей — процесс, назревавший с конца 40-х годов и превратившийся в 60-е годы в своеобразный «взрыв»; демократизация содержания искусства слова, превращение проблемы народа, его исторических судеб, его характера в центральную — все это способствовало усилению воздействия фольклора на литературу, росту интереса к народному творчеству. Частным проявлением этих процессов было превращение песни в одну из наиболее распространенных форм лирического творчества.

Выражение робкой любви, тихой жалобы, печали о бесплодно ушедших годах, о несложившейся жизни и даром загубленных силах поэты 40—60-х годов часто передавали в тонких и изящных стилизациях народной песни (Мей, А. К. Толстой, Никитин, Огарев). Особенности лирического мирозерцания поэтов — присущие им простота, отвращение к аффектации, душевная скромность — делали для них возможным самовыражение в такой безыскусственной и интимной форме.

Наряду с лирической песней получили широкое развитие в это время баллада, стилизация исторической песни (Л. А. Мей, А. К. Толстой), поэтическая новелла из народной жизни, изложенная в песенно-повествовательном стиле (Никитин, Плещеев), революционная и тюремная песня (Огарев, Некрасов, М. Л. Михайлов, Плещеев, поэты-народники), сатирический куплет (Некрасов, В. С. Курочкин, Минаев и др.), поэма-песня (Некрасов), романс (Полонский, Фет, А. К. Толстой, А. Майков) и городская песня (Полонский). Разнообразие форм бытования песни в лирической поэзии 40—70-х годов усугублялось широким усвоением русской литературой высших проявлений литературно-песенной культуры славянских (Шевченко, польские поэты) и западных (Гейне, Беранже, Бернс) народов.

На фоне этих особенностей литературы второй половины XIX в. и следует оценивать значение деятельности крестьянских поэтов.

Их произведения не стали новым словом поэзии, открытием, которым была безыскусственная лирика Кольцова. Поэзии Сурикова, Дрожжина, не говоря уж о менее одаренных поэтах этой группы, не хватало подчас той глубины и всесторонности постановки современных проблем, той оригинальности лирического переживания, которая сделала творчество Кольцова одним из центральных событий поэзии 30—40-х годов. Известно, что Некрасов творчески освоил и осмыслил уроки поэзии Кольцова и что народность Кольцова, воссозданный им мир идеалов крестьянина, поэзия природы и крестьянского труда вошли как существенный элемент в поэтическую систему Некрасова.<sup>2</sup>

Вместе с тем песенный стиль Кольцова оказал влияние и на широкий круг поэтов, для которых народная тема вовсе не была главной (Мей, А. К. Толстой, Полонский, Фет). Эта ширина воздействия Кольцова на литературу объяснялась современностью его мироощущения. «Взяв от народной песни ее эстетическую и психологическую основу, ее чистосердечие в раскрытии душевного мира, Кольцов на этой основе раскрыл переживания современного человека, романтика 30-х годов, — переживания общечеловеческие и народные одновременно... Легко угадать, что бли-

<sup>2</sup> В. В. Гиппиус. Некрасов в истории русской поэзии XIX века. «Литературное наследство», т. 49—50. Изд. АН СССР, М., 1946, стр. 36—42.

зость к Кольцову скажется в поэзии Некрасова не столько в конкретных образах и мотивах, сколько в общем направлении поэзии», — писал В. В. Гиппиус.<sup>3</sup>

Если многие поэты 40—50-х годов развивали и переосмыслили в своем творчестве мотивы созерцательного восприятия гармонически спокойной природы, достоверность чувств и непосредственность их выражения, характерную для Кольцова, то Некрасову было близко драматическое начало поэзии Кольцова, сила духа, бунтарские порывы его лирического героя. Поэзия Некрасова «усыновила» реально-повествовательные традиции кольцовской лирики. Воспетый Кольцовым идеал народного труда и раздолья, воли, приобрел у Некрасова социальное и политическое значение, а грусть сильной души, ищущей простора и не находящей его, — лирический лейтмотив многих стихотворений Кольцова — переросла у Некрасова в горячую преданность интересам народа и жажду самоотречения во имя его счастья. В творчестве Некрасова поэзия психологического самоанализа и революционного действия слилась с песенным, народно-эпическим началом.

На фоне расцвета творчества Некрасова была осязаемой известная ограниченность поэтической индивидуальности Никитина, культивировавшего главным образом лирико-повествовательные жанры поэзии, пронизывавшей теплой непосредственностью и добротой неприторчивые, грустные стихотворные новеллы и картины из крестьянского и мещанского быта. Продолжение «провинциальных» — областных — тем поэзии Кольцова Никитиным ближайшим образом отозвалось в той самостоятельной русской поэтической культуре, которая дала Трефолева, Сурикова, Дрожжина, Дерунова, Разоренова и др.

Самооценка этих поэтов в некоторых отношениях принципиально отличалась от взгляда Кольцова на значение своей деятельности. Кольцов относился с благоговением к прогрессивной литературе своего времени, он стремился приобщиться к ней, занять в ней место, хотя и не надеялся на возможность осуществления этого стремления. Войдя в большую литературу, он внес в нее неоценимый вклад новой проблематики, оригинального стиля.

Суриковцы в гораздо большей степени, чем Кольцов, находились под влиянием литературы своего времени, но гораздо более его хотели сохранить свой, оригинальный и как бы внелитературный стиль. Они сознавали себя представителями народа и были не чужды попыткам в этом отношении противопоставлять свое творчество профессиональной литературе.

Говоря о любви к литературе поэтов из народа, членов созданного им кружка, в предисловии к их коллективному стихотворному сборнику «Рассвет» Суриков утверждал, что целью издания альманаха было желание «показать читающей публике, как наш народ... сам собою... развивается».

Вместе с тем уверенность поэтов этого направления в том, что безыскусственное выражение чувств бедного человека, слабо приобщенного к культуре, — крестьянина или рабочего — представляет общий интерес для читателя, опиралась на демократизацию литературы во второй половине XIX в., на сосредоточенность общественного внимания на проблемах народной жизни.

Душевный мир крестьянина, его думы и переживания, его отклики на события и явления действительности составляют содержание поэзии суриковцев. Хотя им не присуща ни широта политического взгляда и социального анализа Некрасова, ни страстная революционная убежденность поэтов-народников, с демократической поэзией второй половины XIX в.

<sup>3</sup> Там же, стр. 35—36.

их прочно связывает реальность и правдивость отображения душевных состояний и жизненность ситуаций, определяющих психологические коллизии их лирики.

Характерно, что герой лирики Сурикова и поэтов его круга погружен не в устойчивый патриархальный быт деревни, а в беспокойный и грозный мир городской нищеты. Бесприютность, скитальчество — главный и глубоко трагический мотив их лирики. Строй чувств, порожденный этой, характерной для пореформенной эпохи, ситуацией сближает лирику суриковцев с прозой шестидесятников (Решетников, Левитов, Н. Успенский). Ощущение своей затерянности в дебрях большого города, ставшее доминантным мотивом лирики, а также и устойчивость интереса к крестьянину, к его внутреннему миру предопределили связь Трефолева с крестьянскими поэтами — суриковцами. Однако Трефолев не входил фактически в суриковский кружок.

Суриковцы — прежде всего поэты деревни, крестьянства, и тема деревни тем острее звучит в их творчестве, чем больше они наблюдают, как патриархальный, веками державшийся в неизменном виде уклад сельской жизни уходит в прошлое. Многие из этих поэтов сами были вынуждены покинуть родное село. Для них деревня превратилась в воспоминание, мечту, прекрасное видение.

В поэзии Сурикова и поэтов его кружка сосуществуют и противостоят друг другу два образа: образ деревни, слитый с поэтическим образом родины — ее природы, дружного и поэтичного труда крестьян, детства в лоне крестьянской семьи, овейного поэзией сказки и песни, и образ города — жестокой и безжалостной чужбины, несущей гибель и нравственную порчу.

Город, где в сутолоке холодного и бессердечного расчета гибнет человек, — мир безнадежности и безысходного одиночества:

Охвачен я житейской тьмой,  
И нет пути из тьмы...  
Такая жизнь, о боже мой!  
Ужаснее тюрьмы.

Здесь нет цепей, но здесь зато  
Есть море тяжких бед:  
Не верит сердце ни во что,  
В душе надежды нет.  
Здесь все темно, темно до дна, —  
Прозренья ум не ждет;  
Запой здесь песню — и она  
Без отзыва замрет.<sup>4</sup>

Образ тюрьмы, как бы воплощающий в себе город, част в стихотворениях Сурикова. Однако за этим образом у Сурикова стоит другой комплекс мыслей и чувств, чем у М. Л. Михайлова, постоянно сравнивавшего задавленное гнетом общество с тюрьмой. Не общая оценка политической обстановки, не скорбь революционера о состоянии общества, а ощущение фатальной разобщенности, безысходного одиночества человека в толпе — вот что порождает этот образ в поэзии Сурикова. Одно стихотворение Сурикова так и названо «Одиночество». Нередко поэт говорит, что даже в тюрьме общение скорее возможно, чем в шумном городе. Холодом жестокого и беспросветного одиночества веет от

<sup>4</sup> И. Э. Суриков и поэты-суриковцы. «Библиотека поэта». Большая серия. Изд. 2. М.—Л., 1966, стр. 181—182. — Далее страницы этого издания указываются в тексте. Во вступительной статье Е. С. Калмановского к сборнику дан анализ творчества ряда второстепенных поэтов-суриковцев (А. Бакулина, С. Григорьева, Д. Жарова и др.), характеризовать которых в данном кратком очерке не представлялось возможным.

стихотворения Сурикова «На мосту», рисующего трагический момент жизни самого поэта, решившегося было на самоубийство:

В раздумье на мосту стоял  
Бедняк бездомный одиноко,  
Осенний ветер бушевал  
И волны вскидывал высоко.

Не рассветал мой мрачный день,  
Давила жизнь меня сурово,  
И я скитался, точно тень,  
Томимый голодом, без крова.

И видит он в глуби речной  
Ряд жалких жертв суровой доли,  
Хотевших там найти покой  
От скорби жизненной и боли.

(174—175)

О мрачных, душераздирающих трагедиях из жизни бедняков, ютящихся в трущобах города, рассказывают поэты суриковского кружка. Молодая вдова, оставшаяся без средств и брошенная на дно унижения и разврата, не получает ответа от богоматери, которую она молила о помощи (Трефолев, «Без ответа»); готов покончить с собою бедняк, обративший свой взор к небу в поисках божественной поддержки (Суриков, «На мосту»); бедняк, отставной чиновник — «паяц, игрушка русского купечества». Он, его больная жена и голодные дети обречены (Трефолев, «Шут»). Проститутка и разбойник — брошенные богатым «меценатом» «незаконные дети» — гибнут в омуте нищеты и разврата (Трефолев, «Филантропу»).

Плетется нищий, и вдовица,  
И горемычный, бедный люд  
Спешит на свой поденный труд.  
Клубится дым из труб огромных,  
Среди машин неугомонных  
Работа жаркая идет.  
Никто здесь песен не поет, —  
Все только заняты работой  
И ежедневною заботой,  
Чтоб, кончив день свой трудовой,  
Не быть без крова и без хлеба...

и далее:

По скользкой лестнице сквозь мрак  
Проходит ощупью бедняк  
В свой уголок; ему в нем жутко...  
Он отдается здесь вполне  
Воспоминаньям о жене  
И о покнутых малютках  
В родной далекой стороне... —

(411—412)

так изображает город Дрожжин в стихотворении с характерным названием «В столице». Одиночество, бездомность, ощущение чужбины, грусть о деревне — вот строй чувств, через посредство которого создается образ города-столицы. Не из окон дворянского особняка и даже не из окна рабочего кабинета писателя ведет поэт свое наблюдение городской жизни, он бредет в толпе изнуренных рабочих на поденный труд, видит улицу из подвала или с чердака. Изображение жизни Петербурга как бы меняет свой ракурс в стихотворениях поэтов-«самоучек».

Из города приходят в деревню, ждущую поддержки от добытчика, ушедшего на заработки, страшные известия о судьбе близких. Таково содержание известных стихотворений Сурикова «Смерть» и «Горе».

Письмо, которого не может прочесть старик и в котором он надеется найти добрые вести, несет страшное известие об увечье внука на фабрике («Горе»), жена рабочего получит весть о несчастном случае на стройке и гибели мужа («Смерть»). Близки к этим стихотворениям по основной ситуации «Мать» Дрожжина и «Грамотка» Трефолева; крестьянка Дарья узнает из письма артельщиков не только о смерти мужа, но об ужасном положении рабочих в столице вообще:

Плохи у нас, у рабочих, кварталы;  
Гибнем, как мухи, от тифа, холеры.  
Всяких недугов нельзя перечисть,  
Сколько их — дьяволов — в Питере есть!

Следует, однако, отметить, что Трефолев отличается от Сурикова и других крестьянских поэтов более суровым взглядом на народный быт, большей широтой обобщений, совершенным отсутствием мотивов идеализации патриархального уклада жизни деревни. Он ближе всех поэтов этой группы по своей творческой манере стоит к сатирической поэзии демократии 60-х годов. Ему более чем Сурикову близка и проза шестидесятников. В обостренном, гротескном восприятии мира социальной несправедливости, в воссоздании народной точки зрения через сатирические образы, способные стать нарицательными («Песня о камаринском мужике», «Макар», «Буйное вече», «Воин Аника», «Песня о Дреме и Ереме»), в склонности к стилизации и к использованию форм и формул народного острословия сказывалось и органическое восприятие Трефоловым художественных принципов сатиры революционной демократии и родство его творчества с агитационной народнической поэзией (Клеменц).

В отличие от Трефолева большинство поэтов суриковской группы противопоставляют городу убогую и бедную, но поэтичную и человеческую жизнь деревни. Для них, постоянно называющих город «чужбиной», деревня — родина, и родина в их стихах не та огромная страна, которую обозревал изгнанник Лермонтов, ощутивший общность своих судеб с судьбой своего народа, путешествуя на перекладных от Петербурга до Кавказа, а родная деревня, родная изба, единственное прибежище от жестокой жизни. Даже тогда, когда поэт ставит перед собою цель дать широкую панораму России, он видит, по сути дела, свое село. Именно такова картина родной страны в стихотворении Дрожжина «Родина»:

Кругом поля раздольные,  
Широкие поля.  
Где Волга многоводная —  
Там родина моя.  
Покрытые соломою  
Избушки у реки,  
Идут-бредут знакомые,  
И едут мужики.

(385)

Излюбленный в литературе 40—60-х годов образ дороги, в котором воплощалось представление о родине, в творчестве крестьянских поэтов теряет это свое значение. Дорога враждебна, как и чужбина. По ней уходят, покидая родимые места, неудачники, по ней возвращаются они, разбитые и страдающие, в родную деревню.

Все убито во мне суетой и нуждой,  
Все закидано грязью столицы,  
В книге жизни моей нет теперь ни одной  
Освежающей душу страницы. . .  
И хотелось бы мне от тревог отдохнуть  
В тишине деревенской природы;

На людей и на мир повзглатее взглянуть,  
Как гляделось мне в прошлые годы.  
Но напрасно желанье мне душу гнетет.  
Точно кроясь от быстрой погони,  
По дороге прямой все вперед и вперед  
Мчат меня неустанные кони.

(151)

Те же мотивы звучат в стихах Сурикова «Осенью», «За городом», Дрожжина «Бабушкино горе».

Героем дорожной лирики крестьянских поэтов становится ямщик, который был в поэзии начиная с 20-х годов собеседником, молчаливым спутником странствующего и размышляющего поэта, аккомпанировал своим пением его мыслям.

Подобно Никитину, поэты-суриковцы основывают сюжет многих своих баллад и стихотворных новелл на трагических происшествиях, а подчас и легендах из жизни ямщиков.

Трагические сюжеты, рисующие судьбы этих удальцов, избравших скитальческую долю, передавали смутное сознание реальных опасностей, отражали опыт народа, тысячами погибавшего в поисках «богачества» (выражение героев Решетникова), но в то же время были поэтическим воплощением суеверного страха патриархального крестьянина перед внешним миром, расстилавшимся за пределами родного села.

Интересно отметить, что песни ямщиков, в которых сочетались грусть и удаль, а героем неизменно был сильный, волевой человек, особенно часто переходили из творчества крестьянских поэтов в фольклор («В степи» Сурикова, «Ямщик» Трефолева).

Прочность поэтической ассоциации дорога—пространство—скиталец—бедняк в творчестве крестьянских поэтов может быть продемонстрирована на примере своеобразного переосмысления поэтического сюжета стихотворения Фета «Облаком волнистым...» («Даль») Суриковым («От деревьев тени...»):

Ветер перелетный  
Ходит в тростнике...  
Плачет колокольчик  
Где-то вдалеке...  
Где ты в это время,  
Друг далекий мой?  
Спишь ли на ночлеге  
Иль бредешь с сумой?  
Пожалей о друге  
В дальней стороне  
И в тиши вечерней  
Вспомни обо мне!

(113)

Ср. у Фета:

Друг мой, друг далекий,  
Вспомни обо мне...

Одиночеству, разобщению людей, их подневольному, каторжному труду в городе и бесприютности на дальних дорогах «чужбины» в поэзии суриковцев и самого Сурикова противостоит жизнь деревни, поэзия крестьянского труда, дружного и веселого, во время которого человек чувствует свое единство с семьей, деревней и природой родного края. Светлые картины деревенских работ занимают видное место в поэзии крестьянских поэтов.

Суриков отдает им особенно обильную дань:

Вот и полдень. Вышли бабы  
На поле толпами,  
Полувывсохшее сено  
Воршат граблями.





Вслед за довольно абстрактным зачином:

Эх ты, доля, эх ты, доля,  
Доля бедняка!  
Тяжела ты, безотраднa,  
Тяжела, горька! —

поэт нагнетает конкретные, острым и наблюдательным глазом замеченные приметы деревенского запустенья:

Не твою ли это хату  
Ветер пошатнул,  
С крыши ветхую солому  
Разметал, раздул?  
И не твой ли под горою  
Сгнил дотла овин,  
В запустелом огороде  
Повалился тын?  
Не твоей ли прокатали  
Полосой пустой  
Мужики дорогу в город  
Летнею порой?

(86—87)

Суриков и его соратники в поэзии придавали новые черты традиционным фольклорным жанрам, обогащали крестьянскую лирическую песню, внося в нее новые художественные элементы.

Но этим не ограничивался их вклад в поэзию последней трети XIX в. Суриков, Дрожжин и др. получили широкую популярность и как поэты, создавшие хорошие, ставшие хрестоматийно известными стихотворения для детей. В творчестве многих поэтов 60—70-х годов «детская» тема занимает важное место, и всегда поэты вносят в разработку этой темы наиболее дорогие, заветные свои верования, чувства, надежды. Во многих детских стихотворениях писателей-дворян рядом с лирически воссозданным образом ребенка, гармонично и непосредственно воспринимающего многообразие внешнего мира, возникает овеянный теплотой и нежностью детских воспоминаний облик крестьянки-няни. Этот образ мелькает в стихотворениях Майкова, его поэтизации посвящено стихотворение Полонского «Старая няня». Голос няни-сказочницы, воспитательницы и первой учительницы детей, звучит в конце стихотворения Полонского «Солнце и месяц»:

Если ночь была спокойна,  
Солнце весело взойдет.  
Если ж нет — взойдет в тумане,  
Ветер дунет, дождь пойдет,  
В сад гулять не выйдет няня  
И дитя не поведет.<sup>5</sup>

В стихах крестьянских поэтов няню дворянской поэзии сменяет бабушка. Это, по сути дела, тот же образ простой русской женщины-крестьянки, носительницы и хранительницы сокровищ народной поэзии и фантастики, воплощение доброты и ласки. Но в стихах Сурикова и суриковцев иной образ ребенка, чем у поэтов-дворян. Это — крестьянское дитя, родной внук сказочницы, наследник ее песенных богатств и ее жизненных невзгод (вспомним стихотворение Дрожжина «Бабушкино горе»). Обращаясь памятью к деревне, замученный и потерявший надежды поэт-бедняк неизменно, вместе с родиной, родным домом вызывает в своем сознании картины детства, жизни в семье и дорогой образ бабушки, как бы во-

<sup>5</sup> Я. П. Полонский, Стихотворения. «Библиотека поэта». Большая серия. Изд. 2. Л., 1954, стр. 45.

площающий в себе уют дома, мудрость и доброту народа («Детство», «В ночном», «Дед Клим» Сурикова).

В стихах для детей и о детях особенно поэтично рисовался крестьянский труд («В ночном», «На реке», «Дед Клим» Сурикова, «Первая борода» Дрожжина) и вместе с тем стихи, воспевавшие труд крестьянина, быстро входили в круг детского чтения («Летом» Сурикова, «На сенокосе» Дрожжина).

Бесхитростные и искренние стихотворения Сурикова, Дрожжина и др. о детях вошли как обязательные образцовые произведения в хрестоматии и способствовали упрочению известности крестьянских поэтов 70—80-х годов.

## ПОЭЗИЯ РЕВОЛЮЦИОННОГО НАРОДНИЧЕСТВА

Народничество — широкое идейное течение, отразившее теоретические искания, политические концепции и практические попытки воздействовать на социальную жизнь страны на протяжении двух десятилетий, — внесло в русскую поэзию новые ситуации и настроения, новый строй чувств и психологический склад, своеобразную систему средств художественной выразительности. Корни художественного стиля и проблематики поэзии народничества питались традициями Некрасова, Огарева, поэтов «Искры». Однако наряду с этим живым наследием в 70—80-е годы оживились, приобрели новую силу образы и интонации Лермонтова, в поэзии вновь слышались отзвуки романтического стиля декабристской литературы.

Характерной чертой 70-х годов в русской поэзии является то, что стихотворные произведения, создаваемые революционерами и радикально настроенными литераторами, начинают оказывать особенное влияние на поэзию в целом, а содержанием поэзии становятся революционные идеи, лирический рассказ о трагических судьбах деятелей революции, выражение чувств и мыслей человека, связавшего свою жизнь с непосредственной политической борьбой. В это время как будто нашла свое прямое воплощение «меткая», по выражению Ленина, характеристика эпохи «первых русских социалистов», данная Каутским: эпоха, «когда каждый социалист был поэтом и каждый поэт — социалистом».<sup>1</sup> Главным читателем, распространителем и создателем стихов стала революционная молодежь, еще в начале 60-х годов считавшая своим долгом демонстрировать равнодушие к поэзии. Первые же попытки пропаганды в народной среде раскрыли прогрессивной интеллигенции огромную силу воздействия поэзии на людей, ее способность делать доступными и близкими широкому кругу слушателей сложные и новые мысли, объединять, воодушевлять массы, превращать толпу в коллектив.

Не только практические задачи революционной пропаганды, но и другие стороны работы и борьбы революционеров властно пробуждали интерес к поэзии. Если обмен мнениями, беседы на политические и философские темы, идейные споры уже с 40-х годов XIX в. были одной из главных форм духовной жизни передовой части русского общества, то в 70-е годы к идейным спорам, принимавшим подчас характер необыкновенно жестокий (см. стихотворение Надсона «Мы спорили долго...»), присоединилась совместное чтение стихов и пение песен, ставших необходимой принадлежностью революционных собраний. Споры в народнических кружках нередко глубоко ранили переутомленных, перенапряженных опасной борьбой и преследованиями, а подчас и сомневающихся в верности избранной тактики людей (см. стихотворение Якубовича «Спор»). Песня же, сти-

<sup>1</sup> См.: В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 271.

хотворение как бы исцеляли раны, нанесенные действительностью, воодушевляли, звали на подвиг, давали своеобразный катарсис, гармоническое разрешение сложным, противоречивым, порою мучительным чувствам.

Народники нередко повторяли распространенное в среде «нигилистов» 60-х годов положение о поэтическом творчестве как второстепенном по отношению к политической борьбе роде деятельности.

Проклятие! Пиши стихи в тюрьме,  
Когда на воле ждет не слово — дело! . .

Когда к борьбе с неправдой злой  
Стремится все живое. . .

Тогда, поэт, бросай перо скорей  
И меч бери, чтоб биться за свободу:  
Стесненному неволею народу  
Ты не поможешь песнею своей, —

писал Н. А. Морозов в 1877 г.<sup>2</sup> Однако по мере развития народнического движения такое представление все более обнаруживало свою схематическую отвлеченность. Уже Чернышевский, ставший одной из первых жертв ожесточенной борьбы реакции с русской демократией, сумел через созданный в тюрьме роман «Что делать?» внести столь ощутимый вклад в развитие русского революционного движения, что он оказался весомей многих попыток прямой политической борьбы.

Эмоциональная активность, способность легко и быстро находить доступ к читателю, минуя, казалось бы, непреодолимые препятствия, непосредственность выражения настроений и мыслей поэта, воссоздания сложности мира чувств современного человека — все эти и многие другие особенности лирической поэзии сделали ее главным жанром революционной художественной литературы. Песня и стихотворение нарушали замкнутость тюремной «могилы». Проникая на волю, они приобщали узников к жизни, делали их активными участниками борьбы, а также несли информацию о быте, переживаниях, мыслях и подвиге на долгие годы заживо погребенных революционеров.

Мало того, стихотворения нарушали строгую изоляцию одиночных камер в Шлиссельбургской крепости. Они разрывали непроницаемый покров тишины и одиночества, медленно сводившие узников с ума, превращали заключенных в коллектив. Недаром огромное множество тюремных стихотворений народовольцев обращено к соседу по камере, к товарищу по заключению.

Поэзия стала необходимой революционерам-народникам и как средство самовыражения, лирической исповеди перед своим поколением, эмоционально образного воссоздания своих политических идеалов. Характерен в этом отношении следующий эпизод. М. А. Протопопов, участвовавший в народническом движении и бывший в свое время близким П. Ф. Якубовичу, в статье 90-х годов презрительно отозвался об увлечении, с которым этот поэт-народоволец читал свои стихотворения. В воспоминаниях Протопопова явственно прозвучало пренебрежительное отношение к поэзии вообще: «...меня поразил... декламировавший поэт: это чуть не до синевы побледневшее лицо, это кипение и дрожание слез в голосе, это глубокое, страстное волнение... Боже мой! Да не только эти, плохие, но и какие угодно, хоть распушкинские стихи стоят ли такой страшной траты нервной силы?»<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Вольная русская поэзия второй половины XIX в. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1959, стр. 347. — Далее в тексте указываются страницы этого издания.

<sup>3</sup> М. А. Протопопов. Поэты переходного времени. «Русская мысль», 1899, № 1, стр. 194.

В ответе Якубовича Протопопову выразилось сознание того, что именно революционный подъем и величайшее психологическое напряжение, которое он испытывал в 80-х годах, и придавали его поэтическому творчеству особое внутреннее содержание, особый смысл.<sup>4</sup> Лихорадочное состояние молодых народовольцев, их самоотверженная увлеченность революционным делом, страстное неприятие социальной несправедливости, жажда самопожертвования — характерный для них психологический комплекс, который стал известен широкой публике через песни и стихи. Именно стихи, по преимуществу, показывали русскому обществу обаяние их личности, объясняли мотивы поступков молодых героев, вся деятельность которых была строго законспирирована. Наряду с речами революционеров на судах, ставших для них единственной публичной кафедрой, песня объясняла, внушала, воспитывала революционные настроения и, конечно, распространялась гораздо шире, чем речи. В стихах революционеров и в песнях, которые очень часто возникали на их основе, раскрывались чистота, героическая страсть к общему благу, к справедливости, которые отличали этих людей, потому что именно через лирику народовольцев общество узнало о тех внутренних противоречиях, о жажде жизни, юношеских порывах к счастью, любви, научному познанию, которые подавляли в себе эти кипучие сердца, неспособные мириться со злом, о спорах, сомнениях, которые их терзали. В этом смысле поэзия революционеров-народников составляла целостное явление, несмотря на то что в ее состав входили столь разнородные произведения, как стихи неопытных любителей, создавших по одному или по несколько стихотворений (С. Иванов, Г. Михайлов, М. Муравский, В. Панкратов, М. Грачевский, В. Кравцов), песни-стихотворения активных революционеров, писавших относительно много или в продолжение довольно длительного периода жизни (П. Л. Лавров, В. Н. Фигнер, В. Г. Богораз, Н. А. Морозов, Г. А. Лопатин, Г. А. Мачтет, С. С. Синегуб, Ф. В. Волховской, Л. А. Тихомиров и др.), и произведения столь ярких творческих индивидуальностей, как П. Ф. Якубович, Н. М. Минский.

Вся эта поэзия имела огромное значение для русской культуры в силу того, что в ней сочетались два в равной мере активных начала: начало художественное — стремление поэтически выразить духовный строй и психическую жизнь современного человека во всей ее сложности и характерности — и документально-информационное начало — отношение к поэзии как средству придать широкой гласности факты и обстоятельства, самое разглашение которых имеет революционно-просветительское и агитационное значение.

Такое отношение к стихотворениям народников проявлялось, как правило, составителями народнических сборников, издававшихся за границей. В брошюре «Детобуйство, совершаемое русским правительством», изданной М. П. Драгомановым в 1877 г. в Женеве в связи с «процессом 50-ти», стихотворения печатались с указанием, что они «обращаются во множестве списков, а некоторые из них и в печатных копиях», рядом с речью Бардиной на суде и сведениями о процессе. Книга «Из-за решетки. Сборник стихотворений русских заключенников по политическим причинам в период 1873—1877 гг., осужденных и ожидающих суда» (Женева, 1877) содержала 69 стихотворений четырнадцати авторов и знакомила читателей с личностью молодых революционеров и судьбой поэтов и героев стихотворений. Сборник, участники которого судились по «процессу 193-х», явился средством информации об этом процессе, о положении обвиняемых. В примечаниях к стихотворениям сообщались све-

<sup>4</sup> П. Ф. Якубович, Стихотворения. «Библиотека поэта». Большая серия. Изд. 2. Л., 1960, стр. 406.

дения, комментирующие тексты, но и сами по себе весьма впечатляющие. Так, в примечании к стихотворению С. С. Синегуба «Она», имевшем подзаголовок «Посвящается женщинам процесса 21 февраля — 14 марта 1877 г.», — значилось: «Все они осуждены — частью за ведение социально-революционной пропаганды в среде рабочих, частью за принадлежность к революционной организации и „недонесение“ о чужой деятельности: Софья Бардина 22 лет — на 9 лет; Александра Хоржевская 20 л. — на 5 л.; Ольга Любатович 22 л. — на 9 л.; Варвара Батюшкова 25 л. — на 9 л. — в каторжные работы...». Таков же характер примечания к стихотворению Синегуба «Живое кладбище»: «Повод ко второму отделу „Живого кладбища“ подала действительная участь одного из душевнобольных, замученных русским правительством, — по крайней мере в таком виде обстоятельства ее дошли до поэта. Не надо, однако, думать, что они представляют что-либо исключительное в условиях преследования подозрительных... Каковы же вообще условия существования политических арестованных, видно из общей цифры душевнобольных с 73 года; она еще не выяснена вполне, но и теперь уже достигает 25». К стихотворению «Волчонок» сделано пояснение о судьбе В. С. Любатович. В примечании к стихотворению Н. А. Морозова «На смерть Богомоллова» сообщалось: «Арестованный по подозрению в распространении социалистических брошюр в феврале 1874 г. Богомоллов был одною из первых жертв тюремной пытки. Переведенный в Дом предварительного заключения, Богомоллов осенью же этого года окончил там жизнь самоубийством». Примечание к стихотворению Морозова «Памяти Павла Трутковского» повествовало о юноше, осужденном и доведенном в заключении до гибели, «несмотря на ничтожность юридических оснований к аресту», только «вследствие независимости и полного достоинства поведения при дознании и следствии».

Революционно-просветительское представление о решающем значении отдельного политического инцидента, героического примера проходит как руководящая идея через поэтическое творчество народников, является темой стихов, основным побуждением при издании сборников и при их распространении.

В стихотворении С. С. Синегуба «Мой друг Коля» с особенной последовательностью выражена эта жажда жертвы, эта скорбь о безгласности народа:

Ах! Вскройте вы сердце мое  
И ранами тело покройте,  
В темницу, как в яму, заройте,  
Всю жизнь пусть палач-идиот  
Над мукой моею смеется, —  
Но пусть шевелится народ,  
Пускай протестует и бьется.

(312)

В. Г. Базанов опубликовал иной вариант этого стихотворения, извлеченный им из рукописных тетрадей поэта. Наряду с новыми текстами произведений, увидевших свет в сборнике «Из-за решетки», исследователь вводит в научный оборот ряд неизвестных до того стихотворений С. С. Синегуба (см.: «Русская литература», 1963, № 4, стр. 160—167; 1966, № 4, стр. 164—174; 1967, № 1, стр. 170—176).

Жертвенные настроения получили широкое распространение среди молодежи 70—80-х годов. Во время массовых процессов над народниками подсудимые не только не старались уменьшить или скрыть свою «вину», но порой сознательно шли на ухудшение своего положения или даже на гибель ради возможности гласно высказать свои убеждения, из чувства товарищества или из других побуждений, охотно, как бы с радостью

жертвует собой. Массовый террор, осуществлявшийся правительством как главная форма борьбы против революционно настроенной молодежи, натолкнулся на готовность ответить ожесточением на жестокость, самопожертвованием на запугивание, твердостью на издевательства.

Идеальность, чистота стремлений, свобода от влияния среды, семьи, от материальной заинтересованности, пренебрежение карьерой, бесстрашная и последовательная готовность жить согласно убеждению — вот черты новых людей 70-х годов, поразившие современников. Пафос науки и анализа, скептической проверки и ниспровержения всех верований у них заменился безоговорочной верой в идеалы крестьянской общины, служения народу. Если для шестидесятников разработка теории, выработка материалистического мировоззрения на основе развития естественных наук, изучение экономической и социальной структуры общества и осознание в связи с этими изучениями своего долга перед историей были главной задачей, семидесятники воспользовались достижениями своих предшественников. Пафосом их деятельности стала непосредственная разработка тактики борьбы, путей воплощения идеи в жизнь, а теории, которые шестидесятники выдвигали как ответы на вопросы, возникавшие при изучении действительности, а иногда и как гипотезу, стали для народников «символом веры».

«Вера в особый уклад, в общинный строй русской жизни; отсюда — вера в возможность крестьянской социалистической революции, — вот что одушевляло их, поднимало десятки и сотни людей на геройскую борьбу с правительством. И вы не сможете упрекнуть социал-демократов в том, чтобы они не умели ценить громадной исторической заслуги этих лучших людей своего времени, не умели глубоко уважать их памяти. Но я спрашиваю вас: где же она теперь, эта вера? — Ее нет. . . А вот подите же: — было время — и без всякого исследования люди верили и верили беззаветно»,<sup>5</sup> — писал В. И. Ленин, полемизируя с народниками 90-х годов, но отмечая историческое значение раннего народничества.

Шестидесятники, как и народники 70-х годов, были вынуждены жертвовать собою ради общего блага («не хуже нас он видит невозможность служить добру, не жертвует собой»,<sup>6</sup> — писал Некрасов о Чернышевском), но стилем их поведения, их самооценки была сдержанность и трезвость. Они утверждали, что жертва — «сапоги всмятку», создавали теорию разумного эгоизма, смысл которой состоял в развенчании патетики жертвенности, в провозглашении права человека на счастье в любых условиях и закономерности стремления к счастью. Находясь в крепости и подвергаясь величайшему произволу, Чернышевский создавал роман «Что делать?», где лишь один герой — «особенный человек», суровый «ригорист» Рахметов — отказывается от личного счастья, остальные же, будучи убежденными социалистами, сторонниками и пропагандистами революционных идей и постоянно подвергаясь опасности, живут полной жизнью, любят, женятся, шутят, веселятся. В поэзии Некрасова постоянно возникает образ «особенного человека», «пророка». «Русской земли человек замечательный» составляет предмет его страстной заинтересованности. Этих лучших людей, рыцарей без страха и упрека, он противопоставляет самому себе, другим современникам. Они идеалы, светочи, их природа-мать лишь иногда посылает миру, и поэт поклоняется этим идеалам, сознавая дистанцию, существующую между ними и хорошими, гуманными, передовыми людьми, неспособными, однако, подняться на подобную высоту нравственного служения.

<sup>5</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 271—272.

<sup>6</sup> Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, т. II. Гослитиздат, М., 1948, стр. 381.

Народничество сделало нормой поведения всей передовой молодежи беззаветное служение идеалу, безоговорочную веру в идею и подвижничество. Изменился стиль поведения молодого человека. Пафос изучения и анализа сменился верой и проповедью. Самопожертвование, отказ от счастья, демонстративное стремление принять на себя все зло, царящее в обществе, искупить его своими страданиями — вот черты, которые поразили современников, присутствовавших на политических процессах 70-х годов. Подвижничество стало характерной особенностью молодого поколения. Молодые революционеры включили его в свое нравственное credo, видели в его проявлениях и необходимое звено агитационной деятельности и наиболее активную форму протеста против власти тупой, жадной и безнравственной правительственной бюрократии, против своекорыстия социальных верхов.

Именно нравственная сторона поведения революционной народнической интеллигенции производила огромное впечатление на людей самых различных, порой весьма далеких от революционных взглядов и настроений.

А. Л. Боровиковский вкладывает в уста своей лирической героини — народницы, обвиняемой по «процессу 50-ти» (стихотворение «Суд нынче мог бы хоть с балетом поспорить»), — слова о радости страдания, которая составляет счастье революционеров и недоступна благополучной, преуспевающей публике, присутствующей в зале суда.

Однако самый факт невольного уважения и даже благоговения, которое вызывали революционеры, свидетельствовал о моральных, хотя и не политических, победах, которые они одерживали.

Интересно отметить, что объективированный и патетический образ революционерки появлялся в стихотворениях авторов, непосредственно не участвовавших в народническом движении, и что именно эти стихотворения получали широкую, подчас даже всенародную популярность. Довольно широко известно стало стихотворение адвоката, защищавшего обвиняемых во время процессов «50-ти» и «193-х», А. Л. Боровиковского «К судьям». В. Н. Фигнер отмечала, что Боровиковский, «совершенно плененный образом женщин»-народниц, изобразил в этом стихотворении Л. Н. Фигнер. Стихотворение построено как речь обвиняемой на суде и передает некоторые черты подобных последних речей осужденных. Читатели воспринимали его как стихотворное переложение реальной речи и приписывали его авторство то самой Л. Н. Фигнер, то С. И. Бардиной. Таким образом, это стихотворение объективно пропагандировало героизм и нравственную чистоту осужденных революционеров и воспринималось читателями в том документальном ключе, в котором обычно воспринималась народническая поэзия. Оно явилось как бы обобщенной, сведенной к некоему типическому образу речью, которой стихотворная форма придала свойство легко распространяться, передаваться и запоминаться.

Еще большую популярность приобрело стихотворение Я. П. Полонского «Узница», посвященное Вере Засулич.

В стихотворении специально подчеркивалась «незаинтересованность» автора в деле, которому принесла себя в жертву юная героиня. Однако сочувствие ее судьбе, восхищение ее нравственным обликом и, главное, выраженное в стихотворении сознание того, что беззакония и насилия, чинимые над лучшими людьми общества, — удар по каждому гражданину, что судьба революционеров не дает спать, сводит с ума каждого, кто способен мыслить и чувствовать, — породили новые лирические темы, имевшие огромное общественное значение. Сочувствию русского общества революционерам, спасшему Веру Засулич от правительственной расправы и отразившемуся в стихотворении Полонского, было суждено крепнуть и



развиваться, постепенно превращаясь из признания нравственного превосходства одиночек-героев над их судьями в активную поддержку самой революционной борьбы. Именно это обеспечило многолетнюю популярность стихотворению Полонского и превратило его в революционную песню.

Героическая эпоха революционного народничества — 70—80-е годы, вовлекшая в революционную борьбу широкие слои демократической интеллигенции и выковавшая тип рыцарственно мужественного и последовательного борца, ввела в поэзию новые темы, ситуации и образы. Одной из центральных проблем, волновавших поэтов, непосредственных участников революционной борьбы, была проблема отношения народа к деятелям революции и, главное, к самой идее революционного дела. Эта проблема, конечно, стояла перед русской интеллигенцией на протяжении всего XIX в. и уже в 60-х годах рассматривалась как важнейший вопрос теории и тактики общественной борьбы. Она проходит красной нитью через творчество Некрасова. Однако в 70-е годы она получила в революционной поэзии своеобразную трактовку.

Народники 70-х годов гораздо меньше изучали непосредственные, реальные формы бытия, жизни, образа мыслей крестьянства, чем Некрасов. Они верили в стихийную общинность, альтруистичность народного сознания, в восприимчивость крестьян к революционным идеям и, спеша внести эти идеи в народ, были озабочены лишь тем, чтобы придать своей пропаганде близкие слушателям фольклорные формы. Исследователь поэзии революционного народничества Н. В. Осьмаков отмечает, что ее развитие непосредственно связано с изменением тактики политической борьбы.<sup>7</sup>

Хождение в народ породило произведения, отвечавшие на потребность пропагандистов в легко запоминаемых и распространяемых в народной среде революционных произведениях. Наиболее удобными жанрами на этом этапе для революционеров оказались сказка и песня.

Рассказывая о своем хождении в народ, Н. А. Морозов вспоминал, что в числе очень немногих книг, которыми пользовались вначале пропагандисты, был составленный Д. А. Клеменцом народный песенник.<sup>8</sup>

Речь шла о «Сборнике новых песен и стихов» (1873), часть материалов которого принадлежала перу самого составителя — народника и фольклориста Клеменца. Он создавал революционные песни, стилизуя их под народные, или новые, «бунтарские» тексты на музыку популярных песен. В целом ряде случаев Клеменц обнаруживал хорошее понимание и знание стиля народной поэзии. Главное, к чему он стремился, — найти в фольклоре стилистические средства для выражения современного политического содержания. Поэтической сатире, излюбленному жанру демократической поэзии, начиная с середины 40-х годов, Клеменц находит соответствие в резкой народной шутке, частушке, в фарсе. Так, стихотворная сценка «Просьба», сатирически изображающая «разговор» крестьян с царем, по стилю очень близка к традиционным игровым сказкам («Барин и Афонька» и др.) или пьесам (например, «Мнимый барин»), а также и к возникшим на основе таких фольклорных произведений интермедиям XVII—XVIII вв. («Херликин и шляхтич», «Херликин и судья» и др.).<sup>9</sup>

<sup>7</sup> См.: Н. В. Осьмаков. Поэзия революционного народничества. Изд. АН СССР, М., 1961, стр. 20.

<sup>8</sup> См.: Н. А. Морозов. Повести моей жизни, т. 1. Изд. Всесоюз. общ. политкаторжан, М., 1933, стр. 153—155.

<sup>9</sup> См.: Русская народная драма XVII—XX вв. Ред., вступ. статья и прим. П. Н. Беркова. Изд. «Искусство», М., 1953, стр. 44—46, 53—60, 93—100, 103—105.

Получившая чрезвычайно широкую известность «Барка» Клеменца (переделка «Дубинушки») представляет собою политическую сатиру, выполненную также в стиле народной пьесы-игры «Лодка».

Ой, ребята, плохо дело!  
Наша барка на мель села —  
Ой, дубинушка, ухнем!  
Ой, зеленая, сама пойдет!  
Белый царь наш — кормщик пьяный,  
Он завел нас на мель прямо...

(254)

Можно предположить, что чрезвычайная популярность этой игры способствовала распространению «Барки» в народной среде. Стиль народной сатирической шутки особенно хорошо дался Клеменцу, однако значительность «Барки» как произведения революционно-пропагандистской литературы определялась тем, что автору удалось найти броский образ-символ для воплощения мысли о бедственном положении страны и необходимости решительных действий. Россия — барка, посаженная на мель безответственным «правлением» лоцмана-царя и бар, народ — бурлаки, которые «понатерли лямкой плечи», — все эти образы складывались в стройную и впечатляющую картину, в которой данное русским реалистическим искусством обобщение (ср. образы Некрасова, Решетникова, Репина) переведено в символический план. Недаром отзвук образного комплекса этой песни мы находим в творчестве Блока.

Барка жизни встала  
На большой мели.  
Громкий крик рабочих  
Слышен издали, —

писал в 1904 г. Блок в стихотворении, выражавшем предчувствие грядущей революции.<sup>10</sup>

Значение опытов Клеменца было в том, что его удачные стилизации, составившие на определенном этапе хождения в народ главный материал стихотворно-песенной пропаганды, были направлены против царя и нанесли удары по царистским иллюзиям, без преодоления которых невозможна была организация борьбы за демократию.

Клеменцу принадлежат и попытки изображения конкретных условий жизни крестьянина и рабочего, реальных народных характеров. В опытах Клеменца сказалась типичная черта народнической поэзии — сочетание реального изображения чрезвычайно конкретных, порой документально точных судеб с символическими и аллегорическими решениями поэтических тем.

В изображении народа Клеменц явно шел за Некрасовым. Так, в известном его стихотворении (на мотив старинной народной песни) «Доля» ощущается близкое родство с «Огородником» Некрасова. Сходен зачин, отрицающий вину героя («Не за пьянство, за буянство и не за ночной разбой» — ср. у Некрасова: «Не гулял с кистенем я в дремучем лесу, Не лежал я во рву в непроглядную ночь»). Однако в характеристике героя поэт-народник отказывается от балладно-романтического стиля. Стихотворение повествует об обычном происшествии, но это происшествие представляет собою эпизод борьбы крестьян за свои права. Герой «стороня своей лишилса» (ср. у Некрасова: «уводят дружка от родной стороны») не за любимую «дворянскую дочь», а за «крещеный мир честной». Он политический ссыльный, и его социальное бесправие проявляется

<sup>10</sup> А. Блок, Собрание сочинений в восьми томах, т. 2. Гослитиздат, М.—Л., 1960, стр. 161.

не в сфере личной жизни, а в прямом столкновении социальных сил, при котором крестьяне, надеющиеся на помощь царя, обнаруживают, что царь заодно с притесняющими народ чиновниками.

Отсюда не следует, конечно, что Клеменц глубже или шире, чем Некрасов, изображал народ. Прямая зависимость от Некрасова в изображении народа постоянно ощущается у Клеменца, как, впрочем, и у других поэтов 70-х годов. Показательно в этом отношении, что в своем рассчитанном на распространение в народе стихотворении-песне «Свободушка» Клеменц счел за необходимое адаптировать, переложить для крестьянства стихи Некрасова:

И народ измученный тяжким сном почил.  
Только песню длинную тянет да поет,  
Со страды-невзгодушки стонет да ревет.  
Стонет в зиму лютую в студеной избе.  
В мороз по дороженьке в худом армяке.  
Стонет в лето жаркое в поле за сохой,  
Вдоль по Волге-матушке с длинной бичевой.  
Под кнутом, под розгами стонет он в судах,  
В горькую рекрутчину — в грязных кабаках.  
По торной дороженьке, что в Сибирь ведет,  
Под конвоем скованный стонет да бредет.  
В тюрьмах каменных, в мерзлых рудниках,  
Вдали света вольного стонет он в цепях.

(248)

Таким образом в своей обработке известных стихов из «Размышления у парадного подъезда» Некрасова Клеменц «договаривает» Некрасова, вводя тему тюрьмы и каторги.

Стилистика стихотворения Некрасова, напряженно-лирического, исполненного пафоса, казалась Клеменцу несозвучной народной песне, и он упростил Некрасова. Однако необходимости в этом, очевидно, не было, так как именно эти, почти одические строфы Некрасова стали затем народной песней, перейдя из среды революционного студенчества и интеллигенции в рабочую и крестьянскую среду, точно так же, как песня самого Клеменца «Доля», рассчитанная на народное исполнение, стала излюбленной в песенном репертуаре демократической интеллигенции. Между интеллигенцией и народом не оказалось, таким образом, того прочного эстетического барьера, который виделся Клеменцу.

В попытке добавить в произведения Некрасова политической остроты и ясности, так же как и в стилизации некрасовских стихов под народные, сказался утилитарный подход к поэзии как средству пропаганды прежде всего. Такой подход имел существенно слабые стороны. Известно, что вожди революционной демократии 60-х годов Чернышевский и Добролюбов гораздо сложнее смотрели на значение искусства в распространении критического отношения к устоям современного общества, в конечном счете революционных идей.

Некрасов дал исходный толчок и развитию «рабочей темы» в народной поэзии. Несмотря на относительно небольшой удельный вес рабочей темы по сравнению с крестьянской в творчестве Некрасова в целом, «Железная дорога» и «Плач детей» были столь значительным поэтическим явлением, что отзвук этих стихотворений ощущается в целом ряде песен и стихотворений 70-х годов о положении рабочих.

Вместе с тем, как и в крестьянских песнях, созданных народниками, в их стихах о рабочих был силен момент стилизации. Те же практические потребности пропаганды внушали авторам стремление рассказывать о тяготах жизни рабочего человека стилем безыскусственной, подлинно народной стихотворной исповеди. Поэту казалось, что обращение своего брата-рабочего к народному читателю скорее найдет путь к его сердцу, вернее

убедит его, будет воспринято с большим доверием. Такой установкой определяется стиль стихотворений С. С. Синегуба «Дума ткача» и Клеменца «Дума кузнеца». Оба стихотворения связаны с кольцовской традицией, воспринятой не непосредственно, а через опыт творчества поэтов «самоучек». Следует отметить, что в этих стихотворениях оба поэта были действительно очень близки к стилю стихотворений рабочих-«самоучек». Впоследствии подобные «самодеятельные» сочинения широко распространялись на заводах и в создании их принимали участие многие рабочие.<sup>11</sup>

Чертой, которая сближала произведения Синегуба и Клеменца с такими народными рабочими песнями, была конкретность изображаемых реалий, точность адресата. Недаром стихотворение Клеменца имеет посвящение: «Посвящается кузнецам и слесарям села Павлова, Нижегородской губернии, Горбатовского уезда».

Вместе с тем в характере и положении рабочих поэты выделяли строго определенные, немногочисленные черты — именно те, которые прямо и непосредственно иллюстрировали мысль о бесчеловечности эксплуатации народа заводчиками и о безвыходности положения пролетария.

Специфический аспект темы народа в демократической поэзии 70—80-х годов (постановка вопроса об отношении народа к революционерам и революции) — приобрел новые черты с развитием революционных организаций и распространением тактики индивидуального террора.

Революционеры знали, что народ забит, терпелив, верит в царя и в ряде случаев не понимает целей и смысла деятельности борцов за его же счастье. Однако они страстно отвергали версию о народе как опоре самодержавия, сформулированную еще в теории официальной народности Уварова и неизменно оживлявшуюся правительством в борьбе с «крамолой». Шумная кампания популяризации этой идеи была предпринята реакционными силами общества и правительственной администрацией после покушения Каракозова и «спасения» царя мастеровым Комиссаровым.

Посвящая свою поэму памяти Каракозова, П. В. Григорьев особое место в поэме отводит изображению любви крестьян к нему. Он создает образ няни, воспитавшей чуткого и самоотверженного дворянского мальчика. Няня — раскольница, происходящая из селений, недовольных преследованием старообрядчества; она участвовала в народной войне 1812 г., затем была замужем за вольным казаком, после смерти мужа — батрачила.

Конечно, такой образ няни, формирующей сознание революционера, был явной схематизацией. Идеализированный подход к народу проявился и в «Песне о Мезенцеве» того же П. В. Григорьева, где в стиле былины и исторической песни подробно описывалось убийство С. М. Кравчинским шефа жандармов Н. В. Мезенцева, и в стилизованных под народный сказ стихах Синегуба, посвященных рабочему-ткачу Петру Алексею, осужденному на 10 лет каторги.

Гораздо реальнее и глубже трактуются взаимоотношения народа и интеллигенции в лирических стихотворениях революционеров, отражающих поиски идеала, трудности и горестные сомнения, пережитые их авторами. Здесь мы встречаем и тоску по народному сочувствию, и готовность служить народу, и рассказ о первых, не всегда удачных попытках завязать связи с крестьянами и рабочими, найти с ними общий язык. Вместе с тем здесь появляется реальное изображение объединения интеллигенции и рабочих в революционной работе. Описывая выбор исполнителя для осуществления плана мести министру внутренних дел за провокацию, которую он организовал против революционеров, в стихотворении «Вы-

<sup>11</sup> См.: А. Дымшиц. Экспедиция в Сормово. «Советский фольклор», 1936, № 4—5; К. Е. Сергеева. Сормовские рабочие песни конца XIX в. Уч. зап. Горьковского унив., вып. 65, 1964, стр. 91—112.

бор»,<sup>12</sup> Якубович не ставил перед собою специальной цели определить взаимоотношения революционеров и рабочих. Он рисовал эмоциональную напряженность участников рокового обсуждения-выбора.

В страстном обмене соображениями и планами возникает патетическая характеристика революционера-рабочего:

Это дело святое свершить  
Может только бессмертья достойный!  
Есть один... Он, как бог,  
Немезидой народной воспрянет.  
Лишь вступив через смертный порог,  
Он грозой быть врагу перестанет.  
Поручайте ему этот бой —  
Он гордиться доверием станет.  
Но, друзья! Он — рабочий простой...

Сквозь предельно обобщенные черты человека, на которого пал выбор, проступает типичная для народнической литературы конкретность, фиксированность поводов, источников, адресатов. Исследователь поэзии народников С. А. Рейсер отмечает как характерное для нее явление обилие стихов, посвященных определенным лицам и рисующих реальные события.<sup>13</sup>

Такое реальное событие во всей его конкретности и рисуется в стихотворении «Выбор». «Когда процветал романтизм, — писал об обстоятельствах создания этого стихотворения сам Якубович в письме к жене, — казалось диким, чтобы когда-нибудь поэты стали брать свои образы и краски из реального, обыденного мира, воспевать действительную серую жизнь и говорить обыденным языком. Тем не менее такой переворот произошел в поэзии, и мы, в свою очередь, смеемся теперь над романтиками. Но за всем тем осталось кое-что в жизни и в мире ощущений и всей вообще действительности такое, что вводить в содержание поэзии как-то до сих пор странно, перед чем останавливается вдохновение поэта... Вот и я испытал нечто такое, избрав сюжетом стихотворения одну лично мною пережитую трагедию... Казалось, что такая правда, такая голая трагическая правда жизни действительно пережитого и пережитого не может стать достоянием поэтического произведения. К этому следует прибавить, что это пережитое было так близко ко мне, так живо в памяти, что припомнить его в подробностях и эти подробности набрасывать на полотно картины мне было очень больно, невыносимо тяжело, тем более что ввиду этой свежести пережитого и фантазия моя не развertyвалась, а рабски шла и хотела идти за действительностью».<sup>14</sup>

В предисловии к сборнику «Из-за решетки», составленному революционерами в петербургском доме предварительного заключения и изданному в 1877 г. в Женеве, справедливо указывалось: «Когда содержанием чьей-либо души являются общественные чувства и стремления, когда главный внутренний интерес человека сосредоточен на социально-политической задаче, тогда задушевное „лирическое слово“ его не может иметь узко личного смысла».<sup>15</sup> Узко личного смысла не было ни в поэзии революционеров, ни в самой их жизни. Политическая борьба, ее глубоко драматические коллизии и трагический исход отдельных ее эпизодов, уносивший жизни лучших людей, составляли содержание лирики народо-вольцев.

Не столь уже богатая яркими дарованиями и творческими индивидуальностями народническая поэзия 70—80-х годов внесла в литературу совер-

<sup>12</sup> Впервые напечатано в кн.: П. Ф. Якубович, Стихотворения, стр. 104—106.

<sup>13</sup> См.: С. А. Рейсер. Вольная русская поэзия второй половины XIX века. В кн. того же названия, стр. 22—24.

<sup>14</sup> П. Ф. Якубович, Стихотворения, стр. 408.

<sup>15</sup> Из-за решетки. Женева, 1877, стр. XXXI.

шенно новые, важные для дальнейшего развития элементы именно в силу того, что в ней совершилось резкое нарушение обычных, начиная с 40-х годов XIX в., ситуаций и характера внутреннего мира личности. Поэзия повседневной жизни, анализ простых, естественных, обычных чувств сменялись здесь изображением резких и жестоких столкновений, исключительно драматических положений, напряженного, страстного взлета мечты, острых и конфликтных чувств.

Борьба, отказ от личного благополучия, сознательное подчинение лишь законам собственных идей как бы освобождали революционеров из-под власти обыденной реальности и погружали в особый мир, в котором идеал, подчас смутный и выражаемый лишь романтически неопределенными аллегориями, оказывался более живым и обязательным, чем быт. Отсюда — своеобразное оживление романтического начала в поэзии народников. Однако особенность романтизма этой поэзии состояла в жизненной реальности его содержания. Поэзия 70—80-х годов не отказывалась, как правило, от завоеваний реализма 40—60-х годов: ведь необычные, особые ситуации и конфликты стали реальностью жизни целого поколения прогрессивно мыслящих людей.

Поэтому, возвращаясь к некоторым центральным образным комплексам лирики Лермонтова, поэты 70—80-х годов наполняют их чрезвычайно конкретным социально-политическим содержанием своей эпохи, все время сохраняя при этом живое ощущение связи с поэзией 60-х годов.

Так, образ тюрьмы, который в творчестве Лермонтова выражал ощущение гнета, царящего в стране, и беспредельность жажды свободы, чувство одиночества поэта и порыв к душевному сближению, родству с «соседем», незнакомым товарищем по «заточенью», — ожил в поэзии 70—80-х годов. В 60-х годах в стихах Михайлова реально биографическая тема тюрьмы приобрела значение широкого политического обобщения. Поэзия народников унаследовала реальный аспект этой темы вместе с традициями революционной борьбы 60-х годов; общность судьбы передовых людей этих эпох, их идеала, общность положения поэтов определяли и значение в их творчестве этой темы и восприятие ее читателями. Однако поэты 70—80-х годов, более чем Михайлов, тяготеют к лермонтовскому романтически экспрессивному стилю при воплощении темы тюрьмы. Символично-аллегорическое разрешение этой темы характерно для Лермонтова, для которого тюрьма — всегда лишь образное замещение других понятий (политического и духовного гнета; например, не случайно в поэме «Мцыри» возникает другое замещение этих понятий: плен, монастырь, который в свою очередь уподобляется тюрьме).

Такая разработка темы неожиданно оказывалась близкой революционерам 70—80-х годов, несмотря на то что для них тюрьма была реальным проявлением современного социального бытия, а для многих и трагическим обстоятельством личной биографии. Правда, следует оговориться, что такая тенденция в поэзии народничества осуществлялась именно как тенденция, что соединение предельной конкретности содержания и символического характера образов дает у одних поэтов преимущественное звучание информационного содержания, у других же — особую выразительность символического значения образов. Эти имеющие символическое значение художественные образы прочно вошли в сознание читателей и нашли наиболее активный отклик в последующей литературе.

Так, например, в стихотворении П. Л. Лаврова «Новая тюрьма» дается реальный образ каменщика, строящего тюрьму, и его собеседника — пропагандиста.

Непосредственным поводом к написанию стихотворения послужил конкретный факт: постройка в Петербурге Дома предварительного заключения на Шпалерной улице в 1875 г. Ощущается здесь и характерная

для народнически-пропагандистской поэзии стилизация народной речи и народного отношения к окружающему: рабочий, строящий тюрьму, не только мгновенно поддается революционной агитации, но и сам говорит языком народнических листовок. Вместе с тем в стихотворении явно звучит символическая тема тюрьмы как воплощения старого мира, который держится только угнетенностью и покорностью народа и которому суждено рухнуть:

Скоро восстанет рабочий народ.  
Дрогнут враги его, страхом объятые;  
Рухнут пред ним эти зданья проклятые:  
Тюрьмы, казармы, суды и дворцы...  
С гордых царей он сорвет их венцы...  
Брось же, товарищ, печаль и заботу:  
Скоро нам будет иная работа... (269)

Это символическое звучание темы, очевидно, и дало толчок к разработке ее Брюсовым, написавшим в 1901 г. по мотивам Лаврова свое широко известное стихотворение «Каменщик».

Образы тюрьмы-могилы, склепа, придавившего камнем лучшие, благородные силы общества, образ, вошедший в литературу из поэзии Михайлова, Некрасова, Огарева, стал привычным шифром, символом и прочно укрепился в сознании широкого круга читателей через поэзию революционеров 70—80-х годов. Этого не следует забывать, когда мы сталкиваемся с совпадением вроде следующего: «... Он стражу разгонит и цепь раскует. Он камень от входа темницы отодвинет» (Огарев)<sup>16</sup> и «Молитесь и просите обе, чтоб ангел камень отвалил» (А. Блок).<sup>17</sup>

Тема соседа, впервые зазвучавшая в творчестве Лермонтова, приобрела в народнической поэзии преимущественно лирический характер и разрабатывалась в реально-бытовом, конкретном плане. Таковы стихотворения С. И. Бардиной «Две соседки», С. Синегуба «Живое кладбище», «К другу», В. Носова «Вербовчанину», Ф. В. Волховского «Случайному тюремному другу», В. Фигнер «Тук-тук», «Колыбельная песня», «Соседу», «Л. А. Волкенштейн» и др.

Конкретное, реальное содержание этих стихотворений, отражающее факты и обстоятельства жизни революционеров в заключении, превалировало над философско-политическим обобщением. Однако и в этих стихах, выражавших взаимную поддержку, солидарность революционеров, звучала имевшая общее значение тема непобедимости братства людей, проникнутых идеей служения народу, добровольно принявшего на себя ответственность за судьбы мира.

В этих стихах, как и в других произведениях поэтов-революционеров 70—80-х годов, появляются образы-символы, как бы вбирающие, воплощающие целый комплекс политических убеждений и этических принципов. Эти образы затем обретают самостоятельную жизнь и возникают у разных авторов, но всегда с одним и тем же значением.

В тюремном стихотворении, напечатанном за подписью Д. А. в сборнике «Из-за решетки», возникает образ вольнолюбивого сокола:

Я помню... в детстве... у меня  
Был в клетке сокол молодой.  
Как часто, часто думал я  
О нем в тюрьме моей глухой!  
Я помню — он не раз сидел,  
Свой взор в небесный свод вперив...  
Однажды я с сестрой пришел

<sup>16</sup> Н. П. Огарев, Избранные произведения, т. I. Гослитиздат, М., 1956, стр. 367.

<sup>17</sup> А. Блок, Собр. соч., т. 3, стр. 134.

И пишу соколу принес;  
Я мертвым сокола нашел,  
Неволи тяжкой он не снес!

(349)

Образ вольнолюбивой птицы, навевающий узнику мечты о свободе, несомненно имеет своим литературным первоисточником пушкинское стихотворение «Узник». В то же время интонации стихотворения Д. А. заставляют предполагать влияние и лермонтовского «Мцыри», воспринятое, по-видимому, уже в условиях усвоения опыта Некрасова.

Отзвуки поэмы «Мцыри» постоянно слышатся в поэзии революционных народников. Лирика Лермонтова, которая некоторыми своими сторонами, проблемами и образами оказалась чрезвычайно близка поэтам 60-х годов (тема родины), раскрылась перед семидесятниками другими своими чертами. «С небом гордая вражда», смелый и беззаветный протест пусть даже одинокой и слабой, но беспредельно мужественной и гордой личности, безнадежность прозябания в заточении и радость свободы, даже если это освобождение на миг, несущее за собою гибель, — все эти лирические мотивы, которые характерны для Лермонтова и собраны, как в фокусе, в поэме «Мцыри», в высокой степени соответствовали переживаниям героев и узников 70-х годов.

Стихотворение Якубовича «Смерть орла» особенно ярко демонстрирует глубокое проникновение поэтики Лермонтова, образности «Мцыри» в лирику народников. Стихотворение начинается строками, как бы перефразирующими Пушкина:

В клетке железной, в неволе глухой  
Годы томился орел молодой...

Однако далее от строки к строке все определеннее и ошутимее дает себя чувствовать лексика и мелодика стиха, идущая от Лермонтова:

Гордая мощь пробудилась в крыле!  
Прямо и смело он к туче летел —  
Встретиться с нею, могучей, хотел!<sup>18</sup>

Самый образ орла, вырвавшегося из неволи, чтобы ринуться к небу, вступить в бой с грозой, с молниями и с радостью сменившего на это мгновение полноты жизни годы прозябания в клетке несомненно восходит в своих истоках к лермонтовскому Мцыри.

Вместе с тем совершенно очевидно, что и лирико-философская концепция этого стихотворения, и символический характер его центрального образа предвещают такие произведения русской литературы, как «Песня о Соколе» М. Горького и «Мгновение» В. Короленко.

В поэзии Якубовича, как и других народников, романтические образы приобретают значение устойчивых символов. Так, буря означает революцию, гроза — разгул враждебных прогрессу, реакционных сил, птица — свобододолюбивую личность («Я — дикая, вольная птица»<sup>19</sup>) и т. д.

Политическая борьба 70—80-х годов и связанные с ней обстоятельства способствовали развитию особого жанра гражданской лирики: патетического монолога-исповеди. Подобные стихотворения являлись поэтическим переложением речей на процессах или откликом на эти речи. Сюжетной ситуацией, которая предполагалась как подтекст такого монолога, было столкновение героя с сильными врагами, одержавшими над ним победу, его патетическая исповедь была выражением веры в высокие идеалы, противопоставленные грубой силе торжествующего врага. Воплощая в поэзии

<sup>18</sup> П. Ф. Якубович, Стихотворения, стр. 111.

<sup>19</sup> Там же, стр. 92.



эту реальную в 70—80-х годах ситуацию, литераторы невольно обращались к отвлеченно-романтическому ее предвосхищению, данному Лермонтовым в поэмах «Боярин Орша» и «Мцыри».

Замечательна близостью к «Мцыри» Лермонтова и вместе с тем своей исторической и психологической достоверностью драматическая поэма Н. М. Минского «Последняя исповедь» (1879). Поэма эта, посвященная памяти казненных и отражавшая довольно распространенное в 70—80-х годах явление, дала толчок для замысла картины И. Е. Репина «Отказ от исповеди». Вслед за Минским П. В. Григорьев создает стихотворение «Дубровин на исповеди» (1879), основанное на подлинном факте.<sup>20</sup>

Исповедь перед казнию, как и речь на суде, была одной из наиболее внутренне драматичных, трагических и вместе с тем идейно значимых коллизий, предложенных суровой действительностью этих лет поэзии.

Принципиальное утверждение значения героической инициативы отдельной личности и эффективности жертвы как политического акта сделало трагическое сознание эмоциональной доминантой настроений лучших людей поколения. Напряженность, готовность к решительному действию, независимо от его последствий для данной личности, сознание беспредельной личной ответственности и полное самоотречение — все это предельно сокращало возможности раздумья, рефлексии и даже анализа, но чрезвычайно обостряло эмоции, накаляло их. Возникшие при необыкновенных, глубоко трагических и ярко героических обстоятельствах чувства подвергались воздействию таких жестоких внешних стимулов, что теряли привычную форму выражения — распадались, обнаруживая свою внутреннюю противоречивую природу. В произведениях народников формула «радость — страдание» становится общим местом. Эти два понятия воспринимаются ими не как антонимическая пара, а как нерасторжимое единство.

С. Синегуб, например, писал:

Но смерть беспощадна...  
Скует мое сердце, скует мою силу,  
И злобу мою, и любовь!..  
Я много страдал... Но страдания страстно  
Душой полюбил я... (327)

Единство противоположных чувств лежало в основе эмоционального комплекса, характеризующего героя лирики народников: гражданская любовь — ненависть (ср. у Некрасова «как любил он ненавидя»), злоба — доброта (ср. у В. Курочкина: «Зол оттого, что нет злобы во мне») и т. д. Ими определяется и своеобразная парадоксальность ряда ситуаций в стихотворениях 70—80-х годов. Такова, например, концепция стихотворения Н. А. Морозова «Памяти 1873—1875 гг.», в котором, уподобляя свое многолетнее заточение смерти, поэт обращался к друзьям, оставшимся на свободе:

Тяжкий крест привелось вам принять,  
Легкий жребий мне выпал на долю:  
Трудно жить и бороться за волю,  
Но легко за нее умирать...  
Чтобы в том, кто восстал за любовь,  
Вплоть до двери холодного гроба  
Не смолкала кипучая злоба  
На сосущих народную кровь! (340)

Очень часто парадоксальные сочетания идей и образов вызывались в поэзии народников метафорическим символом Христа, уподобление ко-

<sup>20</sup> См.: *Вольная русская поэзия второй половины XIX века*. Прим. С. А. Рейсера и А. А. Шилова, стр. 843.

торому революционеров получило широкое распространение в 70-е годы. Жертвенность, проповедь равенства, сочувствие бедным и угнетенным, готовность своими страданиями искупить зло, царящее в мире, с одной стороны, и гонения, «Пилатовы расправы», которые учинялись над революционерами — с другой, неизменно вызывали в сознании участников и наблюдателей этих событий ассоциации с легендами о жизни Христа. Достаточно вспомнить такие произведения изобразительного искусства этих лет, как «Христос в пустыне» Крамского и «Христос перед судом народа» Антокольского, чтобы составить себе представление о глубине и многообразии этих ассоциаций.

В поэме Минского «Гефсиманская ночь» (1884) дана формула, как бы объясняющая сближение современных людей с легендарным богочеловеком, превращение образа Христа в символ страдания современного поколения:

Кто крест однажды хочет несть,  
Тот распинаем будет вечно.  
И если счастье в жертве есть,  
Он будет счастлив бесконечно.  
Награды нет для добрых дел.  
Любовь и скорбь — одно и то же.  
Но этой скорбью кто скорбел,  
Тому всех благ она дороже.<sup>21</sup>

Высокие образы Ветхого завета, еще с XVIII в. служившие формой выражения и маскировки гражданских мотивов лирики и особенно прочно усвоенные поэзией декабристов, в 70—80-х годах почти совсем исчезли из литературы. Их заменили метафорические образы христианской легенды. Вместе с тем одним из важных идейных мотивов революционной народнической поэзии было разоблачение христианско-церковной доктрины как средства порабощения народа. Этим пафосом проникнуто патетическое стихотворение П. Л. Лаврова «Предопределение», направленное против церковного требования покорности божьей воле. В поэме Морозова «Тюремные видения» содержится обличение духовенства как силы, поддерживающей угнетение народа. Церковная мораль, обращенная к народу, передается следующими стихами:

Проклятый навеки всевышним отцом  
И с сердцем, грехом омраченным,  
Ты должен быть бедным, покорным рабом,  
Служить для других осужденным.  
Ты должен смириться душой навсегда,  
Обиды сносить молчаливо,  
Страдать под ярмом векового труда  
И крест свой нести терпеливо.  
Люби свои цепи, неволю любви,  
Томись безотрадной заботой  
Смирять свою душу и тело губи,  
Работай, работай, работай!

(342)

Критика церковной морали как морали угнетения и рабства постоянно сочеталась в лирике народничества с поэтическим осмыслением символа Христа как воплощения нравственного подвига-жертвы во имя угнетенных. Возникают многочисленные стихотворения, в которых о реальных событиях революционной борьбы и страданиях революционеров говорится образами и символами евангельской легенды:

Мы были там. Его распяли,  
А мы стояли в стороне...

<sup>21</sup> Поэты 1880—1890-х годов. «Библиотека поэта». Малая серия. М.—Л., 1964, стр. 483.

Его враги у нас спросили:  
«И в вас, должно быть, тот же дух?»!  
Ведь вы его друзьями были!»  
Мы отреклись... Нас отпустили...  
А вдалеке пропел петух...

(299)

Так А. Л. Боровиковский<sup>22</sup> выразил скорбь о погибшем товарище, преклонение перед ним, чувство ответственности всего общества за его судьбу и свое отношение к предательству — жгучей этической проблеме эпохи.

Л. А. Тихомиров декларирует свою готовность к революционному подвигу переложением отрывка из апостола Павла:

Время настало... Пути беспокойного  
Видится близкий конец,  
Вьется терновый венец  
И для меня недостойного.

(333)

Таким образом, в народнической поэзии 70—80-х годов возникают первые предвестия того художественного сопоставления, плодом которого явился центральный символический образ поэмы Блока «Двенадцать»: Христос, шествующий впереди борцов за свободу.

Антонимическое сопоставление образов и символов, характерное для народнической поэзии и отражающее внутреннюю конфликтность, потрясенность сознания лирического героя этой поэзии, предельно цельного и единого в своих стремлениях и идеалах, но подвергающегося нечеловеческому гнету обстоятельств, нашло свое выражение в особенностях разработки всех основных лирических тем.

Вслед за Некрасовым и демократической поэзией 60-х годов поэты 70—80-х годов делают тему матери лирическим лейтмотивом своего творчества. Образ матери, благословляющей сына на подвиг, уводящей его из неправого мира «в стан погибающих за великое дело любви» (Некрасов), матери, которая «полна боязнию, чтоб сын не дрогнул перед казнью» (М. Л. Михайлов), в поэзии народников превращается в символический образ Родины, посылающей на смерть своих детей и оплакивающей их (П. Ф. Якубович, «Меч и лира. Сказка»), и вместе с тем сохраняет предельно реальные конкретные черты русских матерей, отдавших своих лучших детей делу борьбы за свободу, укрепляющих их дух и силы в тяжелых испытаниях (В. Н. Фигнер, «Матери»; В. Г. Богораз, отрывок из неоконченной поэмы «Софья Перовская. Письмо к матери», и др.).

Любовь врывается в поэзию народников как трагическое чувство, побеждающее не только стены тюрьмы, преследования и расстояния, разлучающие влюбленных, но и внутренние преграды — сознание невозможности и преступности личного счастья в обстановке общественных бедствий (см., например, цикл П. Ф. Якубовича «Возмущение любви»).

Страстная юношеская жажда жизни и счастья, самоотверженная гуманность, сочетающаяся с сознанием неотвратимости страданий и гибели, насыщали все мотивы лирики народников глубоко трагическим подтекстом.

Я пою для тех, чьи души юны,  
Думой скорбной чье чело объято.  
Музой был мне — сумрак каземата;  
Цепь с веревкой — лиры были струны...  
Я пою великие страданья  
Поколенья, проклятого богом.

(528)

<sup>22</sup> См. статью Е. Бушканца «Мнимые стихотворения Софьи Бардиной» («Русская литература», 1961, № 2, стр. 169—172).

Так характеризовал свою поэзию Якубович в стихотворении, дающем ключ к эмоциональному строю поэзии народников в целом.

Особенность этого эмоционального строя нашла свое отражение в подходе поэтов-народников к теме природы. Во многих стихотворениях, написанных в заключении, воспоминания о прежней жизни сливались с образами природы, реальной жизни в деревне, близости к народу. Поэтическим прообразом этих эмоций, по-видимому, следует считать «Желанье» Лермонтова, как и другие его «тюремные» стихи. В стихотворениях революционеров 70—80-х годов встречаются прямые перефразировки этого стихотворения:

Прочь мои снимите цепи,  
Волю дайте мне,  
Дайте мне об этом склепе  
Позабыть вполне. . .  
Животворный воздух воли  
Дайте мне вдохнуть. . . —

(334)

писал Л. А. Тихомиров.

В поэзии природы, как и во всей лирике народников, сказывается глубокий внутренний драматизм, и выражением его является образная и эмоциональная контрастность.

Таким образом, народники не только обогатили литературу новым, особенным типом лирического переживания, новыми психологическими ситуациями и конфликтами, они придали свой, оригинальный характер разработке наиболее традиционных, вечных тем поэзии.

## Глава третья

### ЛИРИЧЕСКАЯ И ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ 50—70-х ГОДОВ

#### 1

Споря с утверждением, что «время поэзии прошло», Белинский писал в 1844 г.: «... истинная поэзия вечна, вкус к ней никогда не пройдет». Вместе с тем он отмечал, что поэту «теперь сделалось очень трудным выйти в таланты: мало таланта формы, мало даже фантазии — нужен ум, источник идей, нужна богатая натура, сильная личность, которая, опираясь на самую себя, могла бы властительно приковать к себе взоры всех».<sup>1</sup> Характеристика поэта, властителя дум нового времени, данная в этих словах, содержала позитивный подтекст, тут же раскрытый критиком, — именно таким поэтом после Пушкина явился Лермонтов. Однако негативный подтекст данной характеристики имел не меньшее значение, чем ее прямой смысл: критик отказывал в праве на звание поэта эпитомам, лишенным собственной «идеи» в поэзии, готовым рядиться в плащ романтической исключительности.

Подобно тому как статья Белинского о Марлинском способствовала сплочению прозаиков гоголевского направления, критика Белинским Бенедиктова освободила целое поколение молодых поэтов от обаяния вульгарного романтизма, открыла перед ними путь подлинно современных литературных исканий.

Именно в 40-е годы появился ряд поэтов, которым Белинский помог избежать подчинения вульгарно романтической рутине и которым суждено было стать центральными (Некрасов) или значительными (Фет, Полонский, Ап. Майков, А. К. Толстой) фигурами литературного процесса в 40—60-х годах.

Характерно при этом, что, борясь за укрепление гоголевского влияния на русскую прозу, Белинский провозглашал образцом для поэтов Пушкина. Несмотря на то что попытки внести «гоголевскую» сатирическую струю в поэзию были ему весьма близки и он приветствовал опубликование в программных сборниках натуральной школы физиологических очерков в стихах («Помещик» Тургенева, «Чиновник» Некрасова), именно Пушкин оставался в его глазах ориентиром, держась которого поэты своей дорогой, не повторяющей в деталях пути прозаиков, придут к подлинной художественной правде и современности.

Считая, по-видимому, основной целью поэзии не столько изображение социальных обстоятельств жизни, формирующих личность человека (задача, которую решала проза натуральной школы), сколько непосредственное выражение «дум века» и его духовных идеалов, Белинский именно поэтов, в большей мере, чем прозаиков, призывал к борьбе с «надутыми страстями» и мнимой значительностью эпитонски-романтического «ложновеличавого» направления литературы. В этом отношении Пушкин оставался для него идеалом поэтической личности. Как и Гоголь,

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VIII. Изд. АН СССР, М.—Л., 1955, стр. 337, 339.

противополагавший антологические стихи Пушкина, где «каждое слово необъятно, как поэт»,<sup>2</sup> «каскаду красноречия» вульгарно романтических стихотворцев, Белинский высоко ценил антологические стихи поэта, раскрывающие идеал цельной и сильной души человека и красоту объективного мира. Основным признаком антологической поэзии критик при этом считает пластичность и абсолютную ясность выражения мысли в предельно сжатой и изящной форме. Именно прояснение «невывразимых» чувств и «неуловимых» ощущений, воплощение их в пластические образы и прозрачные мысли считал Белинский главным достоинством антологического стихотворения. Цитируя «Сон» Майкова, которого он представляет читателю как «одного неизвестного, но даровитого поэта», Белинский писал, что созданное Майковым антологическое стихотворение доказывает «лучше всяких объяснений, что поэзия есть выражение невыражаемого, разоблачение таинственного — ясный и определенный язык чувства неотступующего и теряющегося в своей неопределенности».<sup>3</sup> Подобные суждения Белинского несомненно оказали влияние на отношение поэтов 40-х и 50-х годов к антологическому роду поэзии и на развитие жанра небольшого лирического стихотворения. В 1849 г. Н. А. Некрасов, менее многих своих современников расположенный к творчеству в антологическом роде, писал с глубоким уважением к этому жанру: «Конечно, самый трудный род поэтических произведений — это те произведения, в которых, по-видимому, нет никакого содержания, никакой мысли; это пейзаж в стихах, картинка, обозначенная двумя-тремя чертами».<sup>4</sup>

Характерно при этом, что Некрасов специально выделял антологические стихотворения, заключающие не выраженную логически, а переданную через реальные образы мысль и провозглашал создание таких стихотворений сложной и достойной подлинного художника задачей. Именно такие стихотворения, глубоко и правдиво раскрывающие внутренний мир человека, могли стать противоядием против вульгаризованной поэзии «ложновеличавой школы». Антологическая лирика, рисующая естественные и чистые чувства человека и красоту вечной природы, в какой-то степени отвечала гуманному идеалу суровых обличителей современных ложных общественных отношений.

В антологических стихотворениях молодых поэтов 40-х годов — Фета, Щербины, Майкова — звучал голос человека, любящего и живо чувствующего природу, энтузиаста свободы и искусства. Русская природа оживала в антологической лирике Фета. В поэзии Щербины, гораздо более отвлеченной и условной, чем поэзия Фета, образ природы Древней Греции зачастую оборачивается родным автору пейзажем юга России. Стремясь придать «подлинность» своей «эллинистической» поэзии, Щербина насыщает стихи реалиями античной жизни. Однако произвольно вторгающиеся то здесь, то там детали современного быта придают им подлинно живое звучание.

В антологических стихотворениях А. Н. Майкова (1821—1897), для которого искусство, природа и простодушная любовь составляли, так же как и для Щербины, основной источник поэтических вдохновений, античность возникает несколько в ином аспекте. Если поэзия Майкова начала 40-х годов носит строго эпический характер и авторская личность в ней скрыта за объективными, но условными картинками, то далее, в цикле «Очерки Рима» Майков идет на явное сближение с прозой натуральной школы. Самое заглавие «Очерки» для поэтического сборника должно

<sup>2</sup> Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. VIII. Изд. АН СССР, М.—Л., 1952, стр. 55.

<sup>3</sup> В. Г. Белинский, ПСС, т. V, 1954, стр. 257.

<sup>4</sup> Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, т. IX. Гослитиздат, М., 1950, стр. 205.

было казаться несколько «прозаическим». Весь тон стихотворений, включенных в сборник, таков, что невозможно себе представить, чтобы поэт писал о Риме, рисуя его пейзажи на основе литературных источников, как это зачастую делал Щербина. Обстановка жизни, описанная в антологических стихотворениях цикла, столь же достоверна, как и их лирический субъект, русский интеллигент 40-х годов, для которого Рим не только прекрасный южный город, сокровищница античного искусства, но и столица древней республики, и который способен замечать не только красоты, но и нищету населения города.

Трансформация антологического стихотворения под пером Майкова говорит о том, что поэта не удовлетворяли возможности этого жанра, что его влекло к более углубленному психологизму, к более современным средствам его разработки. Действительно, антологическая поэзия, стремившаяся рисовать неискаженную общественными условиями человеческую природу, ставила человека в особенные, исключительные, не только нехарактерные, но даже и необычные условия. Поэты же 40-х годов не могли отказаться от попыток по-своему решать задачу, волновавшую их современников, создателей психологической прозы. Именно поэтому наиболее гуманные и прогрессивно настроенные поэты остро ощущали недостаточность и эстетическую ограниченность антологического стиля. Не только Некрасов и другие поэты с ярко выраженными демократическими убеждениями не писали антологических стихотворений, но и либерального Полонского не привлекал этот жанр. Даже у таких поэтов, как Фет и Ап. Майков, создавших образцовые антологические стихотворения, идиллическое, гармонически уравновешенное настроение — необходимый признак антологической поэзии — составляло подчас лишь хрупкую оболочку, за которой скрывались настроения и психологические состояния совсем другого рода. Пластичность и картинность антологических описаний, изображающих моменты жизни в его эстетическом аспекте и уподобляющих живую природу произведениям искусства, нередко сочетались с утверждением примата искусства над природой. Писатели как бы не видели красоты природы вне художественных ассоциаций. Не близость искусства к действительности рассматривалась ими как источник красоты, а подобие природы искусству, строго, по определенным эстетическим канонам отбирающего черты прекрасного, было для них залогом ее красоты. Мысль эта в прямой форме высказана Майковым в раннем его стихотворении «Поэзия» (1840):

Люби, люби камен, кури им фимнам!  
Лишь ими жизнь красна, лишь ими милы нам  
Панорма небеса, Фетиды блеск неверный,  
И виноградники богатого Фалерна,  
И розы Пестума, и в раскаленный день  
Бландузия кристалл, и мир его прохлады,  
И Рима древнего священные громады,  
И утром ранний дым сабинских деревень.<sup>5</sup>

Она легла в основу ряда стихотворений Щербины, Майкова, Фета и других поэтов, рисующих пластически красивые композиции и описывающих произведения классического искусства. Однако, несмотря на то что и в 50-е годы эта линия в творчестве некоторых значительных поэтов (например, Майкова и Фета) не только не зачахла, а подчас звучала весьма отчетливо, она вступала в явное противоречие со свойственным им восторженным преклонением перед реальной природой, стремлением и умением наблюдать и передавать ее действительную жизнь. Характерно в этом

<sup>5</sup> А. Н. Майков, Полное собрание сочинений, т. I, кн. 1. СПб., 1914, стр. 18. — Далее ссылки на это издание даются в тексте.

отношении стихотворение Фета «Диана» (1847). Живописуя прекрасный, но холодно идеальный образ античной статуи богини, Фет изображает ее в окружении живой природы и людей, к мольбам и страстям которых она чутко, но безучастно прислушивается («И дев молению в тяжелых муках чрева Внимала чуткая и каменная дева»), овеивает ее утренним ветром, освещает игрой солнца и тени.

«Диана» Фета представляет редкое явление в антологической поэзии, которая, как правило, не передает движения в природе и сложных, противоречивых чувств человека. Самая сложность выражения мысли и воссоздания трепета жизни в таких антологических стихотворениях, как «Диана» Фета или «Скажи мне, ты любил на родине своей?» и «Тиволи» Майкова, говорит о том, какое упорное сопротивление оказывал прочно сложившийся и весьма гибкий при разработке других сюжетов антологический жанр попыткам поэтов вложить в его стройную форму анализ чувств современного человека, изображение присущих его психике противоречий. Этим и объясняется, что наряду с антологическими стихотворениями признанные мастера этого жанра увлеченно разрабатывали жанр собственно лирического стихотворения, по своему настроению и по проблематике совершенно далекий от антологического рода. Белинский, уже в 1842 г. высоко оценивая Майкова как антологического поэта, настаивал на необходимости выхода его из замкнутого круга антологических мотивов. При этом он резко критиковал неудачные попытки Майкова обратиться к современным темам, не находя в этих попытках отражения взглядов поэта, «современного и по идеям, и по формам, и по чувствам, по симпатии и антипатии, по скорбям и радостям».<sup>6</sup> Критик выражал надежду, что Майков со временем от пассивного созерцания и эпикурейского наслаждения природой и искусством перейдет к раздумьям над вопросами «мира нравственного, мира судеб человека, народов и человечества...».<sup>7</sup> Впоследствии Майков неоднократно делал попытки перейти к социальным темам (одной из наиболее удачных попыток такого рода явилась поэма «Машенька»). Однако выход к подлинно значительным обобщениям, к трагедийности, истоком которой является осмысление коренных исторических и социальных конфликтов, был для него закрыт: нигде уость мировоззрения Майкова не сказывалась с такой определенностью, как в его политических стихах. Осознание трагического неурюстройства мира не вошло в круг постоянных и мучительных переживаний поэта, не наложило отпечатка на его личность. Интерес к русской истории и прошлому славянских народов, симпатии к участникам национально-освободительной борьбы в Италии, сочувствие беднякам, осуждение разврата и пустоты «света» были для него не более как «житейскими думами» (название одного его цикла) или отголосками научных занятий. Эпическая уравнищенность, покидающая иногда поэта в стихотворениях, посвященных трагическим событиям интимной жизни «дома» (название цикла): «Не может быть...» (1867), «Точно голубь светлою весною...» (1855) и «На берегах Нормандии» (1858), — в полной мере сохраняется в стихотворениях, рисующих социальную дисгармонию или затрагивающих общественные вопросы: «После бала» (1850), «Мать и дочь» (1857), «Старый хлам» (1856), «Приданое» (1859). Примечательно, что дух антологической, «гармонической» лирики, эстетизм и гедонизм лирического субъекта, которые нарушаются у Майкова в смятенных стихотворениях «личного плана», прекрасно уживаются в других его произведениях с политическими мотивами (цикл «Неаполитанский альбом», 1858—1860).

<sup>6</sup> В. Г. Белинский, ПСС, т. VI, 1955, стр. 25.

<sup>7</sup> Там же, стр. 21.



В «Неаполитанском альбоме» организующим началом является не лирический, а повествовательный элемент. Это не отдельные стихотворения, связанные единством настроения и поэтическим образом прекрасной страны, а своеобразная повесть в стихах с совершенно объективированными, отделенными от автора героями (красавица Нина, старый Чьеко, дон Пепино, Лоренцино, мисс Мери, мистер Джон), в жизни которых автор — чужой и сторонний наблюдатель. Симпатия к итальянскому простому народу выражается здесь в открыто социальной форме. Достаточно сказать, что борьба за национальную независимость и против гнета деспотического режима выступает в этом цикле как не только необходимый элемент жизни итальянского народа, но как явление, без которого невозможно восприятие итальянского пейзажа. Так, в стихотворении «Душно! Иль опять сирокко?..» реальное изображение предгрозового зноя в Неаполе становится частью характеристики предгрозовой атмосферы в итальянском обществе накануне освобождения:

Душно! Иль опять сирокко?  
И опять залив кипит,  
И дыхание Сахары  
В бурных тучах вихорь мчит?  
В лицах страх, недоуменье...  
Средь безмолвных площадей  
Люди ждут в томленьи страстным,  
Грянул гром бы поскорей...  
Чу! Уж за морем он грянул!  
И Сицилия горит!  
Знамя светлое свободы  
Уж над островом стоит!  
Миг еще... конец тревоги,  
Ожиданья и тоски,  
И народ вокруг Гарибальди  
Кинет в воздух колпаки!

(т. I, к. 2, с. 191)

В уста лукавого неаполитанского ладзарони Майков вкладывает утверждение о безразличии народа, живущего у подножия грозного Везувия, ко всему, кроме наслаждения жизнью, но это вполне соответствующее представлениям туристов об итальянцах утверждение юмористически снимается в конце стихотворения («Два карлина»), да и противоречит всей концепции цикла. Недаром цикл заканчивается стихотворением «Народный вождь вступает в город...». Англичанке мисс Мери, представительнице северного народа, скованного цивилизацией, и аристократке, Майков противопоставляет итальянцев, детей неаполитанской улицы.

Вместе с тем и любование итальянским народом, и самое сочувствие его политической борьбе приобретает в «Неаполитанском альбоме» внешний характер, воспринимается читателем зачастую как либеральная фраза и выражение чисто книжного умозрительного взгляда на жизнь Италии. Это объясняется слабостью лирического элемента цикла, незначительностью и банальностью внутреннего мира «героя», голосом которого ведется поэтическое повествование.

Бедность лирических ассоциаций и психологических отзвуков, стоящих за картинами «Неаполитанского альбома», находит свое отражение в их идиллическом колорите. Даже самое драматическое из стихотворений цикла изображает жестокую и во многих отношениях трагическую борьбу итальянцев за независимость своей страны в виде минутного смятения, разрешаемого новым взрывом веселья: «Миг еще... конец тревоги, Ожиданья и тоски, И народ вокруг Гарибальди Кинет в воздух колпаки!».

Эта нечувствительность к характеру и жизни чужого народа была в высшей степени не показательна для русской литературы и объяснялась предвзя-

той позицией Майкова, хотевшего во что бы то ни стало сохранить классическую «олимпийскую» позицию поэта *par excellence*, далекого от тревожностей современности. Вспомним для сравнения признание Герцена о том, как, захваченный подъемом освободительного движения в Италии и оживленным ритмом, он был потрясен повестью Григоровича «Антон-Горемыка», этим «*memento patriam*», и с удвоенной силой ощутил рабство своего народа.<sup>8</sup> Прозаические строки этих признаний Герцена звучат более поэтично, чем страницы альбома Майкова. Трепетное, глубоко эмоциональное восприятие жизни Италии звучит и в стихотворении Добролюбова «Мы далеко. Неаполь целый СлилсЯ в неясные черты». Панорама города вызывает у поэта лаконично выраженную цепь размышлений о прошлом, настоящем и будущем итальянского народа, за которыми стоит скорбящий за свой народ и знающий все опасности политической борьбы, все трудности побед и горечь поражений русский поэт.

Этого-то внутреннего наполнения русским содержанием не хватает итальянским стихам Майкова 50-х годов. Поэтому «Неаполитанский альбом», несмотря на свою, видимо, большую социальность, является шагом назад, а не вперед по отношению к циклу стихотворений Майкова 40-х годов «Очерки Рима», в котором лирический образ современного интеллигентного человека, несущего на себе отпечаток уже уходящих настроений романтизма и вместе с тем стесняющегося всяких, даже искренних, но слишком откровенных проявлений чувства, человека гуманного, но отягченного внутренними противоречиями и непонятого простым людям, являлся внутренним связующим началом цикла. Первый план «Неаполитанского альбома» составляет повествовательное изложение довольно банального «туристского» сюжета, второй же, лирический план почти вовсе отсутствует. В «Очерках Рима» несколько условные, но живописные картины римского быта — первый план поэтического изложения — щедро дополнены и выразительно подсвечены лирическим подтекстом.

Преимущественное значение лирического плана в процессе циклообразования может быть наглядно продемонстрировано при сравнении «Неаполитанского альбома» с «Новогреческими песнями» Майкова — циклом, созданным в одно время с ним и на основе впечатлений того же путешествия поэта по Средиземному морю.

Сочувствие грекам как народу, христианская культура которого имеет древние связи с культурой русского народа, восприятие борьбы греков против турецкого владычества как кровно близкого, волнующего поэта дела придает новогреческим стихотворениям ту эмоциональную взволнованность и то внутреннее единство, которого не хватает «Неаполитанскому альбому», несмотря на его сюжетную целостность.

Вопрос о дальнейших путях развития поэзии, об оценке ее современного положения был тесно переплетен с проблемой судеб всей современной литературы, в частности с вопросом о значении гоголевского направления для ее развития. Уже в 1852 г., в разгар политической реакции, Некрасов выступил со стихотворением «Блажен незлобивый поэт...» — литературным манифестом, в котором, утверждая общественное значение гражданской обличительной поэзии, давал недвусмысленно понять, что Гоголь является «главой поэтов» (выражение Белинского) и тогда, когда речь идет о стихотворцах, а не только о прозаиках. Примечательно, что, характеризуюя «незлобивого», далекого от общественной борьбы поэта, не без иронии («он чужд сомнения в себе — сей пытки творческого духа»), Некрасов наделяет его чертами приверженца антологической поэзии («Любя беспечность и покой...» весьма близко к «Славь беспечность и

<sup>8</sup> См.: А. И. Герцен. О романе из народной жизни в России. Собрание сочинений в тридцати томах, т. XIII. Изд. АН СССР, М., 1958, стр. 177—178.

любовь...» Батюшкова), хотя и не отвергает, впрочем, целиком значения подобной поэзии. Споры о «пушкинском» и «гоголевском» направлениях, об антологической и гражданско-сатирической поэзии развернулись в полной мере несколько позже, однако именно к этому времени относится их начало.

В третьем номере «Русской беседы» за 1856 г. А. Григорьев поместил статью «О правде и искренности в искусстве», которая отразила начальный этап этих споров в литературном кругу. Критик рассказывал, что на одной «литературной сходке» Хомяков задал вопрос: «имеет ли право художник переноситься в совершенно чуждые ему состояния духа, мирозерцание, строй чувствований?». Этот вопрос, возбудивший оживленный обмен мнений между собравшимися, означал, по сути дела, вопрос о правомерности антологической поэзии (перенесение в чужой «строй чувствований») и романтического преувеличенно экспрессивного выражения чувств (перенесение в «чуждые состояния духа»). Свой ответ на оба эти вопроса, расчлняя их и раскрывая их внутренний смысл, А. Григорьев и дает в статье. Он решительно выступает против антологической поэзии, находя ее «искусственной» и «неискренней», ввиду того что современный человек не может проникнуться античным мировоззрением; так же отрицательно относится он и к любому «напряжению» или преувеличению чувства в поэзии.

Считая социальные конфликты «случайной», нетипичной для России стороной быта, А. Григорьев ставил перед поэзией цель выражения гармонического начала, национального идеала, который лежит в основе русской жизни.

В поисках идеального поэта, в произведениях которого полная искренность и простота самовыражения сочетались бы со «спокойным» и гармонически примиренным взглядом на действительность, А. Григорьев обращается к стихотворениям Пушкина последних лет его жизни, которые, по мнению критика, «представляют недостижимый идеал красоты, чистоты, ясности мировоззрения и того полного любви спокойствия, которое дается только великим, избранным натурам».<sup>9</sup> А. Григорьев придает творчеству Пушкина значение «эталона» при оценке поэзии последующей эпохи.

В оценке поэзии Пушкина А. Григорьев объективно смыкался с апологетами теории «чистого искусства», пытавшимися противопоставить Пушкина как «объективного» поэта современной литературе, «зараженной» рефлексией и революционной «раздражительностью». Ратуя за поэзию, отрешенную от социальных вопросов, сторонники «чистого искусства» острее своей теории направляли против демократической современной литературы.

Свое отношение к назначению поэта в переходную эпоху середины 50-х годов, когда зрела революционная ситуация в стране, Некрасов выразил в стихотворении «Поэт и гражданин», напечатанном в качестве предисловия к его сборнику 1856 г. В этом стихотворении Некрасов цитирует строки Пушкина, которые использовались сторонниками теории «чистого искусства» для подкрепления их точки зрения, но отводит их как доказательство правомерности отказа поэта от участия в общественной жизни. Новое время, утверждает он, требует новых песен от поэта. Стихотворение замечательно тем, что Некрасов решает в нем проблему значения поэзии в жизни народа и долга писателя на основе исторической оценки современной и уходящей эпох, на основе размышлений о судьбах поэтов своего поколения. В то время, когда Некрасов ожидал и желал оживления поэзии, активизации поэтов, их сближения с обществом, всту-

<sup>9</sup> А. Григорьев, Сочинения, т. I. СПб., 1876, стр. 80—81.

пившим в полосу бурного развития, ряд поэтов, начавших писать в 40-е годы и томившихся под гнетом «мрачного семилетия», не только не приветствовали общественного обновления, но как бы испугались его. В 1865 г., через девять лет после того, как Некрасов обратился к поэтам своего поколения в стихотворении «Поэт и гражданин» с призывом ответить на потребности общества и нового времени, А. А. Фет (1820—1892) пишет послание Тургеневу, поселившемуся в Баден-Бадене, рассматривая его жизнь за границей как бегство от хаоса, царящего в обществе. Стихотворное послание Фета Тургеневу, в котором поэт обращается к образам пушкинского «Ариона», наглядно показывает, какому тенденциозному переосмыслению подвергалось творчество Пушкина в ходе полемики 50—60-х годов:

Из мачт и паруса — как честно он служил  
 Искусному пловцу под вёдром и грозою! —  
 Ты хижину себе воздушную сложил  
 Под очарованной скалою.  
 Тебя пригrel чужой денницы яркий луч;  
 И в откликах твоих мы слышим примиренье...<sup>10</sup>

Образ певца, выброшенного на берег и под скалою нашедшего свой приют, стоит в несомненной зависимости от образа Ариона, но у Пушкина Арион поет «гимны прежние», а у Фета поэт вдали от людей «душе сыскал... возрожденье». Идея, которая стоит за сходными образами, не только не идентична, но прямо противоположна. Такое же переосмысление образов Пушкина имеет место и далее в этом послании, богатом реминисценциями из «Деревни» (ср., например: «Здесь песни нежных муз душе моей слышней» (Фет); «В уединенье величавом Слышнее ваш отраднй глас» (Пушкин)). Однако, если Пушкин заканчивает свое поэтическое описание природы и деревни обращением «друга человечества» к совести и гражданским чувствам общества, то Фет заявляет: «Свершилось! Дом укрыл меня от непогод» — и демонстративно отказывается от всякого участия в общественной жизни. Автор «Отцов и детей», обдумывавший в это время роман «Дым», встретил послание Фета без особого сочувствия. Живя за границей по глубоко личным мотивам, он не хотел, чтобы на его отъезд смотрели как на «бегство» от чего бы то ни было. Духа примирения он в себе не чувствовал, да вряд ли мог обнаружить его и у Фета, писавшего с явным озлоблением о «подлом разгуде» «глупцов». Пессимистическая подоплека ухода к природе, которую Фет в этом дружеском послании откровенно раскрыл, тоже вызвала у Тургенева только иронию: он пожелал поэту покинуть деревню, если она навеивает ему мысли о смерти.

Борьба «пушкинского» и «гоголевского» направлений в области поэзии во многом шла по вопросу о лирическом герое, о духовном мире субъекта поэзии. Разногласия зачастую особенно резко и страстно проявлялись при обсуждении вопроса, каким должен быть субъект, а следовательно, и пафос поэзии. Должен ли поэт быть «сыном века», носящим в своей душе всю дисгармонию, сознающим все конфликты своего времени и скорбящим при виде любого страдания человечества, или он должен стоять «выше толпы», ее радостей и страстей? Должна ли поэзия проникнуться духом гуманизма, общественным пафосом, или ее пафос определяется чисто художественными, абстрагированными от жизни целями? Сколько бы ни было выдвинуто каждой из сторон аргументов для доказательства своей точки зрения — это не решало дела. Бурные исторические события эпохи и энергичное развитие литературы вскоре пока-

<sup>10</sup> А. А. Фет, Полное собрание сочинений. «Библиотека поэта». Большая серия. Изд. 2. Л., 1959. стр. 483. — Далее в тексте указываются страницы этого издания.

зали, что теория чистого искусства остается «чистой теорией». Политические, общественные и нравственные вопросы горячо волновали сердца самых «независимых» и увлеченных своим литературным делом писателей. Сами сторонники искусства, свободного от общественных интересов (Щербина, Фет, А. К. Толстой), очень легко и быстро переходили от литературной полемики к политической (достаточно вспомнить, что Фет в содружестве с теоретиком чистого искусства В. Боткиным написал чрезвычайно агрессивную и реакционную статью о романе Чернышевского «Что делать?», в которой они проявили довольно ясное понимание «тайнописи», содержащейся в этом произведении).

Человек, ущемленный с детства своим «незаконным» происхождением, Фет страстно мечтал завоевать счастье, богатство, высокое место в обществе лично для себя. Положение помещика, барина манило его, как утерянный рай, и эту свою мечту он не постеснялся с грубой откровенностью и раздражительной резкостью выразить в статьях. Это, а также его настойчивые и задорные выступления против гражданской поэзии и заявления, содержавшие перетолкование своего собственного творчества в антидемократическом направлении (так, например, Фет заявлял, что ему чужда «поганая семинарская гражданская скорбь» и что поэтому, т. е. из эгоистического гедонизма, он пишет о природе и любви, а между тем и природа и любовь в его творчестве выступали далеко не всегда в успокоенном, гармоническом своем облике), очень повредили популярности Фета в писательских кругах и среди читателей. Если обострение политической борьбы в обществе, а также развитие реалистической литературы и революционно-демократической поэзии нанесли удар по всей группе поэтов «чистого искусства», то особенно болезненно этот удар отозвался на Фете. Фет был одним из любимых демократическим читателем поэтов. Именно с успехом в разночинной среде была связана его всероссийская известность. Недаром Салтыков-Щедрин начинал свою статью о Фете напоминанием, что песни на слова Фета поет вся Россия. Демократический читатель 40—50-х годов видел выражение своих чувств в поэзии Фета. Критикуя узость проблематики его творчества и сознательно надевшие им на себя шоры, Некрасов и Салтыков находили вместе с тем весьма высокие слова для характеристики его поэзии. Салтыков в 1863 г. заявлял, например, о стихотворении «Шопот, робкое дыханье...»: «Бесспорно, в любой литературе редко можно найти стихотворение, которое своей благоуханной свежестью обольщало бы читателя в такой степени...»<sup>11</sup>

Некрасов брал на себя смелость сравнивать Фета с Пушкиным и утверждать, что в своей, пусть и ограниченной сфере Фет достиг пушкинского совершенства.

Находясь в крепости, Чернышевский пронизал свой социалистический роман «Повести в повести» отзвуками поэзии Фета, перепевами и прямыми цитатами из его стихов. Здесь, конечно, сыграла свою роль необходимость маскировать, прятать свои мысли, однако, рисуя героев-демократов, совместно создающих новую жизнь и совместно пишущих роман, и заставляя их изливать свои чувства стихами Фета, Чернышевский выказывал определенное отношение к его поэзии. Устами одной из своих героинь Чернышевский еще более ясно выразил если не свое мнение, то во всяком случае мнение демократов-читателей о творчестве Фета: «Могу сказать мое мнение: г. Фет — не Гёте, даже не Лермонтов; но, после одного из нынешних наших поэгов (несомненно Некрасова, — *Ред.*), он даровитейший из нынешних наших лирических поэтов. У него много пьес,

<sup>11</sup> Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. V. Гослитиздат, М., 1937, стр. 331.

очень милых. Кто не любит его, тот не имеет поэтического чувства. Я полагаю, что имею его. Поэтому я люблю г. Фета».<sup>12</sup>

Чернышевский делает интересную попытку переосмысления лирики Фета: говоря иносказательно в предисловии к роману о близости светлого будущего человечества — социализма и о том, что новое его произведение посвящено изображению социалистических отношений, он передает мечтательное состояние своей души стихотворением, представляющим соединение переделанной по контрасту строфы из «Несчастных» Некрасова и строф разных стихотворений Фета. «Наша жизнь... каковы бы ни были ее недостатки, которые я знаю очень хорошо, — она все-таки уже настолько человечна, что довольно нам немножко вникнуть в ее существенные элементы и стремления, и — наши мысли уже грезы чистой поэзии, уже светлы и человечны:

Грязь и холод: смокли птицы,  
Тусклы стали небеса,  
Но доходят до светлицы<sup>13</sup>  
Доброй вести голоса...  
Как ребенок им внимаю;  
Что сказалося в них, не знаю...  
Но под легкий шум березы  
К изголовью, в царство грезы  
Никнет голова...  
Струн томлень, хоров пенье...  
Жизнь, как праздник, хороша...  
Небо тихо голубеет,  
Расширяется душа...»<sup>14</sup>

Заменяя, таким образом, пессимистический подтекст лирики Фета (неверие в будущее общество, бегство от общественной жизни в мир искусства и природы) новым, социалистическим, Чернышевский разрушает преграду, воздвигнутую поэтом между своим творчеством и новым читателем — читателем Жорж Занда, Диккенса, Мицкевича, Шевченко, Некрасова.<sup>15</sup>

Однако подобная операция могла быть осуществлена только при помощи фантастической подстановки, которую читатели не склонны были делать. К тому же поэт стал активно выступать с философскими стихами, назначением которых было подтверждение его непримиримой позиции («Музе» (1857), «Псевдопоэту» (1866), «Ласточки» (1884), «Как беден наш язык...» (1887) и др.). Наряду с произведениями, дышащими откровенной, слепой злобой против революционной демократии и лишенными какой-либо эстетической ценности («Псевдопоэту»), среди стихов Фета о поэзии есть такие, которые отразили особенность его взглядов и творческого метода во всей их противоречивости. В стихотворении «Псевдо-

<sup>12</sup> Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XII. Гослитиздат, М., 1949, стр. 695.

<sup>13</sup> У Некрасова — «темницы». Чернышевский, писавший роман в крепости, замечает, по цензурным соображениям, «темницы» на «светлицы», рассчитывая на осведомленность читателей, которые знают подлинный текст Некрасова:

Ликует день, щебечут птицы,  
Красою блещут небеса,  
Доходят до дверей темницы  
Любви и воли голоса.

<sup>14</sup> Н. Г. Чернышевский, ПСС, т. XII, стр. 133. — Во второй и третьей строфах приводимого стихотворения Чернышевский с небольшими изменениями использовал строки следующих стихов Фета: «Нет, не жди ты песни страстной...» и «Как луна, светя во мраке...».

<sup>15</sup> См. там же, стр. 132.

поэту» Фет обрушивает на Некрасова обвинение в том, что он «заодно с толпой» думает о недостойных поэта материальных нуждах народа и ставит рассудок выше «безумной прихоти певца». Выступления против рационализма революционно-демократической поэзии занимают значительное место среди прозаических (в статьях и письмах) и поэтических деклараций Фета. Фанатически настойчивые выпады его против рационалистической мысли в искусстве вызывали возражения Тургенева: «Это между нами нескончаемый спор: я говорю, что искусство такое великое дело, что целого человека едва на него хватает — со всеми его способностями, между прочим и с умом; — Вы поражаете ум остракизмом — и видите в произведениях искусства — только бессознательный лепет спящего», — писал Тургенев Фету в 1862 г., сопровождая эти рассуждения забавной карикатурой.<sup>16</sup> В статье о Тютчеве Фет пытается указать границы, отделяющие философскую рационалистическую мысль от художественной и высказывает при этом тонкие соображения: «Чем резче, точнее философская мысль, чем вернее обозначена ее сфера, чем ближе подходит она к незыблемой аксиоме, тем выше ее достоинство. В мире поэзии все наоборот. Чем общей поэтическая мысль, при всей своей яркости и силе, чем шире, тоньше и неуловимей расходится круг ее, тем она поэтичней. Она не предназначена, как философская мысль, лежать твердым камнем в общем здании человеческого мышления и служить точкою опоры для последующих выводов; ее назначение — озарять передний план архитектурной перспективы поэтического произведения или тонко и едва заметно светить в ее бесконечной глубине».<sup>17</sup>

Эта мысль Фета воплощена в его известном стихотворении «Как беден наш язык...». Поэт утверждает, что обыденный язык не дает средств для выражения чувства и что наука не может помочь человеку в этом отношении. Только искусство открывает перед художником эту возможность в минуту вдохновения. Таким образом, философское содержание стихотворения совершенно ясно и может быть передано в логических формулах. Вторая строфа стихотворения, содержащая положение об особых средствах и возможностях поэзии, утверждает не косность обыденного языка, о которой поэт писал в первой строфе, а свободу поэтического. Именно поэтому она в отличие от первой строфы состоит не из отрывочных кратких предложений, а из распространенной, плавной фразы, охватывающей и объединяющей три строки, и сравнения, завершающего и увенчающего поэтическую строфу. Не «безумная прихоть певца», а строгая и последовательная организация стихотворного материала, соответствующая определенной мысли, характеризует стилистический строй произведения. Какое же то «невыразимое» содержание, на которое автор в первой строфе стихотворения лишь намекает и название которому дается лишь во второй строфе, где поэт обретает средства для его определения? Это — «темный бред души, и трав неясный запах», т. е. неосознанный ход мысли и природа, данная человеку в ощущениях. Характерно самое сравнение в конце стихотворения. Орел Юпитера не с неба летит, чтобы принести молнии поэтического вдохновения земле, а с земли подымается в небо поэзии, унося в «верных лапах» живые, земные впечатления. Аналогичным образом окан-

<sup>16</sup> И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем. Письма, т. IV. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 330.

<sup>17</sup> «Русское слово», 1859, кн. 2, отд. II, стр. 68. — Тщательное рассмотрение вопроса об эстетических воззрениях Фета см. в статье Б. Я. Бухштаба «Эстетические взгляды Фета» («Литературная учеба», 1936, № 12, стр. 35—51), а также в монографии: Richard F. Gustafson. The Imagination of Spring. The poetry of Afanasy Fet. New Haven and London. Yale University press. 1966. В последнем труде особенности творчества Фета рассматриваются в свете толкования его теоретических взглядов на искусство.

чивается и стихотворение «Ласточки», где, уподобляя поэта птице, Фет писал:

Вот понеслась и зачертила —  
И страшно, чтобы гладь стекла  
Стихией чуждой не схватила  
Молниевидного крыла.

Не так ли я, сосуд скудельный,  
Дерзаю на запретный путь,  
Стихии чуждой, запредельной,  
Стремясь хоть каплю зачерпнуть?

(108)

«Запредельная» стихия, доступная только поэту, находится, по понятиям Фета, не над реальностью, как думали романтики, а в тайниках самой жизни, откуда она черпается носителями творческого духа и возносится в высшую сферу искусства. Поэтому-то даже в стихах, казалось бы отвлеченно-философских, главным для Фета остается наблюдение над психическим процессом, это-то и отличает его медитативные стихи от философской лирики Баратынского и Тютчева.

Несмотря на то что внешне стихотворения Фета 40-х годов не менее идилличны, чем стихотворения Майкова, несмотря на то что политические и непосредственно социальные мотивы он принципиально исключает из сферы поэзии, лирическое содержание его произведений глубже, голос автора взволнованней и конфликты внутреннего мира человека его времени ощутимей в поэзии Фета. Уже в 1853 г. А. Григорьев отмечал, что творчество Фета складывается как бы из двух совершенно отличных друг от друга по своим творческим принципам сторон. «В таланте Фета явным образом различаются две стороны... в антологических его стихотворениях вы видите и яркость, и ясность выражения... Но Фет, кроме того, поэт субъективный, поэт одной из самых болезненных сторон сердца современного человека».<sup>18</sup> «Из болезненной поэзии Фет развил собственно одну ее сторону, сторону неопределенных, недосказанных, смутных чувств, того, что называют французы *la vague*».<sup>19</sup>

Вспомним, однако, что Белинский считал особенностью антологической поэзии то, что она придает определенность и ясность «невыразимым» чувствам, находит средства для выражения «неуловимых» ощущений. Это наблюдение Белинского дает возможность перекинуть мост между двумя сторонами поэзии Фета — «объективной» и «субъективной». Важно отметить при этом, что Белинский делал акцент на «рационализме» антологической поэзии, на том, что успех ее доказывает мощь поэтического языка, способного найти выражение для любых чувств и придать им гармоническую, «умопостижимую» форму. Здесь-то и намечается водораздел между антологической и «субъективной» лирикой Фета. В последней поэт отказывается от стремления придать поэтическую стройность миру, сделать смутные и неясные движения души законченными, «умопостижимыми». Разрабатывая психологическую, интимную поэзию, Фет приходит к выводу, что специфика поэтического способа выражения дает возможность передать движение в сознании человека и природе, не останавливая его, не подчиняя готовым рационалистическим формулам, ограничиваясь соответствующим воздействием на чувства читателя. Такой взгляд на поэтическое творчество явно противоречил тем задачам, которые ставились перед антологической лирикой. Вместе с тем стремление поэта уловить типичность случайности, находить эстетически значимое непосредственно

<sup>18</sup> А. Григорьев. Русская изящная литература в 1852 году. Сочинения, т. I, стр. 85.

<sup>19</sup> Там же, стр. 97.



в жизни и ее ежеминутных проявлениях было связано с исканиями реалистов-прозаиков этой эпохи. Не случайно А. Григорьев, отвергавший метод типизации, выдвинутый писателями натуральной школы, находил общие черты в подходе Фета к воссозданию ежеминутных настроений и состояний души и методе изображения жизни писателями натуральной школы: «... как манера натуральной школы состоит в описании частных, случайных подробностей действительности, в придаче всему случайному значения необходимого, так же точно и манера болезненной поэзии отличается отсутствием типичности и преобладанием особенности и случайности в выражении... как в натуральной школе, так и в болезненной поэзии все такие качества происходят от непомерного развития субъективности».<sup>20</sup>

Однако если у писателей натуральной школы, в русле которой сформировался реалистический психологизм прозы 40—50-х годов, основой «юмора» (лирического начала) была социальная идея, если метод обобщения, типизации в произведениях натуральной школы состоял в подведении психологического типа под социальный или разоблачении социальных коллизий, стоящих за личными драмами, то для Фета реальностью всегда был только человек, соотношенный с природой. Фет как бы не видит и не хочет видеть ничего, кроме человека и природы. В то же время, подлинный сын своей эпохи, он не может уйти от социальных вопросов. Сначала «ужасный либерал» и атеист, затем (в 50—80-х годах) воинствующий консерватор, демонстративно выступавший в защиту прав землевладельцев, он откровенно рассматривал социальную сферу как область разнузданной и низменной борьбы материальных интересов. Неверие в перспективы развития общественной жизни, в добрую природу социального человека толкало его к отказу от исторических концепций и идеалов, к провозглашению «данности» мгновения жизни единственным объектом поэзии. «Антропологический» человек с его «естественными» чувствами, слитый с природой или противопоставленный ей, выступает в поэзии Фета как самодовольный объект изображения, единственный источник идеального и прекрасного. Характерно, что В. Боткин, высоко ценивший поэзию Фета и подчеркивавший ее отрешенность от современности, говорил о «материалистической» чувственности изображения любви у Фета и применил даже естественно-научный термин, определяя поэзию Фета как «поэзию ощущений».

Вместе с тем современный характер душевного мира лирического субъекта Фета, его нервная чуткость, подвижность, склонность к самоанализу, рефлексии, недоверию к собственным чувствам и чувствам другого, присущее ему экзальтированное умиление простыми радостями жизни — все эти и другие психологические черты, придающие реальный и исторически конкретный облик психологическому типу, выразившемуся в лирике Фета, заставляли воспринимать отсутствие в ней общественных мотивов и политических мнений как определенную позицию, «фигуру умолчания». Политическая мысль — необходимая функция сознания человека 50—70-х годов, существенный признак его душевного мира. Социальная и политическая мысль присутствует и в поэзии Фета, но как «антигема», отрицание, умолчание. Недаром его лирика пронизана гораццианскими мотивами. Гораций в отличие от Анакреонта, идеала «антропологических» поэтов, не непосредственный и наивный жрец земных радостей, а беглец от зла общественной жизни на лоно природы. Разочарование, пессимизм, трагическое неверие становятся тем подтекстом, который превращает идиллическую природу Фета в оазис среди бури, любовь и искусство — в убежище, в котором поэт все же не находит ни полного успокоения, ни надежной пристани.

<sup>20</sup> Там же, стр. 95—96.

Фет, как и некоторые другие поэты его эпохи (например, Полонский), исходил из иного взгляда на соотношение единичного и типического, чем тот, который лежал в основе поэзии антологической. Острое восприятие единичных, сугубо индивидуальных проявлений личности как частного случая типической (по их терминологии, общечеловеческой) психологии давало поэтам возможность серьезно и веско говорить в своих стихах не только о больших событиях или глубоких думках, но и о впечатлениях, настроениях, переходных состояниях души. Для того чтобы сделать понятным, в чем состояла эта особенность поэзии, приведем в качестве примера стихотворение Фета «Не спрашивай, над чем задумываюсь я...» (1854). Стихотворение это распадается на три части: первые три четверостишия выдержаны в стиле философско-медитативной психологической лирики 30-х годов (Тютчева или даже Баратынского), вторые три четверостишия — типично «фетовские», последняя, седьмая, строфа — концовка, объединяющая две части стихотворения в своеобразный гармонический аккорд. Весь эффект стихотворения основан на резком стилистическом различии двух его частей при единстве мысли и настроения. Начальные три строфы представляют собою как бы отдельное философское стихотворение, где сказано все, что прежде вкладывалось в подобные стихи: автор предается раздумью о переменах, происшедших в его душе, о новом строе чувств, сменившем юношеское воодушевление. Чувства эти характеризуются отвлеченно метафорически, и даже вполне конкретные сравнения приобретают значение неких прекрасных поэтических абстракций:

Не спрашивай, над чем задумываюсь я:  
Мне сознаваться в том и тягостно и больно;  
Мечтой безумною полна душа моя  
И в глубь минувших лет уносится невольно.  
Сиянье прелести тогда в свой круг влекло:  
Взглянул — и пылкое навстречу сердце рвется!..  
Так голубь, бурю застигнутый, в стекло,  
Как очарованный, крылом лазурным бьется.  
А ныне пред лицом сияющей красы  
Нет этой слепоты и страсти безответной,  
Но сердце глупое, как ветхие часы,  
Коли забьет порой, так все свой час заветный.

(262)

Характерно для лирики 30-х годов обращение в начале стихотворения, представляющее собою зачин рассуждения-резиныяции и создающее интимно-лирический его тон. Крайне традиционны эпитеты и сравнения: «безумная мечта», «пылкое сердце», «глупое сердце», «сияющая краса», «безответная страсть», «заветный час», «сердце — голубь». Самый образ голубя с лазурными крыльями, бьющегося в стекло, при всей своей реальности и конкретности, в подобном контексте превращается в поэтический символ. И далее — в последующих трех строфах — перед взором читателя возникает как бы другой мир: мгновение жизни, потрясшее поэта и оставшееся для него вечно живым, поскольку эмоции, возникшие тогда, остались жить в его душе, является здесь во всей своей неповторяемой единичности и во всей своей значительности:

Я помню, отроком я был еще. Пора  
Была туманная. Сирень в слезах дрожала.  
В тот день лежала мать больна, и со двора  
Подруга игр моих надолго уезжала.  
Не мчались ласточки, звеня, перед окном,  
И мошек не толкались блестящих вереницы;  
Сидели голуби, нахохлившись, рядом,  
И в липник прятались умолкнувшие птицы.

А над колодезем, на вздернутом шесте,  
Где старая бадья болталась, как подвеска,  
Закаркал ворон вдруг, чернея в высоте, —  
Закаркал как-то зло, отрывисто и резко...

(262)

Здесь в отличие от первой части стихотворения, казалось бы, ничего не сказано с полной определенностью. Мы не узнаем, что стало с матерью и с подругой детства героя, но видим все, что навсегда осталось стоять перед умственным взором поэта и внезапно проникаем как смутное предчувствие. Даже образ голубя вновь является во второй половине стихотворения как бы для того, чтобы дать почувствовать новую тональность, в которой ведется повествование («Сидели голуби, нахохлившись, рядом»).

Отсутствие условных эпитетов и сравнений — в центре стоит сугубо прозаический и зрительно-конкретный образ старой бадьи, болтавшейся, как подвеска, — способствует необыкновенной реальности картины. Вместе с тем это не просто картина, а впечатление, закрепленное сознанием и слитое с предшествующими и последующими впечатлениями. Отсюда образы второго четверостишия второй части стихотворения («Не мчались ласточки», «Мошек не толклись блестящих вереницы») — образы навсегда ушедшего в тот хмурым день беззаботного детства.

Вторая часть стихотворения воспринимается как гораздо более сильный эмоциональный «удар», чем первая, поэтому в заключительной строфе, возвращая читателя к кругу размышлений первых строф, поэт одним напоминанием об образе, заключенном в шестой строфе, добивается и слияния двух стилей в некоем единстве и окончательного закрепления в сознании читателя эмоции, выраженной во второй части стихотворения.

Тот плач давно умолк, — кругом и смех и шум, —  
Но сердце вечно, зная, пугаться не отвыкнет:  
Гляжу в твои глаза, люблю их нежный ум —  
И трепещу: вот-вот зловещий ворон крикнет.

(262)

Так, в стихотворении Фета исповедь сменяется самонаблюдением, которое становится необходимым орудием поэта, стремящегося передать чувство максимально правдиво, без поэтического преувеличения или украшения его. То обстоятельство, что наблюдение реальности и его фиксирование делаются важнейшим звеном творчества Фета, и привело А. Григорьева к мысли о сходстве художественного метода Фета и натуральной школы.

Природа и человек, окруженный ею и только ею, составляют главный предмет лирики Фета. Фет самый оригинальный и одаренный «пейзажист» среди группы так называемых поэтов «чистого искусства» и один из самых сильных «пейзажистов» русской поэзии вообще. Если Щербина искал идеальную красоту природы в пейзажах Греции, то Фет находил прекрасное в русской природе, наблюдая и делая предметом воспроизведения ее самые обыденные черты. Точное воссоздание картин природы и чувств воспринимающего ее человека становится в стихах Фета источником поэтического начала. Именно эта точность наблюдений и анализа ощущений человека открыли Фету, что природа не застывшее, сложившееся раз навсегда явление, а процесс и что восприятие природы человеком — столкновение процесса его духовной жизни с процессом жизни природы, что в природе нет застывших пластических «картин», а в духовной жизни — законченных психических состояний. Отсюда неопределенность, изменчивость чувств лирического субъекта поэзии Фета, о которой неоднократно писалось в критике.

Мирная, спокойная природа рисуется в стихотворениях Фета как подвижный, непрерывно текущий поток изменений, и ее жизнь и движение ощущаются читателем полнее, чем при изображении самых грозных и эффектных явлений природы в стихах многих других поэтов. А. Григорьев подчеркивал «субъективность» поэзии Фета; Фет действительно передает субъективное восприятие природы, субъективные ощущения, но передает их так, что они доступны пониманию читателя. Главное же состоит в том, что он делает предметом своей поэзии не всякое субъективное ощущение, а лишь такое, которое имеет корни в природе и жизни человека, отражает их, т. е. имеет объективное значение.

В картинах природы Фета всегда определенно обозначена точка зрения, с которой человек («природы соглядатай», как себя называет Фет) ведет свое наблюдение. Поэт учитывает и, как правило, точно передает, откуда — из окна, с холма или низины — смотрит наблюдатель, чем ограничен его кругозор. Положение в пространстве и психическое состояние воспринимающего субъекта входят как необходимый компонент в его пейзажную лирику. Движение сознания, воспринимающего движение жизни природы, «наскоро», в процессе восприятия, осознающего и подчас не до конца осознающего свои впечатления, служит «оптическим стеклом», сквозь которое Фет показывает природу.

Когда поэты 30-х годов, а затем и антологические поэты 40-х годов изображали картины даже самой бурной, динамичной природы, эти картины неизменно носили пластический характер, представляли собой как бы застывшие образы движения мира, существующего вне человека и помимо него. Эти образы большей частью так или иначе сопоставлялись с внутренним миром лирического субъекта. Так, «Осень» Баратынского воспроизводит философский пейзаж. Это, по сути дела, громадная метафора: земля с ее природой, вселенная с ее законами соотносены, внутренне сопоставлены со стадиями развития человеческого духа. В стихотворении Тютчева «Люблю грозу в начале мая...», рисуящем весьма динамический пейзаж, весенняя гроза дана как момент, определенное состояние природы. Эмоциональное ударение падает здесь на последнюю строфу, изображающую мгновенное действие — Геба пролила кубок. В этой последней строфе заключен философский, главный для всего стихотворения аспект смысла: гроза — буйство стихийных сил природы — «языческих богов». В стихотворении нет конкретной личности, лирического субъекта «я» и нет реальности «ты», хотя есть к нему обращение — типичная черта философской лирики 30-х годов. Стихотворение Фета «Я пришел к тебе с приветом...» во многих отношениях типично для его «пейзажной» лирики. В этом стихотворении, довольно «традиционном» по своему жанру, жанру утренней серенады (ср.: Гете, «Проснися, Фредерика...»; Пушкин, «Зимнее утро»), дается не сопоставление пробуждения природы и чувств героя, как у его предшественников, а слияние впечатлений, ощущений, вызванных природой, с духовным миром субъекта — его любовью и готовностью к творчеству. Поэтому данное стихотворение рассматривается читателями то как пейзажное (в качестве такового оно включается в хрестоматии для детей), то как любовное, а Тургенев и Салтыков-Щедрин, последний со своих позиций не соглашавшийся с пониманием процесса поэтического творчества, которое он здесь усматривал, считали его стихотворением о вдохновении.<sup>21</sup> Эта разноголосица в толковании небольших и несложных произведений Фета объясняется тем, что они представляют собою не стихи-рассуждения, излагающие в поэтиче-

<sup>21</sup> См.: Н. А. Островская. Воспоминания о Тургеневе. В кн.: Тургеневский сборник. Под ред. Н. К. Пиксанова. Пгр., 1915, стр. 78; Н. Щедрин, ПСС, т. V, стр. 330.

ских образах определенную мысль (Баратынский), и не стихи, передающие философское мироощущение личности, погруженной в созерцание мировых законов (Тютчев), а отображение психического состояния человека, полного впечатлений и постепенно осмысляющего эти впечатления. Ведь философские рассуждения, если они и почвляются в стихотворениях Фета, принимают здесь форму процесса сознания, который возникает и видоизменяется под влиянием впечатлений. Стихотворение «Я пришел к тебе с приветом...» передает состояние человека, в котором растет радостное возбуждение. Начиная свой лирический монолог, герой хочет одного — разбудить и сообщить, что встало солнце. Затем, вспоминая свой путь сюда, он через сложную ассоциацию (начинается новый день и снова — любовь) приходит к особенно острому ощущению счастья любви, но тут же понимает, что не только эти впечатления и чувства определяют его настроение. В тот момент, когда говорящему открывается, что в нем проснулся творческий дух, что в нем «песня зреет», стихотворение оканчивается, прерывая бесконечный процесс переработки впечатлений в чувства и чувства в мысли, прежде чем поэт узнает и сообщит, какая же песня «зреет» в нем.

Типично для изображения Фетом природы стихотворение «Весенний дождь» (1859). Это не картина дождя, а картина возникновения дождя, воспринимаемого человеком, который смотрит в окно:

Еще светло перед окном,  
В разрывы облак солнце блещет,  
И воробей своим крылом,  
В песке купаясь, трепещет.

(139)

Начавшийся дождь движется в пространстве, и человек отмечает это движение:

А уж от неба до земли,  
Качаясь, движется завеса,  
И будто в золотой пыли  
Стоит за ней опушка леса.

(139—140)

Сектор обзора поэта точно обозначен. Он ограничен опушкой леса на горизонте, и дождь находится между лесом и садом, но он движется, входит в сад, подходит к дому:

Две капли брызнули в стекло,  
От лип душистым медом тянет,  
И что-то к саду подошло,  
По свежим листьям барабанит.

(140)

Мысль наблюдателя отстает от ощущения. Он почувствовал усиление медового запаха лип, увидел брызнувшие капли, услышал их стук, но не осознал еще, что дождь уже подошел к саду и дому, поэтому дождь он называет «что-то»; пройдет мгновенье, и он уже не сможет сказать так: завеса дождя обрушится на дом, и сам наблюдатель будет знать, что стучит дождь, но стихотворение заканчивается прежде, чем завершается действие, и прежде, чем осознание события обретает полную ясность.

Так, у Фета каждое явление природы и каждое чувство воспринимается как процесс. Стихотворение «Жди ясного на завтра дня...» (1854) — одно из самых тонких произведений поэта — передает трепет, движение, мельчайшие изменения в природе, которые подготавливают переход ее из одного состояния (день) в другое (ночь).

В стихотворении «Шопот, робкое дыханье...» (1850) при отсутствии глаголов поэт сумел передать ночь как событие, как смену состояний при-

роды и человека. Стихотворение повествует о том, как ночь сменяется рассветом и в отношениях между влюбленными после объяснения наступает ясность. Действие в стихотворении развивается параллельно между людьми и в природе. Параллелизм в изображении человека и природы как типичная черта поэзии Фета отмечался неоднократно исследователями его творчества. В данном случае этот параллелизм выступает как основной конструктивный принцип построения стихотворения. Четкая, предельно обнаженная композиция и специфический, характерный для Фета метод описания дали ему возможность вложить в предельно сжатый, почти невероятно малый объем стихотворения весьма широкое содержание. Так как в лирических стихотворениях Фет считает для себя движение объектов изображения более существенным их признаком, чем пластичность и форму, то подробное описание он часто заменяет броской деталью и, активизируя восприятие читателя недосказанностью, некоторой загадочностью повествования, заставляет его восполнять недостающие части картины.

Вот ход событий первого плана (любовь людей), обозначенного только «вершинными» признаками:

1. «Шопот, робкое дыханье» — убеждение, объяснение и ответ на него — нерешительность, испуг, робость.

2. «Ряд волшебных изменений Милого лица» — по лицу проходят свет и тени ночи, но на нем отражается также и внутренняя борьба.

3. «И лобзания и слезы, И заря, заря!» — объяснение завершилось торжеством взаимной любви, для влюбленных начинается утро новой жизни.

Ход событий второго плана (природа).

1. «Трели соловья, Серебро и колыханье Сонного ручья. Свет ночной, ночные тени, Тени без конца...» — ночной пейзаж; движение луны, отмечающее ход времени; течение ночи передается при помощи деталей описания движущейся картины: ночной свет и тени перемещаются.

2. «В дымных тучках пурпур розы, Отблеск янтаря» — начало расцвета, появление первых лучей солнца.

3. «И заря, заря!» — восход солнца, конец ночи.

В последней строке стихотворения происходит окончательное слияние обоих планов. «Заря» — начало нового дня жизни природы и человеческих сердец. Эта строка, заканчивающая стихотворение на открытом дыхании, скорее похожа на начало, чем на конец в привычном смысле слова. Такая особенность окончаний стихотворений характерна для Фета, рассматривающего любое душевное состояние или любую картину природы как фрагмент бесконечного процесса. Скупость деталей описания и самая краткость стихотворения явились здесь средством для того, чтобы передать природу через восприятие человека. Вместе с героями этого поэтического повествования мы как бы ощущаем краткость летней ночи, течение которой они восприняли лишь по некоторым приметам и которая незаметно для них перешла в утро.

Фет явился одним из наиболее выдающихся мастеров короткого лирического стихотворения. Он внес значительный вклад в разработку этого жанра, любимого русскими поэтами 20—30-х годов. «При своей стихотворной работе... главное, стараюсь не переходить трех, много четырех куплетов, уверенный, что если не удалось ударить по надлежащей струне, то надо искать другого момента вдохновения», — писал Фет.<sup>22</sup>

У Пушкина такие стихотворения обычно проникнуты единым настроением, идут на одном дыхании. В стихотворениях «Монастырь на

<sup>22</sup> Письмо к К. Р. от 27 XII 1886. В кн.: Русские писатели о литературе, т. I. Изд. «Сов. писатель», Л., 1939, стр. 447.

Казбеке» и «На холмах Грузии» величавая картина природы соответствует возвышенному настроению поэта. Несколько иное соотношение природы и человека дано в стихотворении Гёте, прекрасно воссозданном на русском языке Лермонтовым, «Горные вершины». Все это стихотворение, как и у Пушкина, проникнуто единым настроением; описание ночи состоит из однородных образов, однако последние две строки стихотворения «Погоди немного Отдохнешь и ты» переводят повествование в иной план. Взгляд поэта переходит с природы на человека, и здесь образуется как бы некая смысловая пауза. На первый взгляд, поэт уподобляет человека природе. Однако содержанием лирического подтекста, в котором и состоит главный смысл стихотворения, является внутреннее противопоставление человека природе: всюду мир, только в душе человека нет мира, но мир этот, надеется поэт, когда-нибудь наступит. Умолчание, пропущенная чрезвычайно важная мысль, которая становится подтекстом сентенции, формально выраженной в концовке стихотворения, создает смысловую паузу, «лауну», перед заключительными строками, придает особую значительность и им, и всему стихотворению и составляет главный его эффект. Тот же принцип построения применил Тютчев в стихотворении «С поляны коршун поднялся...». Если бы здесь было дано просто противопоставление: «С поляны коршун поднялся... А я здесь, в поте и пыли, Я, царь земли, прирос к земле» — противопоставление коршуна человеку, — стихотворение было бы «гармонично», пауза, отделяющая описание полета птицы от размышлений о доле человека, была бы неглубока и мысль стихотворения — однозначна. Однако именно то, что подтекстом противопоставления птицы и человека является невысказанное их сближение (человек сильный и вольный, как птица, привязан к земле), нарушает гармонию стихотворения, создает полную содержания паузу перед концовкой и придает ей особую значительность.

Таким образом, построение подобных стихотворений Лермонтова и Тютчева отличается от пушкинских. Фет вносит новые черты в жанр малого лирического стихотворения. Для уяснения этих черт существенно важно одно из характерных для него стихотворений «Облаком волнистым...» («Даль»). Название стихотворения «Даль» было только в первой его журнальной публикации («Москвитянин», 1843). Затем поэт упразднил его, может быть потому, что это краткое заглавие предельно кратко стихотворения слишком прямо раскрывало своеобразие задачи поэта. Слово «даль» имеет несколько значений; два из них основные: «даль» — пространство, видимое глазом, и «даль» — далекое расстояние. Как могут такие понятия послужить темой лирического стихотворения? По самому существу своему стихотворение «Даль», так же как малые стихотворения Гёте, Пушкина, Лермонтова, Тютчева, — стихотворение о природе и человеке. Однако разработка этих тем в данном стихотворении очень своеобразна. Она-то и делает возможным такое заглавие, которое должно удивлять «традиционно» настроенного читателя.

Облаком волнистым  
 Пыль встает вдали;  
 Конный или пеший —  
 Не видать в пыли!  
 Вижу: кто-то скачет  
 На лихом коне.  
 Друг мой, друг далекий,  
 Вспомни обо мне!

(254)

Это — подлинно движущаяся картина. Если в стихотворении «Шопот, робкое дыханье...» поэт передавал течение времени, то здесь он передает пространство через быстроту движения, воспринимаемого глазами наблю-

дателя. Когда в шестой строке мы читаем: «На *лихом* коне», — эпитет «*лихой*» лишь подтверждает читательское впечатление: скорость езды мы уже ощутили через быстроту приближения всадника. Ритм скачки передается посредством ритмической организации всего стихотворения. Лишь 2 из 4 строк каждой строфы рифмуются; четверостишия теоретически могли бы быть заменены двустишиями с цезурой посередине каждой строки:

Облаком волнистым пыль встает вдали;  
Конный или пеший не видать в пыли!

Однако именно короткие, отрывистые строки придают стихотворению необходимое звучание.

Две строки — первая и вторая, составляющие синтаксически единую фразу, рисуют облако, видимое вдали.

Третья—четвертая строки: зритель видит уже в облаке движение, но не может различить движущуюся фигуру.

Пятая—шестая строки, начинающиеся словом «вижу», фиксируют приближение фигуры в пыли, наблюдатель уже различает всадника, и тут, после шестой строки, в темпе повествования, передающем скорость движения, наступает перебой, пауза. Пауза эта очень длительна, перелом сильный. Наступает перемена настроения, перемена темы — от скачущего всадника мысль переходит к далекому другу. «Лакуна» так глубока, что кажется, связи между первыми шестью строками и заключительными двумя нет вовсе. Однако эта связь есть, и она угадывается читателем. В этой длинной паузе умещается ход мыслей, отдаленно похожий на зафиксированный Пушкиным:

Кто долго жил в глуши печальной,  
Друзья, тот верно знает сам,  
Как сильно колокольчик дальний  
Порой волнует сердце нам.  
Не друг ли едет запоздалый,  
Товарищ юности удалой? ..  
Уж не она ли? .. Боже мой!  
Вот ближе, ближе ... сердце бьется ...  
Но мимо, мимо звук несется,  
Слабей ... и смолкнул за горой.<sup>23</sup>

Подобный ход мыслей должен быть внесен читателем в паузу между шестой строкой и заключающим стихотворение двустишием, иначе стихотворение будет казаться бессмысленным. Конечно, лирическое отступление Пушкина из поэмы «Граф Нулин», которое ведется от лица мужчины, может лишь очень условно помочь раскрыть «подтекст» стихотворения Фета, лирическим героем которого является женщина.

Углубление значения паузы в маленьком стихотворении, усиление роли подтекста было открытием Фета.

Только восприняв движение быстро скачущего всадника и измерив этим движением глубину дали, поняв скрытую в сознании поэта цепь размышлений о дали, отделяющей близких людей друг от друга, можно усвоить основные аспекты смысла стихотворения и все значение его первоначального заглавия. Есть основание предполагать, что стихотворение Фета «Облаком волнистым...» является поэтическим откликом на стихотворение Гёте «Близость милого» («Nähe des Geliebten»). Вторая строфа этого стихотворения начинается строками: «Я вижу образ твой — когда далеко в поле Клубится прах...» (перевод М. Л. Михайлова — в подлиннике: «Ich sehe dich, wenn auf dem fernen Wege Der Staub sich hebt»). Стихотворение Гёте, как и Фета, повествует о тоске по возлюбленному и

<sup>23</sup> А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений, т. IV. Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 239.



ожидании его. Оба представляют собой лирический монолог женщины. Однако по своей поэтической структуре стихотворения резко различны. Гёте нагнетает один образ за другим; каждое двустишие в его четырехкуплетном стихотворении содержит новое описание природы, новый поэтический ее образ. Сопоставление разнообразия этих картин с постоянством чувств лирического субъекта — женщины, все время думающей о любимом человеке и ожидающей его, — создает поэтическую концепцию стихотворения: близость далекого возлюбленного. Фету достаточно одной картины, правда, картины динамичной, меняющейся. Лирический подтекст заключительных строк стихотворения дает читателю возможность почувствовать длительность и томительность ожидания человека, глядящего в даль и в несколько минут переживающего сложную гамму чувств.<sup>24</sup> Точность и конкретность изображения обстоятельств и воспроизведения чувства в самых «таинственных» стихотворениях Фета Б. Я. Бухштаб прекрасно продемонстрировал на примере стихотворения «Хоть нельзя говорить, хоть и взор мой поник. . .». Остроумно доказав в своем разборе, что за непроясненными эмоциональными ассоциациями этого стихотворения стоит реальная и вполне постигаемая цепь впечатлений и переживаний, исследователь вместе с тем показал, из какого сложного переплетения бытовых реалий, ощущений и ассоциаций по чувству возникает поэтический образ, лежащий в основе произведения.<sup>25</sup>

Анализируя стихотворение Фета «Растут, растут причудливые тени. . .», которое современники считали одним из самых загадочных —

Растут, растут причудливые тени,  
В одну сливаясь тень. . .  
Уж позлатил последние ступени  
Перебежавший день,

(257)

и воспринимая его как романтически иррациональное, Боткин утверждал, что ему рисуется образ огромного здания с фантастическими ступенями. На самом же деле у Фета речь идет о заходе солнца и восходе луны. Очень точно рисуя изменения пейзажа в лучах заката, а затем и в лунном сиянии, поэт переходит от образа луны, светящей отраженным от солнца светом, к мысли о своей современной жизни, освещенной светом далеких воспоминаний. Величественная, но печальная картина молчаливой ночи соответствует состоянию его духа. Поэт передает переход от впечатлений жизни и природы к сложным внутренним ассоциациям, но изображение душевного мира в его стихотворении так же точно и правдиво, как изображение состояний природы. Необыкновенная конкретность и четкость описаний природы при помощи мельчайших примет, неуловимых деталей у Фета легко и естественно переходит во внеобразное, отвлеченное, а иногда и чисто звуковое воплощение.

Фет часто соединяет неожиданные, разнохарактерные эпитеты и образы, чтобы создать точную, разностороннюю и краткую характеристику предмета. Интересно отметить, что особенно охотно он употребляет этот прием, говоря о музыке или передавая музыкальные впечатления. Фета увлекала задача воссоздать при помощи слов и образов впечатления от музыки. Совершенным образцом этого рода стихотворений является «Певице» (1857), где, помимо чисто звуковой организации стиха, причудливое сочетание элементов реального пейзажа с приметами чувств человека

<sup>24</sup> Проблема «одноцентричности» (выражение Фета) композиции стихотворений поэта рассмотрена в содержательной статье П. П. Громова «А. А. Фет» в кн.: А. А. Фет, Стихотворения. «Библиотека поэта». Малая серия. М.—Л., 1963, стр. 35.

<sup>25</sup> Б. Я. Бухштаб. А. А. Фет. В кн.: А. А. Фет, Полное собрание стихотворений. «Библиотека поэта». Большая серия. Изд. 2. Л., 1959, стр. 38—39.

и отвлеченными понятиями способствует возникновению тех конкретных и вместе с тем «необязательных» образов, которые проходят в сознании при слушании музыки:

Уноси мое сердце в звенящую даль,  
Где, как месяц за рощей, печаль;  
В этих звуках на жаркие слезы твои  
Кротко светит улыбка любви.

О дитя! как легко средь незримых зыбей  
Доверяться мне песне твоей:  
Выше, выше плыву серебристым путем,  
Будто шаткая тень за крылом. . .

(182)

Образы и чувства, которые поэт передает, следуют друг за другом в прямой зависимости от музыки, которую он слышит, и фантастическая картина, в которую они складываются, — зрительный образ музыки.

Попытки передать музыку словом были проявлением интереса Фета к сфере, где границы музыки и словесного искусства сближаются. Сам Фет декларировал значение внесловесного, звукового воздействия поэзии:

Поделись живыми снами,  
Говори душе моей;  
Что не выскажешь словами —  
Звуком на душу навей.

(447)

Непосредственно звуковое выражение чувства, передаваемого вне логических словесных средств, было именно потому чрезвычайно эффективно у Фета, что сочеталось с яркой и конкретной образностью, создаваемой словом. Художественные средства, которыми пользуется Фет для звуковой организации своих стихотворений, чрезвычайно многообразны. Композиция и строфика стихотворений Фета подчиняются мелодическим задачам не в меньшей степени, чем смысловым. Когда мелодия требует этого, поэт жертвует четкостью строфической структуры стихотворения. Мелодическое начало определяет отбор рифмы, звукопись, соотношение синтаксиса и строфики, ритмики и эвфонии в стихотворениях Фета (см. у Б. М. Эйхенбаума в книге «Мелодика русского лирического стиха», стр. 119—195).

Звуковая организация стиха — та сторона творчества Фета, которая оказала заметное воздействие на поэзию Блока. Вместе с тем резкому расхождению в подходе обоих поэтов к действительности, принципиальному отличию их образной системы соответствует различная функция звучания в их поэзии, хотя у обоих — звучание не просто «инструментовка», но одно из главных средств выражения содержания. Если у Блока тональность поэзии — отзвук музыки истории, иррациональное отображение исторического мышления, то у Фета мелодика стиха передает ощущения, это — музыка чувства определенного человека и отзвук природы, жизнь которой воспринимается человеком. В этом, как и в других свойствах поэзии Фета, нашли свое отражение некоторые типичные черты психологии представителя эпохи бурного развития естественных наук и антропологического материализма. В эту эпоху и пессимизм, неудовлетворенность общественной жизнью, и мистический страх перед непознанными стихиями природы подчас приобретали форму своеобразных «штудий» природы и психологии, как это было, например, в «таинственных» повестях Тургенева. Отсюда — необычайная конкретность образов поэзии Фета. Если у Блока «за ночным окном — туман» означает туман истории, мглу, которая «будто облаком багровым грядущий день заволокла», то у Фета образ тумана войдет как деталь в реальную картину, будет досту-

пен взору человека, это «немятого луга к окну подползающий пар». Выше было показано, что даже те стихи Фета, которые представлялись современникам наиболее «темными», чисто иррациональными, зачастую легко расшифровываются при внимательном чтении.

Музыкальность, повышенное внимание к звуковой организации стихов и ориентация на сближение с музыкой были присущи Я. П. Полонскому (1819—1897). Как и Фет, Полонский стремился сочетать музыкальную звучность и мягкость стиха с естественными, разговорными интонациями. Однако у Полонского инструментовка стихотворения призвана в большей мере придать ему определенный колорит, определенную стилистическую окраску, чем служить средством, при помощи которого сообщается настроение поэта читателю.

Сформировавшийся в среде увлеченных философией студентов Московского университета, Полонский, как и Фет, оставался до конца своей жизни человеком, для которого литературные интересы, поэзия стояли на первом месте. Подобно многим писателям, деятельность которых обеспечила впоследствии расцвет реализма в русской литературе, Полонский начал с преодоления романтизма и болезненно пережил разрыв с ним. Как и для других поэтов его поколения, обращение к природе стало для него опорой в момент отказа от романтического мировоззрения и поисков нового отношения к действительности. Этот духовный кризис нашел свое отражение в стихотворении Полонского «К Демону» (1844), которое предваряется эпиграфом — строками опального поэта Полежаева — и начинается словами:

И я сын времени, и я  
Был на дороге бытия  
Встречаем демоном сомненья...<sup>26</sup>

Полонский объединяет здесь литературный и философский романтизм и провозглашает свой отказ от него ради приятия реальной жизни. Искусство и природа — вот что помогает ему вернуться к жизни. Интересен образ природы, который дает Полонский: это не таинственная и грозная «надчеловеческая» природа романтиков, не «начало» бытия философской лирики, а мир, окружающий человека и познаваемый через искусство и науку:

... Где ходит солнце по часам,  
Где все живет, горит и дышит,  
Где раздается вечный хор,  
Который демон мой не слышит,  
Который слышит Пифагор.

(64)

Этот взгляд на единство искусства и науки как средств познания типичен для теоретиков и писателей натуральной школы. Уже в начале 40-х годов Полонский идет смело навстречу реалистической прозе, усваивая ее достижения, ее тематику, интерес к жизни человека в обществе, к тем переживаниям личности, которые связаны с общественным неустройством, к герою — «маленькому человеку» — и его скромной судьбе, к атрибутам реального быта, окружающим людей и говорящим об условиях их существования. Он создает стихотворения-новеллы и стихотворения-очерки, героем которых является молодой небогатый человек, повествующий о своих невыдуманных, серьезных страданиях и скромных радостях простым языком, без всяких претензий и красот, как будто беседуя с читателем. В стихотворении «Встреча», по своей сюжетной коллизии близком к ситуациям, изображенным Некрасовым в таких произведениях, как «Еду ли

<sup>26</sup> Я. П. Полонский, Стихотворения. «Библиотека поэта». Большая серия. Изд. 2. Л., 1954, стр. 63. — Далее страницы этого издания указываются в тексте.

ночью...» или «Когда из мрака заблужденья...», передана гамма чувств, характерная для демократически настроенной молодежи 40-х годов: герой готов осудить свою «погибшую» подругу («И долго на нее глядел я молча, строго»), но сознание того, что не она, а обстоятельства жизни повинны в ее падении и его несчастье, освещает их последнюю встречу взаимным сочувствием. «Маска» — городская повесть в стиле натуральной школы в стихах. Обстановка действия напоминает рассказы Панаева, Буткова. Герой и героиня так же искренни, наивны, непритязательны, как герои повестей натуральной школы — «маленькие люди»; они насторожены, окружающий их мир суров и грозит бедой. Маленькими повестями из жизни небогатой интеллигенции являются стихотворения «Зимний путь», «В гостиной» (1844), «Уже над ельником...», «Последний разговор» (1845), «Письмо» (1853), «Колокольчик» (1854) и др.; «физиологическими очерками» — «Прогулка верхом», «Прогулка по Тифлису» (1846).

Лиризм стихотворений Полонского пронизан гуманным пафосом, характерным для произведений натуральной школы:

Вот нараспашку полупьяный  
Бурлак по улице идет;  
За ним измученный разносчик  
Корзину тащит...

Скачу — навстречу инвалид —  
Старик бездомный и бродяга  
Безногий — тяжело стучит  
По тротуару костылями —  
Он оглянулся на коня,  
Он с ног до головы меня  
Окинул мутными глазами  
И, на костыль дубовый свой  
Повиснув раненой рукой,  
Стал думу думать. Вот застава,  
Мелькает часовой с ружьем...

(75—77)

Таковы картины, которые наблюдает и вводит в свои стихи поэт. В основу описаний в поэтических очерках Полонского положен тот взгляд на типичность, который характерен для реалистической очерковой прозы 40-х годов. Беглая, но яркая характеристика, а подчас и просто перечисление многообразных реалий быта создает пеструю картину ежедневной жизни толпы (ср., например, описания в «Деревне» и «Антоне-Горемыке» Григоровича). Однако за этими объективными и на первый взгляд случайными описаниями стоят социальная мысль и гуманный пафос поэта, живо откликающегося на всякое проявление общественной несправедливости. В очерках герой лирики Полонского, наблюдающий жизнь и страдающий народу, прямо высказывает свои мысли; однако гораздо больше о нем узнает читатель из коротких лирических стихотворений, каждое из которых — рассказ о типической судьбе и типических переживаниях.

Современники почувствовали свежесть поэтического голоса Полонского, ощутили близость себе его лирики, свое родство с субъектом его поэзий. Несмотря на смутность и неопределенность его идеалов, демократизм его поэзии и ее связи с «гоголевским направлением» были замечены и оценены.

В романе «Униженные и оскорбленные» Достоевский засвидетельствовал ту интимную близость, которая возникала между Полонским и его читателями — «бедными людьми». Обиженная, оскорбленная, заблудившаяся в петербургских дебрях Наташа слышит свои чувства и страдания в «Колокольчике» Полонского.

С сочувствием отнесся к поэзии Полонского Некрасов, благосклонно отозвавшийся на издание его стихотворений 1855 г. и перепечатавший в своем отзыве раннее стихотворение поэта «Пришли и стали тени ночи...», впервые опубликованное Белинским в «Отечественных записках» в 1844 г. Некрасов сопровождает это стихотворение интересным примечанием: «Недавно нам случилось рассматривать бумаги, оставшиеся после Гоголя. Между прочим, Гоголь имел привычку выписывать для себя каждое стихотворение, которое ему нравилось, не справляясь, кто его автор. В числе стихотворений, написанных его собственной рукою, мы нашли стихотворение г. Полонского. Вот оно...».<sup>27</sup> Следует не забывать, что это писалось в 1855 г., когда «Современник» начал публикацию «Очерков гоголевского периода» Чернышевского, когда вокруг вопроса о гоголевском направлении и наследии Белинского развернулась активная полемика, в которой споры о поэзии занимали не последнее место.

В 40-х годах молодая разночинная интеллигенция, искавшая формы для выражения своих чувств в поэзии, обратилась к фольклору, к песне и особенно к городскому романсу. Городской романс, часто на слова малоизвестных демократических поэтов, стал низовой литературой, пользовавшейся большой популярностью в среде «бедных людей». Здесь разночинная молодежь находила ту простоту ситуаций и чувств, которой не было в стихах Бенедиктова и других романтиков, ту эмоциональность, которой не хватало антологической поэзии. Специфика восприятия романсов и песен состояла в том, что слова и музыка выступали в нерасторжимом единстве. Городской, цыганский романс и народная песня культивировались во многих литературных кружках. Так, например, в кружке А. Григорьева и Островского все пели, сочиняли романсы, разыскивали народных певцов. К этому кружку были близки и Фет, и Полонский, которые встречались в доме у А. Григорьева. Волна увлечения песней и городским романсом предшествовала расцвету поэзии 50—60-х годов. Увлечение романсом оказало влияние на развитие стиха. Оно способствовало проникновению новых интонаций в поэзию и приводило к тому, что некоторые песенные обороты в стихах прямо ассоциировались с привычными музыкальными мотивами. Полонский был поэтом, в наибольшей степени усвоившим романсные интонации, наиболее широко опиравшимся на привычное их восприятие. Поэтому не удивительно, что многие его стихи стали песнями и нашли себе широкое распространение. Так, например, «Затворница» (1846), созданная в середине 40-х годов, недаром стала распространенной песней в 50—60-х годах. Романсные, «жестокие» интонации, в данном случае означающие не надрыв или, тем более, дурной вкус, а простодушно откровенную эмоциональность, были Полонским усвоены из городского романса. Но вместе с романсными интонациями, с ритмичной, присущими подобным песням, Полонский перенес в свое стихотворение и ситуацию, характерную для разночинной среды, культивировавшей подобные романсы: свободная любовь бедной четы, презрение к мнению света, отважная девушка, мечтающая о воле. Подобные ситуации изображали Чернышевский, Достоевский. Интересно, что впоследствии, когда выросло новое поколение демократической молодежи и началась полоса увлечения революционными песнями, наряду с новыми стихами Полонского и «Затворница» стала революционно-тюремной песней. Вместо

Какие речи детские  
Она твердила мне:  
О жизни неизведанной,  
О дальней стороне

(96)

<sup>27</sup> Н. А. Некрасов, ПСС, т. IX, стр. 274.

стали петь:

Такие речи дерзкие она твердила мне  
О мужестве, о родине, о дальней стороне.<sup>28</sup>

Такое переосмысление не было насилем по отношению к стихотворению Полонского. Поведение героини «Затворницы» было в 40-х годах верхом «жоржзандийского» свободомыслия, в 60-х же и 70-х годах подобные решительные девушки и юноши из демократических слоев становились на путь более опасной и более серьезной, политической, борьбы. Им Полонский посвятил ставшее не менее популярной песней (именно песней) стихотворение «Узница». Передавая психологию интеллигентного бедняка 50—60-х годов, Полонский не избегал политических и гражданских мотивов. Уже в раннем стихотворении «Сатар» (1851), развивая, казалось бы, тему внелогического влияния искусства на душу человека («слышу вопль — и мне не нужно слов»), Полонский первоначально пояснял свою мысль:

Я чувствую, что раб иначе петь не может, —  
И в музыке твоей мне слышен звук цепей,  
Сатар! Сатар! твой плач меня тревожит  
Не легче грустных дум об участи людей.

(505—506)

Отбросив это последнее четверостишие в издании стихотворений 1855 г., поэт сделал некоторую уступку сторонникам теории «искусства для искусства», как огня боявшимся всякого проявления «тенденциозности». Двойственность позиции Полонского, колебавшегося между защитой свободы художественного творчества от вмешательства политических тенденций и глубокой симпатией к демократической поэзии, между политическим индифферентизмом и сочувствием молодежи, идущей на революционный подвиг, приводила поэта к эклектизму, который строго осуждался передовой критикой.<sup>29</sup>

Полонский как бы повторил Дружинина, полемизируя с Некрасовым в стихотворении «Блажен озлобленный поэт...». Однако сам он пояснял, что смысл его полемики состоит в утверждении, «что — в 19 веке — европейское общество сочувствует не *незлюбивым*, а *озлобленным*» поэтам;<sup>30</sup> из этого факта он не только не делает выводов, порочащих гражданскую поэзию, но, напротив, черпает убеждение, что такая, соответствующая духу времени поэзия нужнее и дороже народу. Тенденциозность поэзии Некрасова вызывала его глубокое уважение. Отсутствие непосредственной политической мысли сам Полонский считал недостатком своего творчества. Воспринимая поэзию Некрасова как воплощение принципов, провозглашенных Гражданином в стихотворении «Поэт и гражданин», Полонский видел в нем главу современных поэтов. После смерти Некрасова он посвятил ему стихотворную эпитафию:

Поэт и гражданин, он призван был учить,  
В лохмотьях нищеты живую душу видеть,  
Самоотверженно страдающих любить  
И равнодушных ненавидеть.

(522)

Во второй половине 60-х годов, когда Некрасов подвергся особенно ожесточенной травле, Полонский не только не включился, подобно Фету, в эту травлю, но демонстративно подчеркнул в стихотворении

<sup>28</sup> См.: Н. Ядринцев. Русская община в тюрьме и ссылке. СПб., 1872, стр. 115.

<sup>29</sup> Н. Щедрин, ПСС, т. VIII, стр. 372—376, 422—430.

<sup>30</sup> М. М. Стасюлевич и его современники. Под ред. М. К. Лемке. Т. III, СПб., 1912, стр. 499—500.

«О Н. А. Некрасове» (первоначальное заглавие — «О нем») свою близость к поэту революционной демократии как учителю, которого чтят «все, лишенные даров и благ земли». Однако подлинно гражданским поэтом Полонский не стал. Политическая тема приобретала в его стихах всегда характер психологического мотива. Не непосредственный интерес к социальным и политическим вопросам, а изображение психологии человека, которому не чужды подобные вопросы, — задача, которую зачастую ставит перед собою поэт. В стихотворных психологических новеллах Полонского политические раздумья, интересы, разочарования настолько же являются лирическим подтекстом, насколько в произведениях Фета мрачное неверие в общественный прогресс составляет темный фон идиллических картин природы. Подобно Некрасову и поэтам его круга, Полонский вкладывал серьезные размышления на общественные темы в легкую куплетную форму, традиция использования которой в политических целях шла от Беранже. Художественные принципы творчества Беранже легко усваивались литераторами, любившими и изучавшими народную песню и городской романс. В подобном стиле написано, например, стихотворение Полонского «На пути из гостей» (1856). Самое заглавие этого стихотворения говорит о том, что поэт стремится передать «ночные мысли».

Ночные мысли составили содержание многих прекрасных стихотворений русской поэзии. Размышления о смысле жизни, подведение итогов прожитых лет, строгая и беспощадная этическая самооценка и многие другие важные нравственно-психологические темы были разработаны Пушкиным в форме ночных дум и элегий. Для Тютчева ночь — время, когда дух философа-поэта входит в непосредственное общение с космосом, с самыми таинственными и грозными тайнами мироздания.

Полонский передает размышления интеллигента-разночинца своей эпохи, едущего по ночному городу, во всей их будничной, зримой реальности. Размышления эти в стихотворении предстают не как определенное философское построение, а как ход мыслей человека, прошедшего трудный и разочаровывающий жизненный путь, глубоко понимающего среду, в которой ему приходится жить, презирающего ее и неспособного из нее вырваться. Подтекст играет гораздо большую роль в стихотворении, чем сами слова, в которых выражены размышления. Городской житель, рассеянный и утомленный, — герой стихотворения — перемежает заветные мысли со случайными впечатлениями и воспоминаниями. Лирическим подтекстом всех этих размышлений и воспоминаний является разочарование в либеральной общественной деятельности (мотив весьма актуальный в 1856 г.). Однако этот мотив выступает в стихотворении не в декларативной форме, а в виде сожаления о напрасно потерянном вечере, за которым кроется грусть об уходящей жизни. Этот сложный комплекс чувств выражен в рефрене. Стихотворение написано в форме куплетов, причем каждая восьмая короткая строка куплета, предшествующая рефрену, своей рифмовкой и самым своим положением поставленная под ударение, сугубо прозаична и иронична. Все это более, чем описания и рассуждения, характеризует личность лирического героя Полонского, чуждого патетики, поэты, предельно честного, склонного к самоанализу и демократичного.

Вместе с тем, помимо процесса размышления, стихотворение передает некую повесть, сюжет которой сквозит через размышления, повесть из жизни мыслящего интеллигента-демократа, который посещает дворянское общество, но томится его скукой и бесцельностью его существования, любит девушку из этого круга, хотя смеется над ее романтизмом и знает, что такая невеста ему «не по карману». Сюжет этой повести, как и «Колокольчика», остается незавершенным, поэт как бы толкает читателя «домыслить» его, композиция стихотворения «открыта».

Сюжетность присуща и маленьким стихотворениям Полонского — своеобразным миниатюрным поэтическим новеллам. Так, целый мучительный сюжет заключен в стихотворении «Смерть малютки». Поэт не только рисует здесь подробности несчастья семьи, но прибегает к размышлениям. Он ищет выхода из мучительных, трагических переживаний, преследующих современного человека. Единственный путь преодоления дисгармонии современной жизни, на который он указывает, — обращение к миру детей — выглядит как странное, парадоксальное самооболащение в сочетании с сюжетом — смерть ребенка, но с тем большей силой утверждает мысль о гармоничности светлого сознания детей.

Поиски гармоничного идеала, который можно было бы противопоставить конфликтности сознания современного человека и трагизму его жизни, характерны для поэтов 60-х годов. Те из них, кто не находил воплощения своего идеала в борьбе, в гармоническом слиянии личных интересов с интересами революционного дела, но проникал в духовный мир современников, ощущали болезненную неудовлетворенность. Обращение к природе, к детской душе и к античности в поэзии 50—60-х годов имело смысл поисков гармонии, которая могла бы уравновесить конфликтность внутреннего мира людей и трагедийность их бытия. Отсюда — большое количество детских стихов в творчестве Майкова, Фета и других поэтов этой эпохи.

Однако глубокая внутренняя неудовлетворенность, сознание трагической «неразрешимости» вопросов бытия преследовали поэтов и на лоне природы, и в детской. Этим объясняется обилие трагедийных тем в «детских» стихах Майкова, Полонского и даже Фета. Так получилось, что, выступая против гражданской «скорби», против сосредоточенности поэта преимущественно на трагических сторонах действительности, проповедуя искусственную гармоничность мира поэзии, поэты, примыкавшие к группе так называемого искусства для искусства, приходили к глубокому пессимизму.

## 2

А. К. Толстому (1817—1875), опубликовавшему в 40-х годах лишь одно стихотворение, суждено было воплотить в своей поэзии характернейшую черту сознания людей 40-х годов — историчность их мышления, интерес к философскому осмыслению развития общества и к оценке своего времени, своего поколения и своей личности в историческом аспекте. В 40-х и в начале 50-х годов А. К. Толстой отозвался на этот круг размышлений людей своей эпохи как лирик. Именно в его лирической поэзии особенно отчетливо звучал мотив исторических воспоминаний, отлитый в форму легендарно-балладных образов и неразрывно связанный с интимными переживаниями поэта. Пейзаж в этих стихотворениях неизменно возбуждает в поэте мысль о родине, а эта мысль влечет за собой воспоминания о судьбе своей семьи, о ее прошлом и лирическое раздумье о переезде.

Бор сосновый в стране одинокой стоит;  
В нем ручей меж деревьев бежит и журчит.  
Я люблю тот ручей, я люблю ту страну,  
Я люблю в том лесу вспоминать старину,<sup>31</sup> —

вот простейшая, данная самим поэтом в стихотворении начала 40-х годов формула, заключающая концепцию большинства его поэтических произведений первого периода. Окончание этого лирического стихотворения, пере-

<sup>31</sup> А. К. Толстой, Собрание сочинений, т. 1. Гослитиздат, М., 1963, стр. 55. — Далее ссылки на это издание даются в тексте.



ходящего в балладу о таинственной песне ручья, само по себе характерно. При всей романтической традиционности образа ручья, рассказывающего о «сокрытой стране», откуда он бежит, в данном стихотворении А. К. Толстого этот образ выступает как слияние реально изображенного, родного автору пейзажа (конкретность изображения подчеркивается звуковой организацией стиха, передающей журчание воды) с поэтическим воплощением традиционно-фольклорного представления о таинственных существах, населяющих безлюдные леса и хранящих память о старинных происшествиях, неизвестных людям или забытых ими (балладно-песенный аспект этого эпизода также находит свое выражение в мелодике стиха, во внутренних рифмах, повторах, некоторой сознательной неясности значения слов, которые должны передать чарующий голос природы).

А. К. Толстой утверждал: «Вообще эпическая сторона мне не дается, все тянет меня в лиризм, а иногда в драматизм» (IV, 102). Несмотря на это, эпические мотивы, исторические ассоциации и образы стали почти необходимой принадлежностью его интимной лирики.

Эта особенность лирической поэзии А. К. Толстого коренилась в при- сущем ему восприятию истории через историю своего рода (черта, близкая к некоторым аспектам историзма Пушкина) и в особенностях времени.

Стихотворение А. К. Толстого «Колокольчики», проникнутое тонким лиризмом, легко и органично перерастает сначала в раздумье об исторических судьбах славянских народов, затем в эпическую картину прибытия украинского посольства в Москву. При этом несколько раз меняется стилистическая окраска текста. Песенно-лирическая вначале (строфы 1—3), она затем оборачивается балладным драматизмом и историко-фило- софской резиньацией (строфы 4—6), а в конце разрешается торжественными и театрально-пышными одическими аккордами (строфы 7—10). В строфах, наиболее близких к народной балладе по образам и содержанию, традиционный в русской литературе для воспроизведения песни хорей местами сменяется тоническим стихом. Особенно это ощутимо в строфах, не вошедших в окончательный текст:

Колокольчики мои,  
В золотистом жите,  
О гетманщине лихой  
Звоните, звоните!  
Как лежит козак убит  
В стороне немилой  
И ракита говорит  
Над его могилой!

(I, 704)

Интересно отметить, что эпический, объективный образ убитого казака при окончательной обработке текста заменен сугубо лирическим:

Упаду ль на солончак  
Умирать от зною?  
Или злой киргиз-кайсак,  
С бритой головою,  
Молча свой натянет лук,  
Лежа под травкою,  
И меня догонит вдруг  
Медною стрелою?

(I, 59)

Мысль о единстве судеб современного человека и его далеких предков, о зависимости настоящего от событий прошлого, подчас даже от дохристианской древности славян и западных народов, часто приобретает в произведениях А. К. Толстого декларативный и несколько отвлеченный характер. Она еще не вырастает в то глубокое лирико-философское пережи-

вание, эмоциональная напряженность которого породила «музыку истории», звучащую в поэзии Блока, и явилась истоком воплощающих эту музыку блоковских поэтических образов. Декларативность поэзии Толстого вызывала сопротивление некоторых современников поэта, она ослабляла позицию Толстого как философского лирика и упрощала его мысль.

Главным динамическим образом стихотворения «Колокольчики» является образ дикого степного коня — воплощения таинственной судьбы героя-поэта и неразгаданных судеб его народа. Возникновение именно этого образа в данной связи в стихотворении не случайно. Лирическое творчество А. К. Толстого вообще отличается богатством и осознанностью литературных ассоциаций. Строфа стихотворения, рисующая коня, местами воспринимается как перепев известного стихотворения из «Песен западных славян» Пушкина. Несомненно, образ этот должен был вызывать в памяти читателя и другое пушкинское стихотворение — «Песнь о вещем Олеге», т. е. те балладные произведения великого поэта, в которых культура древних славян и весь строй их жизни воссоздавались через изображение привязанности воинственных предков современного славянства к коню. Вместе с тем стиль описаний в стихотворении А. К. Толстого далек от пушкинского. Даже в пору своего романтизма, в «Песни о вещем Олеге», Пушкин оказывается более точным и конкретным историческим бытописателем, чем А. К. Толстой в своей ранней лирике.

Образы А. К. Толстого как бы «отсылают» читателя к Пушкину, с его поэтическим воспроизведением духовной культуры древних эпох, и, не полемизируя с ним, а лишь напоминая об этом, уходят в область философско-исторических сопоставлений и символического их выражения:

Есть нам, конь, с тобой простор!  
Мир забывши тесный,  
Мы летим во весь опор  
К цели неизвестной.  
Чем окончится наш бег?  
Радостью ль? кручиной?  
Знать не может человек —  
Знает бог единый!

(I, 59)

«... Русь, куда ж несешься ты, дай ответ? Не дает ответа», — вот строки Гоголя, которые не только выдержаны в близком к стилю стихотворения А. К. Толстого поэтическом ключе, но и схожи с ним по мыслям и по поэтическим средствам выражения:

... уздой не удержать  
Бег неукротимый!  
Я лечу, лечу стрелой,  
Только пыль взметаю;  
Конь несет меня лихой, —  
А куда? не знаю!

А. К. Толстой уходил от исторической конкретности Пушкина в мир поэтической символики, сближаясь на этом пути с Гоголем. Дальнейшее движение поэзии в этом направлении привело к возникновению образов цикла «На поле Куликовом» Блока, где таинственные судьбы России представляли в новом, но сходном воплощении:

И вечный бой! Покой нам только снится  
Сквозь кровь и пыль...  
Летит, летит степная кобылица  
И мнет ковыль...

И нет конца! Мелькают версты, кручи...  
 Останови!..  
 Закат в крови! Из сердца кровь струится!  
 Плачь, сердце, плачь...  
 Покоя нет! Степная кобылица  
 Несется вскачь!<sup>32</sup>

Исторический элемент, внутренняя сопоставленность жизни поэта и истории его родного края, единство пейзажа, лирических эмоций и исторических размышлений, а также богатство литературных ассоциаций характеризуют и другое известное стихотворение А. К. Толстого 40-х годов. «Ты знаешь край, где все обильем дышит...». В стихотворении этом поэтическое своеобразие молодого А. К. Толстого выступает на фоне традиционной формы, накладывающей жесткие ограничения на поэта, но делающей особенно ощутимой оригинальность его стиля и подхода к поэтической теме. Структурная основа стихотворения сформирована по образцу знаменитого стихотворения Гёте — песни Миньоны из романа «Вильгельм Майстер» — «Ты знаешь край» («Kennst du das Land»). Это стихотворение Гёте вошло в сознание русских людей как поэтизация стремления к идеалу, а слова его рефрена «Туда, туда...» («Dahin, dahin») — как обозначение неясного романтического порыва в мир поэтической мечты. Сама по себе песня Миньоны выражала протест против убожества немецкой жизни конца XVIII—начала XIX в., жажду свободы духа, приобщения к миру искусства и природы.

В композиционную раму, заимствованную у Гёте, А. К. Толстой вписывает поэтические картины природы родной Украины, овеянные воспоминаниями старины, отзвуками исторических легенд. Желанный гармоничный мир заключен для него в природе и этических ценностях, созданных народом и нашедших свое выражение и в историческом прошлом страны и в отношении к нему народа. Как и в «Колокольчиках», в стихотворении «Ты знаешь край...» мысль о единстве судеб народа и поэта проходит от строфы к строфе разные ступени конкретизации и обобщения.

Рефрен «Туда, туда всем сердцем я стремлюся» (и вариант его «Туда, туда стремлюся я душою») расположен в стихотворении Толстого не традиционно, после каждой строфы, он лишь два раза повторен на протяжении довольно большого стихотворения. Особенно неожиданно его появление в первом стихе третьей строфы, но тем большее ударение падает на его смысловое значение, тем сильнее ощущается его конструктивная роль в стихотворении. Строка рефрена начинает собою строфы об историческом прошлом народа и отделяет их от первых строф, целиком пейзажных. После слов «Туда, туда всем сердцем я стремлюся» в стихотворение входит народ, а вместе с ним и его история:

Где из цветов венок плетет Маруся,  
 О старине поет слепой Грицко...

(I, 61)

Далее пейзажные зарисовки все более насыщаются историческими приметами, упоминаниями о следах героического прошлого, которые окружают крестьянина:

... Среди степей курган времен Батыя...  
 И вы, чубы, — остатки славной Сечи...

(I, 61—62)

<sup>32</sup> А. Блок, Собр. соч., т. 3, стр. 250.

Туман, поля, реки — всё напоминает об исторических событиях, хранит и порождает легенды. Возвращая последней строфой изложение в традиционное русло, проложенное стихотворением Гёте, поэт окончательно утверждает вместе с тем свою оригинальность:

Над ним дворца разрушенные своды,  
Густой травой давно заросший вход,  
Над дверью щит с гетманской булавою...  
Туда, туда стремлюся я душою!

(1, 62)

Таким образом, как и песня Гёте, стихотворение А. К. Толстого оканчивается описанием дворца, но это не величественное здание с мраморными кумирами, в котором, казалось бы, поселились сами музы, — дворец мечты Миньоны, — а запущенный дом, обломок старины, и именно аромат легенды, которым овеяно все вокруг него, делает воспоминание о нем значительным.

У Толстого все — от старого Грицко до поэта-автора — охвачены духом легенды.

Сопоставления с поэзией Пушкина и других поэтов постоянно и закономерно возникают при чтении стихотворений А. К. Толстого. Ассоциативность, присущая его поэтическому мышлению в данном стихотворении, проявилась не только в структурной, а отчасти и образной соотнесенности со стихотворением Гёте, но и в многочисленных цитатах из Пушкина и Лермонтова. Образы пушкинской «Полтавы» так же неотделимы для Толстого от пейзажа Украины, как ее легенды. Через них и через народные предания живет в памяти современного человека старина, красота и слава Украины.

Ассоциации с поэзией Лермонтова возникают в этом стихотворении Толстого через отголоски «Родины», настолько цитатно-ясные, что можно говорить об их демонстративности. Особенно это несомненно в строфе, зачинающей изображение народа:

И парубки, кружась на поже гладкой,  
Взрывают пыль веселою присядкой!

(1, 61)

«Родина» Лермонтова вообще имела исключительно большое влияние на поэзию 40—60-х годов. Отголоски этого стихотворения или следы его воздействия мы обнаруживаем в произведениях самых разных поэтов. Включаясь в различные поэтические системы в стихотворениях тех или иных авторов, скрытые цитаты или перепевы «Родины» приобретали подчас противоположный друг другу или чрезвычайно далекий от лермонтовского оригинала смысл.

Однако самый факт множественности поэтических обращений к одному и тому же небольшому стихотворению Лермонтова в течение почти двух десятилетий говорит о том, что этим произведением поэт открыл целому поколению новый аспект эстетического восприятия действительности. Исследователи отметили, что в «Родине» впервые в русской литературе анализ патриотического чувства становится поэтической темой.<sup>33</sup> Вместе с тем было замечено, что Лермонтов говорит гораздо конкретнее и рассудочнее о тех концепциях патриотизма, которые для него неприемлемы, чем о своем чувстве, необычность, новизну которого он остро ощущает.<sup>34</sup> Д. Е. Максимов характеризует содержание этой части

<sup>33</sup> Д. Е. Максимов. Поэзия Лермонтова. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 172.

<sup>34</sup> См.: У. Р. Фохт. Лирика М. Ю. Лермонтова. Уч. зап. Моск. пед. инст. им. Н. К. Крупской, т. 66, 1958, стр. 27.

стихотворения как выраженную «уже без всякого обнажения мысли, в одних только образах», «любовь к России народной, крестьянской, к мощи и простору русской природы, поясняющей душу народа, к русской земле, возделанной его трудом».<sup>35</sup>

Именно эта вторая часть стихотворения, содержащая картины жизни народа и обобщенный пейзажный образ страны, спокойной, широко раскинувшейся, воспринимаемой в динамике глазами путешествующего наблюдателя-«странника», множество раз преломилась в поэзии последующих десятилетий и получила самые различные поэтические истолкования, самые неожиданные конкретизации. При этом часто развивая образы, настроения и даже поэтические идеи второй части стихотворения, поэты приходили в противоречие с первой его частью, наиболее четкой по способу выражения мысли, т. е. противоречили идее стихотворения Лермонтова, взятого как единое целое, потому что, утверждая свою, особенную, «странную» любовь к родине, Лермонтов недаром начал с противопоставления ее обычным в его время проявлениям этого чувства. Характерным случаем такого нарушения лермонтовского единства отрицания и утверждения является развитие образной идеи «Родины» в творчестве А. К. Толстого.

Прямые заимствования из этого стихотворения Лермонтова характерны и для других лирических произведений Толстого и, что особенно замечательно, — именно для программных его стихотворений.

Уже в разобранных выше стихотворениях бросается в глаза, что наряду с поэзией будничной, простой жизни народа и картинами родных просторов, живо напоминающими «Родину» Лермонтова, поэтизируются и «темной старины заветные преданья» и «слава, купленная кровью».

Через много лет возвращаясь под влиянием спора со славянофилом И. С. Аксаковым к вопросу о значении возвышенного и простого в искусстве и характеризуя в этой связи свое творчество, А. К. Толстой снова заговорил образами «Родины» Лермонтова. Однако на этот раз поэт открыто полемизировал с идеями, которые Лермонтов развивал в первой части «Родины», принципиально декларируя недостаточность поэзии простоты и действительности, закономерность и необходимость внесения поэзией своего высокого начала в бедную простоту жизни. Отвечая на обвинение, что в стихах его «торжественности много и слишком мало простоты», поэт заверяет, что любит народ России, ее природу, что настроения Лермонтова не чужды ему, но что призвание поэта обязывает его выражать и другие, далекие от любви к ежедневным картинам жизни чувства, а это требует особого поэтического языка:

... Что на земле сложилось стройно,  
Для человека то ужьель,  
В тревоге вечной мирозданья,  
Есть грань высокого призванья  
И окончательная цель?  
Нет, в каждом шорохе растенья  
И в каждом трепете листа  
Иное слышится значенье,  
Видна иная красота!  
Я в них иному гласу внемлю  
И, жизнью смертною дыша,  
Гляжу с любовью на землю,  
Но выше просится душа;  
И что ее, всегда чаруя,  
Зовет и манит вдалеке —  
О том поведать не могу я  
На ежедневном языке.

(I, 191)

<sup>35</sup> Д. Е. Максимов. Поэзия Лермонтова, стр. 173.

Своеобразным средством отмежевания поэтического мира лирики А. К. Толстого от низкой, обыденной современности была и ее сознательная, подчас даже демонстративно подчеркнутая «литературность». А. К. Толстой не только не боялся и не избегал общеизвестных, ставших широко популярными поэтических формул, но любил их вставлять в свои стихи. Эти заведомые «поэтизмы» служили как бы сигналом, ключевым знаком, напоминающим читателю о том, что поэт вводит его в особый гармонический мир, в котором любая эмоция изящна и не мешает вспоминать о близких по ситуациям или настроениям произведениях других поэтов. Известно, что А. К. Толстой чрезвычайно чутко реагировал на литературные штампы и беспощадно преследовал их в пародиях, юмористических стихотворениях, едких замечаниях. Трудно представить себе, чтобы в своих стихах он не замечал скрытых цитат из известных произведений. Вместе с тем цитаты несли в стихотворениях А. К. Толстого и иную, можно сказать, даже противоположную функцию. В соединении с разговорной простотой, непосредственностью выражения чувства, они способствовали «объективизации» субъекта Толстого, придавали определенность его характеристике как современного, искреннего и немого книжного человека. «возвышенного», увлеченного поэзией юноши.

Это, на первый взгляд парадоксальное, сочетание столь различных функций одного и того же литературного приема отражает противоречивость самих намерений поэта и расхождение между его эстетическими взглядами и поэтической деятельностью. Следует отметить, что сознательные попытки противопоставить «высокую» лирику тенденции к сближению поэзии с прозой характерно для А. К. Толстого 50—60-х годов. Поэт, творчество которого было проникнуто литературно-критическим началом, А. К. Толстой в 40-х годах, когда авторитет вульгарного романтизма еще стоял чрезвычайно высоко и когда Белинский лишь предпринимал усилия для ниспровержения этого авторитета, был склонен к утверждению простоты и интимной искренности в лирике.

К концу 50-х годов, когда растущее влияние эстетики реализма и, главное, идеологии революционной демократии на литературу возбудили сопротивление Толстого и усилили в нем центробежную по отношению к современной реалистической школе тенденцию, прочная основа его поэтической системы уже была заложена, и этой основой явилась «объективизация» поэтической личности, скромность и непосредственность лирического голоса, бытовая достоверность современного человека, отраженного в поэзии. Все эти черты, сближавшие Толстого с поэтами-реалистами, начинавшими, как и он, в сороковые годы, не давали ему окончательно отойти от главного прогрессивного русла литературы. Стихия реалистического психологизма не только не отмирала в поэзии А. К. Толстого, но продолжала развиваться наряду с порывами к философской лирике возвышенно романтического стиля. Двойственность и противоречивость оставались характерной чертой его творчества на всем протяжении его литературного пути, в чем сам писатель неоднократно признавался в своих стихах («Двух станов не боец...», «И. С. Аксакову» и др.).

В лирической поэзии А. К. Толстого наиболее отчетливо выразились черты его близости к психологическому реализму 40—60-х годов. В известном его стихотворении «Средь шумного бала...» (1851) воссоздается противоречивость внутреннего мира человека и зыбкое состояние души, выражающее сложные преломления общественных и психологических коллизий, из которых складывается кажущееся равновесие бытия. Чувство (любовь) дается в своем становлении, оно возникает в трепетном и неуловимом колебании человека между равнодушным самонаблюдением

и страстной увлеченностью, все стихотворение состоит из ряда противопоставлений и контрастов. Шумный бал и тихие часы ночи, многолюдство толпы и ночное одиночество, поэтическая женщина среди прозы «мирской суеты», ее веселая речь и печальные очи, грустный и звонкий смех — все эти, подчас парадоксальные сочетания создают хрупкий, очерченный скупыми штрихами и как бы подернутый дымкой таинственности образ героини стихотворения, за обыденной светской внешностью которой таится неразгаданная, скрытая от всех внутренняя жизнь. Глубина этого внутреннего мира влечет к себе человека, затерянного в сутолоке городской жизни. Она становится предметом его снов и мечтаний. Может быть, это любовь? Во всяком случае, самому поэту кажется, что да. Так возникает в стихотворении третий образ — образ возвышенной романтической любви, любви, порожденной неприятием прозы светской жизни, стремлением в таинственный мир загадочного, нежным вниманием и сочувствием к чужому «я». Сюжет стихотворения, как это часто наблюдается в лирике А. К. Толстого, недостаточно ясен, лишен законченности, но стихотворение в целом по своей ситуации отдаленно напоминает петербургские повести гоголевской школы 40-х годов. Хотя лирический герой стихотворения не обычный в литературе 40-х годов «маленький человек», робость которого мотивируется его социальной подавленностью, однако ему присущи «мечтательность», внутренняя деликатность, артистичность, антипатия к нормам и штампам отношений и характеров, принятых в обществе, т. е. те самые психологические черты, которыми наделяли реалисты 30—40-х годов своих излюбленных героев от «Невского проспекта» Гоголя до «Белых ночей» Достоевского.

Поэтическая новелла наряду с другого рода лирическими композициями продолжала свое развитие в творчестве А. К. Толстого и далее. Как раннюю его новеллу «Средь шумного бала...», так и новеллу семидесятых годов «То было раннею весной...» отличает общая обем им существенная структурная особенность. Обе они, имеет четкую завязку, отнесенную в прошлое и возникающую через ретроспективный рассказ («Средь шумного бала... Тебя я увидел», «То было раннею весной... Когда с улыбкой предо мной Ты очи опустила»), неопределенно, туманно заканчиваются. В первом — концовка отнесена в таинственную даль будущего, во второй — в прошлое.

В первом стихотворении с очевидной несомненностью речь идет о пробуждающейся и незаметно охватывающей человека любви, и читатель вполне основательно проявляет для себя перспективу развития новеллистической фабулы — растущее увлечение героя, вспышку чувства; во втором же — главной лирической эмоцией является сожаление об ушедшей молодости, щемящая тоска об утерянном мире свежего, первого чувства.

Слитность тем природы и любви, их восприятие в едином комплексе, в воспоминании о полноте жизни молодости, о времени, когда были «свежи все впечатленья бытия», столь явная в стихотворении «То было раннею весной...», характерна для лирики А. К. Толстого вообще.

А. К. Толстой — один из наиболее выдающихся пейзажистов русской поэзии, но его отношение к природе, а также и место поэтических описаний и самой темы природы в его стихах претерпевали значительные изменения на протяжении его литературного пути. Если в его произведениях 40-х годов картины природы неизменно вели за собою историко-философские раздумья, исторические воспоминания и состояли из пышных, живописных образов, то в 60—70-х годах белеющие березы, влажное крыльцо, синеющие лужи на полях, болотистый косогор, лес, едва опущенный весенней листвою, и другие подобные им зарисовки

доступных взору проявлений жизни природы передают лирические настроения или переживания, многозначительные в своей конкретности. Именно эти живые, обыденные детали привычного пейзажа становятся воплощением сложного комплекса чувств, в котором подсознательная любовь к родине является главным. Однако в отличие от ранних стихов поэта, где любовь к родине проявлялась декларативно, а родной пейзаж возникал в виде обширной и многообразной панорамы целого края, русского раздолья, его зрелая лирика дает всегда реальный пейзаж, обозримый глазом и окружающий поэта в момент лирического переживания, выраженного в стихотворении. Еще в 1856 г. А. К. Толстой пишет стихотворение «Край ты мой, родимый край...», в котором пейзаж носит предельно обобщенный, символический характер:

Край ты мой, родимый край,  
Конский бег на воле,  
В небе крик орлиных стай,  
Волчий голос в поле!  
Гой ты, родина моя!  
Гой ты, бор дремучий!  
Свист полночный соловья,  
Ветер, степь да тучи.

(I, 97)

Голос певца здесь как бы сливается со звуками дикой степи. Простор, ширь, степное раздолье соответствуют удали и широте натуры лирического героя. Это осознанное поэтом единство и служит темой стихотворения. Иное и более сложное соотношение чувств героя с природой и чувства родины с другими лирическими переживаниями в более поздних стихотворениях А. К. Толстого.

Единство поэта с родной природой замечательно передано в стихотворении «Вновь растворилась дверь...» (1870):

Вновь растворилась дверь на влажное крыльцо,  
В полуденных лучах следы недавней стужи  
Дымятся. Теплый ветер повеял нам в лицо  
И морщит на полях синеющие лужи.

Еще трещит камин, отливами огня  
Минувший тесный мир зимы напоминая,  
Но жаворонок там, над озимью звеня,  
Сегодня возвестил, что жизнь пришла иная.

(I, 201)

Реальность и конкретность пейзажа достигается в этих первых строфах стихотворения предельной точностью воссоздания последовательности впечатлений поэта, определенностью его положения во времени и движения в пространстве. Точность ощущения времени возникает за счет нагнетения реалий, говорящих о начале весны: «Вновь» — весной после зимы — «растворилась дверь на влажное крыльцо» (влажное потому, что снег уже растаял, но вода еще подсыхает), на полях лужи, а остатки снега — ручьи талой воды — еще бегут, но над озимью уже поет жаворонок. Движение в пространстве лирического субъекта, наблюдающего природу и сопереживающего ее пробуждение, тоже отмечено определенными приметами: поэт как бы выходит на крыльцо, в лицо ему бьют весенние лучи, он ощущает свежесть, идущую от холодной еще земли, видит даль полей; повернувшись назад, он окидывает взором зимний уют комнаты, но голос жаворонка возвращает его к созерцанию природы. Этот последний момент оттеняется словами: «Жаворонок там, над озимью звеня». Вместе с тем это стихотворение отнюдь не представляет



собой простую поэтическую картину природы, и не в описании весны его содержание. Начало «иной жизни» — весеннее воскресение природы и обновление души человека, готовый вновь любить и отречься от горького опыта жизни, гуманное стремление разделить полноту этого чувства с другим человеком и вера во врачующую власть родной природы — вот сочетание чувств и поэтических событий, составляющих основу стихотворения.

Соединение предельно конкретных, лишенных условной красоты описаний природы с абстрактным выражением чувств, не поддающихся точному определению, передает и богатство проявлений жизни природы для человека, близкого к ней, и горькое ощущение отделенности, оторванности этих чувств от бытия человеческого общества:

И в воздухе звучат слова, не знаю чьи,  
Про счастье, и любовь, и юность, и доверье,  
И громко вторят им бегущие ручьи,  
Колемля тростника желтеющие перья.  
Пускай же, как они по глине и песку  
Растаявших снегов, журча, уносят воды,  
Бесследно унесет души твоей тоску  
Врачующая власть воскреснувшей природы.

(I, 201)

Казалось бы, в стихотворении этом речь не идет о любви к родине, однако это чувство в его инстинктивной, подсознательной форме, значение которой раскрыто в «Родине» Лермонтова, является основой эмоционального строя стихотворения. Отметим, что по своей идее и по настроению это стихотворение Толстого близко к лермонтовскому «Когда волнуется желтеющая нива...».

Опыты поэтического изображения природы иногда связаны у А. К. Толстого с воспроизведением картин простонародной жизни.

Стихотворение 50-х годов «Колодники» рисует пейзаж, часто воспроизводившийся поэтом в 40-х—начале 50-х годов. Это пейзаж стихотворений «Колокольчики» и «Край ты мой, родимый край...». Однако строки начала стихотворения:

Колодников звонкие цепи  
Взметают дорожную пыль. —

(I, 89)

и в конце его:

День меркнет все боле, — а цепи  
Дорогу метут да метут... —

(I, 90)

определяют особую выразительность степного пейзажа, а образ закованных в цепи колодников, поющих о дикой воле в свободных степях, придает совершенно неожиданное значение сопоставлению природы и народного характера.

Поэтический образ дороги, утвердившийся в русской литературе после Пушкина и Вяземского как стержневой элемент комплекса лирических тем народа и родины и получивший затем у Лермонтова значение художественного символа изгнания поэта, в творчестве писателей-демократов 40—60-х годов, прежде всего Некрасова, воплотился в изображение Владимирки и Волги — путей страдальческих скитаний подневольного народа и гонимых революционеров.

Стихотворением «Колодники» А. К. Толстой вносит свой вклад в формирование данной традиции. Это стихотворение, положенное на музыку

Гречаниновым, стало революционной песней, особенно популярной среди политических заключенных и ссыльных. Песню эту любил В. И. Ленин.<sup>36</sup>

Обращение к поэзии русской природы, в ее простых, повседневных проявлениях, шло в творчестве А. К. Толстого параллельно с освоением фольклорного стиля.

Особенности лирического голоса поэта — непосредственность, скромность и интимность его звучания — делали естественным и органичным включение элементов стиля и образов народной песни в поэтическую структуру его стихотворений.

Значительно само по себе то обстоятельство, что процесс обогащения стиля писателя средствами фольклорной образности совмещался с расширением общественной проблематики (см., например, стихотворение «Ой, стоги, стоги...») и углублением психологического содержания поэзии (см. стихотворения «Ты не спрашивай, не распытывай...», «Уж ты нива моя, нивушка...», «Рассеивается, расступается...» и др.). Поэтические приемы, характерные для фольклора, А. К. Толстой использовал не только в лирических стихотворениях, стилизованных под народную песню, но и в чисто психологической и философской лирике, казалось бы далекой от тем и форм народной поэзии. Так, отрицательное сравнение, генетически связанное с системой выразительных средств фольклора, а также ряд народно-поэтических образов вплетены в поэтическую ткань стихотворения «Не ветер вея с высоты...», выдержанного в целом в ином стилистическом ключе:

Не ветер, вея с высоты,  
Листов коснулся ночью лунной;  
Моей души коснулась ты —  
Она тревожна, как листы,  
Она, как гусли, многострунна.

(1, 85)

Фольклорные интонации пронизывают такие лирические стихотворения А. К. Толстого, как «Острою секирой ранена береза...», «Дерево мое миндальное...», «Запад гаснет в дали бледно-розовой...» и др.

Простота, неприятие эмоциональной взвинченности и гиперболизма вульгарно романтической поэзии сложно и своеобразно сочетались в творчестве А. К. Толстого со стремлением к философичности поэзии, ее приподнятости над прозой ежедневного бытия. И здесь мир русской природы, родной и близкой, но не теряющей от этого своей значительности и величия, представлялся А. К. Толстому неистощимым арсеналом образов и предметов поэзии. Толстой следует за Тютчевым, разработавшим род лирико-философского стихотворения, по своей краткости, афористичности и точности близкого к антологическому, но содержащего сопоставление дисгармоничного, сложного чувства или социально-психологического явления с тонко подмеченными и оригинально очерченными проявлениями жизни природы.

В лирике А. К. Толстого ощущается также и усвоение опыта философско-психологической поэзии Баратынского. Однако ни романтическая обобщенность психологических ситуаций, характерная для Баратынского, ни философичность Тютчева, придающая законченность и глубокую многозначительность каждой его стихотворной миниатюре, не нашли своего развития в творчестве А. К. Толстого. Непосредственность и реальный биографизм сочетаются в нем с лирико-философским раздумьем, всегда передающим лишь состояние духа, вызванное определенной психологической ситуацией. За лирическими философизмами А. К. Толстого не ощу-

<sup>36</sup> См.: С. Виноградская. Первые годы. «Новый мир», 1957, № 10, стр. 46.

щается единой и стройной системы мира, в которой занимают место и природа, и человеческое общество, и поэт. Каждое его стихотворение отражает лишь данный момент, определенное состояние личности. Сознание неполноты выражения личности в отдельном стихотворении заставляет поэта выходить за пределы одного произведения, создавать два, три, подчас и больше стихотворений с единым лирическим содержанием, в своей совокупности передающих сложность и многогранность чувства или эволюцию его. Как правило, в этих стихотворениях образы внутреннего мира человека сопоставляются с образами природы, развивающимися от стихотворения к стихотворению. Так, в творчестве А. К. Толстого стихийно возникают первые зачаточные формы поэтического цикла, внутреннее единство которого, поэтом еще не оговоренное и композиционно не оформленное, создается родственностью варьируемых образов и единством лирической темы.

Стихотворения «Мне в душу, полную ничтожной суеты...» и «Не ветер, вея с высоты...» объединяются образом страсти, налетевшей, как ветер; причем характерно, что развитие этого поэтического образа таково, что первое стихотворение противоречит второму (в первом любовь — вихрь, развеявший искусственно созданный уют сада; во втором — весенний, животворный ветер любви противостоит разрушительному вихрю жизни). Устойчивость поэтических мотивов, постоянное сопоставление определенного комплекса чувств с одним и тем же кругом пейзажных образов и вместе с тем разнообразный характер этих сопоставлений (уподобление, противопоставление, параллелизм) способствуют возникновению как бы родственных по своему поэтическому материалу стихотворений. Стихотворения эти, созданные в разные годы, не воспринимались в большинстве случаев ни читателями, ни самим поэтом как некое единство. Вместе с тем связь между ними не только существует, но и составляет важную черту поэтического творчества А. К. Толстого, подготовившую начала нового принципа циклизации лирических стихотворений. Такая связь существует, например, между стихотворениями «Колышется море; волна за волной...» (1856), «Если б я был богом океана...» (1856), «Не верь мне, друг, когда в избытке горя...» (1856), «Минула страсть, и пыл ее тревожный...» (1858), «Слеза дрожит в твоём ревнивом взоре...» (1858), «Дробится, и плещет, и брызжет волна...» (1858), «Не пенится море, не плещет волна...» (1858), «Вздымаются волны, как горы...» (1866). Из совокупности этих стихотворений возникает единый образ мятущейся души, стихийной и загадочной, но сильной и открытой, как море.

Два стоящих рядом стихотворения этого цикла и отрицают, и продолжают друг друга:

Дробится, и плещет, и брызжет волна  
Мне в очи соленою влагой...  
Почуяло сердце, что жизнь хороша,  
Вы, волны, размыкали горе,  
От грома и плеска проснулась душа,  
Сродни ей шумящее море!

(I, 170)

и рядом:

Не пенится море, не плещет волна,  
Деревья листьями не двинут...  
Душа безмятежна, душа глубока,  
Сродни ей спокойное море.

(I, 171)

В совокупности оба эти стихотворения выражают мысль о постоянном и подвижном единстве природы и поэтического духа.

Восприятие противопоставления как момент сближения присутствует в менее явственной форме и в других стихах Толстого этого цикла и также свидетельствует о возникновении и развитии в его творчестве «циклообразующих» элементов. Действительно, расширение самого подхода к сопоставлению и открывавшиеся в связи с этим новые пути формирования лирических ассоциаций и новые возможности построения поэтического образа имели огромное литературное значение. В полной мере это обнаружилось в конце XIX—начале XX в.

В творчестве А. К. Толстого обозначились и другие формы приближения к разработке стихотворного цикла. Уже у Пушкина, Лермонтова, а затем и Тютчева стихи, посвященные определенному лирическому объекту, отражающие образ одной женщины и жизненную ситуацию, связанную с ней, как бы объединяются в композиционно незамкнутые лирические циклы (например, стихи Пушкина, посвященные Ризнич, Воронцовой; Лермонтова — посвященные Ивановой; Тютчева — Денисьевой, и др.).

Говоря об особенностях лирики Толстого, Ямпольский отмечает: «В большинстве... любовных стихотворений общим является не только „я“, но и „ты“, образ любимой женщины. У читателя создается впечатление, что перед ним нечто вроде лирической поэмы, лирического дневника, фиксирующего точные биографические факты и передающего характер и историю взаимоотношений между героями. Этого явления — во всяком случае, в такой ощутительной форме — нет у других современников Толстого».<sup>37</sup>

От стихотворения к стихотворению А. К. Толстого тянется нить лирического повествования о мучительной и светлой любви, способной исцелить душу сильного человека, пробудить в нем неисчерпаемый источник поэзии. Лирические стихи Толстого 50—70-х годов в своем большинстве составляют как бы один поэтический цикл, стихийно возникший, не имеющий того строгого образного единства, о котором мы говорили выше, но цельный по сюжету, стилю и, главное, по жизненному материалу. Автобиографизм лирики Толстого проявился и в первой сознательной его попытке объединить лирические стихотворения в цикл-картину, по выражению самого поэта, в «Крымских очерках».

В этих лирических очерках подлинность и точность изображения картин природы, наблюдаемой путешественниками, сочетаются с тонко и романтично разработанным лирическим сюжетом деликатной и бережной любви. В пейзажах этого цикла ощущается и усвоение поэтического опыта Тютчева (I и II стихотворения цикла), и переосмысление пейзажной лирики позднего Гейне, проникнутой антиромантическим скепсисом (V стихотворение цикла), но особенно явственно сказывается в них воздействие поэзии Лермонтова («Валерик») и пейзажных описаний его прозы («Герой нашего времени»).

Переплетение политических и лирических мотивов, сочетание пейзажных зарисовок и античных образов, исторических воспоминаний и сдержанной поэзии чувств современных людей, много переживших и легко уязвимых, составляют оригинальность этого цикла, по своим структурным особенностям близкого к аналогичным опытам современников автора («Очерки Рима» и «Неаполитанский альбом» Майкова, «тифлисские» стихи Полонского).

Отмечая, что тяготение к циклизации стихотворений составляет характерную черту русской поэзии 50—60-х годов, П. П. Громов утвер-

<sup>37</sup> И. Г. Ямпольский. А. К. Толстой. В кн.: А. К. Толстой, Полное собрание сочинений. Гослитиздат, М., 1963, стр. 23.

ждает, что стихи связываются в циклы «не по ... тематическим или жанровым признакам, но по единству концепции и внутреннего сюжета сложного, разветвленного „лирического романа“». <sup>38</sup>

Такого рода объединения стихов нет ни у Майкова в его сознательно организованных циклах, ни у Полонского, стихи которого образуют некоторое единство в силу очерковой точности описаний экзотического быта и постоянства авторского тона. <sup>39</sup> Зато в поэзии А. К. Толстого достаточно определена проявилась тенденция к возникновению единого лирического сюжета — поэтического «романа». Таким путем шли к созданию циклов и другие поэты этой эпохи — А. Григорьев, К. Павлова, Н. Огарев.

В цикле «Борьба» А. Григорьева типизированный образ лирического героя-романтика, страдающего от хаоса жизни и несущего этот хаос в собственной душе, погружен в реальный быт, но этот быт выступает в стихотворениях цикла в форме образов души героя. Сюжетность «Борьбы», стройность, замкнутость и завершенность заключенной в нем любовной истории, стилистическая целостность цикла, экспрессия изображения стремительно несущихся к трагической развязке событий — все эти особенности поэтического романа А. Григорьева делают его оригинальным и заметным явлением лирики XIX в. Они, эти особенности, и были источником того влияния, которое оказал Григорьев на поэзию XX в., в частности на поэзию Блока.

Значительность этого вклада определялась особенностями самого лиризма, форм поэтического выражения сложных психических процессов, характер которых соответствовал стилю отношений, складывавшихся между людьми в эпоху торжества лихорадочной городской, в конечном счете буржуазной, жизни. Город составляет важнейшую тему поэзии А. Григорьева. Одно из лучших стихотворений поэта так и называется «Город».

Острота восприятия и воспроизведения конфликтности современного социального бытия и психологии бедняка-мечтателя сближает А. Григорьева с прозаиками натуральной школы, несмотря на романтические истоки его поэзии.

Тот же путь от поэтического и философского романтизма к психологическому реализму проделала и К. К. Павлова (1807—1893), творчество которой, во многом близкое А. Григорьеву, с одной стороны, и А. К. Толстому — с другой, как бы составляет связующее звено между этими, столь разными поэтами. Родство ее поэтических исканий с путями, которыми шли эти два поэта, в частности, проявилось в ее опытах циклизации лирики. Особенность творческого лица К. Павловой состояла в том, что ее поэтическая индивидуальность формировалась в 30-е годы, в тесном взаимодействии с творчеством Языкова, Баратынского, Мицкевича. Философский романтизм поэтов этих лет оказал на нее заметное влияние. Тема поэта и его места в среде людей «железного», промышленного века, увлекавшая Любомудров 30-х годов, становится основной темой Павловой, так же как и тема дружбы поэтов избранного круга, отмеченных высшим призванием «служителей муз». Эта последняя тема была воспринята от Пушкина Языковым и Вяземским и переосмыслена ими. В творчестве К. Павловой она подвергалась дальнейшему переосмыслению.

С А. К. Толстым К. Павлову сближает присущий ее поэзии своеобразный историзм. Однако, если у А. К. Толстого исторический лиризм питается ощущением общности судеб давно ушедших поколений и их

<sup>38</sup> П. П. Громов. Каролина Павлова. В кн.: К. Павлова. Полное собрание стихотворений. «Библиотека поэта». Большая серия. М.—Л., 1964, стр. 60.

<sup>39</sup> См.: Б. М. Эйхенбаум. Я. П. Полонский. В кн.: Я. П. Полонский, Стихотворения. «Библиотека поэта». Большая серия. М.—Л., 1954, стр. 17—19.

потомков, К. Павлова воспевают своих современников — людей 30-х годов, и их судьбы становятся для нее источником исторических обобщений.

В 40-х годах и далее, вплоть до 60-х, она чувствует себя представительницей литературного поколения 30-х годов, трагические судьбы которого вдохновили Герцена на знаменитый мартиролог в книге «Развитие революционных идей в России». Трагедия поэтов 30-х годов, носителей высшей поэтической культуры, для которых уже в 40-х годах «настала история», разыгралась на глазах К. Павловой, входившей в их дружеский круг. В 30-е годы этот аристократический, интеллигентный круг состоял еще из молодых полных сил людей, но им суждено было одному за другим «умолкнуть», погибнуть, сойти с литературного поприща в «долинах безмолвия» последекабрьской реакции.

В лирике К. Павловой 30-х годов тема поэта и его места в обществе звучит как главная и трактуется еще во многом в духе русских шеллингианцев — «любомудров». Павлова доходит в провозглашении независимости поэта до утверждения полной прихотливости, причудливости творчества. Недаром впоследствии Салтыков-Щедрин полемически именовал далекую от жизни, академическую «чистую поэзию» — «мотыльковой», имея в виду стихотворение «Мотылек» К. Павловой. Вместе с тем уже в 30-х годах в творчестве Павловой тема поэта выступает в форме лирического раздумья или непринужденной беседы с друзьями-литераторами о положении и судьбах отмеченных талантом и отделенных им от дворянского общества личностей.

К. Павлова культивировала жанр послания, и ее послания к друзьям-поэтам — Мицкевичу, Баратынскому, К. Аксакову, Языкову и др., избилующие перефразировками и цитатами из поэзии пушкинской эпохи, а также намеками на факты литературной жизни той блестящей поры, год от года наполнялись все более элегическим звучанием, все более красноречиво напоминали о трагической судьбе могучей поэтической плеяды.

Наряду с таким своеобразным историзмом К. Павлова, подобно А. К. Толстому, отдала дань и историко-философским поэтическим размышлениям. Она создает красочные композиции, в которых искусно мотивированный философский спор резко очерченных и противопоставленных персонажей служит рамой для ряда исторических картин. Построение это аналогично «Спору» Лермонтова и новелле Тургенева «Призраки». В поэтическом рассказе «Разговор в Трианоне» (1848) верх одерживает скептик-созерцатель Калистро над энтузиастом Мирабо. Именно в его речи возникает ряд картин, общий смысл которых в бесплодности политической борьбы — мотив, характерный для поэтессы, в творчестве которой сознание трагической судьбы своего поколения нередко пронизывается нотами неверия в плодотворность политических форм борьбы за прогресс.

В отношении к политической борьбе и в противопоставлении ей «чистого искусства» как свободной и плодотворной сферы творчества человека К. Павлова также оказывается весьма близкой к А. К. Толстому. Она могла бы сказать о себе, подобно этому поэту, столь ценившему ее стихи, как о «госте случайном» двух «станов», не способном разделить непримиримость борющихся сторон. Известно, что выступления Языкова против молодой демократической литературы вызвали ее резкую отповедь и привели к охлаждению между ними, но от политических интересов и устремлений этой молодой литературы она также была очень далека.

Исторический прогресс, по мнению поэтессы, совершается помимо сознательных усилий людей путем осуществления таинственной исторической судьбы, предопределившей неизбежность сближения России с Западом, проникновения ее национальных элементов в западную культуру.

С этих позиций поэтесса ратовала за слияние славянофильства и западничества, за примирение этих враждующих идейных течений.

Именно неизменность нравственных начал народа и их постоянное влияние на его судьбы она считала главным содержанием русской истории и главным, что внесет Россия в европейскую цивилизацию. Этот присущий Павловой круг идей органически совмещается с пробужденным Крымской войной патриотическим пафосом в ее поэме «Разговор в Кремле» (1854), построенной аналогично «Спору в Трианоне». Своеобразное слияние прочно усвоенных традиций романтической поэзии с чутким откликом на темы и настроения современности нашло свое выражение в самом лиризме поэтессы, в осмыслении ею своего внутреннего мира и в созданном ею лирическом образе. Пугливая и нежная женщина, способная по своему умственному кругозору стать в один ряд с высшими умами общества, но прячущаяся в замкнутый мир семьи от остро переживаемых ею трагических конфликтов эпохи, сурово-сдержанная и в то же время эксцентричная — этот образ, упорно возникающий в сознании читателя от стихотворения к стихотворению поэтессы, во многом родствен «кометному» герою А. Григорьева и служит, как и этот герой, психологической основой циклов. В разработке принципов организации стихотворных циклов К. Павлова проявляет способность к экспериментированию, поискам новых литературных форм. И здесь сказываются ее связи с романтической традицией и умение по-своему откликнуться на новые явления литературы.

Уже в 1848 г. она создает поэму «Двойная жизнь», построенную как сплав прозаической повести с циклом лирических стихотворений. Это своеобразное построение внутренне обосновывается характером героини. Рядовая светская барышня, живущая общей жизнью с окружающей пошлой средой, она глубоко и подчас неосознанно тоскует в этом окружении, жаждет иного, поэтического, высшего существования. Героиня переживает как бы два романа: пошлое светское сватовство с интригами, расчетами, честолюбивыми и корыстными планами (этот роман получает благополучное разрешение) и таинственное, поэтическое общение в мечтах и во сне с душой неизвестного ей умершего человека, с которым она могла бы быть по-настоящему счастливой. Эта таинственная и трагическая линия сюжета пересекается с первой лишь в один момент, когда барышня забывает наставления умной маменьки и свое светское воспитание, увлекшись порывом чувства к пустому, недостойному ее жениху.

Житейский роман — сватовство и все эпизоды, связанные с ним, — рассказан в прозаической части произведения; таинственное, почти мистическое общение с незнакомой, но родственной душой передано в стихотворениях. Сатирический, реальный стиль прозаического повествования контрастирует с романтическими стихотворными вкраплениями, и его близость к очеркам натуральной школы 40-х годов особенно остро ощущается на их фоне.

В конце 50-х — начале 60-х годов сложился цикл стихотворений К. Павловой, посвященный Б. И. Утину. Цикл не был сознательно скомпонован поэтессой, но объективно составлял определенное единство в силу того, что поэтическая концепция изображаемых событий (образ «две кометы», вынесенный в заглавие одного стихотворения, определяет замысел поэтессы), явственно прослеживаемый сюжет и определенные характеристики участников этой трагической любовной истории ставят каждое стихотворение во взаимосвязь с остальными. Художественные средства, с помощью которых ведется в стихотворениях цикла рассказ о двух одиноких существах, не способных даже в любви преодолеть одиночество, свидетельствуют об усвоении поэтессой достижений психологического романа середины века.

Цикл К. Павловой «Фантасмагория» (1863) примыкает к «путевым» циклам стихотворений — дневникам, альбомам. Однако сочетание в нем реальных картин с историческими воспоминаниями и глубокий фон трагического, «потрясенного» сознания размышляющей и наблюдающей одинокой путешественницы придает этому циклу яркое своеобразие и делает его в то же время весьма характерным проявлением творчества К. Павловой.

### 3

Начиная с 40-х годов проблемы исторической науки стали привлекать к себе особое внимание передовой части русского общества. Разработка исторических вопросов осознавалась как необходимая часть теоретической подготовки политической деятельности. Поэтому раздумьям над историей России и Запада, исследованиям частных проблем этих наук и построению общих концепций развития отдельных стран и Европы в целом посвящали свои труды теоретики западничества: Грановский, Кавелин, Герцен — и славянофильства: Хомяков, К. Аксаков.

Главную цель их изучений составляло построение общих концепций философско-исторического характера. Эти-то теории и должны были определить взгляд их авторов на будущность России и на задачи, стоящие перед русской интеллигенцией.

К 60-м годам утвердилась и получила широкое распространение так называемая государственная школа, непосредственно связывавшая развитие народности с историей государства и исходившая в построении своих концепций и периодизации жизни общества из представления об эволюции русского государства. Наряду с этим направлением, имевшим своим истоком переосмысление гегельянской концепции в трудах таких историков, как Соловьев, Чичерин, в 60-х годах все более укреплялся интерес к истории народных масс и народных движений. Этот процесс имел в виду Ф. Буслаев, когда писал, что в 60-х годах «история уступает место этнографии».<sup>40</sup> В отличие от «государственной школы» историков, сделавшей скептическую критику источников обязательным моментом познания прошлого, строго и последовательно отделявшей легендарно-сказочный материал от достоверных свидетельств участников и современников событий, фольклористы 60-х годов, и прежде всего Буслаев, исходили из представления об огромной познавательной ценности народной поэзии, о реальной основе народной фантастики. Историкам государственной школы представлялись наиболее интересными и значительными периоды расцвета государственности, в особенности московский период; фольклористы заговорили о самобытной ценности искусства древней, домосковской Руси, о значении фольклора, дающего возможность «вызвать из прошедшего целые периоды духовного развития»<sup>41</sup> народа, об единстве эстетического и историко-познавательного осмысления прошлого.

Новый подход к фольклору и древнерусскому искусству, проявившийся в трудах Буслаева, открывал перспективы перед современной поэзией. Художественный стиль русского искусства древнейших времен, быт, этика и эстетика домосковского, даже дохристианского периода и последовавшего за ним периода двоеверия, интерес к политической жизни самых отдаленных времен — все это давало новые темы и новые возможности для поисков оригинальных художественных средств, для переосмысления и возрождения совершенно заглохшего, казалось бы навсегда потерявшего свое живое значение, жанра баллады. Интерес к историческому бытию

<sup>40</sup> Ф. Буслаев. Сравнительное изучение народного быта и поэзии. «Русский вестник», т. 101, 1872, № 10, стр. 653.

<sup>41</sup> Там же, стр. 651.



народных масс, к судьбе, психологии, идеалам и взглядам «человека, массы», характерный для литературы 40—70-х годов, как и для фольклористики, способствовал переосмыслению этого поэтического жанра.

Спор славянофилов и западников, сопровождавшийся обширными и разнообразными экскурсами в область истории, постоянные сопоставления западного и русского исторического развития, его особенностей и «духа», возбуждали интерес к национальному колориту, к национальной старине, близкий к тому интересу, которым отмечена романтическая эпоха (конец XVIII—начало XIX в.).

Помимо этого, обсуждение исторического смысла и значения для народа тех или других периодов жизни страны, тех или других личностей возбуждало желание воссоздать живую картину прошлого, столь по-разному трактуемого и оцениваемого носителями разных точек зрения.

Однако предпосылкам идеологического и психологического характера, определявшим возможность обращения молодых и талантливых поэтов к жанру баллады, в 40-х годах мало соответствовала обстановка в литературе. Жгучий интерес к живой современности и отвращение ко всему, что хотя бы отдаленно напоминало официально-поощряемые явления литературы, делали маловероятным успех произведения в балладном роде. Этим и объясняется тот факт, что в 40-х годах были написаны несколько ставших затем классическими баллад, но в своем большинстве они не были опубликованы или не привлекли к себе читательского внимания.

Да и интерес ряда поэтов к прошлому страны и философии истории не сразу нашел себе выражение в поэтическом творчестве. Изучением истории молодой поэт Л. А. Мей (1822—1862) увлекся именно в конце 30-х—начале 40-х годов. Однако в 40-х годах этот устойчивый и серьезный интерес воплотился лишь в немногих, хотя и характерных его опытах. В 1841 г. Мей создает свою песню-балладу «Вечевой колокол», следуя традициям революционно-романтической поэзии. Современная мысль, непосредственные ассоциации с современными политическими вопросами, элегичность, пламенный порыв к свободе, идеализация древней новгородской вольности — все эти черты стихотворения Мей свидетельствуют о том, насколько тесно был связан этот его опыт с декабристской поэзией. Декабристские идеи и самый исторический опыт восстания декабристов составляли и содержание баллады. Прощальный звон вечевого колокола, скорбящего о растоптанной вольности, воспринимался как реванш по декабристам и освободительному движению, надолго удушенному деспотией Николая I. Современные интересы, политическая мысль столь активны в «Вечевом колоколе», что исторический колорит этого стихотворения носит весьма условный характер.

Как политическое, последекабристское стихотворение воспринимали это произведение и современники. Герцен опубликовал его в 1857 г. в «Колоколе», а в России оно оставалось долгие годы под запретом. Это лицейское стихотворение Мей, представлявшее собою по форме балладу, а по существу — политическую элегию, органически вошло в литературный процесс 50-х годов, оказалось близко к таким характерным его проявлениям, как попытки исторического осмысления предшествовавшего периода жизни русского общества, сделанные Герценом в статье «О развитии революционных идей в России» и Чернышевским в «Очерках гоголевского периода».

К концу 40-х—началу 50-х годов относится и ряд других баллад Мей и его стихов, основанных на легендарном материале («Хозяин», «Баркарола», «Русалка»), а также его поэмы исторического содержания («Отойди от меня, Сатана!», «Цветы»). Однако наиболее полное выражение интерес поэта к истории нашел в его творчестве второй половины 50-х—начала 60-х годов. То же можно сказать и об А. К. Толстом, кото-

рый в 40-х годах создал многие свои, впоследствии хрестоматийные, баллады («Где гнутся над омутом лозы...», «Курган», «Князь Ростислав», «Василий Шибанов», «Князь Михайло Репнин»), но стал широко известен как исторический поэт лишь в 60-х годах. Н. Курочкин утверждал в 1868 г., что «до появления „Смерти Грозного“ <1866> стихотворения А. К. Толстого были известны чуть не одним только пишущим».<sup>42</sup> А. К. Толстой в 1856 г. удивлялся, сталкиваясь с фактом известности тех или других своих стихотворений в литературном кругу и с фактом роста своей популярности.<sup>43</sup>

Таким образом, 60-е годы пожинали в области исторической поэзии посев, сделанный уже в 40-х годах.

Баллада была не единственным историческим родом, получившим распространение в поэзии 40—60-х годов. Эволюция жанров поэтических произведений этих десятилетий и их особенности в этот насыщенный современными политическими интересами и характеризующийся торжеством реализма в литературе период представляют значительный интерес.

Выше было отмечено, что первые поэтические раздумья Мея о русской истории приводили его к осмыслению политического и литературного опыта декабристов. Романтическая эпоха с присущим ей интересом к национальной старине, к народной фантастике повлияла и на творчество молодого поэта.

Вместе с тем поэзия первой четверти XIX в. воспринималась Меем не непосредственно, а через призму творчества Лермонтова. Далеко не все богатства содержания поэзии Лермонтова оказались близкими Мею. «Грусть души крепкой», глубокая меланхолия сильного и томящегося своей нерастроченной силой характера демона, монаха-джигита, рыцаря, закованного в каменный панцирь темницы, — весь этот комплекс образов, мыслей и настроений оказался чужд Мею. Представитель нового поколения, он по своему мироощущению вполне принадлежал 40-м годам, когда гигантизм духа окончательно уступил место сознанию прав маленького человека на признание его значительности, когда интерес к реально-бытовым условиям жизни социально определенной личности оттеснил на второй план поэтические воплощения философских категорий, этические раздумья и анализ внутренне антагонистического, сложного и противоречивого характера передового человека 30-х годов.

Вместе с тем историко-философские стихотворения Лермонтова находили отклик у Мея, хотя и в своеобразной форме. Декоративная красочность исторических стилизаций, передающих эпоху и национальный колорит, сложное контрастное построение таких философских стихотворений Лермонтова, как «Умирающий гладиатор», «Три пальмы», «Спор», очевидно, повлияли на исторические поэмы Мея «Отойди от меня, Сатана!» (1851), «Цветы» (1854) и др.

Характерно, что сами по себе философские концепции, стоявшие за историческими картинами Лермонтова, остались вне поля внимания Мея. Древний Рим, который для декабристов был прежде всего страной, давшей образцы республиканской доблести и борьбы с тиранией, многочисленные уроки царям и гражданам, а для Лермонтова был воплощением стареющей цивилизации, в которой зреют семена зла, ведущие ее к гибели, — увлекал и воображение Мея. Сатирический аспект обличения нравов развращенного тиранией общества оказался близким молодому поэту, формировавшемуся в обстановке преимущественного влияния гоголевского направления, однако политический пафос очень слабо ощущался в стихотворениях Мея, рисовавших римскую империю. Более определенно

<sup>42</sup> «Дело», 1868, № 1, отдел «Совр. обозрение», стр. 19.

<sup>43</sup> См.: А. К. Толстой, Собрание сочинений, т. IV, 1964, стр. 83.

он выступал в ряде стихотворений Мея на библейские мотивы. Здесь поэт следует традициям гражданской лирики декабристов.

Балладу «Эндорская прорицательница» (1857) он завершает патетическим обращением к тирану:

Не ты ль добра личиной лживой  
Прикрыл свой дух властолюбивый... —

и дидактически звучащими политическими декларациями:

То царство распадется в прах,  
В пучине зол и бед погонет,  
Где царь пророков вещей гонит  
И тщится мысль сковать в цепях! <sup>44</sup>

Последняя строка стихотворения звучит как перифраз формулы «урок царям» — «В урок неистовым владыкам».

Стихотворение это несомненно должно было восприниматься как непосредственный отклик на смерть Николая I, <sup>45</sup> потерпевшего, как и царь Саул, военное поражение и умершего, как и он, после этого поражения. Молва о самоубийстве Николая I и известное всем лицемерие его еще более усиливали сходство между покойным императором и царем Саулом, изображенным в стихотворении Мея. Тем смелее были включенные в стихотворение пророчества царю Саулу:

... на смерть обречены —  
И ты и все твои сыны...  
(182)

Гражданским пафосом были проникнуты и другие стихотворения Мея этих лет, например «Давиду—Иеремией» (1854), «Юдифь» (1856), «Псалом Давида на единоборство с Голиафом» (1857). Во всех этих стихотворениях тираноборческая тема переплеталась с утверждением высокого назначения поэзии и осуждением подавления свободы мысли как самого тяжкого преступления тирании.

Сочетание этих гражданских мотивов с патриотической скорбью о военном поражении родины еще ошутительнее утверждало и политический пафос стихотворений Мея, и их связи с декабристской традицией. Самая традиционность стихотворений Мея, который, несмотря на свои постоянные занятия историей, знание языков, в частности древних, и хорошую осведомленность в литературе разных народов, не смог найти новых поэтических средств для воссоздания чуждой и экзотической культуры, все же не воспринималась как эпигонство. На фоне ультраромантической литературы 30—40-х годов сдержанность эмоций и строгая избирательность выразительных средств, присущая поэзии Мея, производили впечатление свежего и непосредственного искусства. Самое обращение к кругу идей и настроений декабристов в середине 50-х годов отражало серьезный интерес общества к этому разгромленному и искусственно прерванному правительственным террором идейному движению. Однако в обстановке второй половины 50-х годов, когда уже ощущались первые признаки революционной ситуации и выдвинулись новые социальные силы на поприще общественной борьбы, простое повторение лозунгов декабристов и их литературных выражений было недостаточно. Если до смерти Николая I

<sup>44</sup> Л. А. Мей, Стихотворения и драмы. «Библиотека поэта». Большая серия. М.—Л., 1947, стр. 182. — Далее страницы этого издания указываются в тексте.

<sup>45</sup> См.: Г. М. Фридендер. Л. А. Мей. В кн.: Л. А. Мей, Избранные произведения. «Библиотека поэта». Малая серия. М.—Л., 1962, стр. 19.

стихотворение «Вечевой колокол» распространялось в списках и воспринималось как отзвук скрытых революционных настроений, политические мотивы в произведениях Мея 50—60-х годов, оторванные от живых идей современного революционного движения, звучали как либеральная фраза в стихотворной форме.

Дворянин по происхождению и воспитанию, Мей по своему материальному положению и психологии был близок к демократической интеллигенции. Не видя возможности борьбы, он с тревогой и грустью вглядывался в картины событий, затерянных в глубины веков, и находил там примеры той же жестокости, того же разврата, той же таинственной и опасной игры страстей, которая пугала его в современности. Уже в лицейские годы Мея пленила поэма-баллада Лермонтова «Песня про купца Калашникова». Исследователи отметили в «Вечевом колоколе» следы воздействия этой поэмы.<sup>46</sup> В этой балладе влияние «Песни про купца Калашникова» сказалось лишь в форме, в своеобразном фольклоризированном сказе, которым повествуется о бурных временах царствования Ивана Грозного.

Но Мею оказалась чрезвычайно близка главная ситуация лермонтовской поэмы, вероятно, произведшая на него глубокое впечатление еще в лицее, когда он прочел ее вскоре после смерти Пушкина и воспринял в единстве со стихами Лермонтова «Смерть поэта». Сюжет, рисующий покушение царя или князя на семейное благополучие его вассала или подданного, положен в основу таких разных по стилю поэм-баллад Мея, как «Песня про княгиню Ульяну Андреевну Вяземскую» (1857—1858) и «Притча пророка Нафана» (1858) и I действия исторической драмы «Псковитянка». Характерно, что в обеих балладах поэт, усиливая непосредственное изображение произвола владыки по сравнению с поэмой Лермонтова (у Лермонтова царь лишь сочувствует своему опричнику и казнит подданного за смерть своего любимца, у Мея сам царь отнимает у подданного жену и жестоко расправляется со своим соперником), почти совершенно снимает мотив единоборства жертвы произвола и обидчика. Правда, героиня «Песни» Мея Ульяна Вяземская, защищая свою честь, бросается с ножом на великого князя, но это всего лишь инстинктивная самозащита.

В балладах-песнях Мея подданные бессильно и безгласно гибнут от безжалостной руки властителя. В конечном счете и сами цари бессильны перед своими страстями. Если в «Песне про купца Калашникова» народ складывает былинку о героическом единоборстве бесстрашного купца с царским приближенным, а через его голову с опричниной и ее, установленной царем, неограниченной властью над «земщиной», то в исторических поэмах-песнях Мея народ с ужасом повествует о страшной злой силе, овладевшей мудрым и справедливым правителем («Притча пророка Нафана») или превратившей властного князя в чудовищного злодея:

Сам стоял и глядел, словно каменный,  
Как тонула головка победная,  
Как Тверца алой кровью багровела. . .  
(122)

Народ не только бессилен сопротивляться злу, но даже не смеет выразить охвативший его ужас:

Вече целое ахнуло с ужаса,  
Хоть никто не сказал даже слова единого —

<sup>46</sup> См.: С. А. Рейсер. Л. А. Мей. В кн.: Л. А. Мей. Стихотворения и драмы, стр. XVIII.

Потому Юрий-князь был досужливый,  
На противное слово пригрозливый...  
Провожали его честно, по-княжески.  
Да и мы за его душу грешную  
Богу нашему вкупе помолимся...

(122)

Молитвой за душу грешного царя и прощением его заканчивается и «Притча пророка Нафана». В обоих произведениях тираны раскаиваются в своих беззакониях. Они тоже в рабстве у своих страстей. Обращаясь к прошлому, поэт неизменно видит трагическое кипение страстей. Даже антологический род под пером Мея превращается в небольшие драматические повествования-баллады, в которых в краткой, как бы передающей застывшую пластическую группу или картину форме дается поэтическая характеристика сил, участвующих в борьбе, сложной интриге, столкновении страстей. Таковы, например, стихотворения цикла «Камеи» (1861). Остро сюжетны и такие поэмы и стихотворения, как «Цветы», «Видение» (1860), «Обман» (1861). Произведения эти могут быть отнесены к ряду антологических лишь весьма условно. Ни о какой гармонии изображаемого мира и внутреннего состояния художника, созерцающего этот мир, в большинстве «античных» стихотворений Мея не может быть и речи. Недаром он избирает сюжеты постоянно из жизни Рима, а не Древней Греции.

Даже в тех случаях, когда сюжет не носит трагического характера, в разработку его вносятся черты, рисующие мрачную и трагическую обстановку, на фоне которой разворачивается данный, иногда даже юмористический сюжет. Так, в балладе «Обман», сюжет которой основан на историческом анекдоте, дается комический эпизод на фоне жестоких нравов Рима; ее действие разыгрывается в обстановке, аналогичной той, которая нарисована в «Умирающем гладиаторе» Лермонтова.

Поэма «Цветы», повествующая о зловещей шутке Нерона, окончившейся благополучно, завершается мрачной исторической ассоциацией:

Впоследствии, припомнив шутку эту,  
Позвал на пир гостей Гельогабал;  
Но тем гостям плачевный жребий выпал:  
Помешанный цветами их засыпал.

(78)

В рукописи поэмы «ужасных» подробностей было еще больше, и от некоторых из них поэт отказался (например, от описания надругательств Пoppей над головой умерщвленной Октавии). Угрожающие приметы мрачных интриг, преступлений и страстей проступают и в «Баркароле» (1850), воспроизводящей в романской форме обстановку итальянского карнавала, и в «Подражании восточным» (1856), представляющем собою перепев некоторых мотивов баллады Лермонтова «Тамара». Исторический фон зачастую просвечивает в стихотворениях Мея бытового характера и неизменно приносит с собою эхо мрачных легенд об опасностях, грозящих человеку и приводящих к гибели целые племена. Так, в стихотворении «Арашка» (1858), начинающемся бытовой прелюдией:

Дворовые зовут его Арашкой...  
Ученые назвали бы ара;  
Граф не зовет никак, а дачники — милашкой...

(33)

затем проявляется второй, исторический план. Поэт повествует об истории появления забавного попугая в России. Молву об этом незначитель-

ном событии он передает подобно тому, как в балладах рассказывалось о происшествиях, смутно сохранных народной памятью:

... Говорят,  
Что будто с корабля какого-то, как чудо,  
Добыл его сиятельный... Навряд!  
Мне кажется, Арашку подарили —  
Иль визирь, иль Rozpolita Rada, или...  
Не знаю — кто? Быть может, что сама  
Державина бессмертного Фелица?

(33)

Но и эти мимолетные исторические воспоминания оказываются лишь прелюдией к настоящей балладе, полной трагизма, поэтической легенде о гибели племени индейцев, изгнанном завоевателями с родных мест и вымершем до единого человека, след этого племени остался лишь в криках старого попугая ара, повторяющего звуки их исчезнувшего и не известного уже никому языка.

Совмещение балладного и бытового повествования, органическое слияние мрачной легенды и лирического раздумья, которое наблюдается в этом стихотворении, характерно для творчества Мея. Сквозь сложные композиции и пышные описания поэм и баллад Мея читатель легко различает личность автора — ученого бедняка, наделенного тонкой, легко уязвимой психологией и испуганного злом, царящим в мире. Красочные исторические декорации, пышные, как бы освещенные фосфорическим светом описания старинного быта разных народов, повествования о жестоких страстях и необычайных приключениях зачастую носят у Мея характер романтических снов, вроде тех, которым предавался одинокий бедняк-мечтатель в повести Достоевского «Белые ночи», с той разницей, что фантастические и исторические «сны» Мея всегда носили мрачный, угрожающий характер и служили продолжением тягостных «житейских дум».

Лиризм, субъективизм лирики Мея и предопределил возможность непосредственного соседства в его произведениях балладных и интимно-бытовых интонаций. Так, например, «Канарейка» Мея, своими интонациями и построением живо напоминающая балладу Гейне «Азра», представляет собою вместе с тем лирическое размышление поэта о свободе творчества, о судьбах «подневольного» искусства, а восточный колорит обстановки уживается в ней с простодушным голосом «пленной птицы», изливающей грусть поэта о воле. В антологическом стихотворении «Фринэ» бытовая интонация, непосредственность и простота рассказа подчиняет себе и изображение античного поклонения красоте, и пластические описания празднеств древней Эллады.

Лирический голос поэта открыто звучит и в стихотворениях, передающих народные поверья и легенды. Они составляют как бы промежуточное звено между лирикой Мея и его историческими повествованиями в стихах. В этих стихотворениях подлинные народные поверья рассказываются без характерной для баллады убежденности в реальности чудесного и без недоговоренности, естественной при описании происшествий, лишь частично сохранных народной памятью. Погруженные в бытовую обстановку, выраженные в форме реально-бытового рассказа, они выступают как народно-фантастическое объяснение явлений действительности, не исключаящее и другого, «житейского». Стихотворение о домовом, который губит молодую жену, вянущую около нелюбимого старого мужа, оканчивается словами, вложенными в уста домового:

Защемлю ей сердце в крепкие тиски:  
Скажут, что зачала с горя да с тоски.

(95)

Таким образом, фантастическая мотивировка как бы выдается за истинную, а здравый смысл людей, объясняющих смерть молодой жены естественными причинами, — недомыслием. Однако читатель улавливает авторскую иронию и воспринимает образ домового не в ключе балладной фантастики, а как сложное уподобление. Подобный же характер носит изложение народного поверья в стихотворении «Вихорь» (1856), хотя здесь вторая мотивировка болезни и смерти девушки оказывается не менее фантастичной, чем первая:

Думали семьею,  
Думали-гадали  
И решили: «с глазу!»  
Так тому и быть...

(99)

Еще более отчетливо звучит лирический голос автора в стихотворении «Леший» (1861), где народно-фантастический образ лешего предстает как воплощение нетронутой, дикой, но родной народу и опоэтизированной его фантазией природы, которую оттесняет и губит безжалостная цивилизация. Тема эта и самая идея стихотворения, прямо продолжающие традиции философской поэзии 30-х годов (например, Баратынского), свидетельствуют о том, как далеки эти стихотворения от балладного воспроизведения легенды.

Вместе с тем особенности лиризма Мейя, наивность и простота его поэтического голоса делали ему как поэту близкими мотивы народной поэзии и позволяли ему совмещать лирический план повествования с бытовыми описаниями и с балладной верой в легенды. В таких балладах, как «Русалка» (1850—1856) и «Оборотень» (1858), голос автора сливается с голосом народной песни. Романтический жанр баллады здесь теряет свою романтичность, а песня — свои привычные, традиционные формы — краткость и односложность сюжета. Стихия устной народной речи, сказа особенно увлекает писателя в этих произведениях. Следуя за Кольцовым, он ищет в народной песне средств для выражения своих чувств и для описания народного быта. Однако при этом поэт стремится к обработке разветвленных, сложных, легендарно-балладных сюжетов, дающих возможность развернуть эпическое повествование. Уже в «Русалке» на основе легенды, близкой к сюжету «Русалки» Пушкина, Мей создает стихотворение, в котором сочетаются описание бурной природы, фантастическая картина игр русалок, лирическое повествование о страданиях загубленной души и реальные очерки ежедневного крестьянского быта, данные в стиле безыскусственного народного рассказа.

Еще более сложно построено стихотворение «Оборотень», сюжет которого близок к одному из эпизодов монолога-баллады Финна из «Руслана и Людмилы».

В поэтическое повествование, которое ведется от лица человека из народа, включается своеобразный монолог удалого охотника Митьки, в свою очередь передающий фантастический рассказ, услышанный им от Оборотня. Этот, последний, рассказ также прерывается вставными песнями. Ставя перед собою задачу поэтического воссоздания устной народной речи во всей ее непосредственности и выявления заключенных в ней художественных потенций, Мей искал стихотворных размеров и строфики, наиболее удобных для осуществления этого замысла. В «Оборотне» он дает разные образцы размеров (трехстопный дактиль с парными мужскими рифмами, тот же размер с чередующимися женскими рифмами и вовсе без рифм, трехстопный хорей с чередующимися женскими и мужскими рифмами), стремясь при помощи этого ритмического

и строфического разнообразия передать интонационное богатство устной речи. Самая попытка Мейя передать современный быт и языческие легенды путем поэтической стилизации народных рассказов характерна. Интерес к народной речи, отношение к языку как к сокровищнице, хранящей отложения народной культуры, творческой активности народа с древнейших доисторических времен и до самых последних эпох современной жизни, формировался в кругах русских литераторов и ученых в 40-е годы. Именно в это время молодые писатели гоголевской школы сделали речевую характеристику человека своим излюбленным методом при создании социальных типов; в 40-х годах через так называемые физиологические очерки в литературу хлынули местные говоры, термины ремесел, жаргоны, которые в своей совокупности должны были охарактеризовать современное русское общество, его многообразие, социальную дифференциацию. Писатели-реалисты конца 40-х—начала 50-х годов создали обширную литературу о рядовом, «маленьком человеке», социально униженном бедняке — мелком чиновнике, ремесленнике, а затем и крепостном крестьянине, который заговаривал на страницах их произведений сам о себе. Некрасов перенес эти опыты в поэзию, ему принадлежат наиболее яркие стилизации живой народной речи в стихотворной форме («В дороге»). Он же совместил народную песню-балладу с монологом-рассказом, песенные интонации с разговорными («Тройка», «Огородник», «Влас», «Извозчик»). В середине 50-х годов Некрасов создал уже свою поэму «Мороз, Красный нос». Эта эпопея, заключающая большое разнообразие картин народной жизни, рисующая труды и дни, горе и радости, надежды и отчаяние крестьянской семьи, состоит из эпизодов, которые воссоздают стиль песни, плача, заговора, устного рассказа.

Творчество Некрасова не прошло бесследно для Мейя. Влияние опытов Некрасова по освоению и введению в литературу тем и средств народной поэзии, по воссозданию психологии крестьянина и его речи явно ощутимо в творчестве Мейя. Однако, если для Некрасова народознание было неразрывно связано с борьбой революционных демократов за освобождение народа, Мей, энтузиаст изучения истории и фольклора, оказался в кругу молодых приверженцев славянофильских идей, сотрудников «Москвитянина». Известно, что в доме члена кружка А. Григорьева, участником которого был Мей, — Тертия Филиппова останавливалась замечательная народная поэтесса, плакальщица Ирина Федосова во время своих приездов в Москву. Страстно любивший ее искусство, Тертий Филиппов в статье о пьесе Островского «Не так живи, как хочешь» на анализе русских песен основывал утверждение, что покорность — истинно народная черта, выражение коренных этических воззрений русского народа. Против этих утверждений Т. Филиппова в «Современнике» выступили Добролюбов (статьи «Темное царство», «Черты для характеристики русского простонародья»), Чернышевский («Заметки о журналах. Май 1856») и сам Некрасов (стихотворения «Папаша» и «Катерина»).<sup>47</sup> Таким образом, Т. Филиппов, содействовавший сохранению наследия замечательной представительницы народной поэзии, искажал подлинное значение этой поэзии в своих теоретических обобщениях.

Далекий от революционного демократизма Некрасова, Мей не разделял вместе с тем славянофильских воззрений кружка, в котором враждовал, и журнала «Москвитянин», в котором сотрудничал.

---

<sup>47</sup> См. статью Б. Я. Бухштаба «К истории стихотворения Некрасова „Катерина“» в кн.: Б. Я. Бухштаб. Библиографические разыскания по русской литературе XIX века. Изд. «Книга», М., 1966, стр. 96—108.



Ему была близка увлеченность собиранием фольклора, и теории А. Григорьева и его единомышленников могли ему импонировать в той их части, которая касалась анализа эстетического значения современного народного быта. Подобно некоторым московским ученым-историкам (Забелин), фольклористам и литературоведам (Буслаев), Мей хотел через осмысление остатков старины в современном быту, традиционных форм искусства и исторических отложений в народной речи проникнуть в прошлое народа и увидеть отдаленные исторические события в их непосредственной яркости и живости. Именно эту цель он ставил перед собой в своих стихотворных пересказах летописных сообщений и повестей: «Песня про княгиню Ульяну Андреевну Вяземскую», «Песня про боярина Евпатия Коловрата» (1859), «Волхв» (1861), «Александр Невский» (1861). Все эти поэмы героичны. Они рисуют трагические и героические характеры и события прошлого. Вместе с тем все эти события восприняты и переданы в бытовом ключе. Первым и главным средством, при помощи которого Мей превращает летописное сказание в живой и близкий современному читателю рассказ, является язык повествователя. О событии далекого прошлого рассказывает современный человек, слышавший в свою очередь о нем от «старых людей», рассказ которых в конечном счете восходит к свидетелям события. Однако это лишь форма повествования, его стиль. Мей подчеркивает, что происшествие, составившее сюжет его поэмы, не только было в действительности, но и запечатлено историческим источником — летописью. В самой своей основе его поэмы отличаются от баллад тем, что писатель осмысляет свою задачу не как извлечение утерянных звеньев истории из мира легенды и фантастики, а как эстетическое переосмысление фактов прошлого, запечатленных достоверными и признанными исторической наукой источниками. Понимание им своей творческой задачи близко к тому, как определял особенность труда исторического писателя А. Н. Островский: «Историк передает, что *было*; драматический поэт показывает, как *было*, он переносит зрителя на самое место действия и делает его участником события».<sup>48</sup>

Этому оживлению летописного рассказа и способствует непосредственность изложения, которой поэт достигает при помощи соединения современных народных выражений с архаизмами, еще сохранившимися отчасти в устной речи, и сочетания описаний, воспроизводящих условную манеру древнерусской житийной литературы и воинских повестей, с подражаниями фольклорным произведениям и с эпизодами, выдержанными в реально-бытовой манере. В поэмах, основанных на летописных сюжетах, Мей решительно отходит от балладной традиции лаконичного и краткого рассказа об одном событии, выхваченном народной памятью из темного и далекого исторического прошлого. Поэмам его чуждо «единство действия», характерное для баллады, и присущее ей единство настроения, которым отмечена, например, поэма Лермонтова «Песня про купца Калашникова», во многих других отношениях послужившая, очевидно, образцом для Мей.

Сюжет поэмы «Песня про боярина Евпатия Коловрата» основывается не на одном событии, а на цепи исторических событий. Соответственно этому в поэме несколько раз происходит смена настроений: поэт то передает ликование свадебного пира, то увлечение битвой, то ужас поражения, то скорбь по убитым. Так же строится и поэма «Александр Невский», повествующая о победе Александра Невского над шведами, но заключающая разнородные эпизоды: тут и выдержанный в житийном стиле рассказ

<sup>48</sup> А. Н. Островский, Полное собрание сочинений, т. XII. Гослитиздат, М., 1952, стр. 122.

о видении Пелгусия, который оканчивается неожиданным стилистическим контрастом:

И пришел с побледневшим от ужаса ликом  
К Александру он князю, в смущенье великом,  
И поведал виденье свое он в ночи.  
И сказал ему князь Александр: «Помолчи!»

(159)

Здесь и обширное повествование о битве новгородцев со шведами на Неве, переданное как бы устами свидетеля. Мея использует здесь и образы древнерусской литературы, перемежая их с формулами разговорной народной речи, сказки, лубочной литературы:

Заржали ретивые кони —  
И Гаврило Олексич, сквозь темных кустов,  
Серой рысью прыгнул на шалелых врагов. . .  
И учал он направо и лево рубить всё и сечь,  
Словно в жгучие искры о вражьи шеломы  
рассыпался меч.

(161)

Народным сказом с вкраплением прямых цитат из летописи ведется речь о дальнейшем «житии» князя Александра и его смерти:

Да и князь был от миру со шведом не прочь. . .  
Только годы уплыли, —  
И преставился князь. . .  
И рыдали, рыдали, рыдали  
Над усопшим и старцы и малые дети, с великой печали,  
В Новгороде. . . Господи! Кто же тогда бы зениц  
В княжий гроб не сронил из-под слёзных ресниц?

(163)

Обращаясь далее к благочестивой легенде о мощах Александра Невского, поэт отделяет ее пересказ от предшествовавшего изложения отсылкой к летописи: «Летопись молвит: „Почил без страданья и муки“» и т. д. — таким образом, устный рассказчик как бы понимает несоответствие своего стиля тому возвышенно-религиозному эпизоду, который ему предстоит изложить, и дает цитату (цитата эта, конечно, также стилизованное стихотворное переложение летописного рассказа).

Стиль изложения, голос рассказчика имеют важное конструктивное значение в народно-исторических поэмах Мея. Именно этот голос создает их светлый, героический колорит, несмотря на тяжелые и порой глубоко трагические ситуации, которые, как правило, составляют основу их сюжета. Вера в доброту и удачу народа, который далеко не всегда мог отстоять правду, добиться, чтобы сгинула «туча-невзгоде ненастное», но пронес сквозь столетия произвола средневековых правителей («Песня про княгиню Ульяну Андреевну Вяземскую»), сквозь татарское разорение и иго («Песня про боярина Евпатия Коловрата») ужас перед несправедливостью, самоотверженную любовь к родине и юмор, — нашла свое выражение прежде всего в народной форме этих поэм, в образе рассказчика.

Несомненно, что исторические раздумья Мея, отразившиеся в его поэмах, были связаны с осмыслением им впечатлений Крымской войны и Севастопольской обороны. Героизм народа, его способность активно воздействовать на ход исторических событий оказали значительное эмоциональное воздействие на Мея и предопределили его попытки создать исторические поэмы народно-патриотического плана.

Интересной стороной этих попыток поэта являются опыты художественного усвоения и переосмысления образов и поэтических средств древнерусской литературы.

Уже на заре своего творчества Мей увлекся задачей стихотворного перевода «Слова о полку Игореве» и осуществил этот труд; в 1857 г. он снова переработал свой перевод, ставя перед собою цель сочетания максимальной близости к тексту подлинника с широким использованием возможностей современной устной народной речи. Поэмы на сюжеты летописных рассказов и переработка перевода «Слова о полку Игореве» стоят на пути литературных исканий Мей второй половины 50-х годов, связанных как с политическими его впечатлениями и раздумьями, так и с занятиями историей, фольклором, древнерусской литературой.

Попытка поэта возродить балладу на основе бытописания («Хозяин», «Русалка», «Оборотень») и обращения к национальной старине и фольклору привела его к отказу от специфически балладных форм и к опытам в области историко-эпического жанра. Наиболее близка к балладе по своей конструктивной особенности поэма «Волхв».

С этой линией в творчестве Мей связана и его стихотворная драматургия, при изучении которой возникают те же вопросы об историко-философской концепции писателя, о принципах его подхода к разработке исторического сюжета, о методах воссоздания стихии старинного языка и живой прозаической речи при посредстве современного стиха, которые встают перед исследователем эпического творчества поэта.

Путь, которым шел Мей в поэтической разработке исторической темы, имеет черты сходства с творческой дорогой А. К. Толстого. А. К. Толстой, как и Мей, уже в 40-х годах сделал попытку возродить балладу. Интерес к историческому прошлому и у него был тесно переплетен с увлечением фольклором, и попытки стилизаций под древнерусскую литературу соседствовали с подражаниями устной народной поэзии. Оба поэта были увлечены древней литературой. Они сосредоточивали свое внимание на глубоко трагических моментах русской истории и находили свой идеал народного героя в древности, черпая средства для его воссоздания из арсенала старинного русского искусства. Оба стремились широко, в разнообразных поэтических жанрах (лирика, поэма, стихотворная драматургия) выразить свои исторические воззрения. Оба основывались на усвоении европейской балладной традиции и своеобразной интерпретации ее образцовых произведений в собственных переводах. Оба откликнулись в своей исторической, балладной поэзии на проблему роли поэта в обществе и оба высказывали мысль о свободе творчества, о высшем назначении поэта. Впрочем, мы уже говорили, что включение подобных деклараций в баллады имело место у довольно широкого круга поэтов, начиная с конца XVIII в., и было уже почти традиционным.

В середине XIX в., в обстановке больших социальных сдвигов и политических столкновений, споры вокруг значения искусства и отношений писателя с обществом приобрели новое значение. Декларации о независимости искусства от социального заказа воспринимались в эти годы как форма выступления против революционного движения, как попытка уйти от непосредственного участия в борьбе за преобразование общества в обособленный мир искусства.

Ни Мей, ни А. К. Толстой при всей их приверженности искусству и преданности чисто литературному труду с его специфическими задачами не были людьми, отрешенными от «злобы дня», от проблем, волновавших общество. Мей начал свой творческий путь как подражатель декабристской поэзии. Он глубоко страдал от безгласности и гнета «мрачного семилетия», от крымского поражения, жил мечтой об освобо-

ждении крестьян. Несмотря на политическую пассивность Мей, его декларации о высшем назначении поэта воспринимались как отголосок политического романтизма дворянских революционеров. Однако зачастую они звучали как повторение общих мест философской лирики.

Иначе воспринималась позиция А. К. Толстого. Человек, гораздо более активный в общественном отношении и гораздо более политически мыслящий, чем Мей, он создал стройную историко-философскую концепцию. Эта концепция составила внутреннее содержание его балладного творчества, явилась подтекстом его выступлений против правительственной реакции, но вместе с тем на определенном этапе она привела к расхождению А. К. Толстого с молодой революционной Россией, предопределила его декларации об особенной, «высшей» миссии искусства.

В 1868 г., обозревая путь, пройденный поэтом, Н. Курочкин отмечал, что «народные желания, стремления и надежды ему не чужды»,<sup>49</sup> что многим стихотворениям А. К. Толстого присущ «чисто русский, народный склад».<sup>50</sup> Вместе с тем Курочкин отмечал, что поэт теряет объективность и справедливость, выступая против прогрессивной молодежи в балладе «Пантелей-Целитель»; в упрек А. К. Толстому он напоминал его стихотворную декларацию, которая, по мнению Курочкина, противоречит полемическому задору некоторых его баллад 60-х годов:

Двух станов не боев, а только гость случайный,  
За правду я бы рад поднять мой добрый меч,  
Но спор с обоими — досель мой жребий тайный,  
И к клятве ни один не мог меня привлечь;  
Союза полного не будет между нами —  
Не купленный никем, под чье б ни стал я зная,  
Пристрастной ревности друзей не в силах снести,  
Я знамени врага отстаивал бы честь!

(I, 144)

Такой упрек должен был чувствительно задеть А. К. Толстого. В декларации, которую цитировал Курочкин, поэт выразил не только взгляд на свое собственное положение в литературе, но и свое отношение к вопросу о месте поэта в обществе вообще.

А. К. Толстой мог без риторического преувеличения утверждать, что он «гость» двух «станов», каждый из которых надеется привлечь его «к клятве». Человек, по самому своему рождению близкий к престолу, лично общавшийся с царской фамилией и получивший придворный чин камер-юнкера в двадцать с небольшим лет, а затем назначенный флигель-адъютантом, он не только не стремился сделать карьеру, но, наоборот, прикладывал значительные усилия, чтобы отстоять свою независимость и освободиться от государственной службы, нести которую ему приказывал сам царь.

В своих размышлениях о нравственном смысле политической деятельности, об этических проблемах, с которыми неминуемо должен столкнуться правитель, он опирался на реальные наблюдения над нравами, поступками и положением самых высших политических деятелей страны и самого царя. Эти наблюдения не могли придать размышлениям А. К. Толстого оптимистического характера и утвердили его представление о политической деятельности как низшей по отношению к другим областям человеческого творчества — искусству и науке, — представление, сложившееся у молодого поэта под влиянием романтической эстетики.

Желанным гостем оказался А. К. Толстой в стане прогрессивной лите-

<sup>49</sup> Н. Курочкин. Библиографическая параллель. «Дело», 1868, № 1, отдел «Совр. обозрение», стр. 30.

<sup>50</sup> Там же, стр. 19.

ратуры, которая выступала как сила, противостоящая официально-бюрократическому миру. Первые шаги А. К. Толстого в литературе были встречены благожелательным отзывом В. Г. Белинского. Несмотря на то что А. К. Толстой печатался в 40-х годах немного, творчество его было положительно оценено в литературной среде. Его охотно печатал «Современник» Некрасова. Демократическим литераторам оказалась близка сатирическая поэзия А. К. Толстого, они высоко оценили созданную им в соавторстве с братьями Жемчужниковыми убийственно точную пародийно-сатирическую «модель» личности и творчества официозно-охранительного поэта — Козьмы Пруткова.

Однако, по мере того как острота политических конфликтов русской жизни и задач, встававших перед обществом, потребовала от писателя четкого определения своих позиций, сведения воедино исторических раздумий и оценок современной политической ситуации, полное расхождение его с революционно-демократическим крылом русской литературы стало неизбежным.

Исторические взгляды А. К. Толстого в их наиболее полном и зрелом виде были выражены в его драматической трилогии «Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоаннович» и «Царь Борис». В этих трех стихотворных трагедиях А. К. Толстой обстоятельно развил свое убеждение в трагической, фатальной несовместимости высоких этических принципов с политической, государственной деятельностью. В центре каждой из трех трагедий определенный тип правителя и тип человека на троне. Иоанн Грозный — властный, жестокий, сграстный человек, одержимый идеей полного осуществления своей неограниченной власти; добрый Федор, стремящийся подчинить государственное начало человеческому; разумный и целеустремленный правитель Борис Годунов — все они неизменно оказываются носителями трагической вины, преступниками либо перед человечеством и своими «я» (Иоанн, Борис Годунов), либо перед государством (Федор), и все они приходят к краху — к сознанию неосуществимости своих стремлений, к разорению страны, к грани смуты.

Трилогия, по всей видимости, подводила читателя к мысли о несостоятельности, бесперспективности монархического принципа государственной власти. Однако сам поэт не показывал да, вероятно, и не видел реальной возможности другого принципа правления. Более того, в трилогии через образы героев, пытающихся оказать политическое сопротивление абсолютизму (Иван Шуйский), поэт выражал мысль о неизбежности моральных падений при любой политической борьбе. «Безгрешным» в трилогии является лишь боярин Захарьин-Юрьев.

Безвинен

Не может быть, кто с жизнью ведет  
Всегда борьбу; кто хоть какую цель  
Перед собой поставил, —

(II, 435)

утверждает Борис Годунов в пьесе А. К. Толстого и упрекает «благого» боярина Захарьина-Юрьева за его эгоистическую чистоту, за то, что он, со спокойной грустью глядя на «неустройство земли», утешается тем, что сам он «чист и бел»».

Таким образом, участие в политической борьбе неизбежно для человека, живущего в обществе, считает Толстой. Недаром, разочаровавшись в возможности бесхитростного «человеческого» правления, царь Федор говорит княжне Мстиславской («Царь Федор Иоаннович»):

Да, княжна,

Да, постригись! Уйди, уйди от мира!  
В нем правды нет! Я от него и сам бы  
Хотел уйти — мне страшно в нем...

(II, 398)

Для него мир политических интересов заключает в себе и порывы благородного самоотречения, добрые намерения, идеалы, и коварство, жестокость, злодейство, всегда и неизменно оставаясь внутренне конфликтным, дисгармоничным, несущим трагические и неотвратимые разочарования человеку. И поэтому А. К. Толстой обращается в своих трагедиях к эпохе, когда произошли централизация русского государства и утверждение абсолютизма. В оценке этой эпохи, которая привлекала в 60-х годах особенное внимание историков и литераторов, А. К. Толстой резко расходился с учеными государственной школы, наиболее влиятельной в это время в исторической науке.

Учение этой школы рассматривало государство и волю его руководителей как первопричину исторического развития, а самый исторический процесс — как процесс видоизменения форм государственности.

Для А. К. Толстого эпоха Иоанна Грозного всегда была и оставалась воплощением тех форм жизни, которые, как он утверждал, получили развитие в России в результате многовекового татарского ига и противоречили духу и идеалам русского народа. Именно эту эпоху он считал историческим истоком как самодержавной тирании и порожденного ею рабского аморализма, так и достигшего, по его мнению, в современном обществе своего апогея засилия политики, подчинения ей всех других сфер человеческого духа. Недаром в полемической балладе «Поток-богатырь» за картиной всеобщего преклонения перед обожествленным царем Иваном Грозным следует изображение современных бурных дебатов на политические и философские темы, заканчивающееся характерным заключением:

Ведь вчера еще, лежа на брюхе, они  
Обожали московского хана,  
А сегодня велят мужика обожать!  
Мне сдается, такая потребность лежать  
То пред тем, то пред этим на брюхе  
На вчерашнем основана духе!

(I, 312)

Не соглашаясь с историками государственной школы в исходном положении, которое лежало в основе всех их исследований, — в представлении о прогрессивном развитии общества по мере укрепления абсолютизма в России, А. К. Толстой расходился с ними и в отношении к историческим источникам. Легендарный материал, содержащийся в летописях, повестях и других памятниках древнерусской литературы, который отмечался учеными как достоверный, особенно интересовал А. К. Толстого, придававшего большое значение художественному восприятию жизни и видевшего в нем выражение этических идеалов народа.

В противоположность официозным историкам своего времени, считавшим современный строй жизни заключительным и высоким звеном предшествовавшего прогрессивного развития, и в отличие от демократически настроенных теоретиков, веривших, что общество чревато революционным взрывом, который приведет к образованию более гармоничных общественных отношений, А. К. Толстой рассматривал всю историю России в течение нескольких столетий как уклонение от разумного национального устройства, которое царило в древней Руси дотатарского периода.

«Отдыхаю при писании собственных баллад из жизни нашего домонгольского периода, когда еще у нас была честь жива. В проекте постановки царя Бориса изливаю свою ненависть ко всему псевдорусскому, т. е. московитскому» (IV, 329), — писал он в 1869 г.

Древнее искусство и фольклор представлялись А. К. Толстому огромным резервуаром, сохранившим информацию об истории, быте и человеке тех патриархальных времен, о которых дошло гораздо меньше известий,

чем о происшествиях послегатарского периода. В старинной литературе поэт искал образ древней, даже дохристианской Руси с ее высокой культурой, этикой, ее широкими международными связями, рыцарским «демократизмом» и патриархальной простотой отношений между властью и народом.

Такой круг представлений писателя сближал его со славянофилами новой генерации — А. Григорьевым и его кружком.

Однако еще более последовательно и тесно, чем с А. Григорьевым, он сближался с Ф. И. Буслаевым, научные концепции которого по целому ряду вопросов были родственными взглядам А. К. Толстого. Такими концепциями, кстати резко отличавшимися как А. К. Толстого, так и Буслаева от славянофилов, были положения о единстве культуры индоевропейских народов, о контактах между народами как основе развития их национальных культур и о язычестве, двоебожии как духовном элементе, пронизывающем древнерусскую народную культуру и составляющем ее мифологическую основу. Отсюда Буслаев делал вывод об органическом единстве древнерусской книжной литературы и древнерусского искусства в целом с народным творчеством — фольклором. Эта теория Буслаева противостояла «византийской» теории, согласно которой русское искусство эстетически и этически формировалось на почве заимствованного из Византии христианства.

Особенно наглядно близость этой стороны взглядов Буслаева А. К. Толстому прослеживается в балладе последнего «Песня о походе Владимира на Корсунь», где заимствование христианства из Византии является темой и сюжетом. Христианство здесь изображается не как всеподчиняющая новая идеология, а как некая новая форма религиозного и светского поведения, которая накладывается на привычные бытовые формы жизни, не отменяя их.

Общность взглядов А. К. Толстого и Буслаева проявлялась и в их отношении к фольклору как источнику реальных сведений об исторической жизни народа. Буслаев критиковал славянофильский взгляд на фольклор как на символически-аллегорическое воплощение народных христианских представлений.

Такой подход к фольклору был чужд и А. К. Толстому, критиковавшему русских мифологов-фольклористов за попытки истолковать фольклорные образы как иносказания, символы. При этом он неизменно выражал уважение к научным трудам Буслаева.

Исторические взгляды А. К. Толстого оказывали непосредственное воздействие не только на содержание произведений поэта, но и на их форму.

Раздумья о прошлом и будущем России, поиски ответов на вопросы, которые вставали перед ним в ходе этих размышлений, и обращение к историческим источникам особого рода приводили поэта к балладным сюжетам. Самый подход А. К. Толстого к проблемам истории имел романтический характер, который должен был благоприятствовать выражению исторических воззрений в форме этого традиционно-романтического поэтического жанра.

А. К. Толстой был вполне человеком своего времени. Философичность его мировосприятия, сохранявшая отпечаток 30—40-х годов — эпохи его формирования, сочеталась с тягой к историческим изучением и с живой современной политической мыслью, соответствовавшим обстановке 50—60-х годов. Все это придавало особый характер его балладам.

Публицистическая авторская мысль присутствует в балладах А. К. Толстого в форме деклараций и прямых полемических выступлений, составляя сюжетную основу многих баллад, формируя в них идеальный образ древнерусского быта.

В исторических балладах А. К. Толстого наиболее явственно ощутима особая «высокая стихия» его творчества, приподнятость и декоративность его стиля. Этот характер исторической поэзии Толстого определялся тем, что именно в балладах поэт выражал свой идеал, что быт домосковской Руси он воспринимал как воплощение, материальное выражение возможностей русского народа.

Поэтому красивые описания художественных аксессуаров быта, рассказ о значительном, полном внутреннего смысла и внешнего изящества традиционно-обрядовом «чине» поведения людей, патетическая, освещенная подтекстом желчного неприятия социального идеала демократии и ненавистью к современной придворной аристократии лепка образов — характерны именно для его баллад.

Этот пышный и живописный стиль, представляющий значительное отклонение от линии развития русской поэзии, тянущейся от последнего периода творчества Лермонтова к Огареву и Некрасову, был, однако, в своем истоке связан не с вульгарно романтическими явлениями литературы 30—40-х годов, а с определенными сторонами мировоззрения и эстетических взглядов Гоголя.

В разделе «Предметы для лирического поэта в нынешнее время», обращаясь к Языкову<sup>51</sup> и развивая мысль о значении высокого, патетического стиля и гражданского пафоса, средства для выражения которого, как он отмечает, русские поэты постоянно черпали из «Ветхого завета», Гоголь продолжает: «А если хочешь быть еще понятней всем, то . . . опустишь . . . во глубины русской старины и в ней порази позор нынешнего времени и углуби в то же время глубже в нас то, перед чем еще позорнее станет позор наш. Стих твой не будет вял, не бойся; старина даст тебе краски. . . Она так живьем и шевелится в наших летописях. На днях попалась мне книга: *Царские выходы*. Казалось, что бы могло быть ее скучней, но и тут уже одни слова и названия царских убранств, дорогих тканей и камней — сущие сокровища для поэта; всякое слово так и ложится в стих. Дивишься драгоценности нашего языка: что ни звук, то и подарок: всё зернисто, крупно, как сам жемчуг, и, право, иное название еще драгоценней самой вещи. Да если уберешь такими словами стих свой — целиком унесешь читателя в минувшее».<sup>52</sup>

Соединение высокого стиля, выражающего идеализацию старины, с сатирическим подтекстом, обращенным на современность, так же как эстетизация языка и обихода древности, были столь характерны для баллад А. К. Толстого, что может показаться, что поэт поставил своей целью выполнить выше процитированные советы Гоголя лирическому писателю.

Легендарно-фольклористическая основа сюжетов и стиля баллад А. К. Толстого как бы присоединяла к голосу поэта хор народных голосов, доносящихся из древности.

Ранняя балада А. К. Толстого «Курган» (1840-е годы) говорит о равнодушии народа к славе, купленной кровью, о том, что народ не запомнил ни имени героя, ни его громких дел:

Певцы ему славу сулили,  
На гусях гремя золотых:  
«О витязь! делами твоими  
Гордится великий народ,  
Твое громоносное имя  
Столетия все перейдет!»

(I, 222)

<sup>51</sup> Названный раздел состоит из двух писем к Н. М. Языкову 1844 г.

<sup>52</sup> Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. VIII. Изд. АН СССР, М.—Л., 1952, стр. 279.



Однако имя это не сохранилось в столетиях и кровавые подвиги витязя забыты вместе с льстивой песнью о нем. Одна лишь природа, равнодушная и прекрасная, окружает курган.

Изображением безмятежной природы А. К. Толстой зачастую разрешал конфликты, составляющие сюжет его баллад. Этот лирический мотив, не характерный для баллады как жанра, становится постоянным в балладном творчестве А. К. Толстого 70-х годов.<sup>53</sup> Противопоставление природы и простых чувств близких к природе людей миру политических страстей особенно заметно в балладном творчестве А. К. Толстого.

Историко-политическая тема и трагический аспект этой темы, источником которого было трагедийное восприятие современности, характерны уже для баллад А. К. Толстого 40—50-х годов.

Так, баллада «Курган», казалось бы лирическая и далекая от задач политической поэзии, благодаря своей идее — непрочности славы тирана — приобретала значение произведения, объективно направленного против официозных идеалов царствования Николая I. Мысли о современности заставляли поэта обращаться к эпохе Ивана Грозного.

Баллады А. К. Толстого 40-х годов по своим сюжетам более историчны, более близки к историческим фактам, чем позднейшие. Исторический сюжет положен в основу знаменитой баллады «Василий Шибанов». Несмотря на наличие некоторых анахронизмов и исторических неточностей, в целом поэт держится довольно близко к источникам. Он дает блестящую стилизацию в стихотворном переложении письма Курбского. Конструкция баллады — соотношение героев и характер их столкновения — внешне напоминает характерную ситуацию некоторых драм и баллад Шиллера: смелый подданный бросает в лицо сильному и умному тирану слова обвинения и протеста. Однако, если в трагедии Шиллера «Дон Карлос» подлинным героем становится обличитель — маркиз Поза, в балладе А. К. Толстого и царю, и его обличителю — вассалу — противостоит слуга — Васька Шибанов. Первые же строки баллады дают экспозицию, причем не экспозицию действия, а экспозицию характеров и отношений между людьми:

Князь Курбский от царского гнева бежал,  
С ним Васька Шибанов, стремянный.  
Дороден был князь. Конь измученный пал...  
.....  
Но рабскую верность Шибанов храня,  
Своего отдает воеводе коня:  
«Скачи, князь, до вражьего стану,  
Авось я пешой не отстану».

(I, 227)

Знатный князь Курбский, боясь царского гнева, сделался другом литовцам, но Васька Шибанов, который уходит в Литву с господином, называет литовцев «вражьим станом». Слова «бежал», «дороден» в применении к Курбскому снимают всякую возможность героического, романтического восприятия его личности. В Шибанове сразу отмечается его простонародность: Васька, а не Василий. Именно Шибанову сразу дается нравственная характеристика — он хранит верность долгу. Правда, верность эта характеризуется как рабская, и поэт не придает Шибанову черт романтического героя; более того, он прилагает старания, чтобы воссоздать реальный образ простого человека отдаленной эпохи, но именно этому скромному рабу суждено дать урок царю, забывшему о своем долге перед подданными, и посрамить князя, принесшего верного слугу в жертву — «за сладостный миг укоризны». Оба антипода политической

<sup>53</sup> См.: И. Г. Ямпольский. А. К. Толстой. В кн.: А. К. Толстой, Стихотворения. «Библиотека поэта». Малая серия. Л., 1954, стр. 41.

борьбы, изображенной в балладе, не только характеризуются одними и теми же чертами (злостью, гордостью, честолюбием одержимы как Иоанн, так и Андрей Курбский), оба они находятся в одинаковом положении — царь окружен почетом и раболепным поклонением, Курбскому в Литве «всяк... честь воздает», но обоих не радует почет, и действия их носят сходный характер: Курбский, не задумываясь, губит, как и царь, своего верного слугу.

Чисто человеческое отношение к царю и к Курбскому (недаром царь говорит о Шибанове: «ты не раб, а товарищ и друг»), свобода от интересов личного успеха и славы поднимают Шибанова над сильными мира сего, в споре которых он замешан как лицо незаинтересованное. Поэтому патетический монолог, вложенный в уста Шибанова в конце баллады и переводящий все произведение в романтико-дидактический план, не воспринимается как неожиданный, нарушающий стилистическое единство образа героя.

Баллада «Князь Михайло Репнин» повторяет в своей основе ситуацию баллады «Василий Шибанов», но здесь в лице «правдивого князя» Репнина соединен «шиллеровский» протест против произвола самодержца с простотой и бескорыстием верного слуги — Шибанова. Баллада эта противопоставляет высокие нравственные качества подлинного слуги отечества холопству придворной камарильи.

Эта тема становится затем одной из излюбленных в балладном творчестве А. К. Толстого (см.: «Илья Муромец», «Садко»).

Среди баллад А. К. Толстого 40—50-х годов обращает на себя внимание «Ночь перед приступом». Она представляет собою развернутое в поэтическую картину противопоставление двух лагерей — русского и польского — при осаде Троице-Сергиевой лавры. Такое противопоставление, обычное в древнерусских воинских повестях, несло в себе элемент стилизации, вело за собою воссоздание общепринятых в литературе древней Руси поэтических образов. Однако своеобразие сюжета баллады, не имеющего разрешения, обрыв повествования без его обязательного традиционного продолжения картиной боя, создавало особенное, настороженное настроение. Напряженный драматизм концовки —

Молитесь богу, братья!  
Начнется скоро бой!  
Я слышу их проклятия,  
И гиканье, и вой;  
Несчетными станицами  
Идут они вдали,  
Приляжем за бойницами,  
Раздуем фитили! —  
(I, 236)

несмотря на ее, казалось бы, вполне конкретный исторический характер, переключает восприятие в современный план, сливая тревогу русских людей, ждущих вражеского приступа темной ночью 1608 г., с настроениями самого поэта, настороженно следящего за политической жизнью своей эпохи.

Эта особенность баллады дает основание сопоставить ее со стихами цикла «На поле Куликовом» А. Блока (см., например, стихотворение «Опять над полем Куликовым...», оканчивающееся словами: «Доспех тяжел, как перед боем. Теперь твой час настал. — Молись!»).

К балладе «Ночь перед приступом» по настроению и замыслу примыкает баллада «Три побойща» (1869).

Сложное композиционное построение (в балладе сопоставляются и переплетаются три баллады о битвах и национальных бедствиях — Киевской Руси, Англии и Норвегии), сознательно допущенные, ради соблюдения

полного параллелизма событий, анахронизмы, общая взволнованность повествования должны были «передать... колорит той эпохи, а главное, заявить нашу общность в то время с остальной Европой» (IV, 268).

За этим замыслом стояло страстное утверждение исторической общности судеб России и Европы вообще, а за мрачным колоритом отдаленной эпохи крылось предчувствие катастроф и гроз, которыми чревата современность.

Современную мысль, чувство современного человека, исторически оценивающего широкий круг политических явлений, А. К. Толстой считал вполне уместными в балладе и часто облакал их в псевдобалладную или даже пародийно-балладную форму. Его привлекала при этом возможность создания при помощи традиционно-балладных поэтических средств вымышленного образа, воспринимающегося как легендарный, т. е. исторически реальный в сознании широкого круга читателей и иносказательно символический — для критически мыслящего современника.

По такому принципу создавались баллады «Богатырь», «Правда», «Государь ты наш батюшка...», «Чужое горе». «Пантелей-Целитель» и др. С этой линией в творчестве А. К. Толстого связана и баллада «Змей Тугарин» (1867). Подобно тому как в пародийной «Истории государства Российского от Гостомысла до Тимашева», в балладе «Змей Тугарин» поэт излагает свой взгляд на историю русского государства. Однако в отличие от названной сатирической поэмы баллада содержит исторический идеал поэта и выражение веры в будущее народа. Русь дотатарского периода в том поэтическом и идеальном виде, в каком она рисовалась поэту, дана в балладе «Змей Тугарин» в широкой и яркой картине. Светлый колорит ее всецело определяется тем, что поэт горячо верит в высокие этические устои русского народа, исходя из которых рабская покорность поработителям кажется столь нелепой, что может вызвать лишь смех. Пророчество Змея Тугарина о грядущем иге и царстве кнута действительно вызывает смех всего Киева. Однако самый образ змея в этой балладе дан во всей своей мрачной значительности.

Займованный из народных легенд образ змея как воплощение поработителя стал центральным и в поэме «Дракон» (1875), рисующей борьбу между гвельфами и гиббеллинами в Италии XII в. Поэт считал, что главное достоинство этой поэмы «состоит в большом правдоподобии невозможного факта» (IV, 445). Этого правдоподобия поэт достигал тем, что наделял героя, в уста которого вложено повествование, характерной для носителей легенды убежденностью в реальности рассказанного происшествия. Гвельф-оружейник сообщает живые и впечатляющие подробности появления дракона, ужас перед которым в его сознании тесно сплелся с ужасом перед возможностью победы врагов.

Тонкое воссоздание в поэме стиля раннего итальянского Возрождения — поэма написана терцинами — способствовало усилению иллюзии. Стиль рассказа вводил читателя во внутренний мир человека «дантовской эпохи», будил ассоциации с литературой итальянского Возрождения и убеждал в искренности веры рассказчика в чудесное.

Балладное творчество А. К. Толстого 70-х годов характеризуется усилением лирического элемента за счет драматического.<sup>54</sup> Сказочные сюжеты и поэтические притчи часто сменяют в его балладах этих лет чисто исторические сюжеты. Не исторические конфликты и жестокие столкновения людей сильных характеров, как в балладах 40-х годов, а поэтически условные ситуации, идеальные образы рисуются в таких, например, его балладах, как «Сватовство» (1871) и «Алеша Попович» (1871). Собст-

<sup>54</sup> См.: И. Г. Ямпольский. А. К. Толстой. В кн.: А. К. Толстой, Собрание сочинений, т. 1. Гослитиздат, М., 1963, стр. 33.

венно герои этих баллад имеют лишь самое отдаленное отношение не только к истории, но даже к фольклору, да и балладами эти стихотворения могут считаться лишь очень условно. В них начисто отсутствуют острота характеристик и ситуаций, краткость и драматизм изложения, присущие балладе, отсутствует в них и та этическая балладная «нагрузка», которая, не превращая произведение в дидактическое, объясняет значение легендарного или исторического происшествия, обусловившее сохранение памяти о нем в поколениях. Отказ от традиционных балладных форм в названных стихотворениях носит демонстративный характер: намеченные, хотя и слабо, в начале конфликты не только не разрешаются, но и лишаются всякой остроты. По существу обе баллады сближаются с лирическими стихотворениями.

Однако стремление А. К. Толстого поэтически выразить мир своих идеалов не всегда принимало в его балладах 70-х годов такой чисто лирический и условно-отвлеченный характер.

В наиболее значительных балладах этих лет, таких как «Илья Муромец» (1871), «Садко» (1872), «Канут» (1872), А. К. Толстой снова возвращается к противопоставлению духовной красоты и чистоты простого человека и природы — коварству и предательству людей, окружающих престол. Воспроизводя распространенную в былинах об Илье Муромце ситуацию ссоры Ильи с князем Владимиром, А. К. Толстой смягчает традиционный былинный сюжет: князь Владимир не выступает как коварный и несправедливый обидчик Ильи — такая характеристика князя противоречила бы представлению поэта об идеальных нравах Киевской Руси, но самое нежелание богатыря жить при дворе, тяга его на просторы родной страны, жажда подвига и независимости выглядят в балладе как высокие, благородные стремления. Недаром для обоснования ухода Ильи из Киева поэт вкладывает в его уста прямые цитаты из песен, духовных стихов:

Душно в Киеве, что в скрине,  
Только киснет кровь!  
Государьне-пустыне  
Поклонюся вновь!  
Вновь изведу я, старый,  
Волюшку мою... —

(I, 316)

а заключение баллады по своей лаконичной выразительности представляет шедевр пейзажной лирики:

Снова веет воли дикой  
На него простор,  
И смолой и земляникой  
Пахнет темный бор.

(I, 317)

Мотив бегства от двора, утверждения своей независимости был исполнен для поэта глубокого лирического значения. С особенной силой это проявилось в балладе «Садко». Подлинно-фольклорный былинный сюжет в этом произведении разработан по строгим канонам балладных традиций.

Диалог, через который, без всякой экспозиции, разворачивается действие, спор голосов — героя, жаждущего освобождения, и носителя волшебной злой силы, удерживающей его в своей власти, — описание чудес подводного мира — все это приводит на память такие известные баллады, как переведенную А. К. Толстым шотландскую балладу «Эдвард», «Лесной царь» Гёте, «Тангейзер» Гейне, «Русалку» Лермонтова. Оригинальность баллады А. К. Толстого состоит в ее подтексте, в подразумеваемом уподоблении придворной жизни морскому царству с его безнадежной чуждостью жизни людей и бесчеловечной причудливостью, а также в пере-

плетении этой сатирической темы со своеобразно и сильно разработанным лирическим мотивом любви к родине, ее природе, простой жизни народа. Любовь к родине, выраженная здесь поэтом, сродни той, в которой признавался Лермонтов в стихотворении «Родина». А. К. Толстого здесь тоже привлекает красота родной земли в ее неярких, привычных проявлениях, с простыми приметами бытия народа, заселяющего ее равнины, живущего одной с нею жизнью. Однако образы, встающие в сознании поэта, отличаются особенной, резкой остротой; они как бы пронизаны чувством человека, потерявшего родину:

Богатством своим ты меня не держи;  
Все роскоши эти и неги  
Я б отдал за крик перепелки во ржи,  
За скрип новгородской телеги!  
Давно так не видно мне божьего дня,  
Мне запаху здесь — только тина,  
Хоть дегтем повеяло б раз на меня,  
Хоть дымом курного овина!

(I, 349)

Напряженная тоска по родной земле, ее природе, ее простому быту самим сюжетом баллады уподоблялась тоске по жизни, а отрыв от родины — смерти. Ведь остаться в подводном царстве для героя означало умереть.

А. К. Толстой никогда не переживал насильственного или длительного отторжения от родины, но своему герою он придал чувства, которые владела им в пору его службы, которой от него требовал царь, и пребывания при дворе. Недаром слова морского царя и в окончательном варианте:

... Земля нестерпима от зною!  
Я в этом сошлюся на целый мой двор,  
Всегда он согласен со мною!  
Мой терем есть моря великого пуп:  
Твой жеребий, стало быть, светел... —

(I, 350)

и в отброшенном, первоначальном варианте:

Ты сам, чай, не ведаешь, что говоришь,  
Ты бредишь, о воле тоскуя!  
Не дам тебе воли я — вот тебе шиш!  
Добра твоего же хочу я! —

(I, 725)

заставляют предполагать, что за уговорами морского царя, которым поэт придал пародийно-песенную форму, стояли реальные отказы на просьбы А. К. Толстого об отставке.

Таким образом, в этой балладе, как и в других балладах А. К. Толстого конца 60-х годов, песенно-фантастический, лирический и пародийно-сатирический элементы оказываются слитыми воедино.

Обращаясь от балладного творчества А. К. Толстого к исторической поэзии А. Н. Майкова, читатель резко ощущает разительное несходство творческой манеры этих двух писателей, которых современники зачастую относили к одной литературной группе — к группе сторонников «чистой поэзии».

Если А. К. Толстой пронизал все свои исторические стихотворения субъективным, лирическим элементом и сделал их поэтическим выражением своего взгляда на историю и на современность в ее историческом аспекте, если фольклористическая стилизация стала для него средством выражения его общественно-исторического идеала, то Майков стремился создать эпические, объективные картины, перенести современников на

крыльях своей фантазии на место свершения известных исторических событий, сделать их свидетелями ярких эпизодов жизни «веков и народов». Создавая свои изящные картины легендарной языческой и полужазыческой древности, А. К. Толстой пользовался красками, заимствованными из фольклора, и знал, что рисует некий идеальный мир, который он, впрочем, считал в принципе более реальным, чем «смехотворное» и неразумное уклонение в татарские нравы, начавшееся, по его убеждению, с «московского периода» русской истории.

А. Н. Майков хотел воссоздать реальные, истинно происходившие события в их действительном виде. Он совершенно или почти совершенно отказался от использования легенды в качестве сюжетной основы для своих произведений. Не народная молва, а проверенные историками, достоверные материалы привлекали его. В тех редких случаях, когда легенда становилась основой сюжета его произведения, она неизменно оказывалась предельно ясной, вероятной, лишенной фантастического элемента и даже оттенка таинственности.

Сторонник государственной исторической школы, Майков использовал не только материалы, добытые учеными, но и всецело принимал их выводы и концепции — переосмысление исторических фактов он не считал своей целью; задачу поэт видел в живописи словом, в создании зримых и впечатляющих картин, содержание и общий смысл которых раскрыты историками.

Максимальная точность реалий быта, внешней обстановки действия, экспрессия, динамичность застывшей, но живой картины — вот чем хотел поразить своего читателя поэт. Театральная красочность и эффектность поэтических композиций представлялась ему наиболее действенным средством воплощения величия истории, грандиозности ее основных событий. Пейзажист и жанрист в области лирической поэзии, дающий основание для сопоставлений его с такими передвижниками, как Шишкин, Саврасов и Маковский, А. Н. Майков в области исторической поэзии как бы становился последователем художников-академистов. Яркая и нарочито красивая гамма красок, эстетика богатых и пышных аксессуаров, искусственно расположенные эффектные фигуры, освещенные несколько театральной игрой света, — вот характерные черты живописной манеры академистов, воплощенной Майковым средствами языка в его исторической поэзии. Именно в такой художественной манере выполнены его исторические композиции «Иафет» (в достоверности библейской легенды официально не принято было сомневаться, и Майков воспринимал ее как историческое свидетельство), «Саванарола» (1851), «Клермонтский собор» (1853), «Приговор» (1860), «В Городце в 1263 году» (1875), «У гроба Грозного» (1887), «Ломоносов» (1865—1882). Пристрастие к принятым в официальной науке концепциям и к идее исторической прогрессивности развития государства во всех его проявлениях накладывало отпечаток официозности на многие из этих произведений поэта.

Вместе с тем отношение Майкова к прошлому характеризовалось презрительно-ироническим взглядом поэта на «заблуждения» прошедших веков, верования, идеалы и представления, увлекавшие народы, заставлявшие их отказываться от разумной умеренности воззрений, здравого смысла. Порицание фанатизма является содержанием таких его стихотворений, как «Саванарола», «Исповедь королевы» (1861), «Приговор». Во всех этих произведениях фанатизму противопоставляется здравый смысл, естественно присущий всем людям, но по временам уступающий фанатическим предрассудкам.

Стихотворение «Приговор», рисующее трагическую ошибку, в которую впали мудрые и даже добрые государственные мужи, не послушавшись

естественного веления сердца, оканчивается ироническим заключением, отчетливо демонстрирующим отношение автора к фольклорно-легендарным представлениям древних эпох:

От соборного проклятья  
Дьявол вылетел из сада  
И над озером Констанцским,  
В виде огненного змея,  
Пролетел он над землею,  
В лютой злобе искры сея.  
Это видели: три стража,  
Две монахини-старушки  
И один констанцкий ратман,  
Возвращавшийся с пирушки.

(II, 42)

Рационализм подхода поэта к образам и представлениям, порожденным легендой, в данном случае особенно наглядно выступает при сравнении с символическим восприятием образа дракона А. К. Толстым.

Прозаически-рационалистическое переосмысление легенды нашло свое выражение в «Исповеди королевы», где развитие инквизиции в Испании ставится в непосредственную зависимость от интриг духовника королевы, и в стихотворении «Кто он?» (1868), в котором весьма ощутительна связь с традициями ложновеличавой школы.

Единственное стихотворение Майкова, представляющее собою балладу в подлинном смысле слова, «Емшан» (1874) основано на легенде, заимствованной из Вольнской летописи. Эффектная живописность отдельных эпизодов имеет место и в этой балладе. Однако поэтический образ, извлеченный из летописной легенды — пучок сухой травы, воплощающий родную степь и действующий на душу человека с большей силой, чем убеждения и воздействие искусства, получил в балладе подлинно лирическое развитие. Тут сказалась сильная сторона творческой индивидуальности Майкова, тонко чувствовавшего родную природу и живо воспринимавшего поэзию ее простых проявлений. Недаром современный поэт и археолог Валентин Берестов говорит, что стихотворение это постоянно приходило на ум археологам, затерявшимся среди степей, где они вели раскопки, и цитирует в подтверждение мысли о притягательной силе степи:

Ему ты песен наших спой, —  
Когда ж на песнь не отзовется, —  
Свяжи в пучок емшан степной  
И дай ему, — и он вернется.<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> См.: Валентин Берестов. Меч в золотых ножнах. Изд. «Молодая гвардия», М., 1964, стр. 156.

# Глава четвертая

Ф. И. ТЮТЧЕВ

## 1

Тютчев (1803—1873) писал стихи почти шестьдесят лет. Он начал в середине 1810-х годов, одновременно с Пушкиным и Баратынским, Дельвигом и Кюхельбекером. Но известность не сопровождала первые его шаги. В 1820-е годы о Тютчеве-поэте знали только его учителя, С. Е. Раич и А. Ф. Мерзляков, и друзья по Московскому университету, которые вместе с Тютчевым участвовали в работе Общества любителей российской словесности и молодого литературного «Общества друзей», организованного Раичем в начале 1820-х годов.

В 1819 г. были напечатаны первые произведения Тютчева.<sup>1</sup> В 1820-е годы его стихи регулярно появляются в изданиях литераторов-москвичей Раича, Погодина и других — «Новых Аонидах», «Урании», «Северной лире», «Русском зрителе», «Галатее». Эти стихи дали основание И. В. Киреевскому в «Обзрении русской словесности на 1829 год» причислить Тютчева к поэтам «немецкой школы» наряду с Хомяковым и Шевыревым,<sup>2</sup> а Николаю Полевому — заявить, что Тютчев «подает блестящие надежды».<sup>3</sup>

В 1836 г. стихотворения Тютчева прочли и стали восторженными почитателями его дарования Вяземский, Жуковский, Плетнев; высоко оценил талант живущего в Германии поэта А. С. Пушкин. В этом же году обширным циклом под названием «Стихотворения, присланные из Германии» началась публикация тютчевских стихотворений в пушкинском журнале «Современник».

Стихи эти в «Современнике» не остались незамеченными. В 1838 г. критик «Литературных прибавлений к „Русскому инвалиду“» сказал о них, что они дышат «той меланхолией, той негою и таинственностью, которые так очаровательны в его вдохновенных стихах, приводивших в умиление Пушкина».<sup>4</sup> А в 1846 г. В. Н. Майков в рецензии на стихотворения А. Н. Плещеева будет вспоминать о том, как эти «истинно поэтические произведения» «обратили на себя внимание людей со вкусом и поэтическим тактом».

Однако со времени этой публикации, по объему соответствовавшей обычным для тех лет поэтическим сборникам, должно было пройти почти четырнадцать лет, прежде чем литературная критика начала о творчестве поэта разговор всерьез. Тютчеву было сорок семь лет, когда о стихах, опубликованных в «Современнике», появилась первая статья.<sup>5</sup> Ему было

<sup>1</sup> Послание Горация к Меценату, в котором приглашает его к сельскому обеду. Тр. Общ. любит. рос. словесн., 1819, ч. XIV, кн. 22, стр. 32—36.

<sup>2</sup> «Денница, альманах на 1830 год», стр. XLI.

<sup>3</sup> «Московский телеграф», 1825, ч. I, стр. 75.

<sup>4</sup> «Литературные прибавления к „Русскому инвалиду“», 1838, № 48, стр. 957.

<sup>5</sup> Н. А. Н[е к р а с о]в. Русские второстепенные поэты. «Современник», 1850, № 1, отд. VI, «Смесь», стр. 56—74.



более пятидесяти лет, когда его стихотворения впервые были изданы отдельной книгой.<sup>6</sup>

Тогда и пришла слава. Некрасов и Лев Толстой, Достоевский и Аполлон Григорьев убежденно провозгласили Тютчева «первостепенным русским поэтом», «гениальным лириком». Его творчеству посвятили проникновенные статьи Тургенев и Фет; Добролюбов в статье «Темное царство» писал, что Тютчеву, кроме «уловления мимолетных впечатлений от тихих явлений природы», доступны «и знойная страстность, и суровая энергия, и глубокая дума, возбуждаемая не одними стихийными явлениями, но и вопросами нравственными, интересами общественной жизни».<sup>7</sup>

Читатели восприняли сборник Тютчева как единое целое, без учета хронологической последовательности появления того или иного стихотворения. С тех пор эволюция Тютчева-поэта так и осталась наименее изученной стороной его творческого облика; чаще всего темы и образы его стихотворений объединялись и исследовались как некие эмоционально-психологические комплексы, вне хронологии прослеживалась их «дублетность» и «параллельность».<sup>8</sup>

А между тем на протяжении шестидесяти лет работы в Тютчеве-поэте изменилось почти все, кроме, может быть, самых основ его поэтической индивидуальности. Изменился общий жизненный тонус — от восторженно-патетического в юности до постоянного ощущения тоски и ужаса в зрелые годы; изменилось отношение к человечеству и обществу — от празднично-ликующей веры в дружеский круг и людское единение до трагизма одиночества человека в бездушной, безразличной, а зачастую и активно враждебной среде. Иным стало отношение к любви и природе, революции и России, народу и религии, добру и злу. Эволюционировал и сам творческий метод — от рационалистического «карамзинизма» раннего ученичества, через романтизм «московской школы» 1820—1830-х годов, к реализму лирики 1850—1860-х.

## 2

Краткий период литературного ученичества Тютчева приходится в основном на годы, когда он был вольным слушателем, а затем студентом Московского университета. Его ранние стихи — переложение Горация, торжественная ода, написанная для прочтения на университетском акте, мелкие стихотворения «на случай» — показывают, что он учился у Ломоносова и Державина, Дмитриева и Карамзина. Эти произведения насквозь рационалистичны, лишены реальных деталей, построены по законам развития логики, а не поэтической мысли. Темы и образы этих ранних стихотворений Тютчева не новы. Десятки поэтов до него писали оды «на Новый год», обличали «сына роскоши» и прославляли «мужа правоты». Десятки поэтов говорили о течении времени, сравнивая его с «током вод», описывали изобилие сельского обеда и перечисляли эпохи мировой цивилизации.

Однако уже в этих ранних стихах появились черты, предвещающие самобытную лирику зрелого Тютчева. Это прежде всего космический взгляд на мир, охватывающий мироздание — в целом, человечество —

<sup>6</sup> Стихотворения Ф. Тютчева. СПб., 1854.

<sup>7</sup> «Современник», 1859, т. 76, отд. III, стр. 39.

<sup>8</sup> См.: Б. Я. Бухштаб. Ф. И. Тютчев. В кн.: Ф. И. Тютчев, Полное собрание стихотворений. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1957, стр. 27—40; Л. В. Пумпянский. Поэзия Ф. И. Тютчева. В кн.: «Уралия». Тютчевский альманах. 1803—1928. Изд. «Прибой», Л., 1928, стр. 9—60; К. В. Пигарев. Жизнь и творчество Тютчева. Изд. АН СССР, М., 1962, глава «Мастер стихотворной формы», стр. 266—269.

в целом. Это пристальное внимание к метафоре и сравнению совершенно особого рода: «О Время! Вечности подвижное зеркало!» или: «И в светлой лазури спокойных валов С горящими небо пылает звездами, Как в чистом сердце — лик богов». Один из компонентов тютчевского сравнения, а чаще оба — понятия отвлеченные, не вещные, или явления духовной жизни человека, неуловимые состояния души.

Уже в ранних стихах Тютчев очень внимателен к синтаксису поэтической строфы. Ораторская интонация, восходящая к традициям державинской оды, — обилие восклицаний, укорочение строк к концу строфы, как бы рассчитанной на понижение голоса при прочтении вслух, ритмические перебои, выражающие перемены настроения автора-оратора, — все эти качества раннего творчества будут развиты впоследствии. Исследователи творчества Тютчева неоднократно справедливо объясняли влиянием поэзии русского классицизма такие характерные качества его стихов, как «высокий», торжественный стиль, «колоризм», «акустицизм», принципиальную программность произведений, их двучленное или трехчленное деление (тезис—антитезис или тезис—антитезис—вывод).<sup>9</sup> Пейзажные тютчевские стихи связывались с антологическими одами Державина, «ночная» философия — с усвоением Юнга русской поэзией Державина, Боброва, Шихматова.

Однако с поэтической культурой русского классицизма связаны и некоторые другие качества поэзии раннего Тютчева, которые он трудно и последовательно преодолевал в дальнейшем: дидактизм, «учительность», характерные для ранних тютчевских од и для первых его посланий и стихотворений «на случай». Дидактизм выражался не только в поучениях и угрозах праздному «сыну роскоши» и прославлении «защитника беззащитных», но и в том, что в ранних стихах Тютчева постоянно присутствует идеал, начала добра, мудрости, «благосердия». В отличие от поэзии зрелого Тютчева его ранние стихи перенасыщены положительными примерами в полном соответствии с традицией классицизма. Таковы ода «Уrania», послание к Раичу «Неверные преодолев пучины...», стихотворное размышление «К оде Пушкина на Вольность», «Послание к А. В. Шереметеву» и др. Нравоучение выражено обильными повелительными формами глаголов: *воспой, разнежь, растрогай, преврати, не смущай, не мрачи, смягчай, не тревожь* и т. д.

Поэтический язык Тютчева в ранние годы не отличается богатством. «Животворный глас», «яркие лучи», «парение высокое», «вечная природы красота», «полный пламенный расцвет» (роз), «радостный полет» (зефира) — подобными полустертыми устойчивыми словосочетаниями полны ранние стихи Тютчева. Творческое самобытное владение словом придет позже, во второй половине 1820-х годов, в результате усвоения поэтических достижений Жуковского, Батюшкова, Пушкина.

«Как бы эфирною струею По жилам небо протекло», — скажет Тютчев в стихотворении «Проблеск». «Течет по жилам кровь Чистейшего эфира», — так было у Батюшкова («Мечта», 1817). «Как бы эфирное там беет меж листов, Как бы невидимое дышит», — В. А. Жуковский, «Славянка» (1815).

Тютчевское стихотворение «Проблеск» начинается строками: «Слышал ли в сумраке глубоко Воздушной арфы легкий звон...». «Как воздушной арфы звон», — говорит о раздавшемся шепоте Жуковский в стихотворении «Элизиум» (1815). Близким поэзии Жуковского является интимный, построенный на сочетании вопроса и ответа-утверждения синтаксис этого

<sup>9</sup> См. об этом: Ю. Н. Тынянов. Пушкин и Тютчев. В кн.: Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы. Изд. «Прибой», Л., 1929; Л. В. Пумпянский. Поэзия Ф. И. Тютчева; К. В. Пигарев. Жизнь и творчество Тютчева. Изд. АН СССР, М., 1962.

стихотворения: «Ты скажешь: ангельская лира Грустит в пыли по небесах!» (у Тютчева) и «Ты скажешь: ангел невидимо В ее лучах слетает к нам. . .» (у Жуковского — «Подробный отчет о луне. . .», 1820). А в результате тончайшего поэтического синтеза — одно из самых «тютчевских», «невещных» сравнений духовного с чем-то почти мистическим, не поддающимся бытовой расшифровке, но абсолютно достоверным эмоционально:

Как верим верою живою,  
Как сердцу радостно, светло!  
Как бы эфирною струею  
По жилам небо протекло!<sup>10</sup>

Жуковский и Батюшков — два имени, стоящие у истоков формирования поэтического облика Тютчева.

Элегический строй поэзии Жуковского помог Тютчеву заметить в человеческой душе тончайшие оттенки чувств и ощущений и найти средства выражения их в своей поэзии. Тютчев использует готовые, уже введенные Жуковским в обиходный язык поэзии словесные формулы жизнелюбия и уныния, познания непознаваемого и единения с природой.

Сколько весело промчались те годы,  
Когда мы все, товарищи, друзья,  
Делили жизнь на лоне у Свободы!  
Беспечные, мы в чувстве Бытия  
Что было, есть и будет, заключали. . .<sup>11</sup> —

обращался Жуковский к Тургеневу в 1813 г. Тютчев в 1823 г. послал друзьям в Россию «Песнь радости» Шиллера почти с теми же словами:

Что пел Божественный, друзья,  
В порыве пламенной Свободы  
И в полном чувстве Бытия. . .

(76)

Тютчев усваивает в поэзии Жуковского правду «идеальной» жизни человека, высоких порывов души «с земного круга» — к бессмертному:

Но ах, не нам его судили:  
Мы в небе скоро устаем, —  
И не дано ничтожной пыли  
Дышать божественным огнем. . .

(80—81)

Жуковский говорит о том же мягче, но не снимает традиционного противопоставления «темной области земной» и небесного откровения:

Чтоб о небе сердце знало  
В темной области земной,  
Нам туда сквозь покрывало  
Он дает взглянуть порой. . .<sup>12</sup>

Это стихотворение Жуковского («Рафаэлева мадонна», 1821) близко тютчевскому по своему образному строю, и в то же время сравнение их ясно показывает, что мы имеем дело здесь с поэтами двух разных исторических поколений. Тютчевскому поколению радость веры доступна лишь на мгновение потому, что оно внутренне уже неспособно к ней, потому, что жизнь его ничтожна, а сны утомительны. Человеку Жуковского небо открывается на миг высшей силой, существующей вне человека, — чтобы

<sup>10</sup> Ф. И. Тютчев, Полное собрание стихотворений. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1957, стр. 80. — Далее страницы этого издания указываются в тексте.

<sup>11</sup> В. А. Жуковский, Стихотворения. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1956, стр. 134.

<sup>12</sup> В. А. Жуковский, Сочинения, т. V, СПб., 1878, стр. 467.

«в темной области земной» небо было для него еще более свято. Кроме того, Тютчев — поэт иной человеческой природы, иного темперамента, чем Жуковский. Откуда в душе двадцатилетнего преуспевающего юноши могли родиться трагические строки, навеянные звуком воздушной арфы:

То потрясающие звуки,  
То замирающие вдруг...  
Как бы последний ропот муки,  
В них отозвавшись, потух!

(80)

Не просто «ропот муки», а «последний ропот» — чье-то затихающее горе, чья-то изболелая душа. По эмоциональному настрою стихи Тютчева, пожалуй, ближе горечи полежавшего описания «пламени вдохновения», чем умиротворенному покою Жуковского: пламя вдохновения «порывистой струею По струнам арфы пробежит, Наполнит грудь мою тоскою И в сердце радость умертвит».<sup>13</sup>

Содержание поэзии Тютчева новое, более острое, более напряженное эмоционально, чем у Жуковского, но поэтические средства восходят к его поэтике, принципиально стремящейся выразить «невыразимое» — не саму красоту мира, а «то, что слито с сей блестящей красотой, Сие столь смутное, волнующее нас, Сей внеземный одной душою Обворожающего глас...».<sup>14</sup>

Однако у Тютчева «пленительная сладость» стиха Жуковского все чаще начинает нарушаться напряженной метафоричностью, усложнением сравнений духовного — с духовным, передачей эмоционального — через эмоциональное. Тютчевская фраза все чаще объединяет слова не по предметному их значению, а по субъективно-эмоциональному, возникающему только в данном контексте и исчезающему вне его:

Едва усилием минутным  
Прервем на час волшебный сон  
И взором трепетным и смутным,  
Привстав, окинем небосклон, —  
И отягченную главою,  
Одним лучом ослеплены,  
Вновь упадаем не к покою,  
Но в утомительные сны.

(81)

В этом отрывке предельно точно подобраны слова, означающие действие. Они рисуют последовательные движения человека, на миг пробуждающегося ото сна (реального, физического сна) и вновь засыпающего: *усилием прервем сон; привстав, окинем* взглядом небо, и вновь падает голова, и вновь сон. В то же время бытовая, физическая реальность ни на минуту не нарушает метафоры: речь идет о человеческой жизни, в которой бывает лишь один миг постижения бессмертного — чего? — то ли божественного откровения, то ли высшего смысла вообще. Этот духовный процесс изображается психологически точно, как минутное пробуждение предельно уставшего, измученного человека, сны которого — «утомительные», глава — «отягченная», а взор — «трепетный и смутный». А собственно что такое «смутный взор»? И почему не воспринимается как грамматическое косноязычие последняя фраза: «упадаем не к покою, но в утомительные сны»? Эмоциональное напряжение новизны подмеченного и переданного человеческого состояния оправдало субъективную форму выражения.

Так из ученика рождался поэт Тютчев. Близость образов поэзии Тютчева и Жуковского не исчезнет на протяжении всего их творчества, отра-

<sup>13</sup> «Вестник Европы», 1828, т. 145, № 2, стр. 81.

<sup>14</sup> В. А. Жуковский, Стихотворения, стр. 236.

жая глубокое духовное родство двух поэтов. Широко известен образ едва видного на небе дневного месяца, трижды встречающийся в конце 1820-х годов в поэзии Тютчева. А вот дневная луна Жуковского: «Сквозь душный дым паров она Едва туманисто сияет, И знойным днем распалена, Во мгле туманной исчезает...» («Государыне императрице Марии Федоровне...», 1819).<sup>15</sup> В стихотворениях обоих поэтов неоднократно общие поэтические образы: челн, скалы и валы; уподобление судьбы человеческой челноку или шлюпке, где кормщик — провиденье; сравнение жизни с дымом, сном, тенью; изображение блещущей и сверкающей природы; изображение гор, грозы, дуба, сраженного грозой, и т. д.

Есть и случаи зависимости поздних стихов Жуковского от тютчевских — образ лебедя, который плывет «между двойной зарею» или «между двойною бездною», дважды встречающийся в стихах Тютчева 1820-х годов, почти повторен в стихотворении Жуковского 1849 г. «Царскосельский лебедь»:

... ночью ж меж звездами  
В небе, повторенном тихими водами,  
Облаком перловым, вод не зыбля, реют  
Иль двойною тенью, дремля, в них белеют...!<sup>16</sup>

В этом же стихотворении использован и другой образ Тютчева — из стихотворения первой половины 1830-х годов «Как птичка раннею зарей...»: «Обломки старых поколений, Вы, пережившие свой век!». Жуковский говорит о старом лебедь, что он, переживший спутников своей прежней жизни, смотрит на молодое поколение грустными глазами, — «прежнего единый брошенный обломок».

Число подобных совпадений очень велико. Из них следует, что уже в ранний период своего творчества Тютчев взял за основу поэтический язык Жуковского и на его базе создал свою поэтическую систему.

Вместе с тем человеческое содержание лирики Тютчева шире и разнообразнее, чем «элегический» строй Жуковского. К тому же именно элегий Тютчев не писал вовсе. Более земная и человеческая поэзия Батюшкова нередко оказывалась созвучнее душе Тютчева, чем лира Жуковского.

«Как над горячею золой Дымится свиток и сгорает... Так грустно тлится жизнь моя...» — говорит Тютчев.

О небо, если бы хоть раз  
Сей пламень развился по воле,  
И, не томясь, не мучась доле,  
Я просиял бы — и погас!  
(125)

Батюшков говорит: я вяну, я умираю, — «Так, жертву обхватив кругом, На алтаре огонь бледнеет, умирает, И, вспыхнув ярче пред концом, На пепле погасает».<sup>17</sup>

Я люблю пурпур искрометных вин, весну и весеннее лицо прекрасной, говорит Тютчев, но милей всего «святой источник слез, роса божественной денницы!». Батюшков за много лет до Тютчева сказал так же: «Но мне милей ее потупленные взоры И слезы горести внезапной на очах». Речь идет здесь о разных оттенках человеческого чувства, но образный язык один. «Твой друг не дорожит неопытной красой», «Как сладко тайное любви наслажденье», — утверждает Батюшков и воспекает «уста, в которых тает Пурпуровый виноград». Высоко добродетельный юноша

<sup>15</sup> В. А. Жуковский, Полное собрание сочинений в 12 томах, т. 3. СПб., 1902, стр. 9.

<sup>16</sup> В. А. Жуковский, Стихотворения, стр. 276—277.

<sup>17</sup> К. Н. Батюшков, Полное собрание стихотворений. «Библиотека поэта». Большая серия. М.—Л., 1964, стр. 233.

Тютчев соглашается с этой мыслью не сразу, а согласившись, говорит об этом иносказательно, употребляя батюшковский образ:

Но так и быть! в палящий летний зной  
Лестней для чувств, приманчивей для взгляда  
Смотреть, в тени, как в кисти винограда  
Сверкает кровь сквозь зелени густой.

(111)

Батюшков пишет о душе, тревожимой сомнениями, что «вера пролила спасительный елей В лампаду чистую надежды». Тютчев использует этот образ, говоря о поэзии: «И на бунтующее море Льет примирительный елей», — и говоря о ночном месяце, который «в чистое стекло Вольтер елей душистый и янтарный». Батюшков создает замечательные стихи о любви к «матери-природе»: «Я ближнего люблю, но ты, природа-мать, Для сердца ты всего дороже!». У Тютчева сходное ощущение: «Нет, моего к тебе пристрастия Я скрыть не в силах, мать-земля. . .». Оба поэта близкими чертами рисуют всеобщую гармонию в природе. Тютчев: «Певучесть есть в морских волнах, Гармония в стихийных спорах. . .». Батюшков:

Есть наслаждение и в дикости лесов,  
Есть радость на приморском бреге,  
И есть гармония в сем говоре валов,  
Дробящихся в пустынном беге.<sup>18</sup>

«Образ милый, незабвенный», — говорит о женщине Батюшков в стихотворении «Мой гений». «Твой образ милый, незабвенный», — повторяет Тютчев.

Так формировался его поэтический язык.

В те же ранние годы ученичества заложены начала еще одного важнейшего качества тютчевской поэзии — ее политической злободневности, чуткого отклика на события, проблемы и настроения эпохи.

Для конца 1810-х — начала 1820-х годов, времени деятельности декабристских обществ, самым существенным политическим вопросом был вопрос о выборе пути: восстание или мирный просветительский путь? Просвещение — отвечает Тютчев в стихотворении «К оде Пушкина на Вольность». Существеннейшая проблема второй половины 1820-х годов — была ли 14 декабря 1825 г. возможна победа, или поражение было предопределено? От решения этого вопроса зависел характер деятельности на благо отчизны целого поколения. Поражение было предопределено — отвечает Тютчев («14 декабря 1825»). И в то же время юный Тютчев — противник деспотизма, противник крепостного права. По свидетельству Д. Н. Свербеева, оба они — он и Тютчев — согласны в мнении о том, что «не только народная интеллигенция, но и весь народ имеет право участвовать в правительстве».<sup>19</sup>

Однако все перемены воспринимаются как возможные в очень отдаленной перспективе, как «золотой век», который наступит в результате постепенного распространения просвещения. Задача того, кто служит свободе, не стремиться к насильственным переменам, а вещать закоснелым тиранам на троне «святые истины»:

Гражданина голос смелый  
На совет к земным богам! —

так переведет Тютчев строки из «Песни Радости» Шиллера, которые другими поэтами его времени переводились совершенно иначе: «Все, и жизнь, и достоянье, Все за трон царя отца!» (А. Мансуров), «За царя в ряды

<sup>18</sup> Там же, стр. 237.

<sup>19</sup> Записки Д. Н. Свербеева, т. 11. М., 1899, стр. 143.

сомкнемся С крепким дружества щитом!» (Ф. Рындовский). Тютчев неоднократно использует в 1820-е годы устойчивые словесные комплексы декабристской фразеологии — «Долгу в дань — всю сердца кровь!», «Торжествуй, святое дело!», «Дух жизни, силы и свободы», «огнем свободы пламенея» и т. д. Когда в середине 1825 г. М. П. Погодин, вслед декабристскому альманаху «Полярная звезда», начинает готовить свою «Уранию», то в альманахе наряду со знаменитым шеверевским «Я есмь» и «Песнью Грека» Ротчева печатается и «Песнь скандинавских воинов» Тютчева с ее призывом: «Дружина, воспрянь! Смерть иль победа!.. На брань!..» (ср. стихотворение Кюхельбекера «К Ахатесу»: «Мой пламенный юноша, воспрянь! О друг, полетим на священную брань!»).

«Пламенная лира», посвященная свободе, постоянно вызывала в эти годы горячее сочувствие Тютчева — будь то «огонь свободы» и «дух Алцея» лиры Пушкина, «порыв пламенной свободы» и «полное чувство бытия» Шиллера или «избыток чувств», приведший во «храм свободы» Раича. Это близко к эстетике «гражданского романтизма» декабристов. Но Тютчев далек от сознания, что свобода добывается в битве, ему не свойственно мрачное и торжественное предчувствие обреченности на подвиг, на кровавую жертву во имя свободы, которым проникнута декабристская поэзия этих лет. «Согласие с образом мыслей заговорщиков» было лишь в общей оппозиционной настроенности по отношению к существующему в России положению дел; вооруженное восстание как путь к переменам неприемлемо. «Вас развратило самовластье», — скажет Тютчев о декабристах. Развратило — это значит «испортило», погубило духовно. Корень гибели — зло самовластия. Сила, которая может «развратить», — отрицательное начало. Но тот, кто развращен, — тоже достоин осуждения. Поэтому восставших поразила меч, закон скрепил приговор над ними, и отвернулся от них чуждый вероломства народ. Так говорит рассудок, и таково содержание первой части стихотворения Тютчева «14 декабря 1825». С юных лет и почти до самой смерти он был убежденным монархистом. Борьба против монарха казалась ему преступлением, как бы благородны ни были цели этой борьбы. Поэтому, дорабатывая стихотворение, он усиливает оценочный момент в его первой части, заменяя сочувственные строки «И ваша память для потомства Земле, живая, предана» на более резкие, лишённые элемента сочувствия: «Как труп, в земле схоронена». Однако при всем осуждении поэт не может скрыть сострадания к погибшим, увлеченным «безрассудным» помыслом. Так появляется вторая часть стихотворения, эмоционально противоположная первой:

О жертвы мысли безрассудной!  
Вы упали, может быть,  
Что станет вашей крови скудной,  
Чтоб вечный полюс растопить!  
Едва, дымясь, она сверкнула  
На вековой громаде льдов,  
Зима железная дохнула —  
И не осталось и следов.

(82)

Образ пролитой крови на протяжении всего творчества Тютчева играет в его поэзии совершенно особую роль. Он возникает тогда, когда идет речь о борьбе — революционной или освободительной, борьбе страстей в сердце человека и т. д. Сочувствие, сострадание поэта к пролитой крови абсолютно. Вот речь идет о борьбе греков за независимость 1821 г. — битве «отчаяния с силой» (по поводу которой поэт произносит знаменательные слова: «Дух вольности, бессмертная стихия!»):

Кровь полилась, как воды ключевые,  
В ночи земля пила их без зауренья,

Лишь зарево, как светоч над могилой,  
Горé над ней светило...

(99)

В стихотворении на смерть Пушкина образ знойной человеческой крови возникает вновь как образ трагический и высокий — пролитую кровь человека «слышит» бог; кровью утоляют жажду чести. А вот поздние стихи — «Современное» (1869 г.): на Босфоре ликует турки в связи с окончанием строительства Суэцкого канала —

Только там, где тени бродят  
По долинам и горам  
И куда уж не доходят  
Эти клики, этот гам,  
Только там, где тени бродят,  
Там в ночи, из свежих ран  
Кровью медленно исходят  
Миллионы христиан...

(244)

Эмоциональное воздействие образа тем сильнее, что он подготовлен замедленным развитием всего восьмистишья с его повтором зачина каждой строфы — «Только там, где тени бродят» — и тягучим однообразием рифм, как бы соответствующим смысловому содержанию образа: «Кровью медленно исходят».

И еще одно стихотворение — по поводу восстания славянского населения острова Крит в 1866 г.:

Опять Восток дымится свежей кровью,  
Опять резня... повсюду вой и плач,  
И снова прав пирующий палач,  
А жертвы... преданы злословью!

(280)

К 1860-м годам для Тютчева палач — всегда неправ, а жертвы — всегда достойны сочувствия. В 1826 г. все было сложнее: жертвы были «вероломны» по отношению к «самовластью», и поэтому «народ, чуждаясь вероломства, поносит ваши имена». В этом противопоставлении народа и восстания зародыш будущей основной мысли тютчевского славянофильства о России и единой всеславянской империи, противостоящих революционному Западу.

Итак, соприкосновение взглядов Тютчева конца 1810-х — начала 1820-х годов с эстетикой «гражданского романтизма» декабристов во многом способствовало формированию действенного, публицистического начала его поэзии, всегда активно откликающейся на все важнейшие события эпохи.

### 3

Углубленное изучение Тютчевым тончайших, едва уловимых движений человеческой души, поиски новых возможностей передачи их поэтическим словом во второй половине 1820-х годов поставили Тютчева в круг поэтов «московской школы». Оговоримся сразу, что позиция Тютчева-поэта даже в этот период не может быть полностью отождествляема с позицией «московской», или «германской», как ее еще называли, школы.

Общее у этих поэтов и у Тютчева философское основание их поисков коренится в развитом ими положении немецкой идеалистической философии Шеллинга о единстве природы в бесконечно творящем духе. Шеллинг и шеллингианцы утверждали, что бесконечный мир есть не что иное, как сам творящий дух в его бесконечных произведениях и воспроизведе-



ниях, что акт познания человеком природы есть акт созерцания самого себя в природе. Усвоившие эту философскую мысль поэты-москвичи в конце 1820-х — начале 1830-х годов открыли русской поэзии область тонких движений человеческой души, проникающей весь мир, одушевляющей его. Это же качество стало неотъемлемым достоинством поэзии Тютчева. Но он отождествляет не божественный «высший» дух и природу, а человеческую душу (и даже человеческое тело с его предельно точно увиденной физической жизнью) и природу. Олицетворение стало его излюбленным художественным приемом, им создан целый мир очеловеченных явлений, предметов и событий. В. Я. Брюсов определил основное качество поэзии Тютчева как «проведение полной параллели между явлениями природы и состояниями души».<sup>20</sup> О том же писал и К. В. Пигарев: «...устранение всякого различия между внешним и внутренним миром, основанное на идее тождества между природой и человеком, в сущности, и составляет едва ли не основную особенность Тютчева как поэта-мыслителя и художника».<sup>21</sup>

Основное душевное состояние, выраженное в лирике Тютчева этого времени, — восторженное преклонение перед красотой человеческого духа, умиротворенное или восхищенное созерцание мира с его всеобщей гармонией. Это близко поэтам «московской школы», которые так же прославляли силу человеческой мысли и красоту мироздания («Молодость» Хомякова, «Мысль» Шевырева). Близок им и герой тютчевской поэзии этого времени — пылкий юноша-философ, задающий ночным волнам извечные вопросы: «Скажите мне, что значит человек? Откуда он, куда идет, И кто живет над звездным сводом?» («Вопросы» из Гейне). Так же томится неразрешенными сомнениями герой Веневитинова, «не зная, что любить, что петь» и чувствуя: «во мне горит Святое пламя вдохновенья, Но к темной цели дух парит... Кто мне укажет путь спасенья?».

Близко поэтам-москвичам и тютчевское стремление проникнуть в сокровенные тайны природы, и его преклонение перед человеком, наиболее гармонично осуществившим эту мечту, — перед кумиром романтиков, Гёте. Роднит Тютчева и Шевырева, например, и осознание ими пределов человеческой мысли («Сила духа» Шевырева и «Фонтан» Тютчева).

Много общего в художественном методе Тютчева и поэтов «московской школы». Прежде всего, исходя из основных философских посылок творчества о единстве природы в духе, эти поэты очень свободно оперируют всевозможными сопоставлениями явлений внешнего мира и духовной жизни человека. У Андрея Муравьева, например, совершенно естественно возникают в поэме «Таврида» сравнения типа: «Я видел светлые долины, Как легкокрылую мечту». У Тютчева подобные явления возникают в одном ряду столь же часто: «Набрести на свежий дух синели Или на светлую мечту», — пишет он в 1820-е годы; и так же в 1840-е: «И твой, взвеваясь, сонный локон Играл с незримою мечтой», или: «Подпирает локоть белый Много милых, сонных дум».

Сравнение предметного, реального мира с непредметным, неосозаемым миром душевных состояний и ощущений становится излюбленным типом сравнения Тютчева. Он может сказать, что память тяготеет над душой, как морской вал над головами тонущих; что волна кудрей, как ночь богов блаженных, льется (в переводах конца 1820-х годов из Манцони и Гейне — при этом характерно, что ни в том, ни в другом оригинале этих сравнений нет). Тютчев пишет, что радость пролилась в человеческое сердце, «как отзыв торжества природы, Как бога животворный глас».

<sup>20</sup> В. Брюсов. Ф. И. Тютчев. В кн.: Ф. И. Тютчев, Полное собрание сочинений, СПб., [1912], стр. 44.

<sup>21</sup> К. В. Пигарев. Жизнь и творчество Тютчева, стр. 219.

И поэты «московской школы», и Тютчев стремились остановить на мгновение течение времени и запечатлеть этот миг в поэтической картине. Андрей Муравьев в «Тавриде» рисовал вечер следующими чертами: «Но постепенно на закате Все ниже солнце, гаснет день, И краски яркие на скате Крутых небес собирает тень». Кажется, что Тютчев писал почти так же, рисуя вечер:

Как море вешнее, в разливе  
Светлея, не колыхнет день, —  
И торопливей, молчаливей  
Ложится по долине тень.

(83)

Однако уже из сопоставления этих картин двух поэтов видно, что для Тютчева слияние человека с природой не отвлеченная философская идея, это — сущность его поэзии. Для Муравьева же картина природы остается внешней по отношению к созерцающему ее человеку, его стихи не выйдут за рамки «описательной» поэзии. Тютчев почти незаметными для читателя поэтическими средствами создает в нескольких строках два одушевленных существа с двумя различными темпераментами: покойный, исполненный душевного мира и света день, который «не колыхнет», и тревожная, угрюмая, а может быть, и враждебная дню вечерняя тень, которая наступает, спешит утвердить свою власть над миром. Создается это различие введением сравнительной степени наречий в описании: торопливей — чем когда? или чем кто?; молчаливей — чем когда? Ответ: торопливей и молчаливей, чем она ложилась бы, если бы день не был так покоен и светел. Внутренняя драматизация изображений природы — характерная черта именно тютчевской поэтической индивидуальности.

Еще одна особенность поэзии Тютчева конца 1820-х — начала 1830-х годов внешне роднит ее с поэзией «московской школы». Это аксессуары античности, образы античных божеств (Пан в пещере нимф в картине летнего полдня, Зевс и Геба в описании майской грозы, Киприда в картине моря и т. д.). Своей любовью к античности Тютчев был обязан, во-первых, своему раннему увлечению немецкой поэзией, в частности поэзией Шиллера, широко использовавшего античные образы, во-вторых, чтению Батюшкова и, наконец, учебе у Раича, блестящего знатока не только Вергилия, Тасса, Ариосто и Петрарки, которых он переводил, но и Овидия, Горация, Цицерона, античной мифологии.

Для Раича введение античных образов в современную ему поэзию казалось подкреплением тезиса о взаимопроникновении человека и природы. В своей диссертации «Рассуждение о дидактической поэзии» еще в 1821—1822 гг. он вслед за Шиллером восхищается античным пантеизмом: «В ручье видели они наяда, под корою дерева билось для них сердце дриады, в долинах сплетались в хоровод нимфы. От сего то описания древних всегда кратки и живы. Им не нужно было искать бесчисленных оттенков для описываемого предмета; им стоило только олицетворить его — и читатель видел перед собою дышащие образы — spirantia signa».<sup>22</sup> Позиция современных Раичу поэтов, по его мнению, должна быть близка древним:

На море легкий лег туман,  
Повеяла прохлада с брега —  
Очарованье южных стран,  
И дышит сладострастна нега.  
Подумаешь — там каждый раз,  
Как Геспер в небе засияет,  
Киприда из шелковых влас  
Жемчужну пену выжимает.

<sup>22</sup> «Вестник Европы», 1822, № 8, апрель, стр. 250—251.

И, улыбаяся, она  
Любовью огненною пышет,  
И вся окрестная страна  
Божественною негой дышит.<sup>23</sup>

Тютчев писал почти так же:

Лениво дышит полдень мглистый,  
Лениво катится река,  
И в тверди пламенной и чистой  
Лениво тают облака  
И всю природу, как туман,  
Дремота жаркая объемлет,  
И сам теперь великий Пан  
В пещере нимф покойно дремлет.

(89)

Однако мы вновь встречаемся здесь с качественно различным подходом поэтов к описываемому явлению. У Раича настроение, создавшее образ Киприды, лишь произвольно связано с реальной картиной вечера в Одессе. Собственно, этой реальной картины нет, она подменена ощущением поэта: «сладострастна нега», «божественная нега». В стихотворении Тютчева гораздо явственнее проступают земные корни образа. Он предельно точно рисует состояние полдневного зноя в природе: облака, тающие в пламенном и чистом небе, знакомая всем внимательным наблюдателям природы полдневная дымка зноя («полдень мглистый»), дремота жаркая, объемлющая природу, «как туман». Отсюда естественно рождается и образ Пана, наделенного чисто физическими ощущениями: ему тоже жарко, он укрылся в пещере нимф и погрузился в сон, как и вся полдневная природа. Новаторство Тютчева заключается в том, что олицетворяются не духовные качества человека, а физическое состояние.

К. В. Пигарев указывает на то, что тютчевским пониманием природы как одушевленного целого объясняется особый характер метафоры в его поэзии. «Мы говорим: небо нахмурилось, солнце выглянуло, звезды смотрят, но при этом ни небо, ни солнце, ни звезды не приобретают в нашем сознании свойств живых существ. Тютчев даже такие ходячие, стертые метафоры заставляет звучать по-новому, освежая их эпитетами и тем самым как бы внося „душу“ в описываемые им картины и явления природы».<sup>24</sup> Действительно, у Тютчева свод небесный *смотрит* на землю *вяло*, солнце — *неохотно* и *несмело* или *исподлобья*. Еще более важной особенностью, проистекающей из того же представления о природе как об одушевленном целом и из постоянно используемого Тютчевым приема олицетворения, представляется нам зародившаяся в конце 1820-х годов и постоянно развиваемая поэтом пристальность поэтического видения, зоркость взгляда.

Качество это воспринималось современниками поэта как необыкновенное в русской поэзии, специфически-тютчевское. Об «изумительной зоркости» поэта говорил Фет в статье 1859 г.; особо останавливается на «живом, грациозном, пластически-верном» изображении природы у Тютчева Н. А. Некрасов. Приведя полностью несколько его стихотворений («Утро в горах», «Снежные горы», «Полдень», «Песок сыпучий по колени. . .»), Некрасов делает вывод: «Все эти стихотворения очень коротки, а между тем ни к одному из них решительно нечего прибавить. Распространяйтесь в описании подобного утра, полудня или ночи («Песок сыпучий по колени. . .») хоть на нескольких страницах, вы все-таки не прибавите ничего такого, что бы говорило уму читателя более, чем сказано здесь

<sup>23</sup> «Северная лира на 1827 год», стр. 428.

<sup>24</sup> К. В. Пигарев. Жизнь и творчество Тютчева, стр. 214.

осьмью строчками. Каждое слово метко, полновесно, и оттенки расположены с таким искусством, что в целом обрисовывают предмет как нельзя полнее».<sup>25</sup>

Обобщенность, «недетализированность» изображения мира была свойственна поэзии Тютчева лишь на раннем этапе, а также в той мере, в какой его творчество сохраняло верность своим истокам — жуковско-батушковскому направлению русской поэзии с его принципиальной отвлеченностью, противостоящей предметной конкретности одического стиля XVIII в.<sup>26</sup> По мере формирования самобытной индивидуальности Тютчева-поэта исчезает отвлеченность взгляда на мир. Она заменяется особой, тютчевской конкретностью поэтического видения, отличающей его и от предметной детализации классической оды, и от реалистической конкретности зрелого Пушкина. И. С. Аксаков назвал эту особенность таланта Тютчева «меткостью качественных определений».<sup>27</sup>

В конце 1820-х годов Тютчев перевел отрывок из оды итальянского писателя А. Манцони «*Il cinque maggio*», посвященной Наполеону. Строки о великом полководце<sup>28</sup> звучат у него следующим образом:

Он зрел в уме: подвижные  
Шатры, равнины боев,  
Рядов пехоты длинный блеск,  
Потоки конных строев —  
Железный мир и дышащий  
Велением одним! . . .

*Рядов пехоты длинный блеск, Потоки конных строев.* По точности и краткости зрительной картины это не уступает, пожалуй, известным пушкинским строкам: «В их стройно зыблемом строю Лоскутья сих знамен победных, Сиянье шапок этих медных, Насквозь простреленных в бою». Вместе с тем уже на этом примере ясно качественное различие образной системы обоих поэтов. Если в реалистической системе Пушкина определяющая и определяемая составные части образа соединены по своему главному предметному значению, зачастую даже с прямым объяснением их связи (сиянье шапок, так как они медные; ясны спящие громады Петербурга и светла Адмиралтейская игла, потому что «одна заря сменить другую спешит, дав ночи полчаса», и т. д.), то у Тютчева, как правило, соединение этих частей идет не по основному, а по второму и третьему предметному значению или по сложным, иногда чисто эмоциональным связям. При этом не только определяемое слово, но все члены фразы могут подчинять себе определяющее по своему значению: блеск *длинный*, потому что длинные ряды пехоты. День «не колыхнет», потому что он, «как море». «Там, где с землею обгорелой СлилсЯ, как дым, небесный свод . . .» — говорит Тютчев, и сравнение «как дым» означает и то, что земля и небо незаметно переходят друг в друга, как будто линия горизонта окутана дымом, и то, что небо — цвета дыма, и даже то, что под этим раскаленным небом тяжело дышать человеку, потому он и ищет в «безумье жалком» подземные воды.

<sup>25</sup> Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, т. IX. Гослитиздат, М., 1950, стр. 205—206.

<sup>26</sup> См.: Г. П. Макогоненко. Поэзия Константина Батушкова. В кн.: К. Н. Батушков, Стихотворения. «Библиотека поэта», Малая серия. Л., 1959; Л. Я. Гинзбург. О лирике. Изд. «Сов. писатель», М.—Л., 1964, глава «Школа гармонической точности».

<sup>27</sup> И. С. Аксаков. Биография Федора Ивановича Тютчева. М., 1886, стр. 93.

<sup>28</sup> «E ripensò le mobili Tende, e i percossi valli, E il lampo de'manipoli, E l'onda dei cavalli, E il concitato imperio, E il celere ubbidir». — «И он подумал о подвижных шатрах, сотрясенных долинах, о блеске отрядов, о волне конницы, о взбудораженной империи и мгновенном повиновении» (итальянск.).

Предметное значение слова, которым он описывает то или иное явление, всегда очень важно для Тютчева. Он как бы вскрывает, оживляет корень слова в его первоначальном значении. Если он говорит, что мир перед странником «лежит развитый», то он производит это слово от слова «вить», «свиток» (ср.: «Святая ночь на небосклон взошла, И день отрадней, день любезней, Как золотой покров, она свила...»). Отбрасывание основного предметного значения слова и выделение второго и третьего его значений приводит к тому, что в стихах Тютчева соединяются в один образ противоположные на первый взгляд эмоциональные комплексы. «И мирный вечера пожар Волна морская поглотила», — может сказать он, и это не воспринимается как смысловая какофония (пожар — начало тревожное, не мирное, соединено с противоположным эмоциональным началом — мирный вечера пожар: пожар вечера мирно поглощает морская волна, следовательно, в слове «пожар» в данном случае осталось только одно значение — яркого огненного цвета, остальные значения отброшены). Так рождается особая, тютчевская зрительно-эмоциональная конкретность слова. Иногда первое и второе предметные значения как бы накладываются друг на друга, усиливая впечатление. «Дыханье каждое зефира Взрывает скорбь в ее струнах», — говорит поэт об арфе. *Взрывает* в данном контексте — это и глагол *взрыть*, *разрыть*, и производное от выражения *вызывать взрыв скорби*. Безумье жалкое под раскаленными лучами в пламенных песках — «мнит, что слышит струй кипенье». Кипенье — это и звук кипящей воды, и температура ее в раскаленных песках.

Самобытность тютчевского образа основана не только на своеобразии словоупотребления, но и на предельной, столь же самобытной зоркости поэтического зрения.

Душой весны природа ожила,  
И блещет все в торжественном покое:  
Лазурь небес, и море голубое,  
И дивная гробница, и скала!  
Древа кругом покрылись новым цветом,  
И тени их, средь общей тишины,  
Чуть зыблются дыханием волны  
На мраморе, весною разогретом... (90)

Таков пейзаж в стихотворении «Могила Наполеона». Увидеть, как токи воздуха, возникшие между нагретым мрамором и волнами, «чуть зыблют» тени деревьев, падающие на мрамор среди всеобщего блеска, мог только очень внимательно наблюдающий природу человек. Давно замечено исследователями, что в стихах Тютчева много блеска, сияния, света. Свет всегда символизирует для него доброе, объединяющее мир начало.

Столь же обостренно тонок слух поэта. «Как тихо веет над долиной Далекий колокольный звон, Как шум от стаи журавлиной, — И в звучных листьях замер он».<sup>29</sup> Несколько усложненный внешне образ имеет очень точный реальный исток: близкий к поэту шелест листьев громче, чем далекий колокольный звон, и он заглушается «звучными» листьями.

Романтически-шеллингианская философия помогала поэту-лирику глубже постигать потаенные движения своей души и не препятствовала познанию других, отличных от авторских, человеческих характеров и судеб. Сопоставляя созданные Тютчевым в разное время отчужденные от авторского «я» человеческие образы, мы можем проследить, как постепенно менялось его представление о человеке, о смысле человеческой жизни, о добре и зле. Основное направление эволюции — от рационалистического нравоучения и морализирования в начале 1820-х годов к ро-

<sup>29</sup> В ранней редакции «Галатеи» 1830 г. было: «Как шорох стаи журавлиной, И в шуме листьев замер он».

мантическому осознанию противоречивости и сложности человеческой жизни, к постижению и прощению любого сильного человеческого чувства или порыва, прекрасного уже своей силой, как бы оно ни казалось противозаконным или аморальным.

Байрон, Наполеон, Пушкин — вот три судьбы, которые волновали Тютчева в конце 1820-х—в 1830-е годы наиболее сильно. Сложная система притяжений и отталкиваний, симпатий и антипатий, преклонений и приговоров отразилась в его поэзии, и это помогает раскрыть историю формирования личности Тютчева — поэта и человека.

Если мы сравним два стихотворения, обращенных к Пушкину (1820 и 1837 гг.), то первое, что бросается в глаза, это отказ поэта в 1837 г. от оценочности, наставнического тона, объясняемый вовсе не тем, что последнее стихотворение написано на смерть Пушкина. Когда в 1826 г. Тютчев писал о судьбе декабристов, то, несмотря на трагические обстоятельства их гибели, нравоучение казалось ему уместным. К 1837 г. противоречия человеческой судьбы стали ему понятней. Поэтому прямые оценки («счастлив, кто гласом твердым, смелым...», «святые истины», «и ты великим сим уделом...») и повелительные формы поучения (воспой, разнежь, растрогай, преврати, не смущай, не мрачи, смягчай, а не тревожь) сменились раздумьем: «Вражду твою пусть тот рассудит, Кто слышит пролитую кровь». Новым было и то, что положительный герой (кумир, любимый поэт, «богов орган живой»), оказывается, мог быть неправым. Узнавший обстоятельства гибели Пушкина из официальной версии светских друзей погибшего, «сострадавших» Дантесу, Тютчев считал долгом заклеить «правого», с точки зрения «людского суесловья», убийцу и оправдать «неправого», поддавшегося кипенью «знойной крови» поэта. Еще несколько лет тому назад в поэтической системе Тютчева это было бы невозможно: ошибка всегда заслуживала нравоучительного указания («О жертвы мысли безрассудной...»). Больше того, в своем оправдании поэта Тютчев считает себя вправе говорить от имени всей России, русского народа («Тебя ж, как первую любовь, России сердце не забудет...»; «И осененный опочил Хоругвью горести народной»). Вспомним, что в стихотворении о декабристах народ выступал в качестве именно иной роли: лишенного эмоций судьи. Есть и еще один оттенок — романтический — в образе поэта, созданном Тютчевым в 1837 г.: нельзя судить (т. е. убивать) поэта, как нельзя убивать царя. Поэт помазан богом, его дар — «божественный фиал», «богов орган живой», его жребий — «велик и свят», и судьей ему может быть только бог. Этот образ создан в традиции лучших достижений передовой русской лирики («Поэт» и «Пророк» Пушкина, «На смерть поэта» Лермонтова, «Проклятие» Кюхельбекера).

Оценка Тютчевым мятежной личности Байрона лежит как бы на полпути между двумя его стихотворениями, посвященными Пушкину. Поэзия Байрона глубоко волновала молодого поэта, и в то же время личность автора, отразившаяся в его творениях, рождала глубокий протест. Для Тютчева Байрон «могучий, величавый, восторженный хулиатель мирозданья». И еще: «Отравы жаждал он, не исцеленья». В конце 1820-х годов эти качества души Байрона изумили и потрясли Тютчева. Начала раздвоения, зла, извращенной любви к болезни и смерти были еще чужды его душе.

Но вот примерно в это же время он пишет о своей возлюбленной: «Ты любишь, ты притворствовать умеешь» — и прощает ее: «Но так и быть...». Потом он прощает себя: «В толпе людей, в нескромном шуме дня Порой мой взор, движенья, чувства, речи Твоей не смеют радоваться встрече, — Душа моя! о, не вини меня!...». Отказ от осуждения «беззаконных страстей», от морализирования был в конце 1820-х—начале 1830-х годов достижением русской поэзии (вспомним хотя бы полемику

по поводу поэм Баратынского). На этой почве возникли замечательные любовные циклы Тютчева 1837 г. и 1850-х годов.

В 1830 г. Тютчев поэтизирует зло смерти — «Mal'aria». В середине 1830-х годов впервые решается рассказать о своей великой и «беззаконной» любви женатого человека к молодой женщине. Новое чувство внесло хаос в его душу, перевернуло жизнь, привело его жену сначала к попытке самоубийства, а потом к ранней смерти. Поэтому и изображается оно иначе, чем увлечения юношеских лет, которые постоянно ассоциировались с радостным и нежарким солнцем утра («золотой рассвет небесных чувств твоих», «прелесть утреннего часа», «как солнце молодое, любви признание золотое...»). О новом чувстве говорится глухими полунамеками.

Любовь изображается как «злая жизнь» души, «мятежный жар», разрушающие строй и гармонию природы («Итальянская villa»). Собственно, это не любовь, а романтическая «роковая страсть», которая несет гибель женщине даже помимо воли любящего ее, а потому, что он, поэт, «всесилен, как стихия, не властен лишь в себе одном» («Не верь, не верь поэту, дева...»). Такое решение вопроса, исключавшее всякую возможность типизации, рисующее роковую страсть как сугубо индивидуальную ситуацию, возникшую лишь между двумя данными людьми, отражает сущность романтизма как художественного метода в лирике.

Так подготавливался кризис середины 1830-х годов, когда стихи Тютчева становятся остро трагичными.

В 1830 г. в журнале Раяча «Галатей» Тютчев опубликовал стихотворение «Бессонница» — о человеке, тоскливо внимающем ночному стенанию времени. Человеку страшен рок, страшно одиночество в борьбе, страшно, что

... наша жизнь стоит пред нами,  
Как призрак, на краю земли,  
И с нашим веком и друзьями  
Бледнеет в сумрачной дали;  
И новое, младое племя  
Меж тем на солнце расцвело,  
А нас, друзья, и наше время  
Давно забвеньем занесло!

(94)

Вплоть до начала 1830-х годов друзья были для него опорой перед лицом враждебной стихии, рока, «пророчески» прощального гласа «времени». Человеческая жизнь, «наш век» и друзья — вот как бы три компонента, определяющие смысл всего, три ценности, которых невозможно лишиться. «Новое, младое племя», пришедшее на смену его поколению вершить судьбы истории, осталось для Тютчева чужим. В тридцать лет он уже ощутил себя «обломком старых поколений», переживших свой век. Вслед за Гейне он приветствовал прекрасный грядущий день свободы, но от лица «изнеможенных» борцов, для которых день победы если и придет, то слишком поздно («Из „Путевых картин“ Гейне»), и которым досталось в удел лишь ощущение: «Как грустно полусонной тенью С изнеможением в кости Навстречу солнцу и движенью За новым племенем брести...». При этом диалектика развития тютчевской индивидуальности состоит в том, что, когда он ощущал себя служителем «в храме свободы» (начало 1820-х годов), его дух был еще окован условностями светской морали, а его поэтическое слово связано законами и традициями отживающих жанров классицизма и сентиментализма. Когда же он понял, что борьба за свободу идет без его участия и во многом вопреки его интересам, его дух был уже мятежным и свободным. Эта мятежность несла ему тревогу и непокой, роднила его душу со страшными силами мирового хаоса, но мятежный дух был уже частью его самого и ставил его «вне

всяких законов и правил» его класса и его общества. Это и сделало поэзию Тютчева созвучной и близкой сердцам людей иных эпох.

Тютчев пишет в 1830-е годы такие стихотворения, как «Вечер мгlistый и ненастный. . .» — об острейшем разладе в человеческой душе, прикасающейся ко грани безумия (вспомним пушкинское «Не дай мне бог сойти с ума. . .»). В его творчестве появляются горькие строки о человеческой смерти и равнодушии к ней толпы («И гроб опущен уж в могилу. . .»), где вся боль сострадания выражена характерно-тютчевскими скупыми средствами: «и гроб опущен уж» — эти «и» и «уж» как бы подводят черту всему бывшему между двумя людьми, между автором и умершим, оставляя как бы в предыдущих, ненаписанных строках все горе живого по мертвому. Заключительная строфа стихотворения «А небо так нетленно-чисто. . .» вводящим ее противительным союзом «а» усиливает горечь контраста: по-прежнему нетленно-чисто небо и голосисто реют птицы, в то время как существует ужас смерти и равнодушное любопытство к ней толпы.

Недовольство поэта окружающей средой, чувство одиночества резко обостряются к началу 1830-х годов. В это время Тютчев создает ряд стихотворений, которые впоследствии стали манифестом русского индивидуализма («Silentium!», «Душа моя — Элизиум теней. . .»). Однако вопрос о тютчевском индивидуализме очень сложен. Хотя поэт и декларирует полный отказ от общения с людьми, не понимающими его, но этот отказ исполнен глубочайшей горечи и трагизма. А можно ли назвать индивидуалистом человека, тяжело страдающего от своего вынужденного одиночества и от погружения в мир своей собственной души, страдающего несмотря на то, что этот мир богат и полон живых чувств и воспоминаний? Это начало тютчевской поэзии заметили его современники. Вот что писал критик журнала «Отечественные записки» в 1854 г. о стихотворении «Не то, что мните вы, природа. . .» (о строках: «Не их вина: пойми, коль может, Орѓана жизнь глухонемой. . .»): «Этот немного жесткий, по-видимому, упрек поэта непоэтическим душам в сущности исполнен такой любви к природе и к людям! Как хотелось бы автору разделить наполняющее его чувство с другими, которые своею невнимательностью лишают себя одного из самых чистых наслаждений». <sup>30</sup>

Разочаровавшись в возможности подлинного понимания между людьми, Тютчев никогда, даже в эти тяжелейшие для него годы, не терял утверждающего начала, прекрасного идеала гармонии, мира, покоя. Только в конце 1820-х — начале 1830-х годов носителем идеала выступала сама душа поэта, а в конце 1830-х годов — вечная, нетленно-чистая природа. А душа уже была полна хаоса, борений и зла. «Душа моя — Элизиум теней, Теней безмолвных, светлых и прекрасных», — говорит о себе поэт в начале 1830-х годов (вспомним, что Элизиум — это место блаженства праведных теней). А в 1837 г. в стихотворении «Итальянская villa» с «блаженной тенью, тенью элисейской» он уже сравнил часть прекрасной природы, противопоставив ее злему и мятежному жару души. В начале 1830-х годов внутренний мир человека описывался как бесконечно прекрасный: чувства и мечты сравниваются со «звездами в ночи» — «любуйся ими и молчи»; человеческая мысль подобна незамутненному ключу; мир дум — «таинственно-волшебный»; они поют, и это пенье тоже прекрасно — «внимай их пенью — и молчи». Невозможно, а может быть и не хочется, рассказывать о жизни души именно потому, что она слишком полна, гармонична и прекрасна. «Как сердцу высказать себя? Другому как понять тебя? Поймет ли он, чем ты живешь? . . .». Не поймет. Но при такой красоте и гармоничности внутреннего мира это непонимание не не-

<sup>30</sup> «Отечественные записки», 1854, кн. 8, отд. IV, стр. 59.



сет гибели («Silentium!»). То же — в стихотворении «Душа моя — Элизиум теней. . .». Но чем больше завладевают душой разлад и хаос, тем нужнее сочувствие людей, природы, даже самого этого мирового хаоса.

«Как птичка, раннею зарей. . .», «Тени сизые смешались. . .», «Какое дикое ущелье! . . .», «О чем ты воешь, ветер ночной? . . .», «Сижу задумчив и один. . .» и многие другие стихотворения этого времени говорят об отчаянии и одиночестве человека, сломенного какими-то неизвестными, зашифрованными для читателя потрясениями.

«Час тоски невыразимой» — тоски от чего? «На мне, я чувю, тяготеев Вчерашний зной, вчерашний прах» — какой конкретный смысл скрывается за условными обозначениями «зной» и «праха»? «О, бурь заснувших не буди» — какие это бури? «Призраки минувших лучших дней», «С тоскою мыслю о былом» — что было в этом «былом» и что навек утрачено поэтом? Ответов на все эти вопросы принципиально нет в романтическом творчестве Тютчева 1830-х годов. Только изредка встречаются намеки на демоническую, все разрушающую натуру поэта, на роковую страсть, сгубившую любимую им женщину («Сижу задумчив и один. . .», «Не верь, не верь поэту, дева. . .», «С какою неуго. . .»).

Интересно заметить, что большинство именно таких остро трагичных произведений вошло в цикл «Стихотворения, присланные из Германии», опубликованный в 1836 г. в третьем томе пушкинского «Современника». И это не случайно: творчество самого Пушкина, с большим вниманием следившего за прохождением в цензуре и за составом тютчевского цикла, также отличалось в этот период углублением трагизма мировосприятия.

Много позже Тютчев писал: «Я могу сделать печальное и жалкое признание в том, что чувства тоски и ужаса уже много лет как стали обычным моим душевным состоянием. . . Ах, где то время, когда жилось беззаботно, дышалось свободно, и когда нога уверенно ступала на почву, не подозревая, что под ней вырыта яма!».

Граница этих двух состояний — беззаботности и тоски и ужаса — пролегла в середине 1830-х годов.

Причины кризиса были не только моральными; не только коренились в трагизме запутанной любовной ситуации. Они были прежде всего общественно-социальными. Революционное движение 1830 г. в Европе, студенческие волнения в самом Мюнхене явственно показали Тютчеву, что революция неизбежна и неотвратима. Она не вызывала симпатий поэта, но постоянно притягивала к себе его внимание, подобно грандиозным явлениям природы (см. стихотворение «Цицерон»). Обладающая, по мнению Тютчева, «страшной энергией» раскрепощенного хаоса, полностью освобождавшая личность, человеческое «я», стихия революции была родственной душе поэта, потому что вся его собственная внутренняя жизнь была по сути дела историей того же бунтарского раскрепощения собственного «я». В известном смысле Тютчев сам был «сыном революции», вступившим в бой со своей «матерью ужасной» (как он писал о Наполеоне).

Одновременно с осознанием непрочности общественных устоев мира в 1830-е годы развивается особое патриотическое чувство Тютчева-дипломата, который, несмотря на все недовольство рядом явлений внутренней жизни России, вынужден защищать свою родину перед лицом враждебного ей общественного мнения Запада. Эта защита особенно понадобилась после подавления самодержавием польского восстания в 1831 г.

До этого, увлеченный распространенным в Европе мнением о николаевской России как о «защитнице либерализма и национальных стремлений» (слова о ней Карла Маркса<sup>31</sup>), Тютчев поддерживал мнение о Ни-

<sup>31</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XII, ч. 1, стр. 363.

колае I как освободителе Греции. «Россия как государство — гигант», — писал Тютчев Раичу в 1828 г. и приводил в применении к России строки Вергилия: «Тебе, Римлянин, править народами, вот твое искусство; тебе быть миротворцем, щадить покоренных и поражать гордых».<sup>32</sup>

Возможно, именно под влиянием Тютчева укрепляются в эти годы мысли о великой исторической миссии России у его постоянных собеседников, Гейне и Шеллинга. Так, последний говорит о России П. Киреевскому: «России суждено великое назначение, и никогда еще она не выказывала своего могущества в такой полноте, как теперь; теперь в первый раз вся Европа, по крайней мере все благомыслящие, смотрят на нее с участием и желанием успеха. . .».<sup>33</sup>

Крушение в 1831 г. в сознании европейских мыслителей этого фантастического образа государства-гиганта, освободителя и миротворца, потрясло Тютчева, пожалуй, не меньше, чем французская революция. Немецкая пресса единодушно приветствовала польское восстание. «Allgemeine Zeitung» призывала европейские государства поддержать поляков, добиться образования независимого польского государства, чтобы охранить Европу от «честолюбия северного великана». Падение Варшавы было днем окончательного падения престижа царской России.

После событий в Польше и их резонанса в Европе революция стала для Тютчева силой, направленной против его святыни — России. Когда она сотрясала Европу, она привлекала и пугала; когда она касалась России, она становилась ненавистной. Так появились тютчевские стихи «Цицерон», где он приветствовал «бури гражданские и тревоги», «минуты роковые истории» (1830 г.), и, с другой стороны, — «Как дочь родную на закланье. . .» (1831 г.). Польский цикл мюнхенского поэта Платена, так же как и, по-видимому, стихи о польском восстании Ленау, Карла Бека, В. Менцеля, Ф. Пфейфера и других, был известен Тютчеву. Это делает понятной направленность страстной полемики тютчевских строк:

Но прочь от нас венец бесславья,  
Сплетенный рабскою рукой!  
Не за коран самодержавья  
Кровь русская лилась рекой!  
Нет! нас одушевляло в бое  
Не чревобесие меча,  
Не зверство янычар ручное  
И не покорность палача!

(127)

Сочувствие Польше в стихотворении Тютчева бесконечно глубоко: «как дочь родную на закланье Агамемнон богам принес», «над горестной Варшавой», цена «кровавая» — так говорит он о трагедии, которая разыгралась во имя «целости державы», во имя братства славянских народов. «Славян родные поколенья Под знамя русское собрать И весть на подвиг просвещенья Единомысленных, как рать», — так определяет Тютчев исторический смысл подавления польского восстания. Панславизм становится характерной чертой общественно-политических взглядов поэта. Но быть панславистом в условиях революционной Европы объективно означало стать на путь реакции. И тем не менее сочувствие Тютчева разгромленной Польше было столь же искренним, как и его неприятие Польши революционной. А горечь от всеобщего осуждения его святыни (России) еще усугубляла чувство одиночества, тоски и неустроенности, приведшее его к кризису середины 1830-х годов.

<sup>32</sup> «Галатея», 1829, т. I, стр. 40—43.

<sup>33</sup> «Московский вестник», 1830, т. I, № 1, стр. 115.

Наиболее часто в 1830-е годы ужас, отчаяние и одиночество рисуются Тютчевым как состояния, охватывающие человеческую душу ночью, когда «цвет поблекнул, звук уснул, Жизнь, движенье разрешились В сумрак зыбкий, в дальний гул. . .». Это не случайно. Тютчев соприкасается в этой теме с обширной областью русской поэзии (от Державина, через Шихматова, Голицына-Кутузова, Боброва, до поэтов «московской школы»), восходящей к поэзии «Плача Эдуарда Юнга, или Ночным размышлениям о жизни, смерти и бессмертии». Именно Юнг открыл в ночи особую гармонию, объединяющую дневной хаос, услышал «вдох времени», «глас вечности». Вослед Юнгу и Клопштоку современники Тютчева, поэты «московской школы», также искали в ночи успокоения от всего нестройного и тревожного.

Однако, если у большинства поэтов ночь оставляла человека наедине с богом, то у Тютчева в этой теме бога нет, его ночной человек одинок и слаб перед хаосом, покинут «природой целой». Для Тютчева ночной мир — это мир уничтоженья, забвенья себя. В слиянии с беспредельным человек спасается от мук сердца, голос древнего хаоса перестает постепенно пугать и становится «повестью любимой». Общения человека с богом в тютчевской ночи нет. Его вера была столь зыбкой, столь осложненной недопустимыми для верующего философскими умствованиями, что в час ночной безысходности он никогда не обращался к богу.

Вершину кризиса 1830-х годов знаменует короткое афористическое стихотворение:

И чувства нет в твоих очах,  
И правды нет в твоих речах,  
И нет души в тебе.  
Мужайся, сердце, до конца:  
И нет в творении творца,  
И смысла нет в мольбе!

(150—151)

В этом отказе от поисков «в творении творца» — начало пересмотра Тютчевым своего увлечения натурфилософией Шеллинга. Теперь предмет пристального внимания поэта — начала сверхъестественного в сознании человека, иррациональные глубины психики. В своих поисках Тютчев опирается на немецкую романтическую философию (Гердер, Шуберт, Шопенгауер и др.), в известном смысле противостоящую шеллингианству. Для Шеллинга основным было положение, что все в природе, даже непознаваемое, объясняется действием известных (или неизвестных еще) сил естества, поэтому и наука Шеллинга о природе — это физика, только умозрительная; этих же философов интересуют темные, мистические стороны человеческой души, не поддающиеся реальным объяснениям.

Так, по Шуберту, в промежуточном состоянии между бодрствованием и сном человек живет особой жизнью, непохожей на ночную и дневную, — он возвращается к своей праматери, первородной стихии. Отсюда сон трактуется как земной повседневный праобраз смерти и возникает идея «двойного бытия» человека, дневного и ночного, когда за человека борются два демона, один из которых — пророческий, несущий ночное беспокойство и страхи, назван человеком совестью. Ср. в поэзии Тютчева: «О вещая душа моя! О сердце, полное тревоги! О как ты бьешься на пороге Как бы двойного бытия. . .».

В немецкой романтической философии существует особый язык ночной совести — язык иероглифов, особых звуков прародины человеческой души. Голосам ночи посвящен цикл стихотворений немецкого поэта Ленау «Stimmen», об этом писали Рюккерт, Эйхендорф, Циммерман, Платен, Новалис, Brentano. Тема ночи выражалась особыми устойчивыми образами, которые использовал и Тютчев. Это сравнение ночи с океаном, изображе-

ние дня как пестрого покроя над тайнами ночи, образ волшебного челна, плывущего по волнам снов в таинственные заливы прошлого, ночные пророчества, «праматерь», «правремя», разнообразие гулы, необъяснимые звуки. У Тютчева: «Настанет ночь — и звучными волнами Стихия бьет о берег свой», «Проснулся чудный еженощный гул», «Жизнь, движение разрешились в сумрак зыбкий, в дальний гул...», «Слышал, тайно очарован, дальний гул, как бы во сне. Чуть дремотой забывался, Гул яснил и грохотал...» и т. д.

Речь идет здесь не о влиянии немецкой романтической поэзии на Тютчева, а о том, что «духовной атмосферой Тютчева была атмосфера романтики», — к такому выводу пришел в свое время Д. Чижевский, специально занимавшийся тютчевской темой ночи.<sup>34</sup>

Тютчев говорил языком образов немецкого романтизма не только в теме ночи. Близкими у немецких и русского поэта являются изображения горного ключа, спешащего в долину, весенних вод, борьбы юной весны со старцем (или старой ведьмой) зимой, осеннего умирания природы и т. д.

Увлечение Тютчева описанием иррациональных сторон жизни человеческого духа, когда сама эта иррациональность как бы предполагает отсутствие мотивировок или объяснений того или иного человеческого состояния, привело к некоторым изменениям характера изобразительных средств тютчевской поэзии. Замечательная тютчевская зоркость продолжает сохраняться: «Тени сизые смешались», — говорит он, и встает картина вечерних сумерек, когда тени еще не черны, они цвета сизого крыла голубя, и они смешиваются, удлиняются. Но поэту теперь все чаще требуются языковые средства «высокого стиля».

«Восток белел... Ладья катилась. Ветрило весело звучало», — так начинает поэт описание прогулки по морю, когда он видит свою спутницу в экстазе молитвы и слияния души с утренней природой. Умножаются архаизмы: *ладья, ветрило, чело, вые, ланиты*; требуются грандиозные образы: «Как опрокинутое небо, Под нами море трепетало». И вместе с тем снова — замечательная тютчевская эмоциональная многозначимость точной зрительной детали:

Восток вспылал. Она склонилась,  
Блестящая поникла вые, —  
И по младенческим ланитам  
Струились капли огневые...

(140)

Утренняя заря, «огневым» светом осветившая капли девичьих слез, как бы приобщает спутницу поэта к миру пылающего утра, к миру природы. И вместе с тем в этой поникшей вые и огневых каплях слез есть что-то жертвенное, как, может быть, во всяком напряженном до предела человеческом чувстве. Средства «высокого», «архаизированного» языка употребляются Тютчевым сознательно в стилистических целях.<sup>35</sup> «Фонтан» — называет он стихотворение, в котором говорится о реально существующем фонтане: «Смотри, как облаком живым Фонтан сияющий клубится...». Но как только изображение становится символом человеческой мысли, Тютчев находит иное слово, древнее и торжественное, обнаженно несущее свой первоначальный предметный смысл: «О смертной мысли *водовет*...». «Фонтан смертной мысли» — это звучало бы пародийно. Архаизированная «высота» стиля в стихотворении «Восток белел. Ладья катилась...»

<sup>34</sup> Д. Чижевский. Тютчев и немецкая романтика. «Zeitschr. f. slavische Philologie», 1927, Bd. IV, Dh. 3/4, S. 305.

<sup>35</sup> См.: К. В. Пигарев. Жизнь и творчество Тютчева, стр. 275.

тоже не случайна: глубоко в подтекст увиден здесь скрытый, внутренний смысл, для которого все изображение внешней картины является символом: переход женской души от безмятежной юной радости к зною и слезам губительной и палящей роковой страсти.

Таким был Тютчев-поэт в 1830-е годы. Обострившееся во время кризиса чувство одиночества и нежелание мириться с ним все чаще заставляло поэта обращать взоры к далекой родине. «Отечество и поэзия» — именно в конце 1830-х годов Тютчев так определяет самые святые для себя в мире вещи. В политических статьях и стихотворениях формулирует он свое преклонение перед Россией — утесом, опорой в борьбе против революционного Запада, защитой от хаоса души и мятежных страстей. В своем представлении о России как о целительнице всех недугов века поэт заблуждался, но само это заблуждение оказалось для него плодотворным. 20 сентября (2 октября) 1844 г., после двадцатидвухлетнего отсутствия, Тютчев вернулся в Россию.

В литературоведении довольно широко распространено мнение, что восторженное преклонение перед родиной Тютчев выразил лишь в своих политических статьях и стихах, что истинное отношение его к России — тоска от скудости и бедности русской жизни и русской природы, ненависть к Северу, зимнему оледенелому безжизненному миру, олицетворением которого являлся для него императорский Петербург.<sup>36</sup> Это не совсем так. Север, «льдистая кора», «льдистый ужас» вовсе не обозначали в поэтической системе Тютчева Россию. «Помертвелые их очи Льдистым ужасом разят» — это говорится об Альпах. «И гаснет цвет, и звук немеет В оцепененье ледяном» — также написано под впечатлением гор Швейцарии. Наконец, в стихотворении «Давно ль, давно ль, о Юг блаженный. . .» гармонии Средиземного моря противопоставлен Север, но это вовсе не Россия, а Турин, куда возвращается Тютчев, расставшись с любимой женщиной. Север — понятие эмоциональное, а не географическое и не политическое. Север — это отсутствие счастья, холод души, одиночество. Как всегда у Тютчева, эмоциональное состояние передано очень точными деталями реальности: «Здесь воздух колет. Снег обильный На высотах и в глубине — И холод, чародей всесильный, один здесь царствует вполне». Этому Северу противопоставлен Юг — тоже как понятие собирательно эмоциональное: блаженный Юг, счастье, гармония чувства, любовь.

Тот же смысл противопоставления Севера и Юга в стихотворении, написанном поэтом непосредственно в России, — «Вновь твой я вижу очи. . .». Поэт вновь видит любимую женщину и испытывает блаженство, подобное испытанному им некогда вблизи южного моря, и забывает о Севере, т. е. о том мире, в котором любимой рядом с ним не было. Вновь Север не географическое понятие. И стихотворение это не о природе и не о политике, а о любви. Не было географического противопоставления Севера и Юга и в раннем тютчевском переводе из Гейне «С чужой стороны»: кедр так же одинок «на севере мрачном», как и пальма «под пламенным небом, на знойном холму»; а иней, вьюга выступают как часть мира добра и блага, а не зла: «И сладко заснул он в инистой мгле, И сон его вьюга лелеет».

Следовательно, снег, лед, вьюга и все аксессуары зимы могли быть в поэзии Тютчева частью мира прекрасного, — и это действительно так. «Яркий снег сиял в долине» — сиянье в образной системе Тютчева всегда свидетельствует о радости и красоте. «Играют выси ледяные С лазурью

<sup>36</sup> См.: Б. Я. Бухштаб. Ф. И. Тютчев, стр. 32, 37; К. В. Пигарев. Жизнь и творчество Тютчева, стр. 248.

неба огневой» — это тоже мир прекрасного, потому что они играют, «как божества родные». И наконец, вершина зимнего мира прекрасного в стихотворении, написанном в России и навеянном ослепительной красотой русской зимы — «Чародейкою Зимой. . .».

Таким образом, сложная система тютчевской поэтики с ее устойчивыми зрительно-эмоциональными комплексами (свет, сияние, утреннее солнце, блеск и т. д. — начала добра; палящий зной, бледность и бесцвечность красок и т. д. — начала зла) никак не препятствовала восприятию им новой для него природы отчизны; напротив, приезд в Россию обогатил мир тютчевской поэзии новыми красками и образами. Общественно-политические его взгляды, складывающиеся к 1840-м годам в стройную и ложную систему славянофильства и панславизма, мешали ему больше. Понадобилось позорное поражение русского самодержавия в войне 1854 г., чтобы общественно-политическое сознание поэта прояснилось и позволило ему создать замечательные, наполненные почти некрасовской горечью политические стихотворения о судьбе России — «Вот от моря и до моря. . .», «Эти бедные селенья. . .», «Над этой темною толпой. . .» и др.

#### 4

Обретение поэтом родины и сочувственной среды русского общества, встретившего Тютчева-политика, а позже и Тютчева-поэта с восторженным удивлением, не могло не сказаться на характере его творчества. «Не преувеличивая значение биографических факторов в лирике Тютчева, — пишет К. В. Пигарев, — нельзя все же не отметить, что мотивы таких стихотворений, как „Silentium!“, „Ты зрел его в кругу большого света. . .“ и „Душа моя — Элизиум теней!..“, не повторяются в творчестве поэта после возвращения его на Родину».<sup>37</sup>

Какое же место заняла поэзия Тютчева в сложной литературной борьбе 1850—1860-х годов?

В 1850 г. его как поэта замечательной, ушедшей в прошлое пушкинской эпохи вновь «открыл» Некрасов статьей «Русские второстепенные поэты» в журнале «Современник». После этого его стихи появляются в журналах М. П. Погодина «Москвитянин» и М. А. Максимовича «Киевлянин», в альманахе Н. В. Сушкова «Раут», вновь в «Современнике». В 1854 г. И. С. Тургенев издает сборник тютчевских стихов. А дальше — «Русская беседа», «Русский вестник», «День», «Вестник Европы», «Голос», «Отечественные записки», «Москва», «Русский», «Заря» и т. д. Стихи передавались в журналы и альманахи знакомыми и родственниками поэта. Самому ему было, в общем-то, совершенно все равно, где они будут опубликованы. И это не случайно. Тютчев-поэт не присоединился ни к одному из литературных лагерей, борющихся друг с другом. Ни лагерю «Современника», ни славянофилам, ни реакционерам, ни поэтам «чистого искусства» не удалось сделать его борцом под своими знаменами. Несмотря на объективную реакционность его политических взглядов, очень скоро царь и двор начинают считать убежденного монархиста Тютчева вольнодумцем и крамольником, а Некрасов, Чернышевский и Добролюбов восхищаются его поэзией и ни разу не подвергают критике общественную позицию его политической лирики 1840—1850-х годов. Таков один из парадоксов судьбы поэта. Вспомним, что писал, например, Н. Г. Чернышевский о трех стихотворениях Тютчева, появившихся в 1857 г. во второй книге «Русской беседы» («Эти бедные селенья. . .», «Вот от моря и до моря. . .» и «О вещая душа моя! . .»): «Давно мы не говорили о стихах —

<sup>37</sup> К. В. Пигарев. Жизнь и творчество Тютчева, стр. 183.

это потому, что давно мы не встречали в наших журналах таких стихотворений, которые заслуживали бы особенного одобрения своими художественными достоинствами. Теперь мы должны указать читателям на прекрасные пьесы, помещенные г. Тютчевым во 2-й книге „Русской беседы“, из которых приводим первую»<sup>38</sup> («Эти бедные селенья...»).

Имена Некрасова и Тютчева сопоставлялись исследователями русской поэзии неоднократно. В свое время резко противопоставил их друг другу Мережковский: «Некрасов — поэт общественности, Тютчев — поэт личности».<sup>39</sup> Советское литературоведение не приняло этого противопоставления и настойчиво пыталось найти точки соприкосновения их резко обособленных индивидуальностей.<sup>40</sup> Однако проводимые сопоставления мало объясняли, чем так сильно восхищал Тютчев-лирик поэта-гражданина 1850-х годов Некрасова.

А между тем Некрасов не только посвятил Тютчеву проникновенные строки в статье 1850 г. Имя Тютчева часто встречается в его статьях 1850-х годов, стихи Тютчева постоянно выделяются им на первое место в рецензиях на стихотворные отделы альманахов и журналов. Даже в письмах к друзьям Некрасов не раз выражает свое настроение тютчевской строкой: «С изнеможением в кости — чорт знает как медленно тянется время!» (А. В. Дружинину из Италии в январе 1857 г.); «Бродячая жизнь — не по моему характеру, а вряд ли не умнее ли бы мне было оставаться за границей как можно долее — что-то говорит сердцу, что там будет еще хуже. Посмотрим. Живя, умей все пережить. Ворочусь, попробую, авось и сумею!» (И. С. Тургеневу в марте—апреле 1857 г.).<sup>41</sup> Вместе с Тургеневым Некрасов настойчиво убеждал упиравшегося Льва Толстого познакомиться со стихами поэта — «едва могли уговорить», «но зато когда прочел, то просто обмер от величины его творческого таланта».<sup>42</sup> Имя Тютчева Некрасов и Панаев включают в перечень того лучшего, что было опубликовано в журнале «Современник» в 1854 г.: «Представив этот перечень, редакция не считает нужным что-либо прибавлять к нему. Такие явления, как письма Гоголя, впервые обнародованные в „Современнике“, как повести гг. Тургенева, Л. Н. Т[олстого] и Писемского, как стихотворения гг. Тютчева, Баратынского и Фета, не до такой степени обыкновенны в нашей литературе, чтоб опасаться, что они не будут замечены публикой без указания журнала, в котором напечатаны».<sup>43</sup>

Так чем же все-таки был близок Некрасову Тютчев-поэт?

В статье 1850 г. Некрасов пишет о необыкновенном таланте г. Ф. Т., исполненном мысли и неподдельного чувства. Как справедливо заметил А. Лаврецкий в статье «Литературно-эстетические взгляды Некрасова», обойдя основную для тютчевских стихов тему трагизма человеческой личности (по-видимому, романтический, лишенный причинной обоснованности и социальных посылок трагизм тютчевских стихов 1830-х годов был Некрасову чужд), Некрасов все свое внимание сосредоточил на анализе его лирики природы.<sup>44</sup> Он полностью цитирует двадцать четыре стихотворения Тютчева о природе, начиная с пейзажей («Утро в горах», «Снежные

<sup>38</sup> Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. IV. Гослитиздат, М., 1948, стр. 964.

<sup>39</sup> Д. С. Мережковский. Две тайны русской поэзии. [Пгр.], 1915, стр. 117.

<sup>40</sup> Г. А. Гуковский. Некрасов и Тютчев. (К постановке вопроса). Научн. бюл. Ленингр. ун-в., 1947, № 16—17, стр. 52—54; Б. О. Корман. Некрасов и Тютчев В кн.: Некрасовский сборник, т. III. Изд. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 208—222; Б. Я. Бухштаб. Ф. И. Тютчев, стр. 49—50.

<sup>41</sup> Н. А. Некрасов, ПСС, т. X, стр. 319, 327.

<sup>42</sup> Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников, т. 1. Гослитиздат, М., 1955, стр. 413.

<sup>43</sup> Н. А. Некрасов, ПСС, т. XII, стр. 171.

<sup>44</sup> «Литературное наследство», т. 49—50, вып. 1. Изд. АН СССР, М., 1946, стр. 66.

горы») и кончая «космическими» картинами взаимосвязи человека и мироздания («Как океан объемлет шар земной...»). После строк: «Небесный свод, горящий славой звездной, Таинственно глядит из глубины, И мы плывем, пылающею бездной Со всех сторон окружены», — Некрасов восклицает: «Последние четыре стиха удивительны: читая их, чувствуешь новольный трепет». Он выделяет курсивом три строки в стихотворении «Весенние воды» (Весна идет, весна идет; Мы молодой весны гонцы, Она нас выслала вперед») и превращает их в лирическую исповедь своего современника, человека пятидесятих годов: «Сколько жизни, веселости, весенней свежести в трех подчеркнутых нами стихах! Читая их, чувствуешь весну, когда сам не знаешь, почему делается весело и легко на душе, как будто несколько лет свалилось долой с плеч, — когда любишься и едва показавшейся травкой, и только что распускающимся деревом, и бежишь, бежишь, как ребенок, полной грудью впивая живительный воздух и забывая, что бежать совсем неприлично, не по летам, а следует идти степенно, и что радоваться тоже совсем нечего и нечему...».<sup>45</sup>

Тютчевское поэтическое изображение красоты мира было глубоко воспринято Некрасовым-поэтом. Именно в 1850-е годы поэтический язык Некрасова в ряде случаев неожиданно сближается с языком Тютчева. «Великих зрелищ, мировых судеб Поставлены мы зрителями ныне...» — начинается стихотворение Некрасова «14 июня 1854 г.». У Тютчева: «Он их высоких зрелищ зритель...» (1830 г., «Цицерон»). Некрасов в 1855—1856 гг.: «О сердце бедное мое! Боюсь: ты скоро изнеможешь...». Тютчев в 1855 г.: «О вещая душа моя, О сердце, полное тревоги...». В 1856 г. у Некрасова появляются характерные тютчевские концовки стиха — сравнения: «Так солнце осени — без туч Стоит не грея на лазури, А летом и сквозь сумрак бури Бросает животворный луч...». Некрасовское «Страдай, молчи, притворствуй и не плач...» напоминает начало тютчевского «Silentium!»: «Молчи, скрывайся и таи...». А сравнение участи матерей у Некрасова: «То слезы бедных матерей! Им не забыть своих детей, Погибших на кровавой ниве, Как не поднять плакучей иве Своих поникнувших ветвей...» — близко к тютчевскому образу несчастной плакучей ивы («Что ты клонишь над водами...»).

Красота образного мира поэзии Тютчева покорила сердце Некрасова-поэта, так же как гражданская позиция Тютчева 1850-х годов — патристическое восхищение родиной, а после поражения в Крымской войне горькое осознание кровавой катастрофы и нелепости всего русского общественного уклада, сочувствие народным страданиям, — была близка Некрасову-гражданину.

Безусловно существовало и обратное влияние: поэзии Некрасова на Тютчева. И сказалось оно не в драматизации и конкретизации образов любовной лирики Тютчева 1850-х годов («денисьевского цикла»), как обычно утверждают исследователи. Мы видим некрасовское воздействие на Тютчева прежде всего в усилении социального начала его поэзии 1850-х годов. Если мы сопоставим два стихотворения поэтов 1840-х годов — некрасовское «Родина» (1846) и тютчевское «Итак, опять увиделся я с вами» (1849), то различие подходов двух поэтов к одной и той же теме совершенно очевидно: у Некрасова — детализированная обличительная картина, у Тютчева — полное отсутствие социального начала, самоанализ, погружение в свое чувство. А через шесть лет Тютчев напишет остро социальное стихотворение о судьбе крестьянской России «Эти бедные селенья...», которое вызовет восхищение Чернышевского, а Тарас Шевченко не только прочтет его, но и перепишет в свой дневник. И это не случайно.

<sup>45</sup> Н. А. Некрасов, ПСС, т. IX, стр. 208—209.



Сельская, крестьянская Россия в конце 1840-х—в 1850-е годы завладевает вниманием и сердцем поэта. Обобщенное «места немилые, хоть и родные», «земля», «край» постепенно заменяется в его стихах конкретным: «поля», и еще более конкретным: возделанные поля, т. е. «нивы». Тютчев присматривается к ним внимательным взором—сначала взором художника: «Зеленеющие нивы Зелене под грозой» (1849), потом—хозяина, видящего красоту в созревающей ниве: «Нивы дремлющие зреют... Усыпительно-безмолвны, Как блестят в тиши ночной Золотистые их волны, Убеленные луной...» (1849). А потом—почти взглядом землероба, пахаря и жнеца,—так становится конкретно его описание: «Где бодрый серп гулял и падал колос, Теперь уж пусто все—простор везде,—Лишь паутины тонкий волос Блестит на праздной борозде» (1857). И земля в его изображении теперь—земля-труженица, земля, рождающая зерно: «И льется чистая и теплая лазурь На отдыхающее поле...». Так Тютчев сближается с Некрасовым в изображении родной природы: «Роскошны вы, хлеба заповедные Родимых нив—Цветут, растут колосья наливные, А я чуть жив!»—писал Некрасов.

Так рождалась почва для создания лучших тютчевских стихотворений о судьбе народа: «Над этой темною толпой Непробужденного народа Взойдешь ли ты когда, свобода, Блеснет ли луч твой золотой?..». Свобода здесь—понятие совершенно конкретное: это свобода крепостных крестьян и их духовное возрождение. В отличие от славянофилов Тютчев не идеализировал русского крестьянина. Если в стихотворении «Эти бедные селенья...» образ Христа, возникающий в конце как завершающая деталь в картине нищей и рабской страны, говорит о сочувствии поэта изнывающему в рабстве народу («Всю тебя, земля родная, В рабском виде царь небесный Исходил, благословляя»), то в стихотворении «Над этой темною толпой...» толпа вызывает не сострадание, а более горькое и резкое чувство: свобода придет, но кто или что оживит растленную рабством душу народа? Поэт находит один ответ—вера: «Кто ж это все прикрыть сумеет?.. Ты, риза чистая Христа!».

До возвращения в Россию социальные мотивы бедности, нищеты материальной, а не нищеты духа, почти не присутствовали в творчестве Тютчева—может быть, за исключением переводов («Из Беранже», 1833—1836, «Из Вильгельма Майстера» Гёте, 1827—1830). Еще в 1844 г. в статье «Россия и Германия» Тютчев отказывался говорить о несовершенствах общественного строя России и о «положении низших слоев нашей народности», ссылаясь на еще более тяжелое положение фабричного населения в Ирландии: «...в Соединенном королевстве существует по крайней мере миллион людей, которые много бы выиграли, если бы их сослали в Сибирь!...»<sup>46</sup> Приезд в Россию и знакомство с русской жизнью во многом изменили строй мыслей поэта. Народное горе, основы которого—рабство и нищета, становится ему понятнее.

В творчестве Тютчева есть два стихотворения о страннике—1830 и 1850 г. Первое—типично романтическое, о страннике, угодном Зевсу и богам, созерцающем всю «отверстую» ему землю и славящем бога. При чтении этого стихотворения совершенно неуместны вопросы: а где этот странник спит? а что ест? и не палит ли его зной? В стихотворении 1850 г. ничего не осталось от образа угодного богу созерцателя красоты мира. По сути дела герой нового стихотворения—это даже не странник, а просто нищий, подобный тем, каких много в стихотворениях Некрасова. Он бредет мимо роскошного сада, но его туда не пускают; его палит зной, но не для него тень деревьев и «пыль росистая фонтана». Сочувствие обездоленному со стороны поэта абсолютно. Когда в конце стихо-

<sup>46</sup> Полное собрание сочинений Тютчева, СПб., 1913, стр. 293.

творения появляется аналогия — жизненный путь человека бывает подобен пути этого нищего, то это не разрушает социального смысла образа, а подкрепляет его: автор как бы намекает на свое родство с миром обездоленных. Иными становятся и его образы. Все чаще они говорят о людском горе — не о собственной потрясенной внутренними бурями душе, а о всечеловеческом горе посторонних, но не чужих ему людей, потому что и он сам — рядовой в их числе. Так, в юности Тютчев романтизировал слезы — «росу божественной денницы» («Слезы»). По-новому напишет он о них на рубеже пятидесятих годов:

Слезы людские, о слезы людские,  
Льетесь вы ранней и поздней порой. . .  
Льетесь безвестные, льетесь незримые,  
Неistoцимые, неисчислимые, —  
Льетесь, как льются струи дождевые  
В осень глухую, порою ночной.

(170)

Сравнивая эти два стихотворения, К. В. Пигарев заключает: «Первое, напечатанное в 1827 г., по своему содержанию и стихотворной технике было несколько запоздалым уже для того времени, когда появилось; второе, согретое подлинным гуманизмом, является одним из лучших произведений русской реалистической поэзии. И хотя оно лишено какого-либо конкретного намека на современную поэту действительность, читатель имел основание относить его прежде всего к придавленному нищетой и бесправием русскому народу».<sup>47</sup>

Новые черты в творчестве Тютчева 1850—1860-х годов — это не только появление социальных мотивов. Тютчев все дальше отходит от романтизма как художественного метода. Стихи его становятся проще, психологически разъясненнее; предельная индивидуализированность чувства, граничащая с субъективизмом, все чаще сменяется типичностью. Поэт не только описывает, анализирует свое состояние, но пытается объяснить его читателю. И если затрудняется в этом объяснении, то так и сообщает об этом: «Так в жизни есть мгновения — их трудно передать. . .». И раньше в поэзии Тютчева употреблялось в качестве постоянного литературного приема обращение к условному слушателю, собеседнику («Смотри, как облаком живым. . .», «Не то, что мните вы, природа. . .», «Обломки старых поколений, вы, пережившие свой век»). Но поэт принципиально анализировал свою душу, свои субъективные переживания, зачастую даже не считая нужным объяснять ситуацию, породившую то или иное ощущение, причины и события, приведшие к трагедии. Это было характерно для романтизма в поэзии. «Мы», объединяющее индивидуальное чувство поэта с чувствами человечества, встречалось в его поэзии сравнительно редко («Нам мнится: мир осиротелый Неотразимый рок настиг. . .», «За нашим веком мы идем. . .») и появлялось лишь тогда, когда поэт говорил о веке в целом, о поколении в целом, но не о повседневных ощущениях и чувствах живущего. На рубеже 1840-х годов было еще то же самое: «И бездна нам обнажена. . .» — это о человечестве перед лицом роковых бездн ночи; «Вековать ли нам в разлуке?» — о братстве славянских народов.

Новое «мы» появилось в конце 1840-х годов в описании чувства человека в повседневной, бытовой, почти Некрасовской ситуации:

Когда в кругу убийственных забот  
Нам все мерзит — и жизнь, как камень груди,  
Лежит на нас, — вдруг, знает бог, откуда  
Нам на душу отрадное дохнет,

<sup>47</sup> К. В. Пигарев. Жизнь и творчество Тютчева, стр. 251.

Даже конкретный рассказ о самом индивидуальном чувстве человека — любви — приобретает обобщенно-типизированный характер: «О, как убийственно мы любим. . .». Вновь и вновь поэт подчеркивает, что то, что происходит с ним лично, происходит всегда и со всеми: *всегда* более нежное сердце гибнет первым «в борьбе неравной двух сердец»; *всегда* в роковые дни любви человек оказывается на грани самоубийства. И от имени *всех* стареющих людей он подводит грустный итог: «О, как на склоне наших лет Нежней мы любим и суеверней. . .». Поэт необыкновенно щедр в этих своих стихах. Он не хочет думать о том, что не все, может быть, способны на чувства, равные по глубине и силе его чувствам, что есть скудные души и ничтожные люди. Огромный аванс доверия выдает он всем людям, к которым обращается этим своим дружелюбным и щедрым «мы». Когда-то эту особенность стихов Тютчева 1850-х годов заметил и принял Фет: «Не малого требует г. Тютчев от своих читателей, обращаясь к их сочувствию. До сих пор большинство не отозвалось, да и не могло отозваться на его голос. Но . . . тем больше чести народу, к которому поэт обращается с такими высокими требованиями. Теперь за нами очередь оправдать его тайные надежды».<sup>48</sup>

Именно в конце 1840-х и в 1850-е годы временно исчезает характерное для поэзии Тютчева ощущение тоскливого одиночества; его стихи все чаще рассказывают не о самой тоске, а о преодолении ее, и поэту помогают в этом то единение с Родиной перед лицом общей беды («Теперь тебе не до стихов, О слово русское, родное»), то счастливая и разделенная любовь («Слава богу, я с тобою, А с тобой мне — как в раю»), то просто солнечный луч или неожиданное воспоминание. Ощущение, родившее стихи, становится настолько простым, что и рассказ о нем ведется самыми простыми поэтическими средствами — в повествовательной, последовательно-логической манере: несчастного человека осветил солнечный луч и обвеял «воздух благовонный» — «Уроков и советов Они нам не несут, И от судьбы наветов Они нас не спасут. Но силу их мы чуем, Их слышим благодать, И меньше мы тоскуем, И легче нам дышать. . .» (1858).

Иной становится и тютчевская лирика природы. В конце 1840-х—1850-е годы впервые, соприкоснувшись со стихией родной русской природы, Тютчев рисует ее как поэт-реалист. Прием олицетворения еще присутствует в ряде стихотворений, но все чаще поэт стремится иными средствами запечатлеть ту или иную поразившую его картину. По-прежнему ему свойственна необычайная поэтическая зоркость, но он уже не очеловечивает увиденные явления природы, а лишь восхищается ее красотой («Тихой ночью, поздним летом. . .»). Впервые пейзажи Тютчева приобретают ярко выраженный национальный русский колорит: это именно русские поля, деревни, весна и осень, русская гроза. Тютчев с трудом привыкает к огромным русским пространствам, к «бесконечности» расстояний, в которую «проваливается», по выражению Тютчева, путешественник в России. «Серые избы и тропинки, теряющиеся в полях», вызывают у него ощущение заброшенности, а теплота короткого русского лета воспринимается как неожиданный подарок. Характерно, что большинство тютчевских стихотворений посвящено именно летней природе России («Неохотно и несмело. . .», «Тихой ночью, поздним летом. . .», «Под дыханьем непогоды. . .», «Обвеян вещею дремотой. . .», «Не остывшая от зною. . .», «Как весел грохот летних бурь. . .», «Сияет солнце, воды блестят. . .», «Какое лето, что за лето», «Смотри, как роща зеленеет. . .»

<sup>48</sup> О стихотворениях Тютчева. «Русское слово», 1859, № 2, стр. 63—84.

и т. д.). По-прежнему сияние, блеск, свет представляют в поэтическом мире Тютчева доброе начало, но, может быть, потому, что в России так мало тепла доставалось на долю человека, летний жар и зной перестали быть в его поэзии частью мира зла («Смотри, как роща зеленеет, палящим солнцем облита, и в ней какую негой веет от каждой ветки и листа!»). Поэт как бы ощущает свое родство с этой рощей, наслаждающейся недолгим теплом русского лета. Несколько раз восторженно изображает Тютчев грозу в русских полях — бурные стихии по-прежнему отвечали постоянному покою его души. В 1850-е годы, на родине, Тютчев перерабатывает свое раннее стихотворение 1820-х годов «Весенняя гроза». Из грациозного изображения грозы в южноевропейских горах оно после переработки превращается в одно из лучших тютчевских стихотворений о русской природе. Это превращение главным образом достигается введением одной новой строфы: «Гремят раскаты молодые, Вот дождик брызнул, пыль летит, Повисли перлы дождевые, И солнце нити золотит». В 1850-е годы именно этой чертой — пыль, летящая с полей, — изображал обычно Тютчев русскую грозу («Чаще капли дождевые, Вихрем пыль летит с полей, И раскаты громовые Все сердитей и смелей»; «Как весел грохот летних бурь, Когда, взметая прах летучий, Гроза, нахлынувшая тучей, смутит небесную лазурь. . .»).

Впервые в тютчевской поэзии появляется описание природы города: этот город прекрасен и изображен очень конкретно — Нева, Исаакиевский собор, Каменный остров.

Говоря о тютчевской лирике природы, следует отметить и еще одну особенность ее литературной судьбы. В то самое время как тютчевская лирика природы, не без воздействия русской реалистической поэзии 1850-х годов, приобретала все более отчетливые реалистические черты, происходил и процесс обратного воздействия: романтическое олицетворение в лирике Тютчева 1830-х годов породило обширную школу последователей среди русских писателей-реалистов. Впервые это отметил в 1859 г. А. Григорьев. В статье «Тургенев и его деятельность, по поводу „Дворянского гнезда“» он объявил Тютчева отцом целой школы в изображении природы — Тургенева, Толстого, Фета, Полонского. А. Григорьев выделяет три характерные черты в изображении природы этими писателями: улавливание почти неуловимых черт ее, полнейшее слияние с нею, и третья, характерное лишь для Тютчева, — возвышение этих отношений с природой до философского созерцания и одухотворения ее («Не то, что мните вы, природа. . .»). Цитируя несколько страниц из «Записок охотника», А. Григорьев сравнивает их с тютчевскими стихами («. . . на всем лежит печать какой-то трогательной кротости» — у Тургенева; «Та короткая улыбка увяданья. . .» — Тютчев).<sup>49</sup> Интересно отметить, что в первых рассказах тургеневских «Записок охотника», печатавшихся в 1847—1848 годах, пейзажи еще ничем не напоминают Тютчева — как правило, они либо носят кратко-служебный характер, либо являются точным перечислением всех виденных охотником птиц, растений, услышанных лесных звуков («Хорь и Калиныч», «Ермолай и Мельничиха», «Бирюк»). Новые краски в тургеневском пейзаже появляются в рассказах 1850-х годов — «Певцы», «Свидание», «Касьян с Красивой Мечи» и особенно «Бежин луг». Знакомый нам по тютчевским стихам прием олицетворения, поэтическое одухотворение рисуемых картин, даже тютчевская лексика — таковы черты пейзажей этих рассказов. Прочтя «Записки охотника» и придя в «совершенный восторг», Тютчев среди других достоинств книги не случайно отметил и родственное себе — умение автора изображать «сокровенное природы со всей ее поэзией».<sup>50</sup>

<sup>49</sup> А. Григорьев, Сочинения, т. I. СПб., 1876, стр. 310—311.

<sup>50</sup> «Старина и новизна», кн. XVIII, стр. 44.

Когда говорят о соотношении поздней лирики Тютчева с русской литературой 1850—1860-х годов, чаще всего имеют в виду тютчевскую любовную лирику этого времени, так называемый денисьевский цикл. Г. А. Гуковский писал о том, что любовная лирика Тютчева тяготеет к объединению в «своего рода роман, близко подходящий по манере, смыслу, характерам, „сюжету“ к прозаическому роману той же эпохи».<sup>51</sup> Б. Я. Бухштаб сопоставлял «денисьевский цикл» с романами Достоевского,<sup>52</sup> К. В. Пигарев — с рассказами и повестями Тургенева («Фауст», «Первая любовь», «Несчастливая», «Клара Милич»)<sup>53</sup> По мнению К. В. Пигарева, возможность подобных сопоставлений говорит о том, что и в любовной лирике Тютчев включался в общий процесс утверждения реализма в русской литературе.

Обычно новый реалистический характер любовной лирики Тютчева исследователи видят в большей конкретизации женского образа, в глубоком раскрытии диалектики человеческих переживаний.<sup>54</sup> Действительно, любовная лирика 1850—1860-х годов явилась новым шагом в творчестве Тютчева. Впервые от зашифрованных полунамёков о силе своего чувства и происходящей трагедии поэт перешел к открытой афористичности, к психологическому анализу и психологическим обобщениям. Это произошло не сразу.

Первые стихи 1850 г. еще очень напоминают «итальянский цикл» 1837 г. Так, в стихотворении «Как ни дышит полдень знойный...» некая «храмина», где «бродят благовонья» и поет в углу фонтан, больше напоминает «итальянскую виллу» из стихотворения 1837 г., чем любое русское строение, а «легкая мечта» влюбленного поэта занимает в стихотворении так мало места, что явно оно написано не ради изящного признания о тайной страсти.

Позже, в 1850-е годы, изменился по сравнению со всем предшествующим творчеством Тютчева прежде всего характер того чувства, которое легло в основу его новых любовных стихов. В 1830-е годы это было пылание страсти, которое вытесняет в душе поэта все иные чувства («Люблю глаза твои, мой друг...»). То же чувство — страсть — владеет и женщиной, которую он любит, — никаких иных ее примет поэт нам не дает («С какой негой, с какой тоской влюбленный Твой взор, твой страстный взор изнемогал на нем! Бессмысленно-нема... нема, как опаленный Небесной молнии огнем!»). Чувство, породившее стихотворения «денисьевского цикла», тоже не было лишено этого накала страсти, но оно было шире и глубже, оно охватывало всю жизнь. Поэтому в творчестве Тютчева впервые появляются стихи о счастливой любви — не о счастье услышать любовное признание или увидеть «глаза, потупленные ниц в минуту страстного лобзанья», а просто о счастье быть в минуту тревоги и суеты рядом с близким, любимым и любящим человеком («Пламя рдеет, пламя пышет...»).

О любви поэта в 1850-е годы мы знаем очень много, и только из его поэзии, не привлекая дополнительного биографического материала.

1851 год. Любимая женщина преклоняет колени перед колыбелью своего незаконного ребенка, и поэт чувствует себя бедным перед ее любовью,

<sup>51</sup> Г. А. Гуковский. Некрасов и Тютчев, стр. 51—54.

<sup>52</sup> Б. Я. Бухштаб. Ф. И. Тютчев, стр. 35.

<sup>53</sup> К. В. Пигарев. Жизнь и творчество Тютчева, стр. 240.

<sup>54</sup> Там же, стр. 240; И. Г. Ямпольский. А. К. Толстой. В кн.: А. К. Толстой, Полное собрание стихотворений «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1937, стр. 23.

ему больно вспоминать о себе, он испытывает смирение перед любящим сердцем женщины.

Снова 1851 год. Стареющий человек осознает, что любовь и само существование любимой женщины есть то немногое, что еще может защитить его от надвигающегося «вечера» жизни («День вечереет, ночь близка...»).

Проходит год. Любовь не принесла женщине счастья — «Толпа, нахлынув, в грязь втоптала То, что в груди ее цвело. И что ж от долгого мученья, Как пепл, сберечь ей удалось? Боль, злую боль ожесточенья, Боль без отрады и без слез!». Любимая женщина увяла за этот год, но само ее страданье пронизывает поэта новой силой любви и боли.

1852 год. Поэт упоен летним расцветом природы — «Но и в избытке упоенья Нет упоения сильней Одной улыбки умиленья Измученной души твоей». Такого глубокого изображения любви как духовной близости двух людей, такой полноты сострадания мы еще не видели в творчестве Тютчева. И вот — 1852—1854 год, первое подведение итогов:

О, как на склоне наших лет  
Нежней мы любим и суеверней...  
Сияй, сияй, прощальный свет  
Любви последней, зари вечерней!..

(197)

Никто до Тютчева в русской литературе не раскрывал с такой трагической глубиной «блаженства и безнадежности» последней любви стареющего человека. Полная беспощадность к себе, искренность, доходящая до саморазоблачения, характерны для «денисьевского цикла».

Вторая группа стихов, входящих в этот цикл, — стихи 1860-х годов, рассказывающие о смерти любимой и о горести оставшегося в живых. Горе беспредельно, оно становится самой жизнью.

Стихи «денисьевского цикла» — одна из высочайших вершин творчества поэта.

Политическая лирика Тютчева также пережила период расцвета по возвращении его на родину. Временная стабилизация, если так можно выразиться, мироощущения поэта в конце 1840-х—начале 1850-х годов, обретение им опоры в лице России и русского общества сказались не только на общем тоне его лирики, но и выразились в усилении агрессивности его политических взглядов. «Русская география» Тютчева рисует Россию будущего как гигантскую страну, границы которой простираются «от Нила до Невы, от Эльбы до Китая, от Волги по Евфрат, от Ганга до Дуная». Стихотворения о будущем России — «Рассвет», «Пророчество» и др. — написаны в боевом призывно-ораторском духе, в традициях русской гражданской лирики, с употреблением традиционных гражданских словосочетаний: «Ночь бесконечная прошла, И скоро светлый день настанет», «Вставай же, Русь! Уж близок час!», «Тебя зовет и будит он — Вставай, мужайся, ополчися!» и т. д. И несмотря на то, что содержание их не имело ничего общего с революционностью, несмотря на то, что общий их смысл сводился к укреплению и возвеличиванию русского самодержавия («Пади пред ним, о царь России, И встань как всеславянский царь!»), цензура запрещала эти стихи, «как содержащие призывы к восстанию».<sup>55</sup>

После европейских революций 1848 г. Тютчев убежденно предсказывал неизбежность столкновения России с революционным Западом. Силу России, по мнению Тютчева, укрепляли в этом столкновении величие православной церкви, стремление славянских народов к объединению и сама

<sup>55</sup> См.: ЦГИАЛ, ф. 772, оп. 1, ч. 2, 1853 г., л. 3148.

идея монархизма, воплощенная в русском правительстве, как символе мирового порядка.

Когда Россия начала терпеть в Крымской войне поражения, катастрофа для поэта была полной. Замечательные тютчевские стихотворения «Вот от моря и до моря...» и «Эти бедные селенья...» говорили о его глубоком сочувствии страданиям народа; эпитафия Николаю I — «Не богу ты служил и не России, Служил лишь суете своей...» — отразила его полное разочарование в русском правительстве. Россия как целое, как отвлеченное воплощение Порядка не оправдала великих надежд поэта, и он становится к ней беспощаден. С его глаз как бы спали розовые очки, и он увидел все то, что не хотел видеть в первые годы пребывания на родине, — вульгарность и невежество светского общества, «лицедейство» царя, фальшь и безобразие организуемых правительством народных праздников. Общий смысл николаевского царствования он видит теперь в «подавлении мысли», как «руководящем принципе правительства». Время, наступившее после смерти царя, поэт называет «оттепелью», но не торопится присягать Александру II, заявляя, что для них, т. е. для правящих кругов России, было бы гораздо полезней, если бы он вместо присяги мог «одолжить им хоть немного ума».<sup>56</sup> Панславистские мечты Тютчева постепенно ослабевают, рассуждения о славянском вопросе начинают казаться «бесполезным и даже смешным пережевыванием общих мест». Любое проявление свободы мысли и независимости по отношению к правительству приветствуется им, как бы ни было безнадежно. Даже сам монархический принцип в условиях, когда правительство абсолютно чуждо интересам своей страны, ставится им под сомнение. Даже сама природа России усугубляет теперь его отчаяние, и он начинает стремиться назад, в Европу: «... отвратительная погода. Что за страна, боже мой, что за страна! И не достойны ли презрения те, кто в ней остается!».<sup>57</sup> При первой же возможности — в 1859 г. — Тютчев едет за границу. Однако там его ждет разочарование: наслаждаясь воздухом, освещением, теплом и красотой гор Швейцарии, он осознает себя стариком, вернувшимся в места своей юности, и это возвращение лишь усугубляет его тоску. Кроме того, Россия именно теперь стала неотделимой частью его существа: там жили все те, кого он любил, вся его судьба теперь была уже неотделимой от судьбы родины. И это сказалось в его поэзии.

Тоскливое стихотворение о возвращении в Россию он начинает знаменательными словами: «Родной ландшафт...». И через несколько лет, похоронив в России любимую женщину и вновь уехав искать утешения и рассеяния в Швейцарию, он напишет:

Здесь сердце так бы все забыло,  
Забыло б муку всю свою,  
Когда бы там — в родном краю —  
Одной могилой меньше было...

(219)

В 1860-е годы великая миссия России как объединительницы славянства уже будет поставлена Тютчевым под сомнение («Ты долго ль будешь за туманом скрываться, Русская звезда, Или оптическим обманом Ты обличишься навсегда?»). Но Россия народная остается для него понятием великим, не подлежащим холодному анализу ума:

Умом Россию не понять,  
Аршином общим не измерить:

<sup>56</sup> Ф. И. Тютчев. Стихотворения. Письма. Гослитиздат, М., 1957, стр. 418.

<sup>57</sup> «Старина и новизна», кн. XIX, стр. 250.

Духовную же жизнь русского общества в конце 1850-х—в 1860-е годы Тютчев раз и навсегда перестает противопоставлять духовной жизни Европы. В его поэзии все чаще появляется обобщенное понятие «век», объединяющее людей его поколения без географических и политических границ. Этот «век» анализируется поэтом беспристрастно и безжалостно; он не таков, как хотелось бы Тютчеву, он никак не соответствует его идеалам, но боль и зло века — это боль и зло самой души поэта, и, осудив его, он осуждает себя. Все это породило многие стихи Тютчева последних десятилетий, обобщавшие его мысли о веке и о своем поколении в целом: «О этот век, воспитанный в крамолах, Век без души, с озлобленным умом. . .» (1866). Бездушность, безверие, опустошенность души, лень мысли, постоянно подавляемой «грубой силой», представляются Тютчеву неизлечимой болезнью времени, его бедой, роком, мучительно довлеющим над всеми людьми и над ним самим. В этой страшной беде поэт — вместе со всем человечеством, он разделяет его судьбу. «Не знаю я, коснется ль благодать Моей души болезненно-греховной, Удастся ль ей воскреснуть и восстать, Пройдет ли обморок духовный?» — это поэт говорит лично о себе в связи со своей «беззаконной» любовью к Е. Денисьевой. Почти теми же словами он говорит и обо всех людях своего века («Наш век»). Раздвоение души и жизни, соединение «болезненного и страстного» дня греховной души с мучительными пророческими откровениями ночи делают участь человека XIX в. мучительной. И хотя «душа готова, как Мария, к ногам Христа навек прильнуть», перед лицом самого страшного из пророчеств — пророчества о смерти — Тютчев забывает о религии.

Начиная со второй половины 1850-х годов надвигающаяся старость все чаще приводит поэта к мысли о смерти. В тридцатые годы мысль эта тоже приходила, но тогда смерть казалась поэту естественной сменой одного поколения другим («Сижу задумчив и один. . .»). В 1870 г., узнав о смерти старшего брата, Тютчев пишет о том же иначе — трагично, беспощадно и мужественно:

Дни сочтены, утрат не перечсть,  
Живая жизнь давно уж позади,  
Передового нет, и я, как есть,  
На роковой стою очереди.

(251)

15 июля 1873 г. Тютчев умер. В феврале того же года подвел итог своим отношениям с Тютчевым-человеком Л. Н. Толстой: «Я встречался с ним раз десять в жизни; но я его люблю и считаю одним из тех несчастных людей, которые неизмеримо выше толпы, среди которой живут, и потому всегда одиноки».<sup>58</sup>

Таким Тютчев запечатлелся в памяти людей, знавших его в последнее десятилетие. Причем характерно, что даже в сознании писателей, далеких от общественной жизни (Я. П. Полонского, например), глубокая скорбь и одиночество Тютчева связывались не с его интимными переживаниями, а с его болью за русский народ и за судьбы славянства. В стихотворении «Памяти Ф. И. Тютчева» (1876 г.)<sup>59</sup> Полонский писал:

Песнь его глубокой скорбью  
Западала в грудь  
И как звездный луч тянула  
В бесконечный путь! . .

<sup>58</sup> Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 62. М., 1953, стр. 9.

<sup>59</sup> Я. П. Полонский, Стихотворения, т. I. СПб., 1885, стр. 410.



Оттого ль, что он в народ свой  
Верил и — страдал  
И ему на цепи братьев  
Издали казал, —  
Чую: дух его то верит,  
То страдает вновь,  
Ибо льется кровь за братьев,  
Льется наша кровь!..

В 1919 г. книгу стихов Тютчева в числе первых книг, изданных после 1917 г., выпустило советское правительство.

Над его поэзией как бы сбылось пророчество Тургенева: Тютчев «создал речи, которым не суждено умереть».

# РУССКАЯ ПОЭЗИЯ

Конца XIX - начала XX века





## Глава первая

### РУССКАЯ ПОЭЗИЯ 80-х ГОДОВ

Эпоха 80-х годов не совпадает с календарной хронологией. «Примерно на 1881—1882 годы падает переход от „семидесятих“ к „восьмидесятым“ годам — периоду исключительно тяжелой реакции, проявившейся не только в ультраретроградном курсе правительства (Александра III), но и в понижении общественной активности, в распространении упадочнических идей и настроений, в растерянности значительной части даже и демократической среды».<sup>1</sup> Заканчивается эпоха 80-х годов 1891—1892 годами, когда начинается новый интенсивный подъем общественной активности — переход к пролетарскому периоду освободительного движения. В области литературы этот этап ознаменовывается выступлением, с одной стороны, художественного выразителя нового, пролетарского направления в литературе — М. Горького, с другой — появлением первых программных документов второго нового направления — русского символизма.

В литературоведении сложилась традиция не выделять 80-е годы в качестве отдельного историко-литературного периода. Эта традиция восходит к исследованиям второй половины XIX в. (труды Скабичевского и Овсяннико-Куликовского, Веселовского и Венгерова), продолжается историками литературного народничества и современными исследователями.<sup>2</sup> Так же обстоит дело в академической «Истории русской литературы» в десяти томах, «Истории русской литературы» в трех томах под ред. Д. Д. Благого, трудах по истории критики, истории журналистики, истории романа, статьях и монографиях по отдельным вопросам. Литература 80-х годов, по сути дела, нигде не выделяется в самостоятельную главу, изучается период 70—80-х, 80—90-х или же, наконец, 70—90-х годов XIX в. В такой же степени это относится и к поэзии.<sup>3</sup>

Между тем у сложной и противоречивой поэзии 80-х годов было свое совершенно определенное лицо, резко отличающее ее от поэзии как 70-х, так и 90-х годов и в то же время глубокими корнями связывающее ее с ними.

<sup>1</sup> История русской литературы, т. IX, ч. 1. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 54.

<sup>2</sup> М. Неведомский. 80-е и 90-е годы в нашей литературе. В кн.: История России в XIX веке, т. 7. Изд. бр. Гранат, б. д.; П. Коган. Литературное направление и критика 80—90-х годов. В кн.: История русской литературы XIX в. под ред. Овсяннико-Куликовского, т. V. Изд. «Мир», М., 1910; В. Буш. Очерки литературного народничества 70—80-х годов. ГИХЛ, М.—Л., 1931; Л. Зенькович. К вопросу о создании положительного героя в русской прозе 70—80-х годов. Уч. зап. Пед. инст. им. А. И. Герцена, I, 1959, т. ССХV, и т. д.

<sup>3</sup> Исследования К. Н. Григорьяна в «Истории русской литературы», А. М. Бихтера и Г. А. Бялого в изданиях малой серии «Библиотеки поэта» посвящены, соответственно, анализу поэзии именно 70—80-х и 80—90-х годов (глава «Поэзия 70—80-х годов» в «Истории русской литературы», т. IX, ч. 1, стр. 419—445; вступительные статьи к сборнику «Поэты-демократы 1870—1880-х годов» («Библиотека поэта». Малая серия. М.—Л., 1962) и к сборнику «Поэты 1880—1890-х годов» («Библиотека поэта». Малая серия. М.—Л., 1964)).

Рассмотрение вопроса о том, что представляет собой эпоха 80-х годов в поэтическом отношении, дает возможность установить ряд ее характерных особенностей. Прежде всего (и это общепризнанно), со смертью Н. А. Некрасова, возглавлявшего русскую поэзию в предшествующую эпоху, ее уровень значительно снижается. Поэзия 80-х годов не дает таких выдающихся образцов, как проза и драматургия этого времени; в поэзии нет таких ярких имен, как активно работающие в это время Лев Толстой, М. Е. Салтыков-Щедрин, Глеб Успенский, Н. Лесков, А. Н. Островский, как пришедшие в эти годы молодые силы — А. П. Чехов, В. Г. Короленко, В. Гаршин, Д. Н. Мамин-Сибиряк.

И тем не менее знаменательным для 80-х годов является тот факт, что происходит заметный рост поэтических сил в количественном отношении. Если в 70-х годах выходит в свет сравнительно небольшое количество поэтических сборников, то в 80-е годы их число резко увеличивается.

Среди авторов сборников стихотворений — поэты различных поколений, различных степеней таланта и известности. Здесь А. А. Фет и К. К. Случевский, П. Ф. Якубович и С. Я. Надсон, И. З. Суриков и Л. И. Пальмин, Ф. Ф. Филимонов и А. П. Барыкова, О. Н. Чюмина и А. Н. Апухтин, А. А. Голенищев-Кутузов и Д. Н. Цертелев, К. М. Фофанов и К. Р., М. Хрущов и И. Якунин, А. Замыслов и Н. Диаков, М. Кононенко и Н. Рагозин, Н. Белов и И. Бойчевский.<sup>4</sup> Здесь есть талантливые и своеобразные художники, но нет фигуры, которая заслонила бы от современных читателей и потомков остальных, которая дала бы имя целому поэтическому периоду.

В 80-е годы в отличие от 70-х и 90-х и, в особенности, от 60-х годов значительно снижается уровень и влияние «журнальной поэзии», стихотворных произведений, опубликованных на страницах периодической печати. Наблюдается явный спад поэтической критики. В журналах и в газетах, да и в печати вообще, перестают столь живо, сколь было раньше (или как будет позднее), обсуждаться вопросы развития современной поэзии в целом или же ее отдельные явления.

Характерным для 80-х годов является состояние поэзии и поэтической критики в одном из интереснейших журналов того времени — «Русской мысли». Лицо журнала в 80-е годы определял его состав. В «Русскую мысль» перешли после закрытия «Дела» и «Отечественных записок» Глеб Успенский, Н. К. Михайловский, Н. В. Шелгунов, Н. Н. Златовратский, примерно с середины 80-х годов ведущую роль в нем начал играть В. Гольцев. Реакция считала этот журнал «новым революционным центром», «вредным для спокойствия государства органом». Было бы естественным ожидать, что «Русская мысль» попытается продолжить славные революционно-демократические традиции и в области поэзии, в частности традиции Некрасова и его школы. Было бы естественным ожидать, что

<sup>4</sup> А. А. Фет. Вечерние огни, вып. 1—3. М., 1883—1888 (вып. 4 вышел в 1891 г.); К. К. Случевский. Стихотворения, кн. I—III, 1880—1883 (кн. 4 вышла в 1890 г.); М. Рамшев [П. Ф. Якубович]. Стихотворения. СПб., 1887; С. Я. Надсон. Стихотворения. СПб., 1885—1889 (девять изданий); Стихотворения И. З. Сурикова. М., 1884; Л. И. Пальмин. Собрание стихотворений. М., 1881; Цветы и змеи. СПб., 1883; Ф. Ф. Филимонов (Гейне из Ирбита). Шутки и пародии. Стихотворения. Екатеринбург, 1886; А. П. Барыкова. Сказка про то, как царь Ахреян ходил богу жаловаться. СПб., 1883; О. Н. Чюмина. Стихотворения. СПб., 1889; А. Н. Апухтин. Стихотворения. СПб., 1886; К. М. Фофанов. Стихотворения. СПб., 1887 и 1889; А. А. Голенищев-Кутузов. Стихотворения. СПб., 1884; Д. Н. Цертелев. Стихотворения. СПб., 1883; М. Хрущов. Стихотворения и поэмы. СПб., 1884; И. Якунин. Грезы и песни. СПб., 1883; А. Замыслов. Песни любви. Грехи юности. М., 1885; Н. Диаков. Отголоски. Одесса, 1885; М. Кононенко. Лира Киев, 1884; Н. Рагозин. Дочь Египетского царя. Роман в стихах и мелкие стихотворения. СПб., 1885; Н. Белов. Слова для музыки. Ялта, 1885; И. Бойчевский. На распутье. Смоленск, 1885, и мн. др.

такие особенности лирических жанров, как способность их к немедленному отклику на современные события и огромная эмоциональная насыщенность, будут всесторонне использоваться в русле демократических задач журнала.

Но этого не произошло, во всяком случае в той степени, в какой это можно было бы предположить. Поэзия не заняла на страницах «Русской мысли» того места и не имела того значения, которое было характерно для некрасовских «Современника» и «Отечественных записок», для «Свистка» или «Искры». Журнал более или менее систематически (случалось, номера «Русской мысли» выходили и вообще без материалов, имеющих какое-либо отношение к поэзии) публиковал оригинальные или переводные поэтические произведения. На его страницах выступали Л. Пальмин, П. Козлов, Л. Трефолов, А. Голенищев-Кутузов, Д. Садовников, Д. Михаловский, Н. Минский, Д. Мережковский и др. Их произведения отражали круг типичных для поэзии этого времени идей и переживаний. Окружающая действительность — «унылая» и «мрачная», «мир клонится к падению». <sup>5</sup> Герой «смят борьбой», «измучен жизни битвой», <sup>6</sup> душа его подавлена страстями, сердце — «больное», грудь — «изнуренная». <sup>7</sup> На страницах «Русской мысли», как, впрочем, и во всей поэзии 80-х годов в целом, имеются многочисленные параллели и вариации к этим образам и настроениям. Здесь же рядом, у другого автора, сердце — «исходящее кровью», «разбитое», душа — «наболевшая» <sup>8</sup> и т. д.

Эти образы не лишены своеобразной социальной окраски. Герой поэзии 80-х годов, как он предстает перед нами со страниц этого журнала, отнюдь не праздный гуляка, пресыщенный всеми благами земли и разочаровавшийся в них. Это — демократ, труженик, которого мучают «цепи проклятой работы», «тяжесть проклятых оков» изнурительного бессмысленного, не одушевленного какой-то большой идеей, не приносящего удовлетворения труда. В то же время это — «маленький человек» с тонко чувствующей душой, которому временами доступна светлая вера в высокое назначение человека и его будущее, в преобразующую силу любви <sup>9</sup> и в благотворное воздействие на человека животворящей силы природы.

На этом фоне очень своеобразно звучат проходящие через многие номера журналов публикации текстов произведений М. Ю. Лермонтова с подробными комментариями, а также отрывками из биографических исследований П. Висковатова, в которых тонко подчеркиваются созвучные эпохе настроения — разочарование поэта в окружающем его мире, неверие в силы добра, звучание экзотических восточных мотивов и т. д.

На страницах «Русской мысли» часто и по различным поводам вспоминается и имя Н. А. Некрасова. Здесь рецензируется, например, в разделе «О новых книгах» очередное собрание его сочинений (Стихотворения Н. А. Некрасова. Полное собрание в одном томе. 1842—1877. 2-е изд. СПб., 1882). Рецензент подчеркивает, что Некрасов — выдающийся художник своего времени, стоящий рядом с Пушкиным, Гоголем и Тургеневым, что никто так, как он, не отзывался на «слезы народные», не брал «таких близких для русского человека нот». Но, к сожалению, на этом и кончается анализ некрасовского творчества, не ставится вопроса и о его значении для современности. Рецензент констатирует лишь «радостный

<sup>5</sup> Н. Спиглазов. Стихотворение «Каменный проповедник». «Русская мысль», 1880, № 7, стр. 38—42.

<sup>6</sup> П. Козлов. Стихотворение «Моя мадонна». Там же, 1881, № 11, стр. 79.

<sup>7</sup> П. Козлов. Стихотворение «Слеза». Там же, 1880, № 9, стр. 42.

<sup>8</sup> А. Круглов. Стихотворение «Из дневника». Там же, 1881, № 7, стр. 296—298.

<sup>9</sup> А. Ч. Стихотворение «Подражание скандинавскому поэту». Там же, 1881, № 10, стр. 330; Д. Михаловский. Стихотворение «Из Драмора». Там же, № 12, стр. 74, и др.

факт», что первое издание сочинений Некрасова в количестве 10 000 экземпляров разошлось в год, и выражает надежду, что второе издание разойдется столь же быстро, как и первое.<sup>10</sup> Следует отметить, что этот тип рецензии, лишь констатирующей, но не объясняющей, рецензии «рекомендательной», основанной не на глубоком анализе литературных явлений, а на чисто «вкусовых» оценках (по типу: «встречаются превосходные произведения», «вот прелестные строки» или же, наоборот, «стихотворение плоховато», «это на стихи непохоже») вообще становится характерным явлением для поэтической критики в 80-е годы.

В то же время гневные слова поэта, обличающего самодержавно-крепостнические порядки в России, продолжают звучать. Часто вспоминает имя Некрасова, например, В. Гольцев в своих «Внутренних обозрениях». Характеризуя тяжелое положение современного крестьянства, он восклицает: «Как не сказать после этого с Некрасовым:

Ты и убогая,  
Ты и обильная,  
Ты и забитая,  
Ты и всесильная,  
Матушка-Русь!».<sup>11</sup>

Или же в другом случае: «Для того чтобы сеять, по завету поэта, разумное, доброе, вечное, чтобы заслужить сердечное спасибо народа, необходима глубокая работа мысли. . .».<sup>12</sup>

И даже, когда в журнале анализируется творчество Д. Н. Цертелева, которое прочно укладывается, по мнению рецензента, в рамки пушкинской традиции, последний не может удержаться от упоминания о некрасовской музе и некрасовской традиции: «Но случается, и он (Д. Н. Цертелев, — *Ред.*) поддается обаянию простой жизненной поэзии Некрасова, — правда, то бывает редко, — и рисует картинки, и говорит про любовь так же просто, как говорил Некрасов. Таково его прекрасное стихотворение:

Ты помнишь ли утро? Мы ехали рядом. . .».<sup>13</sup>

Но, несмотря на то что один из наиболее прогрессивных русских журналов 80-х годов считал, очевидно, принципиально важным в разнообразных формах подчеркивать свое положительное отношение к выдающемуся поэту революционной демократии, говорить о некрасовских традициях в поэзии 80-х годов вообще можно только в очень условной степени. Поэты рассматриваемого десятилетия унаследовали от Некрасова любовь и жалость к страдающим и угнетенным, но большинством из них было утрачено прежде всего такое определяющее качество некрасовской поэзии, как ее историзм, ими была по сути дела снята такая важнейшая для предшествующей поэзии проблема, как проблема народа (проблема воплощения народного национального характера) и проблема народной революции.

Вопрос о традициях вообще понимается в это время своеобразно, если можно так выразиться, с чисто внешней стороны. Все те, у кого в стихах употребляются слова «страдания», «горести» и, в особенности, «народ», — продолжатели некрасовских традиций. Мыслящие себя рожденными «для вдохновенья, для звуков сладких и молитв» механически зачисляются в последователи Пушкина.

Состояние поэзии и поэтической критики «Русской мысли», во многом отражает поэтическое лицо эпохи 80-х годов в целом.

<sup>10</sup> «Русская мысль», 1882, № 9, раздел «О новых книгах», стр. 19—20.

<sup>11</sup> Там же, 1881, № 4, стр. 30.

<sup>12</sup> Там же, 1882, № 1, стр. 85.

<sup>13</sup> Там же, 1883, № 8, стр. 88.

Ход русской жизни этого времени определяется борьбой передовой общественности с силами реакции и разнообразными проявлениями общественного распада. Трагизм положения русского общества в 80-е годы состоит в том, что в нем не было в это время силы, способной на серьезную борьбу: «... революционеры исчерпали себя 1-ым марта, в рабочем классе не было ни широкого движения, ни твердой организации, либеральное общество оказалось ... политически неразвитым»<sup>14</sup> для борьбы.

Эти обстоятельства, раскрывающие историческую действительность 80-х годов в глубоких и драматических внутренних конфликтах, оказали определяющее влияние на развитие литературы и общественной мысли. После некоторого времени растерянности и собирания сил «начинаются поиски новых идеалов и соответствующих этим идеалам новых путей борьбы».<sup>15</sup> Но у поэзии существуют свои формы взаимоотношений с действительностью. Она может отражать определенные мировоззренческие поиски, для создания же полной и целостной картины действительности ей необходимы не только поиски, но и результаты. Поэзия 80-х годов, как наиболее чуткий резонатор общественных настроений, в первую очередь начинает отражать трагическое ощущение кризисности эпохи, сложность и противоречивость мироощущения человека, живущего в период общественной реакции.

Лирическая поэзия 80-х годов пронизана чувством глубокой неудовлетворенности действительностью. Это органическое, принципиальное неприятие современности является характерной чертой творчества почти всех поэтов того времени, вне зависимости от их принадлежности к тому или иному общественному лагерю, к тому или иному литературному направлению.

Все они создают в своих стихотворениях исторически значительный и художественно впечатляющий образ эпохи безвременья, тяжелой, тупой, давящей все живое реакции. Этот «образ времени» в разных аспектах и проявлениях проходит через поэзию всего десятилетия, по-своему варьируясь у различных художников, поворачиваясь новыми сторонами, но оставаясь единым в своей исторической документальной основе.

Очевидно, возникшей на одной общественной почве близостью мотивов и настроений в произведениях многих поэтов 80-х годов объясняется тот факт, что исследователи обычно несколько затрудняются в четком определении направлений в поэзии того времени. Впрочем, с большими или меньшими расхождениями, оговорками и отклонениями все же различаются обычно три направления в поэзии 80-х годов, в зависимости от выражения художниками определенных идеологических и эстетических принципов.

Наиболее крупное из них представлено поэтами, отражающими в своем творчестве демократические тенденции различных оттенков и продолжающими в новых исторических условиях традиции гражданской поэзии.

Русская гражданская поэзия 80-х годов, в свою очередь, развивается в различных, временами значительно отстоящих друг от друга, руслах. В первую очередь сюда относятся представители подпольной революционной поэзии — В. Фигнер, С. Синегуб, Н. Морозов, Г. Лопатин и др. Наиболее ярким выразителем этого революционного крыла поэзии 80-х годов явился единственный художник, совместивший в себе профессионального поэта и профессионального революционера, — П. Ф. Якубович.

<sup>14</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 5, стр. 44.

<sup>15</sup> История русской литературы в трех томах, т. III. Изд. «Наука», М., 1964, стр. 547.



К этому же направлению принадлежат заканчивающие в 80-е годы свой путь представители русской демократической поэзии середины века А. Н. Плещеев, А. М. Жемчужников, Л. И. Пальмин, Д. Я. Михаловский, А. Л. Боровиковский, а также молодой, пришедший в эти годы в литературу С. Я. Надсон — выразитель гуманистических и демократических, временами прямо соприкасающихся с революционными, традиций. Русскую гражданскую поэзию представляют в 80-е годы и продолжатели реалистических традиций поэзии Н. А. Некрасова — А. П. Барыкова, Л. Н. Трефолев, С. Д. Дрожжин, Д. Н. Садовников — и продолжатели традиций революционно-демократической сатиры — П. В. Шумахер, Ф. Ф. Филимонов, И. А. Бойчевский.

Второе направление в русской поэзии 80-х годов представляют поэты либерально-консервативной ориентации, отражающие в своих эстетических взглядах теорию так называемого чистого искусства.

Сюда относятся представители старшего поколения «чистой поэзии» — в первую очередь наиболее плодотворно работающий в 80-е годы А. А. Фет, а также выступающие время от времени А. Н. Майков и Я. П. Полонский. Они возводятся в это время в сан «патриархов» школы чистого искусства. К этому же направлению принадлежит младшее поколение «эстетов» — Д. Н. Цертелев, А. А. Голенищев-Кутузов, Константин Романов (К. Р.) и бесчисленное количество эпигонов этой школы — К. Льдов, С. А. Андреевский, П. Гольденев, К. П. Медведский, Н. Белов, В. Сулковский, Б. В. Добрынин и др.

Третьим направлением в русской поэзии 80-х годов принято считать предшественников русского модернизма — Вл. Соловьева, Д. Н. Мережковского, Н. М. Минского, К. М. Фофанова. Следует учесть, однако, что, за исключением Вл. Соловьева — предтечи символизма, все они выступают в 80-е годы в какой-то мере выразителями либерально-гражданских устремлений, занимая в это время, как и А. Н. Апухтин и К. К. Случевский, своеобразное промежуточное положение между первыми двумя направлениями.

Образ времени (вернее, безвременья!) проходит через всю подпольную народническую поэзию, отражается в творчестве наиболее последовательных в своем неприятии современности поэтов-революционеров:

О подлое, чудовищное время  
С кровавыми глазами, с алчным ртом —  
Година ужаса!..

Жизнь умерла. Кто скрылся в катакомбы,  
Кто пал в борьбе. Чудовищам-богам,  
Что день, приносятся живые гекатомбы  
И курится кровавый фимиам...<sup>16</sup>

В безцензурной поэзии в отличие от легальной в образе времени подчеркивается прежде всего его кровавый характер, обусловленный жестоким разгулом царской реакции, зверскими расправами с участниками революционной борьбы:

Кровавые реки, веревка и плаха,  
Проклятые, отчаянье, стон...<sup>17</sup>

Образ эпохи безвременья встает со страниц стихотворений начинающего свой путь С. Я. Надсона. Он рисует «порабощенную несчастную

<sup>16</sup> П. Ф. Якубович, Стихотворения. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1960, стр. 301.

<sup>17</sup> «Народная воля», 1885, № 11—12, стр. 5 (стихотворение В. Г. Тана-Богораза).

Россию», над которой нависла мрачная ночь реакции. Кругом «все гложет и молчит», а страна гибнет:

Покрыта язвами, окружена штыками,  
В тоске, она на грудь поникнула челом,  
А из груди, дымясь, «струится кровь ручьями. . .»<sup>18</sup>

Эти же горькие впечатления омрачают последние дни соратника великих шестидесятников, известного писателя-демократа И. В. Федорова (Омулевского). В одном из предсмертных стихотворений 1883 г. ему так представляется тернистый путь, которым идет его родина:

Все кручи, да кручи, —  
Нет сил уж в ногах. . .  
Все тучи, да тучи, —  
Рябит и в глазах. . .

Все бури, да бури, —  
Измучился слух. . .<sup>19</sup>

Поэты различной политической ориентации по сути дела сходятся в своем восприятии окружающей действительности, воссоздавая образ эпохи, единый по своей общей колористической гамме. Наиболее характерными для поэзии 80-х годов образами-красками, с помощью которых рисуется состояние России и воссоздается образ эпохи, являются уныние, мрак ночи, мрак ненастья, мрак темницы. . . Такова «ночь жизни» у Надсона, «духовная полночь» у К. Случевского, «эпоха общего унынья» у А. Апухтина. П. Ф. Якубович характеризует русскую жизнь своего времени как «пучину темную», «гнетущую тьму». Его героя окружает «море холодного мрака», «море неправды и зла», кругом «безотрадно темно» (стихотворения «Монолог», «Смерть орла», «Призыв» и др.).<sup>20</sup>

Поэту-революционеру, человеку ярко выраженных и пронесенных через всю жизнь демократических убеждений, П. Ф. Якубовичу в буквальном смысле вторит в этом отношении человек диаметрально противоположных убеждений, аристократ и эстет, сторонник чистого искусства А. А. Голенищев-Кутузов, характеризуя окружающий его «жалкий мир бессилья»:

И — как черная темница,  
Ночь бездонная кругом. . .

Люди гибнут в бедах, люди тонут в крови,  
Злоба, голод и гибель вокруг нас.<sup>21</sup>

К этому же присоединяются и те, кто в недалеком будущем станут одними из основоположников русского декаданса. «Край родной, угрюмый, как темница», угнетает Н. Минского (Виленкина)<sup>22</sup> в стихотворении с характерным названием «В сумерки». Д. Мережковскому не верится, что даже смерть может принести забвение:

Что если там, за безмолвной могилою,  
Нам ни на миг не давая уснуть,  
Те же мученья, но с новою силою  
Будут впиваться в усталую грудь?<sup>23</sup>

<sup>18</sup> С. Я. Надсон, Полное собрание стихотворений. «Библиотека поэта». Большая серия. М.—Л., 1962, стр. 270 (в собрании сочинений, изданном т-вом А. Ф. Маркс (Пгр., 1917), датировалось 1882 г., здесь — 1885 г.).

<sup>19</sup> Песни жизни. Стихотворения Омулевского (И. В. Федорова). СПб., 1883, стр. 66.

<sup>20</sup> М. Рамшев [П. Якубович], Стихотворения. СПб., 1887.

<sup>21</sup> А. А. Голенищев-Кутузов, Стихотворения. СПб., 1884, стр. 28 (строки из стихотворения «Костер» цитируются по кн.: Поэты 1880—1890-х годов, стр. 329).

<sup>22</sup> Н. Минский, Стихотворения. СПб., 1883, стр. 33.

<sup>23</sup> «Русская мысль», 1884, № 11, стр. 363.

По-разному варьируется в поэзии 80-х годов характерный для этого времени образ «серого ненастья» (А. Голенищев-Кутузов), нависшего над человеческой судьбой. Подобно окутавшим эпоху «тьме и мраку», подобно теме горестей и страданий современного человека вообще, этот образ имеет не только психологический, но и ярко выраженный общественный подтекст. Именно в таком плане выступает образ «ненастья» в ранних стихотворениях И. Бунина, в частности в стихотворении 1888 г. «Не пугай меня грозю»:

Не страшит меня ненастье:  
Горько думать, что пройдет  
Жизнь без горя и без счастья,  
В суете дневных забот,  
Что увянут жизни силы  
Без борьбы и без труда,  
Что сырой туман унылый  
Солнце скроет навсегда.<sup>24</sup>

Восприятие современности как «тмы» или «темницы» присуще даже представителю аристократических верхов, князю Д. Н. Цертелеву: «Из бездн прошлого во тьму грядущей ночи Мы властно брошены незримой рукой».<sup>25</sup> Этой же стороной поворачивается русская жизнь 60-х годов и к бедняку-разночинцу К. Фофанову.

Традиционные для поэзии этого времени образы-краски в большинстве случаев определяют структуру лирического произведения в целом, становятся сюжетообразующими элементами. Лирический сюжет стихотворения К. Фофанова «В неприглядных стенах...» формирует образ тюрьмы в буквальном и в переносном смысле этого слова:

В неприглядных стенах заключен я давно;  
Яркий месяц глядит безучастно в окно,  
И решетка окна полосатым пятном,  
Словно призрак, легла на полу земляном.  
А в полночь с мостовой, безрассветна как мрак,  
Мне доносится песнь запоздалых гуляк;  
О неволе та песнь, о неволе крутой,  
Что раскинулась вширь за тюремной стеной.<sup>26</sup>

По этому же принципу построено стихотворение О. Н. Чюминой «Пасть бойцом на поле битвы» (1889). Только здесь сюжетообразующая параллель основывается не на образе тюрьмы, а на столь же свойственном поэзии 80-х годов образе смерти — физической и духовной, каковой представляется поэтессе жизнь ее современников:

Но бывает смерть иная:  
Это — жизнь среди болот,  
Это — тина роковая  
И покой стоячих вод.  
Где пигмеи так велики,  
Где сплотилась их семья,  
Где, увы! лягушек крики  
Заглушают соловья...  
Где вокруг царит всецело  
Непробудный тяжкий сон,  
Где живет одно лишь тело,  
Дух же — смерти обречен.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> И. А. Б у н и н, Собрание сочинений в девяти томах, т. 1. Изд. «Худож. литература», М., 1965, стр. 63.

<sup>25</sup> Стихотворение, датированное концом 80-х годов. В кн.: Стихотворения кн. Д. Н. Цертелева, т. II. М., 1892, стр. 153.

<sup>26</sup> К. Ф о ф а н о в, Стихотворения (1880—1887). СПб., 1887, стр. 71.

<sup>27</sup> О. Н. Ч ю м и н а [Михайлова], Стихотворения. СПб., 1897, стр. 70—71.

Эта же параллель «жизнь—смерть», но еще более усиленная, сконденсированная до беспрецедентного по своему смыслу трагизма, — в основанном на реальном биографическом факте стихотворении А. М. Жемчужникова «Сняла с меня судьба в жестокий этот век...» (1888). Бесконечно любящий отец, потерявший несколько лет назад единственного ребенка (он до сих пор не может забыть «добрую улыбку» своего «хорошего мальчика», «загадочный огонек», которым «вспыхивали его глазки»), ... благодарит бога за его смерть! Так происходит потому, что жизнь в условиях жестокой и позорной реакции, подчинение тлетворному духу времени, по мнению поэта, значительно хуже смерти.<sup>28</sup>

Этот необыкновенно характерный по своей окраске и проходящий через поэзию всего десятилетия образ эпохи безвременья и был, очевидно, главной причиной того, что за поэзией 80-х годов в критике было устойчиво закреплено определение — «ущербная, сумеречная поэзия».

Существовали в 80-е годы и стихотворения, воспроизводящие отношение к эпохе в прямой, незавуалированной форме. Созданные в то время прогрессивно настроенными литераторами, они ходили по рукам, распространялись в списках, отражая (и создавая!) определенные настроения, возбуждая умы. К числу таких произведений относится, например, стихотворение П. В. Шумахера «И как и что у нас вообще», сатирический монолог, созданный в начале 80-х годов (увидевший свет лишь в 1912 г. в Цукинском сборнике). П. В. Шумахер прибегает в своей сатире к средствам прямой публицистической характеристики положения страны, которую терзают «позор, нужда и горе»:

Мы втихомолку либеральны,  
А въявь — покорные сыны,  
И каждый бестия-квартирный  
Напустит страху нам в штаны

О, как бы мне хотелось гласно  
Всю нашу ложь изобличить;  
Но на устах изобличенья  
Лежит казенная печать...

Вообще — как, что — печаль не наша:  
Мы в малолетстве состоим...  
Про все смекает наш папаша  
С конвоем доблестным своим.<sup>29</sup>

Как видно из приведенных примеров, отношение поэтов 80-х годов к русской действительности того времени было достаточно единодушным. Они по-разному отражали смысл противоречий бытия, но общей чертой, роднящей Надсона и Фофанова, Якубовича и Случевского, Чюмину и Цертелева и многих других была глубокая неудовлетворенность существующим в России положением вещей. В основе поэтического мировосприятия их лежало чувство конфликта с этикой эпохи, официально установленным status quo, с бесправием и угнетением человека, отсутствием свободы мысли, с узаконенной несправедливостью. Общим, разумеется, было лишь эмоциональное восприятие. Социальный смысл этих понятий ощущался и раскрывался различными художниками по-разному. Но тем не менее представляется необыкновенно знаменательным то, что поэты, демонстративно провозгласившие себя (и в 80-е годы) сторонниками «чистого искусства»,

<sup>28</sup> См.: А. М. Жемчужников, Избранные произведения. «Библиотека поэта». Большая серия. Изд. 2. М.—Л., 1963, стр. 157.

<sup>29</sup> П. В. Шумахер. И как и что у нас вообще (1881). В кн.: П. В. Шумахер. Стихотворения и сатиры. Изд. «Сов. писатель» [М.], 1937, стр. 186—187. — Выше использованы строки из стихотворения «Я не певец в придворном хоре...» (1883). Там же, стр. 209.

по сути дела оказываются единодушными со своими противниками в отрицательном отношении к действительности. Речь в данном случае идет уже не об оценке эпохи в стихах Цертелева и Голенищева-Кутузова, а об А. А. Фете и даже К. Р., которые отнюдь не высказывали прямо каких бы то ни было критических мыслей по поводу современности. Но объективно, фактически, своим отказом от воспроизведения современности «как она есть», всех ее «жизненных тягот», они провозглашали отсутствие в ней «предмета поэзии», отсутствие за ней права на поэтическое изображение. А. А. Фет в предисловии к третьему сборнику «Вечерние огни» провозгласил свое эстетическое credo следующим образом: «скорбь никак не могла вдохновить нас. Напротив... жизненные тяготы и заставляли нас в течение пятидесяти лет по временам отворачиваться от них и пробивать будничной лед, чтобы хотя на мгновение вздохнуть чистым и свободным воздухом поэзии».<sup>30</sup>

Это «отсутствие утверждения» было по сути дела неназванным прямо, пришедшим с противоположной стороны и проявившимся в своеобразной форме, но тем же самым негативным отношением к современности. Это была своего рода оборотная сторона охарактеризованного выше отрицательного образа эпохи в поэзии 80-х годов. Именно так следует понимать идеализацию любви, страсти в «Вечерних огнях». (Единственно любовь способна заслонить от поэта весь мир — значит, этот «мир» стоит того, чтобы быть заслоненным?...). Известная фетовская формула 80-х годов: «Только в мире и есть — этот чистый Влево бегущий пробор» — имеет, как уже отмечалось в критике, не только чувственную, но и мировоззренческую основу, это не только воспроизведение определенной психологической ситуации, воплощение одной из форм любовного чувства, но и проявление жизненной философии. Красота и поэзия сохранились лишь в двух доступных человеку сферах — любви и природе. Отсюда пронизывающая поэзию А. А. Фета 80-х годов, определившая всю поэтическую глубину его «Вечерних огней», находящаяся на грани «сверхчувственного» по своей музыкальности, по богатству и многообразию красок, по разнообразию ритмических рисунков сила изображения переживаний, связанных со способностью человека чувствовать любовь и наслаждаться прелестью природы.

Разумеется, речь идет не о том, чтобы увидеть в стихах А. А. Фета, К. Р. и других представителей консервативного крыла в поэзии этого времени то, чего там нет. Действительность во многих отношениях вполне соответствовала их интересам, более того, в случае необходимости, они находили способы выступить в ее защиту (таково, например, стихотворение А. Фета «1 марта 1881 г.»). Однако знаменательно уже то, что художники консервативного крыла не воспели эту действительность, не стали бардами этой эпохи. Это была еще отнюдь не оппозиция, но уже известное «уклонение». Это было зачатком тех настроений в русской поэзии, которые привели десятилетием-двумя позднее к принципиальному неприятию самодержавно-абсолютистской действительности многими, отнюдь не сочувствующими революции сторонниками русского модернизма.

Но указанное выше сходство мотивов и настроений, ярко проявившееся в создании обобщенного образа 80-х годов как эпохи безвременья, не было всеопределяющим. Общность поэтического мироощущения, пока дело касалось эмоциональной оценки эпохи, отнюдь не снимала глубоких и принципиальных различий, когда возникала необходимость в оценке социальной. Эпоха 80-х годов была внутренне противоречива сама по себе. На-

<sup>30</sup> А. А. Фет. Вечерние огни, вып. 3. М., 1888, стр. III—IV.

ряду с жестокой реакцией именно в эти годы начинаются многие подспудные процессы, приведшие через четверть века к первой русской революции. «Именно в эту эпоху, — писал Ленин, — всего интенсивнее работала русская революционная мысль, создав основы социал-демократического миросозерцания».<sup>31</sup>

Именно здесь — в идее утверждения, в поисках поэтического воплощения положительного начала жизни — и определяются кардинальные различия у поэтов, столь единодушных в своем отрицательном отношении к современности. Вопрос — во имя чего происходит это отрицание? — становится решающим при определении общественной позиции того или иного поэта в 80-е годы. В этом отношении показательно, что наряду со страстным отрицанием эпохи безвременья, у целого ряда поэтов имел место не менее страстный порыв к новой жизни, горячая устремленность к какому-то еще неясному идеалу. Здесь, по-видимому, находились истоки того в высшей степени любопытного явления поэзии 80-х годов, которое исследователи литературы последней четверти XIX в. называют усилением романтических веяний и что особенно проявилось именно в 80-е годы.<sup>32</sup> Это приводило к возникновению своеобразных романтических форм. Подобно Гаршину, Чехову, Короленко, отразившим эти тенденции в прозе, Надсон, Пальмин, Чюмина и другие воплотили их в поэзии.

В то же время в 80-е годы существовала и поэзия, герои которой (как и ее создатели) стремились претворить поэтическое слово в конкретное дело. Самый смысл понятия «идеал» раскрывался в этой поэзии в политическом отношении достаточно четко. Революционная поэзия народничества долгое время недооценивалась и серьезно не изучалась. Сами поэты-народники 80-х годов отмечали, что уровень их художественного мастерства невысок.<sup>33</sup> Тем не менее произведения поэтов-народников обладали высоко ценными качествами. Прежде всего, это была поэзия необыкновенно острого и значительного идейного содержания. Страстный революционный пафос, непримиримость к социальному злу, откровенно провозглашаемая ненависть к самодержавию — ее характерные и определяющие черты. На фоне «мрака», «ненастыя», «сумерек», всеобщего уныния и растерянности приобретает особенно сильное звучание тема подвига во имя народа, тема мести за муки братьев, тема веры в святость и справедливость борьбы.

Это была героическая политическая лирика, продолжавшая лучшие традиции поэзии декабристов, петрашевцев и шестидесятников. Голоса поэтов-народников выделяются в монотонном поэтическом хоре эпохи безвременья своей твердостью и уверенностью.

Чувства, утверждавшиеся этой поэзией, были тем более значимы, что они основывались не на иллюзиях семидесятников, не на вере в то, что русский народ уже готов к действию и немедленно, вслед за их призывами поднимется на борьбу. Они принадлежали революционному поколению, уже во многом осознавшему выраженную в словах Н. А. Некрасова горькую истину: «Красноречивым воззваньем Не разогрешь рабов, Не озаришь пониманьем Темных и грубых умов».<sup>34</sup>

Стойкая убежденность революционной поэзии этого времени не исключала раздумий, сомнений и колебаний, временами она прямо сочеталась со свойственными поколению в целом тоской и скорбью, ибо восьмидесят-

<sup>31</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 331.

<sup>32</sup> См.: История русской литературы в трех томах, т. III, стр. 549.

<sup>33</sup> В. Н. Фигнер, Полное собрание сочинений в семи томах, т. IV. Изд. Всесоюз. общ. политекноржан, М., 1932, стр. 292 и др.

<sup>34</sup> Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, т. III. Гослитиздат, М., 1949, стр. 15.

ники сознавали свою оторванность от народа, свое одиночество. Более того, народнической поэзии 80-х годов удалось воспроизвести и эти настроения, и сам процесс преодоления их:

Нет ни сил, ни бодрости, ни воли...  
Бросим весла! Руль — игрушка волн!  
Тщетны крики нестерпимой боли,  
Гибни, гибни, беззащитный челн!<sup>35</sup>

Но в самый тяжкий миг сомнения герою приходит на помощь мысль о великой революционной преемственности, о том, что революционную эстафету, которая сейчас находится в их руках, они обязаны в свою очередь передать потомкам. В этой мысли герои народнической лирики черпают новые силы:

Святые слезы покаянья  
Подступят к горлу... И опять  
Кипит душа огнем желанья —  
Идти на крестные страдания,  
Всю душу Родине отдать.<sup>36</sup>

Главной заслугой поэтов-революционеров 80-х годов навсегда останется то, что в эпоху безвременья они развивали в поэзии «сильную тему — тему решения, пришедшего на смену унынию и раздумью, решения трудного, мучительного, но зато бесповоротного».<sup>37</sup> Пожалуй, наиболее ярко это общее для всей революционной поэзии 80-х годов настроение отразилось в стихотворении П. Ф. Якубовича 1882 г. с характерным названием «Решение»:

Понял все!.. Товарищ по страданью,  
Тайных снов и дум моих сестра!  
Есть конец тупому ожиданью,  
Есть предел унынию... Пора!  
Замер ум в тоске; от боли дикой  
Грудь изныла, утомилась клясть:  
Время нам — на труд идти великий,  
Победить иль славно пасть!..<sup>38</sup>

Народническая лирика 80-х годов создала характерный тип героя своего движения. Это человек, лишенный каких бы то ни было эгоистических интересов. Ему ничего не нужно для себя, все его чувства, мысли и желанья отданы служению свободе (отсюда показ героя как бы вне быта; основная сфера его проявления — область революционной мысли и революционного действия):

Ты боролся за свободу  
И гнезда не вил;  
Счастья ты желал народу,  
Для себя не жил.  
Знал ты в жизни узы братства,  
Но семьи — не знал!  
Ни почета, ни богатства  
В жизни не искал.<sup>39</sup>

Выделение и подчеркивание самоотверженности революционера в качестве главной черты — основной метод создания образа героя народнической лирики. Во многом образ этого героя воплощал черты реально существующего типа революционера 80-х годов. Но даже тогда, когда

<sup>35</sup> Стихотворение П. Ф. Якубовича «Пловцы» в кн.: П. Ф. Якубович, Стихотворения, стр. 73.

<sup>36</sup> Стихотворение П. Ф. Якубовича «Друзья! В тяжелый миг сомнения...». Там же, стр. 100.

<sup>37</sup> Г. А. Бялый. Поэты 1880—1890-х годов. В сб. того же названия, стр. 14—15.

<sup>38</sup> Поэты-демократы 1870—1880-х годов, стр. 460.

<sup>39</sup> Стихотворение В. Н. Фигнер «Колыбельная песнь» (1888). — Там же, стр. 510.

в стихотворении изображается конкретное лицо, авторы не стремятся выявить его индивидуальные черты.

В поэзии революционного народничества 80-х годов есть характерный этический момент (связанный с практикой политического террора «Народной воли») — герой утверждает свое право на борьбу и оправдывает избранные им суровые средства борьбы как святой и справедливый акт возмездия «народной Немезиды»:

Мы решили: «Да сгинет тиран!».  
Он, упитанный кровью святою  
Наших братьев, сестер и друзей,  
Он, давивший бездушной пятою  
Каждый всход благородных идей,  
Каждый звук неподкупного слова,  
Как палач, заглушавший сурово  
Криком злобы и свистом бича,  
Да исчезнет из мира живого!  
Меч поднявший — пади от меча!<sup>40</sup>

Торжество высокой идеи в результате революционного действия — так раскрывается в народнической поэзии 80-х годов понятие «идеал». Самоотверженная борьба с самодержавием, сознательная готовность к жертве во имя грядущей победы — так конструируется в революционной поэзии 80-х годов понятие героического.

Все больше и глубже на протяжении 80-х годов осознает герой народнической лирики трагизм своего положения, свою обреченность. Но чем яснее очевидность гибели, тем сильнее убеждение в необходимости борьбы. Гибель героя должна воодушевить новую революционную смену, как когда-то гибель его предшественников воодушевляла на подвиг его самого. Идя на подвиг, герой уверяет мать, «Что много нас; что с бою счастье взять Идем мы, не страшась гоненья, И что любя, за братьев погибать — Нет в мире выше наслажденья!...».<sup>41</sup> Образу героя-революционера эпохи 80-х годов становятся более, чем когда-либо ранее, присущи черты самозабвенной жертвенности. В какой-то момент жертва, смерть, перестает быть крайним трагическим исходом и становится желанным венцом гражданского подвига. Возникает характерный для 80-х годов мотив своеобразной сладости «крестного страдания», наслаждения жертвенностью, стремления

.. бороться и страдать,  
И пламенно любить,  
И жертвой жертву не считать  
И лишь для жертвы жить...<sup>42</sup>

В особенности усиливается этот момент к середине 80-х годов, когда агитационная поэзия революционного народничества становится поэзией «тюремной». В это время к П. Ф. Якубовичу, Н. А. Морозову, С. С. Синегубу, Ф. В. Волховскому и другим народникам, начавшим заниматься поэтическим творчеством еще на свободе, присоединяется большая группа революционеров, которые впервые обращаются к поэзии лишь в одиночных камерах. Герои в застенках. Они пожертвовали своей молодостью ради борьбы за народную свободу. Они ждут проявления хоть каких-то результатов своей борьбы, ждут смены, ждут появления новых молодых сил, но родина, как им кажется, безмолвствует... Ожидание особенно мучительно в тюрьме для людей, лишенных возможности какого бы то ни

<sup>40</sup> Стихотворение П. Ф. Якубовича «Выбор», датированное июлем 1884 г. Цитируется по первой публикации в кн.: П. Ф. Якубович, Стихотворения, стр. 105.

<sup>41</sup> Там же, стр. 104.

<sup>42</sup> П. Ф. Якубович. Стихотворение «Призыв» (1887). В кн.: М. Рамшев, Стихотворения, стр. 52.



было действия. Отсюда естественное усиление мотивов тоски, скорби, временами отчаянья. Но даже в эти самые горькие моменты в лирике революционного народничества не исчезает самое основное в ней — ненависть к угнетателям и вера в то, что их дело не пропало, что «молодое поколение с нас пример возьмет»:

Нам выпало счастье — все лучшие силы  
В борьбе за свободу всецело отдать...  
Теперь же готовы мы вплоть до могилы  
За дело народа терпеть и страдать!..  
Терпеть без укоров, страдать без проклятий,  
Спокойно и скромно в тиши угасать,  
Но тихим страданьем своим — юных братьев  
На бой за свободу и равенство звать!<sup>43</sup>

Художественную систему революционной поэзии 80-х годов принято считать романтической.<sup>44</sup> Но романтические краски и образы появляются в ней отнюдь не в результате необходимости иносказания (в чистом виде оно имеется, пожалуй, лишь у одного П. Ф. Якубовича) или воплощения нечеткого по самой своей природе идеала. У поэтов революционного народничества с самого начала была одна характерная особенность — они создавали свои произведения с учетом возможности подпольной публикации и бесцензурного распространения. Более того, агитационные задачи, стоявшие перед народнической поэзией, наоборот, вызывали необходимость прямого и четкого выражения революционных идей и революционного призыва. Что же касается романтичности героя и романтичности ситуации, то они коренились в специфике материала, во всей системе народнического миропонимания, с одной стороны, а с другой — в самом времени выдвинутом на первый план образе «героической личности». Поэты-народники нередко пользуются уже готовой романтической фразеологией, не придавая (да зачастую и не имея возможности придавать!) значения поискам новых форм выражения. Тем не менее ни абстрактная, временами, патетика, ни нередко встречающиеся литературные штампы не могут заслонить в революционной поэзии 80-х годов главного: в период, когда литература, пропагандировавшая теорию «малых дел», избрала своим героем «не-героя»,<sup>45</sup> эта поэзия сумела запечатлеть и высоко поднять несколько отвлеченный, но глубоко человеческий образ героического революционного борца. Ее страстный агитационный пафос и огромная идейно-революционная насыщенность получили дальнейшее распространение и развитие в ранней пролетарской поэзии, составив очередное звено в непрерывающейся линии русской гражданской поэзии.

Революционная лирика 80-х годов многими мотивами и образами связана с демократической линией в поэзии, представленной С. Я. Надсоном и его многочисленными последователями. Но эти образы и мотивы приобретали в их поэзии иное социальное качество, так как не имели под собой реальной революционной основы. В этом, как ни парадоксально, причина несравненно большей популярности поэзии Надсона в русском обществе того времени, чем, скажем, поэзии Якубовича: «...поэзия револю-

<sup>43</sup> В. Ф и г н е р. Стихотворение «Лопатину» (1887). В кн.: Поэты-демократы 1870—1880-х годов, стр. 500. — Выше приведены строки из ее стихотворения «Колыбельная песнь» (1888). Там же, стр. 511.

<sup>44</sup> Н. В. Осьмаков, например, связывает истоки романтизма поэтов-народников с характером общественной борьбы, считая его предпосылкой народническую философскую доктрину с ее субъективно-социологической основой (см.: Н. В. Осьмаков. Поэзия революционного народничества. Изд. АН СССР, М., 1961).

<sup>45</sup> М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 26. Гослитиздат, М., 1953, стр. 424.

ционных решений была доступна далеко не всем. Надсоновские же мотивы доступны были многим — всем, кто сочувствовал передовым борцам, но не всегда верил в их цели и не находил в себе нравственной силы для того, чтобы идти рядом с ними». <sup>46</sup> В среде демократической интеллигенции 80-х годов существовало даже мнение, что после многочисленных расправ следует на время отказаться от борьбы, чтобы сохранить силы. Оно получило отражение, например, в стихотворении А. В. Круглова «Молодые всходы» (1881):

Ты сердцем горяча, чиста, пряма душой,  
Готова вынести все во имя идеала...  
Прекрасное дитя! на ниве нам родной  
Побитых бурей колосьев уж немало...  
.....  
О, сохрани, господь, на ниве каждый колос,  
Да жатву пышную они потом дадут!<sup>47</sup>

Тем не менее в истории русской поэзии должен занять почетное место проникновенный и искренний гуманизм надсоновского направления, его страстное сочувствие чужому горю, страданиям «брата — человека». Ставшая хрестоматийной формула проповеди надсоновского гуманизма «друг мой, брат мой, усталый, страдающий брат, кто б ты ни был, не падай душою» (1881) получила многократное (и различное по своему художественному уровню) отражение в стихотворениях других поэтов. Временами это были собственные вариации на тему о сочувствии брату-труженику (Д. Мережковский: «И мне ведь нужно отдохнуть, Ко груди брата прижимая Мою тоскующую грудь!»); <sup>48</sup> М. Стахович: «Пошли, господь! тому отраду, Кто с обнаженной головой Выносит тягостную страду В невыносимый этот зной» <sup>49</sup> — примененная к новым историческим условиям, поставленная в контекст эпохи 80-х годов перифраза из Тютчева и т. д.). Временами это приобретало, как у Пальмина, характер буквального пересказа надсоновских идей и образов:

Друг мой безвестный, бедняк горемычный!  
Кто бы ты ни был — работник, фабричный,  
Слесарь, пахатель, поэт...  
Да, кто бы ни был ты, труженик бедный,  
Жизнью измученный, грустный и бледный,  
Шлю я тебе мой привет!<sup>50</sup>

или:

Верь, мой брат, не бесследно текли  
Кровь и слезы, для мира незримые...<sup>51</sup>

Не имея самостоятельного художественного значения, эти подражания несомненно отражали прогрессивную общественную тенденцию.

Светлой верой в будущее отмечены многие произведения этой поэтической струи, которая отражала (и в свою очередь формировала) характерную черту демократического сознания восьмидесятников:

Верь, настанет пора — и погибнет Ваал,  
И вернется на землю любовь!  
.....  
О мой друг — этот страстно желанный приход  
Не мечта, не надежда одна:  
Зло вокруг чересчур уж томит и гнетет,  
Ночь вокруг чересчур уж темна...<sup>52</sup>

<sup>46</sup> Г. Бялыи. Поэты 1880—1890-х годов, стр. 15.

<sup>47</sup> «Русская мысль», 1882, № 5, стр. 218.

<sup>48</sup> Там же, 1884, № 6, стр. 72.

<sup>49</sup> Там же, 1885, № 2, стр. 289.

<sup>50</sup> Там же, 1882, № 11, стр. 337.

<sup>51</sup> Там же, 1883, № 2, стр. 287.

<sup>52</sup> «Слово», 1881, январь, стр. 76.

Страстную веру Надсона в возможность торжества добра и «идеала» разделяют его единомышленники:

И наш черед когда-нибудь настанет, —  
Неправды, зла исчезнет самый след,  
И храм Ваала, потрясенный, грянет,  
И солнце правды вновь над миром встанет,  
И громко запоеет поэт.

О, верю я, над сиротливым миром  
Светило яркое проглянет скоро вновь,  
Опять вернемся мы к своим кумирам  
И воспоем согласно, громким клиром,  
Свободу, братство и любовь!<sup>53</sup>

Временами твердая вера в светлое будущее придавала произведениям этого направления исключительное для 80-х годов, почти предгорьковское ощущение «радости грозы и счастья битвы»:

Упоенный грозой, я зову вас на бой,  
Вы — несчастья мои и невзгоды!  
.....  
Силы чудной прилив в смелом сердце кипит,  
Дух отважный к опасности рвется,  
Страстной жаждой борьбы ретивое горит,  
Над порывами бури смеется:  
Если мне суждено в битве пасть роковой,  
В грудь безмолвно удары приму я, —  
И силен, и могуч, словно дуб вековой,  
Я паду, на судьбу негодуя.  
Лучше пасть под грозой, чем под мелкой бедой  
Изнемочь в утомительном споре. . .  
Никого не боясь, я свой челн удалой  
Правлю прямо в сердитое море!<sup>54</sup>

Понятия «идеала», к которому надо стремиться, и «Ваала», с которым надо бороться, в отличие от революционной поэзии в демократической лирике были весьма расплывчаты. Надсоновские «крестные страдания» не идентичны этому понятию в поэзии революционного народничества. Тем не менее в условиях 80-х годов эти образы светили своеобразным, как бы отраженным от революционной борьбы светом, воспринимались зачастую в русле именно освободительных идей эпохи.<sup>55</sup> Именно этим своим качеством гражданская демократическая поэзия оказывала действительное влияние на прогрессивные круги интеллигенции 80-х годов, именно за это высоко ценил поэзию Надсона В. И. Ленин.

<sup>53</sup> Стихотворение В. Л. «Л. И. Пальмину». «Русская мысль», 1882, № 5, стр. 260.

<sup>54</sup> Стихотворение Н. М. Соколова «Непогода». «Русская мысль», 1882, № 6, стр. 286—287. — Интересно проследить на данном отрывке своеобразную «переключку времен» — воплощение давних поэтических традиций и одновременно использование образов декабристской и декабристской поэзии:

А. И. По л е ж а е в.

Я умру! На позор палачам  
Беззащитное тело отдам!  
Но, как дуб вековой,  
Неподвижный от стрел,  
Я, недвижим и смел,  
Встречу миг роковой!

Н. М. Я з ы к о в.

Смело, братья! Ветром полный  
Парус мой направил я:  
Полетит на скользкие волны  
Быстрокрылая ладья!

<sup>55</sup> Этому способствовала и биография Надсона — его горькая жизнь и ранняя, во многом также обусловленная социальными причинами смерть.

Несмотря на некоторую банальность (эпигонам Надсона это качество было присуще в еще большей степени), надсоновские аллегории в восприятии читателя 80-х годов психологически обрастают конкретными волнующими ситуациями. Сам поэт остро ощущал и ценил свою духовную связь с современниками. В сохранившихся письмах 80-х годов Надсон с удовлетворением отмечал это: «Для писателя нет ничего более дорогого, как выражение сочувствия к его деятельности. Киевский вечер я никогда не забуду, — так меня порадовала та симпатия, которую проявила ко мне молодежь».<sup>56</sup> Незадолго до этого в письме к тому же адресату, благодаря за «выражение сочувствия», Надсон отмечает: «Высшей награды нет для пишущего, как такого рода общение с читателем, а в последние дни это счастье все чаще и чаще выпадает на мою долю».<sup>57</sup>

Столь же важное место, как и образ эпохи, занимает в поэзии 80-х годов поэтический портрет поколения вообще и молодого поколения в частности. П. Ф. Якубович поет «великие страдания поколенья, проклятого богом».<sup>58</sup> С. Я. Надсон, отправляясь от лермонтовского образа рабского, бессильного, не знавшего юности поколения, пишет:

Чуть не с колыбели сердцем мы дряхлеем,  
Нас томит безверье, нас грызет тоска...  
Даже пожелать мы страстно не умеем,  
Даже ненавидим мы исподтишка!..<sup>59</sup>

Мотив больной совести поколения, чувствующего в себе неспособность активно противостоять злу, своеобразно воплощают в своем творчестве и менее значительные поэты. Незаслуженно забытый историками литературы В. Н. Соколов в стихотворении «Зачем ты снова предо мной...» разрабатывает тему позорного душевного рабства, характеризующего его современников. Поэт в отчаянье от своего бессилия:

Но мне оков не разрубить,  
Не разломать тюрьмы до века...  
О, как жестоко разбудить  
В рабе бессильном человека!..<sup>60</sup>

В. С. Лихачев в стихотворении «Распни его!», следуя традиции некрасовского «Пророка», переосмысляет в применении к современности легенду о Христе:

Но втайне, внутренне, мы те же фарисеи:  
Во мгле житейских дряг заря живой идеи  
Порою чуть блеснет, уж в трепетных сердцах  
Испытываем мы смятение и страх;  
А если прозвучит нежданно и сурово,  
Отважного ума бичующее слово, —  
Мы полчищу Варрав предать себя готовы,  
Чтоб наложить на мысль безмолвия оковы.<sup>61</sup>

<sup>56</sup> ЦГАЛИ, ф. 354, оп. 1, ед. хр. 12, лл. 2—3. — Это письмо нераскрытому адресату может быть датировано по связи с письмом Надсона председателю литфонда Н. С. Таганцеву от 26 апреля 1886 г. из Киева (ф. 354, оп. 2, ед. хр. 3), в котором идет речь о том, что 24 апреля ему оказала большую помощь в устройстве вечера в пользу литфонда местная молодежь, в частности студенты Университета.

<sup>57</sup> ЦГАЛИ, ф. 354, оп. 2, ед. хр. 3, л. 1.

<sup>58</sup> П. Ф. Якубович, Стихотворения, стр. 104.

<sup>59</sup> «Живописное обозрение», 1884, № 49, стр. 355.

<sup>60</sup> «Русская мысль», 1883, № 1, стр. 191.

<sup>61</sup> Там же, 1881, № 12, стр. 46.

В демократической поэзии 80-х годов проявляется особый интерес к двум вариантам темы смерти, физическому и духовному — самоубийству и сумасшествию, что является результатом довольно распространенных в то время социальных явлений, недугом, возросшим на общественной почве. Этой темы касались многие ведущие художники эпохи. И. С. Тургенев показал самоубийство как результат сомнения героя в своих силах и в целях своей борьбы. Ф. М. Достоевский объяснял причины самоубийства религиозным неверием и гордым своеволием ума. Л. Н. Толстой — индивидуализмом и пессимизмом, охватившими образованные слои общества в силу их «ложной жизни». Гаршину самоубийство и сумасшествие представлялось естественной реакцией людей с больной совестью на тяжкие впечатления современной жизни.<sup>62</sup> Наконец, демократические публицисты, в частности Н. К. Михайловский, видели в самоубийстве своеобразный социальный протест. Именно в социальном плане следует расценивать и трактовку этой темы русскими поэтами-восьмидесятниками. Разумеется, здесь существовали различные акценты.

А. М. Жемчужников в стихотворении 1888 г. «Сняла с меня судьба в жестокий этот век» подчеркивает именно социальный смысл решения проблемы, рисуя три реальных пути молодого поколения. Первый — самоубийство. Удрученные безысходной тоской безвременья обретают преждевременное успокоение именно в нем. Второй путь — для тех, в ком берет верх «упорство и живучесть». Эти встают «в крестные ряды» и в цвете лет оказываются выброшенными из мира (подразумеваются, хотя и не названные, аресты, ссылки, казни...). Но все-таки самый страшный, по мнению поэта, третий путь — покориться мертвящей пошлости и мелочности духа времени, подчиниться среде распутства и наживы (в этом смысле Жемчужников перекликается с Надсоном: «Опаснее цепей, страшной насилия, страданья и гоненья... способность примиренья»).

А. Н. Апухтин не связывает прямо проблематику своих стихотворений «Из бумаг прокурора» (1888) и «Сумасшедший» (1890) с гнетущей обстановкой безвременья. Вне контекста эпохи в первом из них скорее можно было бы усмотреть естественный конец слабого человека с надломленной психикой, во втором — клиническую картину тяжелой наследственности. Но своеобразный «психологический комплекс» 80-х годов вносит необходимые коррективы, и некоторые из стихотворений Апухтина приобретают в этом свете более широкое социальное звучание. «Слишком много человеческого горя отразилось в них, — пишет современный исследователь, — чтобы это могло быть порождено только личными обстоятельствами...»<sup>64</sup>

Демократические тенденции поэзии 80-х годов в целом были столь сильны, что захватывали даже художников противоположного лагеря. Имея в виду представителей поколения 80-х годов, живущих «с тоской в душе и холодом в крови, Без юности, без веры животворной», А. А. Голенищев-Кутузов, создавший когда-то положенный Мусоргским на му-

<sup>62</sup> См. об этом: Г. А. Бялый. Поэты 1880—1890-х годов. — Подобных примеров можно привести много. А. П. Барыкова в стихотворении второй половины 1880-х годов «Сумасшедшая», написанном в период ее увлечения толстовством, предлагает иронический аспект решения темы: общество считает «помешанной» генеральшу, проникшуюся страстным сочувствием к бесприютным беднякам. Умирая, героиня страдает, что «Мало нас! Мало на свете помешанных! Всех бы спасли!», и открывает объять, «словно хотела всю нищую братью разом объять» (в кн.: Поэты-демократы 1870—1880-х годов, стр. 194).

<sup>63</sup> С. Я. Надсон, стихотворение «Есть у свободы враг опаснее цепей...» (1884). В кн.: С. Я. Надсон, Полное собрание стихотворений, стр. 250.

<sup>64</sup> Г. А. Бялый. Поэты 1880—1890-х годов, стр. 24.

зыку потрясающий цикл «Смерть», использует почти народническую лексику и фразеологию:

Нас держит власть победного обмана,  
Как узников в оковах и тюрьме.<sup>65</sup>

То же самое следует сказать в отношении будущих представителей русского декаданса. Н. Минский и Д. Мережковский начинали свой поэтический путь в русле народнических и надсоновских настроений. Поэтому в общую поэтическую картину эпохи естественно входят, например, «Песни о родине» Н. Минского (созвучное эпохе подражание Лермонтову: «Страна больных детей, беспечных стариков, Загубленных без нужды жизней, Ненужных слез и жертв, и <рабства, и оков...> Прощай, о сфинкс! Прощай, Отчизна!»<sup>66</sup>). В облик же поколения 80-х годов, созданный поэзией этого десятилетия, органически входят черты современника, обрисованные Д. Мережковским в стихотворениях «Поэту», «На распутье» (1883), «Алонзо добрый» (1884), «С потухшим факелом мой гений облетает...» (1886), «Совесть» (1887). Речь идет в них о переживаниях природы гуманной, искренне сочувствующей «толпе людей», стремящейся к их «благу», ищущей в мире «правды» и «разгадки бытия», но уставшей от сомнений и утратившей силы в бесплодной рефлексии.

Но даже тогда, когда перед художниками этого направления возникнет проблема иного пути, когда в их поэзии появятся соответствующие новому «символу веры» — декадансу — образы религиозно-философского, мистико-символического содержания, в их стихах еще будет сохраняться долгое время своеобразная сила инерции 80-х годов — имеющие определенный подтекст аллегорические фигуры «мрака», «ненастья», «грозы», «бури», черты тоскующих и бессильных «атомов божеством задуманных миров»<sup>67</sup> — их современников.

В поэзии 80-х годов наблюдается и обратный процесс — проникновение некоторых предсимволистских веяний и настроений декаданса в произведения поэтов, которые в дальнейшем никогда не свяжут свою судьбу с этим направлением. Так, элементы пессимистического мировосприятия в поэзии, которое впоследствии будет названо «кладбищенской философией», проникает в некоторые произведения Л. Пальмина, Д. Михаловского, П. Козлова, Н. Соколова и др.

Эти настроения не просто получают отражение в стихотворениях, они начинают определять и их образную специфику, накладывая отпечаток на характер сравнений, структуру метафор.

В стихотворении Д. Михаловского «Память» возникает ассоциативная цепь именно этого плана: «Память, чудное кладбище, Где не гаснет жизни свет...»<sup>68</sup> Небытие, горе, мертвое море, бездонная могила, призраки, умершие, урны, тление — таков лексический ряд, которым оперирует автор, создавая образ памяти человека и человечества.

В стихотворении Л. Пальмина «Весенняя ночь»<sup>69</sup> появляются декадентски парадоксальные характеристики: месяц — «факел погребальный», соловей — «псаломщик над гробом», цветы — растущие «из тлеющих могил»... .

<sup>65</sup> Стихотворение 1884 г. «Так жить нельзя! В разумности притворной...». В сб.: Поэты 1880—1890-х годов, стр. 326.

<sup>66</sup> «Русская мысль», 1882, № 10, стр. 294.

<sup>67</sup> Строки из стихотворения Д. Мережковского «Кораллы», в котором получает оригинальное выражение философия истории: «Каждый род, ступень для жизни новой, Будет смертью в камень превращен, Чтобы лечь незыблемой основой Поколений будущих времен. О, пускай лишь атом я бессильный Божеством задуманных миров, Положу лишь камень я могильный Я в основу будущих веков» («Русская мысль», 1884, № 10, стр. 122—123).

<sup>68</sup> «Русская мысль», 1885, № 2, стр. 127.

<sup>69</sup> Там же, 1882, № 11, стр. 338.

Поэты 80-х годов подбирают и созвучный своим настроениям материал для переводов: «Тьма ложится... барка мчится, Плещут волны за кормой, — И угрюмы, полны думы, Стражи смерти в барке той... В барке этой труп поэта... И на небо смотрит он. Взор поэта без ответа В бездну неба погружен».<sup>70</sup>

Изыюбленная символистами платоновская идея о двуединице сущности мира, поэтически воплощенная Вл. Соловьевым («Милый друг, иль ты не видишь, Что всё видимое нами — Только отблеск, только тени От незримого очами?» (1895)),<sup>71</sup> получает свое косвенное выражение десятилетием раньше в стихотворении Л. Пальмина «Миры»:

... все прекрасные, все светлые мечты,  
Любовь высокая и чары красоты,  
И пламя, скрытое в аккордах песнопений, —  
Лишь смутный луч, лишь искорка одна  
Той жизни сладостной, что будто в грёзах сна  
Мы лишь предчувствуем...<sup>72</sup>

Появляется в поэзии 80-х годов и такой характерный для декаданса момент, как изображение патологического в любви. Мотив любви-мучения, любви-пытки начинает звучать в поэзии Н. Соколова. В стихотворении «Весь обвеян дыханием ночи» герой, глядя «как безумный» в «влюбленные очи», предается не радостям любви, а воспоминаниям о «боли язвительных злобных обид», о «неисходной муке сомнения», о «ядовитой горечи страдания» и т. д.<sup>73</sup> В стихотворении «Царица — мысль! Венок душистых роз...» власть мысли ассоциируется с властью роковой любви, герой изнемогает под ее бременем, становится ее рабом; наконец, гибнет: «Как смерть, ее мучительна любовь», «ласками мучительных очей она любовника погубит».<sup>74</sup>

Подобных примеров преддекадентских настроений в поэзии 80-х годов можно привести много.

В революционной поэзии 80-х годов почти не было сатирических мотивов, столь широко звучавших в 60-е и 70-е годы, что естественно объясняется трагическим колоритом, который приобрело освободительное движение, а также фактической невозможностью пропаганды в среде народа (именно в этих целях были написаны многие сатирические произведения предшествовавшего периода, в особенности сатирические переделки народных песен).

Этот пробел своеобразно возмещают сатирические произведения, написанные представителями легальной демократической поэзии, очень часто далеко выходящие по своему содержанию «за рамки дозволенного»: «И как и что у нас вообще» П. В. Шумахера; «Сговорились» А. М. Жемчужникова; стихотворный сатирический памфлет на самодержавие «Сказка про то, как царь Ахреян ходил богу жаловаться» и «Песнь торжествующей свиньи» (посвященная видному деятелю эпохи реакции М. Н. Каткову) А. П. Барыковой; современная идиллия Л. Трефолева «Чародейка»; сатирические стихи Л. И. Пальмина, И. А. Бойчевского, Ф. Ф. Филимонова. Некоторые из них высоко ценились в революционных кругах и публиковались русской вольной печатью и за границей. Так, памфлет-сказка А. П. Барыковой был напечатан в 1883 г. в подпольной типографии «Народной воли».

<sup>70</sup> Л. Уманец. Из Гейне (Child Harold). «Русская мысль», 1884, № 4, стр. 288.

<sup>71</sup> В сб.: Поэты 1880—1890-х годов, стр. 381.

<sup>72</sup> «Русская мысль», 1880, № 11, стр. 37.

<sup>73</sup> Там же, 1885, № 1, стр. 201.

<sup>74</sup> Там же, № 3, стр. 65—67.

Демократическая гражданская поэзия 80-х годов была очень неоднородной по поэтическому видению мира, образной системе, особенностям языка отдельных ее представителей.

Л. Н. Трефолев и А. П. Барыкова в своих стихотворениях из народной жизни продолжают реалистические традиции поэзии Н. А. Некрасова. Некрасовские настроения, воздействие некрасовских образов, некрасовской интонации пронизывают такие стихотворения Барыковой 80-х годов, как «Чужому горю», «У кабака», «Обреченная», «Оправданный». Непосредственное воздействие «Крестьянских детей» Некрасова отчетливо ощущается в этюде «У кабака», рисующем тяжелую картину нищенского детства:

... это был не сон,  
Не бред болезненный, не блажь воображенья,  
Кошмар был наяву и солнцем освещен.<sup>75</sup>

Худой и больной «горемыка-воришка» из «Оправданного» напоминает героя некрасовских зарисовок «На улице», с «закушенным калачом», дрожащим в руке, со следами «недавнего недуга». То, о чем говорится в стихотворении «Жрецы эстетики» (1884) («Ты стонов не слышал. Мелодия созвучий Баюкала тебя чарующей красой... Ты мог поэтом быть, но чудный дар природы Унизил, обратил в игрушку для людей...»<sup>76</sup>), было давно — и в более совершенном варианте — известно из некрасовского «Поэта и гражданина». То же самое можно сказать о «Песне о Дреме и Ереме» (1882) и «Макаре» (1884) Л. Н. Трефолева, стихотворении А. О. «Над могилой павшей женщины» (1880) и др. По сути дела, прямой перифразой является опубликованное в 1884 г. в «Русской мысли» стихотворение «Конец зимы»:

Нет! чьи теплы роскошные залы,  
Кто о хлебе не знает забот,  
Кто, голодный, больной и усталый,  
Не входил в чердаки и подвалы,  
Тот зимы никогда не поймет.<sup>77</sup>

Л. Н. Толстой требовал от молодых поэтов прежде всего прибавить что-то новое к тому, что уже известно. А. П. Барыкова и Л. Н. Трефолев своими стихотворениями на народные темы действительно прибавили несколько фактов из народной жизни к уже известным. Но Некрасов был первооткрывателем этих фактов. Вдобавок все они органически складывались в его творчестве в определенную целостную концепцию, в художественную систему, оплодотворенную революционно-демократическим миро-созерцанием.

Некрасов показывал не только трагические образы из народной жизни, но и реальный уровень народного сознания, нравственных идеалов народа, его собственную (а не только сочувствующего интеллигента) точку зрения на мир, делая на этом основании исторически оптимистические выводы о его будущем. Давать же через 30—40 лет после ранних стихотворений Некрасова просто изображение аналогичных фактов, к тому же в его художественной манере, не добавляя, по сути дела, ничего к ним, не пытаясь по-новому, с позиций новой исторической эпохи осмыслить их или хотя бы найти какую-либо новую форму для их выражения... Это еще не было эпигонством ввиду особого характера эмоционального воздействия подобных мотивов и образов, но временами уже в чем-то начинало граничить с ним.

<sup>75</sup> Поэты-демократы 1870—1880-х годов, стр. 150.

<sup>76</sup> Там же, стр. 182—183.

<sup>77</sup> Стихотворение, подписанное П. М. «Русская мысль», 1884, № 7, стр. 119.



Такое страстное, доходящее до буквализма стремление следовать некрасовским традициям знаменательно как одна из форм поисков народности поэзией 80-х годов. Другую форму представляли попытки своеобразной и временами довольно искусной стилизации под народное творчество. Стилистические элементы в виде нарочитых фольклоризмов вводил в свои песни, легенды и предания рано умерший известный собиратель волжского фольклора Д. Н. Садовников. Использование приемов народного творчества как средства придать стихотворению оттенок народности в особенности достигает у Садовникова поставленной цели в его «разинском цикле». Удачное использование элементов фольклора совпало у него с характерным для революционеров-демократов и народников, а также издавна живущим в самом народе интересом к народным восстаниям прошлого, в частности к образам их руководителей — Емельяна Пугачева и Степана Разина. Не случайно песня Садовникова «Из-за острова на стрежень» (1883) стала одним из излюбленнейших произведений как в среде народничества, так и демократической интеллигенции, не утратившим популярности до наших дней. Но уже сам «разинский цикл» не равноценен по своим художественным достоинствам. Наряду с песней «Из-за острова на стрежень» с ее значительной темой и острой психологической коллизией есть и произведения, мельчащие тему и в чем-то снижающие образ народного героя («Настасьина могила», «Зазноба» и др.).<sup>78</sup>

Одновременно в 80-е годы появляется значительное количество лубочных, псевдонародных подделок, не отличающихся глубиной мысли и вкусом в отборе и использовании фольклорных элементов. В «Русском богатстве», например, была помещена «Песня» М. Соймонова, представляющая собой какой-то восторженно-кликушествовавший перечень причитаний:

Ах, ты, туча ль, туча непогодная,  
С вороньем, туча, да с лихим карканьем,  
Разразись, туча, проливным дождем,  
Ты омой, туча, горячymi слезьми  
Наше горяшко небутое,  
Небутое горе, вахлацкое!  
Ах ты, буря ль, свекровь матушка!..<sup>79</sup>

Журнал «Русская мысль» откликнулся на это остро полемической рецензией своего библиографического отдела, в которой без ложной деликатности, но зато с должной решительностью спрашивал: «... для чего же понадобилось „Русскому богатству“ пропечатывать всю эту дрянь необыкновенную?».<sup>80</sup> Это, впрочем, не помешало ему в свое время напечатать «Думы» Н. Чаева, если и отличающиеся от «Песни» М. Соймонова, то только любовной тематикой и большей претенциозностью в использовании фольклоризмов.

Демократическая гражданская поэзия другого крыла — романтического — отличается от некрасовской линии противоположной крайностью. Поэзии Надсона, Пальмина, Лихачева, Соколова, Круглова и многих других заслуженно и незаслуженно забытых поэтов зачастую недостает именно конкретных фактов современной жизни. Современных настроений у них было более чем достаточно. По сути дела, это вообще была поэзия настроений — настроений лучшей демократической части русской интеллигенции. Надсон страстно любил родину, ненавидел и обличал, хотя и в абстрактной форме, ее угнетателей, верил в ее светлое будущее, хотя и весьма отдаленное.

<sup>78</sup> Там же, 1881, № 10, стр. 331—332; 1882, № 3.

<sup>79</sup> «Русское богатство», 1885, № 1—2, стр. 331.

<sup>80</sup> «Русская мысль», 1885, № 4. Библиогр. отдел., рец. на янв. и февр. книжки «Русского богатства», стр. 69.

Надсон в отличие от многих других поэтов данного направления был талантлив, и поэтому ему удалось создать в своем творчестве образ героя, типичный для эпохи 80-х годов, со всеми его достоинствами и недостатками — демократическими убеждениями, симпатией к угнетенному и страдающему «брату-человеку» и одновременно с неспособностью воплотить их в действие, с развещающей душу рефлексией. В мрачную эпоху безвременья стихотворения Надсона, как и других представителей этого направления, пробуждали лучшие чувства в молодом поколении, поддерживая в нем все честное и святое.

У представителей демократической поэзии 80-х годов было одно общее качество — отсутствие цельного передового мировоззрения, основывающегося на расплывчатости и аморфности идеалов. В стремлении следовать лучшим традициям революционно-демократической поэзии, в частности поэзии Некрасова, представителям гражданской поэзии 80-х годов не удалось стать новаторами, не суждено было открыть новый этап в развитии русской поэзии. Не углубляясь в анализ жанрового своеобразия поэзии 80-х годов, нельзя не отметить, что в это время развивается преимущественно лирика малых форм. Жанр поэмы почти не представлен (такие произведения, как «Год в монастыре» Апухтина и «Мать и сын» В. Л., являются, по сути дела, развернутыми балладами). Идет явный процесс разложения старых жанровых форм, которые требуют какого-то существенного обновления.

Сложнейшей проблемой развития русской поэзии 80-х годов является ее художественный уровень. Речь в данном случае идет не об общем спаде и не о том, что критерии художественности могут быть различны. Когда И. С. Тургенев (характеризуя вышедший несколько ранее народнический сборник «Из-за решетки») заметил, что всякий пострадавший имеет право проклинать «тиранов», но если он не умеет сделать это столь же красиво, сколь и сильно, пусть уж лучше «проклинает прозой»,<sup>81</sup> то он не включил в понятие художественности общественное звучание произведения, силу его эмоционального воздействия, основанную на жгучем ощущении современности и правоте убеждений художника. Гражданская поэзия имела огромное значение для воспитания молодого поколения, для формирования его демократических и революционных убеждений, она оказала влияние на формирование первого поколения пролетарских поэтов, передав тем самым свои гуманистические и демократические традиции советской поэзии.

В то же время нельзя забывать и того, что второе направление русской поэзии 80-х годов, отличавшееся политическим индифферентизмом и развивавшееся в русле идеалистической философии, несмотря на свой лирический субъективизм, также сыграло огромную роль в формировании не только русского символизма в целом, но и тех крупнейших его представителей, которые впоследствии вышли далеко за его пределы, войдя в число основоположников советской поэзии, таких как В. Брюсов и А. Блок.

Это произошло потому, что в русле данного направления действовал в эти годы такой талантливый и оригинальный художник, такой выдающийся мастер стиха, как А. А. Фет. Значимость поэзии Фета в 80-е годы усиливается и другим — ее отчетливо проявившейся философской направленностью, что несравнимо возвышало Фета над стандартными установками «чистого искусства». В художественной системе позднего Фета, пишет современный исследователь, «нашли выражение любимые философские темы его статей, писем и бесед: о стихийной, органической мудрости

---

<sup>81</sup> Письма К. Д. Кавелина и И. С. Тургенева к А. И. Герцену. Женева, Украинская типография, стр. 211.

природы, о ее „бессознательной силе“, о грустной пошлости обыденной жизни и выходе из нее в мир красоты, о бесцельности, бездумности, свободе прекрасного, о его умиротворяющей власти, о его несвязанности с житейскими стремлениями, о бедности человеческого познания и обычного „прозаического“ слова, о богатстве искусства, преодолевающего время, превращающего мгновенное в вечное, — и о бедности искусства в сравнении с естественной красотой мира».<sup>82</sup>

Временами Фет излагает эти мысли в виде прямых рассуждений или тезисов. Но большей частью философская мысль органически и нераздельно входит в самую художественную ткань его стихотворений о человеке и природе в целом, определяя структуру его образов и, в частности, поражающую «лирическую дерзость» (определение Л. Н. Толстого) фетовских метафор.

Усиление философской струи в поэзии 80-х годов, характеризующее не только Фета, но и Случевского и В. Соловьева, а позднее и Мережковского и Минского, — одна из примечательных черт эпохи. Но у этой философской струи есть особенность — базируется она на философии идеалистической. Поражение революционного народничества и усиление политической реакции немедленно вызвало наступление реакции философской, что не могло не отразиться на литературе, в первую очередь — на поэзии. «Философский идеализм различных оттенков становится в это время особенно агрессивным и стремится занять то место в общественном сознании, которое раньше принадлежало материализму Чернышевского и его последователей. Уже народнические мыслители, как известно, во многом отошли от Чернышевского, хотя и считали себя его сторонниками. Что же касается его противников, то они объявили открытый поход против Чернышевского и его школы».<sup>83</sup>

Именно в 80-е годы в русских журналах, сначала постепенно, затем все шире и сильнее разрастаясь, начинается пропаганда неокантианства, повышенный интерес к философии Гартмана и Шопенгауэра. В начале следующего десятилетия приходит очередь философии Ницше, влияние которой будет проявляться долгие годы. «Шопенгауэр для меня, — пишет А. А. Фет в октябре 1887 г., — не только последняя крупная философская ступень, это для меня откровение, возможный человеческий ответ на те умственные вопросы, которые сами собою возникают в душе каждого». В философии Шопенгауэра Фета более всего привлекает ее антирационализм, предпочтение разуму «бессознательного инстинкта, пружины которого от нас скрыты».<sup>84</sup>

Поэзия 80-х годов была своеобразной эпохой концов и начал, причудливым конгломератом, где завершалась, дойдя в диалектике своего развития до самоотрицания, одни линии развития поэзии XIX в. и где одновременно возникали новые течения. Нельзя не признать, что революционная и демократическая поэзия этого времени находилась на более низком художественном уровне, не отличалась той высокой степенью поэтического совершенства, какой поражают «Вечерние огни» Фета. Но представители революционной поэзии создали в те годы памятники, до сих пор вызывающие восхищение как образцы стойкости и мужества, высокого революционного долга и самоотверженного служения родине. «Непрофессиональность» многих произведений революционного народничества компенсировалась дополнительной эстетической емкостью, которую приносила в них сама действительность. Помимо собственно литератур-

<sup>82</sup> Б. Я. Бухштаб. А. А. Фет. В кн.: А. А. Фет, Полное собрание стихотворений. «Библиотека поэта». Большая серия. Изд. 2. Л., 1959, стр. 66.

<sup>83</sup> Г. А. Бялый. Поэты 1880—1890-х годов, стр. 47.

<sup>84</sup> Письмо А. А. Фета к В. И. Штейну от 3 октября 1887 г. (Рук. отд. ИРЛИ АН СССР). Цитируется по статье Б. Я. Бухштаба «А. А. Фет», стр. 19.

ного звучания, за поэтическими произведениями П. Якубовича, В. Фигнер, Н. Морозова, С. Синегуба была правда самой жизни. Именно так воспринимали революционную и демократическую поэзию 80-х годов участники социал-демократических подпольных организаций, так воспринимают ее и читатели нашего времени. В то же время нельзя не констатировать факта несомненного расхождения этического и эстетического моментов в поэзии этого направления. Не случайно поиски нового от этой отправной точки повели русскую поэзию по пути сохранения и развития высокого революционного звучания, с одной стороны, и поисков адекватной высокой художественной формы — с другой.

Гражданской поэзии 80-х годов в целом присуща одна характерная особенность, общее для всех ее ответвлений эстетическое качество. В основном это была поэзия логической мысли, поэзия публицистическая. Образу (в значении элемента поэтики) не придавалось в ней существенного значения. Художественный образ отражает основные черты поэтической концепции художника в целом, он есть органическая часть художественного единства, основа всей художественной структуры произведения. Именно поэтому истинно художественный поэтический образ немудрим без законченной поэтической концепции мира, без определенного художественного мировоззрения, без цельной художественной системы.

Гражданская лирика 80-х годов являла собой пример временами вынужденного, временами сознательного пренебрежения к литературной технике: не было достаточных сил у одних, возможностей у других, не считали нужным третьи. Декларировал свое отсутствие заботы о форме, например, Надсон (он открыто провозглашал, что для него важно «лишь бы как-нибудь излить» многозвучную полноту сердца). Сравнительно низкий художественный уровень поэзии 80-х годов был одним из генетических корней гипертрофии элементов формы в поэзии русского декаданса. Не отрицая западноевропейского влияния, не отрицая возникшего именно в это время интереса к творчеству Бодлера, Верлена, Малларме, Меттерлинка, при изучении причин возникновения русского модернизма необходимо в первую очередь учитывать процессы, происходившие в самом русском искусстве. В социальном отношении это была реакция на не оправдавшие себя общественные идеалы народничества, в политическом — на мрачную атмосферу общественной реакции 80-х годов, наконец, в историко-литературном — на поэзию, отходившую от замечательных завоеваний русской поэтической техники, на произведения поэтов, которых не волновали проблемы художественной формы.

Но новое поэтическое направление 90-х годов — ранний русский символизм, вышедший в недрах поэзии 80-х годов (в лице его фактических участников и прямых предшественников — Соловьева, Минского, Мережковского, Фофанова, Случевского и др.), характеризовалось не только пафосом преодоления своих предшественников. В него вошли традиции русской поэтической классики, а также импрессионизм, к которому пришел в последние годы жизни Фет. В своеобразной горько-сатирической форме Случевский начинает разрабатывать мотивы всеобщего морального разложения в русском обществе его времени, которые станут у Блока мотивами «страшного мира», а затем соединятся с темой возмездия. (В творчестве Блока можно найти и прямые параллели к таким стихотворениям Случевского, как «Невеста», «Из дневника одностороннего человека», «В костюме светлом Коломбина» и ряду других).<sup>85</sup> Нити от Фофанова и Апухтина тянутся через 90-е годы к поэзии акмеизма. В творчестве Блока причуд-

<sup>85</sup> Образы всеобщего краха и тлена в стихотворении Случевского «На рауте» перекликаются с образами стихотворений раннего Бунина. В критике уже сопоставлялись имена Случевского и Брюсова.

ливо соединилось влияние Вл. Соловьева и его мистически-религиозной символики с воздействием разговорной стихии лирических монологов Апухтина и Фофанова. Наконец, гражданские мотивы поэзии Блока периода первой русской революции, картины и образы угнетения человека в страшном мире нищеты и бесправия невозможно представить себе без воздействия не только Некрасова, но и Надсона с его болезненно чуткой душой русского интеллигента, страстно, хотя и не всегда действенно, реагирующего на проявления деспотизма и общественной несправедливости. Речь идет не о прямом влиянии на Блока поэтики Надсона — Блок был в этом отношении много сильнее и значительнее, но о проявлении одних и тех же тенденций, одних и тех же закономерностей развития русской поэтической мысли в целом. К числу последних относится и тот не всегда учитываемый факт, что на разных этапах развития поэзии одни и те же или сходные тенденции не всегда развивают равнодействующие поэтические силы.

Поэзия 80-х годов, как и вся поэзия последней четверти XIX в. в целом, была поэзией переходного периода. Не выдвинув фигуры гения, равной по масштабу Пушкину, Лермонтову и Некрасову, она тем не менее «сумела отстоять честь демократических традиций русской поэзии и передать ее последующим поэтическим поколениям».<sup>86</sup> Когда пришли такие поэты, как Блок, Брюсов, Маяковский, то они впитали в себя все лучшее, что им смогла дать предшествующая поэзия. Силу и величие революционной мысли своего времени они сумели художественно воплотить потому, что сочетали ее выражение с теми страстными поисками новой формы, которые вели лучшие их предшественники.

---

<sup>86</sup> А. М. Бихтер. Демократическая поэзия 1870—1880-х годов. В сб.: Поэты-демократы 1870—1880-х годов, стр. 16.

## Глава вторая

### ПОЭЗИЯ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА

ПОЭЗИЯ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА 1890—1900-х ГОДОВ

#### 1

В 90—900-е годы русская поэзия претерпевает существенные видоизменения. Многие из них уходят своими истоками в 80-е годы, когда, после смерти Некрасова, обнаружили себя кризисные явления, затронувшие те поэтические тенденции, преимущественно народнического характера, которые составляли основу гражданской поэзии второй половины XIX в.

П. Якубович писал в 1896 г.: «Дух запустения царит над современной русской литературой — вот мнение, ставшее избитым местом; и если оно справедливо, то, конечно, прежде всего по отношению к стихотворной поэзии. Последние могикане ее или давно уже покинули сцену жизни, или, дожидаясь своей очереди, не дают больше литературе ничего ценного, ничего истинно поэтического».<sup>1</sup>

Характер, который приняло возрождение поэзии в конце XIX в., специфические особенности, которыми оно сопровождалось, свидетельствовали о том, что в истории поэзии наступала новая эпоха, требовавшая выработки новых принципов поэтической изобразительности, иных соотношений поэтического слова и действительной жизни. Девяностые годы стали узловым периодом развития поэзии новейшего времени, перепутьем важнейших тенденций поэтического развития.

В лирике 90-х—начала 900-х годов отчетливо выделяется несколько, говоря условно, сфер поэтического творчества, каждая из которых характеризуется своими именами и своим творческим методом.

Прежде всего, это реалистическая лирика, сохранявшая верность традициям поэзии XIX в.<sup>2</sup>

В это же время зарождается пролетарская революционная поэзия — вначале как массовое творчество рабочих, из числа которых впоследствии выделяются поэты-профессионалы, и как творчество революционеров (и поэтов, сочувствовавших революции, из числа демократической интеллигенции).<sup>3</sup>

Но основным течением в поэзии 90-х и 900-х годов был символизм. Истоки символистской поэзии уходят в 80-е годы. Уже в это время появляются поэты, так или иначе связанные с декадентскими течениями русской и европейской художественной мысли. Объективно декаданс на русской почве явился следствием разочарования некоторых слоев интеллигенции в созидательных силах народных масс, с одной стороны, и неверия в способность буржуазии пересоздать духовный облик человека —

<sup>1</sup> Л. Мельшин (П. Ф. Гриневич). Очерки русской поэзии. СПб., 1904, стр. 281.

<sup>2</sup> См. главу третью настоящего тома.

<sup>3</sup> См. главу седьмую.

с другой. К числу поэтов, в той или иной степени воплотивших мотивы упадка, тоски, разочарования в настоящем и неверия в будущее, могут быть отнесены Д. Мережковский и Н. Минский, поздний Фофанов, К. Льдов и некоторые другие. Общие философские предпосылки творчества этих поэтов имели известное соответствие в философском идеализме Вл. Соловьева, чья поэзия также оказалась в широком русле декадентских течений конца века.

Для некоторых представителей этой группы символическое и мистическое значение приобретал сам факт наступления нового века. В статье «По поводу последних событий» (1900) Вл. Соловьев говорил: «... прежняя история взаправду кончилась, хотя и продолжается в силу косности какая-то игра марионеток на исторической сцене... Историческая драма сыграна, и остался еще один эпилог, который, впрочем, как у Ибсена, может сам растянуться на пять актов. Но содержание их в существе дела заранее известно».<sup>4</sup>

Поэты данной группы не искали сил, под знаком которых начнется новый период истории. Завершался не процесс, а определенный исторический период (это смещение понятий впоследствии отметил Блок), вслед за которым должен наступить новый период. Вл. Соловьеву в конце его жизни казалось, что приближается эра второго татаро-монгольского ига, что Европа будет поглощена «желтыми», под пятой которых погибнет европейская цивилизация. Тем самым поступательное движение истории завершится. Этими идеями и было проникнуто его известное стихотворение «Панмонголизм» (1894).

Углубленную разработку в творчестве Минского, Мережковского, К. Льдова и других поэтов этой группы получает мотив стремления к идеалу, не имевшему реальных очертаний. Как писал Минский,

Тоска неясная о чем-то неземном,  
Куда-то смутные стремленья,  
Вражда к тому, что есть, предчувствий робкий свет,  
И жажда жгучая святынь, которых нет...<sup>5</sup>

Программными для декадентской поэзии конца века оказались некоторые стихотворения Мережковского, и среди них знаменитое «Morituri» (1891), в котором поэт так писал о своем поколении:

... Весь наш род,  
Как на арене гладиатор,  
Пред новым веком смерти ждет.  
Мы гибнем жертвой искупленья.  
Придут иные поколенья.  
Но в оный день, пред их судом,  
Да не падут на нас проклятья:  
Вы только вспомните о том,  
Как много мы страдали, братья!  
Грядущей веры новый свет,  
Тебе от гибнущих привет!<sup>6</sup>

Мотивы неизбежной гибели, бесплодности всяких надежд и стремлений — вот что в первую очередь характеризует декадентскую поэзию 80-х и 90-х годов. Неудовлетворенность состоянием искусства, нашедшая выражение в нашумевшей книге Д. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893), не получила пока еще разрешения в какой-либо позитивной этической или эстетической программе (в отдельных случаях имели место субъективные построе-

<sup>4</sup> В. С. Соловьев, *Собрание сочинений*, т. VIII. СПб., 1903, стр. 585—586.

<sup>5</sup> Н. М. Минский, *Стихотворения*. СПб., 1887, стр. 189—190.

<sup>6</sup> Д. Мережковский, *Полное собрание сочинений*, т. XXII, М., 1914, стр. 170—171.

ния, вроде «нового христианства» Мережковского, который во многом повторял Вл. Соловьева, или теории «мэонизма» Минского, но значения концепций исторических они не имели).

Показательно, что отдельные представители русского декадентства начинали свой путь как эпигоны гражданской поэзии (Минский, Мережковский). Но очень скоро «увлечения юности» проходили. Причем это не была простая «измена идеалам». Народническая поэзия не располагала в это время жизнеспособной программой, на которую можно было бы опереться. Отсюда и проистекали метания от одной крайности к другой, разлад поэта с миром и самим собой, болезненный надрыв и неудовлетворенность, сомнения в целесообразности исторического процесса, сопровождавшиеся сосредоточением внимания на проблемах личной духовной жизни, религии. Показательна в этом отношении судьба одного из первых русских декадентов, декадента по миросозерцанию и мироощущению, А. М. Добролюбова, начавшего с «черных месс», которые он, как говорили, служил в своей комнате, длинной и узкой, оклеенной черными обоями, и проповеди самоубийства, а кончившего сборниками «духовных стихов» и уходом «в народ». В своей деятельности он, по его словам, опирался теперь на теорию нравственного самоусовершенствования Л. Толстого, прямо называя его своим «наставником».<sup>7</sup>

Поиски идеала часто выводили поэтов за пределы реальных жизненных отношений, за пределы чувственного мира вообще. Так создавался мир отвлеченной грезы, иррациональных образов и мистических «откровений»:

Не веруя обманчивому миру,  
Под грубою корою вещества  
Я осязал нетленную порфиру  
И узнавал сиянье божества...<sup>8</sup>

В менее сложной форме идея отвлечения от сущего присутствует в поэзии К. Льдова:

Среди волнений мимолетных  
И мимолетной суеты  
Ищу я призраков бесплотных  
Невыразимой красоты.<sup>9</sup>

Обращение поэтов к потустороннему, воскрешавшее платоновскую идею двойственности мира, утверждение идеальных устремлений духа единственной и подлинно реальной ценностью приводило к обособлению искусства, ограничению его рамками не соприкасающихся с «бытом» поэтических фантазий. В поэзии Вл. Соловьева реальная действительность («тяжкий сон житейского волнения») не просто подвергалась отрицанию, но получала известную противопоставленность в попытках создать поэтическую концепцию, которая смогла бы стать противодействующей изображению «среды» и «обстоятельств». Так возник в его лирике таинственный образ «Вечной женственности», «Души мира», «Девы радужных ворот» — категория в большей степени философская, нежели художественная, лишь условно могущая претендовать на роль поэтического образа. Символ этот, по самому характеру своему допускающий лишь умозрительное восприятие, естественно, не мог способствовать художественному утверждению доктрины об обособленности сфер искусства и действительной жизни.

Это была диалектическая мысль, находившая выражение также и в стихах. Этическая и философская концепция «истинной» красоты, которой

<sup>7</sup> См.: С. Маковский. Портреты современников. Нью-Йорк (Изд. им. Чехова), 1955, стр. 159.

<sup>8</sup> В. Соловьев, Стихотворения. Изд. 3. СПб., 1900, стр. 181.

<sup>9</sup> К. Льдов. Лирические стихотворения. СПб., 1897, стр. 14.



суждено спасти одряхлевшую культуру, не стала (и не могла стать) концепцией искусства.

Но сама апелляция к «потустороннему», воображаемому миру, давшая точку опоры в поисках идеальной гармонии, обладала в тогдашних условиях известной притягательной силой. Она-то и послужила в дальнейшем основой сближения поэтов символизма с Вл. Соловьевым, представлявшимся некоторым из них искателем новых путей духовного преобразования жизни. Предчувствуя наступление событий исторического значения, ощущая биение подспудных сил истории и не умея дать им историческое объяснение, поэты символизма оказывались во власти мистико-эсхатологических теорий. Тут-то и произошла их встреча с Вл. Соловьевым.

Безусловно, символизм опирался на опыт декадентского искусства 80-х годов, но он был качественно иным явлением. И он далеко не во всем совпадал с декадентством.<sup>10</sup>

В это время в связи с общественным подъемом 90-х годов предпринимаются широкие поиски новых средств художественного осмысления действительности, хотя не во всех случаях мы имеем здесь дело с тенденциями прогрессивными. Наиболее последовательную демократическую линию занимал в эти годы Горький, вокруг которого вскоре объединились молодые писатели-реалисты.

Поэты символизма восприняли потребность в новом содержании искусства преимущественно как закат гражданственности (хотя элементы протеста против буржуазной действительности играли здесь не последнюю роль). На этой почве и произошло их расхождение с Горьким и обособление в группу, противопоставившую себя демократическому искусству, с которым они вступили в яростную борьбу. Их эстетическая программа утверждала ценность не общественного человека, а личности, отделенной от среды и противопоставленной ей.

Однако непосредственно после событий 1905 г. в творчестве наиболее значительных представителей школы — Анненского, Брюсова, А. Белого, Блока и др. — особое звучание получают как раз обличительные мотивы, причем нередко с прямой ориентацией на Некрасова. Следовательно, однозначного и прямолинейного решения проблема символизма иметь не может.

Сложность общей картины заключается еще и в том, что полного единства в рядах символистов никогда не было. Некоторые из них очень скоро осознали бесперспективность поэтического субъективизма, другим на это потребовалось время. Одни из них питали пристрастие к тайному «эзотерическому» языку, другие избегали его. Школа русских символистов была в сущности достаточно пестрым объединением, тем более что входили в нее, как правило, люди высокоодаренные, наделенные яркой индивидуальностью.

---

<sup>10</sup> Проблема соотношения символизма и декадентства до сих пор не решена. Если в 90-е годы эти понятия разграничивались (например, в статьях А. Вольнского), то впоследствии, главным образом в демократическом лагере, в условиях обостренной литературной борьбы, их стали смешивать и употреблять как адекватные обозначения упадочного искусства. В таком контексте употреблял их и Брюсов, хотя Блок, Белый и некоторые другие из символистов пытались их разделять. В преддверии 1910-х и в 1910-е годы в ряде статей снова предпринимаются попытки отделить символизм (в его поэтическом выражении) от декадентства, но уже опираясь на широкий опыт развития поэзии. В самое последнее время А. Гинзбург в содержательной книге «О лирике» возвращается к этой проблеме, отделяя символизм от декадентства: «декаденты» — это поэты 80-х и 90-х годов, им противостоят «собственно символисты» (второе поколение поэтов: Белый, Блок, Вяч. Иванов и др.) (Л. Г и н з б у р г. «О лирике». Изд. «Сов. писатель», М.—Л., 1964, стр. 257—259). К сожалению, обстоятельными работами, специально посвященными проблеме соотношения декадентства и символизма, мы до сих пор не располагаем.

Но были в творческой деятельности символистов и объединяющие их черты, которые и дали им возможность образовать группу и в течение определенного времени выступать под одними знаменами. Прежде всего, общим был взгляд на соотношение искусства и действительной жизни. Последняя не имела в эстетике символизма самостоятельной ценности, а присутствовала в виде некоего внешнего покрова, таящего в глубине своей нечто более важное, грозное и хаотическое, но невидимое «простым глазом». Формула Гёте «все преходящее есть только символ» получала в их толковании абсолютное значение. Всякое проявление живой жизни, всякий реальный факт мог стать символом (т. е. внешним проявлением реальной дисгармонии мира). Прямыми предшественниками символистов оказывались поэтому те поэты и писатели, в творчестве которых главную роль играло воспроизведение скрытых душевных движений и таинственных предчувствий. Из русских поэтов ближайшими своими предшественниками символисты объявили, помимо Вл. Соловьева, Тютчева и Фета, также некоторых поэтов раннего романтизма (Жуковский и др.). Формула Тютчева «Мысль изреченная есть ложь» или формула Фета «О, если б без слова сказаться душой было можно» приобретали в эстетике символизма основополагающее значение.

Описания, объективные характеры и их взаимодействия решительно отодвигались в сторону. Главной задачей становилась передача настроений, движений души. Эпос уступал место лирике. Возник культ мгновенного поэтического озарения, только и способного передать внутреннюю сущность жизни. Реализм в искусстве, отождествленный с позитивизмом и эмпиризмом, воспринимался как пройденный этап.

В программном докладе «Элементарные слова о символической поэзии», прочитанном в Париже в 1900 г., Бальмонт говорил о реализме и символизме как о «двух разных художественных манерах созерцания», двух «строях художественного восприятия». «Реалисты схвачены, как прибоем, конкретной жизнью, за которой они не видят ничего, — символисты, отрешенные от реальной действительности, видят в ней только свою мечту, они смотрят на жизнь — из окна». Так намечается путь художника-символиста: «... от непосредственных образов, прекрасных в своем самостоятельном существовании, к скрытой в них духовной идеальности, придающей им двойную силу».<sup>11</sup>

Такой взгляд на искусство требовал решительной перестройки всего художественного мышления. В основу его теперь были положены не реальные соответствия явлений, а соответствия ассоциативные, причем объективная значимость ассоциаций отнюдь не считалась обязательной. А. Белый писал: «Характерной чертой символизма в искусстве является стремление воспользоваться образом действительности как средством передачи переживаемого содержания сознания. Зависимость образов видимости от условий воспринимающего сознания переносит центр тяжести в искусстве от образа к способу его восприятия... Образ, как модель переживаемого содержания сознания, есть символ. Метод символизации переживаний образами и есть символизм».<sup>12</sup>

Основным методом поэтов символизма становилось поэтическое иносказание, когда слова теряют свое обычное прямое значение и употребляются в значении переносном и расширительном. Превращение художественного образа в «модель переживаемого содержания сознания», в символ требовало переноса центра тяжести с того, что выражалось, на то, что подразумевалось. Художественный образ оказывался в то же время и образом иносказания. В одном из своих ранних писем Брюсов,

<sup>11</sup> К. Д. Бальмонт. Горные вершины. Кн. 1. М., 1904, стр. 75—76, 94.

<sup>12</sup> А. Белый. Арабески. Изд. «Мусажет», М., 1911, стр. 258.

пытаясь обосновать природу «нового искусства», так определял его характер: «Слова утрачивают свой обычный смысл, фигуры теряют свое конкретное значение».<sup>13</sup>

До перелома 1905 г. иносказательный принцип использовался в целях передачи всевозможных переживаний одинокой души, соотнесенной с реальным миром таинственно и даже мистически. Качественно отличный от него «образ иносказания» создавался после перелома, когда связи поэта с миром стали постепенно утрачивать свою мистическую сущность. Именно в эти годы в лирике символистов создается образ «страшного мира». Именно в эти годы потому, что «страшным» окрестить мир капиталистического города могла только поэзия, прошедшая через опыт глухих лет реакции. Трагическая тема «страшного мира» возникала как отражение в индивидуалистическом сознании трагедии, пережитой всей страной. Поэты символизма не могли при этом не учитывать опыта реалистической литературы. Но использовался этот опыт применительно к другой поэтической системе, в структуре которой главное место принадлежало образу иносказания. Такой характер имеет символика блоковского цикла «На поле Куликовом», поэмы Брюсова «Замкнутые», «Пепла» А. Белого и т. д.

Одна из основных особенностей русского символизма заключается в том, что он возник и развивался в годы социальных потрясений, когда на глазах у всех рушились вековые устои русской жизни и создавались предпосылки нового общественного уклада. Благодаря этому в нем развились черты, которых не знал, например, богатый и развитый французский символизм. Символизм во Франции, возникший в совершенно иных условиях, к началу XX в. переставал быть «знаменем времени»; он отходил в прошлое. Символизм в России возник в непосредственной преемственности от своего западного собрата, но очень скоро он оказался в условиях, национально и социально глубоко своеобразных. Неразрывными нитями он был связан с породившей его эпохой в ее национальном выражении, со всей сложностью, напряженностью и противоречиями русской жизни 90—900-х годов. Раскол внутри течения, наметившийся уже в годы первой революции, прямые контакты, возникавшие в среде символистов, с освободительным движением, усвоение отдельными символистами традиций гражданской поэзии — все это свидетельствовало о прямой зависимости русского символизма от конкретных обстоятельств общественного движения тех лет.

Уже в 1908 г. Блок признавал: «Словами „декадентство“, „символизм“ и т. д. было принято (а, пожалуй, принято и до сих пор) соединять людей, крайне различных между собою... Самое время показало с достаточной очевидностью, что многие школьные и направленные цепи, казавшиеся ночью верными и крепкими, оказались при свете утра только тоненькими цепочками, на которых можно и следует держать щенков, но смешно держать взрослого пса». Блок даже склонен был думать, что «настоящей» школы символизма в России «не было никогда».<sup>14</sup>

Развитие и углубление противоречий внутри символизма привело в конце концов к тому, что он переставал постепенно существовать как единое и цельное течение.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову. М., 1927, стр. 48.

<sup>14</sup> А. Блок, Собрание сочинений в восьми томах, т. 5. Гослитиздат, М., 1962, стр. 341—342. — Далее ссылки на это издание даются в тексте.

<sup>15</sup> В некоторых эмигрантских изданиях имели место попытки объяснить национальное своеобразие русского символизма тем, что русские поэты в отличие от своих французских собратьев ушли в религию. Выразителем такой точки зрения явился С. Маковский, бывший редактор журнала «Аполлон» (см. его книгу: На Парнасе «Серебряного века». Мюнхен, 1962, стр. 18). Религиозная струя в лирике русских символистов действительно была достаточно заметной, но она отнюдь не определяла главного направления поэтических исканий на рубеже 90—900-х годов.

Как художественное направление русский символизм прошел в своем развитии три основных этапа.

Первый этап, охватывающий 90-е годы XIX в., — зарождение течения, когда оно было еще модернистским по своему содержанию и одним из проявлений литературного декаданса. Эстетическая программа символизма в это время еще только складывалась в творчестве Бальмонта, Сологуба, Брюсова и некоторых других.

Никто из русских поэтов рубежа XIX—XX вв. не вызывал столько противоречивых суждений, сколько К. Д. Бальмонт (1867—1942). «Познакомился с Бальмонтом, — писал в 1901 г. Горький. — Дьявольски интересен и талантлив этот нейрастеник! Настраиваю его на демократический лад».<sup>16</sup> «Это не стихи, а шарлатанство, а „ерундистика“, как говорили в средние века, — бессмысленное плетение слов», — так отзывался о Бальмонте Лев Толстой.<sup>17</sup> «В течение десятилетия Бальмонт нераздельно царил над русской поэзией», — писал в 1906 г. Брюсов и впоследствии добавлял: «Как дивный мастер стиха, Бальмонт все еще не знает себе равных среди современных поэтов».<sup>18</sup> «Немудрая философия, являющаяся популярным изложением неоплатонизма... и есть мирозерцание Бальмонта, как ни прикрывает он его разными quasi-красивыми словами», — писал тот же Брюсов через пятнадцать лет. И заключал: «С таким миропониманием Бальмонт начал писать, на нем он и остался, после всех прочитанных им, и отчасти зарифмованных им, библиотек».<sup>19</sup>

Бальмонт был единственным из поэтов своего времени, при жизни получившим титул великого поэта, — таким его считали не только в символистских кругах, но и в среде академических ученых.<sup>20</sup> Дело, видимо, не в том, что кто-то в этих спорах был прав, а кто-то нет. Бальмонт сам, своим творчеством, развитием своего таланта давал известные основания для противоположных суждений. Он обладал редким стихийным даром поэтического воспроизведения мимолетных ощущений, но в несравненно меньшей степени — стремлением к углубленному осмыслению изображаемого явления или владевшего им чувства. Бальмонт ввел в русскую поэзию новые ритмы, обновил и разнообразил рифму, дал такое богатство аллитераций, какого не знал до него ни один русский поэт. Стих Бальмонта по-настоящему музыкален (о музыкальности бальмонтского стиха писались в свое время целые исследования).

Но источником его поэзии всегда был и оставался внутренний мир самого поэта, очень отдаленно соприкасающийся с миром реальных людских отношений.

Бальмонт мог совершенно серьезно заявить о себе:

Я ненавижу человечество,  
Я от него бегу, спеша,

<sup>16</sup> М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 28. Гослитиздат, М., 1954, стр. 199.

<sup>17</sup> См. там же, т. 14, стр. 258.

<sup>18</sup> В. Брюсов. Далекие и близкие. Статьи и заметки о русских поэтах от Тютчева до наших дней. Изд. «Скорпион», М., 1912, стр. 89, 106.

<sup>19</sup> В. Брюсов. Что же такое Бальмонт? (Публикация Д. Е. Максимова). Уч. зап. Ленингр. пед. инст., т. XVIII, факультет языка и литературы, вып. 5. Л., 1956, стр. 236—237.

<sup>20</sup> В 1912 г. Неофилологическое общество при Петербургском университете устроило специальное заседание в честь двадцатипятилетия литературной деятельности Бальмонта. Такой акт со стороны «академиков» был по отношению к поэту-модернисту явлением совершенно исключительным. И именно на этом заседании Бальмонт был провозглашен «великим русским поэтом» (см.: Записки Неофилологического общества, вып. VII. СПб., 1914, стр. 1).

И нужно поражаться тому богатству поэтических впечатлений, которое выносил Бальмонт из очень поверхностного общения с миром. Он никогда не считал, что искусство должно быть отражением действительности. В его представлении это были две разные сферы, никак между собой не соприкасающиеся. Но Бальмонт был большой поэт, и порой мимолетное субъективное чувство, возникшее под воздействием непосредственного впечатления от незначительных явлений жизни, приводило его к созданию образов несравненно более широкого и глубокого значения. Вот, например, «Придорожные травы» — одно из лучших, по признанию критики, стихотворений Бальмонта:

Спите, полумертвые, увядшие цветы,  
Так и не узнавшие расцвета красоты,  
Близ путей заезженных возвращенные творцом,  
Смятые невидевшим тяжелым колесом.

В час, когда все празднуют рождение весны,  
В час, когда сбываются несбыточные сны,  
Всем дано безумствовать, лишь вам одним нельзя,  
Возле вас раскинулась заклятая стезя.

Вот, полуизломаны, лежите вы в пыли,  
Вы, что в небо дальше светло глядеть могли,  
Вы, что встретить счастье могли бы, как и все,  
В женственной, в нетронутой, в девической красе.

Спите же, взглянувшие на страшный пыльный путь,  
Вашим равным — царствовать, а вам — навек уснуть,  
Богом обделенные на празднике мечты,  
Спите, не видавшие расцвета красоты.<sup>22</sup>

Здесь мимолетное впечатление от смятых колесом придорожных трав возведено до степени значительного обобщения о несправедливо обойденных счастьем и смятых колесом жизни человеческих судьбах. Сам Бальмонт смотрел на свое стихотворение как на продолжение некрасовской традиции. В статье о Некрасове, написанной с большим сочувствием к поэту, Бальмонт касается стихотворения «Тройка» («Что ты жадно глядишь на дорогу...»), пересказывая его близко к содержанию собственного произведения: «Бесконечная тянется дорога, и на ней вслед промчавшейся тройке с тоскою глядит красивая девушка, придорожный цветок, который сомнется под тяжелым грубым колесом».<sup>23</sup>

Сопоставляя Бальмонта с поэтами классического реализма, Иннокентий Анненский говорил о нем: «...поэт не навязывает природе своего „я“, он не думает, что красоты природы должны группироваться вокруг этого „я“, а, напротив, скрывает и как бы растворяет это „я“ во всех впечатлениях бытия».<sup>24</sup> Многоликость «разорванно-слитного» лирического «я» Бальмонта Анненский справедливо считал наиболее характерной чертой его лирики.

Первый сборник Бальмонта вышел в Ярославле в 1890 г. Второй — уже в Петербурге («Под северным небом», 1894), и вслед за ним появился третий и четвертый («В безбрежности», 1895; «Тишина», 1898). Ранние стихотворные опыты Бальмонта не слишком самостоятельны. Они несут на

<sup>21</sup> К. Бальмонт. Только любовь. Семицветник. Изд. «Гриф», М., 1903, стр. 108.

<sup>22</sup> К. Бальмонт. Будем как солнце. Собрание стихов, т. 2. Изд. «Скорпион», М., 1904, стр. 254.

<sup>23</sup> «Новый путь», 1903, № 3, стр. 44.

<sup>24</sup> И. Ф. Анненский. Книга отражений. СПб., 1906, стр. 182 (статья «Бальмонт — лирик»).

себе заметную печать воздействия лириков конца века (Фета, Апухтина, раннего Фофанова). Временами появляются мотивы «тяжкой скорби», «бесконечной печали», порожденные созерцанием «страданий людских». Это — общеромантические мотивы, и реализуются они в привычных образах романтической поэтики.

Бальмонт нашел себя в другом. Главное, что сразу же определило характер всей его лирики, — преданность мечте, отчужденность от людей, реализуемые особым музыкальным звучанием стиха. Уже второй сборник Бальмонта открывался декларацией:

Я мечтою ловил уходящие тени,  
Уходящие тени погасавшего дня,  
Я на башню всходил, и дрожали ступени,  
И дрожали ступени под ногой у меня.<sup>25</sup>

Так создавался в его поэзии мир отвлеченной грезы, где был только один герой — сам поэт, чуткий к движениям собственной души, но почти безразличный к окружающему.

Прямой противоположностью Бальмонту был Ф. К. Сологуб (1863—1927). Ему органически была чужда поэтика Бальмонта, его установка на музыкальность, всемогущая власть вдохновения. Лирика Сологуба тяжела и безысходна. Ни одно его стихотворение не пользовалось в 90-е годы такой известностью, какой пользовались бальмонтские стихотворения, например «Лебедь» («Заводь спит. Молчит вода зеркальная...»). Но все же Сологуб был близок Бальмонту своей преданностью мечте, своим отрицанием мира реальной жизни. В лирике Сологуба индивидуализм и субъективизм раннесимволистской поэзии нашли достаточно глубокое выражение. Мир его души, насыщенный мечтами о неземном счастье, фантастическими образами и видениями, во много раз ближе и дороже Сологубу, нежели мир реальных людских отношений. Как и у Бальмонта, зло не имело в стихах Сологуба отчетливой социальной характеристики. Оно служило символическим олицетворением темных сторон земного бытия вообще, перед которым бессилён человек. Беспомощность его носит в стихах Сологуба роковой характер:

В поле не видно ни зги:  
Кто-то зовет: «Помоги!»  
Что я могу?  
Сам я и беден, и мал,  
Сам я смертельно устал, —  
Как помогу?<sup>26</sup>

Основные темы ранней лирики Сологуба — тема «чуда», сказки и тема смерти. Сологуб в меньшей степени зависел от поэтических традиций, нежели Бальмонт. Несовершенство его первого сборника (1896) объясняется не какими-либо литературными традициями, а невыработанностью его собственной поэтической концепции, в основу которой уже во втором сборнике (тот же год) и легла противопоставленность идеальных стремлений реальному земному существованию. В той или иной форме она присуща всем его стихотворениям:

И напрасно кипит напряженно мечта, —  
Этот мир и суров, и нелеп:  
Он — немой и таинственный склеп,  
Над могилой, где скрыта навек красота.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> К. Бальмонт. В безбрежности. М., 1895, стр. 1.

<sup>26</sup> Ф. Сологуб, Собрание стихов, кн. III и IV, 1897—1903 гг. Изд. «Скорпион». М., 1904, стр. 5.

<sup>27</sup> Ф. Сологуб. Рассказы и стихи. СПб., 1896, стр. 171.

Не в действительной жизни ищет Сологуб опору. Она лишь угнетает его — тоскливым однообразием, отсутствием «чуда» и подлинной красоты. Стихи Сологуба тяжелы, по-настоящему и глубоко безысходны. Трагический характер лирики Сологуба усугубляется также и тем, что поэт отчетливо осознает всю призрачность своих мечтаний, понимает, что ожидаемое им «чудо» не имеет и не может иметь никакой конкретности, что это лишь область отвлеченной грезы, не имеющей под собой почвы. И хотя он отдается ей, он хорошо чувствует ее нежизненность в мире, где царит зло. Об этом он сам сказал в стихотворении «И светел, и весел твой путь безмятежный...»:

Твой путь искрометно беспечен, —  
Мне трудны и дороги сказки:  
Пожарный разбитою каской своей изувечен...  
Смывает с лица проститутка непрочные краски...  
Истерзанный пьяница грубою бранью любовницы встречен, —  
Как трудны, как дороги сказки!<sup>28</sup>

В философско-эстетической концепции Сологуба человеку отводилась всецело зависимая от жестоких по самой своей природе законов общественного бытия роль. Эта зависимость низвела человека до положения безглагольного существа. Ничто не в состоянии вдохнуть в него волю к действию. Глубочайший пессимизм, порожденный не только неприятием существующих общественных отношений, но и неверием в возможность их пересоздания, характеризует стихи Сологуба.

Метафизический характер имеет в стихах Сологуба и само зло действительной жизни. Сила обличения зла в лирике Сологуба огромна и поэтически впечатляюща. Однако отсутствие реальной исторической перспективы в поисках жизненного «эквивалента» неизбежно толкало его в фантастику, порождало поражающие своей нереальностью поэтические образы, вроде, например, «страны Ойле», в которой, как утверждает поэт, только и достигнуто «блаженство бытия» (цикл «Звезда Маир», 1904).

Брюсов писал о Сологубе: «Почти с первого своего выступления в печати Сологуб уже был мастером стиха, и таким он остался до конца. У него не было тех взлетов и срывов творчества, как, например, у Бальмонта. В ранних стихах та же твердая рука, проводящая безукоризненно верные линии, как и в последних. Только с годами все более и более смелые задачи ставит он себе как художник, и каждый раз оказывается подготовленным именно к разрешению их».<sup>29</sup>

Тяжелая, мрачная лирика Сологуба с ее безысходностью, мотивами смерти составила важнейшую линию в развитии русского декадентского искусства предреволюционной эпохи.

Наиболее сложную позицию в 90-е годы занимал в среде символистов В. Я. Брюсов (1873—1924). Если Бальмонт и Сологуб сравнительно быстро нашли себя и выработали каждый свою манеру и свой стиль, то Брюсову суждено было пройти сложный путь поисков.

Деятельность Брюсова вплоть до начала 1910-х годов включала три основные сферы: организаторская работа по сплочению сил символистской литературы, статьи и рецензии и, наконец, собственно художественное творчество.

С именем Брюсова связано первое организованное выступление русского символизма, заявившего о себе тремя выпусками сборника «Русские символисты» (1894—1895). Инициатива издания целиком принадлежала Брюсову. Он выступил здесь и в роли поэта (большинство опубликованных стихотворений принадлежало ему), и в роли теоретика (им напи-

<sup>28</sup> Там же, стр. 160.

<sup>29</sup> В. Брюсов. Далекие и близкие, стр. 109.

саны предисловия), и в роли издателя.<sup>30</sup> Сборники эти встретили осуждение и вызвали многочисленные пародии. Наиболее язвительно и остроумно высмеял их Вл. Соловьев. Пытаясь дискредитировать классические формы и поэтику, Брюсов и его соратники (А. Миропольский, А. В. Гиппиус и др.) решали задачу слишком поспешно, не выходя за границы внешних несоответствий, чем и воспользовался Вл. Соловьев.

Однако Брюсов лишь утвердил направление, которое фактически уже существовало. Достаточно сказать, что к этому времени вышли в свет три стихотворных сборника Бальмонта, многочисленные стихотворные опыты принадлежали перу Анненского (хотя в печати он выступил значительно позднее). Журнал «Вестник Европы» помещает в 1892 г. большую статью Э. Венгеровой «Поэты-символисты», где речь идет о новейших направлениях французской поэзии. В руках представителей «новой поэзии» оказывается реорганизованный Л. Я. Гуревич и А. Вольнским журнал «Северный вестник», ставший в 90-е годы центром нового течения.

Но Брюсов не мог не чувствовать, что символизм складывался в России не совсем таким, каким он хотел бы его видеть. Поэтому, оставаясь фактически во главе школы до последних дней ее существования, Брюсов оказывался часто в стороне как от тех, кто упорно отстаивал принципы идеалистического искусства, так и от тех, кто невольно их подрывал.

В эти годы складываются основные взгляды Брюсова на искусство и его поэтическая система. В 90-е годы он выпустил три сборника стихотворений и брошюру «О искусстве». Все эти издания носили несколько претенциозный характер. Особенно это относится к первым сборникам: «Chefs d'oeuvre» («Шедевры», 1895) и «Me eum esse» («Это — я», 1897). По ним еще трудно судить об общих особенностях поэтической манеры Брюсова. Главная их тема раскрывается в утверждении полной свободы творческой личности и абсолютной независимости ее ни от чего житейского. Заветы, данные им в стихотворении «Юному поэту» (жить только грядущим, любить только себя, поклоняться только искусству), адресованы были и самому себе. Утверждение независимости и отчужденности от жизни выражалось в стихах этих сборников часто в заимствованной манере, от которой впоследствии пришлось отказываться:

И гирлянду пылающих роз  
Я доброшу до тайны миров  
И по ней погружуся в хаос  
Неизведанных творческих грёз,  
Несказанных мистических снов...<sup>31</sup>

Здесь с ученическим тщанием переведена на язык прямых понятий поэтическая речь Владимира Соловьева, чуждая Брюсову по существу. Логические заимствования из Владимира Соловьева занимают в ранней лирике Брюсова заметное место. Они были приняты некоторыми из символистов (в частности, Блоком) за «чистую монету», благодаря чему Брюсов на время стал в их глазах прямым последователем Вл. Соловьева.

В этих же первых сборниках уже подспудно пробивается мысль, которой в дальнейшем суждено оформиться в самостоятельную историческую и художественную концепцию, — мысль о грядущих поколениях, которым и предстоит обновить жизнь. Пока она еще присутствует здесь в зачаточном состоянии:

Но когда настанут мгновенья,  
Придут существа иные.

<sup>30</sup> История создания и издания этих сборников прослежена в обстоятельной статье Н. К. Гудзия «Из истории раннего русского символизма» («Искусство», 1927, № 4, стр. 180—218).

<sup>31</sup> В. Брюсов. Chefs d'oeuvre. М., 1895, стр. 55.



Стихотворение это («Я действительности нашей не вижу»), несмотря на свою претенциозность, открывает дорогу к таким значительным вещам поэта, как «Грядущие гунны».

Брошюра «О искусстве» ставила целью подвести итог первым годам поэтической деятельности Брюсова. Основная ее мысль состоит в утверждении, что главная задача художника — «раскрыть другим свою душу». Брюсов на многие лады варьирует эту мысль.

Само по себе это положение еще ни о чем не говорит: «душа художника» может раскрываться в разных аспектах и проявлениях. И Брюсов уточняет: художнику доступно все; дело не в том, к какой «школе» он принадлежит, а в том, насколько он «полно пересказал свою душу». Брюсов признает равные права и за поклонниками «чистой красоты», и за теми, кто занят «гражданскими вопросами»: «сущность в художественном произведении — душа ее творца, и не все ли равно, какими путями мы подойдем к ней!».<sup>33</sup>

Это положение, определившее в дальнейшем и характер созданной Брюсовым теоретической программы русского символизма, и характер его собственного творчества, было затем четко сформулировано в предисловии к сборнику «Tertia vigilia»: «Было бы неверно видеть во мне защитника каких-либо обособленных взглядов на поэзию. Я равно люблю и верные отражения зримой природы у Пушкина или Майкова, и порывания выразить сверхчувственное, сверхземное у Тютчева или Фета, и мыслительные раздумья Баратынского, и страстные речи гражданского поэта, скажем, Некрасова... Я полагаю, что задачи „нового искусства“... — даровать творчеству полную свободу... Кумир Красоты столь же бездушен, как кумир Пользы».<sup>34</sup>

Брюсов стремится здесь разрешить старый спор о назначении искусства, о том, что выше в искусстве — красота или польза. И разрешает он его путем примирения обеих точек зрения, отдавая равные права и красоте, и пользе, протестуя лишь против возвеличения одного за счет другого. Этому заявлению Брюсов останется верен в течение всей жизни; оно же породит впоследствии глубочайшие противоречия его творчества и его судьбы.

Сборником «Tertia vigilia» завершался первый период поэтической деятельности Брюсова.<sup>35</sup> Значительное место в нем занимают поэтические декларации, прямо перекликающиеся с предисловием. Наиболее показательно в этом отношении стихотворение «Мой дух не изнемог во мгле противоречий», завершающееся строфой:

И странно полюбил я мглу противоречий,  
И жадно стал искать сплетений роковых,  
Мне сладки все мечты, мне дороги все речи,  
И всем богам я посвящаю стих.<sup>36</sup>

Об этом же говорит Брюсов и в послании к Э. Н. Гиппиус (оно написано через год после выхода сборника и в него не вошло):

Хочу, чтоб всюду плавала  
Свободная ладья,

<sup>32</sup> В. Брюсов. *Me eum esse*. М., 1897, стр. 13.

<sup>33</sup> В. Брюсов. *О искусстве*. М., 1899, стр. 25.

<sup>34</sup> В. Брюсов. *Tertia vigilia*. Изд. «Скорпион», М., 1900, стр. 5.

<sup>35</sup> Д. Е. Максимов считает, что этот сборник открывал второй этап творческого пути Брюсова (см.: В. Брюсов, *Стихотворения и поэмы*. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1961, стр. 25). Вряд ли это так: концепция сборника сложилась под прямым воздействием взглядов Брюсова именно 90-х годов.

<sup>36</sup> В. Брюсов. *Tertia vigilia*, стр. 148.

Тот же смысл имело и позднейшее признание: «Я разных ратей был союзник». О том, какой глубокий характер имело стремление Брюсова видеть в искусстве выражение разных сторон личности (и тем самым разрешить, как ему казалось, противоречия искусства), свидетельствует его письмо к И. Бунину от 28 марта 1899 г. В этом письме Брюсов утверждал: «Есть только один храм, где можно молиться, — Пантеон, храм всем богам, и дню и ночи, и Митре и Адонису, Христу и Дьяволу. „Я“ это такое средоточие, где все различия гаснут, все пределы примиряются».<sup>38</sup>

Подобная позиция неизбежно приводит Брюсова к поискам некоей «средней», независимой (с его точки зрения) общественной платформы:

С неустанными молитвами,  
Повторяемыми вслух,  
Прохожу я между битвами,  
Ускользящий, как дух.

И здесь же он выражает сомнение в том, что создаваемое и пропагандируемое им «новое искусство» окажется в состоянии выполнить поставленную перед ним задачу (т. е. примирить старинные противоречия красоты и пользы):

Но настанет миг — я ведаю —  
Победят мои друзья,  
И над жалкой их победою  
Засмеюся первым — я.<sup>39</sup>

«От своих друзей отторженным» называет себя Брюсов в том же стихотворении: стремления его и его «друзей» близки, но «друзья» не понимают и не поймут его, Брюсова, ибо каждый из них преследует некую цель. Они неизбежно должны будут отдать предпочтение либо красоте, либо пользе, ему же необходима средняя линия, совмещение.

Этого совмещения еще не было в «Tertia vigilia». Здесь оно только отыскивается. Сборник явственно делится на два раздела. В первом («Любимцы веков») господствует прошлое, но осмысленное сквозь призму новых исторических событий. Говоря о будущих исторических потрясениях, Брюсов приветствует их, видя в них силу, разгул, страсть. Показательно стихотворение «К скифам», где разговор о скифах, начатый в прошедшем времени, постепенно переключается в будущее. Брюсов видит в будущем повторение прошлого. Переключение происходит исподволь, незаметно. Вот начальные строки: «Если б вовремя к вам я прибыл... Вы собратом гордиться могли бы»... А вот заключительные:

Я буду как все — и особый,  
Волхвы меня примут как сына.  
Я сложу им песню для пробы,  
Но от них уйду я в дружину.<sup>40</sup>

Центральная часть второго раздела — «Город». Здесь впервые Брюсов заявил о себе как поэт-урбанист. Город враждебен поэту скоплением людей и домов, где подавляется личность, где нет подлинной сво-

<sup>37</sup> В. Брюсов. Стихотворения и поэмы, стр. 229.

<sup>38</sup> Брюсовские чтения 1963 года. Ереван, 1964, стр. 557.

<sup>39</sup> В. Брюсов. Tertia vigilia, стр. 146.

<sup>40</sup> Там же, стр. 9—10.

боды (свободы духа, внутренней независимости). Он говорит об этом в стиле романтического иносказания:

Здания — хищные звери,  
С сотней несытых утроб!  
Страшны закрытые двери,  
Каждая комната — гроб...<sup>41</sup>

Таков характер этого сборника. Символическое преобразование действительности реализовано здесь не в порываниях к «несказанному», как у Бальмонта, не с помощью отвлеченной и зыбкой мечты, а при помощи иносказания, имеющего условно-исторический или условно-бытовой характер.

### 3

Второй период русского символизма обозначился с начала 900-х годов. В это время происходит окончательное оформление символизма в самостоятельное течение, складываются философские и эстетические принципы школы, формируется художественная система ее. В 1900 г. умер Владимир Соловьев. В сознании молодых поэтов, в эти годы вступивших на литературное поприще, — А. Белого, А. Блока, С. Соловьева — вторую жизнь получает соловьевская идея ожидания «Вечно женственной». Все их творчество окрашивается сильным влиянием мистической лирики и философии.

В это же время выходят сборники поэтов, которых нельзя назвать молодыми по возрасту, но впервые выступающих с отдельными книгами, — Вячеслава Иванова и Иннокентия Анненского. Новое качество приобретает поэзия уже известных публике Бальмонта, Брюсова, Сологуба.

В таком многообразии имен трудно выделить тенденции и проблемы, общие символистской поэзии в целом. Неизбежно возникнут исключения, которые при ближайшем рассмотрении окажутся более характерными для поэтического развития, нежели тенденции, казавшиеся универсальными. Мы привыкли говорить о символизме в целом, выдавая это условное понятие за конкретно-историческую характеристику литературной школы. Вместе с тем конкретно-исторический подход требует рассмотрения поэтической системы не только в ее общем, но и в ее индивидуальных проявлениях, связанных с особенностями личного восприятия истории и задач искусства.

Тем не менее и в этот период, как и в предыдущий, существовала та общая атмосфера творческих исканий, которая создавалась под непосредственным впечатлением наступления нового века и напряженного ожидания глубоких перемен всей жизни. Она охватила и на время объединила людей не только близких между собой, но и чуждых друг другу.

Прямое отражение эта атмосфера напряженных ожиданий находила в поэзии. В творчестве одних поэтов (например, Бальмонта) напряженность и ожидание носили по преимуществу интуитивный характер и не укладывались в строго определенную систему взглядов или общественно-историческую концепцию. Другие (Брюсов) воспринимали будущие перемены исторически более конкретно, как неизбежную гибель европейской цивилизации, приветствовали разрушительные инстинкты «грядущих гуннов». Третьи (Ф. Сологуб, Вяч. Иванов, Инн. Анненский) пытались уловить характер внутреннего разлада личности, распадение единства ее сознания под давлением «непостижимой» действительности. В творчестве четвертых (А. Белый, А. Блок) ожидания и предчув-

<sup>41</sup> Там же, стр. 95.

ствия соотносились с традициями исторического фатализма и апокалиптических «предсказаний» Владимира Соловьева (причем у Блока, как показали новейшие исследования, имели место и активные поиски «положительного идеала»<sup>42</sup>). Во всех этих случаях мы имеем дело также с различными стилистическими системами.

Возникает вопрос: находились ли перечисленные тенденции в каком-либо соответствии с исторической действительностью, с реальными тенденциями общественного развития? Безусловно находились, хотя связи здесь не были прямыми и явными, благодаря чему проследить их бывает затруднительно. Двадцатый век оказался веком грандиозных социально-исторических потрясений. Ощущение неизбежности общественных перемен, которым суждено решительно повлиять на ход мировой истории, не было в начале XX в. ни надуманным, ни случайным. В еще большей степени это относится к России, где подспудное вызревание революционных сил привело уже через пять лет после наступления нового века к первой революции. Характеризуя годы перед первой русской революцией, В. И. Ленин писал: «Везде чувствуется приближение великой бури. Во всех классах брожение и подготовка».<sup>43</sup> Какие-то стороны этого общего «брожения», может быть не самые главные, находили свое отражение в творчестве поэтов символизма.

Возникший в 90-е годы под знаком поисков новых средств поэтической изобразительности символизм в начале нового века обрел почву в смутных ожиданиях близящихся исторических перемен. Обретение этой почвы послужило основой его дальнейшего существования и развития, но уже в ином направлении. Поэзия символизма оставалась по своему содержанию принципиально и подчеркнуто индивидуалистической, но она получила проблематику, которая базировалась теперь на восприятии конкретной эпохи. На почве тревожного ожидания происходит обострение восприятия действительности, входившей в сознание и в творчество поэтов в виде тех или иных таинственных и тревожных «знаков времени». Таким «знаком» могло стать любое явление, любой исторический или сугубо бытовой факт («знаки» природы — зори и закаты, рассвет, цвет неба, туман и мгла; «знаки» бытовые — пожары, различного рода встречи, которым придавался мистический смысл; «знаки» душевного состояния — двойники; «знаки» истории — скифы, гунны, монголы, всеобщее разрушение; «знаки» Библии, игравшие особенно важную роль, — Христос, новое возрождение, белый цвет как символ очищающего характера будущих перемен, и т. д.). Осваивалось и культурное наследие прошлого. Из него отбирались факты, которые могли иметь «пророческий» характер. Этими фактами широко оснащались и письменные, и устные выступления.

По характеру своей поэтики поэзия символизма развивалась в это время в направлении все более глубокой трансформации непосредственных жизненных впечатлений, их таинственного осмысления, целью которого было не установление реальных связей и зависимостей, а постижение «потаенного» смысла вещей. Эта черта и лежала в основе творческого метода поэтов символизма, если брать его в условных и общих для всего течения чертах.

Среди них не было ни одного, кто имел бы органические связи с революционной идеологией, чем и объясняется субъективизм их исторических и художественных концепций и фаталистическое истолкование истории.

<sup>42</sup> См.: З. Г. Минц. Поэтический идеал молодого Блока. В кн.: Блоковский сборник, Таргу, 1964.

<sup>43</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 41, стр. 8.

1900-е годы — время расцвета, обновления и углубления символистской лирики. Никакое другое направление в поэзии не могло в эти годы соперничать с символизмом ни по количеству выпущавшихся сборников, ни по их влиянию на читающую публику.

В 1900 г. вышел в свет сборник Бальмонта «Горящие здания». Им открывается новый период в творчестве поэта. В предисловии ко второму изданию сборника (1904) Бальмонт писал: «Никогда не создавая в своей душе искусственной любви к тому, что является теперь современностью и что в иных формах повторялось неоднократно, я никогда не закрывал своего слуха для голосов, звучащих из прошлого и неизбежного грядущего... В этой книге я говорю не только за себя, но и за многих других, которые немوتствуют, не имея голоса, а иногда имея его, но не желая говорить, немотствуют, но чувствуют гнет роковых противоречий, быть может, гораздо сильнее, чем я».<sup>44</sup>

В «Горящих зданиях» Бальмонт и передает неясные чувства тревожного ожидания. Он ни в малейшей степени не отдает себе отчета, чем они вызваны, он даже и не пытается это понять, но он остро и тонко улавливает «роковые» изменения самой жизненной атмосферы, ее напряженность и тревожность:

Назавтра бой. Поспешен бег минут.  
Все спят. Всё спит. Я — верный — тут.  
До завтра сном беспечно усладитесь.

Но чу! Во тьме — чуть слышные шаги.  
Их тысячи. Все ближе. А! Враги!  
Товарищи! Товарищи! Проснитесь!<sup>45</sup>

Эти строки взяты из открывающего книгу сонета «Крик часового». Написать подобное в 1900 г. значило обладать тонкой и превосходно развитой интуицией. Есть в сборнике стихотворение «Дым», в котором воссоздаются этапы жизни человека — от детства до старости. Однако этот частный разговор перерастает к концу стихотворения в разговор о целой эпохе:

Счастливый путь. Прозрачна даль.  
Закатный час еще далек.  
Быть может, близок. Нам не жаль.  
Горит и запад и восток.  
И мы простились с нашим днем,  
И мы, опомнившись, глядим,  
Как в небе темно-голубом  
Плывет кровавый дым.<sup>46</sup>

Показательна сама символика приведенного отрывка: даль, пожар, закат, кровавый дым. Это типичные для символической поэзии образы, выражавшие восприятие конкретного отрезка времени — начала столетия. Впоследствии эта символика будет использована Блоком в поэме «Возмездие», но уже на широкой исторической основе и с реальным социально-историческим наполнением. У Бальмонта нет блоковской глубины и сознательных попыток проникнуть в сущность исторических перемен. Он просто и непосредственно воспроизводил владевшее им неясное чувство «роковых противоречий» эпохи.

Через три года после «Горящих зданий» Бальмонт выпустил сборник «Будем как солнце», самую значительную свою книгу, о которой Блок сказал впоследствии, что это «одно из величайших творений русского символизма» (V, 206). Эгоцентризм бальмонтского мироздания

<sup>44</sup> К. Бальмонт, Собрание стихов, т. 2. Изд. «Скорпион», М., 1904, стр. 1.

<sup>45</sup> Там же, стр. 9.

<sup>46</sup> Там же, стр. 57.

ния и Бальмонтской эстетики нашел в этом сборнике свое наиболее полное и яркое воплощение. Бальмонта интересуют явления, помимо их идей, как выразился однажды Блок. Основной объект изображения в этом сборнике — по-прежнему внутренний мир поэта, мир его души, замкнутый в самом себе, но яркий и многокрасочный: «Высшим знаком я отмечен и, не помня никого, Буду слушаться повсюду только сердца своего».

Этот же эстетический эгоцентризм определил и характер той роли, какую Бальмонт сыграл в развитии символистской поэзии. Об этом он сказал сам в стихотворении, получившем в свое время широкую известность:

Я — изысканность русской медлительной речи,  
Предо мною другие поэты — предтечи.  
Я впервые открыл в этой речи уклоны,  
Перепевные, гневные, нежные звоны.<sup>47</sup>

И. Анненский писал по поводу этого стихотворения: «Мне решительно все равно, первый ли Бальмонт открыл перепевы и уклоны; для меня интересны в пьесе интуиция и откровение моей же души в творческом моменте, которым мы все обязаны прозорливости и нежной музыкальности лирического „я“ Бальмонта. Важно прежде всего то, что поэт слил здесь свое существо со стихом и что это вовсе не Квинтилиановское украшение, а самое существо новой поэзии».<sup>48</sup>

Бальмонт резко и демонстративно, резче многих других своих современников, выдвинул на первый план свое лирическое «я», в многообразии его перевоплощений, но и во всей его замкнутости и отчужденности от реального мира. Эта черта и обеспечила ему одно из первых мест среди представителей «новой поэзии». Он не описывает и не повествует. Богатство и многообразие объективной реальности он хочет заменить богатством и многообразием своих личных впечатлений и настроений, один мир заменить другим миром. Это была общая тенденция поэзии русского символизма, и Бальмонт выразил ее глубже и полнее других.

Однако, несмотря на то что лирическое «я» Бальмонта было всегда выражением личности самого поэта, в круг его интересов попадали и темы, навеянные политической злобой дня, и они каждый раз получали с его стороны отклик, имевший определенную демократическую направленность. Весьма показателен в этом отношении факт, отмеченный К. Д. Муратовой. Узнав о том, что в среде писателей и общественных деятелей составляется протест против правительственных репрессий в связи со студенческими волнениями (1901 г.), Бальмонт обращается с горячим письмом к Н. К. Михайловскому с настоятельной просьбой поставить под протестом и его имя.<sup>49</sup> Но этим Бальмонт не ограничился. Он написал резко сатирическое стихотворение «То было в Турции», получившее широкое распространение в списках и революционных прокламациях. На него обратил внимание В. И. Ленин, рекомендовавший его к публикации в «Искре». Достоинства этого стихотворения В. И. Ленин видел в том, что оно характеризовало «общественное мнение».<sup>50</sup>

Естественно, что поэт с таким тяготением к демократизму, вызвавший сочувственное отношение Горького, не мог рассчитывать на значительную поддержку в декадентских кругах. Известно, например, что стихами Баль-

<sup>47</sup> К. Бальмонт, *Собрание стихов*, т. 2, стр. 224.

<sup>48</sup> И. Ф. Анненский. *Книга отражений*, стр. 180.

<sup>49</sup> См.: К. Д. Муратова. Возникновение социалистического реализма в русской литературе. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 170.

<sup>50</sup> См.: А. Дун. О двух стихотворениях, предназначенных для ленинской «Искры». *«Русская литература»*, 1963, № 3, стр. 161—163.

монта очень была недовольна Зинаида Гиппиус. Ей претил бальмонтовский мотив бодрости и отрицания застойной жизни:

Будем, как солнце — всегда молодое,  
Нежно ласкать огневые цветы,  
Воздух прозрачный и все золотое.  
Счастливы ты? Будь же счастливее вдвое,  
Будь воплощением внезапной мечты!  
Только не медлить в недвижимом покое...<sup>51</sup>

Откровенной полемикой с Бальмонтом, с его сборником «Будем как солнце», явилось стихотворение З. Гиппиус «Тихое пламя», в котором она наперекор Бальмонту воспеваеет ночной и неяркий огонь лампы, противопоставляя его дневному свету, солнцу:

Как пламя робкое мне мило!  
Не ослепляет и не жжет.  
Зачем мне грубое светило  
Недосыгаемых высот?<sup>52</sup>

Через десять лет З. Гиппиус вновь вспомнила бальмонтовский сборник. Случилось это уже в разгар империалистической войны. Терцины, с которыми она теперь выступала, демонстративно назывались «Не будем как солнце». Как и прежде, она воспеваеет огонь одинокой свечи, противопоставляя власти солнца робкую молитву и покорность судьбе:

Я солнечной пустыни не хочу,  
В ней рабье одиночество таятся...  
А ты — свою посмей зажечь свечу,  
Посмей роптать, но в ропоте молиться,  
Огонь земной свечи хранить, нести,  
И, покоряя, — вольно покориться...<sup>53</sup>

В противоположность декадентскому крылу символизма Бальмонт сочувственно был принят в среде революционных поэтов. В разгар событий первой русской революции вышел в свет сборник только что освободившегося из заключения Е. Тарасова — одного из зачинателей пролетарской поэзии. Заметное положение в сборнике занимало стихотворное послание «К. Бальмонту», в котором Тарасов обращался к поэту со следующим призывом:

Иди — слагай свои создания  
Под шум фабричного станка.  
Проникни в сумрачные здания,  
Где дремлет мертвая тоска.  
Иди туда. Твори ударами  
Тебе покорного резца.  
Там — новый мир. Он полон чарами.  
Он дожидается певца.<sup>54</sup>

Демократизм Бальмонта носил расплывчатый характер. Но он имел яркое художественное выражение, что и дало возможность Е. Тарасову обратиться с подобным призывом именно к нему.

Вместе с тем позиция Бальмонта по отношению к действительности в это время заметно усложняется. В лирике его назревает перелом, который и отражается в стихах сборника «Только любовь» (1904). Поэт чувствует, что наступает новое время, выдвигающее перед поэзией новые задачи. Ему начинает казаться, что его время прошло. В стихотворении

<sup>51</sup> К. Д. Бальмонт, *Собрание стихов*, т. 2, стр. 174.

<sup>52</sup> З. Гиппиус, *Собрание стихов*. 1889—1903. Изд. «Скорпион», М., 1904, стр. 81.

<sup>53</sup> *Невский альманах*. Пгр., 1915, стр. 13.

<sup>54</sup> Е. Тарасов, *Стихи*. 1903—1905. Изд. «Новый мир», СПб., 1906, стр. 96—98.

«Тише, тише совлекайте с древних идолов одежды...» он обращается к молодым поэтам: «Дети Солнца, не забудьте голос меркнувшего брата...».

Усложняется и внутренний мир Бальмонта, его восприятие современности и истории. Он смотрит на историю уже не с точки зрения мимолетных впечатлений, а как на проявление суровых, но непонятных ему и стихийных сил, во власти которых находится современный человек:

Сорвался разум мировой,  
И миллионы лет в Эфире,  
Окутанном угрюмой мглой,  
Должны мы подчиняться гнету  
Какой-то Власти неземной,  
Непобедимую дремоту  
Вбирать, как чару Силы злой,  
И видеть всюду мрак могильный,  
И видеть, как, за слоем слой,  
Покров, чуть видимый, но пыльный,  
На разум падает бессильный  
И сетью липнет над душой.<sup>55</sup>

Такие строки могут показаться неожиданными для Бальмонта. Но именно они отразили самое существенное для него — то, чем он жил в годы перелома.

В самом начале 900-х годов с программной статьей по вопросам теории искусства выступил Брюсов. Это была статья «Ключи тайн», открывавшая первый номер только что организованного им журнала «Весы». Как и прежде, Брюсов ратует в ней за синтетический подход к искусству, который дал бы возможность художнику совместить поклонение «кумиру пользы» с поклонением «кумиру красоты». Он и здесь провозглашает полную свободу и независимость художника от каких бы то ни было обязательств.

Подобная постановка вопроса давала возможность Брюсову не считать себя приверженцем какой-либо одной теории, сторонником одного лагеря. Она открывала перед ним перспективу быть «союзником» «разных ратей», хотя бы и противостоящих друг другу. Так фактически и сложилась творческая судьба Брюсова: он стремился находить общий язык с представителями и того, и другого лагеря, его считали своим символисты и высоко ценил Горький.

В 900-х годах Брюсов, как и прежде, стоит во главе школы — и как поэт, и как руководитель основных символистских объединений (издательства «Скорпион» и журнала «Весы»).

Этот период творчества Брюсова открывается сборником «Urbi et orbi» (1903). Художественная концепция сборника определялась центральной для всего зрелого творчества Брюсова проблемой соотношения современности и истории.<sup>56</sup> Как и другие поэты символизма, Брюсов видит во всем «знаки тревоги»:

И ныне я на третьей страже!  
Восток означился, горя.  
И заливают нити пряжи  
Кровавым отблеском заря.<sup>57</sup>

Брюсов убежден в том, что современная буржуазная цивилизация обречена. У нее нет будущего. Он рисует в поэме «Замкнутые» (1900—

<sup>55</sup> К. Бальмонт. Только любовь, стр. 105.

<sup>56</sup> Анализ этой проблемы на материале историко-культурных взглядов Брюсова см. в статье П. Н. Беркова «Проблемы истории мировой культуры в литературно-художественном и научном творчестве Валерия Брюсова» (Брюсовские чтения 1962 года. Ереван, 1963).

<sup>57</sup> В. Брюсов. Urbi et orbi. Стихи 1900—1903. Изд. «Скорпион», М., 1903, стр. 143.



1901) город — средоточие буржуазной пошлости, где люди живут серой и бездумной жизнью, без радостей и порывов, без веселья и жажды свершений, размеренно проходя жизненный путь, ничем не интересуясь и ни к чему не стремясь. Изображенный Брюсовым символический город показан не как центр капиталистической культуры. Это — типичная провинция со всеми признаками застойного быта, где уродства буржуазной цивилизации проявляют себя в наиболее откровенных формах.

Начатое в третьем лице описание города со второй части перерастает в повествование от первого лица, что придает брюсовским строкам большую силу обобщения:

Мы все притворствуем, в искусстве, и в гостинной,  
В поступках, и в движеньях, и в словах.  
Вся наша жизнь подчинена условию,  
И эта ложь в веках освящена.  
Нет! Не упиться нам ни гневом, ни любовью,  
Ни даже горестью — до глубины, до дна!<sup>58</sup>

И вот этот мир, который Брюсов называет миром «пустоты», должен рухнуть. Поэт не останавливается на исторических причинах будущего разрушения. Буржуазная цивилизация в его глазах настолько изжила себя в силу своей античеловечности, что разрушение оказывается просто неизбежным. Представления же Брюсова о характере разрушения буржуазной цивилизации крайне субъективны. Это будет схватка «двух орд», в результате которой

Борьба, как ярый вихрь, промчится по вселенной  
И в бешенстве сметет, как травы, города,  
И будут волки выть над опустелой Сеной,  
И стены Тауэра исчезнут без следа.<sup>59</sup>

Поэт приветствует это всеобщее разрушение, видя в нем залог освобождения от цепей «рабства».

Утверждая значение переживаемой эпохи как эпохи исторического рубежа, «распутья веков», Брюсов пытается определить в ней и свое место. Основной мотив при этом — мотив отчужденности, одиночества, непонятости и поисков каких-то новых путей:

Довольно, довольно! Я вас покидаю! берите и сны и слова!  
Я к новому раю спешу, убегаю, мечта неизменно жива!<sup>60</sup>

Мир воспринимается Брюсовым под знаком постоянного видоизменения и обновления. Чувство исторического движения было в то время свойственно Брюсову, как никому из его современников. Каждое мгновение изменяет все, что видит и слышит человек. И сам человек, согласно Брюсову, должен подчинить себя закону движения, закону всеобщего обновления. Этой теме посвящено сильное стихотворение «Искушение» (1903):

Я иду. Спотыкаясь и падая ниц,  
Я иду.  
Я не знаю, достигну ль до тайных границ,  
Или в знойную пыль упаду,  
Иль уйду, соблазненный, как первый в раю,  
В говорящий и манящий сад,  
Но одно — навсегда, но одно — сознаю:  
Не иди мне назад!<sup>61</sup>

<sup>58</sup> Там же, стр. 175.

<sup>59</sup> Там же, стр. 178.

<sup>60</sup> Там же, стр. 3.

<sup>61</sup> Там же, стр. 43.

Изменяется время, изменяется во времени и человек. Брюсов хорошо это понимал. Многообразие эпохи и изменяемость человека во времени — это были два опорных пункта художественной концепции Брюсова. Поэтому так легко он чувствовал себя в любой эпохе. В статье «Ключи тайн» Брюсов определил искусство как «приотворенные двери в Вечность». «Вечность» здесь следует понимать не в мистическом, а в историческом смысле, это протяженность истории во времени, бесконечность мировых видоизменений, смена эпох и цивилизаций.

Достаточно широко Брюсов понимал и современность. Она не равнялась злободневности. Она складывалась в его представлении из различных черт, каждая из которых несла на себе более или менее явные следы времени. Это и гнетущая атмосфера буржуазного быта, воссозданная в поэме «Замкнутые», и сцены городской жизни, запечатленные в циклах «Песни» и «Картины». Сцены эти особенно примечательны. Внешне бесхитростный быт городского люда (подмастерьев, каменщиков, фабричных и т. д.) оказывается внутренне значительным, полным скрытого смысла. Поэт видит в нем непосредственное отражение истории, но не во внешнем ее проявлении, а в подспудном бытии еще не раскрывшихся сил. Ощущение напряженности и ожидания социальных потрясений ярко передано в строках знаменитого стихотворения «Каменщик» (1901):

— Эй, берегись! Под лесами не балуй...  
Знаем все сами, молчи!

Каменщики, фабричные — это были новые для поэзии символизма герои, и вошли они в нее благодаря Брюсову. Его «городские» стихи уже в это время предопределяли появление городских циклов Блока.

Еще в «Tertia vigilia» начал складываться городской пейзаж Брюсова. В «Urbi et orbi» эта линия была продолжена, но окончательно облик города сложится у Брюсова в следующем сборнике («Венок», 1906). «Символизм в поэзии — дитя города, — писал Иннокентий Анненский. — ... Символам просторно играть среди прямых каменных линий, в шуме улиц, в волшебстве газовых фонарей и лунных декораций».<sup>62</sup>

Любовь у Брюсова тоже «городская» — любовь-страсть, любовь-отрава, не дающая успокоения. Но «любвные» стихи не всегда удавались Брюсову. Трезвый, рассудочный характер его дарования лишал их непосредственности, делал тяжеловесными и эстетически не всегда совершенными. В отдельных случаях они имели характер декадентских экспериментов: стремясь создать облик человека, отравленного ядом городской цивилизации, Брюсов не во всех случаях учитывал границы эстетически допустимого.

В середине 1900-х годов с теорией и обоснованием символического искусства как средства преодоления исторически обозначившегося разрыва между художником и народом выступил В. И. Иванов (1866—1949). В статье «Поэт и чернь» (1904), характеризуя этот разрыв, он писал: «Пушкинский Иамб»<sup>63</sup> впервые выразил всю трагiku разрыва между художником нового времени и народом: явление новое и неслыханное, потому что в борьбу вступили рапсод и толпа, протагонист дифирамба и хор — элементы немислимые в разделении».<sup>64</sup> «Истинный символизм, — пишет он далее в той же статье, — должен примирить Поэта и Чернь в большом, всенародном искусстве» (стр. 41).

Ход мыслей Вяч. Иванова таков. Он решительно отделяет понятие «символ» от понятия «аллегория»: «Аллегория — иносказание; символ —

<sup>62</sup> «Аполлон», 1909, № 2, стр. 3.

<sup>63</sup> Стихотворение Пушкина «Чернь» первоначально было озаглавлено «Ямб». — Вяч. Иванов. По звездам. Статьи и афоризмы. Изд. «Оры», Пб., 1909, стр. 33.

<sup>64</sup> Там же, стр. 34.

указание» (стр. 39). В основе символов, по мысли Вяч. Иванова, лежат древнейшие народные представления о человеческой жизни, о природе, о мире вообще: «Символы — переживания забытого и утерянного достоинства народной души». Поэтому «творчество поэта — и поэта-символиста по преимуществу — можно назвать бессознательным погружением в стихию фольклора. Атавистически воспринимает и копит он в себе запас живой старины, который окрашивает все его представления, все сочетания его идей, все его изобретения в образе и выражении» (стр. 40).

Специфика художнической позиции Вяч. Иванова заключалась в том, что его лирика служила не столько отражением действительной жизни, сколько его теории. Ее основная проблема — утрата личностью своей цельности в процессе всевозможных жизненных («временных») видоизменений. Личность исчезает, возникают двойники: «Кто волит своего „я“, тот знает, что не обрел его. *Fió, ergo pop sum*. Я становлюсь: итак, не есмь. Жизнь во времени — умирание. Жизнь — цепь моих двойников, отрицающих, умерщвляющих один другого. Где — я? Вот вопрос, который ставит древнее и вещее „Познай самого себя“, начертанное на дельфийском храме подле другого таинственного изречения: „Ты еси“». <sup>65</sup> Те же мысли находят свое поэтическое выражение и в его лирике (стихотворение «*Fió, ergo pop sum*»):

Где я? Где я?  
По себе я  
Возалкал!  
Я — на дне своих зеркал.  
Я — пред ликом чародея  
Ряд встающих двойников,  
Бег предлунных облаков.<sup>66</sup>

Сложные отношения человеческой личности с внешним миром являются основой и лирики И. Ф. Анненского (1856—1909). «Анненский всего сильнее и самобытней, — пишет Л. Гинзбург, — когда его лирика — разговор об отношениях лирической личности с внешним миром, враждебным и крепко с ней сцепленным, мучительным и прекрасным в своих совершенно конкретных и вещных проявлениях».<sup>67</sup>

В 1904 г. (поэту было уже 48 лет) Анненский издал свой первый стихотворный сборник «Тихие песни» (под псевдонимом «Ник. Т.-о.»).<sup>68</sup> Уже здесь выявилась особенность лирики Анненского как лирики глубоко психологической и определились два полюса поэтического мирозерцания поэта: лирический субъект — противостоящий ему и подавляющий его своей несуразностью и несоответствиями вещный мир.

Поэт стремится проникнуть в смысл жизненных явлений, при этом сознание его начинает двоиться. Возникает двойник, второе «я». Между ним и поэтом образуются сложные отношения, отражающие роковую неустроенность бытия:

Не я, и не он, и не ты,  
И то же, что я, и не то же:  
Так были мы где-то похожи,  
Что наши смешались черты.  
.....  
И в мутном круженье годин  
Все чаще вопрос меня мучит:  
Когда, наконец, нас разлучат  
Каким же я буду один?<sup>69</sup>

<sup>65</sup> Там же, стр. 52. Статья «Копье Афины» (1904).

<sup>66</sup> В. Иванов. Прозрачность. Вторая книга лирики. Изд. «Скорпион», М., 1904, стр. 11—12.

<sup>67</sup> Л. Гинзбург. О лирике, стр. 339.

<sup>68</sup> Ник. Т.-о. Тихие песни. С приложением сборника стихотворных переводов «Парнасцы и проклятые». СПб., 1904.

<sup>69</sup> «Двойник». Там же, стр. 9.

«Двойник» в поэзии конца XIX—начала XX в., принимающий разные обличья (демона, старика, Арлекина, безумца и т. д.), явился следствием желания противопоставить угнетающему поэта своим однообразием реальному миру вещей мир свободной фантазии, ничем не скованной. Иногда этот образ воплощал таинственную сущность «потустороннего», куда в «обычном» виде поэту проникнуть было невозможно. Так обстояло дело, например, у А. Белого.

Белый, Сергей Соловьев, Блок — новое поколение символистов; самые младшие из младших (и по возрасту, и по литературной деятельности: она началась у них только в 900-е годы). К тому времени, когда Бальмонт выпустил шестой сборник стихов, Брюсов — четвертый, они выпустили голько по одному. В начале столетия им было по двадцати с небольшим лет. Но они сразу же внесли новые и существенные оттенки в поэзию символизма.

#### 4

Андрей Белый (Б. Н. Бугаев) (1880—1934) был одним из самых активных и последовательных сторонников символизма, который понимался им шире, чем обычная литературная школа или течение. Если Брюсов или Бальмонт связывали с символизмом надежды главным образом на создание нового искусства, то Белый хотел видеть в нем нечто большее, что непосредственно вытекало бы из задач «жизнестроительства». Одной из основных проблем деятельности и творчества Белого была проблема «преображения жизни», «пересоздания действительности», что должно было осуществиться в процессе выработки нового — символического — мирозерцания и новой культуры. Но законченной системы взглядов Белый не создал. Он всю жизнь метался от одной системы к другой (от Шопенгауэра к Ницше, от Ницше к Рилю, от Рилия к Рудольфу Штейнеру), каждый раз находя новые откровения и новые методы пересоздания мира.

Поэтическое творчество не являлось единственной сферой деятельности Андрея Белого. Но, может быть, именно здесь с особенной наглядностью проявились характер и противоречия его творческой судьбы, смысл его трагедии как художника и деятеля определенного литературного направления.

В то время как приверженность Белого к теории вынуждала его оставаться верным программе символизма и тогда, когда она изживала себя, стихийное тяготение одаренного художника к земному миру и реальному человеку намечало иную линию его творчества. Особенно отчетливо противоречие это проявилось в период после 1905 г. В том, что оно имело место, признавался и сам Белый. В своих воспоминаниях, характеризуя пятилетие 1905—1910 гг., он писал: «... я считала, что в этот период измеритель моих переживаний — единственно лирика, не статьи; стихи же я писал редко; они, вошедшие в книгу „Пепел“, не соответствовали ничему из того, что окружало меня; в них не отразились ни Мережковские, ни салон Морозовой, ни кружок „аргонавтов“; но в них отразилось мое подлинное „я“; темы „Пепла“ — мое бегство из города в виде всклокоченного бродяги, грозящего кулаком городам, или воспевание каторжника; этот каторжник — я».<sup>70</sup>

В основе ранних произведений Белого лежало настороженное ожидание каких-то значительных потрясений и перемен жизни. Ожидание это имело мистический (и апокалиптический) характер и проявлялось в формах ре-

<sup>70</sup> А. Белый. Начало века. Мемуары. ГИХЛ, М.—Л., 1933, стр. 466.

лигиозно-мистического истолкования фактов реальной жизни. Действительность никогда не игнорировалась Белым (как и другими поэтами русского символизма), она только переосмыслялась, использовалась как внешний покров, таящий в себе знаки надвигающейся катастрофы. В самом начале века Белый издает свои первые «Симфонии» — своеобразные лирические (полупрозаические, полустихотворные) произведения, имевшие целью выявить за обычными бытовыми явлениями их таинственный смысл и тем наполнить ничем внешне не примечательное течение жизни внутренним содержанием.

Он считал себя и был на самом деле учеником Вл. Соловьева. Мистические пророчества Соловьева о надвигающемся конце всемирной истории были восприняты Белым как откровение, а фигура философа — неуспокоенного, ищущего — служила в глазах Белого образцом искателя новых путей жизненного устройства. На всю жизнь усвоил Белый ту противопоставленность мира земных забот и суеты неземному началу «Вечной женственности», которая являлась краеугольным камнем поэтического творчества Вл. Соловьева. В стихотворении «Владимир Соловьев» (1903) Белый прямо говорил об этой преемственности:

Тебя не поняли. . . Вон там сквозь сумрак шаткий  
пунцовый свет дрожит.  
Спокойно почивай; огонь твоей лампадки  
мне сумрак озарит.<sup>71</sup>

«Золото в лазури» — первый сборник стихов Белого. «Стоя посреди горбатых равнин и ища забвения, я часами изучал колориты полей; и о них слагал строчки; книгу же стихов назвал „Золото в лазури“, „золото“ — созревшие нивы; „лазурь“ — воздух».<sup>72</sup>

Весь сборник построен на иносказании. Каждое слово имеет два значения: прямое и переносное. Если употреблено слово «весна» (например, в стихотворении «Маг», посвященном Брюсову: «застывший маг, сложивший руки, пророк безвременной весны»), то это не только время года — пробуждение природы к новой жизни, но и новая эпоха в жизни человечества, в таинственном и мистическом смысле.

Основные мотивы книги раскрываются в образе ее героя. Некоторые его черты в известной мере связаны с внутренним миром самого поэта, его мироощущением, его взглядами на искусство и действительность.

Герой сборника опьянен своей силой и желанием проникнуть за грань реального. Символическим обозначением конечной цели устремлений его и его единомышленников служит, как и у Бальмонта,<sup>73</sup> солнце:

Внимайте, внимайте. . .  
Довольно страданий!  
Броню надевайте  
из солнечной ткани!  
старик аргонавт,<sup>74</sup>  
Зовет за собою  
взывает  
трубой  
золотую:  
«За солнцем, за солнцем, свободу любя,  
умчимся в эфир  
голубой! . . .»<sup>75</sup>

<sup>71</sup> А. Белый. Золото в лазури. Изд. «Скорпион», М., 1904, стр. 220.

<sup>72</sup> А. Белый. Начало века, стр. 256.

<sup>73</sup> Бальмонту посвящено первое стихотворение, открывающее книгу.

<sup>74</sup> «Аргонавтами» называл себя кружок московских символистов во главе с Белым.

<sup>75</sup> А. Белый. Золото в лазури, стр. 8.

Другая черта героя этого сборника — постоянное одиночество. Он никак не связан с людьми и не испытывает нужды в них. Он находится «на горах»:

Вот ко мне на утес  
притащился горбун седовласый.  
Мне в подарок принес  
из подземных теплиц ананасы.

. . . . .  
Голосил  
низким басом.  
В небеса запустил  
ананасом.

И, дугу описав,  
озаряя окрестность,  
ананас ниспадал, просяив,  
в неизвестность. . .<sup>76</sup>

Здесь все явления переведены в план многозначительных иносказаний: ананас вовсе не ананас, а солнце. Но параллель с солнцем слабо воспринимается. Образ запустившего «в небеса ананасом» превращался в романтический символ стихийного протеста против всего общепринятого, против буржуазно-мещанских норм поведения. Именно так он был воспринят впоследствии молодым Маяковским, отметившим «веселый» характер образа («он про свое весело. . .»), хотя он тут же подчеркнул отличие своей позиции от позиции Белого.<sup>77</sup> Но герой Белого не только отъединен от людей и реальной обстановки, он прямо противопоставлен им. Он «пророк», «новый Христос». Его трагедия — трагедия пророка, непонятого людьми. Это — третья сторона образа героя «Золота в лазури» и один из основных мотивов всей поэзии Белого. Даже впоследствии, когда Белый освободится от ходульности ранних стихов, его лирика останется воплощением страдания непонятого людьми поэта, хотя и характер страданий, и образ поэта станут другими.

Непонятый людьми герой «Золота в лазури» ощущает себя «безумцем» и «лжехристом». Реальная обстановка города, с конками и экипажами, людской непонимающей толпой, становится символическим выражением бесплодности усилий героя внушить людям тревожное предчувствие близкого потрясения:

Хохотали они надо мной,  
над безумно смешным лжехристом.  
Капля крови огнистой слезой  
застывала, дрожа над челом.

. . . . .  
Яркогазовым залит лучом,  
я поник, зарывав как дитя.  
Потащили в смирительный дом,  
погоняя пинками меня.<sup>78</sup>

«Пророчества» Белого приобретают открыто апокалиптический характер. Во многом именно от него берет начало традиция библейской символики в поэзии русских символистов. Эсхатологический характер ранней лирики Белого проявил себя и в символике излюбленного им белого цвета — цвета апокалипсиса. Сам псевдоним «Андрей Белый», белые камни, белый венок из фиалок, белые розы, белая метель, белый хитон;

<sup>76</sup> Там же, стр. 120.

<sup>77</sup> См.: В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 1. Гослитиздат, М., 1955, стр. 18.

<sup>78</sup> А. Белый. Золото в лазури, стр. 18—19.

снежно-льняные одежды Христа — все это определенным образом характеризует лирику Белого. Показательно и стихотворение «Не тот» (1903), где Христос, предстанный перед взором поэта, провозглашает: «близною мой успокою ваш огненный грех».<sup>79</sup>

Впоследствии эта символика будет широко представлена в лирике Блока. Поздним эхом извостается она и в его поэме «Двенадцать»: «белый снег» и «белый венчик из роз» Иисуса Христа.

Что касается А. Белого, то на значение этого цвета в его поэзии указал в свое время Р. Иванов-Разумник.<sup>80</sup> Он привел и более поздний вариант стихотворения «Не тот» с начальной строфой, прямо приближающейся к образу Блока:

Он, как новый Христос,  
Просиявший учитель веселья,  
В лепестках белых роз,  
С чашей странного зелья...<sup>81</sup>

Мистическим символом является также и образ розы, пришедший, по-видимому, в поэтику символистов из католической религиозной символики, где именем розы обозначалась богоматерь (Sancta Rosa); розой называлось в готической архитектуре большое круглое окно с тонким переплетом, располагавшееся на главном фасаде собора. В поэтике раннего символизма роза была одним из элементов «тайного» (эзотерического) языка. Ср. у Блока:

Из лазурного чертога  
Время тайне снизойти.  
Белый, белый ангел бога  
Сеет розы на пути...

(I, 128)

Если Белый сознательно связал свою судьбу с символизмом, то А. А. Блок (1880—1921) оказался в русле этого течения до известной степени неволью, но именно он стал наиболее типичным его представителем, если брать само течение в его характерных проявлениях. Художественная концепция его ранних циклов («Ante lucem», «Стихи о Прекрасной Даме», «Распутья») складывалась независимо от литературной программы раннего символизма. Даже воздействие поэзии Вл. Соловьева, которая, по словам Блока, «овладела» «всем существом» его, относится лишь к первым курсам университета (1898—1900 гг.), когда «серьезное писание» стихов уже началось.

Из автобиографии Блока известно, что он готовил себя в это время к сценической деятельности. Но очень скоро он резко меняет интересы и становится профессиональным литератором. Особенности словесного искусства, и именно искусства поэтического, по-видимому, более, нежели искусства театрального, предрасполагали к передаче тех таинственных предчувствий и неопределенных настроений, которыми жил молодой Блок. В конце 1901 г. он вчерне набрасывает статью о русской поэзии. Среди разрозненных замечаний есть и такое: «Стихи — это молитвы. Сначала вдохновенный поэт-апостол слагает ее в божественном экстазе. И все, чему он слагает ее, — в том кроется его настоящий бог» (VII, 22). В то время, когда тема Прекрасной Дамы еще только складывалась в стихах Блока, он уже твердо сформулировал свое отношение к ней: стихи — молитвы, тот, кому они посвящены, и есть его бог.

<sup>79</sup> Там же, стр. 30.

<sup>80</sup> См.: Русская литература XX века. Под ред. С. А. Венгерова. Ч. II, т. III. вып. VIII. М., 1916, стр. 24.

<sup>81</sup> Там же, стр. 32 (курсив мой, — Л. Д.).

В ранней лирике Блока, по словам П. Громова, «в косвенном, криво преломленном виде улавливаются признаки исторического кризиса во всей совокупности жизненной атмосферы».<sup>82</sup>

В своем ощущении кризисного характера переживаемой эпохи Блок совпадал с другими участниками символического движения, — его желание понять истоки и сущность кризиса выявлялось в начале не в направлении конкретно-исторического постижения эпохи, а в стремлении отыскать скрытый смысл жизненных событий. В стихотворении «Предчувствую тебя...» (1901) дана формула, воплощавшая типичный для Блока «знак тревоги» — объятый пламенем горизонт («Весь горизонт — в огне — и ясен нестерпимо»). Этой формуле сам Блок придавал большое значение.

Он ищет соответствия своим настроениям и находит их в поэзии Владимира Соловьева, в стихах которого его привлекла сама идея поэтической противопоставленности «земного» — «неземному» и поиски синтеза.

К этому времени в стихах Блока уже твердо обозначилась тема, впоследствии ставшая темой Прекрасной Дамы (главным образом, под воздействием Фета, первого, по мнению Блока, поэта, воплотившего идею «Вечной женственности»).

Тема Прекрасной Дамы в лирике Блока явилась отражением тогдашних представлений поэта о двойственности мира, о наличии двух реальностей («земной» и «потусторонней»). Непосредственной причиной ее возникновения в лирике Блока стало ощущение исторического перелома, кризиса личности, выливавшееся в формы наивного протеста против «позитивизма», защиты «метафизики и мистики». Художественным выражением этого ощущения служили традиционные символы «тьмы» и «света», образовавшие два антиномических ряда в стихах первых блоковских циклов. Свой самый ранний цикл Блок так и озаглавил: «Ante lucem» («Перед светом»).

«Мрак ночной», «сырой ночной туман», «мрак небытия», «ночь зимняя», «мгла», «тьма дождливой ночи», «полночь глухая» имеют соответственное противопоставление в образах света: «часы рассвета», «обновление», «первый луч светила» и др. Первое — то, что есть, второе — что предчувствуется. Это был всецело условный язык, понятный немногим. Такой же условный язык создавали в то время и А. Белый, и Вяч. Иванов. Здесь проявилась общая тенденция поэтического творчества представителей «второй волны» символизма. Но только Блоку суждено было, сохранив эту символику, наполнить ее впоследствии конкретным историческим содержанием.

На фоне борьбы «света» с «мраком», во время блужданий поэта в «передрагветной мгле» возникает образ Прекрасной Дамы (пока еще не названной), содержащий лишь некий неясный символ возможного примирения противоречий мира и противоречий души поэта. Многие ранние стихи Блока подражательны; без труда выделяются влияния Фета, Апухтина, Вл. Соловьева, Ф. Сологуба. Но найденная им тема Прекрасной Дамы — вполне оригинальна.

Вначале она раскрывается как тема невозможного счастья, недостижимой гармонии. Блоковская героиня (пока просто «она») — обительница «небесных высот»,

Где счастье брежит нам порою,  
Но предназначено не нам.

Поэтическое оформление этой темы в стихах Блока, как и возникновение впоследствии самого образа Прекрасной Дамы, совпало по времени с увлечением поэта Л. Д. Менделеевой. Этот бытовой, казалось бы, факт

<sup>82</sup> П. Громов. Герой и время. Изд. «Сов. писатель», Л., 1961, стр. 392.



сыграл впоследствии значительную роль в становлении поэтического метода Блока. Символизм никогда не отвергал повседневности, но он давал ей таинственное истолкование. Увлечение Л. Д. Менделеевой и сама ее личность послужили для Блока тем реальным и действенным стимулом, который позволил ему придать законченность и жизненность стихийно возникшей в его творчестве неясной и во многом отвлеченной теме. Именно потому образ Прекрасной Дамы — это не прямая мистика. Поклонение земной женщине вызывает в творческом сознании Блока представление о некоем идеальном гармоническом образе, в котором найдут примирение раздирающие его сознание противоречия. Это было принципиально иное решение художественной задачи, нежели то, которое было намечено в поэзии Вл. Соловьева.

Реальный быт и «пророческие» озарения никак у Вл. Соловьева не совпадали и не пересекались. Они присутствовали как взаимоисключающие и неравнозначные сферы. Совпадать они стали только у Блока, и в этом с самого начала открывалась для него возможность все более и более широкого обращения к действительности и лежащей за нею истории. Показательно, что Блоком впоследствии был составлен даже реальный комментарий к ранним стихам, в котором перечислялись события, подлинные факты и обстоятельства, побудившие его к написанию того или иного произведения. Собственно, уже в дневнике 1901—1903 гг. Блок отмечает ряд событий, сопровождая их соответствующей стихотворной «иллюстрацией». Так, после решительного объяснения с Л. Д. Менделеевой, во время которого она дала согласие стать его женой, Блок записал в дневнике: «Сегодня 7 ноября 1902 года совершилось то, чего никогда еще не было, чего я ждал четыре года» (VII, 66). А на следующий день под впечатлением этого объяснения он создает стихотворение «Я их хранил в приделе Иоанна...», где реальный факт объяснения с возлюбленной был переосмыслен и переведен в план мистифицированной таинственности («И вот зажглись лучом вечерним своды, Она дала мне Царственный Ответ»). Переосмысление реальных фактов могло иметь и более непосредственный характер. Известны, например, бесхитростные обстоятельства, легшие в основу внешне загадочного стихотворения «Пять изгибов сокровенных...» (1901), где Блок таинственно зашифровал путь Л. Д. Менделеевой по линиям Васильевского острова на Курсы М. Читау. Подробное описание маршрута со схематическим изображением «изгибов» (переходы с одной линии на другую) Блок сделал в дневнике.

Метод возвышенного иносказания, «мистификации» действительности использовался Блоком не только в отношении сравнительно незначительных фактов личного быта, но и в отношении целой эпохи. В статье «Катилина» (1919) Блок сделал признание, имеющее принципиальное значение: «...художники хорошо знают: стихотворения не пишутся по той причине, что поэту захотелось нарисовать историческую и мифологическую картину. Стихотворения, содержание которых может показаться совершенно отвлеченным и не относящимся к эпохе, вызываются к жизни самыми неотвлеченными и самыми злободневными событиями» (VI, 82—83). Это признание важно не только для понимания поэзии Блока, но и для установления некоторых особенностей всего русского символистского искусства. Блок указал здесь на своеобразие связей поэзии символизма с действительностью, с возраставшей ее эпохой, связей, реализовавшихся не в формах прямого и непосредственного воспроизведения, а в формах отвлеченных, иносказательных и многозначных.

Внешним образом Блок отрицает всякую причастность к происходящему в действительной жизни. Он говорит о себе как о человеке, «усталом от дневных блужданий», провозглашает тезис: «Мирская власть не в силах дух сковать поэта».

Главное в его стихах — устремленность к некоей «тайне» мира, скрытой за «внешним» покровом. Эта «тайна» представляется ему единственным реальным «двигателем» вселенной. Вопрос о соотношении искусства и действительности решается молодым Блоком в пользу действительности, но не эмпирической, а непрерывно создаваемой в процессе постоянных мировых обновлений и видоизменений.

Одно из значительных мест в ранней лирике Блока занимает образ людской толпы, народа. Поэт постоянно подчеркивает личную чуждость (но не враждебность) ей, но признает ее как некую силу, обладающую своими стихийными правами. Толпы как силы (хотя бы и в отвлеченном понимании) не было ни у Фета, ни тем более у Вл. Соловьева. Не было «толпы» и в лирике «старших символистов».

Появление в символической лирике образа толпы (не только у Блока, но и у Брюсова, Белого) следует отнести к числу наиболее важных в ее истории фактов. В искусстве вновь возникла категория, с которой поэт оказался вынужден соразмерять и соизмерять свои личные устремления. Какою бы ответную реакцию со стороны поэта толпа ни вызывала, какие бы действия ее ни характеризовали и как бы ни расценивал их поэт, она вошла в поэзию символизма в виде правомерной художественной категории. Здесь со всей силой и очевидностью сказалось воздействие на поэтическое сознание художника жизни большого столичного города.

Уже в одном из первых стихотворений цикла «Стихов о Прекрасной Даме» появляются «народы шумные», кричащие «о злате иль о хлебе» («Душа молчит. В холодном небе...», 1901). Низменным интересам «народов» здесь противостоит уединенная душа поэта. Она находится как бы в центре мировой истории, но и над нею, не соприкасаясь с нею. Постепенно абстрактное понятие народа получает какие-то признаки, Блок пытается воссоздать возможные реплики — в аспекте сгущенных мистических предчувствий:

— Все ли спокойно в народе?  
— Нет. Император убит.  
.  
.  
.  
— Все ли готовы подняться?  
— Нет. Каменют и ждут.  
Кто-то велел дожидаться:  
Бродят и песни поют.

(I, 269)

Еще более конкретный характер приобретает образ людской толпы в стихотворении «Фабрика» (1903), возможно написанном под воздействием брюсовского «Каменщика» (1901):

В соседнем доме окна желты.  
По вечерам — по вечерам  
Скрипят задумчивые болты,  
Подходят люди к воротам.  
.  
.  
.  
Они войдут и разбредутся,  
Навалят на спины кули.  
И в желтых окнах засмеются,  
Что этих нищих провели.

(I, 302)

Здесь еще сохранена основная лирическая коллизия ранних блоковских стихов: поэт, находящийся на «вершине», наблюдает то, что происходит на земле, внизу. Поэт и толпа по-прежнему никак не связаны. Но эта коллизия уже осложнена такими художественными приемами, которым суждено будет в дальнейшем, развившись, свести ее на нет. Приемы эти касаются как изобразительной стороны стихотворения, так и его содержания.

Впервые в творчестве Блока так отчетливо заявила о себе зримая конкретность деталей быта, имеющих к тому же вполне определенную социальную характеристику. В лексике Блока появились невиданные ранее слова: фабрика, болты, ворота, измученные спины, кули, нищие. Что касается конкретного содержания «Фабрики», то здесь обращает на себя внимание открытое сочувствие, с которым говорится о находящихся «внизу».

В еще большей степени эта зримая конкретность деталей быта проявила себя в другом известном стихотворении того же времени «Из газет» (1903), где речь идет о трагедии одного семейства — самоубийстве матери и одиночестве оставшихся детей. Блок вводит в поэтический текст даже собственное имя одного из них («Коля проснулся. Радостно вздохнул»). Шаг этот безусловно имел целью придать художественную убедительность рассказу, и в самом этом стремлении содержится большой положительный смысл. Но он подчеркнул и условность стихотворения, совмещение в нем различных стилистических линий (конкретно-бытовой и отвлеченно-таинственной). Блок не просто пересказывает факт из газетной хроники, но пытается отыскать его затаенный смысл, что и создает известную стилистическую неоднородность произведения.

Столь же условный характер имеет в ранних стихах Блока и городской пейзаж. Здесь есть мерцанье фонарей, огни на реке, «тусклых улиц очерк сонный», полусумрак собора, сумрачные дворы, электрические свечи, желтые огни, темные храмы, городской туман, полоски вечерних фонарей, зеленый пруд. Все эти детали лишены самостоятельного значения, они выполняют роль внешних «знаков», символических обобщений глубоко скрытых от взгляда душевных движений и таинственных предчувствий, как это видно из небольшого стихотворения 1899 г.:

Город спит, окутан мглою,  
Чуть мерцают фонари...  
Там далёко, за Невою,  
Вижу отблески зари.  
В этом дальнем отраженьи,  
В этих отблесках огня  
Притаилось пробужденье  
Дней тоскливых для меня...

(1, 27)

Впоследствии, когда на смену неясным предчувствиям придет оригинальная концепция человека и его трагической судьбы в страшном мире, отточенность зрительных ассоциаций даст возможность Блоку прийти к такому шедевру урбанистической лирики, как «Ночь, улица, фонарь, аптека...».

Историко-литературное значение ранней лирики Блока для последующей русской поэзии состояло в том, что уже в это время и именно в лирике Блока вызревал новый поэтический стиль как стиль многозначный, в котором личные душевные движения были сопряжены с историческим временем, с его напряженностью и противоречивостью.

Однако русский символизм уже на ранней стадии не был идеологически однозначным течением. В нем уже в начале 900-х годов выделяются линии, которым суждено будет в дальнейшем стать линиями социально враждебными.

Выделение и оформление этих линий вызывалось различиями в истолковании коренного вопроса о характере переживаемой эпохи. Не сразу эти различия получили законченное выражение. В исследуемый период они находили выражение главным образом в отношении к ожидаемым потрясениям общественной жизни. Если одна группа деятелей символистского движения до известной степени сочувственно относилась к грядущим по-

трясениям или, во всяком случае, видела в них проявление исторической неизбежности, необратимости самого исторического процесса (сюда можно отнести Брюсова, А. Белого, Блока, с некоторыми оговорками — Бальмонта, Вяч. Иванова, из «старших» символистов — Минского), то другая группа (Д. Мережковский, Э. Гиппиус, Д. Filosofov, некоторыми сторонами своего творчества сюда примыкали Сологуб, С. Соловьев) смотрела на них недоверчиво и боязливо, а впоследствии и враждебно.

Так, уже при возникновении течения в нем выделяются две линии, два направления идейно-художественных исканий.<sup>83</sup> Сочувственному отношению к надвигающимся событиям, на деле оказавшимся событиями революционными, со стороны одних участников символистского движения уже в самом начале было противопоставлено недоверие, проявлявшееся другими. Оно порождало желание отыскать в народном движении религиозный смысл (Мережковский), в поэзии порождало мотивы безысходности (Э. Гиппиус).

## ПОЭЗИЯ СИМВОЛИЗМА В ПЕРИОД ПЕРВОЙ РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ И В ГОДЫ РЕАКЦИИ

### 1

События первой русской революции положили начало новому, последнему этапу в развитии поэзии символизма. Они в корне изменили лицо поэзии, направление и характер творческих поисков, судьбу самих поэтов. Именно в это время наиболее отчетливо выявились противоречия между теоретическими декларациями символистов и их художественным творчеством, в более непосредственной форме выразившим вторжение в искусство тем и идей, рожденных новой эпохой.

История, воспринимавшаяся ранее отвлеченно и условно, ныне заявляла о себе конкретно и ощутимо — бесславным завершением русско-японской войны, расстрелом 9 января, декабрьским вооруженным восстанием, манифестом 17 октября. В течение двух с половиной—трех лет газеты приносили сообщения огромного значения, свидетельствовавшие о наступлении нового периода европейской истории. 80-е и даже 90-е годы уходили в далекое прошлое. Пройдет всего несколько лет, и Блок скажет о них в «Возмездии»: «В те годы дальние, глухие. . .». Человек оказывался свидетелем событий, каких еще не знала Россия.

Не во всех случаях демократические устремления поэтов проявлялись с возможной глубиной, но они характеризовали ту атмосферу, которой теперь жили круги либерально настроенной интеллигенции.

Открыто реакционную позицию заняла в годы первой русской революции группа писателей, объединившихся ранее вокруг журнала Мережковского «Новый путь» (1903—1904). Сам Мережковский выступил с рядом статей, носивших открыто враждебный революции характер. Среди них непримиримостью выделялась статья «Грядущий Хам». Мережковский открыто выражал неверие в способность пролетариата перестроить общество на основе социальной справедливости. Он считал, что этого можно добиться только путем «религиозного просвещения», «обновления» религии. Аналогичные мотивы выражались в стихах Э. Гиппиус, статьях Д. Filosofova; группа Мережковского пыталась привлечь на свою сторону и кое-кого из молодых поэтов-символистов (Брюсова, А. Белого), но больших успехов не добилась.

1905 год еще более углубил раскол в среде символистов.

<sup>83</sup> На эту сторону указал Д. Е. Максимов в статье «Проза Блока» (см.: Блоковский сборник, Гарту, 1964, стр. 34).

Некоторые из писателей символизма и стоящих близко к ним настолько были захвачены революционной волной, что оказались участниками большевистской газеты «Новая жизнь». Не имея твердой политической платформы и очень туманно представляя себе перспективы развития революции, они вместе с тем на какое-то время оказались на страницах одного с большевиками органа печати. Официальным редактором газеты был Н. Минский, который и предоставил ее в распоряжение ЦК партии.<sup>1</sup> Минский, имя которого давно уже не появлялось в печати, искренне увлекся общественной и публицистической деятельностью. Ему казалось, что цели революции совпадают с проповедовавшимися им целями религиозно-мистического обновления жизни. В одной из своих статей он выразил надежду, что «пролетариат, пересоздав социальный строй, делается носителем мистической истины» («Новая жизнь», 1905, № 5).

В «Новой жизни» Минский напечатал «Гимн рабочих». Он призывал в нем к всеобщему разрушению. По поводу этого стихотворения Мережковский писал жене Минского Л. Н. Вилькиной: «... умоляю Вас ... будьте тверды, решительны и извлеките Н. М. как можно скорее из социаль-демократического болота! „Гимн рабочих“ меня огорчил: „Из развалин, из пожарищ“ — ничего не возникнет, кроме Грядущего Хама».<sup>2</sup>

Помимо Минского, активно примкнул к революционному движению и печатался в «Новой жизни» Бальмонт. Им было опубликовано там несколько стихотворений («Русскому рабочему», «Мещане», «Начистоту», «Поэт — рабочему»). Наибольшей известностью пользовалось стихотворение «Начистоту», начинавшееся словами: «Кто не верит в победу сознательных, смелых рабочих, тот играет в бесчестно-двойную игру».<sup>3</sup> В стихотворении «Поэт — рабочему», обращенном, как можно полагать, к Е. Тарасову, призывавшему Бальмонта насытить свои стихи идеями классовой борьбы, Бальмонт так объясняет происшедший поворот:

Был я занят сам собой,  
Что ж, я это не таю.  
Час прошел, вот час другой.  
Преодо мною вал морской,  
О рабочий, я с тобой,  
Бурю я твою пою!<sup>4</sup>

Через два года Бальмонт выпустил в Париже сборник революционных стихов «Песни мстителя» (1907), куда вошли и стихи, напечатанные в «Новой жизни». В сборнике содержались сильные обличения в адрес царя, имевшие открыто политический характер:

Кто начал царствовать — Ходынок,  
Тот кончит — встав на эшафот.<sup>5</sup>

В действиях революционного пролетариата Бальмонт увидел возвышенность стремлений, благородство цели и романтику борьбы. И несмотря на то что стихи его риторичны и декларативны, знаменательно уже само по себе то негодование в адрес царизма, которое окрашивает творчество Бальмонта периода первой революции.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> История возникновения газеты и участия в ней символистов освещена в статье Б. Мейлаха «Символисты в 1905 году» («Литературное наследство», № 27—28, Изд. АН СССР, М., 1937).

<sup>2</sup> ИРЛИ, ф. 39, оп. 3, № 882; см. также: «Литературное наследство», № 27—28, стр. 171.

<sup>3</sup> Впоследствии было включено в конфискованный цензурой сборник революционных стихотворений «Под красным знаменем», выпущенный издательством «Искра» (см.: «Русская литература», 1965, № 2, стр. 181—182).

<sup>4</sup> «Новая жизнь», 1905, № 4.

<sup>5</sup> К. Бальмонт. Песни мстителя. Париж, 1907, стр. 9.

<sup>6</sup> Эти черты обеспечили Бальмонту популярность среди демократически настроенной части русского общества, что с неодобрением отмечалось в «Весах», где о его

Но дело было не только и даже не столько в том, что некоторые из поэтов-символистов на время примкнули к революционному движению и напечатали несколько стихотворений в большевистской газете. В общем развитии поэзии период 1904—1906 гг. имел более значительные последствия. Он не только укрепил раскол в символистской среде, но и повлиял на все дальнейшее развитие поэзии, затронув и творчество поэтов, никак не связанных с освободительным движением.

Большим достижением Вячеслава Иванова явился созданный им в 1904—1906 гг. цикл стихов «Година гнева» (вошедший впоследствии в книгу «Cor ardens»). События русско-японской войны и революции осмыслялись в стихотворениях этого цикла как переломный в истории России момент, после которого ей, прошедшей сквозь испытания войны и революции, суждено возродиться вновь. Это была теория, широко бытовавшая в среде тогдашней либеральной интеллигенции.

Увиденное на улицах столицы и прочитанное в газетах настолько потрясло поэта своей значительностью, что он оказался выбитым из привычной колеи поэтической отвлеченности и стал писать стихи с эпиграфами из военных сообщений (таково, например, стихотворение «Дусима»). В поэтическом сознании Вяч. Иванова произошел сдвиг, который сразу же отразился в творчестве. Изощренный поэтический язык уже не мог справиться с многообразием впечатлений, и на помощь ему пришел язык газеты и «военных реляций». Получился удивительный сплав, подобно геологическому срезу демонстрирующий различные стилистические напластования. Наиболее яркий пример — свободолобивое стихотворение «Палачам», где использованы строки пушкинских «Стансов»:

*В надежде славы и добра  
Гляжу вперед я без боязни:  
Истлеет древко топора;  
Не будет палача для казни.  
И просвещенные сердца  
Извергнут черную отраву, —  
И вашу славу и державу  
Возненавидят до конца...?*

Несмотря на победу «царства тьмы», как пишет Вяч. Иванов, он хочет верить в конечное торжество справедливости, что и находит выражение в строках, заимствованных у Пушкина. Витиеватость поэтического стиля, столь свойственная Вяч. Иванову ранее, не исчезла, как не исчезла и усложненность символики, но сама функция поэтической речи, обогатившейся словами живого разговорного и газетного языка, стала совершенно иной.

В цикле «Година гнева» Вяч. Иванов одним из первых в поэзии символизма поставил проблему исторического возмездия, которая впоследствии будет разработана Блоком и от него, уже обогащенная, снова вернется к Вяч. Иванову.<sup>8</sup> В «Године гнева» она поставлена в стихотворении «Астролог» (1905). Проблема возмездия осмысляется здесь как народная месть «насильникам» за то зло, которое они принесли людям:

*Бьет час великого Возмездья!  
Весы нагнетены и чаша зол полна...  
Блажен безумьем жрец! И чья душа пьяна, —  
Пусть будет палачом!.. Так говорят созвездья.<sup>9</sup>*

---

стихах говорилось как об «общепризнанных на всем левом фланге» («Весы», 1909, № 1, стр. 93).

<sup>7</sup> В. Иванов. Cor ardens, ч. 1. Изд. «Скорпион», М., 1911, стр. 45—46.

<sup>8</sup> См. поэму Вяч. Иванова «Младенчество» (1918), созданную под воздействием «Возмездия» Блока.

<sup>9</sup> В. Иванов. Cor ardens, ч. 1, стр. 41.

Несмотря на усложненность образной системы, проблема была названа — Вяч. Иванов первым произнес слово «возмездие» и сделал это в очень ответственный исторический момент.

Вторжение в поэзию неожиданных мотивов нарушало индивидуалистическое равновесие поэтического сознания. Перед поэтом возник вопрос: чем должно быть искусство — «тайнственно-богослужебным» ритуалом или воплощением «житейского и повседневного»? Причем показательно, что вопрос этот пришел к Вяч. Иванову в форме противопоставления. Поэт оказался лицом к лицу с дилеммой, решить которую пытался в течение всей своей последующей жизни. Свои сомнения он сжато изложил в предисловии к сборнику «Нежная тайна. — Лепта» (СПб., 1912). И здесь же с горечью признался в неумении найти ответ: «Озирая все, собранное вместе в одном издании, автор первый смущен сопоставлением столь различного. Некоторые страницы книжки изображают созерцания, несомненно выходящие за пределы поэзии, понятной как *ars profana* — как искусство мирское, а не тайнственно-богослужебное. Другие, напротив, являют, по-видимому, вторжение в округу искусства такой обыденности, которая может показаться „внешнею“ — *profana* — артистическому Парнасу. Одни — скажет его суд — посвящены предметам, недоступным Музе по своей возвышенности или „запредельности“, другие — недостойным ее по непосредственной близости к житейскому и повседневному.

Автор признается, что в долгих размышлениях о существе поэзии разучился распознавать границы священных участков: он не умеет более различать желательного и нежелательного в ней — по содержанию».

Вячеслав Иванов прожил 83 года, больше половины из них — за границей. На его памяти были все важнейшие события русской и европейской истории конца XIX и первой половины XX в. Он близко наблюдал жизнь Европы, был блестящим знатоком ее культуры. К поэзии он пришел поздно. Но именно стихи оказались главным в наследии Вяч. Иванова; именно они наиболее чутко фиксировали повороты в его духовном развитии и тем самым наиболее полно отразили его личность. Он эмигрировал в начале 20-х годов за границу и остался там, не питая впоследствии особой неприязни к советскому строю. И в эмиграции он продолжал писать стихи. Последний его сборник «Свет вечерний», вышедший уже после смерти поэта (Оксфорд, 1962), где собраны стихи, написанные после 1912 г., свидетельствует о том, что и все последующие годы он пытался найти художественный синтез «житейского и повседневного» с «возвышенным и запредельным» и тем самым как-то решить для себя проблему соотношения искусства и истории, поставленную перед ним 1905 годом. В сборнике нет описаний, изложения фактов, нет повествования. Это отвлеченная философская лирика, временами достигающая известной глубины и силы художественного обобщения. Но в целом сборник несет печать рационализма; он в большей степени решает задачу, нежели служит свидетельством непосредственных лирических излиятий.

Но наиболее глубоко изменения поэтического мироощущения, связанные с событиями 1905-го и последующих годов, проявили себя в творчестве трех самых значительных поэтов символизма — Брюсова, А. Белого, Блока. По существу своих исканий и по внутреннему содержанию творчества они вышли далеко за пределы индивидуалистической эстетики раннего символизма. В этом нашло свое отражение общее направление развития символистской лирики в новых условиях.

Ее видоизменения после 1905—1906 гг. получили точное наименование кризиса символизма. Он охватил не только творчество корифеев школы и не одно лишь стихотворное искусство.

В этом повороте сыграли определенную роль и прежние мистические «предчувствия». Ведь они основывались на ожидании мировых потрясений, которыми чреват новый век.

Лишь после 1904—1906 гг. эти «предчувствия» стали приобретать исторически-конкретный характер. Они уже не были предчувствиями в прежнем смысле слова. Тревожность вытекала теперь не из отвлеченных эсхатологических ожиданий, а из подлинных фактов истории. Сам символизм становился другим.

Кризис символизма не был явлением, лежащим исключительно в границах искусства данной школы. Значение его шире и имеет в истории литературы принципиальный характер. Именно потому, что следствием кризиса был выход самых крупных поэтов символизма за пределы раннесимволистской индивидуалистической поэтики, сам кризис должен рассматриваться как явление общелитературного порядка, характеризующее развитие литературы в целом, а не одной школы, не одного направления. Он изменил лицо всей русской литературы; он изменил и взгляд символистов на свое творчество предшествующего периода и на назначение искусства вообще.

В 1906 г. в рецензии на сборник стихов Брюсова «Венок» Блок первым заговорил об изменении символистской поэзии, о «быстром и здоровом перерождении литературных тканей» (V, 615). Через год в статье «О современной критике» он писал: «Современные символисты ищут простоты, того ветра, который так любил покойный Коневской, здорового труда и вольных дум. Это обещает молодость, — и в этом заключается лучшая и истинная сторона дела, встреча символистов с реалистами» (V, 207).

Вопрос вокруг проблемы кризиса возникла целая дискуссия; участие в ней приняли не только представители символистского движения. В многочисленных статьях, докладах, книгах решался сложный вопрос о дальнейших путях русской поэзии. Особенно острый характер дискуссия приобрела на исходе первого десятилетия нового века. Основным ее моментом было общее признание серьезного перелома в развитии русской лирики. В предисловии к своей книге «Русские символисты» (1910) Эллис (Я. Кобылинский) писал: «...есть ли „кризис современного символизма“ предсмертная агония, или перелом болезни и начало выздоровления — такова основная проблема, поставленная мною в моей работе».<sup>10</sup>

Любопытно и признание, сделанное на страницах журнала «Весы»: «Сейчас обидно за то ... что немногие, еще недавно согласные между собой вожди (символизма, — Л. Д.), почти все до одного, усомнились в своих богах и в себе, изверились друг в друге и кончили явным самоотрицанием».<sup>11</sup>

Получилось так, что именно «Весы» оказались в этой полемике на стороне ортодоксального символизма, сплотив на своих страницах приверженцев независимого от политической борьбы, партий и классов, «свободного» искусства. Защиту этой платформы возглавил Брюсов, которого поддерживали А. Белый, Э. Гиппиус, Эллис, К. Эрберг и др. Другим центром символизма было в период реакции «Золотое руно», возникшее в 1906 г. также в целях защиты и обоснования индивидуалистического искусства. Но очень скоро направление «Золотого руна» меняется, и журнал становится в прямую оппозицию к «Весам». Произошло это во второй половине 1907 г., когда из состава «Золотого руна» вышел ряд сотрудников журнала «Весы» (В. Брюсов, А. Белый, Э. Гиппиус, Д. Мережковский, М. Кузмин), но зато в редакцию «Золотого руна» был пригла-

<sup>10</sup> Эллис. Русские символисты. Изд. «Мусагет», М., 1910, Предисловие.

<sup>11</sup> «Весы», 1909, № 7, стр. 88.



шен Блок. Это последнее обстоятельство сыграло решающую роль в изменении ориентации журнала и выработке новой идейной линии. В редакционном заявлении в шестом номере «Золотого руна» за 1907 г. прямо утверждалось, что переживаемая эпоха есть время «пересмотра теоретических и практических основ индивидуалистического мировоззрения».<sup>12</sup> Изменение ориентации и явилось причиной того, что Блок дал свое согласие на участие в журнале и ведение критического отдела.

Сотрудничество Блока в «Золотом руне» и характер его статей вызвали бурю негодования со стороны участников «Весов», которые квалифицировали его поступок как «измену» и «предательство». Блок открыто вступил в контакт с реалистической литературой, что было недопустимо с точки зрения ортодоксального символизма «Весов». Так сложились два направления в символизме — апология индивидуалистического, «свободного», «независимого» искусства и требование пересмотра раннесимволистской доктрины с учетом новой исторической эпохи.

«Весы» и «Золотое руно» оказались двумя противостоящими центрами символистского движения в России.

Блок оказался единственным участником полемики (теперь она перешла уже на страницы журнала «Аполлон», ибо и «Весы», и «Золотое руно» существование свое прекратили), твердо связавшим особенности нового периода в развитии символизма с наступлением новой исторической эпохи. Отвечая Вяч. Иванову, он писал: «... мы, русские символисты, прошли известную часть своего пути и стоим перед новыми задачами...».<sup>13</sup> Новые задачи, встающие перед символистами, определяются новой исторической обстановкой. Характеризуя путь, пройденный символизмом от его возникновения («теза») до современного его состояния, всецело определяемого особенностями нового периода русской жизни («антитеза»), Блок говорит о задачах, встающих перед искусством в новых условиях жизни: «При таком положении дела и возникают вопросы о проклятии искусства, о „возвращении к жизни“, об „общественном служении“, о церкви, о „народе и интеллигенции“».<sup>14</sup> «Как сорвалось что-то в нас, — продолжает Блок, — так сорвалось оно и в России. Как перед народной душой встал ею же созданный синий призрак, так встал он и перед нами. И сама Россия в лучах этой новой (вовсе не некрасовской, но лишь традицией, связанной с Некрасовым) гражданственности оказалась нашей собственной душой».<sup>15-16</sup> Это крайне важное замечание: сама Россия «оказалась нашей собственной душой». Ничего подобного в выступлениях ни одного из участников дискуссии не было.

В то же время суждения Блока несут в себе и серьезные противоречия. Закljučаются они в том, что, желая показать исторический смысл эволюции символизма, Блок делает это с позиций субъективного идеализма. Он говорит о важнейших событиях действительной истории, но ставит их в зависимость от проявлений внутренней жизни человеческого духа. Он пишет: «... в противовес суждению вульгарной критики о том, будто „нас захватила революция“, мы противопоставляем обратное суждение: революция совершалась не только в этом, но и в иных мирах; она и была одним из проявлений помрачнения золота и торжества лилового сумрака, т. е. тех событий, свидетелями которых мы были в наших собственных душах».<sup>17</sup> Желая сказать в более широком плане о воздействии событий первой революции на развитие символистского искусства, он

<sup>12</sup> «Золотое руно», 1907, № 6, стр. 68.

<sup>13</sup> «Аполлон», 1910, № 8, стр. 21

<sup>14</sup> Там же, стр. 26.

<sup>15-16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Там же.

тут же подрывает собственное утверждение, переводя разговор в сферу духовной жизни индивидуума.

Но вместе с тем Блок предъявляет к художнику требования, объективно направленные на преодоление изолированности: «... путь к подвигу, которого требует наше служение, есть — прежде всего — ученичество, самоуглубление, пристальность взгляда и духовная диета».<sup>18</sup>

Столь же двойственно понимает Блок назначение и цель искусства. Художник для него, так же как и для Вяч. Иванова, носитель «тайного» («теургического») знания, но «тайное» понимается им не в смысле недоступности «непосвященным», а в смысле сопричастности поэта истории, духу времени. Блок понимает ее трагически: художник платит за нее жизнь. Но изменять времени он не может (отсюда требование «пристальности взгляда»), повторенное им в создававшейся в это же время поэме «Возмездие»).

## 2

Однако не все поэты символизма так остро чувствовали новые задачи, вставшие перед поэзией. Заметно сузились, например, влияние и роль Бальмонта. Он по-прежнему видел себя жрецом, стоящим над толпой и выполняющим высшую миссию, но в его увлечениях наметился важный и интересный поворот к фольклору. Обращение к фольклору было после 1905 г. общей и сильной тенденцией искусства, как словесного (ему отдали дань Блок, Ремизов, Городецкий — в сборниках «Ярь» и «Перун» и др.), так и музыкально-хореографического (балеты Стравинского «Жар-птица» и «Петрушка»), и изобразительного (Рерих). Возможно, что в обращении к фольклору и дало знать стремление части художественной интеллигенции отыскать какие-то новые пути в искусстве, основания которых лежали бы в национальных традициях России. Оно имело безусловно прогрессивный характер, ибо таило в себе желание найти жизнестойкие национальные корни, которые можно было бы противопоставить буржуазной литературе, связанной с идеологией упадка.

Бальмонт искренне увлекся фольклором. В письме к Т. Полиэвктовой от 1 (14) февраля 1906 г. он сообщал из Парижа: «Благословляю Вас за то, что со мною эти желанные мне три тома Славянских легенд. Ни Вы не знали, ни я не подозревал, сколько они мне дадут. Они послужат исходной точкой для целой эпохи, новой эпохи в моей жизни. Я ничего сейчас не могу читать — только их и польские песнопения. У меня возникает в душе целый мир замыслов и литературных планов.

Если создастся Новая Россия (а она создастся), у Свободного Славянина найдется золотая узорная чаша, из которой он будет пить светлый мед Поэзии».<sup>19</sup>

Основной книгой Бальмонта, в которой нашли отражения его новые увлечения, был сборник «Жар-птица» (1907), имевший подзаголовок «Свирель славянина».

Сборнику предшествовал большой подготовительный труд. Как видно из писем Бальмонта, хранящихся в ЦГАЛИ, он перечитал сказки Афанасьева, изучал специальные книги по фольклору, интересовался даже «Церковно-славянской грамматикой» Буслаева, «Сравнительным языкознанием» Корша и сочинениями о скифах. Однако дальше стилизаций дело у него не пошло. Он лишь копировал приемы различных видов устного народного творчества, выработать же свой особый взгляд на мир не смог.

<sup>18</sup> Там же, стр. 30.

<sup>19</sup> ЦГАЛИ, ф. 57, оп. № 1, ед. хр. 95, л. 30.

Но в данном случае показателен не столько незначительный художественный результат, сколько стремление Бальмонта отыскать для себя новые пути творчества. Несмотря на все усилия, вжиться в новую эпоху Бальмонту уже было не суждено. Его достижения остались позади. Он продолжал писать и выпускать одну книгу за другой, но ни одна из них не имела того значения и той популярности, которые выпали на долю его ранних сборников. Бальмонт оставался тем же вдохновенным певцом, каким был и раньше, но теперь это уже было повторением пройденного. В сотый и тысячный раз повторял он те же приемы, интонации, образы. Временами его стихи звучали автопародией. Лучшее его произведение периода между двух революций — поэма «В белой стране» (1909), о которой Брюсов писал, что в ней поэт «с истинной силой изображает... ужас одиночества и его медленно вырастающее безумие».<sup>20</sup>

Бальмонт пережил свою славу. После Октября он эмигрировал во Францию, но не примкнул к активным врагам Советской власти, жил одиноко и даже, как свидетельствует один из мемуаристов, «до конца жизни считал себя человеком левым».<sup>21</sup>

Кризис символизма своеобразно сказался и на творчестве Иннокентия Анненского. Его лирика, в которой импрессионизм стилия сочетался с очень трезвым взглядом на мир, с вниманием к деталям, к зримой стороне предметов, именно в этот период окончательно складывается как лирика психологическая.

Воздействие новой эпохи сказалось в творчестве Анненского в том, что его поэзия становится выражением трагического разлада между духовными устремлениями личности и окружающим миром. Разлад этот наметился уже в ранних стихах поэта, но там окружающий мир не имел тех исторических и социальных признаков, какие он приобрел теперь. Получив от сына поэта сборник Анненского «Кипарисовый ларец», вышедший посмертно (1910), Блок отметил: «Невероятная близость переживаний, объясняющая мне многое о самом себе» (VIII, 309).

В стихах Блока зрелой поры отразился тот же душевный разлад, что и у Анненского, и так же, как Анненским, окружающий мир воспринимался Блоком исторически и социально конкретно. Роднит обоих поэтов и насыщенность психологических переживаний, напряженность душевной жизни. Личность человека имеет для Анненского ценность как средоточие трагических противоречий, истинных в своей сущности, т. е. сопряженных с противоречиями действительной жизни, обрекающей человека на «безысходное одиночество». В этом он также был близок Блоку. Он сказал о современной лирике: «Здесь... мелькает „я“, которое хотело бы стать целым миром, раствориться, разлиться в нем, „я“ — замущенное сознанием своего безысходного одиночества, неизбежного конца и бесцельного существования; „я“ в кошмаре возвратов, под грузом наследственности, „я“ — среди природы, где, немо и незримо упрекая его, живут такие же „я“, „я“ среди природы, мистически ему близкой и кем-то больно и бесцельно сцепленной с его существованием. Для передачи этого „я“ нужен более беглый язык намеков, недосказов, символов...».<sup>22</sup>

Анненскому в высокой степени было свойственно чувство ответственности за творящееся в мире зло и сознание личного бессилия. Оба этих чувства прекрасно выражены в стихотворении «Старые эстонки», созданном под впечатлением жестокого подавления царскими войсками рабочей демонстрации в Ревеле в октябре 1905 г. Оно имеет подзаголовок «Из

<sup>20</sup> В. Брюсов. Далекие и близкие, стр. 105.

<sup>21</sup> А. Седых. Далекие, близкие. Нью-Йорк, 1962, стр. 71.

<sup>22</sup> И. Ф. Анненский. Книга отражений, стр. 185.

стихов кошмарной совести» и воспроизводит воображаемый диалог поэта с матерями расстрелянных рабочих:

Иль от ветру глаза ваши пухлы,  
Точно почки берез на могилах...  
Вы молчите, печальные куклы,  
Сыновей ваших... я ж не казнил их...

Затрясли головами эстонки.  
«Ты жалел их... На что твоя жалость,  
Если пальцы руки твоей тонки,  
И ни разу она не сжималась?»

Спите крепко, палац с палачихой!  
Удбайтеся друг другу любовней!  
Ты ж, о нежный, ты кроткий, ты тихий,  
В целом мире тебя нет виновней!»<sup>23</sup>

Анненскому был близок Достоевский (о чем он сам заявлял) призрачностью городского пейзажа, иллюзорностью окружающей человека обстановки, темой душевного разлада и раздвоения личности. Таково стихотворение «Петербург», в котором история своей призрачностью крепко слита с современностью, а решение темы напоминает Гоголя и Достоевского:

Сочинил ли нас царский указ?  
Потопить ли нас шведы забыли?  
Вместо сказки в прошедшем у нас  
Только камни да страшные были.

Ни кремлей, ни чудес, ни святынь,  
Ни миражей, ни слез, ни улыбки...  
Только камни из мерзлых пустынь  
Да сознание проклятой ошибки.<sup>24</sup>

В лирике Анненского возникал образ человека трагического мироощущения, слитого с миром и в то же время глубоко одинокого. В одной из своих статей Анненский писал: «Поэт в наши дни проявляется свободно и полно, но проявления его личности становятся чересчур прихотливыми, особенно в виду того, что усложнилась не только его натура, но и жизнь вокруг нее. Границы между реальным и фантастическим для поэта не только утончились, но местами стали вовсе призрачными».<sup>25</sup>

Мир становится в представлении Анненского «иллюзорной реальностью», несмотря на свою «вещность». И сам человек оказывается на грани реального и нереального, и личностью, и «вещью» этого мира.

Более сложной, чем у многих других участников символистского движения, и, можно сказать, неразрешимой оказалась позиция Сологуба, наиболее яркого выразителя декадентских тенденций в символизме. Он искренне сочувствовал революции, свидетельством чего могут служить «Политические сказочки», изданные им в 1906 г., в которых сатирически высмеивались самодержавная власть и ее апологеты, но он очень смутно представлял себе цели революции и задачи политической борьбы. Революционные события сначала осмыслились им как всеобщее согласие. Наглядно это выразилось в сборнике стихотворений «Родине» (1906), в цикле «Соборный благовест»:

Клеветники толпою черной  
У входа в город нам кричат:  
— Вернитесь! То не звон соборный,  
А возмущающий набат!

<sup>23</sup> И. Анненский, Стихотворения и трагедии. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1959, стр. 217.

<sup>24</sup> Там же, стр. 199.

<sup>25</sup> И. Ф. Анненский. Книга отражений, стр. 127—128.

Но кто поверит лживым кликам?  
Кому их злоба не ясна,  
Когда в согласии великом  
Встает родимая страна?<sup>26</sup>

Но революция не была и не могла быть одним «согласием». Сологуб вскоре осознал иллюзорность своих ожиданий. И когда блеснувшая надежда погасла, еще более мрачными стали его стихи. Они стали выражением глубочайшей душевной депрессии. Окончательно укрепилось сознание неслиянности мира поэтической мечты и мира реальных людских отношений. Именно в период реакции оно приобрело черты законченной художественной концепции. В письме к критику А. Измайлову Сологуб жаловался: «Вот вы, господа критики, нападаете на меня за то, что я будто бы не люблю жизнь. Любить без разбора вообще не стоит, — и жизнь любить можно только достойную любви. А вот эта жизнь, где не отличишь друга от врага, где люди издеваются друг над другом, где (цитирую Ваши слова обо мне) „серьезное, грустное, прекрасное лицо брата по душевным переживаниям“ служит для его брата плеватьельницею, — о, эта жизнь! С какою отрадою думаешь о том, что путь этой жизни уже не так долог!».<sup>27</sup>

В другом письме (тому же адресату) он делится творческими планами на будущее и в числе интересующих его тем называет и такую: «Исход из нашей неправой жизни к жизни неложной, разумной и прекрасной; возможность и нравственная обязательность превратить данное нам существование в прекрасную жизнь, творимую по воле». <sup>28</sup>

Искусство становится в понимании Сологуба «сладостной легендой», творимой художником в противовес «грубой жизни». На первый план во всех его рассуждениях о цели и назначении искусства выдвигается задача «преображения жизни». В статье «Демоны поэтов» Сологуб утверждает: «Всякая поэзия хочет быть лирикою, хочет сказать здешнему, случайному миру нет и из элементов познаваемого выстроить мир иной, со святынями, „которых нет“. Поэт — творец, и иного отношения к миру у него вначале и быть не может. Вся сила лирического устремления лежит в этом наклоне к тому желанному, чего еще нет, и в уверенности, что творение иного мира возможно». <sup>29</sup>

Основной поэтический сборник Сологуба — «Пламенный круг» (1908), поэтические достоинства которого высоко были оценены Горьким. Сологуб был идейным противником Горького. Но это не мешало Горькому отдавать должное поэтическому дару Сологуба. В письме к С. Сергееву-Ценскому от 30 декабря 1927 г. Горький писал: «Да, помер Сологуб, прекрасный поэт; его „Пламенный круг“ — книга удивительная, и — надолго». <sup>30</sup> В письме к Р. Роллану, ровно через год, Горький назвал Сологуба «действительно превосходным» и «удивительно талантливым» поэтом. <sup>31</sup>

В «Пламенном круге» зло жизни выступает как рок, как неизбежный фатум. Оно вездесуще и непреодолимо. Человек бессилен перед ним, он — игрушка в руках черта (см. «Чортовы качели»).

Какими-то сторонами своего мироощущения Сологуб, как и Анненский, соприкасался с Достоевским. Во многих произведениях он пытался решить проблему преодоления смерти, знакомую нам по «Бесам». Победивший страх смерти и добровольно принявший смерть человек становится богом — так решал ее персонаж «Бесов» Кириллов. Только у Со-

<sup>26</sup> Ф. Сологуб. Родине. Стихи. Кн. 5. СПб., 1906, стр. 23—24.

<sup>27</sup> ИРЛИ, ф. 289, оп. 2, ед. хр. 7, лл. 5 об.—6.

<sup>28</sup> Там же, л. 11—11 об.

<sup>29</sup> «Перевал», 1907, № 12, стр. 46.

<sup>30</sup> М. Горький, Собр. соч., т. 30, 1956, стр. 57.

<sup>31</sup> «Литературное наследство», т. 70, 1963, стр. 21.

логуба преодолевался не страх смерти, а тяготы земного бытия. Всякая смерть есть победа, ибо она освобождает человека от земных зависимостей. Эта идея выражена в сильном стихотворении «Елисавета», получившем в свое время широкую известность:

Елисавета, Елисавета,  
Приди ко мне!  
Я умираю, Елисавета,  
Я весь в огне.  
Но нет ответа, мне нет ответа  
На страстный зов.  
В стране далекой Елисавета,  
В стране отцов.  
.....  
Расторгнуть бремя, расторгнуть бремя  
Пора пришла.  
Земное злое растает бремя,  
Как сон, как мгла.  
Земное бремя — пространство, время, —  
Мгновенный дым.  
Земное, злое расторгнем бремя  
И победим!<sup>32</sup>

Некоторые мотивы лирики Сологуба, и в частности мотивы безысходности, смерти, получили широкое распространение в эпигонской декадентской поэзии. Именно против этой поэзии выступил в 1912 г. Горький в своем фельетоне («Сказки, III»), где вывел бездарного поэта Смертяшкина, сделавшего специальною воспевание смерти. Сологуб, приняв фельетон на свой счет, обратился к Горькому с резким письмом. Горький ответил: «Я отношусь отрицательно к идеям, которые Вы проповедуете, но у меня есть известное чувство почтения к Вам как поэту. . . Прочитав мой фельетон более спокойно, Вы, вероятно, поняли бы, что Смертяшкин — это тот безымянный, но страшный человек, который все, — в том числе и Ваши идеи, даже Ваши слова, — опрощает, тащит на улицу, пачкает и которому, в сущности, все, кроме сытости, одинаково чуждо».<sup>33</sup>

Выступление Горького было важным и своевременным. Именно в период реакции на книжный рынок потоком хлынула подражательная декадентская литература. То, что для больших поэтов-символистов было следствием глубоких раздумий и разочарований, то для эпигонов становилось модой дня.

Но главное заключалось не в этом. Оно состояло в том, что символизма как течения, которое характеризовалось бы общностью интересов его участников, уже не существовало. Годы реакции оказались годами распада школы и господства эпигонской литературы. Развитие поэзии теперь уже целиком определялось индивидуальными судьбами поэтов, каждый из которых по-своему понимал задачи, выдвинутые новым временем, и само это время.

### 3

Как справедливо отметил Д. Е. Максимов, в основе теоретических суждений Брюсова о путях обновления русской поэтической системы «лежал индивидуалистический лозунг „свободного искусства“. Хотя этот лозунг теоретически и допускал включение в поэзию гражданских тем, но выдвигался Брюсовым именно для того, чтобы мотивировать отказ от гражданской тематики. Этот лозунг явился главным пунктом расхождения Брюсова с демократической литературой».<sup>34</sup>

<sup>32</sup> Ф. Сологуб. Пламенный круг. Стихи. Кн. 8. М., 1908, стр. 191—192.

<sup>33</sup> М. Горький, Собр. соч., т. 29, стр. 289.

<sup>34</sup> Д. Максимов. Поэзия Валерия Брюсова. ГИХЛ, Л., 1940, стр. 72—73.

Лозунг «свободного искусства» последовательно выдерживался Брюсовым во всех его теоретических выступлениях — от брошюры «О искусстве» (1899) до статьи «О „речи рабской“ в защиту поэзии» (1910). Вехами на этом пути были: написанная еще до революционных событий и отмеченная выше статья «Ключи тайн» (1904) и опубликованная в разгар революции большая статья «Свобода слова» (1905). Брюсов выступал не только от своего имени, но и как глава группы литераторов-символистов, объединившихся вокруг журнала «Весы» и книгоиздательства «Скорпион». Период «Весов» (1904—1909) был временем наиболее острых нападок Брюсова и его группы на современное реалистическое искусство, на Горького и писателей «Знания». Брюсову был чужд революционно-демократический пафос их творчества, он особенно резко протестовал против «утилитаризма» искусства и тех связей с классовой борьбой пролетариата, которые лежали в основе творческой и организаторской деятельности Горького.<sup>35</sup>

Статья «Свобода слова», направленная против работы В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература», не вносила чего-либо принципиально нового в эстетическую доктрину Брюсова, известную по его прежним выступлениям. Она содержала призыв к «независимому», «свободному» искусству, стоящему над партиями и классовой борьбой. Позиция Брюсова в этой статье была позицией буржуазного интеллигента, стремящегося, как писал В. И. Ленин, «и в буржуазном обществе добиться абсолютной свободы творчества». Иллюзорность подобного рода мечтаний очевидна. Ведь В. И. Ленин говорил не только о внешней зависимости писателя от буржуазного общества, но прежде всего о силе идеологических воздействий, растлевающих сознание писателя. И он противопоставил им открытую связь художника с интересами пролетариата и его борьбой. Заканчивал статью Брюсов восклицанием: «И пока вы и ваши идете походом против существующего „неправого“ и „некрасивого“ строя, мы готовы быть с вами, мы ваши союзники. Но как только вы заносите руку на самую свободу убеждений, так сейчас мы покидаем ваши знамена. „Коран социал-демократии“ столь же чужд нам, как и „коран самодержавия“...».<sup>36</sup>

Общественная программа, выдвинутая здесь Брюсовым, допускавшим солидаризацию с пролетариатом только в пределах разрушения буржуазного общества и не верившим в его созидательные возможности, была практически невыполнимой. Только разрушения быть не могло. За ним неизбежно должно было последовать строительство нового мира, о чем неоднократно писал и к чему призывал В. И. Ленин. В этом переходе от уничтожения старого мира к строительству нового он видел одну из важнейших закономерностей пролетарской революции.

Но, несмотря на противоречивость и непоследовательность, статья «Свобода слова» выражала общие взгляды Брюсова на искусство. Искусство автономно, утверждал он, политические взгляды писателя и его общественная позиция никакого влияния на его творчество не оказывают и не могут служить критерием в оценке его произведений. Отвечая в 1906 г. на анкету К. Чуковского о взаимоотношении искусства и революции, Брюсов писал, дословно повторяя свое предисловие к сборнику «Tertia vigilia» (1900): «Писатели разделяются на талантливых и бездарных. Первые заслуживают внимания, вторые — нет. Талант писателя ни в каком отношении к его политическим убеждениям не стоит. Ф. Тютчев был „правый“, Н. Огарев — „левый“, Ф. Достоевский — „правый“,

<sup>35</sup> Анализ критического отдела журнала «Весы» дан в статье В. Асмуса «Философия и эстетика русского символизма» («Литературное наследство», № 27—28, 1937).

<sup>36</sup> «Весы», 1905, № 11, стр. 65.

Н. Некрасов — „левый“. Какая же связь между революцией и литературой? Революция может дать несколько тем писателю, разработать которые он может или талантливо, или бездарно, — вот и все».<sup>37</sup>

Конечно, в этом ответе содержалось нарочитое заострение. Возможно, Брюсов опасался, что нарушение принципа автономности искусства приведет к новой волне эпигонского стихотворчества, против которого он сам выступил одним из первых еще десять лет назад. И тогда будет сведена на нет долгая и трудная работа целой плеяды молодых поэтов над созданием «новой поэзии». И Брюсов с резкостью и преувеличениями, но настойчиво и последовательно проводит в жизнь лозунг «свободного» искусства. Через три года, в развернувшейся полемике по поводу докладов Вяч. Иванова и Блока о судьбах символизма, Брюсов снова повторит ту же мысль: «Искусство автономно: у него свой метод и свои задачи».<sup>38</sup> Как и раньше, Брюсов допускает законность в искусстве самых разных тем и мотивов. Он сообщает в сентябре 1905 г. П. Перцову: «Я написал много стихов „Из современности“: частью революционных, частью прямо антиреволюционных...».<sup>39</sup> Он не допускает только одного — приверженности художника какой-либо одной политической или общественной доктрине, навязывания искусству утилитарных целей, будь то цели революционные, или теургические, или сугубо религиозные.

Такая «всеядность» позволяла Брюсову безгранично расширять творческий диапазон, привлекая не только факты настоящего времени, но и глубокой истории, исторические легенды, мифы и предания, использовать образы героев самой различной общественно-политической окраски и ориентации. Широта творческого диапазона явилась качеством, резко выделившим поэзию Брюсова на фоне русской литературы 900-х годов. Разнообразие творческих интересов требовало от него интенсивного усвоения самых различных знаний из самых разных сфер деятельности человека. И он овладевает все новыми и новыми отраслями знания, изучает историю — древнюю, античную, новую, — осваивает языки, переводит, пишет статьи по самым разным вопросам истории, археологии, искусства. Многообразная деятельность Брюсова — весьма значительное явление в истории русской культуры новейшего времени. Он создает стилизованные романы «Огненный ангел» и «Алтарь победы», пишет рассказы, очерки, пьесы. Но главной сферой его деятельности вплоть до 1908—1909 гг. остается поэтическое творчество. Оно несет на себе следы огромной работы по овладению мировой культурой. Брюсов стремится доказать, что возможна поэзия, независимая от политической и иной злобы дня.

Вместе с тем во всех историко-культурных экскурсах Брюсова присутствовала мысль, которая, получая конкретное художественное воплощение, существенно видоизменяла его исходный тезис об автономности искусства. Это была мысль о поступательном характере исторического процесса, об изменяемости форм общественного устройства. Неизбежность смены жизненных форм хорошо осознавалась Брюсовым. В этой смене он видел закономерность, определяющую самое существо исторического процесса. Решающую роль в смене форм общественного устройства играли, как понимал Брюсов, народные движения. Не случайно в статье «Свобода слова» он сравнивает всероссийскую забастовку в октябре 1905 г. с «отходом плебеев на Священную гору»: «вот истинно-первая „всеобщая забастовка“, на тысячелетия предварившая сходные попытки Бельгии, Голландии и Швеции».<sup>40</sup> Брюсов восхищается мощью Ассаргадона, но не меньшее восхищение у него вызывает «океан народной страсти, в щепы дро-

<sup>37</sup> «Свобода и жизнь», 1906, 12 (25) ноября, № 12.

<sup>38</sup> «Аполлон», 1910, № 9, стр. 33.

<sup>39</sup> «Печать и революция», 1926, № 7, стр. 44.

<sup>40</sup> «Весы», 1905, № 11, стр. 62.



блещущий утлый трон» («Довольным», 1905).<sup>41</sup> Идея народных движений как решающего фактора истории сложилась у Брюсова под непосредственным воздействием первой русской революции. Она не только расширила поэтический кругозор, но и придала его лирике качественно иное по сравнению с его теоретическими установками звучание. Она неминуемо приводила его в соприкосновение с самыми значительными событиями современности, заставляла выработать по отношению к ним определенную позицию. Тем самым принцип автономности искусства оказывался на деле поколебленным. Нарушение это углублялось явственно сказывавшимся в зрелой лирике Брюсова отрицательным отношением к буржуазному строю жизни. Так создавался разрыв между позицией Брюсова как теоретика символизма и его поэтическим творчеством, находившимся в несравненно более тесных связях с реальной жизнью, личной и общественной. Сложность творческой позиции Брюсова усугублялась еще и тем, что он сам начинал понимать неприменимость его теоретических установок к деятельности поэта такого сложного и насыщенного времени, в какое он жил (см., например, предисловие к сборнику «Венок», 1906).

Вопрос об отношении искусства к общественной борьбе был одним из самых больных для Брюсова. Особенно обостренно он стал восприниматься им с 1900—1901 гг., когда возникла переписка с Горьким, который предложил Брюсову принять участие в протесте против репрессий, направленных на подавление студентов. Брюсов ответил решительным отказом: «Меня никогда эти внешности, эти мгновенья не волнуют. Почему мне волноваться из-за студентов?.. Давно привык я на все смотреть с точки зрения вечности. Меня тревожат не частные случаи, а условия, их создавшие. Не студенты, отданные в солдаты, а весь строй нашей жизни, всей жизни. Его я ненавижу, ненавижу, презираю! Лучшие мои мечты о днях, когда все это будет сокрушено... Но я не считаю себя вне борьбы. Разве мои стихи, мои стихи, дробящие размеры и заветы, не нанесли ни одного удара тому целому, которое и сильно своей цельностью».<sup>42</sup>

Тот же отказ от злободневности выражен в написанной через три года статье «Ключи тайн», в завершающих строках, обращенных, как можно полагать, также к Горькому. В письме Горького содержался упрек в отвлеченности: «Если Вас, сударь, интересуют не одни Ассаргадоновы надписи да Клеопатры и прочие старые вещи, если Вы любите человека — Вы меня, надо думать, поймете...».<sup>43</sup> А вот строки из названной статьи Брюсова: «Не мешайте же новому искусству в его, как иной раз может показаться, бесполезной и чуждой современных нужд, задаче. Вы мерите пользу и современность слишком малыми мерами... Искусство, может быть, величайшая сила, которой владеет человечество. В то время как все ломы науки, все топоры общественной жизни не в состоянии разломать дверей и стен, замыкающих нас, — искусство таит в себе страшный динамит, который сокрушит эти стены, более того, — оно есть тот сезам, от которого эти двери растворятся сами».<sup>44</sup> Здесь Брюсов уже более четко излагает позитивную программу. Он, так же как и Горький, ненавидит существующий строй, но вмешательство в политическую борьбу не считает делом художника. Конкретной социальной борьбе он, полемизируя

<sup>41</sup> Брюсов воспользовался здесь строкой Тютчева из стихотворения «Наполеон»:

Он гордо плыл — презритель волн, —  
Но о подводный веры камень  
В щепы разбился утлый челн.

<sup>42</sup> «Литературное наследство», № 27—28, 1937, стр. 642.

<sup>43</sup> М. Горький, Собр. соч., т. 28, стр. 152—153.

<sup>44</sup> «Весы», 1904, № 1, стр. 21.

с Горьким, противопоставляет духовное раскрепощение личности, даруемое искусством. Оно должно помочь человеку достичь внутренней свободы (т. е. внутренней независимости от лживых догм и морали буржуазного общества). Еще раз Брюсов вернулся к этому спору в разгар революции. Обращаясь, по всей вероятности, опять же к Горькому, он в стихотворении «Одному из братьев» (1905), имевшему в рукописи подзаголовок «Упрекнувшему меня, что мои стихи лишены общественного значения», повторил мысль, высказанную им в статье «Ключи тайн»:

Свой суд холодный и враждебный  
Ты произнес, но ты неправ!  
Мои стихи — сосуд волшебный  
В тиши отстоянных отрав!

... узник, ты схватила секиру,  
Ты рубишь твердый камень стен,  
А я, таясь, готовлю миру  
Яд, где огонь запечатлен.

Он входит в кровь, он входит в душу,  
Преображает явь и сон ...  
Так! я незримо стены рушу,  
В которых дух наш заточен.<sup>45</sup>

Уже разойдясь с Горьким, Брюсов продолжает внутреннюю полемику с ним. Это говорит о том, что Горький своим обращением задел какие-то важные стороны мирозерцания Брюсова.

Духовное освобождение личности есть, согласно Брюсову, акт не индивидуальный, а гражданский. Только оно может дать выход человеку в сферу проблем, которыми живет общество, позволяя вместе с тем сохранить все индивидуальные особенности его духовного облика. Не случайно созданное в подражание Лермонтову стихотворение «Кинжал» он демонстративно помещает рядом со стихотворением «Одному из братьев». «Кинжал» дает нам четкие поэтические формулы высокой гражданственности:

Поэт всегда с людьми, когда шумит гроза,  
И песня с бурей вечно сестры...<sup>46</sup>

Было бы натяжкой приурочивать эти стихи к революционным событиям (по свидетельству Брюсова, «Кинжал» написан в 1903 г.). Но объективно «Кинжал» обосновывал роль поэта как роль гражданскую. Брюсов осудил здесь свое увлечение мифологией, поэтические экскурсы «в века загадочно былые» и провозгласил связь с современностью непременным условием поэтического творчества.

Брюсов интенсивно и напряженно переживал события русско-японской войны и революции, за которыми внимательно следил. Он понимал, что в истории России наступил важнейший перелом. Поражение России в войне с Японией глубоко разочаровало его. Он ожидал, что победит Россия. Им руководили не столько шовинистические и ура-патриотические настроения, сколько поиски героического начала в жизни, желание видеть Россию великой и могучей державой («К Тихому океану», «Войне». «К согражданам»).

И Брюсов обращает свой взор к революционному народу. Самодержавная власть не вызывает у него никаких симпатий. Он клеймит ее в сти-

<sup>45</sup> В. Брюсов. Stephanos. Венок. Стихи 1903—1905 года. Изд. «Скорпион», М., 1906, стр. 121.

<sup>46</sup> Там же, стр. 121—122.

хотворении «Довольным», написанном в день объявления царского манифеста. Брюсов поднимается здесь до значительных социальных обобщений, вынося приговор тем, кто ликовал по поводу подавления революции и приветствовал «полумеры»:

Довольство ваше — радость стада,  
Нашедшего клочок травы.  
Быть сытым — больше вам не надо,  
Есть жвачка — и блаженны вы!<sup>47</sup>

В этом же году Брюсов создает стихотворения «Юлий Цезарь» и «Знакомая песнь». Он выражает в них готовность приветствовать сильную личность, которая воплотила бы в своих деяниях героический характер переживаемой эпохи.

К сожалению, Брюсов, правомерно развенчавший действия правительства, не нашел героического начала и в действиях революционного народа. В сентябре 1905 г. (через месяц после «Юлия Цезаря») он пишет П. Перцову: «Революция... Плохо они делают эту революцию! Их деятели — сплошная бездарность! Не воспользоваться никак случаем с „Потемкиным“! Не использовать до конца волнений на Кавказе! Не дать за 16 месяцев ни одного оратора, ни одного трибуна. Всех примечательнее оказался поп Гапон. Стыд! Но хороши и их противники! Трусливое, лицемерное, все и всюду уступающее правительство! Император, заключающий постыдный мир! Витте, которому рукоплещут за уступку половины Кабофуту. Бывают побитые собаки: зрелище невеселое. Но побитый все-русский император!».<sup>48</sup>

Брюсов настойчиво ищет в среде революционеров героев, которые напомнили бы ему героев Древнего Рима или вождей французской революции (отсюда его слова об «ораторах» и «трибунах»). Но он их не увидел, и как раз потому, что подошел к революции с мерками иных эпох. Однако сам революционный порыв вызывает у Брюсова сочувствие. Несмотря на пристрастие к далеким аналогиям, он сумел увидеть в действиях масс, стремящихся к социальному освобождению, проявление исторической «необходимости и неизбежности».<sup>49</sup> В стихотворении «Знакомая песнь» он назвал призывы революции колоколом истории:

Пусть ударят неумело:  
В чистой меди тот же звон!  
И над нами загудела  
Песнь торжественных времен.<sup>50</sup>

Брюсов приходит к мысли, что в эпоху глубоких социальных преобразований искусство становится лишним в жизни людей. Он пишет в письме А. Шестеркиной 1 ноября 1905 г.: «Революцией интересуюсь лишь как зритель... Буду поэтом и при терроре, и в те дни, когда будут разбивать музеи и жечь книги, — это будет неизбежно. Революция красива и как историческое явление величественна, но плохо жить в ней бедным поэтам. Они — не нужны».<sup>51</sup> Аналогичные взгляды высказаны и в предисловии к сборнику «Венок». Брюсов признает исторические права народа, он даже находит в революции величественность, но только в ее разрушительной функции. В ее творческие силы он не верит.

Больше всего Брюсова волнует, как и прежде, судьба культуры. Он понимает, что буржуазное общество обречено (эпиграфом к стихотво-

<sup>47</sup> Там же, стр. 137.

<sup>48</sup> «Печать и революция», 1926, № 7, стр. 44.

<sup>49</sup> «Литературное наследство», № 27—28, стр. 295.

<sup>50</sup> В. Брюсов. Stephanos. Венок, стр. 135.

<sup>51</sup> В. Брюсов, Стихотворения и поэмы, стр. 779

рению «Грядущие гунны» он берет строку Вяч. Иванова: «Топчи их рай, Аттила»). Но вместе с ним обречена и его культура и, следовательно, сам Брюсов, как один из ее носителей. Мотивы личной гибели играют в стихах Брюсова периода первой революции особо важную роль. «Крушите жизнь — и с ней меня!» — провозглашает он («Довольным»).

Вопрос о судьбе культуры был в 1905—1906 гг. в среде художественной интеллигенции одним из самых «больных». В ноябре 1905 г. в печати появилось заявление, подписанное художниками «Мира искусства» М. Добужинским, К. Сомовым, А. Бенуа, Е. Лансере, в котором говорилось: «Искусство не умрет никогда, но естественен страх за ближайшее время, боязнь, что красота будет устранена и забыта в великой волне неотложных утилитарных задач...». И далее было сказано о необходимости «развить всеобщую потребность в красоте и установить связь и взаимное понимание между художником и — уже не „обществом“, а народом... Надо призывать не к „опрошению“ художников, а к просвещению масс в духе красоты. Свободная же раскрывающаяся перед нами жизнь выдвигает новые, неведомые еще нам таланты и силы, которые не будут одиноки, как мы, современные художники, а их искусство станет великим, истинно народным искусством будущего».<sup>52</sup>

Иным был взгляд Брюсова. В стихотворении «Грядущие гунны» (1905), навеянном революцией, он нарисовал страшноватую фантастическую картину грядущего всеобщего разрушения:

Поставьте, невольники воли,  
Шалаши у дворцов, как бывало,  
Всколите веселое поле  
На месте тронного зала.

Сложите книги кострами,  
Пляшите в их радостном свете,  
Творите мерзость во храме, —  
Вы во всем неповинны, как дети!

Идея гибели буржуазного общества, в результате которой наступит полное запустение, впервые была выражена в поэме «Замкнутые» («И будут волки вить над опустелой Сенной, и стены Тоуэра исчезнут без следа»). В «Грядущих гуннах» она повторена, но в образах более конкретных. И здесь же Брюсов хочет решить вопрос о судьбе мировой культуры, но решает он его с точки зрения художника-индивидуалиста:

А мы, мудрецы и поэты,  
Хранители тайны и веры,  
Унесем зажженные светлы  
В катакомбы, в пустыни, в пещеры.<sup>53</sup>

Брюсов глубже «мирискусников» понимает культуру: они говорят о некоей «красоте», для Брюсова культура — «свет» разума, «тайна и вера». Но его мысль лишена широты, она внутренне холодна, хотя выражена энергично и ярко.

Если же индивидуалистический порыв окажется бесплодным и культуру не удастся сохранить даже «в катакомбах», Брюсов готов принести и эту жертву во имя будущего. В него он свято верит и его ждет («... вас, кто меня уничтожит, встречаю приветственным гимном»).

Жизнь, в ее конкретной исторической данности, стала главным объектом изображения в сборнике «Венок». Ей посвящено целиком два цикла («Повседневность» и «Современность») — более одной трети всех стихотворений сборника. Конкретными впечатлениями от жизни большого города навеяны и лирические поэмы «Слава толпе», «Духи огня», «Конь

<sup>52</sup> «Русь», 1905, 11 (24) ноября, № 16.

<sup>53</sup> В. Брюсов. Stephanos. Венок, стр. 141—142.

блед». Лирикой реальных переживаний насыщен цикл «Вечеровые песни». Да и такие сугубо «антологические», казалось бы, разделы, как «Правда вечная кумиров» и «Из ада изведенные», воспроизводят душевные противоречия, скорее свойственные человеку начала XX в., нежели героям прошедших столетий.

Человеческая толпа («людские волны»), экипажи и автомобили, случайные встречи, шум улицы, публичные и игорные дома, рестораны, бульвары, уличные фонари («прикованные луны»), витрины магазинов, поезда — вот на что направлен взгляд Брюсова в сборнике «Венок»; всего этого не знала лирика символистов до него. Брюсов решительно и смело изменял характер поэзии, приводя ее в соответствие с изменившимися формами самой жизни, с бытом большого города. В ранней лирике символистов людская толпа была силой таинственной и мистической. Брюсов увидел ее как непрременную принадлежность реального городского быта.

Брюсов открыл русской поэзии новый мир, обновил тематику, ввел в поэзию нового героя, душевный мир которого отразил сложную и противоречивую атмосферу жизни капиталистического города. Открытиями Брюсова широко пользовались поэты русского символизма. Они сразу же увидели в нем открывателя новых путей. В ноябре 1903 г. Блок писал Белому по поводу «*Urbi et orbi*»: «Книга совсем тянет, жалит, ласкает, обвивает. Внешность, содержание — ряд небывалых откровений, озарений почти гениальных» (VIII, 69). А самому Брюсову он писал тогда же: «Быть рядом с Вами я не надеюсь никогда. То, что Вам известно, не знаю, доступно ли кому-нибудь еще и скоро ли будет доступно» (VIII, 72). В 1906 г. Блок написал рецензию на сборник стихотворений «Венок», где назвал его книгой «классического стиля».

Понимая, что «Венок» обозначил определенный этап в развитии его поэзии, Брюсов понимал и то, что бурно развивающаяся жизнь требует от искусства нового содержания. Он всегда четко представлял себе стоящие перед ним задачи. В письме к Н. Петровской, написанном через полгода после выхода «Венка», он сообщал: «... настал час, день, когда идти дальше по той дороге, по которой я шел, некуда... Творить дальше в том же духе — значило бы повторяться, перепевать самого себя. Это может Бальмонт, я этого не могу... Я должен все силы своей души направить на то, чтобы сломать преграды, за которыми мне откроются какие-то новые дали...».<sup>54</sup>

Радикально изменяется взгляд Брюсова на природу искусства и его взаимоотношение с действительностью. Теперь он уже утверждает, что «один талант еще не определяет всего значения поэта и писателя».<sup>55</sup> Он выступает в защиту связей искусства с действительностью: «Стало яснее, что начало всякого искусства — наблюдение действительности».<sup>56</sup> Постановка вопроса еще очень отвлеченная, не до конца понятная и самому автору, но важно то, что, не боясь обвинений в непоследовательности, Брюсов открыто стал отходить от прежних воззрений. Он еще мог обратиться к поэту с таким призывом:

Быть может, все в жизни лишь средство  
Для ярко-певучих стихов,  
И ты с беспечального детства  
Ищи сочетания слов.<sup>57</sup>

Но здесь уже чувствуется не столько программа, сколько любование своей силой, игра ума, понимание доступности любой поэтической темы.

<sup>54</sup> В. Брюсов, Стихотворения и поэмы, стр. 780.

<sup>55</sup> В. Брюсов, Избранные сочинения в двух томах, т. 2. Гослитиздат, М., 1955, стр. 268.

<sup>56</sup> «Русская мысль», 1910, № 7, стр. 206.

<sup>57</sup> В. Брюсов. Пути и перепутья, т. 3. Изд. «Скорпион», М., 1909, стр. 3.

Тем более что в том же сборнике «Все напевы» (1909), где эти строки были помещены, Брюсов сам же и опроверг их:

Гимнов заветные звуки для слуха жрецов не случайны,  
Праздний в них различит лишь сочетания слов.<sup>58</sup>

В поэзии Брюсова этого периода получает свою завершенность образ города — центральный образ поздней брюсовской лирики:

Горят электричеством луны  
На выгнутых, длинных стеблях;  
Звенят телеграфные струны  
В незримых и нежных руках;

Под сетью пленительно-зыбкой  
Притих отуманенный сквер,  
И вечер целует с улыбкой  
В глаза — проходящих гетер.  
Как тихие звуки клавира —  
Далекie ропоты дня ...  
О сумерки! Милостью мира  
Опять упонте меня!<sup>59</sup>

В то же время образ города в лирике Брюсова приобрел социальную контрастность:

Твоя безмерная утроба  
Веков добычей не сыта, —  
В ней неумолчно ропщет Злоба,  
В ней грозно стонет Нищета.<sup>60</sup>

Город и притягивает, и отталкивает поэта. Брюсов испытывает на себе его разлагающую атмосферу, его «яды», он всячески противится им, но сознает, что прожить без города был бы не в состоянии.

Одной из основных тем брюсовской лирики становится тема обреченности человека, воля которого ежечасно подавляется городом:

Выйдешь в ночь холодную:  
Светы и трамвай ...  
Сладостно задуматься  
О блаженном рае.  
Боже! — утомленных суетой  
Со святыми упокой!<sup>61</sup>

Смелая рифма «трамвай—рае», объединяющая несовместимые понятия, создает сложную психологическую коллизию, в которой своеобразно и необычно оказались соединены и противопоставлены две сферы жизни человека. Тот же смысл имеет и заключительное двустишие.

По-иному осмысливается теперь Брюсовым тема любви. Любовь выступает уже не символом страсти и сладострастия, а как проявление рока, как гибель (цикл «Страсти сны» в сборнике «Зеркало теней»).

Лишается своей декоративности и история. Брюсов более трезво и уже не с одной внешней стороны воспроизводит картины жизни древних государств и цивилизаций («Сулла»). В поле его зрения неожиданно оказывается образ страдающего Христа («Крестная смерть»).

Но наиболее значительным из изменений, охвативших в этот период поэзию Брюсова, было возникновение совершенно новой для него темы — темы природы. И хотя функция ее в лирике Брюсова достаточно традиционна (она убежище от суеты, от раздирающих душу и угнетающих

<sup>58</sup> Там же, стр. 145.

<sup>59</sup> Там же, стр. 9.

<sup>60</sup> Там же, стр. 101.

<sup>61</sup> В. Брюсов. Семь цветов радуги. М., 1916, стр. 156.

сознание противоречий городского быта), поэт посвящает ей много проникновенных строк, в которых тонкость наблюдений соответствует глубине душевных переживаний.

Новая позиция по отношению к искусству, занятая Брюсовым после 1906 г., не осталась незамеченной. Характеризуя изменение общественной атмосферы в преддверии нового революционного подъема, Горький писал в конце 1911 г. Л. Андрееву: «Уже и бывшие сторонники „чистого искусства“ — вроде Брюсова — начинают жаловаться на разрыв поэзии с жизнью — поворотничко естественный, его надо было ожидать, конечно».<sup>62</sup>

В период реакции в поэзии Брюсова все чаще начинают звучать мотивы усталости. Его стихи во многом утрачивают свойственную раннему периоду энергичность мысли, становятся вялыми и бесцветными. В 1912 г. Брюсов написал стихотворение «Памятник», в котором попытался продолжить очень ответственную традицию, утвержденную в русской поэзии Державиным и Пушкиным. И Державин, и Пушкин говорили о своих заслугах перед обществом и народом (как их понимал каждый из них), и в этих заслугах они видели свое право на бессмертие. Брюсов же перевел разговор в отвлеченную плоскость бессмертия самого поэтического искусства. Поэзия вечна, следовательно, вечным будет и имя Валерия Брюсова, как человека, причастного ей:

Распад певучих строф в грядущем невозможен, —  
Я есмь и вечно должен быть.<sup>63</sup>

Когда же он захотел конкретно определить цель, которой служило его искусство, то и здесь ограничился общим утверждением: «За многих думал я, за всех знал муки страсти».

С началом империалистической войны Брюсов оказался во власти шовинистических настроений. Ему показалось, что в войне решается вопрос о том, будет ли Россия великим европейским государством или останется полуазиатской страной («Старый вопрос», 1914). Воспеванию войны и призывам «сомкнуться спокойно и тесно» Брюсов посвящает несколько циклов стихотворений («Стоим мы, слепы...», «Высоких зрелищ зритель...», «Там, на Западе...»), включенных в сборник «Семь цветов радуги». Они оказались слабыми и с художественной стороны. Но к 1917 г. отношение Брюсова к войне начинает меняться. Бодрые ноты сменяются нотами уныния и разочарования.

Разочарование в целях войны помогло Брюсову прийти к пониманию Октябрьской революции. Он искренне приветствовал ее, потому что увидел в действиях восставшего народа то героическое начало, поиски которого в жизни составляли сущность его мироощущения в зрелый период. Стихи Брюсова советского периода составляют заключительный этап его творческого пути. В поле зрения поэта оказался восставший народ. Он становился основным героем поэзии Брюсова. Первым в русской поэзии Брюсов создал в своих стихах образ Ленина как вождя единственной в истории человечества подлинно народной революции («Ленин»).

#### 4

Утром 9 января 1905 г. Андрей Белый приехал в Петербург. Увиденное в столице потрясло его. На его глазах произошло все то, чем стал знаменит день девятого января. В этом же году Белый писал: «В тяжелые

<sup>62</sup> Горький и Леонид Андреев. Незданная переписка. «Литературное наследство», № 72, 1965, стр. 320.

<sup>63</sup> В. Брюсов. Семь цветов радуги, стр. 13.

для России январские дни мне пришлось переживать в Петербурге весь ужас событий. Что-то, доселе спавшее, всколыхнулось. Почва зашаталась под ногами».<sup>64</sup> С этого времени в духовном развитии Белого начинается новый, наиболее важный, период. Бывший «аргонавт», мистик, «лжехристос», автор одного из самых зашифрованных в русской поэзии сборников («Золото в лазури») оказался в гуще сложнейших событий общественной жизни, к восприятию которых и участию в которых он подготовлен не был.

Как бы глубоки ни были потрясения, пережитые Белым в это время, они не разрешили противоречий его сознания. Оно оставалось сознанием индивидуалистическим, лишь трансформировавшим реальный мир, но не участвовавшим в его созидании. Последующее углубление и обострение этих противоречий и составило внутренний смысл писательской эволюции Белого. Он искренне и все более осознанно начинает сочувствовать действиям прогрессивных общественных сил. В своих воспоминаниях он сделал признание, которому, по-видимому, можно верить: «Не хочу сказать, что я становился социал-демократом, — у меня для этого не было подготовки, опыта; но я становился сочувствующим; и в споре с товарищами чаще и чаще выдвигал теперь ставшее совершенно конкретным свое убеждение: без социальной революции невозможно мечтать ни о какой коммуне, ни о каком осуществлении нового быта».<sup>65</sup>

Достоверность этой самооценки подтверждается высказыванием Луначарского, сделанным в 1908 г. в статье «Человек с надрывом». Говоря об отношении символистов к социал-демократии, он пишет: «... г. Белый... ближе всех подошел к той активной истине, к тому свежему, утреннему духу, который несет с собой социалистическая идеология». Это очень важное признание, проливающее новый свет на вопрос об отношении к Белому марксистской критики. И далее Луначарский, переходя к противоречивости писаний Белого, делает такое предположение: «Но человек этот... кажется, не может вынести правды своих собственных мыслей».<sup>66</sup> Справедливость этих суждений подтвердилась всем последующим творчеством Белого.

Стихийный и сильный протест против буржуазного быта и буржуазной государственности, против капиталистической цивилизации, сблизивший Белого с социалистической идеологией, причудливо и неразрешимо совмещался в его сознании с представлением о революции как о силе мистической и разрушительной. В литературе о Белом эта черта уже отмечалась применительно к его роману «Петербург». Если редактор кадетской «Русской мысли» П. Б. Струве, по заказу которого роман написан, был напуган силой антигосударственных обличений Белого, то критиков марксистского лагеря привело в недоумение изображение революционеров. Белый и обличает самодержавную государственность, и со страхом смотрит на силу, идущую на смену буржуазии. Психологические и политические характеристики революционеров в «Петербурге» глубоко субъективны и базируются на самых фантастических представлениях поэта о революции; обличения же Белого художественно достоверны, насыщены деталями, впечатляющи. Благодаря им «Петербург» и занял одно из первых мест в русской обличительной прозе 1910-х годов.

Но для того чтобы это произошло, Белому необходимо было выйти за пределы раннесимволистской эстетики. Он оказался в состоянии это сделать, и первым достижением его на новом пути были сборники «Пепел» и «Урна» (оба 1909 г.).

<sup>64</sup> «Весы», 1905, № 8, стр. 9 (статья «Луг зеленый»).

<sup>65</sup> А. Белый. Начало века. М.—Л., 1933, стр. 478.

<sup>66</sup> А. Луначарский. Театр и революция. ГИЗ, М., 1924, стр. 255.



С выходом «Пепла» критика единодушно признала поворот Белого в сторону вопросов общественных. С. Соловьев, сам бывший «аргонавт» и мистик, писал в своей рецензии: «С книгой Андрея Белого „Пепел“ наша поэзия вступает в еще новый фазис развития. Если символисты начали с Фета и потом равно оценили Некрасова, то теперь равновесие нарушено в пользу Некрасова».<sup>67</sup> О том же говорил Вячеслав Иванов, оценивший сборник Белого как «творение, далеко выходящее по замыслу за пределы интимного искусства поэтической секты, посвященное преимущественно проблемам нашей общественности и обращенное к обществу».<sup>68</sup>

В предисловии к «Пеплу», который демонстративно был посвящен «памяти Некрасова», Белый писал: «... и жемчужные зори, и кабаки, и буржуазная келья, и надзвездная высота, и страдания пролетария — все это объекты художественного творчества». Здесь как будто чувствуется воздействие Брюсова, его теории «свободного искусства». Но далее Белый выходит за пределы этой теории и создает свою систему взглядов на искусство, в которой первое место принадлежит художнику как человеку, как личности: «Жемчужная заря не выше кабака, потому что то и другое в художественном изображении — символы некоей реальности: фантастика, быт, тенденция, философическое размышление предопределены в искусстве живым отношением художника. И потому-то действительность всегда выше искусства; и потому-то художник прежде всего человек».

В «Пепле», как и в «Урне», по существу один мотив — мотив страдания и один образ — образ страдающего поэта. Его страдания одушевлены страданиями его родины, России и сопричастны ей.

В сознании Белого действительно произошел переворот. Он увидел Россию такой, какой не видели ее поэты со времен Некрасова:

Те же росы, откосы, туманы,  
Над бурьянами рдяный восход,  
Холодеющий шелест поляны,  
Голодающий, бедный народ;

И в раздолье, на воле — неволя;  
И суровый, свинцовый наш край  
Нам бросает с холодного поля —  
Посылает нам крик: «Умирай —

Как и все умирают...» Не дышишь,  
Смертоносных не слышишь угроз: —  
Безысходные возгласы слышишь  
И рыданий, и жалоб, и слез.<sup>69</sup>

Болезненному и уродливому развитию городской культуры и цивилизации и связанной с ней буржуазной литературе с ее нездоровыми тенденциями противопоставляет Белый широкое и трагическое восприятие России, пронизанное предчувствием близкого крушения существующего миропорядка. Предчувствие это твердо было внушено ему девятьсот пятым годом.

Белый пытается покончить с прошлым и в личном, и в творческом плане. Он назвал «Пепел» «книгой самосожжения и смерти» (отсюда и символика заглавия: «Пепел» — останки перегоревшей души поэта). Не менее показателен и один из первоначальных вариантов заглавия сборника: «Тоска по воле».<sup>70</sup> Белый хочет отыскать для себя новый путь в искусстве. И он его находит, разрушая поэтику раннего символизма,

<sup>67</sup> «Весы», 1909, № 1, стр. 83.

<sup>68</sup> «Критическое обозрение», 1909, № 2, стр. 45.

<sup>69</sup> А. Белый. Пепел. Изд. «Шиповник», СПб., 1909, стр. 67.

<sup>70</sup> «Литературное наследство», № 27—28, стр. 588.

зводя в свою лирику темы и образы, которых не знал и не мог знать символизм ни в 90-е, ни в начале 900-х годов. И хотя ему самому казалось, что он ни на йоту не отступил от принципов, с которыми вошел в литературу, его новые стихи говорили о вещах, более простых, но в простоте своей глубоко значительных.

Деревенский нищий, бродяга, купец, захоластный телеграфист, любовные приключения сельской поповны, будни заброшенной в глуши железнодорожной станции, суতোлка столичных улиц, кабинет ресторана, похороны революционера, сопровождаемые револьверными выстрелами, — таков новый круг образов лирики Белого. И над всем этим возвышается образ страдающей Родины, заброшенной в неведомые пространства.

Поэт ставит перед собой задачу передать ужас современной жизни, но сделать это так, чтобы ужас жизни являлся следствием взаимодействия не аллегорических фигур, как было в «Золоте в лазури», а конкретных образов и ситуаций.<sup>71</sup>

То, что он увидел, ужаснуло его. Картины деревенской Руси, нарисованные в «Пепле», по-настоящему страшны.

Сборник исполнен социального трагизма, безысходности, отчаяния:

И кабак, и погост, и ребенок,  
Засыпающий там у груди: —  
Там — убогие стаи избенок,  
Там — убогие стаи людей.

Мать Россия! Тебе мои песни, —  
О немая, суровая мать! —  
Здесь и глуше мне дай и безвестней  
Непутевую жизнь отрыдать.<sup>72</sup>

Таким же отчаянием, из которого поэт не видит решительно никакого исхода, пронизаны все семь отделов «Пепла». В конце концов оно начинает угнетать своим чисто художественным однообразием. Сопоставляя «Пепел» с создававшимися в это же время стихами Блока о России, К. Мочульский не без оснований утверждает: «Стихи о России Белого, быть может, лучшие из его поэтических созданий: формально и мастерством — ритмическим разнообразием, словесной изобретательностью, звуковым богатством — они, пожалуй, превосходят стихи Блока. А между тем художественно они с ними несоизмеримы. У Блока во тьме светит свет, сияет прекрасное лицо родины-жены, у Белого родина-мать лежит в гробу; Блок любит и любитесь, дрожит от восторга и муки, Белый — читает отходную и упивается тленем; у первого — горячий ветер, воздух, разорванный скачкой степной кобылицы, у второго удушье склепа, кабака и тюрьмы. Блок видит Россию сквозь „слезы первой любви“; Белый заклиняет:

Исчезни в пространство, исчезни,  
Россия, Россия моя!<sup>73</sup>

Столь же призрачной рисуется Белому жизнь города, его верхушечных слоев. Она есть не что иное, как маскарад, дьявольский танец, в котором закружились и смешались некие фантастические существа:

Пролетает, колобродит,  
Интригует наугад.  
Там хозяйка гостя вводит,  
Здесь хозяин гостье рад.

<sup>71</sup> Об этом писал Ц. Вольпе в своей содержательной статье «О поэзии Андрея Белого» (В кн.: А. Белый, Стихотворения. «Библиотека поэта». Малая серия Л., 1940).

<sup>72</sup> А. Белый. Пепел, стр. 21.

<sup>73</sup> К. Мочульский. Андрей Белый. Париж, 1955, стр. 127.

Звякнет в пол железной злостью  
Там косы сухая жердь: —  
Входит гостья, щелкнет костью,  
Взвевт саван: гостья — смерть.<sup>74</sup>

Россия предстает в «Пепле» стоящей на грани уже не мистических «преобразований», а конкретных социальных потрясений. Так возникает в «Пепле» тема революции. Революция всколыхнула Россию, ворвалась в безмятежное течение жизни, нарушила привычный миропорядок. Заревом демонстраций и восстаний окрашены многие стихи сборника:

Проходят толпы с фабрик прочь.  
Отхлынули в пустые дали.  
Над толпами знамена в ночь  
Кровавою волной взлетали.

Но дрогнул юный офицер,  
Сердито в пол палаш ударив,  
Как из раздернутых портьер  
Лизнул нас сноп кровавых зарев.

К столу припав, заплакал я,  
Провидя перст судьбы железной:  
«Ликуйте, пьяные друзья,  
Над распахнувшегося бездной...».<sup>75</sup>

Такой же характер имеют стихотворения «Укор», «Похороны» и др. Белый осознает, что в истории России обозначился новый период. Он был далек от понимания исторического смысла надвигающихся преобразований, но он знал, что они несут гибель культуре, к которой он сам принадлежал.

В лирике Белого главное место занимают не внешние контуры предметов и явлений и не их внутреннее наполнение, а то впечатление, которое производят они на поэта. Белый переживает не мир, окружающий его, полный звуков, красок, лиц, событий, а свое личное восприятие мира. Поэтому-то лирическое «я» Белого так оголено в его стихах, находится все время в изоляции, нервно выпячено вперед.

Герой лирики Белого — личность страдающая. В теме страдания он находит свое самовыражение. Это и есть живое лирическое «я» Белого, проникающее собой его циклы и сборники. Переход от «Золота в лазури» к «Пеплу» и «Урне» был безусловно резким переходом. Но его нельзя рассматривать как смену одного стиля другим. Герой «Золота в лазури» — пророк, принесший людям весть о неведомом мире, но непонятый и изгнанный ими из своей среды. То же осмысление этой темы сохраняется в «Пепле» и «Урне». Поэт пророчит близкую катастрофу, всеобщую гибель, но «ликующие» «пьяные друзья» не слышат его. Он хочет найти успокоение в любви, но и здесь терпит неудачу. Его изгнали те, кому он принес себя в жертву (как и в «Золоте в лазури»):

Им отдал все, что я принес:  
Души расколотой сомненья,  
Кристаллы дум, алмазы слез,  
И жар любви, и пенинья,

И утро жизненного дня.  
Но стал помехой их досугу.  
Они так ласково меня  
Из дома выгнали на вьюгу.<sup>76</sup>

Характер героя сохраняется в «Пепле» и «Урне» как характер традиционно-романтический (ср. такие чисто романтические штампы, как

<sup>74</sup> А. Белый, Пепел, стр. 123.

<sup>75</sup> Там же, стр. 132—133.

<sup>76</sup> А. Белый. Урна. Стихотворения. Изд. «Гриф», М., 1909, стр. 35.

«сомненная души», «алмазы слез», «жар любви»). И в «Золоте в лазури», и в рассматриваемых сборниках герой Белого — изгнанник и отверженный. С ним никто не считается. Изменилось все: тема и ее лирическое разрешение, проблемы, образы. Возникли новые темы (тема России). Но внутреннее наполнение лирического «я» и, следовательно, поэтика остались прежними. Эта общность и обусловила редкостное стилистическое единство всего поэтического творчества Белого. «Пепел», в котором отчетливо звучат некрасовские ноты, и особенно «Урна», где Белый стремится следовать традициям Баратынского и Пушкина, оказались его лучшими, наиболее искренними и общественно наиболее значительными сборниками. Воздействие этих стихов Белого на русскую поэзию начала XX в. не однажды отмечалось исследователями.<sup>77</sup>

После «Урны» стихотворное творчество Белого почти затухает. Стихи он пишет теперь редко и еще реже их печатает. Вплоть до 1918 г. им не было издано ни одного нового сборника. Он занят в это время другим: печатает повесть «Серебряный голубь», пишет и печатает роман «Петербург» и много критических и критико-публицистических статей, направленных на новое объединение разрозненных символистских сил (вокруг только что организованного издательства «Мусагет»). «Сейчас нужна, — писал он Блоку, — огромная созидательная, подземная работа. Весь „Мусагет“ есть попытка сохранить символизм, но пересадить его на кремнистую почву подтянутости и энергии из болот „психологических туманов“». <sup>78</sup> Но «сохранить символизм» было уже невозможно; Белый с головой уходит в увлечение антропософией.

Возвращается к стихам он только в 1916—1917 гг. В преддверии революции, чутко уловив ее приближение, Белый снова отдается поэтической страсти и не расстается с нею в течение нескольких лет.

Он приветствует революцию, но как проявление надисторических сил. Основная тема стихов Белого этого периода — тема России, стоящей в центре мирового революционного циклона. Отношение Белого к родине резко изменилось. Он уже не заклинает и не хоронит ее. Наоборот, он видит в действиях стихийных сил пророческое предназначение, которому суждено оказать воздействие на ход мировой истории, он называет Россию «мессией грядущего дня».

Высокая патетика стихов Белого этих лет была вызвана верой в мистический «сверхземной» смысл революции. Политический смысл февральских и октябрьских событий 1917 г. Белым во внимание не принимается. Им все сильней овладевает мысль, что то, что происходит сейчас, было предсказано им и его соратниками еще на заре нового века. Он находит прямую связь между революцией в ее конкретном, реальном обличье и теми мистическими и таинственными предчувствиями, которые владели символистами в ранний период движения. О своем наиболее значительном отклике на октябрьские события, поэме «Христос воскрес» (1918), поэт писал, что она «коренилась в Белом еще в 1903 г.».<sup>79</sup> Созданная непосредственно под воздействием «Двенадцати» Блока, но без блоковского историзма, поэма эта трактовала революцию как один из религиозных актов извечно творимой мировой мистерии.<sup>80</sup> Перед взором Белого в эти годы неотступно находится образ «сошедшего Христа», призванного появлением своим искупить «пустыни позора» и «моря неизливные слез».

Обращаясь к своему прошлому, Белый вызывает в памяти образ Владимира Соловьева. Сейчас он особенно остро чувствует себя его учеником.

<sup>77</sup> Об этом писал, например, Ц. Вольпе в упомянутой выше статье.

<sup>78</sup> А. Блок и А. Белый. Переписка. Летописи Гослитмузея, т. 7, М., 1940, стр. 240.

<sup>79</sup> «Литературное наследство», № 27—28, стр. 594.

<sup>80</sup> Об этом писал В. Огнев (см.: В. Огнев. Книга про стихи. М., 1963, стр. 23).

В подражание Соловьеву, его поэме «Три свидания», Белый пишет поэму «Первое свидание» (1921), наиболее значительное свое произведение. Белый полностью переосмысливает здесь свое прошлое в соответствии с новой концепцией личного развития. Мистическая встреча с «Вечноженственной» (ее земным воплощением в поэме служит светская дама того времени Надежда Львовна Зарина) оказала, в соответствии с текстом поэмы, решающее влияние на дальнейшую судьбу поэта. Такова главная идея этого сложного произведения.

Но, несмотря на религиозно-мистическую основу поэзии Белого, объективный смысл его стихотворений, как и раньше, оказывался шире и значительней. В них сказалось неподдельное воодушевление, пафос полного переустройства общества, признание за охваченной революционным циклоном Россией прав на первенствующее положение в мире. Эта черта и определила реальную политическую позицию Белого, связав его с лагерем социализма.

И в стихах 1916—1918 гг., и особенно в последней поэме непосредственные жизненные впечатления оказались сильней его субъективных концепций. Ими в конечном итоге определяется то ценное, что внесла лирика Белого в историю русской поэзии. Своими последними произведениями Белый признал правоту восставшего народа. В 1918 г. его имя употреблялось рядом с именем Блока и служило в устах враждебных Советской власти элементов символом предательства интересов русской интеллигенции.<sup>81</sup> Поэт, хотя и с колебаниями, остался верен избранному пути и своему представлению о революции как очищающей стихии. В некрологе Белого «Правда» писала: «В лице Белого в могилу сошел последний из крупнейших представителей русского символизма. Важно отметить, что он не разделил судьбы других вожаков этого литературного течения (Мережковский, Гиппиус, Бальмонт), скатившихся в болото белогвардейской эмиграции. А. Белый умер советским писателем».<sup>82</sup>

#### А. А. БЛОК

В 1914 г. А. А. Блок (1880—1921) сказал о своем поколении: «кравый отсвет в лицах есть». Он хорошо понимал, что людям его времени, как и ему самому, выпало на долю быть свидетелями важнейших событий, которым суждено повлиять на ход мировой истории. Недаром он так любил цитировать Тютчева: «Блажен, кто посетил сей мир В его минуты роковые...». Для Тютчева эта фраза была скорее гениальным прозрением, была обращена больше к будущему, чем к настоящему. Для Блока она стала частью его художественной концепции. Главное, что характеризует Блока как лирического поэта, — это сознание своей личной причастности к истории, понятой как процесс, как бесконечное видоизменение не только форм быта, но и форм сознания. История не была для Блока чем-то лежащим вне его самого, и эта сопричастность им не только ощущалась, но и осознавалась.

Никто из поэтов начала XX в. — ни Брюсов, ни Белый, ни Иннокентий Анненский, ни Бальмонт — не сделал для русской поэзии того, что сделал Блок. Их поиски и открытия имели большую самостоятельную ценность, каждый из них по-своему понимал и воспринимал сложность переживаемой эпохи, но только Блоку суждено было создать новый тип лирической поэзии. Он его создал, введя в поэзию героя, связанного с временем, понятым исторически. Еще в ранний период, только вступая

<sup>81</sup> См.: А. Блок. Записные книжки. Изд. «Худож. литература», М., 1965. стр. 385.

<sup>82</sup> «Правда», 1934, № 11 (5897), 11 января.

на путь поэтического творчества, Блок осознал, что основной вопрос в искусстве — это вопрос соотношения искусства и действительности. И он уже тогда решил его в пользу действительности, но не эмпирической, воспринимаемой непосредственно, а непрерывно создаваемой в процессе мировых обновлений и видоизменений:

... к цели близится поэт,  
Стремится, истиной влекомый,  
И вдруг провидит новый свет  
За далью, прежде незнакомой...

(I, 43)

«Провидеть новый свет» и значило для Блока войти в соприкосновение с процессами мирового обновления.

Глубина этой исходной позиции и позволила Блоку совершить эволюцию, в процессе которой он — по значительности и размаху поэтических открытий — намного превзошел современных ему поэтов, на опыт которых он опирался и достижениями которых широко пользовался. Он превзошел их тем, что за временным сумел увидеть «вневременное», за границами мира, в которых жил, — безграничное, за обыденным течением жизни — трагедию человека, ощутившего себя во власти «злых законов времени». Это увиденное им он и сделал содержанием лирического творчества. Именно поэтому его лирика не есть только выражение внутреннего мира поэта, но прежде всего воплощение процессов, происходящих в мире и пропущенных через сознание и душевное состояние личности. Зависимость лирики Блока от времени, в которое он жил, — это зависимость «высокого качества», зависимость от истории, понятой как процесс.

До Блока лирический поэт наблюдал, изучал жизнь, решал ту или иную проблему, сохраняя известное расстояние между собой и миром, между собой и природой. Он мог глубоко проникнуть в смысл исторической закономерности, приведшей к данному общественному явлению, к возникновению данного человеческого типа, но он почти всегда находился в отдалении от изображаемого, его позиция была позицией художника, рисующего картину. Он искал соответствий, не *correspondance* Бодлера, а соответствий, лежащих в основе его мироощущения и определяющих его человеческое отношение к миру.

Блок уничтожил расстояние между поэтом и историей. Его лирика не была ни отражением, ни отображением, а сам он ни на йоту не был художником, рисующим картину. Поэтому описательные моменты редко удавались ему. История не воспринималась им как нечто, лежащее за пределами его сознания, вне его и над ним. Она была в нем самом, была им самим, и он это понимал, и принимал эту подверженность как неизбежную данность. Так оформлялась в его сознании концепция рокового характера исторического процесса и, как следствие, уже в художественном воплощении — концепция человека, целиком захваченного водоворотом мировой жизни. Такой взгляд на человека Блок и развил в предисловии к «Возмездью». Он писал здесь: «Отдельные отпрыски всякого рода развиваются до положенного им предела и затем вновь поглощаются окружающей мировой средой... Словом, мировой водоворот засасывает в свою воронку почти всего человека; от личности почти вовсе не остается следа, сама она, если остается еще существовать, становится неузнаваемой, обезображенной, искаленной. Был человек — и не стало человека, осталась дрянная вялая плоть и тлеющая душонка».

Блок и задумал в «Возмездии» показать историю дворянского рода на последних стадиях его развития, историю поглощения его мировой стихией. Взаимодействие рода и окружающей исторической среды приобретает, по мысли Блока, с течением времени все более трагический для

представителей рода характер. Социальные сдвиги и общественные потрясения до основания расшатывают патриархальные родовые устои и связи. Носитель в прошлом высоких гуманных черт и свойств, род гибнет, поглощенный мировой средой. Процесс поглощения начался еще в XIX в., когда стали складываться буржуазные отношения. Вслед за Пушкиным и Баратынским Блок называет XIX в. «железным» веком. Но он существенно углубляет оценку по сравнению со своими предшественниками. В стихотворении «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824) Пушкин вкладывает в уста книгопродавца, выступающего олицетворением буржуазного «здорового смысла», слова:

Внемлите истине полезной:  
Наш век — торгаш; в сей век железный  
Без денег и свободы нет.<sup>1</sup>

Впоследствии, в черновом наброске отрывка «Ты мне советуешь, Плетнёв любезный. . .» (1835), написанного в ответ на предложение Плетнева продолжить «Евгения Онегина», Пушкин вновь возвращается к характеристике века, излагая в стихотворной форме полученное предложение:

Ты мне советуешь, Плетнев любезный,  
Оставленный роман [наш] продолжать,  
[И строгой] век, расчета век железный,  
Рассказами пустыми угощать.<sup>2</sup>

В этом случае Пушкин как будто и сам присоединяется к оценке, данной Плетневым веку, и в его сознании возникает проблема искусства и его места в эпоху, когда царят меркантильно-торгашеские отношения, когда «без денег и свободы нет». И если книгопродавец (а вслед за ним и Плетнев) правы, то проблема приобретает глубоко трагический характер, ибо при таком положении искусство действительно становится забавой. Пушкин всячески сопротивляется превращению искусства в «рассказы пустые», но он не может не признать правоту книгопродавца в его оценке века. А раз он признает ее, проблема остается нерешенной.

Нерешенной она остается и у Баратынского, который подхватил ее у Пушкина и посвятил ей целое стихотворение «Последний поэт» (1834). Он увидел то же столкновение искусства с меркантильной атмосферой капиталистического накопительства, что и Пушкин:

Век шествует путем своим железным,  
В сердцах корысть и общая мечта  
Час от часу насущным и полезным  
Отчетливей, бесстыдней занята.  
Исчезнули при свете просвещенья  
Поэзии ребяческие сны,  
И не о ней хлопочут поколенья,  
Промышленным заботам преданы.<sup>3</sup>

В общей философской концепции Баратынского проблема эта занимает более существенное место, нежели в концепции Пушкина. Но и его поэт не находит выхода из положения. Он стремится к уединенью, хочет избежать столкновения с расчетливым веком и со страхом обнаруживает, что нынче «на земле уединенья нет!».

<sup>1</sup> А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений, т. II, ч. 1. Изд. АН СССР, М., 1947, стр. 329.

<sup>2</sup> Там же, т. III, ч. 1, стр. 395.

<sup>3</sup> Е. А. Баратынский, Полное собрание стихотворений. «Библиотека поэта» Большая серия. Л., 1957, стр. 173.

И Пушкин, и Баратынский говорят о бессилии художника, поэта перед властью «пользы», все более проникающей в умы и души людей и не оставляющей места наслаждению искусством.

В конце века ту же тему попытался разработать Мережковский. Но он не пошел дальше того, что уже было сказано, и повторил мысль Пушкина и Баратынского:

О век могучий, век суровый  
Железа, денег и машин,  
Твой дух промышленно-торговый  
Царит, как полный властелин.<sup>4</sup>

Блок же расширяет и углубляет проблему. Он присоединяется в оценке века к своим предшественникам:

Век девятнадцатый, железный,  
Воистину жестокий век!

«Воистину» значит: «действительно жестокий век». Блок как бы поддерживает характеристику, данную Пушкиным и Баратынским. Но он идет дальше. Он говорит уже о закабалении и перерождении личности вообще, всего человека, о том, что человек оказался во власти злого фатума, что расчет и делячество поработили и растлили душу. Гибнет не только искусство, гибнет личность. Блок бросает упрек веку более горький, чем Пушкин и Баратынский:

Тобою в мрак ночной, беззвездный  
Беспечный брошен человек!

(III, 304)

Это был грандиозный замысел; он должен был на конкретном материале истории одной семьи воплотить историческую концепцию Блока, придать ей законченное художественное выражение. Но он оказался слишком сложным и не во всем самому Блоку ясным. Кроме того, Блок сложился к этому времени как поэт лирический, тогда как замысел «Возмездия» требовал создания большой эпической формы. Отыскать новую форму поэмы ему не удалось. Законченные части оказались стилистически неоднородными (особенно отличаются первая и третья главы), и поэма не была завершена. Но изложенное в имеющихся главах понимание проблемы взаимодействия человека и среды, личности и истории характеризует и общие исторические взгляды Блока зрелого периода творчества.

Подобное понимание мы встречаем в то время не у одного Блока. В какой-то мере взгляд на историю, как на проявление роковых по отношению к отдельному человеку стихийных сил, разделялся всеми крупными представителями символизма. Но только Блок придал ему глубокую художественную выразительность.

Приверженность этому взгляду безусловно сужала кругозор, сковывала силы поэта и ограничивала его активность, ибо делала его не субъектом, а объектом истории. Но в то же время она заставляла его видеть в происходящем общий и высший смысл, некую закономерность, заставляла принимать и оправдывать революцию, какие бы личные последствия для поэта от этого ни проистекали. Эпоха Блока — эпоха социальных революций. В действиях народных масс, в том, что они вышли на улицу и заявили о своих правах, Блок и увидел проявление роковой исторической закономерности. Он считал действия массы стихийными, неорганизованными, никем не направлявшимися. Но тем они были дороже ему, его стихийная и страстная натура немедленно откликнулась на всякое

<sup>4</sup> «Северный вестник», 1891, № 3, стр. 169. (Поэма «Смерть»).



стремление вырваться из привычных рамок застойной жизни, разорвать сковывающие человека путы среды. Поэтому стихийные, как ему казалось, действия массы, были ему близки, дороги и понятны. Стихия страшила его своей необузданностью, катастрофами, но она была для него проявлением истории, и он чувствовал себя в ее власти. С течением времени он стал приходить к мысли, что ему лично, его классу и его культуре она несет гибель. В его сознании складывается мысль о том, что исторический процесс есть проявление стихийных разрушительных сил и противостоять ему человек не может: либо он становится частицей стихии и действует заодно с ней, либо гибнет.

Блок принимает мир и все в мире. принимает его таким, каким он ему открылся, принимает и оправдывает его трагизм и его гибельность:

И смотрю, и вражду измеряю,  
Ненавидя, кляня и любя:  
За мученья, за гибель — я знаю —  
Все равно: принимаю тебя!  
(II, 273)

Ни один русский поэт не знал такой Музы, которая была у Блока и которой он посвятил редкое по силе стихотворение:

Есть в напевах твоих сокровенных  
Роковая о гибели весть.  
Есть проклятье заветов священных,  
Поругание счастья есть.  
Зла, добра ли? — Ты вся — не отсюда.  
Мудрено про тебя говорят:  
Для иных ты — и Муза, и чудо.  
Для меня ты — мученье и ад.  
(III, 7)

«Ты вся — не отсюда» — вот главное в блоковской Музе. Она не зла и не добра, она просто «не отсюда». Она увела поэта от земных зависимостей и привела в соприкосновение с миром и мирозданием; она «подарила» ему не только «луг с цветами», но и «твердь со звездами» — два полюса, две бездны, решить проблему соотношения которых в душе современного человека Блок пытался в течение всей жизни.

В 1910 г., в период особенно обострившегося чувства общественного назначения искусства, Блок писал: «Безумная русская литература — когда же наконец станет тем, чем только и может быть литература — *служением*? Пока нет у литератора элементарных представлений о действительном значении ценностей — мира и человека, — до тех пор, кажется, никакие свободы нам не ко двору...» (V, 440—441). Мир и человек в нем — такова центральная проблема всей поэзии Блока, определившая и ее стилистику, и ее поэтику.

Лирика Блока — это напряженный диалог, который ведет художник с миром и во время которого он мучительно хочет получить ответ на единственный нужный ему вопрос о том, что же ждет человека, его современника, в будущем. Впечатления, получаемые поэтом из внешнего мира, есть, по преимуществу, впечатления звуковые. Поэтому так часты в лирике Блока голоса — это голоса мира, в который он прочно врос. Алфавитный указатель стихотворений Блока дает около десяти названий стихотворений, начинающихся со слова «голос» («Голос», «Голос в тучах», «Голос из хора», «Голоса скрипок»). Цикл «Жизнь моего приятеля» (1913—1915) завершается двумя стихотворениями: «Говорят черти» и «Говорит смерть». Он спрашивает свою Музу: «Зла, добра ли?». Он постоянно спрашивает, стихи его до краев наполнены вопросительными интонациями. Спрашивает людей, спрашивает мир, спрашивает самого

себя: «Ты помнишь? В нашей бухте сонной...», «Душа! Когда устанешь верить?», «Доколе матери тужить? Доколе коршуну кружить?», в поэме «Возмездие» —

О чем — машин немолчный скрежет?  
Зачем — пропеллер, воя, режет  
Туман холодный и пустой?

(III, 306)

Показательны эти два тире, заставляющие делать ударение на словах вопроса «о чем» и «зачем». В стихотворении «Рожденные в года глухие» Блок обращается с тем же вопросом к своему времени: «Испепеляющие годы! Безумья ль в вас, надежды ль весть?». Он страстно хочет узнать, что приготовила история России в будущем и все время спрашивает. Подобно тому, как спрашивал Пушкин:

Куда ты скачешь, гордый конь,  
И где опустишь ты копыта? ..

как спрашивал Гоголь: «О Русь! Куда же несешься ты? ..», так же спрашивает и Блок:

Какие ж сны тебе, Россия,  
Какие бури суждены?

(III, 330)

Диалогическая конструкция лирики выявляла оригинальную творческую позицию Блока. Вслушиваясь в многоголосие мира, задавая вопросы, он пытается понять его судьбу и судьбу человека, брошенного «в мрак ночной, беззвездный». В январе 1918 г., в момент напряженной работы над «Двенадцатью», Блок, «лежа в темноте с открытыми глазами, слышал гул, гул: думал, что началось землетрясение». И через несколько дней снова: «Страшный шум, возрастающий во мне и вокруг. Этот шум слышал Гоголь...».<sup>5</sup> Реакция поразительна: тот же вопрос «Что впереди?» — в первой главке поэмы, «Эй, откликнись, кто идет?» — в двенадцатой и там же опять:

— Кто там машет красным флагом?  
.....  
— Кто там ходит беглым шагом,  
Хоронясь за все дома?

(III, 358)

Звуки выстрелов, вопросы, выкрики, частушечные куплеты, революционные призывы, угрозы — все это многоголосие улицы Блок воспроизвел в «Двенадцати» с такой тщательностью и совершенством потому, что привык воспринимать мир в звучании.

Напряженный разговор с окружающим, постоянные вопросительные интонации (среди всех интонаций Блока семантически наиболее значительные и наименее нейтральные) исключали возможность произведений медитативных в собственном смысле слова. Медитации Блока совершенно оригинальны и непохожи на классические образцы. В них полностью отсутствует элегический момент, зато ярко выражена эмоциональная и психологическая сгущенность. Размышления Блока о частном факте, о единичной судьбе неотъединимо вплетены в размышления о судьбе мира, составляют часть общего диалога о судьбе человечества. Эта неотъединимость накладывает на них печать напряженности, трагической остроты, психологической усложненности.

<sup>5</sup> А. Блок. Записные книжки, стр. 383—387.

Образцом медитативной лирики считается стихотворение Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», которое оканчивается строфой:

И пусть у гробового входа  
Младая будет жизнь играть,  
И равнодушная природа  
Красою вечною сиять.<sup>6</sup>

Смерть не является у Пушкина трагической развязкой. Она есть этап в цепи бесконечных видоизменений и обновлений жизни. Мысль Пушкина выражена элегически четко. У Блока мы попадаем в совершенно иную атмосферу. Тут все заострено, беспокойно. Смерть есть неизбежная трагическая развязка, гибель. От элегичности не осталось и следа, царит высокое эмоциональное напряжение:

Пускай я умру под забором, как пес,  
Пусть жизнь меня в землю втоптала, —  
Я верю: то бог меня снегом занес,  
То вьюга меня целовала!

(III, 128)

В докладе «О назначении поэта» (1921) Блок назвал поэта «сыном гармонии», подразумевая под гармонией «согласие мировых сил, порядок мировой жизни». Его задача, согласно Блоку, состоит не в воспроизведении «событий внешнего мира», она есть «испытание сердцею гармонией». Поэт не наблюдатель и не повествователь. Он должен приобщиться сам и приобщить людей к «мировой жизни». Блок пишет: «Порядок мира тревожен, он — родное дитя беспорядка и может не совпадать с нашими мыслями о том, что хорошо и что плохо. Мы знаем одно: что порода, идущая на смену другой, нова; та, которую он сменяет, стара; мы наблюдаем в мире вечные перемены; мы сами принимаем участие в сменах пород; участие наше в большей части бездеятельно: вырождаемся, стареем, умираем; изредка оно деятельно: мы занимаем какое-то место в мировой культуре и сами способствуем образованию новых пород» (VI, 161—162).

Такое понимание истории могло возникнуть только в эпоху сильнейших общественных потрясений, когда каждый человек становится вольным или невольным участником мирового исторического процесса. И Блок подчиняется исторической необходимости. Высшим проявлением этого подчинения было принятие мира с его тревожным порядком, катастрофами и неустроенностью. В том-то и состояла глубочайшая прогрессивность позиции Блока, что принимался и оправдывался не строй жизни, а ход истории, объективно приводящий к уничтожению одной и — как заключительный этап — созданию новой человеческой «породы». В цитированном предисловии к «Возмездию» Блок, развивая мысль о гибели рода, испытывавшего на себе возмездие истории, обращается к его последнему отпрыску, уже готовому ухватиться «за колесо, которым движется история человечества»; в «Крушении гуманизма» (1919) он хочет видеть в будущем гармонического человека, «человека-артиста»: «...он, и только он, будет способен жадно жить и действовать в открывшейся эпохе вихрей и бурь, в которую неудержимо устремилось человечество» (VI, 115).

Поздняя лирика Блока и явилась воплощением этого сложного комплекса мыслей и чувств, особенно сильно владевших им в зрелый период творчества. Герой Блока находится лицом к лицу с историей, он чувствует ее дыхание, ощущает ее движение и сам движется вместе с нею. Его охватывает ужас, когда он задумывается над положением человека среди

<sup>6</sup> А. С. Пушкин, ПСС, т. III, ч. 1, стр. 195.

огромного и холодного мира, жестокого в своей безучастности к людским судьбам:

Миры летят. Года летят. Пустая  
Вселенная глядит в нас мраком глаз.  
А ты, душа, усталая, глухая,  
О счастья твердишь, — который раз?

Что счастье? Короткий миг и тесный,  
Забвенье, сон и отдых от забот...  
Очнешься — вновь безумный, неизвестный  
И за сердце хватающий полет...

Вдохнул, глядишь — опасность миновала...  
Но в этот самый миг — опять толчок!  
Залученный куда-то, как попало  
Летит, жужжит, торопится волчок!

Когда ж конец? Назойливому звуку  
Не станет сил без отдыха внимать...  
Как страшно все! Как дико! — Дай мне руку,  
Товарищ, друг! Забудемся опять.

(III, 41)

Поэт полностью ощутил свою личную зависимость, зависимость своей судьбы от истории, он ощутил себя в безбрежном океане «причин, пространств, времен» и поведал об этом с потрясающей человечностью. Нет счастья, нет настоящей любви, забвение столь же иллюзорно, как и сама жизнь — «безумный» и «за сердце хватающий» полет в неизвестность. В 1890 г. Владимир Соловьев высказал мысль о том, что лирическая поэзия «относится к основной постоянной стороне явлений, чуждаясь всего, что связано с прогрессом, с историей».<sup>7</sup> Вл. Соловьев опирался здесь на творчество своего друга и любимого поэта Фета, который и сам резко выделял в человеке две стороны — «общественную» и «интимную» — и считал, что достоинством поэзии может быть только сторона «интимная». Блок не принял этого положения; опираясь на Тютчева, он свел «интимное» с «общим» и, больше того, — с «историческим», раскрыл духовный мир героя своей лирики как средоточие нитей временного процесса, причем не утратив ни фетовской глубины и тонкости в передаче душевных переживаний, ни тютчевского ощущения грандиозности мира. Установить «родословную» стихотворения «Миры летят. Года летят...» сравнительно нетрудно. Вспомним Тютчева:

Небесный свод, горящий славою звездной,  
Таинственно глядит из глубины, —  
И мы плывем, пылающею бездной  
Со всех сторон окружены.<sup>8</sup>

«Пылающая бездна», окружившая человека «со всех сторон», и есть символ времени (не земного, а надземного, космического), во власти которого он находится. Образ достаточно впечатляющий. Блок изменяет, усложняет его содержание, превращая «пылающую бездну» в «пустую вселенную», глядящую в глаза человеку безжизненным мраком мертвых глаз.

Столь же явно Тютчев предвосхищает Блока стихотворением «Из края в край, из града в град...», где он говорит о смерти возлюбленной и бессилии человека перед судьбой:

Из края в край, из града в град  
Судьба, как вихрь, людей метет,  
И рад ли ты, или не рад,  
Что нужды ей?.. Вперед, вперед!

<sup>7</sup> Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьева, т. VI. СПб., б. г., стр. 218.

<sup>8</sup> Ф. И. Тютчев, Полное собрание стихотворений. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1957, стр. 113.

Знакомый звук нам ветер принес:  
Любови последнее прощанье...  
За нами много, много слез,  
Туман, безвестность впереди!..<sup>9</sup>

Но рок жизни неумолим. Он отнимает у поэта самое любимое. Отчаяние заставляет его видеть в прошедшем не частный случай, а одну из трагических закономерностей жизни:

Из края в край, из града в град  
Могучий вихрь людей метет,  
И рад ли ты, или не рад,  
Не спросит он... Вперед, вперед!<sup>10</sup>

Очень важен и знаменателен этот дважды повторенный трагический возглас «Вперед, вперед!», в котором уже есть осознание полной зависимости человека от общего хода жизни.

Но Тютчев жил в иную эпоху, хотя и насыщенную событиями, но все-таки более уравновешенную, еще только чреватую теми катастрофами и неустойчивостью, свидетелем которых стал Блок. Тютчевское стихотворение трагично, но это не трагизм безысходности, как у Блока. Тютчев еще не знает, что такое «погибель души», он еще умоляет и заклинает возлюбленную не оставлять его одного в этом страшном мире. Это еще не исторический, а скорее психологический символ. У Блока он уже получает более углубленное — исторически-конкретное — значение и звучание. «За сердце хватающий полет» запущенного куда-то «как попало» волчка жизни и есть олицетворение хода времени, воспринятого в более насыщенную событиями эпоху. Блок усложняет по сравнению с Тютчевым и ситуацию своего стихотворения. Не об утрате близкого существа говорит он. Человек утратил себя, утратил жизненное равновесие, он только грезит об устойчивости, о постоянстве и возможности счастья.

Тютчев в своем стихотворении лишь пунктиром обозначил то душевное смятение, которому Блок придал социальное и философское обоснование, переведя развитие темы из личного плана в план исторический.

И вместе с тем стихотворение «Миры летят. Года летят...» — интимная лирика, потому что в нем переданы сокровенные переживания человека, мир его души, его личное ощущение бытия. Вл. Орлов справедливо заметил: «Блок даже в собственно лирических своих стихах настойчиво возвращал читателя в круг широчайших исторических обобщений... В каждом отдельном случае... поэт стремился показать, что его герой и в своем личном, самом частном, глубоко интимном, не отделен от общего потока исторической жизни своей эпохи».<sup>11</sup> Эта внутренняя сопричастность общему потоку жизни и делает Блока поэтом глубоко своеобразным, позволяет говорить о нем как о создателе нового типа лирической поэзии, завершившем начатое еще Тютчевым преобразование русской лирики.

Тревожность и способность к мятежу — вот что Блок больше всего ценил в людях, что считал он неотъемлемым признаком своего времени. Он и сам был натурой тревожной и мятежной. Стихийные силы постоянно жили в нем. Даже любовная страсть была для Блока мятежом, потому что она высвобождала дремлющие в его душе силы, освобождала от повседневных зависимостей, от угнетающего однообразия среды.

Блок выводит любовную страсть за ее фактические пределы, приводя ее в соприкосновение и в соответствие со стихийностью самого мироздания. И тут он также опирается на Тютчева, он приводит в соответст-

<sup>9</sup> Там же, стр. 134. — Ср. последнюю строку со стихом Блока: «Неизвестность, гибель впереди» («Май жестокий с белыми ночами...»).

<sup>10</sup> Там же, стр. 135.

<sup>11</sup> В. Орлов. Александр Блок. Гослитиздат, М., 1956, стр. 149.

вие намеченные в поэзии Тютчева, но существующие раздельно две бездны, две стихии — человеческую и мировую.

Начало нового периода в развитии блоковской любовной лирики и русской любовной лирики вообще обозначил в этом отношении цикл «Снежная маска» (1907). Впервые здесь Блок попытался слить эти два полюса, найти их внутреннее ставшее жизненно для него важным соответствие, другими словами — разрешить проблему синтеза, заявившую о себе еще в цикле «Стихов о Прекрасной Даме». Снежная метель и холодное звездное небо, под которым разыгрывается любовная страсть, — здесь не одно лишь обрамление сюжета. Природа (в широком смысле) — единомышленник и соучастник сжигающего себя на «снежном костре» любви поэта. Происходящее в его душе находит полное соответствие в «действиях» стихийных природных сил.

Цикл «Снежная маска» выявил новые возможности любовной лирики, которые еще только были намечены в «Стихах о Прекрасной Даме». Через десять лет Блок вспомнит этот цикл в связи с другим произведением, также созданным в «согласии со стихией», — поэмой «Двенадцать».

Выявившие себя в «Снежной маске» мотивы развивались Блоком в дальнейшем. В октябре 1907 г. в небольшом цикле «Осенняя любовь» поэт окончательно находит себя. Здесь впервые сливаются воедино все основные компоненты блоковской любовной лирики:

Под ветром холодные плечи  
Твои обнимать так отратно:  
Ты думаешь — нежная ласка,  
Я знаю — восторг мятежа!

И теплятся очи, как свечи  
Ночные, и слушаю жадно —  
Шевелится страшная сказка,  
И звездная дышит межа...

(II, 264)

Близость любимой женщины, восторг мятежа и дыхание звездного неба — все это нерасторжимо объединилось в один ряд внутренне близких и вытекающих последовательно одно из другого ощущений — ощущений страсти, свободы и полного человеческого счастья. Подобной интерпретации любовного чувства русская лирика до Блока не знала.

Окончательное свое развитие линия любовной лирики Блока получает в цикле «Кармен» (1914). Сила выраженного в стихах этого цикла чувства и поэтическое совершенство их таковы, что обеспечивают ему одно из первых мест среди любовных лирических циклов не только русской, но и мировой поэзии (хотя известная заданность темы ощущается здесь довольно отчетливо). Образ свободолюбивой и презирающей всякую зависимость цыганки Кармен стал в этом цикле воплощением стихии бунтарства. Блок по-своему переосмыслил тему, разработанную Бизе, приведя ее в соответствие со своим личным переживанием любовной страсти как чувства величайшего духовного напряжения и освобождения. Он создал удивительный сплав интимных признаний и бурной страсти, лирических излияний и мятежа. Он впервые осуществил, как ему еще ни разу не удавалось, слияние «земного» и «небесного», слил воедино тютчевские «здесь» и «там»:

Здесь — страшная печать отверженности женской  
За прелесть дивную — постичь ее нет сил.  
Там — дикий сплав миров, где часть души вселенской  
Рыдает, исходя гармонией светил.

(III, 239)

Стихийное нарушение порядка жизни было для Блока тем пунктом, где сходились линии лирики интимной и лирики гражданской. Поэтому

он и поставил «Двенадцать» в один ряд не только со «Снежной маской», но и с «Кармен»: «В январе 1918 года, — сказал он, — я в последний раз отдался стихии не менее слепо, чем в январе 1907 или в марте 1914. Оттого я и не отрекаюсь от написанного тогда, что оно было писано в согласии со стихией. . .» (III, 474).<sup>12</sup>

Но не только на Тютчева опирался Блок. Здесь должно быть названо имя и другого «стихийного» русского лирика — Аполлона Григорьева, автора особенно любимого Блоком стихотворения «Комета». «Недосозданная, вся полная раздора, невзвучанных стихий неистового спора», комета Аполлона Григорьева врывается в порядок мировой жизни, разрушая привычную гармонию светил, преследуя лишь «цель очищения и цель самосоздания». Образ женщины-кометы создает в цикле «Кармен» и Блок, и у него он выполняет ту же смысловую роль — нарушения и разрушения порядка мировой жизни:

Сама себе закон — летишь, летишь ты мимо,  
К созвездиям иным, не ведая орбит,  
И этот мир тебе — лишь красный облак дыма,  
Где что-то жжет, поет, тревожит и горит!

(III, 239)

Безудержность желаний, протест против привычных условий, мятежность увидел Блок в образе Кармен, созданном Л. А. Дельмас, и эти качества породили в его душе отклик невиданной силы.

Выработать свою художественную концепцию и свой поэтический стиль, т. е. в конечном итоге создать новый тип лирической поэзии, Блоку помогло то обстоятельство, что основы сложившегося в зрелые годы мироощущения были заложены в ранних циклах, где уже стал складываться облик человека, находящегося в преддверии и тревожном ожидании ближайших жизненных потрясений и перемен. Огромную роль сыграл затем перелом, пережитый поэтом под влиянием событий 1904—1906 гг. Они помогли ему перевести его предчувствия из плана отвлеченно-мистического в план конкретно-исторический. За это и набросились на Блока некоторые из друзей. Они стали упрекать его в измене идеалам юности. Сам же Блок придерживался иного мнения. В 1910 г., когда для него начинался новый период, окрасивший иными красками и его лирику предыдущих лет, и уже приступив к работе над «Возмездием», Блок признавался А. Белому: «. . . вся история моего внутреннего развития „напророчена“ в „Стихах о Прекрасной Даме. . .» (VIII, 317). Тремя годами ранее он выразился еще более определенно: «Считаю, что стою на твердом пути и что все, написанное мной, служит органическим продолжением первого — „Стихов о Прекрасной Даме“». <sup>13</sup> Комментируя эти высказывания, Белый, уже после смерти Блока, говорит о нем: «Понять Блока-поэта. . . значит понять неслучайность, органичность события написания „Двенадцати“ не кем иным, как автором „Стихов о Прекрасной Даме“; это значит понять: Блок именно потому написал „Двенадцать“, что был он автором и „Стихов о Прекрасной Даме“, и автором „Незнакомки“, и автором „Балаганчика“». <sup>14</sup> К такому пониманию Блока Белый пришел не сразу. И если отбросить религиозно-мистическую окраску, которая сопровождает его рассуждения на этот счет, то в самом утверждении преемственности

<sup>12</sup> О близости «Двенадцати» и «Снежной маски» также и со стороны ритмико-интонационной см. в статье Л. А. Шаповалова «О двух лирических циклах Блока («Снежная маска» и «Фаина»)» (Сборник работ аспирантов ВГУ, вып. 1. Изд. Воронежск. унив., Воронеж, 1965).

<sup>13</sup> А. Блок и А. Белый. Переписка. Летописи Гослитмузея, т. 7, стр. 190.

<sup>14</sup> Памяти Александра Блока. Пб., 1922, стр. 7.

«Стихов о Прекрасной Даме» и «Двенадцати» обнаружится глубина и необходимая определенность.

По своей внутренней последовательности и завершенности творческая эволюция Блока имеет классический характер. Она является образцом движения по восходящей линии при твердом сохранении единства лирического мироощущения. Оно-то и обусловило прочное и органическое единство его романтической трилогии, названной им «трилогией вочеловечения». Под знаком «вочеловечения» Блок и создавал свой «лирический роман»: от представлений о времени к самому времени. Он и преодолевает свое прошлое, и остается верен ему. Органическая связь всех главных этапов творческого пути Блока и их внутренняя последовательность не всегда получают достойную оценку в критических работах. На первый план выдвигаются обычно те моменты творческой биографии поэта, которые в процессе эволюции преодолевались и пересматривались. Вместе с тем процесс эволюции имеет диалектический характер, причем какие-то основы мироощущения, полученные в юности, сохраняют свое значение и свой вес в течение всей творческой жизни поэта. Сам Блок был твердо убежден в том, что «во всяком настоящем художнике все возможности развиваются из одного первоначального источника» (V, 313).

Лирический поэт начинается тогда, когда возникает оригинальная лирическая тема. Для Блока такой темой была тема Прекрасной Дамы. Она глубже наших обычных представлений о ней. В ней уже заложено ощущение катастрофы или, как пишет П. Громов, «кризиса, таившегося в самой совокупности атмосферы рубежа двух веков». Но кризис ощущался не только Блоком. В теме Блока имелась еще одна важная черта: готовность откликнуться, желание встречи с тем неизвестным, что сквозило ему из будущего.

Уже в «Балаганчике» (1906) Блок, освобождаясь от мистической зачарованности, осмеля, по его выражению, «крайности индивидуализма». В превосходных стихах этой пьесы отразилось смятение Блока, понимавшего, что перед ним открывается новый мир, но еще не до конца поверившего в его самостоятельную ценность. Блок не желает больше приносить свое дарование в жертву утонченной отвлеченности, но где искать истину, он пока не знает. Интерес Блока к событиям русско-японской войны и революции не противоречил ничему из того, чем были насыщены ранние циклы. По свидетельству М. Бекетовой, он даже участвовал в одной из демонстраций и чуть не шел в первых рядах ее с красным флагом в руках. Он и в этом случае оставался верен себе, видел во всем происходящем некий провидческий смысл. Революция и мистика слились в сознании Блока, породив ряд стихотворений («Митинг», «Поднимались из тьмы погребов...», «Сказка о петухе и старушке», «Ее прибытие» и др.), объединенных впоследствии в цикл под названием «1905». Особенно показательна в этом отношении неоконченная поэма «Ее прибытие», имевшая в рукописи заглавие «Прибытие Прекрасной Дамы».

Не менее важно и то, что таинственному переосмыслению подвергались теперь не отвлеченные пророчества, а факты реальной жизни — жизни огромной страны, объятай революцией. Проникновение их в сознание и лирику Блока и явилось первым проявлением начавшегося перелома. И здесь важно не столько то, что они по-прежнему получали мистическое истолкование, сколько то, что это были факты, почерпнутые из непосредственных наблюдений. Даже такие зашифрованные вещи, как «Ночная фиалка», или «Девушка пела в церковном хоре...», ни в малейшей степени не являются эстетизацией действительности. Они вызваны к жизни конкретными обстоятельствами русской истории, причем связи с эпохой отыскиваются без особого труда. Так, в стихотворении «Девушка пела в церковном хоре...» говорится об «ушедших в море» кораблях и об



«усталых в чужом краю» людях, «забывших радость свою». Непосредственным поводом к созданию этого стихотворения явились реальные события японской войны (поход русской эскадры к берегам Японии, печальный исход Цусимского сражения, высадка части уцелевшего экипажа в чужестранных портах). Блок переосмысляет все эти факты, переводя рассказ в план таинственного и возвышенного иносказания. После вступления, с третьей строфы он резко меняет интонацию повествования, неожиданно вводя мотив иллюзии:

И всем казалось, что радость будет,  
Что в тихой заводи все корабли,  
Что на чужбине усталые люди  
Светлую жизнь себе обрели.

(II, 79)

Но надежда не оправдала себя: люди могут надеяться на что угодно, но всеми их действиями руководит некая высшая сила. Она никому и ничему не подвластна «Высшим знанием» владеет в стихотворении лишь «причастный тайнам» ребенок, который находится «высоко, у царских врат». Причем то, что он знает, опять-таки не сулит успокоения: знание его безысходно, оно есть знание трагедии, которую суждено пережить ничего о ней не ведающим людям. Появление «ребенка» еще раз изменяет развитие темы, но уже в сторону разрушения всяких иллюзий:

Причастный Тайнам, — плакал ребенок  
О том, что никто не придет назад.

(II, 79)

Блок пытается здесь на конкретном материале войны решить старую проблему, поставленную еще в «Стихах о Прекрасной Даме», — проблему соотношения «земного» и «небесного» начал в общем течении мировой жизни. В том виде, в каком она ставилась в «Стихах о Прекрасной Даме», она Блока уже не удовлетворяет. И он хочет исторически обосновать ее, дать ей выход в жизнь, в ту атмосферу напряженных ожиданий, которыми охвачено было тогда все русское общество.

На этой почве и произошла его встреча со «страшным миром», резко изменившая направление, в котором развивался до сих пор талант Блока.

Для того чтобы встреча эта состоялась, Блок должен был пройти через поиски и смятение второго тома (1904—1908). Он еще подвластен здесь самым разнородным воздействиям и не может располагать события в их естественной последовательности и взаимосвязанности. Уже отказавшись от условной схемы «Стихов о Прекрасной Даме», Блок не нашел еще ничего, что могло бы ее заменить. Он ощутил дыхание жизни (циклы «Город», особенно — «Вольные мысли»), но определенного отношения к ней еще не выработал. Второй том стал переходной книгой, в которой отразилось чувство нарушения мировой гармонии:

И перья страуса склоненные  
В моем качаются мозгу,  
И очи синие, бездонные  
Цветут на дальнем берегу.

(II, 186)

Строфа эта взята из стихотворения «Незнакомка» (1906), одного из самых совершенных поэтических созданий Блока. Как отметил Е. Эткинд, оно явственно делится в соответствии со стилистическими особенностями на две части. Первая часть — внешний мир, в котором «царят дисгармоничные, уродливые звуки — пьяные окрики, детский плач, скрип уключин, женский визг». Но все меняется с появлением Незнакомки: «... опре-

деленность уступает место таинственной зыбкости, уродливый крик и визг — гармонической музыкальности».<sup>15</sup> Зыбкость семантической линии, связанной с образом Незнакомки, служит показателем для всего стихотворения. Героиня появляется, сопровождаемая мягкой музыкальной волной — акцентировкой на гласном «а»:

Дыша духами и туманами,  
Она садится у окна...

Образ Незнакомки — смысловой центр произведения. Она противопоставит дисгармоничности, пошлости окружающего мира, но противопоставит как зыбкая мечта, таинственный намек, наконец, как ожидание чуда; это ожидание и выявляет то смутенное состояние, в котором пребывает поэт. Он уже почувствовал, что мир дисгармоничен и противоречив. Но причины этой противоречивости скрыты от него, и он уходит в другой мир, где все музыкально, таинственно и заманчиво, и ничем не грозят «пьяницы с глазами кроликов».

Осознание той роли, какую сыграли в истории поэзии 1904—1906 гг., пришло к Блоку не сразу. Только в Собрании стихотворений 1911—1912 гг. он выделяет в специальный цикл произведения, созданные за годы первой революции. Но то, что годы эти составили этап в жизни России, он понял очень скоро. Уже в 1907 г. он писал: «Реакция, которую нам выпало на долю пережить, закрыла от нас лицо жизни, прснувшейся было, на долгие, быть может, годы. Перед нашими глазами — несколько поколений, отчаивающихся в своих лучших надеждах. Очень редко можно встретить человека... который не тоскует смертельно...» (V, 209).

Страшный мир становится в представлении Блока не только средоточием невыносимых условий жизни, но и заключительным звеном большого исторического периода. В статье «Владимир Соловьев и наши дни» (1920) Блок говорил: «Я позволю себе... указать на то, что уже январь 1901 года стоял под знаком совершенно иным, чем декабрь 1900 года, что самое начало столетия было исполнено существенно новых знамений и предчувствий... Все отчетливее сквозят в нашем времени черты не промежуточной эпохи, а новой эры, наше время напоминает не столько рубеж XVIII и XIX века, сколько первые столетия нашей эры». И затем, возвращаясь к эпохе Александра III, Блок продолжает: «Люди дьявольски беспомощно спали, как многие спят и сегодня; а новый мир, несмотря на все, неудержимо плыл на нас, превращая годы, пережитые и переживаемые нами, в столетие» (VI, 154—155, 158).

В осмыслении темы страшного мира Блок уже стоит на исторической точке зрения. Он понимает, что уходит в прошлое большой период, рушатся вековые устои жизни, на арену истории выходят новые силы. Свой рассказ в статье «Стихия и культура» (1908) о происшедшем на юге Италии землетрясении Блок заканчивает вопросом: «Ученые сказали только, что югу Италии и впредь угрожают землетрясения; что там еще не отвердела земная кора. А уверены ли мы в том, что довольно „отвердела кора“ над другой, такой же страшной, не подземной, а земной стихией — стихией народной?» (V, 355). И в записной книжке того же времени он продолжил вопрос еще дальше: «Какой огонь брызнет из-под этой коры — губительный или спасительный?»<sup>16</sup>

Блок видит в народной стихии силу, направленную на уничтожение того мира, в котором он живет. Он ощущает себя свидетелем и современником исторической трагедии. Условия жизни в страшном мире все

<sup>15</sup> Е. Эткинд. Поэзия и перевод. Изд. «Сов. писатель», М.—Л., 1963, стр. 381.

<sup>16</sup> А. Блок. Записные книжки, стр. 127.

более и более тяготят его, навевая стихи о бессмысленности всего происходящего на земле («Песнь Ада», «Пляски смерти», «Жизнь моего приятеля» и др.). Ужас внезапно открывшейся жизни настолько поразило Блока, что он понял: «Всего этого ужаса не исправить отдельным людям» (VIII, 454).

Страшный мир — это мир буржуазной пошлости. Он пугает поэта своей бездуховностью. Все здесь размерено и выверено; это мир четких линий, застывших в своем холодном однообразии: «Ночь, улица, фонарь, аптека». Мир этот лишен внутреннего содержания: «Бессмысленный и тусклый свет».

Размеренность жизни, слагающейся из четких линий, закабалит живую душу человека, подавила его, лишила надежды на исход: «Живи еще хоть четверть века — Все будет так. Исхода нет».

И даже смерть не спасет от подчиненности бездушной прямизне и холодной логике: «Умрешь — начнешь опять сначала, И повторится все, как встарь». Повторится, ибо и после смерти человек продолжает двигаться внутри той же неживой схемы: «Ночь, ледяная рябь канала, Аптека, улица, фонарь».

Порядок и размеренность жизни страшат Блока. Ему не хватает в ней стихийного начала, которое смешало бы, нарушило четкость и прямизну линий. Он находит это стихийное начало в любовной страсти, но не всегда. Временами и он сам поддается мертвящему однообразию, принося ему в жертву светлое чувство:

... с постоянством геометра  
Я число каждый раз без слов  
Мосты, часовню, резкость ветра,  
Безлюдность низких островов.

Я чту обряд: легко заправить  
Медвежью полость на лету,  
И, тонкий стан обняв, лукавить,  
И мчаться в снег и темноту...

(III, 20)

«Ночь, улица, фонарь, аптека, бессмысленный и тусклый свет» — это крупный план жизни, леденящая душу четкость ее внешних очертаний. «Мосты, часовня, резкость ветра, безлюдность низких островов» — это микромир жизни, то, что фиксируется очерстневшим сознанием поэта, обреченного даже в самые интимные моменты исчислять происходящее с холодным постоянством.

И Блок ищет любых проявлений душевной раскованности. В 1915 г. он создает поэму «Соловьиный сад», в которой раскрывает тему бегства человека из мира, лишеного мятежного начала. Стихия океана рокотом волн и рычаньем прибора напонила герою поэмы о жизни, протекающей за «высокой и длинной» оградой сада. В нем просыпается протест, он оставляет покой и уют, в котором внезапно очутился, отказывается от «незнакомого счастья» умиротворенной страсти, ибо понял, что

Заглушить рокотание моря  
Соловьиная песнь не вольна.

(III, 243)

Блок использовал традиционную в мировой поэзии тему. Символ сада проходит и через русскую лирику новейшего времени. Он служит воплощением уединения, отдохновения от суеты, идеального представления о гармонической жизни. В поисках необыкновенного и герой Блока попадает в соловьиный сад, мимо которого он ежедневно проходит вместе

со своим спутником — ослом. Но то, что его так манило, что казалось необыкновенным чудом, сулило отдых от забот, оказалось недостойным человека. Его властно зовет назад стихия океана, и, послушный ее воле, он оставляет сад, навсегда расставаясь с иллюзией счастья.

Через полгода после окончания «Соловьиного сада» Блок создает стихотворение «Дикий ветер. . .»:

Дикий ветер  
Стекла гнет,  
Ставни с петель  
Буйно рвет.

Час заутрени пасхальной,  
Звон далекий, звон печальный,  
Глухота и чернота.  
Только ветер, гость нахальный,  
Потрясает ворота. . .

(III, 279)

Впервые в русской поэзии ветер так прочно обосновался в лирике поэта, и не только образом-символом, передающим состояние души в настоящий момент, а частью художественной концепции, выражением отношения поэта к действительности. Врывающийся в дом и потрясающий ворота «дикий черный ветер» в лирике Блока есть ветер истории, стихия темная и глухая, но всеразрушающая и обновляющая, стихия движения, не знающая никаких преград. Ее появление неразрывно связано со всем строем мироощущения Блока.

Образ ветра открывает и «Двенадцать»: «Ветер, ветер — на всем божьем свете!». Мир пришел в движение, нарушился мертвящий душу застой, все смешалось, наступила новая эпоха в истории человечества, эпоха «вихрей и бурь», — вот что утверждает «Двенадцатью» Блок.

Гораздо ранее, за десять лет до «Двенадцати», мятущейся, стихийной открылась ему народная Россия. Тема России становится центральной темой всего зрелого творчества Блока. В письме К. С. Станиславскому (1908) он говорил: «Ведь тема моя, я знаю теперь это твердо, без всяких сомнений, — живая, реальная тема; она не только *больше меня*, она больше всех нас; и она всеобщая наша тема. Все мы, *живые*, так или иначе, к ней же придем. Мы не пойдем — она сама пойдет на нас, *уже пошла*. Откроем сердце — исполнит его восторгом, новыми надеждами, новыми силами. . .

*Не откроем сердца — погибнем. . .* Полуторастамиллионная сила пойдет на нас, сколько бы штыков мы ни выставили, какой бы „Великой России“ (по Струве) ни воздвигли. *Свято нас растопчет*; будь наша культура — семи пядей во лбу, не останется от нее камня на камне» (VIII, 265).

Тема России возникает в лирике Блока в те же годы, что и тема страшного мира, и как антитеза ей.

В цикле «На поле Куликовом», написанном в том же году, что и письмо К. Станиславскому, Блок ярко продемонстрировал свое поэтическое восприятие народной России. Многие в этом восприятии шло от народнической традиции, но тот внутренний драматизм, те безмерные требования, что предъявляет Блок к интеллигенции, были порождены всей совокупностью специфических условий русской жизни начала века. Блок очень своеобразно переосмыслил самую тему национальной отличительности России — он увидел ее уже пришедшей в движение, находящейся в преддверии решающих потрясений. Надо было обладать гениальной прозорливостью, чтобы в годы реакции разглядеть за внешней безмятежностью биение стихийных сил. Безусловно, здесь сыграло свою роль и то состояние напряженного ожидания, с которого началась для Блока сознательная поэтическая жизнь.

Цикл «На поле Куликовом» — лучшее, что дала о России поэзия рубежа двух веков. В нем отразился новый этап в осмыслении важнейшей для всей русской поэзии темы. Народная стихия, явленная в стихах цикла, и манит Блока исторической стремительностью, и страшит катастрофами:

И вечный бой! Покой нам только снится  
Сквозь кровь и пыль...  
Летит, летит степная кобылица  
И мнет ковыль...  
Закат в крови! Из сердца кровь струится!  
Плачь, сердце, плачь...  
Покоя нет! Степная кобылица  
Несется вскачь!

(III, 249—250)

Совершенно новое и необычное восприятие России продемонстрировал в этом цикле Блок. Из глухих лет реакции он увидел зарево пожара:

Я вижу над Русью далече  
Широкий и тихий пожар.

(III, 252)

И он ощутил себя во власти России, частицей ее, ее сыном, ее мужем, причастился ее судьбе, слился с ней в стремительном беге в будущее. «Не может сердце жить покоем», — сказал он уже о себе.

Гораздо важнее здесь не та историческая аналогия, очень личная, хотя и распространенная в среде символистов (см. роман А. Белого «Петербург»), которая легла в основу поэтического «сюжета» (схватка русских с татарами как прообраз будущей схватки народа и интеллигенции, «монголов» и «Европы»). Вплоть до «Скифов» (1918) Блок остался верен этой аналогии, заимствованной им у Вл. Соловьева, но конкретизированной применительно к новой эпохе. Более существенно то, какой он увидел народную Россию и какую глубокую личную зависимость от нее ощутил. И ощутил так сильно, что уже никогда с этим ощущением не расставался.

Через пять лет после «На поле Куликовом» Блок снова вернулся к той же теме в рецензии на книгу П. Карпова «Пламень» (1913). В любой момент ожидает он стихийного взрыва: «Кровь и огонь могут заговорить, когда их никто не ждет. Есть Россия, которая, вырвавшись из одной революции, жадно смотрит в глаза другой, может быть, более страшной» (V, 486).

И когда совершилась революция, уже не Блок, а его герои заговорили от лица всего народа:

Мы на горе всем буржуям  
Мировой пожар раздуем,  
Мировой пожар в крови —  
Господи, благослови!

(III, 351)

Блок увидел в революции стихию грозную, но по внутреннему смыслу своих действий и своей исторической миссии величественную. Пойми он революцию в ее реальном социально-экономическом значении, со всеми ее конкретно-историческими аспектами, он никогда не создал бы «Двенадцати». Он мог бы написать другую поэму, но не «Двенадцать». Он увидел в революции стихийный взрыв, и это раскрепостило его духовные силы. дало простор воображению и разрядку затянувшемуся напряжению.

В зубах цигарка, примят картуз,  
На спину б надо бубновый туз —

(III, 350)

вот, в понимании Блока, нынешние творцы истории. Они вышли на улицу и творят свое правое дело. Они несут гибель страшному миру. Блок принимает революцию именно как проявление стихийных сил. Герои его появляются в поэме в снежном вихре, их обдувает ветер:

В очи бьется  
Красный флаг...  
И вьюга пылит им в очи  
Дни и ночи  
Напролет...  
(III, 356—358)

Их движение по улицам революционного Петрограда сопровождаются разбитные частушечные ритмы:

Эх, эх, попляши!  
Больно ножки хороши!  
А Ванька с Катькой — в кабаке...  
У ей керенки есть в чулке!  
Запирайте этажи,  
Нынче будут грабежи!  
(III, 352, 350, 354)

В каком бы субъективизме ни обвиняли Блока, нужно признать: главное в революции он уловил и понял. Это главное состояло в том, что в движение пришла народная масса. Народ же всегда был для него носителем стихийной силы. В докладе «Крушение гуманизма» (1919) он говорил: «Хранителем духа музыки оказывается та же стихия... тот же народ, те же варварские массы. Поэтому не парадоксально будет сказать, что варварские массы оказываются хранителями культуры, не владея ничем, кроме духа музыки, в те эпохи, когда обескрылевшая и отзвучавшая цивилизация становится врагом культуры...» (VI, 111).

Он понял главное в революции, и это позволило ему подняться в осмыслении происходящего на большую художественную высоту. Высота в осмыслении важнейших проблем революции, широта взгляда и отсутствие предвзятости и упрощенчества сделали «Двенадцать» произведением эпического жанра. Блок нашел здесь то, чего не смог найти в «Возмездии»: новую форму поэмы. Это эпос новейшего времени, со всеми его особенностями, из которых главной является изображение массы, действующей в соответствии со своими стихийными инстинктами.

Но, принимая и оправдывая стихию как факт истории и возмездия, Блок уже и отталкивается от нее, ибо хочет видеть в ней и в действиях ее носителей больше, чем одно только разрушение. Он хочет найти в ней опору своим надеждам. В процессе революционного переустройства должна быть создана новая человеческая «порода».

Герои его поэмы — «голытьба», гуляки и убийцы, но ими руководит некий высший смысл, заключающий в себе оправдание и их самих, и их действий. Этот высший смысл есть будущее, в которое они идут, сопровождаемые призывом поэта:

Революционный держите шаг!  
Неугомонный не дремлет враг!  
(III, 353)

На их долю выпала миссия полного переустройства мира, пересоздания отношений между людьми, в процессе которого должна подвергнуться изменению и духовная организация личности. Блок размышляет

над происшедшим и над тем, что ожидает Россию в будущем. Прозрения его глубоки и всеобъемлющи. Сдержанно, но с большой внутренней страстью, выводящей «Двенадцать» за пределы обычных произведений о революции, он отыскивает в действиях своих героев тот скрытый потенциал, которым они вызваны к жизни и который только и может оправдать их.

После убийства Катьки, центрального эпизода поэмы, ее «лирического катарсиса», Блок неожиданно, казалось бы, вводит странный на первый взгляд мотив скуки:

Ох ты, горе-горькое!  
Скука скучная,  
Смертная!  
(III, 354)

Затем следуют частушечные ритмы, в которых главной является тема мести:

Ужь я темячко  
Почешу, почешу...<sup>17</sup>  
· · · · ·  
Ужь я ножичком  
Полосну, полосну...

Завершается главка тем же мотивом скуки:

Упокой, господи, душу рабы твоя...  
Скучно!  
(III, 355)

Мотив этот возник не случайно. Он составляет одну из самых важных сторон поэтической концепции «Двенадцати».

Блок ставит в поэме очень большие вопросы. Они вынашивались им всю жизнь. И вот сейчас они всплыли на поверхность, благодаря чему его художественная позиция оказалась сложнее позиции гражданской. Он пытается решить проблему разрушения и созидания, революции и культуры. В декабре 1918 г. Блок написал письмо Маяковскому по поводу стихотворения последнего «Радоваться рано», в котором тот призывал к уничтожению всей культуры прошлого. Блок осудил Маяковского, но с высшей точки зрения. Он увидел в этих призывах повторение того, что, по его мнению, неоднократно имело место в истории: «...разрушение так же старо, как строительство, и так же традиционно, как оно. Разрушая постылое, мы так же скучаем и зееваем, как тогда, когда смотрели на его постройку... Одни будут строить, другие разрушать... но все будут рабами, пока не явится третье, равно не похожее на строительство и на разрушение» (VII, 350. Курсив мой, — Л. Д.). Так появился в поэме мотив «скуки-скучной, смертной».

Блок хочет, чтобы революция оказалась значительней обычного бунта, хочет увидеть в ней нечто новое и более глубокое. Еще в августе 1917 г., наблюдая за развитием народного движения, он записал в дневнике: «И вот задача русской культуры — направить этот огонь на то, что нужно сжечь; буйство Стеньки и Емельки превратить в волевою музыкальную волну; поставить разрушению такие преграды, которые не ослабят напора огня, но организуют этот напор...» (VII, 297).

И Блок по-своему попытался решить задачу, поставленную перед русской культурой, отыскать в революции *третью силу*, «равно» непохожую на «строительство и разрушение». В смысле решения чисто художественных задач «Двенадцати» — поэмы малой формы, но большой лирической

<sup>17</sup> «Почесать затылок» — заимствование из воровского арго, значит: «убить».

страсти — это значило дать некий символ, который и смог бы стать концентрацией представлений поэта о целях революции.

Таким символом и стал Христос. Он появляется в самом конце, но вся поэма, по верному замечанию Ю. Тынянова, «является как бы вариациями, колебаниями, отклонениями от темы конца».<sup>18</sup> Семантика этого символа зыбка и неотчетлива, допускает разные толкования. Но есть моменты, указанные самим Блоком.

Христос оказывается заключительным звеном в развитии сюжета, последним из лирических планов поэмы. И возникает он тогда, когда герои остаются «без имени святого»:

... И идут без имени святого  
Все двенадцать — вдаль...

(III, 356)

Христос выступает не только «нежной поступью надвьюжной», не только «в белом венчике из роз», но еще и «с кровавым флагом».

Он прочно связан с сюжетом. В письме к иллюстратору поэмы Ю. Анненкову Блок высказал пожелание относительно оформления обложки: «Если бы из левого верхнего угла „убийства Катьки“ дохнуло густым снегом и сквозь него — Христом, — это была бы *исчерпывающая обложка*» (VIII, 514).

Христос оправдывает настоящее во имя будущего, оправдывает жестокости, неизбежные в период социального переустройства общества, берет их на себя. Он — тот символ, в котором воплощены конечные цели революции. Они смутно осознавались Блоком, и поэтому смутным и многозначным оказался и сам символ. Человек должен переродиться в огне революции, должна возникнуть новая «человеческая порода». Символом этого перерождения и достижения в будущем высокой духовной гармонии и стал в поэме образ Христа. В нем Блок увидел и показал ту третью силу, не похожую ни «на строительство», ни на «разрушение», которая призвана организовать напор стихийных сил и тем самым вывести революцию за пределы заурядного бунтарства, «буйства Стеньки и Емельки». Он утверждает: «Человек с проснувшимся социальным инстинктом — еще не целый человек, он разбужен еще не до конца, он еще не представляет из себя совершенного орудия борьбы...» (VI, 156).

Такая позиция Блока по отношению к революции стала возможной потому, что он смотрел на нее в свете наступления новой эпохи, равной по значению и по масштабам эпохе христианства. Блок ищет в истории человечества самые значительные аналогии. Касаясь времени падения Римской империи, он пишет: «Конечно, мир, как и у нас в Европе, был расколот прежде всего пополам; старая половина таяла, умирала и погружалась в тень, новая вступала в историю с варварской дикостью, с гениальной яростью. Но сквозь величественные и сухие звуки римских труб, сквозь свирепое и нестройное бряцание германского оружия уже все явственнее был слышен какой-то третий звук, не похожий ни на те, ни на другие... Я говорю, конечно, о *третьей силе*, которая тогда вступила в мир и... стала равнодействующей между двумя мирами, не подозревавшими о ее живучести. В те времена эта сила называлась христианством» (VI, 156—157). Блок не знает, в каком обличье эта «третья сила» выступит сейчас, но в ее существовании он убежден. Он повторяет здесь сказанное в письме к Маяковскому, но если подойти к его мысли не с требованиями исторической объективности, а с позиций его тревожного и напряженного мироощущения, параллель его можно понять.

<sup>18</sup> Ю. Тынянов. Проблемы стихотворного языка. Статьи. Изд. «Сов. писатель», М., 1965, стр. 258.



Блок близко подошел здесь к той оценке раннего христианства, которая дана была Энгельсом в статье «К истории первоначального христианства» (1894). Энгельс проводит прямую параллель между ранним христианством и рабочим движением второй половины XIX в.: «Как и последнее, христианство возникло как движение угнетенных: оно выступало сначала как религия рабов и вольноотпущенников, бедняков и бесправных, покоренных или рассеянных Римом народов».<sup>19</sup> Близко к такому взгляду развивает свою точку зрения и Блок. Ему важно прежде всего то, что как в первые века новой эры, так и в эпоху социалистической революции в движение пришли народные массы, которые неизбежно принесут с собой новый взгляд на мир. В этом он и хотел увидеть залог действительного перерождения и очищения личности.

Поэма написана языком символов. Они глубоки и многозначны, но они непередаваемы на язык логики. Мы можем только приблизиться к их пониманию, но установить их значение с абсолютной достоверностью нам не суждено.

Блок хочет, чтобы на убитую Катю «дохнуло ... Христом». Она, блудница и жертва одновременно, должна приобщиться к мировой жизни. Христос поднимает героев поэмы над «землей». Он — «сверхзадача» революции. Он где-то вдали («за выюгой невидим»), он неподвластен земным воздействиям («от пули невредим»), он не человек — «женственный призрак», как говорил сам Блок, или, по его же словам, — «белое пятно впереди, белое, как снег» (III, 629) (то же, что и «белый венчик из роз» — символика белого цвета: очищение).

Уже в самом начале поэмы в многоголосии улицы Блок услышал роковой для себя вопрос «Что впереди?» (именно «что», а не «кто»):

Что впереди?  
Проходи!  
(III, 349)

И в конце дал ответ:

В белом венчике из роз  
Впереди — Иисус Христос.  
(III, 359)

Собственно, это и не ответ вовсе, а продолжение того же вопроса.<sup>20</sup> Ответом, т. е. решением проблемы, заключительные строки могут считаться только условно. Здесь и таится то радикальное противоречие поэмы, которое придает ей неразрешимо-трагическое звучание.

За исключением заключительной строфы, вся символика «Двенадцати» конкретна и жизненно обоснована. Она как бы «опрокинута» в действительность и блистает ее светом. Иное в заключительной строфе, где нет и намек на непосредственную обоснованность; все здесь отчуждено, поднято высоко над землей.

И вся конкретность поэмы разбивается о заключительную строфу. В этом несоответствии заключается причина того, что конфликт «Двенадцати» получает трагическую окраску: современность осмысливается сквозь призму истории, действительные жестокости социального переворота оправдываются символом, поэтически прекрасным, но смутным и многозначным. Он был привычен для тех кругов русской интеллигенции, из которых вышел Блок. С юности Блок привык связывать с именем Христа самые светлые свои надежды. Поэтому он вновь вернулся к нему, когда захотел увидеть впереди восставшей стихии очищающий символ.

<sup>19</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 22, изд. 2. М., 1962, стр. 467.

<sup>20</sup> Люди, слышавшие «Двенадцать» в чтении Блока, утверждают, что последние слова он произносил с легкой вопросительной интонацией.

Лирика Блока — естественное продолжение лирики классического реализма. В своих поэтических исканиях, в проблемах, составивших существо его творчества, он прочно опирался на опыт своих предшественников. Из них наиболее существенную роль в его развитии сыграли Пушкин и Тютчев. Пушкин дал Блоку возможность почувствовать себя художником, раскрыл перед ним историческую перспективу («Медный всадник» и «Возмездие»). Тютчев помог ему понять его эпоху, ее кризисный и катастрофический характер. Связи Блока с девятнадцатым веком были связями органическими. Он весь вырос на достижениях девятнадцатого века, чему способствовали, в частности, та культурная среда, в которой он вращался в юности, и его постоянные чисто филологические интересы к литературе.

Но Блок не ограничился усвоением достижений, он привел их в соответствие со своим временем. Отсюда двойственность его лирики: с одной стороны, она твердо связана с традицией, с другой — всем своим строем прочно соотнесена с тревожной и мятежной эпохой начала века. Обе эти стороны прослеживаются в поэзии Блока без особого труда. Блок дал вторую жизнь тем же проблемам, которые волновали и Пушкина, и Гоголя, и Лермонтова, и Достоевского, и Тютчева. Но он пошел дальше их, ибо жил в годы, когда острота и напряженность общественной жизни, смутно ощущавшаяся в прошлом веке, достигала своего предела, когда общественные потрясения, о которых раньше можно было только гадать, стали явью. Первым их приближение почувствовал Тютчев. Именно Тютчев проложил дорогу Блоку. Он был поэтом нового типа, ощутившим и осознавшим весь огромный смысл тех важнейших социальных изменений, которыми так богата была европейская история второй половины века. Его скрытная, но страстная натура остро реагировала на происходившую смену общественных сил. Он первым в русской лирике вывел человека, ощутившего себя во власти стихийных сил — сил истории и мироздания. Но окончательно облик нового героя сложился только в лирике Блока. Опираясь на Тютчева, Блок создал совершенно новый тип лирики, приведя ее в соприкосновение и соответствие с ходом исторического процесса. Блок воспринимал его трагически — как проявление роковых сил, истоки которых таятся в недоступных человеку «надземных» сферах. И он попытался преодолеть этот трагизм, сделав шаг навстречу народу — самый важный шаг в своей жизни.

Блок придал законченность поэтическим исканиям целого исторического периода. Он наиболее глубоко и остро по сравнению с другими поэтами рубежа двух веков осознал зависимость человека, его духовного мира и душевного склада от времени, в котором он живет. Благодаря Блоку наполнился поэтическим содержанием целый большой отрезок времени — от 90-х годов XIX в. до 10-х годов XX в. В своем творческом развитии, стремительном и насыщенном, Блок вышел далеко за пределы раннесимволистского канона, что объективно обозначало распад всего течения в целом. Блоку суждено было свести поэзию символизма с жизнью. Причем жизнь следует понимать здесь широко — и как обыденность, и как историю. С наибольшей рельефностью и глубиной Блок выразил особенности этого течения в его поэтическом преломлении — расцвет в начале 900-х годов и кризис его поэтики и эстетики, совпавший с годами реакции. Блок никогда не был ортодоксальным сторонником эстетического индивидуализма, но именно в его лирике, в его исканиях поэзия русского символизма и обрела свои самые значительные достижения, и исчерпала себя.

## Глава третья

### И. А. БУНИН И РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ КОНЦА XIX—НАЧАЛА XX в.

#### 1

«Русский классик рубежа двух столетий, который оставался реалистом и в прозе и в поэзии той поры, когда господствовала мода на декаданс», — так характеризовал Бунина К. А. Федин в своей речи на II Всесоюзном съезде советских писателей.

По сравнению с поэзией начала и середины XIX в. реалистическая поэзия конца XIX—начала XX в. претерпевает существенные изменения. Ее гражданский пафос заметно снижается, социально-политические идеалы выглядят более расплывчатыми и неопределенными, тематика становится уже. Но это не означало, что поэты-реалисты отказались полностью от гражданственности и социальности. В этом отношении реалистическая поэзия начала века опиралась на ту же социальную почву, которая питала реалистическую поэзию XIX в., была связана с прогрессивными идеалами и чаяниями своего времени, продолжала в новых условиях реалистические и гражданские традиции прошлого.

На снижении социального пафоса и гражданственности русской реалистической поэзии по-своему и очень своеобразно сказался пережитый Россией в конце прошлого века перелом, в результате которого авангардная роль в революционном движении перешла от крестьянства к пролетариату, хотя крестьянство отнюдь не утрачивало своего революционного значения. Имея в виду этот перелом, Е. А. Соловьев-Андреевич писал в «Очерках текущей русской литературы»: «Речь шла не о новых литературных героях, не о фигурах, в большей или меньшей степени интересных и привлекательных, а о другом, гораздо более важном — о точке зрения на жизнь вообще, которая прежде определялась отношением к мужику и сознанием, что он самое важное в смысле разрешения общественных противоречий и деятельной общественной силы. Было над чем призадуматься и было от чего растеряться».<sup>1</sup>

Поэты-реалисты конца XIX—начала XX в. так и не выработали новой «точки зрения на жизнь вообще». Они довольствовались старой, хотя чувствовали и отражали некоторые особенности новой общественной ситуации.

Их поэзию характеризовали романтическая приподнятость и призывность, ощущение смены в освободительной борьбе народа, чувство приближающейся победы.

Кто-то поднимет упавшее знамя,  
Кто обновит потускневшее пламя?  
Кто, как они, по дороге прямой  
Выйдет на смелый и праведный бой? . . . —

<sup>1</sup> Е. А. Соловьев-Андреевич. Очерки текущей русской литературы. «Жизнь», 1899, № 1, стр. 349.

писала Г. Галина в стихотворении «Памяти А. К. Шеллера» (1900).<sup>2</sup> С ним перекликалось стихотворение О. Чюминой «Туманы»:

Но во мгле идущего  
Ждет заря побед.  
Он бордам грядущего  
Пролагает след.<sup>3</sup>

Примером непосредственного включения реалистической поэзии в общественно-освободительную борьбу служат такие популярные среди студенческой молодежи стихотворения поэтов-реалистов, как «От павших твердынь Порт-Артура...» Т. Щепкиной-Куперник, «Бодрые песни» И. Белоусова, цикл стихов Г. Галиной «К событиям в Трансваале» (1900), книга ее стихотворений «Предраассветные песни», куда были включены широко распространенные в свое время стихотворения «Рассвет», «Лес рубят — молодой, нежно зеленый лес...», «Освобожденный».

Все это свидетельствовало о том, что, несмотря на подчас художественную слабость и малосамостоятельность, реалистическая поэзия предреволюционных лет все же выполняла свою общественную задачу — будила демократическую мысль, вселяла уверенность в победе, «ту бодрость, яркость и стремительность, которые свойственны нашим думам», т. е. думам борющегося пролетариата.<sup>4</sup>

Свое высшее и полное художественное выражение реалистическая поэзия конца XIX—начала XX в. получила в творчестве И. А. Бунина (1870—1953).

## 2

«Я увидел сразу четыре литературных эпохи, — говорил Бунин о размежевании литературных сил в годы, когда он входил в литературу, — с одной стороны, Григорович, Жемчужников, Толстой; с другой — редакция „Русского богатства“, Златовратский; с третьей — Эртель, Чехов; а с четвертой — те, которые, по слову Мережковского, уже „преступали все законы, нарушали все черты“».<sup>5</sup>

Бунин выбрал «третьих», т. е. то течение в русской литературе, которое связано с именем Чехова. Трезвое видение жизни, лаконизм и выразительность художественных средств, тяготение к малым жанрам — таковы основные черты раннего творчества Бунина.

Непримиримым и последовательным был Бунин в отношении к «четвертым», т. е. к декадентству во всех его проявлениях. «Мы пережили, — говорил он в 1913 г., — и декаданс, и символизм, и неонатурализм, и порнографию — называвшуюся разрешением „проблемы пола“, и богоборчество, и мифотворчество, и какой-то мистический анархизм, и Диониса, и Аполлона, и „пролеты в вечность“, и садизм, и снобизм, и „приятие мира“, и „неприятие мира“, и лубочные подделки под русский стиль, и адамизм, и акмеизм, — и дошли до самого плоского хулиганства, называемого нелепым словом „футуризм“. Это ли не Вальпургиева ночь!».<sup>6</sup>

Более противоречивыми были общественно-политические взгляды Бунина.

Критика не раз обвиняла Бунина в общественно-политическом индифферентизме. «Не понимаю — как талант свой, красивый, как матовое се-

<sup>2</sup> Г. А. Г а л и н а, Стихотворения. СПб., 1902, стр. 5.

<sup>3</sup> О. Н. Ч ю м и н а. Осенние вихри. СПб., 1908, стр. 20.

<sup>4</sup> У художников-рабочих. «Правда», 1912, № 7, 29 апреля, стр. 1.

<sup>5</sup> И. А. Б у н и н. Повести, рассказы, воспоминания. Изд. «Московский рабочий», М., 1961, стр. 557.

<sup>6</sup> И. А. Б у н и н, Полное собрание сочинений, т. 6. Пгр., 1915, стр. 317—318 (речь на юбилее «Русских ведомостей»).

ребро, он не отточит в нож и не ткнет им куда надо», — писал о Бунине М. Горький в одном из писем 1901 г.<sup>7</sup>

Однако это «невмешательство» не следует смешивать с «холодностью» и «бесстрастностью», против чего сам поэт не раз протестовал. В действительности поэзия Бунина и он сам не были нейтральными в общественно-политической борьбе своего времени. Бунин был принят современниками как поэт демократического направления. Именно его, в числе других, имел в виду Ф. Д. Батюшков, когда в 1903 г. писал в статье «Новые побегі русской поэзии»: «За поэтами „гнева и скорби“, за песнями уныния и скорбного разочарования теперь выступают певцы „радости и бытия“». Ф. Д. Батюшков называет Бунина «объективным созерцателем радости бытия, исходя из несколько отвлеченного принципа».<sup>8</sup>

В период общественного подъема перед революцией 1905 г. Бунин был близок настроениям передовой части русского общества. «Отвлеченный принцип», из которого исходил Бунин в своем жизнеутверждении, был не так уж «отвлечен», как это представляется. Нельзя забывать, в частности, о личных связях Бунина. Он участник телешовских «Сред», близок с Чеховым и Горьким, принимает деятельное участие в таких прогрессивных изданиях своего времени, как журналы «Жизнь» (1899—1900) и «Летопись» (1915—1916), издательства «Знание» (1902—1910) и «Парус» (1917). Своим демократическим убеждением поэт не изменил и в годы реакции. «Только Бунин верен себе», — писал в 1907 г. Горький, обеспокоенный за судьбу писателей, которые, по его словам, «в трудное время дружно будили мысль демократической массы, а ныне спокойно смотрят, как эту мысль отравляют».<sup>9</sup>

В этом отношении интересно интервью, которое Бунин дал в 1912 г. газете «Голос Москвы». «Пережил я очень долгое народничество, — говорил он, — затем толстовство; теперь тяготю больше всего к социал-демократии, хотя сторонюсь всякой партийности».<sup>10</sup> Слова о социал-демократии в устах Бунина, как они ни неожиданны на первый взгляд, не являются обмолвкой. В них есть доля правды. Конечно, «социал-демократизм» Бунина своеобразен прежде всего потому, что поэт не был связан ни с одной из группировок социал-демократической ориентации и сознательно избегал выражения «партийных» взглядов в своих произведениях как якобы «узких» и сковывающих, по мнению Бунина, художественное творчество.

Вопрос о положительных социальных идеалах Бунина сложен и ждет еще своего исследователя. Обратим внимание только на некоторые факты в этой области, не учитывая которых невозможно понять место и роль Бунина в литературно-общественном движении начала XX в.

Страстная защита реализма и неприятие модернистских течений сопровождалась у Бунина борьбой за идейную насыщенность литературы, за «этический элемент» и «идеи общественности» в ней. Художественное произведение, по мнению Бунина, ценно «верой в силу разума».<sup>11</sup> Поэт с горечью констатировал утрату этих качеств у современных ему писателей и связывал литературный упадок периода реакции с общественными условиями времени, с «расшатанностью, неустойчивостью нашей общественной мысли и неорганизованностью общественного мнения», с «подражательностью Европе, большей частью жалкою, ученическою», с «низким стремлением выделиться не оригинальностью, а оригинальничанием», на что,

<sup>7</sup> М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 28. Гослитиздат, М., 1954, стр. 153.

<sup>8</sup> «Мир божий», 1903, № 10, 2-й раздел, стр. 1.

<sup>9</sup> М. Горький, Собр. соч., т. 29, 1955, стр. 17, 18.

<sup>11</sup> И. А. Бунин, ПСС, т. 6, стр. 318.

<sup>10</sup> «Голос Москвы», 1912, № 245, 24 октября.

как отмечал Бунин, «имелся особо бойкий спрос со стороны нашей уродливо формирующейся буржуазии и всех праздных слоев общества».<sup>12</sup>

Уяснить связь творчества Бунина с общественной жизнью эпохи помогает одно очень важное высказывание М. Горького. Отмечая у Бунина «оригинальную зоркость взгляда на мир», Горький говорил: «Вот и о народе нашем он знает много такого, что не всякому известно, да и не всем понятно... Он еще многое может открыть нам и о себе самом, чудесном русском человеке, и о том мире, где мы живем, зачастую ничего не видя и не подозревая даже той красоты, какую полон наш мир, да и мы сами в нем».<sup>13</sup>

М. Горький имеет в виду творчество Бунина в целом, его прозу и поэзию, где, естественно, по-разному проявилась общественная позиция писателя. Проза Бунина социально острее и беспощаднее, поэзия — философичнее и затрагивает наиболее общие и устойчивые явления, подверженные изменениям относительно меньше, чем социальные.

За отдельными исключениями, народ не был предметом поэзии Бунина. Она важна и значительна другим — духовным миром человека, заново открывающего этот мир и этот народ, постигающего красоту родной природы, богатством и неповторимостью переживаний и чувств перед лицом вечного обновления жизни, радостью нравственного приобщения к истокам бытия, своим жизнеутверждением.

### 3

Ранняя поэзия Бунина малосамостоятельна и не привлекала бы особого внимания, если бы в ней не отразились по-своему те процессы, какие развивались в русской поэзии конца 80-х годов.

Первые стихотворения Бунина написаны в традициях гражданской лирики 80-х годов. В стихотворении «Деревенский нищий» (1886) поэт рисует образ старика труженика:

В долгий век свой немало он силы  
За тяжелой работой убил.<sup>14</sup>

Чтобы не умереть с голоду, старик нищенствует. Усталый и всеми отвергнутый, бредет он по дорогам от деревни к деревне:

Грустно видеть, как много страданья,  
И тоски, и нужды на Руси!  
(I, 55)

Однако нельзя не отметить, что в рамках подражательной гражданской поэзии Бунин уже в это время затрагивает темы, которые будут продолжены и развиты им позднее. Но их художественное воплощение вскоре же перестает удовлетворять Бунина. На собственном творчестве он почувствовал серьезную опасность, какая подстерегала гражданскую поэзию 80-х годов. «Отвердевшая» и «окаменевшая» образная система этой поэзии утрачивала связь с конкретной действительностью. Бунин не раз признавался, какую трудность он испытывал в эти годы в работе над словом. Не случайно у него вырвались строки:

... Зачем и о чем говорить?  
Всю душу, с любовью, с мечтами,  
Все сердце стараться раскрыть —  
И чем же? — одними словами!

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> А. А. Золотарев. Горький и Бунин. «Наш современник», 1965, № 7, стр. 103—104.

<sup>14</sup> И. А. Бунин, Собрание сочинений в девяти томах, т. I. Гослитиздат, М., 1965, стр. 55. — Далее ссылки на это издание даются в тексте.

И хоть бы в словах-то людских  
Не так уж все было избито!  
Значенья не сыщете в них,  
Значение их позабыто!

(I, 74)

Преодолевая условный реализм и «окаменевшую» образную систему эпигонской гражданской поэзии 80-х годов, Бунин, однако, шел путем, противоположным пути декадентско-символистской поэзии. В статье 1888 г. «Недостатки современной поэзии» Бунин, отвергая пессимизм как преобладающий мотив современной ему поэзии, предлагал обратиться к «живым силам» русской действительности и тем самым расширить границы поэзии. В этом, считал он, условие дальнейшего развития поэзии, иначе она «измельчает» и утратит «последние зародыши силы». «Как бы ни были безотрадны условия общественной жизни, — писал Бунин, — как бы ни царили в ней порок, эгоизм и корыстолюбие, все-таки современным поэтам нельзя впадать в излишне преувеличенный пессимизм и на все накладывать черные, и исключительно черные краски, так как в обществе, подобном нашему, не так давно вступившем на путь цивилизации и не только не истощившем свои жизненные соки, но еще и недостаточно их обнаружившем, всегда существует множество шансов на возможность лучшего будущего, всегда можно открыть такие живые элементы, которые могут проявиться в полном расцвете и силе, если только не терять своей личной энергии и бодрости духа».<sup>15</sup>

Эти положения Бунина чрезвычайно важны. В них, пока еще в эстетическом плане, поэт делает серьезный шаг к тому, чтобы сблизить поэзию с жизнью, привести ее в соответствие с реальным ходом вещей. Но, выдвигая на первый план жизнеутверждающее начало — открывать «живые элементы», «возможность лучшего будущего», Бунин не отвергал критического отношения к действительности. «Безобразные явления жизни», «картины современных бедствий», разъяснял он, имеют право на поэзию, поэт не может и не должен проходить мимо них «с закрытыми глазами». Бунин открыто заявил о себе как о стороннике общественно значимой поэзии. «Говорить, что Некрасовы и их мотивы — „дрянь“, болезненные отклонения поэзии с истинного пути, — писал он, включаясь в споры о путях развития современной поэзии, — говорить, что надо приветствовать только Фета, как истинного представителя поэзии, — ведь это, по меньшей мере, странно, если не больше... Некрасов — представитель нового духа поэзии, поэт, затронувший общественные мотивы; затронул он их, может быть, и неверно, но как же говорить, что совсем-то не следует затрагивать таких мотивов? Какое же это будет „развитие?“... И можно ли „жесть сердца людей“ фетовскими стихотворениями? Мы все не отрицаем их значения, но разве уж только в них одних значение?».<sup>16</sup>

Может показаться, что в своем творчестве Бунин отходил от провозглашенных им принципов. Издавая в 1891 г. сборник первых своих стихотворений, он отобрал для него главным образом стихи о природе, исключив стихотворения так называемого гражданского плана. В дальнейшем, в 90-е годы, гражданская тематика, в том ее понимании, какое ей придавалось десятилетием раньше, вообще перестает звучать в поэзии Бунина. Это давало повод считать Бунина преимущественно поэтом «русского пейзажа»,<sup>17</sup> что далеко не соответствовало действительности.

<sup>15</sup> И. А. Бунин. Недостатки современной поэзии. «Родина», 1888, № 28; см. также в кн.: День поэзии. Изд. «Сов. писатель», М., 1964, стр. 188.

<sup>16</sup> И. А. Бунин. Памяти сильного человека. «Полтавские губернские ведомости», 1894, № 72.

<sup>17</sup> Отрицание связи темы природы в поэзии Бунина с общественно-социальной проблематикой встречается до сих пор. Например, И. Д. Стерлина пишет: «Поэтиче-

Тема природы была широко представлена в поэзии XIX в. Общественное ее значение неоспоримо. Она внушает чувство любви к родине, пробуждает сознание единства личного и национального, исконных связей «с своей почвой, с своей землей», дающей людям «свою мощь и крепость».<sup>18</sup>

Отвергая широко распространенное в свое время представление о себе как исключительно художнике и певце русского пейзажа, Бунин писал в 1901 г.:

Нет, не пейзаж влечет меня,  
Не краски жадный взор подметит,  
А то, что в этих красках светит:  
Любовь и радость бытия.

(I, 142)

«Любовь и радость бытия» — это и был тот новый элемент в бунинской поэзии, который поэт противопоставлял «излишне преувеличенному» пессимистическому взгляду на жизнь.

В поэзии Бунина утверждался образ человека, восстанавливающего свои национальные и общественные связи. Приобщаясь к русской природе, к ее красоте, ее вечно обновляющемуся и прекрасному миру, этот человек начинает ощущать себя частью своей Родины и своего народа. Нравственный и духовный расцвет личности, формирование национальных и общественных связей человека воспринимаются Буниным на демократической основе. В стихотворении «В степи» (1889), во многом предваряющем мотивы и образы его зрелой поэзии, он писал:

Но я люблю, кочующие птицы,  
Родные степи. Бедные селенья —  
Моя отчизна; я вернулся к ней,  
Усталый от скитаний одиноких,  
И понял красоту в ее печали  
И счастье — в печальной красоте.

(I, 71)

Совершенство и углубляя объективное изображение окружающего мира, Бунин стремится сблизить и слить воедино субъективное лирическое начало и объективную действительность, выявить их реальное соотношение, пользуясь для этого самыми различными художественными средствами. Наряду с импрессионистически тонкой живописью он не отказывается и от лексических образований гражданской поэзии конца XIX в. «Деревенские нищенские конуры», «заброшенный погост», «усталый, кроткий брат» (о крестьянине), «сумрачная даль», «былое счастье и страданья» — эти и близкие им словосочетания довольно часты в стихах Бунина ранней поры его творчества.

К концу 90-х годов все большее значение приобретает у Бунина открытое выражение авторских мыслей и чувств — прием, встречавшийся и в его ранних стихах.

Однако теперь авторская идея не привносится в стихотворение извне, как это было в ранних гражданских стихах Бунина, а органически вырастает из изображаемой картины. В этом отношении характерно стихотворение «Скачет пристяжная, снегом обдает» (1897) — одно из вершинных в поэзии Бунина 90-х годов.

---

ские пейзажи Бунина одухотворены большой человечностью, патриотическим чувством, но они стоят вне социальных проблем» (И. Д. Стерлина. Иван Алексеевич Бунин. Липецк, 1960, стр. 11—12).

<sup>18</sup> И. А. Бунин. Памяти сильного человека. — Статья Бунина интересна тем, что в ней на примере жизни и творчества поэта-демократа И. С. Никитина автор высказывает свои эстетические и социально-этические воззрения.



В стихотворении проводится характерная для Бунина этой поры идея сопричастности к народу, сопереживания народному горю и страданиям. Поэт рисует пустынный зимний путь и седока, убаюкиваемого однообразной песней колокольчика:

Безотраден путь мой! Каждый божий день —  
Глушь лесов да холод — голод деревень...  
Стыдно мне и больно... Только стыд-то мой  
Слишком скоро гаснет в тишине немой!

(I, 107)

Психологическая достоверность и убедительность этих чувств не вызывают сомнения. Они даны в движении, их возникновение и угасание подкрепляются всем эмоциональным и изобразительным строем стихотворения:

Эй, проснися, ветер! Подыми пургу,  
Задымись метелью белою в лугу,  
Загуди поземкой, закружись в степи,  
Крикни вместо песни: «Постыдись, не спи!».

(I, 107)

В стихотворении тема природы раскрыта как тема не только личного, но и глубокого общественного характера. Бунин не сразу поднялся до такого осмысления русской природы. На первых порах она рассматривалась им как нечто безмятежное и спокойное, как возбудитель только эстетического чувства в человеке:

Ты раскрой мне, природа, объятья,  
Чтоб я слился с красою твоей!

(I, 53)

К концу 90-х годов в пейзажной лирике Бунина появляются новые черты. Поэт начинает воссоздавать и другие стороны в жизни природы — ее жизнеутверждающее начало, вечное обновление ее. Бунин подмечает малозаметные, тончайшие изменения в жизни природы, постепенное накопление новых признаков, предвещающих близкие перемены в ней. Вот строки о приближении поздней осени, которые привлекли особое внимание Л. Н. Толстого своей художественной правдой:<sup>19</sup>

Не видно птиц. Покорно чахнет  
Лес, опустевший и больной.  
Грибы сошли, но крепко пахнет  
В оврагах сыростью грибной.

(I, 68)

Воссоздает ли Бунин картину быстро прошумевшей весенней грозы:

Но вот по тополям и кленам  
Холодный вихорь пролетел...  
Сухой бурьян зашелестел,  
Окно захлопнулось со звоном,  
Блеснула молния огнем...  
И вдруг над самой крышей дома  
Раздался треск короткий грома  
И тяжкий грохот... Все кругом  
Затихло сразу и глубоко,  
Сад потемневший присмирел, —  
И благодатно и широко  
Весенний ливень зашумел,

(I, 81—82)

<sup>19</sup> «Очень хорошо, очень верно!» — сказал Л. Н. Толстой М. Горькому о двух последних строках приведенного отрывка стихотворения «Не видно птиц. Покорно чахнет...» (1889). — См.: М. Горький, Собр. соч., т. 14, 1951, стр. 293.

или изображает он короткий летний дождь:

Нет солнца, но светлы пруды,  
Стоят зеркалами литыми,  
И чаши недвижной воды  
Совсем бы казались пустыми,  
Но в них отразились сады.  
Вот капля, как шляпка гвоздя,  
Упала — и сотнями игол  
Затоны прудов бороздя,  
Сверкающий ливень запрыгал —  
И сад зашумел от дождя. . . —

(I, 119)

в обоих случаях явления природы предстают в виде широко развернутой картины, выраженной в наиболее характерных деталях, в последовательной смене одного состояния другим. Сопереживание явлениям природы, утрачивая созерцательность, становится активным. Вначале оно выступает робко и наивно, в таких фразеологических сочетаниях, вроде призывов «с грустью взгляни», «вспомни», каких немало встречается в ранних стихах Бунина. Затем оно усложняется. Часто через него выявляется отношение человека к миру. Таково, например, эмоционально приподнятое восклицание в заключительной строфе стихотворения «Вьется путь в снегах, в степи широкой. . .» (1897):

О, пускай скорее умирает  
Этот жуткий, этот тусклый день!

(I, 105)

с публицистической страстностью выражающее отношение поэта к неприглядной русской действительности, образ которой создан картиной покинутой жителями деревни без вечерних огней, с чернеющими срубам и провалившимися трубами.

Преодоление созерцательности сказалось и на приеме раскрытия сложных и противоречивых соотношений человеческих переживаний с явлениями природы — одного из очень распространенных у Бунина приемов характеристики внутреннего мира человека. Герой ранних стихов Бунина — пассивный наблюдатель родной природы:

Неслышно выхожу из двери на балкон  
И тихо светлого восхода ожидаю. . .

(I, 62)

Вскоре поэт начинает глубже осознавать, что воздействие природы на человека — процесс несравненно более сложный и противоречивый, что полное соответствие явлений природы и явлений нравственного мира, пожалуй, менее всего характерно. Вот стихотворение «Отчего ты печально, вечернее небо? . .» (1897), рисующее сложные и противоречивые переживания уходящего в море человека:

Отчего ты печально, вечернее небо?  
Оттого ли, что жаль мне земли,  
Что туманно синее безбрежное море  
И скрывается солнце вдали?  
Отчего ты прекрасно, вечернее небо?  
Оттого ль, что далеко земля,  
Что с прощальной грустью закат угасает  
На косых парусах корабля  
И шумят тихим шумом вечерние волны,  
И баяют песней своей  
Одинокое сердце и грустные думы  
В беспредельном просторе морей?

(I, 105)

На той же основе построено автобиографическое стихотворение «Мать» (1893), психологически убедительное и запоминающееся, где душевные переживания женщины сочетаются с обрамляющими их описаниями природы. Показательно, что из всего комплекса переживаний одинокой матери, застигнутой буряном на степном хуторе, поэт избирает одно — тревогу за свое дитя. Эта тревога растет. Она распространяется на чужих людей, застигнутых в степи вьюгой:

Когда ж буря в порыве диком  
Внезапным шквалом налетал,  
Казалось ей, что дом дрожал,  
Что кто-то слабым, дальним криком  
В степи на помощь призывал.  
И до утра не раз слезами  
Ее усталый взор блестел,  
И мальчик вздрагивал, глядел  
Большими темными глазами...

(I, 90)

В 90-е годы резко определилась литературно-эстетическая позиция Бунина, принципиально противоположная эстетике модернизма. Бунин заявил о себе как о поэте, сознательно следующем реалистическим традициям русской поэтической классики XIX в. И позднее, в 900-е годы, поэт остается верен им, доводя свое поэтическое мастерство до подлинной зрелости и совершенства.

О глубине проникновения Бунина в тему Родины, России свидетельствует стихотворение «Родине» (1891) — произведение огромного патриотического и публицистического накала, в котором Бунин открыто выступает мужественным борцом против космополитического и либерально-буржуазного третирования родной страны и родного народа:

Они глумятся над тобою,  
Они, о родина, корят  
Тебя твоею простотою,  
Убогим видом черных хат...  
Так сын, спокойный и нахальный,  
Стыдится матери своей —  
Усталой, робкой и печальной  
Средь городских его друзей,  
Глядит с улыбкой состраданья  
На ту, кто сотни верст брела  
И для него, ко дню свиданья,  
Последний грошик берегла.

(I, 78)

Стихотворение свидетельствует о том, что гражданственность ранней поэзии Бунина не была случайной данью поэтическим традициям 80-х годов. Возрожденная в 90-е годы на новой основе, она будет затем еще более углублена поэтом.

#### 4

В 1901 г. вышел сборник стихотворений Бунина «Листопад», с которого начинается новый период в развитии поэта.

«Листопад» получил широкое признание. Характеризуя его в статье «О лирике», А. Блок писал в 1907 г.: «Цельность и простота стихов и мировоззрения Бунина настолько ценны и единственны в своем роде, что мы должны с его первой книги и первого стихотворения „Листопад“ признать его право на одно из главных мест среди современной русской поэзии».<sup>20</sup>

<sup>20</sup> А. Блок, Собрание сочинений в восьми томах, т. 5, Гослитиздат, М.—Л., 1962, стр. 141.

Центральное место в сборнике занимает поэма «Листопад» (1900), где поэтизируется осеннее увядание леса, его спокойная красота и те «последние мгновенья счастья», какие переживает природа в преддверии зимы. Смена ярких красок осени, олицетворяемой в образе «тихой вдовы», вступающей в «пестрый терем свой», тревожное ожидание и предчувствие перемен — все это составляет особую прелесть и очарование бунинской поэмы.

Поэма Бунина свидетельствовала, что на пороге нового XX в. поэт был тверд и последователен в отстаивании основного принципа реализма в поэзии — в осмыслении внешнего мира как главной формирующей духовно-нравственной силы. В условиях существования модернистских течений в поэзии, искусстве и эстетике тем более следует подчеркнуть эту позицию Бунина, продолжавшего в своем творчестве реалистические традиции, вносящего свой немалый вклад в понимание истоков русского национального характера, положительных, здоровых сил русского общества.

Бунин ставит и развивает в своих стихах глубокие темы жизни и смерти, смысла бытия, назначения человека. В этом сказывалось и плодотворное воздействие общественного подъема, охватившего Россию перед революцией 1905 г. В поэзии Бунина усиливается предчувствие приближающихся перемен. «Быть большому урагану!» — восклицает поэт в стихотворении 1900 г. «Последняя гроза».<sup>21</sup> Стихотворение вдвойне значительно и по глубокореалистической обрисовке совершенно конкретных явлений русской природы, и по явственно ощущаемым в нем реминисценциям общественного плана:

Все слышней, как за горою  
Дальний гром ворчит порою,  
Как в величии угрюмом,  
Потрясая своды неба,  
Он проходит тяжким гулом  
Над шумящим морем хлеба...  
Скоро бешеным разгулом  
В поле ветер пронесется,  
Скоро гром смелее грянет,  
Жутким блеском даль зажжется,  
Ночь испуганно воспрянет,  
Ночь порывисто очнется —  
И обильными слезами  
Вся тоска ее прольется!

(I, 127)

Трудно не почувствовать скрытой символики этих глубоко реалистических строк. Настроение, создаваемое ими, было всеобщим, охватывало широчайшие слои русской общественности.

В то же время в поэзии Бунина полнее и шире, чем раньше, начинают звучать жизнеутверждающие ноты. Поэт радуется простому земному счастью:

Вон радуга... Весело жить  
И весело думать о небе,  
О солнце, о зреющем хлебе  
И счастьем простым дорожить:  
С открытой бродить головой,  
Глядеть, как рассыпали дети  
В беседке песок золотой...  
Иного нет счастья на свете.

(I, 119)

<sup>21</sup> Бунинское стихотворение своеобразно перекликается со словами Тузенбаха в пьесе А. П. Чехова «Три сестры» (1900): «Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гниющую скуку».

В его стихах появляется мудрое, чисто пушкинское приятие жизни в ее независимом от человека течении:

Пройдет моя весна, и этот день пройдет,  
Но весело бродить и знать, что все проходит,  
Меж тем как счастье жить вовеки не умрет,  
Покуда над землей заря зарю выведит  
И молодая жизнь родится в свой черед.

(I, 170)

Общественная направленность жизнеутверждающих мотивов в поэзии Бунина 900-х годов не подлежит сомнению. В условиях собирания прогрессивных сил, в «дружном пробуждении мысли демократической массы», по выражению М. Горького, поэзия Бунина делала общественно-полезное дело.

Поэт приветствует близящиеся перемены. В стихотворении с характерным названием «Запустение» (1903), изображая угасание близкой его сердцу дворянской усадебной жизни, разрушение старых дворянских гнезд, он все же трезво признает, что

... Пора родному краю  
Сменить хозяев в нашей стороне.  
Нам жутко здесь. Мы все в тоске, в тревоге...  
Пора свести последние итоги...  
... Мне на покой давно, давно пора...  
Поля, леса — все глохнет без заботы...  
Я жду веселых звуков топора,  
Жду разрушенья дерзостной работы,  
Могучих рук и смелых голосов!  
Я жду, чтоб жизнь, пусть даже в грубой силе  
Вновь расцвела из праха на могиле...

(I, 192—193)

В разгар первой русской революции, трагически объединяя память о недавней личной утрате с утверждением новой жизни, поэт писал в стихотворении «Панихида»:

Сегодня год. Последние напевы,  
Последний вздох, последний фимиам...  
— Цветите, зрите, новые посевы,  
Для новых жатв! Придет черед и вам.

(I, 265)

## 5

О характере поэзии Бунина 1900-х годов свидетельствует наметившийся поворот поэта к социально-общественной тематике, до сих пор сравнительно мало затрагиваемой им. Бунин углубляет трактовку общественных и национальных связей человека, видя благоприятную нравственную и духовную силу не только в родной природе — ее образ по-прежнему пленителен и высок в стихах Бунина, но также и в русском национальном прошлом. В этом был смысл обращения поэта к образам русской истории, — и, как увидим дальше, не только русской, но европейской и восточной, — к делам и помыслам далеких поколений. В бунинской поэзии появляются новые черты, возникает чувство неразрывной связи с «тысячелетиями», способность живо и непосредственно откликаться на давнопрошедшее. В стихотворении «Могила в скале» (1909) поэт писал:

Был некий день, был некий краткий час,  
Прощальный миг, когда в последний раз  
Вздыхнул здесь тот, кто узкою стопою  
В атласный прах вдавил свой узкий след.

Тот миг воскрес. И на пять тысяч лет  
Умножил жизнь, мне данную судьбою.

(I, 319—320)

В соприкосновении с «вечным» и «нетленным» — оно предстает в стихах Бунина в виде образов далекого прошлого («Любил он ночи темные в шатре...», 1901; «Огни небес», 1903—1906; «Каменная баба», 1903—1906; «Надпись на чаше», 1903; «После битвы», 1903, и др.) — герой поэзии Бунина начинает мудро и зрело видеть мир, постигать его скрытые черты, сложные и глубокие человеческие отношения. И то, что поэт «за земной, мгновенной красотой» видит теперь «красоту небесную» («Статуя рабыни-христианки», 1903—1905), не есть свидетельство отхода от «земного», оно говорит лишь о более глубоком, чем раньше, философски усложненном осмыслении мира. В поэзии Бунина возникает обобщенный образ вечно обновляющейся и возрождающейся жизни, представление о природе и человеке как части развертывающихся во вселенной неподвластных человеку сил, к познанию которых он близок:

Таинственным дыханием гоним,  
Туман плывет, — и я мешаюсь с ним.  
И меркнет тень, и двинулась луна,  
В свой бледный свет, как в дым, погружена,  
И, кажется, вот-вот и я пойму  
Незримое — идущее в дыму  
От тех земель, от тех предвечных стран,  
Где гробовой чернеет океан,  
Где, наступив на ледяную Ось,  
Превыше звезд восстал Великий Лось —  
И отражают бледные снега  
Стоцветные горящие рога.

(I, 343)

Обостренное чувство истории, связи «вчера» с «сегодняшним», способность жить единой жизнью с прошлым и настоящим поднято у Бунина до чувства пантеистического слияния с миром, желания «быть вселенной, полями, морем, небом»:

Я человек: как бог, я обречен  
Познать тоску всех стран и всех времен, —

(I, 319)

писал поэт в стихотворении «Собака» (1909). Имея в виду эти строки, М. Горький говорил в своем приветствии Бунину в связи с 25-летием его литературно-творческой деятельности: «И проза Ваша, и стихи с одинаковой красотой и силой раздвигали перед русским человеком границы однообразного бытия, щедро одаряя его сокровищами мировой литературы, прекрасными картинами иных стран, связывая воедино русскую литературу с общечеловеческим на земле».<sup>22</sup>

Однако расширение и углубление тематики и проблематики в поэзии Бунина происходило не безболезненно. Этот процесс был противоречив, в нем обнаруживались как сильные, так и слабые стороны Бунина. Бунин не поднялся до подлинного историзма поэтического мышления в широком значении этого понятия, какое мы вкладываем в него сегодня.

Особенно отчетливо это проявилось в его стихотворном цикле о Востоке, написанном на основе неоднократных путешествий поэта по странам Среднего и Ближнего Востока, в Египет и на Цейлон. В 1903 г. состоялась первая поездка Бунина в Турцию, тогда же появились первые его стихи о Востоке. С этого времени восточная тематика — одна из постоянных

<sup>22</sup> Горьковские чтения 1958—1959 гг. Изд. АН СССР, М., 1961, стр. 69.

в поэзии Бунина, в ней наиболее полно отразились общественно-социальные устремления поэта.

Бунин чувствовал, что Россия и Европа стоят накануне глубоких социальных потрясений и перемен. Куда развивается современное общество? Что вообще оно такое? Что несет человечеству революция? — эти вопросы вставали перед Буниным и волновали его.

Попыткой разобраться в них, найти ответ на них и объясняется усиленное внимание Бунина к Востоку.

Восток для Бунина — это начало европейской цивилизации. Обращаясь к нему, поэт писал в стихотворении «Храм солнца» (1907, ранняя редакция):

Ты — колыбель младенческого века,  
Наш первый след и первый иероглиф.  
(I, 495)

На Востоке — в его нравах, обычаях, верованиях, — по словам Бунина, — «исток познаний человека, порог его исканий». Познать их значило бы тем самым познать в широком и историческом аспекте русскую и европейскую действительность, от самых ее «истоков» до современности. Эта мысль лежит в основе стихотворных и очерковых произведений Бунина о Востоке, обращается ли поэт к его величественному прошлому или к его безотрадному настоящему. Поэт развивает идею регрессивного развития человечества, возвращения его к идеалам раннего христианства. В стихотворении «На пути из Назарета» (1912), воссоздавая образ загорелой, босой еврейской крестьянки, ассоциируемой им с образом боготери, он пишет:

Человечество, венчая  
Властью божеской тиранов,  
Обагрив руки кровью  
В жажде злата и раба,  
И само еще не знает,  
Что оно иного жаждет,  
Что еще раз к Назарету  
Приведет его судьба.  
(I, 346)

В ранней редакции эта мысль выражена еще более отчетливо:

О Мария, сладко сердцу  
Вспоминать и понимать,  
Что, блуждая, все мы ищем  
Преклониться пред любовью,  
Галилейской нищетою  
И сладчайшим словом «Мать».<sup>23</sup>

Однако восточные стихи Бунина привлекают не этой своей, неприемлемой для нас идеологией. Они сильны способностью Бунина постигать и воспроизводить поэзию не только русской национальной жизни, но и иного национального колорита. В стихах Бунина предметом изображения становился народ современного Востока, во всей своей сложности и противоречивости. Рисуя его облик, Бунин обнаружил себя тонким и проникновенным наблюдателем чужой жизни. Он нашел новые, подчас неожиданные и смелые художественные средства — слова, эпитеты и сравне-

<sup>23</sup> И. А. Бунин. Храм солнца. Изд. «Жизнь и знания» Пгр., 1917, стр. 38. — Та же мысль, но в своеобразном историческом преломлении, проводится и в стихотворении «Александр в Египте» (1906—1907):

...Грядущий бог далеко,  
Но он придет, друг темных рыбаков!  
(I, 300)

ния, ярко и сочно передающие неповторимую красоту, резкие и буйные краски Востока, непривычные для европейца психологию, нравы и условия жизни его людей.

Среди стихотворений Бунина о Востоке были, естественно, и стихи, в которых поэт развивал идеи и образы, поднятые им ранее на русском материале. Поэт пишет о бессмертии красоты («Гробница Сафии», 1903—1905; «Гробница Рахили», 1907), о скоротечности человеческой жизни, бренности великих и малых сего мира перед вечностью («У берегов Малой Азии», 1903—1906; «Тут покоится хан, покоривший несметные страны...», 1907), он утверждает радостное приятие жизни («Спор», 1909). Но не они определяют значение восточной тематики в поэзии Бунина.

Новое и принципиально важное появляется тогда, когда Бунин пытается понять и осмыслить философский и религиозный мир Востока, психологию и нравы его людей. Здесь, в соприкосновении с незнакомой жизнью и незнакомой природой Востока, вскрывается источник новых чувств, ощущений и новых душевных сил.

Особое внимание Бунина в жизни Востока привлекала вековая религиозная пассивность и покорность народа. «Терпи, молись — и верь» — таков удел человека на пути к достижению Ковсера, райского источника, который, по мусульманскому преданию, «всей земле, всем племенам и странам сулит покой» («Ковсер», 1903). Бунин воссоздает суровую в своем величии картину молящихся «пастухов пустыни»:

И, склонив колени, мы закроем  
Очи в сладком страхе, и омоем  
Лица холодеющим песком,  
И возвысим голос, и с мольбою  
В прахе разольемся пред тобою,  
Как волна на берегу морском.

(I, 217)

С глубоким сочувствием говорит он об утешающей и умиротворяющей силе восточной религии:

Есть глаза, чей скорбный взгляд с тревогой,  
С тайной мукой в сумрак устремлен,  
Есть уста, что страстно и напрасно  
Призывают благодатный сон.  
Тяжела, темна стезя земная.  
Но зачтется в небе каждый вздох:  
Спите, спите! Он не спит, не дремлет,  
Он вас помнит, милосердый бог.

(I, 221)

Однако Бунин обращает внимание и на другую сторону жизни Востока и в том же 1905 г. создает стихотворение «Тайна», показывая иной Восток — затаившийся, грозный, еще не проявивший свои силы. Он предстает в образе человека, «слуги небес и рока», склоненного над сирийским кинжалом с неразгаданным девизом. Куда он обратит свой «ленивый взгляд хищной птицы» (I, 222), против кого будет направлено острие кинжала? — как бы спрашивает поэт.

Величественно прошлое Востока, особенно разительное на фоне сегодняшней нищеты и покорности народа. Оно в развалинах дворцов, в руинах мертвых городов, полузасыпанных песком пустынь, гробницах могущественных царей и владык («Стамбул», 1905; «Трон Соломона», 1906—1908, и др.). Величественны предания и мифы Востока — то, о чем они говорят, тоже свидетельствует о далеко не покорном Востоке, полном движения и борьбы могущественных сил. Бунин создает ряд стихотворений, где, воскрешая и поэтически осмысливая эти мифы и легенды, он особо



подчеркивает протестующие и созидательные их мотивы. Таковы, например, «Каин» (1907), «Атлант» (1903—1906), «Сатана богу» (1903—1906), «Прометей в пещере» (1909).

Особое место среди поэтических образов, созданных Буниным, принадлежит образу Каина, протестанта и строителя, носителя светлых созидательных сил, первым проклявшего бога, первым взглянувшего в лицо смерти и первым «дерзко шагнувшего» из рая:

Но и в тьме он восславит  
Только Знание, Разум и Свет —  
Башню Солнца поставит,  
Вдавит в землю незыблемый след.

Он спешит, он швыряет,  
Он скалу на скалу громоздит.  
Он дрожит, умирает...  
Но творцу отомстит, отомстит!

(I, 285, 286)

С ним перекликается образ мятежного ангела Эблиса, созданного богом из огня, отказавшегося поклоняться Адаму, сотворенному из глины.

Вот какой гордый вызов бросает Эблис богу:

О, не смиришь! Я только выше вскину  
Свой красный стяг. Смотри: уж твой Адам  
Охвачен мной! Я выжгу эту глину,  
Я, как гончар, закал и звук ей дам.

(I, 258)

В образах Каина и Эблиса Бунин воспроизводит сирийские и общемусульманские предания. Показательно, что поэт подчеркивает в них мотивы, которые расходятся с христианской канонической трактовкой, где приглушена идея богоборчества и неизвестна идея созидания. Причем образы борцов против бога, титанов-строителей воспринимаются Буниным не только как принадлежность мифов и восточных преданий. Нет, они олицетворяют сегодня дух и мощь народа, они живут в нем, эти полубоги и герои. Больше того, поэт и себя причисляет к тем, в ком тоже есть частица их духа, частица их силы. В приподнято-романтическом тоне он пишет в стихотворении «Атлант»:

И как орел, впервые  
Взмахнувший из родимого гнезда  
Над ширью океана, был я счастлив  
И упоен твоею первозданной  
Непостижимой силою, Атлант!  
«О да, титан, я верил, жадно верил».

(I, 252)

Те же скрытые силы Востока стремится показать Бунин, переходя от мифического и легендарного мира к миру современному. Правда, пока еще не в прямой реалистической форме поэт говорит о готовности Востока к своему освобождению. Он осуждает тех, кто предал отчизну «ради страха смерти», противопоставляет «мудрости» труса величие сгоревшего «в неравной схватке» героя («Мудрым», 1903—1906).

Так Бунин подходит к значительнейшим стихотворениям восточного цикла «Священному праху» (1903—1906) и «Зеленому стягу» (1903—1906), в которых в полный голос звучит страстный призыв к действию, к открытой борьбе с угнетателями:

... Прах, на который пала кровь  
Погибших в битве за свободу,  
Благоговенье и любовь  
Внушает мудрому народу.

Прильни к нему, благослови  
Миг созерцания святыни —  
И в битву мести и любви  
Восстань, как ураган пустыни.

(I, 257)

Проклят тот, кто угас  
Для молитвы и битв, — кто для жизни не дышит,  
Как бесплодный Геджас.  
Ангел смерти сойдет в гробовые пещеры, —  
Ангел смерти сквозь тьму  
Вопрошает у мертвых их символы веры:  
Что мы скажем ему?

(I, 256)

Борьба за освобождение Востока мыслится Буниным в форме религиозной войны. «Мир не забудет веры древних лет», — скажет он («Звездопоклонники», 1906—1909). Кроме религии, поэт не видит на Востоке других социальных и общественных идей, которые были бы способны воодушевить народы на освободительную борьбу. В этом была ограниченность поэтического реализма Бунина в изображении Востока, его протестующих сил, народного возмущения и гнева, его готовности на борьбу.

## 6

Активное протестующее начало в поэзии Бунина усиливалось, как нетрудно заметить, по мере роста общественного подъема в России, достигнув своей кульминации к 1906—1907 гг., что лишний раз доказывало внутреннюю связь восточных стихов Бунина с революционно-освободительной борьбой.

В дальнейшем протестующие мотивы — в их активной и резко призывной форме — почти уходят из стихов Бунина. В значительной мере это было вызвано спадом революционной борьбы на Востоке в 1908—1909 гг., последовавшим вслед за поражением первой русской революции. В стихотворении под характерным названием «Отчаяние» (1908) Бунин писал под впечатлением от известий о перевороте в Иране и событий в Испании:

Я плакал в злобе; плакал от позора,  
От скорби — и надежды; я годá  
Молчал в тоске бессилья и стыда.  
Но я так жадно верил: скоро, скоро!  
Теперь лишь стоны слышны. В эти дни  
Звучит лишь стон... Лама савахфани?<sup>24</sup>

(I, 309)

В бунинской поэзии этих лет заметно постепенное перемещение от призывно-романтических стихотворений, а также стихотворений, построенных на использовании религиозно-мифологических сюжетов, к стихам иного порядка — подчеркнуто реалистическим, воспроизводящим действительность в реальном, подчас бытовом плане, обращенным к повседневной жизни простых людей.

В сборнике «Знание» в 1907 г. было напечатано (с эпиграфом: «Страх-батюшка. Пословица») стихотворение Бунина «Пугало» (1906—1907), иносказательное по своему содержанию, где очень прозрачно говорилось о царской власти и народе. Нужна была гражданская смелость, чтобы русское самодержавие, торжествующее свою победу, сравнить

<sup>24</sup> Лама савахфани? — «Для чего ты меня оставил?». По евангельской легенде — предсмертный крик Иисуса на кресте, обращенный к богу.

г «пугалом», стоящим «одинадцать веков» на выпаханном мужицком огороде, где «есть и лебеда и глина означается»:

Не много дел и пугалу...  
Да разве огород  
Такое уж сокровище? —  
Пугался бы народ!

(I, 286)

Несмотря на свое временное торжество и победу, старый мир представлял в поэзии Бунина как внутренне гнилостный и обреченный. О постоянстве демократических убеждений Бунина, несмотря на крушение некоторых его надежд, свидетельствовало неослабевающее внимание поэта к повседневной жизни народа. Одновременно с романтическими-призывными и богоборческими стихотворениями Бунин создает на современном восточном и русском материале стихи, посвященные образам простого народа, где с наибольшей силой проявился бунинский реализм, его способность поэтизировать повседневную действительность.

Вот Бунин описывает оторванного от родины матроса-негра за работой в порту:

Мальчишка-негр в турецкой грязной феске  
Висит в бадье, по борту, красит бак —  
И от воды на свежий красный лак  
Зеркальные восходят арабески.  
И лак блестит под черною рукой,  
Слепит глаза... И мальчик-обезьяна  
Сквозь сон поет... Простой напев Судана  
Звучит в тиши всем чуждою тоской.

(I, 261)

Поэт изображает ночной Каир, английских солдат в цитадели, глядящих «за Нил, на запад» («Каир», 1906—1907), рисует образ отдыхающего бедуина — «поэта, разбойника, гикса» («Бедуины», 1908). Перед его поэтическим взором проходят жители пустыни, непримиримые к чужеземцам-поработителям, мужественные и непокоренные, которым «не нужны подачки англичан»:

Мы терпим их. Но ни одежды белой,  
Ни белых шлемов видеть не хотим.  
Написано: чужому зла не делай,  
Но и очей не подымай пред ним.  
Скажи привет, но помни: ты в зеленом.  
Когда придут, гляди на кипарис,  
Гляди в лазурь. Не будь хамелеоном,  
Что по стене мелькает вверх и вниз.

(I, 350)

Это же чувствуется и в стихах Бунина о современной русской действительности, в которых поэтизируется жизнь представителей простого народа. Образы их созданы поэтом с подкупающей простотой, они психологически глубоки и убедительны, в них есть, даже в изображении драматических и горьких минут, то ощущение их правоты, которую Бунин выразил, сказав в одном из стихотворений: «Но ты, земля, права!».

Знаменательно, что Бунина все больше и больше привлекает сложная диалектика человеческих отношений, драматические судьбы, столкновение людей. Бунинский стих тяготеет к разговорному, смыкается с прозаическим, становится неотделимым от него. Эти два качества — прозаичность и сложность человеческих отношений — проявились уже в стихотворении «Бродяги» (1902), где поэт рисовал цыганскую кибитку «на позабытом тракте к Оренбургу» и образ девочки-подростка:

Спи под кибиткой, девочка! Проснешься —  
Буди отца больного, запрягай —

И снова в путь... А для чего, — кто скажет?  
Жизнь, как могила в поле, молчалива.

(I, 174)

Тот же вопрос о смысле жизни, о горьком несоответствии того, что случилось, и того, что могло бы и должно бы быть в жизни, встанет перед Буниным в стихотворении «Дурман» (1916), рисующем трагическую простоту и обыденность смерти девочки:

Наутро гробик сколотили.  
Над ним попели, покадили,  
Мать порыдала... И отец  
Прикрыл его тесовой крышкой  
И на погост отнес под мышкой...  
Ужели сказочке конец?

(I, 393)

Народ в поэзии Бунина в большинстве случаев предстает как носитель светлого, жизнеутверждающего начала. Оно проступает вопреки тяжелому его положению, сложным обстоятельствам, в которых он живет. Таково, например, стихотворение «Песня» (1903—1906), где традиционный образ рыбака, «простой девки на баштане», ожидающей возвращения с моря рыбаков, вырастает до воспевания женской преданности и готовности погибнуть, но остаться верной до конца, — несмотря на драматизм образа, стихотворение полно оптимизма. По-своему выразителен, хотя также драматичен, образ старика шарманщика в стихотворении «С обезьяной» (1906—1907), бредущего по знойным и пыльным улицам Одессы.

Большой выразительностью отличается стихотворение «Мужичок» (1906—1911), где выведен образ богомольного старичка, пробирающегося — «где душа захочет» — в Киев, прикидывающегося дурачком, а на самом деле человека себе на уме. Поэт изображает его в двух аспектах — через речь самого мужичка, рассказывающего, куда он пробирается, и «со стороны», но как бы продолжая его рассказ:

«Я-то? А не ведаю. Вроде вольных тучек.  
Со крестом да с верою всякий путь хорош».  
Ягодка по яголке — вот и слава богу:  
Сыты. А завидим белые холсты,  
Подойдем с молитвою, глянцем на дорогу,  
Сдернем, сунем в сумочку — и опять в кусты.

(I, 336)

Впоследствии, в канун Великой Октябрьской революции, Бунин смеялся в стихотворении «Архистратиг средневековый» (1916) либерально-буржуазное представление о народе:

Теперь толкуют мистики, эстеты,  
Богоискатели, девицы и поэты,  
Их сытые, болтливые уста  
Пророчат Руси быть архистратигом,  
Кошунствуют о рубище Христа  
И умиляются — по книгам, —  
Как Русь смиренна и проста.<sup>25</sup>

(I, 498)

Бунин имел право на такое осмеяние. Он знал народ не идеализированно, но реально, со всеми его противоречиями, темными и светлыми сторонами. Поэт чувствовал силу народа, его косность и забитость, одновременно его протестующее начало. Он имел право, с одной стороны, написать та-

<sup>25</sup> Стихотворение впервые появилось в книге И. А. Бунина «Господин из Сан-Франциско» (М., 1916) под заглавием «Фреска». Цитируемые строки исключены автором из последующих изданий.

кие строки в превосходном и исключительном по философской обобщенности и выразительности стихотворении «Пустошь» (1907):

Мир вам, давно забытые! — Кто знает  
Их имена простые? Жили — в страхе,  
В безвестности — почили. Иногда  
В селе ковали цепи, засекали,  
На поселенье гнали. Но стихал  
Однообразный бабий плач — и снова  
Шли дни труда, покорности и страха...  
Теперь от этой жизни уцелели  
Лишь каменные плиты. А пройдет  
Железный плуг — и пустошь всколосится  
Густою рожью. Кости удобряют...  
Мир вам, неотомщенные! — Свидетель  
Великого и подлого, бессильный  
Свидетель зверств, расстрелов, пыток, казней,  
Я, чье чело отмечено навеки  
Клеймом раба, невольника, холопа,  
Я говорю почившим: «Спите, спите!  
Не вы одни страдали: внуки ваших  
Владык и повелителей испили  
Не меньше вас из горькой чаши рабства!»

(I, 284—285)

Бунин здесь показывает народ как нравственно очищающую и облагораживающую силу. Однако он одновременно видит и темные стороны народной жизни — косность, забитость и дикость. Не случайно у него вырываются горькие строки: «Я не люблю, о Русь, твоей несмелой, тысячетлетней, рабской нищеты» («В лесу, в горе, родник, живой и звонкий...», 1905), а Россия предстанет в образе «вековой глухомани», «края без истории». Поэт осудит затхлый мещанский быт («Наследство», 1906—1907) и признается, что ему «слишком жутко» в «мире позабытом, но родном» («Псковский бор», 1912).

Бунину не было дано понять, куда развивается русская действительность. Надвигалась первая мировая война, приближался 1917 год с его грозными революционными потрясениями. Рушились идеалы Бунина. Еще в начале 1914 г. в стихотворении «Новый завет» поэт восклицал: «Близок день, когда мечи перекуют народы на орала». Теперь, когда началась война, Бунин озабочен одним — сохранить накопленную человечеством культуру:

И нет у нас иного достоянья!  
Умейте же беречь  
Хоть в меру сил, в дни злобы и страданья,  
Наш дар бессмертный — речь.

(I, 369)

Перед ним с новой силой встает вопрос о назначении поэта, о смысле человеческой жизни. В поэзии Бунина начинает звучать мотив жертвенности:

Ты, сердце, полное огня и аромата,  
Не забывай о ней. До черноты сгори, —

(I, 392)

пишет он в стихотворении «Кадильница» (1916). Поэт провозглашает свою верность прежним идеалам. «Не собьет с пути меня никто», — пишет он в стихотворении «Компас» (1916).

Однако эта верность не принесла Бунину новых художественных завоеваний. Он продолжает писать пейзажные стихи, пытается разрабатывать восточную тематику, создает ряд стихотворений на фольклорные и евангельские мотивы. Однако, за исключением отдельных стихотворений, все это представляет собой перепевы и вариации прежних бунинских мо-

тивов и образов. В поэзии Бунина возникает тема неотвратимости крушения мира, сокрушительного шествия «смердов», «множеств» с «горящими глазами» («Сон епископа Игнатия Ростовского», 1916), появляются образы великого разрушителя Могола, насилующего, режущего, грабящего и жгущего города («В орде», 1916), вестей пророчицы Кассандры, чей голос заглушался «ревом жрецов и народными кликами» («Конь Афины-Паллады», 1916). В стихотворении «Канун» поэт писал в 1916 г.:

Вот рожь горит, зерно течет,  
Да кто же будет жать, вязать?  
Вот дым валит, набат гудёт,  
Да кто ж решится заливать?  
Вот встанет бесноватых рать  
И, как Мамай, всю Русь пройдет...  
Но пусто в мире — кто спасет?  
Но бога нет — кому карать?

(I, 421)

О полной растерянности Бунина свидетельствует и другое его стихотворение «Семнадцатый год», в котором поэт рисует разгром во время Февральской революции родной усадьбы восставшими крестьянами:

Остановясь, оглядываюсь: да,  
Пожар! Но где? Опять у нас — недаром  
Вчера был сход! И крепко повода  
Натягиваю, слушая неясный,  
На дождь похожий, лепет в вышине,  
Такой дремотно-сладкий и бесстрастный  
К тому, что там и что так страшно мне.

(I, 439)

Бунин был одним из немногих, кто не принял первой мировой войны, заняв по отношению к ней резко отрицательную, антишовинистическую позицию. Но Бунин не принял также и революции, хотя был близок к тому, чтобы познать объективную закономерность ее наступления.

Бунин ушел в эмиграцию. В России была пройдена половина поэтического пути, вторая половина, которая могла быть совершенно иной, чем она стала, прошла за ее пределами. Для того чтобы она стала иной, у Бунина было многое — его трезвый реализм, большая культура, знание народа, его, в конечном счете, демократические устремления. Но этому не суждено было произойти. В этом трагедия Бунина как человека и художника.

Для нас Бунин остается непревзойденным мастером слова, большим художником-реалистом, стоявшим в конце XIX—начале XX в. во главе реалистического направления русской поэзии.

## Глава четвертая

### «КРЕСТЬЯНСКИЕ» ПОЭТЫ НАЧАЛА XX в.

Среди поэтических направлений, стремившихся утвердиться в литературе в период распада символизма, возникает группа так называемых крестьянских поэтов. В 1911 г. появляется первая книга Сергея Клычкова и цикл стихотворений Александра Ширияевца; в течение 1912—1913 гг. выпускает три сборника Николай Клюев; в эти же годы печатается в саратовских газетах, а затем и в столичных журналах Петр Орешин. Выходом в свет книги «Радуница» (1916) дебютирует Сергей Есенин. Выдающееся значение Есенина в истории русской поэзии обязывает пристальнее изучить его поэтическую родословную и роль первых спутников в творческом пути. Известно, что Николая Клюева Есенин долгое время считал своим учителем. Для современников, свидетелей молодости поэта, круг имен, ему близких, замыкался, по существу, пределами группы так называемых деревенских писателей. И действительно, близость тем, общность некоторых поэтических приемов и элементов стиля позволяли установить родственные черты. Но социальная база лирики Есенина была значительно более широкой, наследуемые поэтические традиции многообразнее, грани, разделяющие его с «крестьянскими» поэтами, более резкими.

Самое название «крестьянские», «деревенские» писатели, характеризующее рассматриваемую группу поэтов 1910-х годов, прочно вошло в литературный обиход в предреволюционные и революционные годы. Группы, создававшиеся на этой основе, возникали и распадались, а название оказалось очень живучим и долго сохранялось за некоторыми поэтами. Так было с Сергеем Есениным. Одной из причин устойчивости подобных литературных характеристик явились вульгарно-социологические критерии оценок. Упрощая анализ творчества поэта, они снимали сложность и противоречивость общего развития поэзии каждой эпохи. Связь творчества Николая Клюева, Сергея Клычкова, Александра Ширияевца и других с бытом и классовыми интересами крестьянства должна быть существенно уточнена. Нужно обратиться к самым истокам этой связи — жизненным (обусловленным личным опытом, знаниями, идейной позицией) и литературным.

Прежде чем тема деревни в весьма специфическом идейно-художественном преломлении возникла в произведениях стихотворцев этого круга, она уже трактовалась в поэзии начала XX в. «Крестьянские» же поэты осваивали ее не сразу. Программная для них, с точки зрения критики, проблема противоречий между городом и деревней была заявлена ими не в первых выступлениях, а значительно позже. Между тем нередко характеристика «Избяных песен» (1918 г.) Н. Клюева распространялась на все его творчество, так же как сходные настроения Есенина, наиболее определенно выраженные в «Сорокоусте», относились и к раннему периоду его творчества.

Проблема города, «страшного мира», воплотившего антигуманность буржуазного века, резко очертила в поэзии начала XX в. контуры другой

проблемы — «деревенской». Противоположной городу стихией воспринималась Блоком народная Россия с серыми избами, нищетой, «ветровыми» песнями и дикой волей степей. Книга Андрея Белого «Пепел», написанная в некрасовских традициях, была попыткой осмыслить трагедию современной деревни, гибнущей под гнетом капиталистического города. Предисловие А. Белого к этому сборнику стихотворений переводило художественные воплощения на язык точных социологических понятий: «Капитализм еще не создал у нас таких центров в городах, как на Западе, но уже разлагает сельскую общину; и потому-то картина растущих оврагов с бурьянами, деревеньками — живой символ разрушения и смерти патриархального быта».<sup>1</sup> Старший современник С. Есенина, А. Ширяевца и др., Сергей Городецкий незадолго до встречи с ними выпустил книги «Русь» (1910), «Ива» (1913), «Цветущий посох» (1914), в которых отчетливо выразил свои симпатии:

Тоской тоскую по деревне:  
Свистульку, кумача лоскут  
Несу, как чудо, с верой древней  
В свой страшный городской уют.<sup>2</sup>

В народной стихии, в верованиях и бытовом укладе деревни искала ответы на вопросы, нравственно-философские, исторические и эстетические, зашедшая в идейный тупик творческая интеллигенция.

Поиски шли в одном направлении — постижение «души» народной. С этой целью предпринимались поездки на Север, сохранивший следы седой древности. Литераторы разного толка проявляли настойчивый интерес к раскольничьей и сектантской поэзии. Усилилось внимание к музейной старине, увлечение академической фольклористикой. Эти обстоятельства проясняют причину шумного успеха первых выступлений в печати Николая Алексеевича Клюева (1887—1937).

Сборники Клюева не были просто интересной новинкой в поэзии тех лет. Узко литературная оценка отметалась заранее. В Клюеве увидели нечто чрезвычайное, первобытно рожденное, явившееся из самых глубин народного духа. Каждый из пишущих придавал его поэзии желаемые оттенки, видел в нем подтверждение своих представлений о народе-богослуже, нового пророка — носителя народно-религиозного сознания. Невозможно сказать о том, что крестьянское обличье Клюева, несомненно хорошо сыгранная роль человека из народной гущи гипнотизировали не только изолированную от жизни, рафинированную литературную верхушку, но и пронизательного Блока, и подошедшего к поэзии Клюева с научной меркой П. Сакулина. В статье «Народный златоцвет» ученый развивал общее мнение о нелитературном, самобытном рождении поэзии Клюева: «„Баснослов-баян“, он и теперь не знает никаких „правил стихосложения“: вольно слагает свою „песню-золото“, как слагали его предки, и говорит тем же местным наречием, каким говорят его односельчане».<sup>3</sup>

В предисловии В. Брюсова к сборнику стихотворений Н. Клюева «Сосен перезвон» клюевская поэзия характеризовалась как «дикий, свободный лес, не знающий никаких „планов“, никаких „правил“».<sup>4</sup> Между

<sup>1</sup> А. Белый. Пепел. Изд. «Шиповник», СПб., 1909, стр. 8.

<sup>2</sup> С. Городецкий. Цветущий посох. Изд. «Грядущий день», СПб., 1914, стр. 112.

<sup>3</sup> «Вестник Европы», май 1916 г., стр. 201.

<sup>4</sup> Сам Н. Клюев быстро понял, чего от него ждут, и в предисловии ко второму сборнику «Братские песни» объяснял, что песни «сложены» до первой книги, «не вошли же они в первую книгу потому, что не были записаны мною, а передавались устно или письменно помимо меня... Восстановленные уже со слов других или по сторонним запискам, песни мои и образовали настоящую книжку» (Н. Клюев. Братские песни. М., 1912, стр. XV).



тем книга эта в действительности лишена той «своеобразной, свободной красоты»,<sup>5</sup> которую увидел в ней Брюсов. Собственно клюевское, проявившееся в книге, нельзя назвать ни крестьянским, ни народным.

Отдельные мотивы сборника «Сосен перезвон» представляют собой несколько наивные вариации блоковской темы России, народа и интеллигенции. Известно, что Блок состоял в переписке с Клюевым в течение нескольких лет. Цитатами из писем Клюева в статьях «Религиозные искания и народ», «Стихия и культура» поэт нередко сопровождает свои мучительные раздумья о «недоступной черте» между интеллигенцией и народом. Как бы в ответ Блоку Николай Клюев подает «Голос из народа» (название стихотворения), декларативно утверждая преимущество представляемой им среды:

Вы — отгул глухой, гремучей,  
Обссилавшей волны,  
Мы предутренние тучи,  
Зори росные весны.

(С. п., 39)

Мы блаженны, неизменны,  
Веря любим и молчим,  
Тайну бога и вселенной  
В глубине своей храним.

(С. п., 13)

Подавая «голос из народа», Клюев не замечает, как сам начинает вторить голосу Блока:

О, кто Ты: Женщина? Россия? —  
В годину черную собрат!  
Поведай: тайное сомненье  
Какою казнью искупить,  
Чтоб на единое мгновенье  
Твой лик прекрасный уловить?

(С. п., 35—36)

О, изреки: какие боли,  
Ярмо какое изнести,  
Чтоб в тайники твоих раздолий  
Открылись торные пути?

(С. п., 38)

Поэтическая несамостоятельность здесь очевидна. Оказывается, и для Клюева Россия — тайна, непостижимая загадка, царевна в башне, ожидающая витязя на вспененном скакуне. Неорганичность народности Клюева несомненна. Произведения его никак не оправдывают представления Блока о нем как об одном из «других» людей (не интеллигентов), «для которых земля не сказка, а чудесная бль». Клюев ярче и красочнее представляет себе небо, «надмирное ангелов жилище», «райские крины», чем родную землю. Лазурная свобода влечет поэта сильнее, чем родина, ибо истинная «блаженная родина» — там, на небе. Вместо перезвона сосен, зеленого шума лесов ему слышится перезвон колоколов, тяжкий гул, «меди вой».

Ландшафт книг Клюева явно литературен и современен: «дымно-лиловые дали», «ковыльное поле», «снежность синих ночей», «зимы венчально-белый сон», «светло дремлющие заливы», «сирены», «очертанья кораблей», «украшенные чертоги», «узорные терема», «случайный гость» и т. д. Понимания о «нездешнем», «неземном», о «мирах иных» раскрываются в гото-

<sup>5</sup> Н. К л ю е в. Сосен перезвон. Предисловие В. Брюсова. М., 1913, стр. 6. — Далее в тексте сокращенно: С. п., стр.

вых поэтических формулах, достаточно примелькавшихся в поэзии конца XIX—начала XX в.:

Мы любим только то, чему названья нет,  
Что, как полунамек, загадочностью мучит:  
Отлеты журавлей, в природе ряд примет  
Того, что прозреть неведомое учит.

(С. п., 26)

Свои стихотворения Клюев насыщает религиозной символикой, сектантской фразеологией, старообрядческой книжностью. С их помощью создается впечатление напряженной духовности. Сектанты в глазах творческой интеллигенции, увлеченной богоискательством, были воплощением «народа-богоносца» (Мережковский), голосом народного протеста (Блок). Первые восторги по поводу клюевской народности и самобытности были вызваны именно религиозными его стихами. «Огонь, одушевляющий поэзию Клюева, есть огонь религиозного сознания», — поощрительно писал Брюсов (С. п., 7). Издание «Братских песен» предварялось уже обстоятельным исследованием, в котором сам Клюев назывался пророком, а поэзия его характеризовалась как религиозное откровение, «вселенское начало», выраженное «в чертах глубоко русских... плотяных, черноземных, подлинных, национальных».<sup>6</sup> Однако никаких конкретных реальных черт жизни предреволюционной русской деревни в произведениях Клюева не стразилось. Несравнимо в большей степени в них говорилось о жизни вечной после смерти, о спасении через страдание, о тернистом пути, кресте и «гвоздиных ранах»:

Лелеять нам одно лишь надо:  
По злом минутии конца,  
К уборке зимней винограда  
Прибыть в обители Отца.

Чтоб не опали ягод грозди,  
Пока отбиться длится час,  
И наших рук пробитых гвозди  
Могли свидетельствовать нас.

(С. п., 55)

Почти в каждом стихотворении присутствует смерть, ее предчувствие, приближение. Даже «полей ветерок смерти дыханием мнится».

Религиозные сюжеты о христовом воинстве, о вражде души и тела, втором пришествии и вознесении на небо трактуются в стихах Клюева с той наглядностью представлений о рае, которая присуща апокрифической литературе, духовным стихам и сектантским песнопениям:

Лестница золотая  
Прянула с небес.  
Вижу, умирая,  
Райских кринов лес.

В куцах братья — духи,  
Светел лик, крыло...  
Ладан черемухи  
С ветром донесло.

Лоскуты рубахи  
Треплются у ног...<sup>7</sup>

Предельно материализуя свои религиозные представления, Клюев исключает возможность двойного прочтения, подтекста. Если в поэзии символистов все эти служения, молитвы, серафимы, иноки, «крылья» по-

<sup>6</sup> Н. К л ю е в. Братские песни, стр. VI—VII.

<sup>7</sup> Там же, стр. 20.

ставлены в сложный ряд ассоциаций и переосмыслений, то Клюев употребляет те же образы в их единственном значении: «Чу, провеяло в тумане серафимское крыло» — в контексте стихотворения обозначает только появление серафима, ни больше, ни меньше. Этим самым разрушается самый главный принцип символистского поэтического образа — двуплановость его структуры. Стихи Клюева украшены эпитафиями из Апокалипсиса, Евангелия, насыщены наступательной религиозно-проповеднической риторикой, завершаются характерным молитвенным «аминь». Основной пафос поэзии Клюева Есенин называет потом «оптимальной дурью», а самого поэта «ладожским дьячком». Но прежде чем Есенин придет к столь резкому неприятию религиозности Клюева, он сам пройдет через полосу влияния его поэзии.

Собственно лирические стихотворения Н. Клюева, напоминающие религиозные исповеди и сектантские упования, заметно отличаются от его произведений с крестьянской темой. Последние представляют собой обычно непосредственную имитацию различных жанров фольклора. Очевидно, сам автор считал эту разницу принципиальной, выделяя «крестьянские» стихи в особые отделы (например, «Песни из Заонежья» в сборнике «Мирские думы», 1916) и книги — «медвяные» сказания и народные песни в «Лесных былях» (1913).

Обращаясь к народному творчеству, Клюев обрабатывает наиболее традиционные темы — семейно-бытовые, не внося никаких новых оттенков, появившихся в народном сознании. Напротив, Клюев дорожит тем, что сложилось еще в древности, ушло из жизни, но живет в предании:

Наезжали ко светлице соколя, —  
Все гостиные купецки сыновья,  
Выбирали себе женок по уму,  
Увозили распригожих в Кострому.<sup>8</sup>

Жанровые обозначения стихотворений также восходят к фольклору. Здесь стражена и обрядовая поэзия («Свадебная», «Поминный причт»), и песни разных социально-бытовых групп («Посадская», «Слободская», «Острожная», «Кабакская»), и сказы («Песня о соколе и трех птицах божиих»).

Народная поэтика и стилистика осваивались Клюевым в большинстве случаев по иным источникам, чем профессиональными литераторами-интеллигентами. Так, например, комментарии к собранию сочинений А. Ремизова, составленные самим автором, без труда могут быть восприняты как добросовестный библиографический справочник по народному творчеству, где учтены не только сборники, но и многие академические исследования. «Для сочинения „Бесовского действия“ я пользовался сочинениями. . .», — так начинается почти каждый раздел комментариев А. Ремизова. Клюев чаще пользовался богатыми запасами своей памяти — это обстоятельство позволяло ему более свободно распоряжаться материалом фольклора, развертывать его в большем многообразии.

Клюевская Русь предстает в ярком, богатом облиции. Стихи перенасыщены конкретными этнографическими деталями:

Кабы я не Акулиною была,  
Не Пахомовой по батюшке слыла,  
Не носила б пятишовки с галуном,  
Становицы с оподольником,  
Еще чалых кос под сборником. . .

(230)

<sup>8</sup> Н. Клюев. Песнослов. Пгр., 1919, стр. 262. — Далее страницы этого издания указываются в тексте. В цитируемых по «Песнослову» стихотворениях и первых их публикациях в книгах «Лесные были» и «Мирские думы» разночтений нет.

Вы, белила-румяна мои,  
Дорогие, новокупленные,  
На меду-вине развоженные,  
На бело лице положенные.

(263)

Разнообразно выглядят женские и девичьи наряды («сарафан-разгуляя», «поднизи плетеные», сарафаны «золоченые», «козловый башмачок», «бахромчатый плат», «расписная бахрома»), богатые мужские уборы («шапка-соболь», «шапки с кистью до уха», «опояски соловецкие из семи шелков плетеные»). Забавы девичьи — гулянья, игры («Красная горка», «Плясея»), шитье «серебряной иглой» и другие черты быта знакомы поэту не только по песням, причитаниям, сказам, но и по собственным наблюдениям. В песне «Посадской» девушка вышивает «левантинский кiset». Клюев, как это свойственно лирической девичьей песне, подробно «повторяет» рисунок, внося характерный севернорусский колорит:

Я по алу левантину  
Расписной разброшу стег,  
Вышью Гору Соколину,  
Белокаменный острог.

Неба ясные упеки  
Наведу на уголки,  
Бирюзой занижу реки,  
С Беломорьем — Соловки.

(277)

В одной из песен девушка просит подружек в ожидании свата со свахою расшить такую «разузорчатую завесу», такие «мудрены красны шитицы» (подробно описывается какие), чтобы сваты «раззарясь», с думы выкинули «сватать павушку за ворона». Здесь Клюев сумел передать и бытовой уклад, и обряды, и эстетические вкусы народа.

Поэтика традиционных народных песен воспроизводится Клюевым в наиболее типичных приемах:

На припеке цветик алый  
Обезлиствел и поблек, —  
Свет-детина разудалый  
От зазнобушки далек.

(274)

Принцип психологического параллелизма используется Клюевым очень часто (как и другими «крестьянскими» поэтами, в том числе и Есениным) как в построении отдельного образа, так и во всей композиционной структуре песни:

Недозрелую калинушку  
Не ломают и не рвут, —  
Недорощена детинушку  
Во солдаты не берут.

Придорожну скатну ягоду  
Топчут конник, пешеход, —  
По двадцатой красной осени  
Парня гонят во поход.

(309)

Особенно любит Клюев отрицательные параллелизмы (Не донской казак скакуна поил || Молодой гусар свою кровь точил; Не сосна в бору дрожмя-дрогнула || Топором-пилой насмерть ранена; Не из невода рыба шалая || Извиваючись в омут просится || Это я пошла в пляску походом) и метафорические сравнения (Я со лавочки встала || Серой уткой поплыла || По-за сенцам — лебедком; Брови — черные стрижи || Косы —

бор дремучий). В произведениях Клюева отдается предпочтение песенной символике, утвердившейся прежде всего в севернорусской традиции. Символические образы берутся из мира растений и птиц (елушка, лебедушка, ягода — девушка, дубравный дуб — сильный человек, сизый орел — любимый, ворон — постылый). Или:

Страховито деревинке под горой стояти. . .

(203)

На малиновом кусту  
Сладки ягоды в росту. . .

(268)

Горькая осинушка  
Ронит лист-руду. . .

(126)

Видно утушке горькой — хозяйшке  
Вековать приведется без селезня. . .

(214)

Обращения эмоционально усиливаются междометиями, ритмическими частицами (Ах, ты, ель — кружевница грущобная; Ах, кому судьбинушка; Ой, заря осинушка; Ой, вы, руки, ноженьки; Ой, вы, думы-размыслы Тучи да снега!). Клюев использует обращения (Ты, дорога — путинушка дальняя; Помяни, душа-вазноба) и известные песенные запевы («Я вечер млада. . .», «Как у нашего двора. . .», «Не шуми ты, мать-дуброва. . .», «Из-за лесу, лесу темного, Из-за садика зеленого. . .»).

Народно-поэтическая речь входит в стихи Клюева в самых разнообразных проявлениях: тут и постоянные эпитеты (трава шелкова, темный бор, добрый молодец), слова с уменьшительно-ласкательными и увеличительными суффиксами, сдвоенные существительные (грамотка-письмо, дорога-путинушка) и т. д. Диалектные слова и выражения являются одним из главных средств обновления «застоявшегося словесного обихода» (Городецкий) поэзии символистов. Щедро используя их, Клюев порой теряет чувство меры: он предлагает читателю много неологизмов, часто малопонятных и требующих специального пояснения, что, кстати сказать, было сразу замечено некоторыми рецензентами.<sup>9</sup> Такие выражения, как «корзным стегом выпестрить очелье», создают впечатление «корявости», фальши. Именно так характеризует С. Есенин стихи Клюева в письме А. Ширяевцу от 26 июня 1920 г.<sup>10</sup>

Отдельные части стихотворений Клюева — зачины, концовки, обращения, диалоги, «поминные приплачки» — имеют самостоятельное художественное значение, они звучны и живописны. Но они входят в целое только как часть орнамента, заданной формы, жанра. У каждой группы стихотворений есть свой исток: традиционные жанры фольклора, сектантские песнопения, современная поэзия. Сергей Есенин так комментировал свои стихи о Клюеве: «„Он весь в резьбе молвы“, — то есть в пересказе сказанных» (V, 130).

<sup>9</sup> «Мы знакомы случайно с народным говором одной из северных губерний, но многие стилизации г. Клюева поставили нас трудностью понимания их в тупик. Что такое, что „ягоды зреют, половеют на заманку-щипоту?“. Что такое „замурудные волосья“, „гостибье“, „зой-невидимка“, „волос-гад“ (черный, как уж? Но эта ассоциация образов не влечет, а отталкивает), „неба ясные улечи“, „зареветь“ (не от слова «рев», а от «зари»), „зорноокый“, „судина“, „из сивовины один — рыбаку заочный сын“, „зажакует“?», — писал Ч. Ветринский (Чешихин В. Е.) («Вестник Европы», 1913, № 4, стр. 386).

<sup>10</sup> С. Есенин, Собрание сочинений, т. 5. Гослитиздат, М., 1962, стр. 138. — Далее ссылки на это издание даются в тексте.

Авторской организующей мысли в «народных» стихах Клюева нет, лирическая основа его произведений предопределена их жанром. В русскую деревню Клюев является, если не «праздным соглядатаем», как позже скажет о себе с горечью Есенин, то во всяком случае собирателем — этнографом. Социальные, трудовые и нравственные стороны жизни современной деревни Клюеву словно неизвестны. Многовековой патриархальный жизненный уклад, нашедший эстетическое выражение в народной поэзии, разрушался, а в клюевской поэзии картинно пела, любила и страдала древняя Русь, поэтизировались языческие поверья. Приметы конкретной, опустошенной войной деревни появляются лишь в 1916 г.:

На завалинах рать сарафанная,  
Что ни баба, то горе-вдова...

(211)

Но такие значительные детали единичны. И что характерно: именно в произведениях, обращенных к современности, народность Клюева уже явно оборачивается псевдонародностью. Перелицовывая былинные и песенные образы, Клюев проповедует реакционнейшие, якобы народные, мысли о религиозной «праведной» сущности империалистической войны. На войну «со Вильгельмищем, царищем поганым»

Подымались мужики — Пудожане,  
С заонежской кряжистой Карелой,  
С каргопольскою дикою Лешнею,  
Со всею полесной хвойною силой,  
Постоять за крещену землю,  
За зеленую мать-пустыню.

(227)

Враги России представлены нечестивцами, басурманами, оскверняющими «национальные» обычаи русского крестьянина:

Они веруют Лютеру-богу,  
На себя креста не возлагают,  
Великого говения не правят,  
В Семик-день веника не рядят,  
Не парятся в парной парусе,  
Нечистого духа не смывают,  
Опосля Удилену не кличут...

(251)

Проповедь красного патриотизма выступает в единстве с религиозными идеями. В поисках образцов для такого идейного комплекса Клюев обращается к наиболее архаичному жанру фольклора — к духовным стихам, вводя некоторые детали старообрядческих и сектантских верований (см. сказ медвяный Лазаря: «а железо проклято от века, Им любовь пригвождена ко древу. Сожаленью ребра перебиты»). «Ратоборцы», уходя на войну, получают благословение Лазаря преподобного, в бою им помогает Митрий Солунский, «покойные солдатские душеньки» встречает Михаил-архангел, «правит службу им Аввакум-пророк, чтет писание Златоуст Иван», а «громовник Илья с Еремою запрягальником» отвозят солда тушек в преблаженный рай и т. д. Религиозный фанатизм и псевдонародность Клюева станут впоследствии основой той самой «внутренней распри», о которой писал Есенин в автобиографии, говоря о своих отношениях с Клюевым. Но в ранний период творчества Есенина богатство национальных художественных элементов в поэзии Клюева привлечет молодого поэта, во всяком случае народность Клюева в сравнении с другими опытами покажется Есенину истинной и породит кратковременную пре-

данность «крестьянской купнице» (см. письмо Есенина от 24 июня 1917 г. А. Ширяевцу — V, 126).

Появлению стихотворений Сергея Есенина предшествовали два сборника Сергея Клычкова (Сергея Антоновича Лешенкова) (1889—1940) «Песни» (1911) и «Потаенный сад» (1913). В стихотворениях Есенина есть следы чтения первых книг Сергея Клычкова, отразившиеся в обработке темы («Пропавший месяц»), в отдельных рифмах (промаха—черемуха), в использовании некоторых образов («Ходит месяц, за собою водит облаки гурьбой» — «Месяц в облачном тумане водит с тучами игру»). По-своему Есенин перелагает строки из стихотворения Клычкова «Леший»:

Весь в серебряной пыли  
Месяц пал на ковыли!

А в тумане над лугами  
Сбилось стадо в кучу,  
И бычок бодает тучу  
Красными рогами.<sup>11</sup>

Есенин начинает в другом эмоциональном тоне, тревожно и собранно, но похоже:

Месяц рогом облако бодает,  
В голубой купается пыли.

(I, 213)

Роднит поэтов общность поэтического объекта — природа, сельские пейзажи с живым, подвижным — одушевленным — месяцем. Но сходство тематическое при ближайшем рассмотрении оборачивается принципиальным различием. Первые книги Сергея Клычкова восходят прежде всего к литературным источникам, к современной поэзии С. Городецкого, А. Блока и других. Через литературу воспринята и народная поэзия, сглаженная, эстетизированная, лишенная естественной красоты и глубины содержания. Мир, воспетый Клычковым, не конкретизируется ни исторически, ни этнографически, ни тем более социально. Сюжеты, герои, пейзажи условно-декоративны; это мир сказочной природы, полуфантастических существ, неясных, загадочных чувств.

Круг идей и образов Сергея Клычкова ближе всего соотносится с творческой программой С. Городецкого, отчетливо выявленной в книгах «Русь», «Ярь» и содержащей современную обработку языческой — общеславянской и финской — мифологии. В сюжетах мифов о Яриле, Барыбе, Перуне, Светозаре, Стрибоге Городецкий ищет проявления вечных, изначальных законов бытия человека и жизни природы. Как и в ранних своих стихах, он раскрывает представление «о космической судьбе человека, месте его во вселенной и главных этапах мировой его жизни, т. е. рождении, любви и смерти»<sup>12</sup> (см.: «Рождение Ярилы», «Ставят Ярилу», «Славят Ярилу», «Перун-солнце»). Городецкий показывает непрерывную борьбу в природе, возрождение жизни ценой кровавой жертвы, звериной схватки и в конце концов торжество жизненных сил — хмельную радость победы. Таков же принцип использования мифа и у Клычкова, только пафос жизнеутверждения в его стихах значительно ослаблен.

Из большого разнообразия народных мифов и легенд Клычков отбирает уже подвергавшиеся литературной обработке современников («Леший», «Колдунок», цикл песен «Садко»). Подавляющее большинство сти-

<sup>11</sup> С. Клычков. Песни. М., 1911, стр. 26.

<sup>12</sup> С. Городецкий, Собрание стихов, т. 1. СПб., 1910, стр. 7.

хов и в первом, и во втором сборнике объединено именами древней Лады — богини весны, богини плодородия — и Деда, старика (также восходящего к языческому культу предков), управляющего природой. Лада, весна, солнце появляются по призыву Деда:

Сквозь весенний сумрак синий  
Шел Дед тихо из пустыни,  
Опершись на посошок...  
Вот и в поле словно пламя:  
Громко хлопает крылами  
И порхает петушок.

Поклонился Дед до земли  
И серебряное семя  
Разбросал вокруг петуха:  
— Пой ты, петел, на нашесте,  
Замани-закличь невесте  
Издаlechа жениха.<sup>13</sup>

Цикл «Кольцо Лады» сцеплен тематически — каждое стихотворение является звеном из круга природных явлений и будто бы человеческих дел от ухода до прихода зимы: проводы зимы и сестры Лады — Купавы, весенний хоровод, сад, радуга, покос, и т. д. Названия стихотворений («Дедова пахота», «Дед отборонил», «Дед с покоса», «Лада жнет», «Лету конец», «Дед овин сушит», «Лада прядет») могут создать впечатление о крестьянской страде, о своеобразной «трудовой» эпопее. Но каждый отдельный сюжет имеет в своей основе какое-то загадочное, магическое действие:

Как ширинка, на горе  
Луговина зацвела,  
В темной туче ввечере  
Мимо тихого села  
Дед проехал стороной  
С огневою бороной...

Под горою у реки  
В полночь Дед коня поил;  
Бил копытом в берег конь,  
Пока Дед сам из руки,  
Заплеснув воды в ладонь,  
Синей речки не испил:  
Затянулась речка мглой...<sup>14</sup>

Отряхнула Лада росу  
Против дедовой меты,  
Заплела в косу колосья  
И с колосьями цветы...

Встала Лада на колени,  
Завила во ржи венцы,  
Уж выходят из деревни  
Сквозь густой туман жнецы!<sup>15</sup>

В разработке всей цепи мифологических сюжетов Клычкова привлекает только эстетическая сторона. Нет в стихах крестьян, а есть оперные крестьяне. Воспеваемое «земное» легко оторвать от земли, сам поэт ведет читателя по пути переосмыслений, обнаруживая тяготение к символистскому образу. Книга «Потаенный сад» сопровождается эпиграфом из народной песни: «Ах, ты, сад, ты, мой сад, Сад зелененький, Ты зачем рано

<sup>13</sup> С. Клычков. Потаенный сад. М., 1913, стр. 51.

<sup>14</sup> Там же, стр. 66.

<sup>15</sup> Там же, стр. 74.



цветешь, Распускаешься...». Первое же стихотворение «Сад» объясняет прежде всего, что он «потаенный»:

Ручеек бежит по лугу,  
А мой сад на берегу,  
Он стоит невидим другу,  
Невидим врагу...

Ой ли, сад любви, печали...<sup>16</sup>

Пейзажи «неба» и земли мало различаются:

У горних, у горних селений  
Стоят голубые сады —  
Пасутся в долине олени,  
В росе серебрятся следы.<sup>17</sup>

Лирика Сергея Клычкова беспроблемна, лирическое чувство беспредметно: душевное уединение, неземные, неопределенные вожделения. Грусть-печаль, невозмутимая и необъяснимая, звучит как мелодия, которая неторопливо наигрывается, но не переживается всерьез. Поэт свободно владеет современными законами стиховой композиции. Стихи Клычкова мелодичны, напевны, плотно аллитерированы, заполнены частыми повторами, песенными зачинами и довольно однообразными эпитетами (серебряный лук, серебряный туман, на серебряных ногах, по серебряным губам, на серебряных ресницах, серебряная свирель, серебряная мглица, серебряное семя, серебряная чарочка, золоченый топор, золотые колени и т. п.). Образ у Клычкова лишен колоритности, контрастной расцветки и упругости, столь присущих С. Городецкому. А. Блок, в свое время высоко оценивший «Ярь» Городецкого, сам отдавший дань народной мифологии, исчерпывающе лаконично определил в письме к Клычкову главный «изъян» его поэзии: «Поется вам легко, но я не вижу насущного».

Несколько по иному руслу, чем у С. Клычкова, шло формирование творческого облика Александра Ширяевца (Александра Васильевича Абрамова) (1881—1924). Для него также характерен интерес к старине, его влекут «старинных слов узорные ларцы». Ширяевец, как и другие «деревенские» поэты, пишет о леших, о страшной нечисти, которая «под крышею пляс бесовский завела». Он обрабатывает мотивы народной песни («Пал туман», «Метелица», «Ванька-ключник», «Троица»), приближаясь к фольклорным жанровым очертаниям, пишет хороводные, женские, разбойничьи, тюремные песни.

Художественный вкус Ширяевца подчеркнута демократичен:

Любо петь мне песни смелые,  
Что поет по Волге голь.<sup>18</sup>

Ширяевец облюбовывает песни, широко бытующие в народе, и вносит в них самую характерную ноту всей своей поэзии — любовь к раздолью, воле, удали. «Не сгубят Ваньку-ключника ни петля, ни топор», — так заканчивает Ширяевец известную песню. Даже нечисть бесовская ведет себя по-молодецки. «Во серебряном бору дрогнет леший на ветру», — начинает Ширяевец голосом Клычкова, но продолжает очень своеобразно: «Караулит бубенцы. Берегитесь, молодцы!». И в раскольничьем скиту он встречает родственную душу, которая «просит воли»:

Пусть во след мне шают проклятья,  
Пусть анафема гремит!

<sup>16</sup> Там же, стр. 9.

<sup>17</sup> С. Клычков. Песни, стр. 28.

<sup>18</sup> А. Ширяевец. Записка. Песни и стихи. Изд. «Коробейник», Ташкент, 1916, стр. 12.

Напотешусь — вновь приду я  
Грех замаливать во скит.<sup>19</sup>

Ой, тесна мне келья темная,  
Рвется сердце на простор!<sup>20</sup>

Мелодии Кольцова входят в стихи Ширяевца довольно органично:

Про тебя молва  
Нехорошая,  
Над тобой молва  
Издевается.  
Но мила ты мне,  
И любовь моя  
Все сильнее к тебе  
Разгорается.<sup>21</sup>

Посвящения С. Городецкому в сборнике Ширяевца «Записка» (1916) тоже не случайны. Книга «Ярь» безусловно близка ему своим буйным жизнелюбием. В стремлении передать свои чувства Ширяевец обращается к историческому преданию — к разинской теме, к разудалому «атаманушке Степанушке»:

На стругах на быстрых вольница  
Разнаряжена плывет...  
«Ой-ли, вольное раздольце!» —  
И горланит, и поет...<sup>22</sup>

Ширяевец умеет увидеть связь настоящего с прошлым, родное Ширяево и любимая Волга поют «про бывалое», но в далекой были слышится та же любовь к простору и свободе.

Искренность напевов Ширяевца была близка Есенину. Расположенность к поэту видна во всех письмах Есенина к нему, в них высказываются мысли об искусстве и, что в данном случае особенно важно, строго и нелицеприятно характеризуются Н. Клюев.

Имела в себе «насушное» (ср. приведенный выше отзыв Блока о Клычкове) и поэзия Петра Васильевича Орешина (1887—1943), проявившего себя главным образом в послеоктябрьский период. Но уже в первые годы творчества в его стихах отразилось горе и бедность современной деревни. У начинающего поэта много еще подражательных интонаций, чужих строк и образов. Он платит щедрую дань современной традиции, предаваясь поэтической «тоске», религиозным и покаянным чувствам. Микола-угодник в серой сермяге, Пречистая мать, ребенок Спас постоянно появляются в его стихах. Но сквозь религиозную оболочку проглядывают образы реальной жизни:

Темнолики наши хижинны,  
Золотой соломой крытые.  
Не судьбой ли мы обижены  
И не богом ли забыты?<sup>23</sup>

В отличие от Клюева и Клычкова Орешин начинает говорить о современном мужике, который «под вешним солнцем в поле босой и без шапки идет за сохой», о деревенской страде. Сознательно обращается он к Некрасову, поэзия которого особенно не привлекала внимания его собратьев по перу (см. стихотворение Орешина «Рожь густая не дожата»).

<sup>19</sup> А. Ширяевец. Ранние сумерки. Стихи и песни. В кн.: Л. Порошин. А. Ширяевец, П. Поршаков. Стихи. Ташкент, 1911, стр. 56.

<sup>20</sup> Там же, стр. 58.

<sup>21</sup> Там же, стр. 82.

<sup>22</sup> А. Ширяевец. Записка, стр. 11.

<sup>23</sup> П. Орешин. Зарево. Стихи. Пгр., 1918, стр. 13.

Вопрос о влиянии С. Есенина на творчество Орешина требует специального исследования. В 1918 г., когда вышел в свет первый стихотворный сборник Орешина «Зарево», Есенин пишет на него благожелательную рецензию (V, 67—68). Обращает на себя внимание тот факт, что Есенин приветствует у Орешина очень характерные, воспринятые от него мотивы и образы родины, деревни, природы («озеро, где отражается месяц, и церковь, и хаты», «зори над хатами вяжут широченные сети»). Он цитирует четверостишие Орешина:

Месяц ушел в облака  
За туманный плетень,  
Синие чешет бока  
За лачугами день.

Современному читателю очевидна здесь прямая зависимость от Есенина. И таких примеров можно было привести много. Свое будет пробиваться у Орешина в социальном анализе деревенской жизни, в создании характеров. Самостоятельное место Петр Орешин займет уже в советской поэзии.

Между лирикой Сергея Александровича Есенина (1895—1925) и поэзией начала XX в. существуют более сложные связи, чем это прослеживается в творчестве Николая Клюева, Сергея Клычкова и других.

Свежесть и оздоравливающее значение для современной поэзии таланта Есенина заключалось не в каком-либо особом своеобразии темы и «народности» стиля, а в новизне мироощущения. Как поэт он вступил в непосредственные отношения с действительностью, вернул первоначальному ощущению бытия простоту и силу — все то, что утрачивалось декадентской поэзией, отгородившейся от мира мистическими, религиозными и эстетическими теориями. Есенину не чужды и религиозные, этические концепции, но воздействие их сдерживается самобытностью чувства, стихийной материалистичностью сознания. Самобытное дарование Есенина будет подвергаться в течение многих лет неоднократным натискам модных литературных теорий, но в зрелую пору творчества он вернется к тем здоровым росткам, которые пробились уже в раннюю пору.

Источником лиризма поэзии Есенина является прежде всего родная природа:

Родился я с песнями в травном одеяле.  
Зори меня вешние в радугу свивали.

(I, 84)

Она рождает вдохновение, волнует душу, владеет настроением — в ней основа всего мироощущения, всего бытия поэта:

Опять я теплой грустью болен  
От овсяного ветерка.

(I, 220)

Никнут шелковые травы,  
Пахнет смолистой сосной.  
Ой вы, луга и дубравы, —  
Я одурманен весной.

(I, 62)

У Есенина почти нет завершенных пейзажей, картин природы, ему не присуща статическая определенность форм, очертаний, цвета. Он больше сосредоточен на процессе изменения форм и красок, на самой жизни природы, постоянном обновлении ее облика:

Колокол дремавший  
Разбудил поля,  
Улыбнулась солнцу  
Сонная земля.

(I, 96)

Задремали звезды золотые,  
Задрожало зеркало затона,  
Брезжит свет на заводи речные  
И румянит сетку небосклона.

(I, 99)

Тучка тенью расколола  
Зеленистый косогор. . .

(I, 90)

Выткнулся на озере алый свет зари.

(I, 60)

Еще не высох дождь вчерашний —  
В траве зеленая вода!

(I, 215)

Дымом половодье  
Зализало ил.  
Желтые поводья  
Месяц уронил.

(I, 61)

Сыплет черемуха снегом,  
Зелень в цвету и росе.  
В поле, склоняясь к побегам,  
Ходят грачи в полосе.

(I, 62)

Столь же подвижна природа в песенных зачинах («Зашумели над затоном тростники. . .») и заимствованных из народной поэзии образах («А по двору метелица ковром шелковым стелится»). Сколько раз появляются у Есенина лес, озеро, береза, роса, месяц, заря, начинается день и наступает вечер — и каждый раз они видятся по-новому, выглядят по-иному:

Полыхают зори, курятся туманы,  
Над резным окошком занавес багряный.

(I, 85)

А заря, лениво  
Обходя кругом,  
Обсыпает ветки  
Новым серебром.

(I, 88)

Распоясала зарница  
В пенных струях поясок. . .

(I, 67)

Образ природы в поэзии Есенина художественно индивидуален. Индивидуальность образа достигается его чувственной конкретностью и локализирующей точностью в передаче запаха, звука, цвета:

По лугу со скрипом  
Тянется обоз —  
Суховатой липой  
Пахнет от колес. . .

(I, 143)

Сохнет стаявшая глина,  
На сугорьях гниль опенок.

(I, 133)

С наступлением весны «пахнет вербой и смолою», в летний вечер «вишнями и мохом», свой запах есть у деревенского престольного праздника: «Пахнет яблоком и медом По церквам твой кроткий Спас». Звуки

природы восприняты тонким слухом и поэтической душой: «В роще по березкам белый перезвон»; «И звенит придорожными травами От озер водяной ветерок»; «Под окном от скользких ветел Перепелки звоны ветра»; «Поет зима, аукает, Лохматый лес баюкает Стозвоном сосняка». Сердце поэта как бы вмещает то великое единство природы, которое называется жизнью. Именно такое впечатление создается у М. Горького в связи с прослушанной им «Песней о собаке»: «После этих стихов невольно подумалось, что Сергей Есенин не столько человек, сколько орган, созданный природой исключительно для поэзии, для выражения неисчерпаемой „печали полей“, любви ко всему живому в мире и милосердия, которое — более всего иного — заслужено человеком».<sup>24</sup> Все живое находится во власти одних и тех же законов природы. Острое чувство утраченного материнства раскрывает Есенин в «Песне о собаке», в стихотворении «Корова». В обыкновенном явлении природы — маленькой поросли около небольшого деревца — он поэтически ощущает глубину и силу тех же жизненных законов — нежность матери, чистоту детства:

Там, где капустные грядки  
Красной водой поливает восход,  
Кленочек маленький матке  
Зеленое вымя сосет.  
(I, 56)

Обилие олицетворений, образная выразительность стиха в поэзии Есенина основаны прежде всего на глубокой гуманности его отношения к миру. Уподобление явлений природы человеку у Есенина рождается интимностью, сердечностью восприятия:

Словно белою косынкой  
Подвязалась сосна.

Понагнулась, как старушка,  
Оперлася на клюку.  
(I, 94)

Улыбнулись сонные березки,  
Растрепали шелковые косы.  
Шелестят зеленые сережки...  
(I, 99)

Также свежи и сравнения обратного порядка:

Побегу по мятой стежке  
На приволь зеленых лех,  
Мне навстречу, как сережки,  
Прозвонит девичий смех.  
(I, 129)

Любимая вспоминается «со снопом волос... овсяных», «с алым соком ягоды на коже». Влюбленное сердце цветет маком, «васильками сердце светится».

Каждая деталь образа природы в лирике Есенина возникает под непосредственным впечатлением конкретных явлений бытия. Историко-литературное, идейно-эстетическое значение этого факта очень велико: в лирике Есенина восстанавливались традиции русской классической поэзии

<sup>24</sup> М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 17. Гослитиздат, М., 1952, стр. 64

ХІХ в. Уже первое напечатанное произведение поэта «Береза» намечало непосредственную, еще ученическую близость со стихотворениями Фета:

Есенин

Белая береза  
Под моим окном  
Принакрылась снегом,  
Точно серебром.  
На пушистых ветках  
Снежною каймой  
Распустились кисти  
Белой бахромой.

(I, 88)

Фет

Печальная береза  
У моего окна,  
И прихоть мороза  
Разубрана она.  
Как гроздь винограда,  
Ветвей концы висят, —  
И радостен для взгляда  
Весь траурный наряд.

(Стихотворения, 1956,  
стр. 74)

Преемственная связь с поэзией Фета выявляется не только в общности постоянного объекта изображения — многообразного, богатого мира природы («Не я, мой друг, а божий мир богат»), но и в изначальных принципах его воссоздания. Замеченные современниками (Добролюбовым, Ап. Григорьевым, Н. Страховым) способность Фета передавать мгновенные впечатления, отсутствие в его поэзии сложных картин и выбор самого простого случая жизни, «одной точки бытия» в какой-то степени приближают раннего Есенина к Фету. Пристальное внимание Фета к едва заметным для обыкновенного взгляда переменам каких-то черт пейзажа, чуткий слух и острый взгляд, художнически заново открывавшие русскую природу, также присущи Есенину.

В восприятии природы выявляются существенные черты личности главного героя лирики Есенина. Образ природы у него так же эмоционально окрашен, как и у Фета. Олицетворение природы позволяет оттенить внутреннее состояние человека.

Природа и внутренняя жизнь человека у Есенина — две художественно равноправные стороны. Уже в раннем творчестве поэта все эти зори, гомон птичий, березки-невесты сливаются в единый образ родного края, родной стороны и ведут к центральному образу всей поэзии Есенина. Картины природы у Есенина не только объективируют изображение Руси, родины, но и являются основой объективного характера его лиризма. Эти тенденции заявили себя уже в самых первых стихотворениях поэта. Герой Есенина, приходя в природу, счастлив уже по одному тому, что «скачет конь, простору много». Разве этого мало, чтобы узнать о самом человеке? Поэзия начала XX в. разучилась говорить о простых радостях жизни, вернее — переживать их. Восстановление этих ценностей произойдет много позднее, но начало пути уже отмечено ранним Есениным.

Во многих стихотворениях Есенина природа не является единственным предметом его внимания, но она сопутствует всем событиям, героям, настроениям. Там, где Есенин уходит от описания только что наступившего вечера, восхода и стремится наметить устойчивые черты края, сторонки, колорит пейзажных зарисовок меняется: усиливаются эмоциональные определения, которые служат средством лирического обобщения:

Сторона ль моя, сторонка,  
Горевая полоса.

(I, 166)

Ах, поля мои, борозды милые,  
Хороши вы в печали своей!  
Я люблю эти хижины хилые  
С поджиданьем седых матерей.

(I, 147)

Край ты мой заброшенный,  
Край ты мой, пустырь...

(I, 138)

Ой ты, Русь моя, милая родина...  
(I, 145)

Мой край, задумчивый и нежный!  
(I, 206)

Ой, не весел ты, край мой родной.  
(I, 176)

Пейзажи Есенина — весна, зима, лето, осень, река, дорога — по преимуществу деревенские:

Потонула деревня в ухабинах,  
Заслонили избенки леса.  
Только видно, на кочках и впадинах,  
Как синеют кругом небеса.

Воют в сумерки длинные, зимние,  
Волки грозные с тощих полей.  
По дворам в погорающем инее  
Над застрехами храп лошадей.  
(I, 144)

Есенин не повторяет много раз сказанного — «серые избы», а говорит по-своему — «избы забоченились». Целый ряд стихотворений дает основание говорить о социальных оттенках есенинского пейзажа.<sup>25</sup> Есенин не пишет о доле мужика-бедняка. Но в его лирическом пейзаже заметны и совсем не идиллические краски:

В том краю, где желтая крапива  
И сухой плетень,  
Приютились к вербам сиротливо  
Избы деревень.  
Там в полях, за синей гущей лога,  
В зелени озер,  
Пролегла песчаная дорога  
До сибирских гор.  
(I, 179)

Есенин видит крестьянскую избу на близком расстоянии:

Под соломой-ризою  
Выступил стропил,  
Ветер плесень сизую  
Солнцем окропил.  
(I, 138)

Уже было замечено, что почти все события происходят у Есенина на деревенской улице, за околицей, у плетня и т. д. Следует отметить, что стихотворение Есенина «В хате», где он с нежностью пишет о теплом крестьянском уюте («Пахнет рыхлыми драченами, у порога в дежке квас»: «Из углов щенки кудлатые заползают в хомуты»), опубликовано в 1915 г., т. е. много раньше «Избяных песен» Клюева. Есть основания говорить об известной зависимости Клюева от Есенина в этой теме, а не наоборот, как утверждала в свое время критика. Различные мотивы этого стихотворения («Мать с ухватами не сладится, нагибается низко; Старый кот к махотке крадется На парное молоко» и др.) Клюев будет варьировать бесконечное количество раз (см. стихотворения в «Избяных песнях»: «Лезжанка ждет кота, пузан-горшок — хозяйку...», «Хорошо в вечеру, при

<sup>25</sup> См.: П. Ф. Юшин. Поэзия Сергея Есенина в зарубежной критике. Вестн МГУ, сер. VII, филология, журналистика, 1963.

лампадке...», «Осиротела печь, заплаканный горшок...», «Коврига свежа и духмяна...» и др.).

Быт деревни специально не занимает Есенина-художника; он не бытовик, не эпический поэт, он лирик. Однако некоторые картины, детали быта, как бы мимоходом оброненные словечки («колосилась-то ярь неплохая, да сгубили сухие деньки», «на, пожуй маленько, крепче будешь»), хотя и немногочисленны, но точны. Отдельные персонажи появляются в произведениях с традиционными песенными и литературными сюжетами («Хороша была Танюша...», «Ты поила коня из горстей в поводу...», «Девичник», «Побирушка», «Ямщик»). Рождаются в самых ранних стихотворениях и образы деда и матери, о которых потом будут написаны лучшие вещи Есенина. Здесь же они неотделимы от самого героя и, так же как и природа, заполняют теплый, гармонический мир детства поэта. Но для Есенина более характерен собирательный образ деревни и деревенских жителей: «Тянется деревня с праздничного сна...». И это вполне понятно. Жизнь деревни вся на виду и движется приблизительно по одному и тому же руслу, она стихийно захватывает каждого в этот общий поток: молотьба, поминки, молебен в засуху, праздник, гулянье, проводы на военную службу, ярмарка и т. д. В поведении каждой социально-бытовой группы героев Есенина выделяет предустановленные обычаи, сложившиеся правила: на поминках вяжут нищие над сумками бечевки, «причитают матери и сестры, голосят невесты и золовки», «на молебен с хоругвями девки потащились в комлях полосы», «проходили калики деревнями, выпивали под окнами квасу». В общей картине поэт умеет выделить две-три психологически выразительные детали:

Длинный поп в худой епитрахили  
Подбирает черные копейки.  
(I, 170)

Загузынил дьячишко лядащий  
.....  
Дьякон бавкнул из кражистых сил...  
(I, 140)

Старый дед, согнувши спину,  
Чистит вытоптанный ток  
И подонную мякину  
Загребает в уголок.  
(I, 171)

В том, что он видит, поэт-лирик раскрывает прежде всего лирическое содержание. «Задымился вечер, дремлет кот на брус. Кто-то помолился „Господи Иисусе“», — начинает Есенин, и сразу возникает ощущение-тоскливой деревенской тишины. Какое щемящее чувство любви и сострадания выплескивается в обращении к земле:

Черная, потом пропахшая выть!  
Как мне тебя не ласкать, не любить?

Все стихотворение дает поэтическую картину вечера на озере:

Серым веретьем стоят шалаши,  
Глухо баюкают хлюпь камыши.

Красный костер окровил таганы,  
В хворосте белые веки луны.

Тихо, на корточках, в пятнах зари  
Слушают сказ старика косари.

Где-то вдали, на кукане реки,  
Дремную песню поют рыбаки.



В этом крае тишины и благодати поются скорбные, печальные песни:

Оловом светится лужная голь...  
Грустная песня, ты — русская боль.

(I, 142)

Гармония в природе, очевидно, не выражает гармонии человеческой жизни. Последние строчки представляют собой лирическое обобщение большой идейной значимости. Песни, сказания и сказки, о которых вспоминает Есенин, — деревенские, народные.<sup>26</sup> Святой Микола бродит по русскому краю, «по трактирам», «кормит просом с подола» птах, «утирается берестой, словно мягким рушником».

Песни Есенина, созданные по народным мотивам, не выделяются так резко, как у Клюева, среди лирических стихов ни тематически, ни стилистически. Так, в «Радунице» стихотворение «Троицыно утро, утренний канон...» публиковалось как девичья песня и имело в тексте строфы, близкие к свадебной, обрядовой песне:

Батюшкина воля, матушкин приказ,  
Горе да кручина повенчают нас...

При подготовке собрания стихотворений Есенин снял (улучшив тем самым первоначальный текст) строки о предстоящей свадьбе. Сейчас «Троицыно утро утренний канон...» воспринимается как типично есенинское лирическое стихотворение.

Есенин вступал в литературу в годы, когда тема России была главенствующей, движение к ней шло со всех сторон и по разным побуждениям. В 1914 г., когда появилась первая группа стихов Есенина о родине, на эту тему писали многие в связи с начавшейся войной. Патриотическое чувство Есенина в ранний период было еще во многом стихийным. При попытке молодого поэта выйти за пределы чувства в сферу идейно-философскую возникал образ противоречивый, смутный, не устоявшийся. Русь Есенину рисовалась богомольной, та же «христова невеста» Городецкого. Часто повторяющееся определение «кроткая» напоминает модные толки о смирении деревни, взыскующей бога. Покорно уходят пахари на войну, мать молится о сыне. «Родина, черная монашка, читает псалмы по сынам».

Свой вариант картины святой Руси Есенин выполняет средствами внешними — всевозможными живописными уподоблениями: хаты — в ризах образа; рощи — в венчиках иконных; поля, как святцы; ивы — кроткие монашки. Появление религиозных образов у Сергея Есенина не может быть объяснено одним влиянием Клюева. Хорошо знакомый поэту с детства церковный ритуал, хождение с бабushкой по монастырям, заучивание христианских текстов в школе и чтение старообрядческих книг с дедом дома, стихи заходящих богомольцев — все это прочно осело в сознании и памяти, особенно цепкой к слову. Есенин свободно владел книжно-церковной образностью и архаическим велеречием.

Но художественное воплощение Есениным религиозных образов не было органичным для поэта. Наряду со стихотворениями религиозного оттенка создаются и такие стихотворения, как «Устал я жить в родном краю...», «За темной прядью перелесиц...», «Я снова здесь, в семье родной...». Даже по первым строчкам видно, какие противоречивые чувства борются в душе поэта:

О, сторона ковыльной пуши,  
Ты сердцу ровностью близка,  
Но и в твоей таится гуще  
Солончаковая тоска.

(I, 202)

<sup>26</sup> См. подробнее: Л. Бельская. Ранний Есенин и Кольцов. «Русская литература», 1965, № 3, стр. 234—242; В. Коржан. Народная песня и некоторые особенности ранней лирики Есенина. Там же, стр. 242—250.

В таких стихотворениях исчезают кротость и смирение, прорывается чувство глухого протеста, буйства, безоглядного отчаяния («Но и я кого-нибудь зарежу под осенний свист»; «Уйду бродягою и воров»; «В зеленый вечер под окном на рукаве своем повешусь»).

Душевный конфликт в лирике Есенина был выражением того крупного исторического конфликта, который окрасил все сферы русской жизни предреволюционных лет. Стихотворения Есенина 1915—1916 гг. не дают основания сводить причину внутреннего разлада к противоречиям города и деревни. Социально-историческая основа лирики Есенина обусловлена главным конфликтом русской жизни предреволюционного периода, столкнувшим старый мир с необходимостью появления нового. Пафос всего дальнейшего творчества Есенина — судьба человека и родины — уже был намечен в лучших его лирических произведениях, созданных перед революцией.

ПОЭТИЧЕСКИЕ ТЕЧЕНИЯ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ  
1910-х ГОДОВ.  
ПОЭЗИЯ АКМЕИЗМА И ФУТУРИЗМА

Начало десятых годов XX столетия ознаменовано в поэзии резкими и разнохарактерными сдвигами. Кризис символизма к этому времени обнаружился со всей очевидностью, что вынуждены были признать даже наиболее горячие его приверженцы. Когда-то привлекавшая своей новизной поэтика символизма стала достоянием эпигонов; столь характерный для нее образ-иносказание мало-помалу превратился в поэтический штамп, в «расхожую монету», которой многочисленные стихотворцы стали пользоваться «с проворством и легкомыслием необычайными».<sup>1</sup> Поток стихотворений, в большинстве своем технически грамотных, но, как правило, совершенно безликих, перепевавших мотивы, уже разработанные символистами, буквально захлестывал литературу. «Неужели начинающие поэты не понимают, — писал в обзорной статье 1911 г. В. Брюсов, — что теперь, когда красивые стихи писать легко, по этому самому трудно в области стихотворства сделать что-либо свое».<sup>2</sup> Оценивая десятки вышедших поэтических сборников, Брюсов едва мог обнаружить в них хотя бы крупицы нового, буквально тонущие в море банальности.

Такое положение в поэзии на рубеже второго десятилетия было явлением не случайным. «Яд декадентства» (А. Блок) проникал и в творчество молодых, начинающих авторов, обесцвечивая их стиль, накладывая свой отпечаток на идейно-художественные поиски. Да и поэтам старшего поколения нелегко было преодолевать воздействие тенденций, особенно широкое распространение получивших в эпоху реакции, нелегко было уловить и осмыслить назревающие перемены в жизни русского общества.

Перемены эти были весьма и весьма значительны. Далеко позади остались времена неясных предчувствий и неопределенных устремлений, получившие свое косвенное литературное отражение в ранней символистской поэзии. Опыт революции 1905 г. и последовавшего за нею периода реакции необычайно остро выявил антагонизм классовых позиций, способствуя изживанию либеральных иллюзий как среди господствующих классов, так и среди трудящихся. «Вся либеральная буржуазия России, от Гучкова до Милюкова . . . повернула сейчас же после 17 октября от демократии к Витте, — писал В. И. Ленин. — И это не случайность, не измена отдельных лиц, а переход класса на соответствующую его экономическим интересам контрреволюционную позицию».<sup>3</sup>

«Бешенства контрреволюции»,<sup>4</sup> разгул преследований со стороны царского правительства не могли, однако, задушить зреющих в массах рево-

<sup>1</sup> А. Блок, Собрание сочинений в восьми томах, т. 6. Гослитиздат, М.—Л., 1962, стр. 334.

<sup>2</sup> В. Брюсов. Далекие и близкие. Статьи и заметки о русских поэтах от Тютчева до наших дней. Изд. «Скорпион», М., 1912, стр. 199.

<sup>3</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 21, стр. 102—103.

<sup>4</sup> Там же, стр. 177.

люционных настроений, которые все более заметно стали проявляться в начале десятых годов. Массовые стачки, прокатившиеся по всей стране в связи с ленским расстрелом и празднованием 1 Мая, окончательно определили нарастающий подъем революционного движения. Рабочий класс все более настойчиво выступал со своими требованиями. В самых различных слоях русского общества усиливалось возмущение существующим строем, гневный протест против бесправия и произвола.

Все это не могло не затронуть развития литературного процесса, однако лишь в очень немногих литературных явлениях ощущается прямое и непосредственное отражение новых общественных настроений, новой расстановки классовых сил. Особенно сложным это оказалось для поэзии. В прозе, в драматургии уже были произведения М. Горького, знаменовавшие собой зарождение нового творческого метода. Живым явлением современности на рубеже второго десятилетия были книги Л. Толстого и А. Чехова; хотя в творчестве ряда писателей-знаньевцев в годы реакции и обозначились некоторые отступления от традиций критического реализма, лучшие их произведения (в том числе и написанные несколькими годами ранее) играли немалую роль в художественном осмыслении современной эпохи.

Иная картина сложилась в поэзии, значительно более сильно затронутой декадентскими влияниями. В отличие от прошлых эпох, когда в России поэтическое слово становилось глашатаем передовых идей своего времени, а поэт высшим своим долгом считал долг гражданина, в поэзии конца 900-х годов, отнюдь не обедневшей талантами, гражданственные мотивы были очень приглушены, оттеснены на задний план под напором модных тем, отражавших тот процесс «разрушения личности» в буржуазном обществе, о котором с гневом и болью писал М. Горький.

Крупнейшие поэты этих лет ощущали свою отъединенность от поднимающихся на борьбу народных масс и, хотя в период революции 1905 г. лучшие из них подняли свой голос протеста против мира «сытых» с их «прогнившим хлебом» (А. Блок) и находили в себе мужество «приветственным гимном» встречать «грядущих гуннов» (В. Брюсов), необходимы были тяжелейшие испытания войны и победа социалистической революции, прежде чем смогли они понять и принять правду нового мира. Творчество ранних пролетарских поэтов в эти годы не в состоянии было оказать сколько-нибудь заметного воздействия на развитие литературного процесса: произведения их, как правило, появлялись в революционной печати (нередко нелегальной) и почти не находили отклика в литературных кругах (не рецензировались в журналах, не включались в обзорные статьи и т. п.). Молодая пролетарская поэзия в то время еще не накопила больших художественных ценностей, которые позволили бы ей вступить в соревнование с признанными мастерами.

Острое ощущение неудовлетворенности теоретическими принципами и художественной практикой символизма, заставлявшее поэтов старшего и младшего поколений настойчиво искать новые пути в искусстве, далеко не всегда было связано со стремлением понять те перемены, которые совершались в народной жизни. Новые течения в поэзии — акмеизм и футуризм, пришедшие на смену символизму, демонстративно выступали и против традиций реалистического искусства, выдвигая на первый план специфические вопросы поэтической техники. Нарочито пренебрежительное отношение к высокому общественному назначению искусства, увлечение формальными новшествами сближало эти, на первый взгляд, столь разнохарактерные литературные явления, каждое из которых претендовало на главную роль в поэзии предреволюционных лет.

Рождение акмеизма обозначено публикацией в № 1 журнала «Аполлон» за 1913 г. статей Н. Гумилева «Наследие символизма и акмеизм» и С. Городецкого «Некоторые течения в современной русской поэзии». Критика встретила их ироническими замечаниями не только по существу выдвинутой программы. Сомнение вызывал сам факт, реальность объявленного течения. Декларированная в статьях «реабилитация внешнего мира» была в известной степени подготовлена некоторыми поэтическими выступлениями, в частности творчеством М. Кузмина с его увлеченным живописанием деталей дворянского быта. Однако слишком очевидна была прочная генетическая связь этих явлений с символизмом, чтоб можно было обнаружить в них новые тенденции. Не случайно в одном из отзывов говорилось, что новое течение «существует покамест... в воображении его изобретателей». <sup>5</sup> Такой знаток поэзии, как В. Брюсов, назвал акмеизм «столичной причудой», «тепличным растением» <sup>6</sup> и, критикуя статьи Н. Гумилева и С. Городецкого, заметил, что не может проверить свои выводы разбором поэтических произведений акмеистов, так как их нет, в творчестве же тех поэтов, которые упомянуты в декларации, не обнаруживается «решительно никаких новых путей поэзии». <sup>7</sup> Та же мысль высказана и в дневниковой записи А. Блока, отражающей его разговор с С. Городецким: «Я говорю: зачем хотите „называться“, ничем вы не отличаетесь от нас». <sup>8</sup>

Мало чем помогла и публикация в № 3 «Аполлона» стихотворений Н. Гумилева, С. Городецкого, В. Нарбута, А. Ахматовой, М. Зенкевича и О. Мандельштама с редакционным примечанием, что эти стихи «могут до некоторой степени служить иллюстрацией к высказанным в... статьях теоретическим соображениям». <sup>9</sup> Дело было не только в различии творческих индивидуальностей представленных поэтов. В большинстве случаев слишком очевидна была их связь с поэзией символизма. Заметна она была и в «Пятистопных ямбах» Н. Гумилева, в которых экзотические мотивы переплетались с туманной символикой ставших уже традиционными поэтических образов («И умерли слепящие мечты», «Одна любовь сковала нас цепями, что адаманта тверже и светлей» и т. п.); лишь изредка проступало здесь живое чувство, не замаскированное сложным шифром поэтического иносказания. Стихотворения С. Городецкого «Адам» и «Звезды» имели явно выраженный декларативный характер (своего рода поэтическая иллюстрация тезиса об «адамизме»). А. Ахматова представлена также стихотворениями, наиболее заметно связанными с символистской традицией: «Я пришла тебя сменить, сестра...» и «Cabaret artistique» («Все мы бражники здесь, блудницы...»), которое несколькими годами позже один из первых исследователей ее творчества справедливо рассматривал как свидетельство того, что «некоторые продукты душевного разложения... различные виды декадентского эстетизма и аморализма вошли непреодоленными в построение новой поэзии». <sup>10</sup> Мало что могли сказать читателю об устремлениях нового течения и стихотворения Вл. Нарбута «Она — некрасива...» и «Как быстро высыхают крыши...», в котором живая зарисовка последствий пронесшейся грозы (выбитое градом стекло под куполом церкви, полегшая рожь в полях) по существу оказывается

<sup>5</sup> «Северные записки», 1913, № 5—6, стр. 227.

<sup>6</sup> «Русская мысль», 1913, кн. IV, стр. 134.

<sup>7</sup> Там же, стр. 140.

<sup>8</sup> А. Б л о к, Собр. соч., т. 7, стр. 238.

<sup>9</sup> «Аполлон», 1913, № 3, стр. 30.

<sup>10</sup> «Русская мысль», 1916, кн. XII, стр. 54.

лишь трамплином для создания традиционного образа страдающего Христа.

История показала, что сомнения в жизненности нового течения были небеспочвенны: сама по себе группа акмеистов оказалась недолговечной и чрезвычайно ограниченной по своему составу; творчество ее участников развивалось по различным руслам, далеким друг от друга. И тем не менее появление акмеизма нельзя рассматривать как «прихоть», «выдумку», «причуду». В причудливой форме, отягощенная декадентскими наслоениями, проявилась в нем одна из попыток преодолеть кризис символизма. Поэзия должна была вернуть живое ощущение реальности окружающего мира. «Символизм, в конце концов, заполнив мир „соответствиями“, обратил его в фантом, важный лишь постольку, поскольку он сквозит и просвечивает иными мирами, и умалил его высокую самооценку, — писал С. Городецкий. — У акмеистов роза опять стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мыслимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще».<sup>11</sup>

Однако это приятие мира «во всей совокупности красот и безобразий»<sup>12</sup> отнюдь не означало у акмеистов возвращения к великим традициям реалистического искусства (понимаемым ими, как это можно видеть из декларации, весьма неверно). «Новый Адам», «пришедший в русскую современность», хотя он и обещал оглядеться вокруг «ясным зорким оком»,<sup>13</sup> не пожелал заметить в ней главного — острейших противоречий общественной жизни, растущего протеста против самодержавия. Больше того, в статье Н. Гумилева прямо отвергалась самая мысль о возможности борьбы против несправедливого общественного порядка. «Бунтовать во имя иных условий бытия здесь, где есть смерть, — писал он, — так же странно, как узнику ломать стену, когда перед ним — открытая дверь».<sup>14</sup>

Единственное, что акмеисты отважились в своих декларациях противопоставить «неврастеничности» современного мира, — это первобытную звериность, понимаемую, однако (как справедливо заметил в цитированной статье В. Брюсов), с эстетских позиций. Даже само название нового течения вначале было представлено в двух вариантах: акмеизм (от греческого слова *ακμή* — высшая степень чего-либо, расцвет, цветущая пора) и адамизм, соотнесенный со звериным началом в человеке. «Как адамисты, — заявлял автор одной из статей, — мы немного лесные звери и во всяком случае не отдадим того, что в нас есть звериного в обмен на неврастению».<sup>15</sup> Развивая эту мысль, С. Городецкий писал по поводу творчества одного из участников группы — М. Зенкевича: «Сняв наслоения тысячелетних культур, он понял себя как „зверя, лишённого когтей и шерсти“, и не менее „радостным миром“ представился ему микрокосм человеческого тела, чем макрокосм остывающих и вспыхивающих солнц».<sup>16</sup>

В подобных заявлениях нетрудно уловить отзвук модной в те годы ницшеанской концепции человека, пропущенной сквозь призму парнасского эстетизма. Сочетание это весьма иронически было воспринято критикой той поры, уже знакомой с арцыбашевской и прочими вариациями «белокурой бестии». Выражение «немного лесные звери» язвительно истолковывалось почти во всех статьях, посвященных новому течению. А. Блок, подчеркнув эти слова, написал на полях цитированной статьи

<sup>11</sup> «Аполлон», 1913, № 1, стр. 48.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Там же, стр. 43.

<sup>15</sup> Там же, стр. 44.

<sup>16</sup> Там же, стр. 48.

«ручные»,<sup>17</sup> показав тем самым искусственность акмеистических призывов к «звериности».

Впоследствии термин «адамизм» не сохранился, что лишний раз подчеркнуло неорганичность его для характеристики течения в целом; но, как увидим в дальнейшем, понятие это не случайно появилось в первых попытках теоретически обосновать деятельность новой литературной группы: в нем отражены существенные моменты, характерные прежде всего для творческих устремлений ее организатора Н. Гумилева.

Что же касается других тезисов, определяющих программу акмеизма, то критика вполне резонно отмечала в них сумбур и непродуманность. Туманные призывы «ежечасно угадывать, чем будет следующий час для нас, для всего мира и для нашего дела, и торопить его приближение»,<sup>18</sup> «всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками»<sup>19</sup> перемежались рекомендациями «разбивать оковы метра пропуском слогов, более чем когда-либо вольной перестановкой ударений».<sup>20</sup>

Не порывая окончательно с символизмом, акмеисты пытались пересмотреть некоторые его тезисы. Так, признавая значение в искусстве символа, они заявляли, что «не согласны приносить ему в жертву прочих способов поэтического воздействия»; вместо «зыбкости слов», свойственной символистской поэзии, выдвигались поиски «в живой народной речи новых — с более устойчивым содержанием».<sup>21</sup> Весьма разнохарактерны были и те литературные ориентиры, которые выдвинуты в декларации — Шекспир, Рабле, Вийон и Т. Готье.

Тоненькие книжечки журнала «Гиперборей» (в которых с октября 1912 г. по декабрь 1913 г. печатались стихотворения акмеистов и рецензии на вышедшие поэтические сборники), а также публикации в поэтическом отделе «Аполлона» и помещаемые там «Письма о русской поэзии» Н. Гумилева свидетельствовали, что литературная практика акмеизма во многом расходилась с декларацией.

Но некоторые тезисы объявленной программы получили своеобразное преломление в творчестве поэтов, объединившихся под знаменем акмеизма. Поэтому необходимо остановиться на характеристике наиболее значительных из них.

Авторы первых статей об акмеизме Н. Гумилев и С. Городецкий были по-разному связаны с этим течением. С. М. Городецкий (1884—1967) — известный поэт начала века — к 1913 г. издал 4 поэтические книги, самые названия которых («Ярь», 1907; «Перун», 1907; «Дикая воля», 1908; «Русь», 1910) красноречиво свидетельствовали о главных мотивах его творчества. Интерес к народной поэзии, живописные образы, идущие от старинных легенд и поверий, живость и естественность стиха, не лишено некоторых находок как в области поэтического языка, так и в ритмической структуре, в области рифмы,<sup>22</sup> привлекли к С. Городецкому внимание критики. Брюсов высоко оценил первые выступления поэта, увидев в них «большие обещания». Но в развитии его творчества быстро обозначились опасные мели. Новые сборники стихов С. Городецкого не принесли

<sup>17</sup> См. пометы А. Блока в № 1 журнала «Аполлон» за 1913 г. из его личной библиотеки, хранящейся в библиотеке Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР.

<sup>18</sup> «Аполлон», 1913, № 1, стр. 43.

<sup>19</sup> Там же, стр. 44.

<sup>20</sup> Там же, стр. 43.

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> См. об этом в статье И. П. Смирнова «О Сергее Городецком» («Русская литература», 1967, № 4, стр. 182).

сколь-нибудь значительных поэтических открытий, а кое в чем оказались и беднее первых книг. Не получили развития едва намеченные гражданственные мотивы, порою прорывавшееся стремление возвеличить человека (на эту тенденцию с явным неодобрением обратил внимание В. Брюсов в рецензии на сборник «Перун», заметив, что она едва ли не должна считать своим предком «Человека» М. Горького<sup>23</sup>). Заметнее стали многословие, поверхностная разработка затронутой темы.

К началу второго десятилетия нового века, ощущая нарастающие расхождения с символизмом, в русле которого развивалась в основном его творческая деятельность, С. Городецкий пытается найти пути преодоления символистской традиции. Участие в «Цехе поэтов», а затем выступление в качестве одного из организаторов группы акмеистов отражали эти поиски нового пути. Пятая книга стихов поэта «Ига», вышедшая в самом начале 1913 г., по замыслу автора, призвана была прояснить смысл творческих принципов акмеизма. Однако в действительности книга эта не сказала нового слова в поэзии. В ней еще сильно ощущалась туманная индифферентность поэтического языка, некоторая вялость и расплывчатость поэтических образов, столь свойственное символизму тяготение к мифотворчеству. Ближе к истине было суждение В. Брюсова, который писал: «В „Иве“ еще прежний С. Городецкий».<sup>24</sup> Слишком редко появлялся в стихах поэта воспетый им в стихотворении «Адам»<sup>25</sup> «прозрачный ветер», который мог бы рассеять туманную пелену идущих от символизма поэтических штампов.

Дальнейшее творчество С. Городецкого показало, что увлечение акмеизмом было для него явлением кратковременным, не оставившим существенных следов в его поэзии. Вскоре он отошел от акмеистов и сблизился с группой крестьянских поэтов, с которыми его объединял устойчивый интерес к народно-поэтической традиции. В послеоктябрьский период С. Городецкий активно работал в советской поэзии.

Творчество Н. С. Гумилева (1886—1921) в отличие от творчества С. Городецкого было глубоко и органически связано с акмеизмом. Правда, и он начал с подражания символистам; Инн. Анненский был первым его учителем (см. стихотворение «Памяти Анненского»), в ранних стихах поэта отчетливо проступает увлечение Бальмонтом и В. Брюсовым. Сборник «Путь конквистадоров» (1905),<sup>26</sup> которым Н. Гумилев дебютировал в литературе, не отличался поэтической оригинальностью. Короли и королевы, рыцари, девы-ундины, юные дриады — вот круг его героев. Традиционная образность (представление о ней могут дать названия разделов: «Мечи и поцелуи», «Высоты и бездны»), нарочито туманная фразеология («между Временем и Бездной начертить свои спирали», «бросить тягостные знаки утомленья и бессилья» и т. п.) характерны для его стиля. Однако и в этом откровенно подражательном сборнике встречаем

<sup>23</sup> В. Брюсов. Далекие и близкие, стр. 165.

<sup>24</sup> В. Брюсов. Новые течения в русской поэзии. «Русская мысль», 1913, кн. IV, стр. 141.

<sup>25</sup> «Аполлон», 1913, № 3, стр. 32. — Включая стихотворение в сборник «Цветущий посох» (1914), автор разделил его на две части: первая строфа вошла в цикл восьмистиший из раздела, озаглавленного «Себе», вторая и третья в разделе «Друзьям» посвящены Н. Гумилеву.

<sup>26</sup> Н. Гумилев впоследствии никогда не перенздал этот сборник и, публикуя в 1912 г. четвертую по счету книгу «Чужое небо», дал ей обозначение «Третья книга стихов», подчеркнув тем самым, что началом своей поэтической деятельности он считает не первый ученический сборник, а книгу «Романтические цветы», в которой более заметна была его творческая индивидуальность.



первую заявку на тот мотив, который будет развиваться во многих последующих произведениях поэта и, в конечном счете, станет определяющим в его творчестве. Сборник открывается стихотворением «Я конквистадор в панцире железном», в котором находим попытку дать во многом еще приблизительно очерченный образ героя-завоевателя, сильной личности, противопоставленной миру. В первом его появлении перед читателем многое было скрыто туманом романтической условности: гумилевский конквистадор пока еще «весело преследовал звезду» и, не спускаясь в населенные долины, путешествовал «по пропастям и безднам».

Во втором сборнике стихотворений «Романтические цветы» (1908), вышедшем в Париже и отразившем увлечение Н. Гумилева «парнасцами» — Леконт де Лилем, Анри де Ренье, Эредиа, — образ этот (сборник открывается «Сонетом», представляющим несколько видоизмененный вариант заглавного стихотворения первого сборника) обретает соответствия в кругу других героев (стихотворения «Помпей у пиратов», «Игры» и др.). Мотивы смерти, приправленные немалой дозой романтических «ужасов», перемежаясь и переплетаясь с любовными темами, придают этому сборнику характерный колорит. В то же время бесплотная условность ранних стихотворений начинает понемногу вытесняться красочной экзотикой. Таинственное озеро Чад «посреди вековых баобабов»; «вырезные фелуки . . . величавых арабов»; «изысканный жираф», шкуру которого «украшает волшебный узор», — эти и им подобные образы начинают занимать все более заметное место в поэтической системе молодого поэта.

Третья книга стихов «Жемчуга» (1910), открывающаяся посвящением В. Брюсову, свидетельствует о том, что «экзотический романтизм», свойственный поэту-символисту, как писал Вяч. Иванов, «расцветает в видениях юного ученика, порой преувеличенный до бутафории и еще подчеркнутый шумихой экзотических имен».<sup>27</sup> Однако Н. Гумилев не просто идет по стопам учителя. В его стихах все заметнее проступает собственный взгляд на мир. «Экзотическая тоска»<sup>28</sup> поэта, насыщенная впечатлениями от путешествия по странам Африки (1907 г. — Египет и Судан, зима 1909—1910 г. — Абиссиния), породила своеобразный сплав романтической условности с конкретностью живого наблюдения. Как это ни парадоксально, но именно с увлечения экзотикой дальних странствий возникает в творчестве Н. Гумилева интерес к реальной действительности. С. Городецкий, прослеживая истоки акмеизма, не без основания заметил впоследствии, что «первым этапом выявления. . . любви к миру была экзотика», сославшись при этом на стихи Гумилева.<sup>29</sup>

Прославляя тех, «кто дерзает, кто хочет, кто ищет, кому опостытели страны отцов», поэт в цикле «Капитаны» создает окруженные романтическим ореолом образы покорителей морей. Завоеватель дальних стран предстает здесь в пышном антураже эпохи Возрождения, и автор откровенно любит своего героя, когда тот

. . . бунт на борту обнаружив,  
Из-за пояса рвет пистолет,  
Так что золото сыплется с кружев,  
С розоватых брабантских манжет.<sup>30</sup>

Поэма «Открытие Америки», вошедшая в книгу стихов «Чужое небо» (1912), представляет собой развитие и углубление этой темы. Герой получает имя, а вместе с ним и характер. Жажда славы и стремление утвердить свою волю — вот что, по мнению поэта, является главной движущей

<sup>27</sup> «Аполлон», 1910, № 7, стр. 39.

<sup>28</sup> И. А н н е н с к и й. О современном лиризме. Там же, 1909, № 2, стр. 25.

<sup>29</sup> «Аполлон», 1913, № 1, стр. 48.

<sup>30</sup> Там же, 1909, № 1, стр. 11.

силой великих открытий, и эти черты больше всего привлекают его в образе Колумба:

Веселы, неожиданны и кровавы  
Радости, печали и забавы  
Дивной и пленительной земли.  
Но всего прекрасней жажда славы,  
Для нее рождаются короли,  
В океане ходят корабли.

В поэме легко прослеживается историко-событийный каркас, немало в ней интересных деталей, расцвечивающих яркими красками сборы в поход и плавание Колумба, но в ней нет стремления к исторической достоверности. Действительная история жестокой колонизации Нового Света представлена здесь в идиллически мирных тонах.

«Благоухающая легенда» забытых сражений прославляется и в других стихах Н. Гумилева (например, в стихотворении «Туркестанские генералы»). Лирический герой ощущает в себе «через века дошедший» зов воинственной крови (стихотворение «Я, верно, болен...»); пряные ароматы далеких стран, шум могучих рек, таинственные мрачные леса и жаркие пустыни влекут его не только жаждой неведомых открытий; пафос завоевателя, в бою добывающего победу над врагом, составляет главную черту его характера.

В статье «Наследие символизма и акмеизм» Н. Гумилев не случайно предлагал назвать новое течение «адамизмом» и отстаивал «звериное» в человеке. В этом отразились существенные тенденции его поэтического творчества. «Мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь» на деле означал утверждение права сильного, представлявшее собой лейтмотив многих произведений поэта.

Пристрастие к ярким краскам и пышной риторике, известная рационалистичность стиха, ориентированного не на «музыку слова», а на зрительный образ, настойчивые поиски композиционной четкости характеризуют творческую манеру Н. Гумилева. Любовная лирика занимает немалое место в его поэзии, однако она никогда не выступает на первый план и, как правило, менее оригинальна. В большинстве случаев поэт и в этой теме не обходится без пышных декоративных украшений, а образ возлюбленной приобретает в его стихах романтически условные очертания. Лишь изредка можно встретить у него стихи, где звучит живое и сильное чувство («Она», «У камина»); порой ирония вторгается и в эту область («Из логова змея»).

С годами современность начинает все сильнее заявлять о себе в поэзии Н. Гумилева, хотя порою поэт дает почувствовать некоторый разлад с нею, подчеркнутый даже с известной демонстративностью (стихотворение «Я вежлив с жизнью современною»).

Однако это несколько высокомерное ощущение несоответствия окружающего мира своим идеалам («Я злюсь, как идол металлический среди фарфоровых игрушек») быстро устраняется с началом империалистической войны. «В немолчном зове боевой трубы» поэт «услышал песнь своей судьбы».<sup>31</sup> Н. Гумилев идет добровольцем на фронт, публикует в «Биржевых ведомостях» «Записки кавалериста», пишет стихи, в которых воспевает войну.

Прикрытая розовым флером успокоительно мирных ассоциаций война предстает в них в откровенно условном благодном обличье. Автор и не стремится нарисовать реальную картину народного бедствия; вместо нее встречаем либо красочную олеографию, либо пышную риторiku. Впрочем, это было характерно для многих «войнопевцев».

<sup>31</sup> Там же, стр. 25.

Осуществившаяся мечта об «огнезарном бое» не принесла поэту художественных удач. Его военные стихотворения немногочисленны; чаще и охотнее Н. Гумилев обращается к иным темам и сюжетам, много работает над переводами. В эти годы с особой отчетливостью кристаллизуются характерные черты его творческого облика. «Его стихи, — писал В. Жирмунский, — бедны эмоциональным и музыкальным содержанием; он редко говорит о переживаниях интимных и личных... Для выражения своего настроения он создает объективный мир зрительных образов, напряженных и ярких, он вводит в свои стихи повествовательный элемент и придает им характер полуэпической — „балладную форму“». <sup>32</sup>

Усиление повествовательного элемента, изменение самого характера лирики не были случайными зигзагами творческого развития поэта. В этом по-своему проявилась объявленная акмеистами реабилитация реального мира. Лирическое переживание раскрывается в стихе не столько в своем непосредственном выражении, сколько через события и обстоятельства, его вызвавшие. Поэтому яркость описания и последовательность изображения цепи событий, композиционная стройность стиха оказываются необходимым условием прояснения смысла лирического произведения. Возьмем для примера стихотворение «Вечер». Первые его строфы рисуют картину томительного угасания дня:

Как этот ветер грузен, не крылат!  
С надтреснутою дыней схож закат,  
И хочется подтакивать слегка  
Катящиеся вяло облака.

Словно по контрасту, необычайная вялость, медлительность летнего вечера (переданная поэтом очень выразительно: грузный ветер; перезревший, застоявшийся на небе закат; облака, столь вяло движущиеся, что их хочется подтолкнуть, как застревающую в колее телегу) вызывает у человека потребность в особенно энергичном действии:

В такие медленные вечера  
Коней карьером гонят кучера,  
Сильней веслом рвут воду рыбаки,  
Ожесточенней рубят лесники  
Огромные, кудрявые дубы...

В этих строках и сам стих становится резче, энергичнее; хотя и сохраняется общая его ритмическая структура, но интонация, звучание заметно меняются (отчетливость ударений в середине строки в соединении с отрывистостью звучания двух-трехсложных слов в 6-м и 7-м стихах создают осязаемое впечатление убыстренного темпа), подготавливая переход к концовке, в которой сконцентрирована основная мысль стихотворения:

А те, кому доверены судьбы  
Вселенского движения и в ком  
Всех ритмов бывших и небывших дом,  
Слагают окрыленные стихи,  
Расковывая косный сон стихий.

«Окрыленность» от природы перешла к человеку, творческий дух которого может оживить «косный сон стихий». Мысль о поэзии как воплощении высшего творческого начала вырастает из контрастного сопоставления природы и человеческих действий; каждый поэтический образ, каждая отдельная картина как бы несут в себе ее частицу; последние строки стихотворения заключают обобщенное выражение тех представлений, которые уже подготовлены предшествующим описанием. Поэтому от яркости, выразительности картин «внешнего мира» зависит и впечатляемость, убедительность основной мысли.

<sup>32</sup> «Русская мысль», 1916, кн. XII, стр. 50.

Тяготение к повествовательности проявилось и в настойчивой работе поэта в области драматических и эпических жанров. Его привлекает сжатый лаконизм баллады (новая книга стихов Н. Гумилева в 1913 г. анонсировалась издательством как «книга баллад»). Еще в сборнике «Чужое небо» Н. Гумилев опубликовал одноактную пьесу в стихах «Дон Жуан в Египте». Традиционная тема остроумно повернута автором: Дон Жуан, благополучно вернувшись из царства сатаны в современный Египет, встречает в древнем храме Лепорелло, ставшего известным ученым, профессором-египтологом (характер этот, в котором так естественно сочетаются черты педанта и недалекого, плутоватого, но преданного слуги, интересно намечен в пьесе).

Годом позже в «Гиперборее» появилась одноактная драма «Актеон». в основе которой лежит миф о превращении в оленя нескромного юноши подсмотревшего купание Дианы. Затем Н. Гумилев пишет драматическую сцену «Игра», публикует большую сказку «Дитя Аллаха», драматическую поэму «Гондла», появление которой было отмечено в «Летописи» как шаг «эстетической школы» к крупным вещам.<sup>33</sup> При всей внешней отдаленности от современных событий в сложных сюжетных переплетениях поэмы (в центре ее — столкновение силы духа, «лебединой крови» королевича Гондлы с грубой силой «волчьей крови» ярла Лаге), в ее отнюдь не одноплановой проблематике явственно проступает монархическая идея. Острые драматические коллизии разворачиваются на фоне настойчивого утверждения законности королевской власти. Автор дает свой ответ на те вопросы, которые волновали русское общество в самый канун революции, когда возмущение царским режимом приобретало все более острый характер. Ответ этот недвусмысленно выражен в словах вождя ирландцев:

Наступили тяжелые годы,  
Как утратили мы короля  
И за призраком легкой свободы  
Погналась неразумно земля!<sup>34</sup>

Столь же отчетлива идейная целеустремленность поэмы «Мик» (первые сведения о ней имеются в журнале «Аполлон», 1914, № 1—2, где опубликовано сообщение о чтении поэмы под названием «Мик и Луи»; отрывки из нее помещены в сборнике «Колчан», отдельное издание в 1918 г.). В центре этой поэмы два мальчика: Луи — сын французского консула в Абиссинии — и ставший рабом сын убитого негритянского вождя — Мик. Первый — олицетворение безудержной жажды власти, своего рода детский вариант образа завоевателя; второй — воплощение бескорыстной преданности белому человеку. Структурная несложность и занимательность сюжета, живописность образов, легкость стиха, наконец, прямая назидательность поэмы — все это показывает, что автор предназначал ее для юного читателя.

Тема «дальних странствий» завершается в творчестве Н. Гумилева циклом стихотворений 1918 г., составившим книгу «Шатер» (1921), в котором поэт как бы обобщает свои впечатления об Африке, ее странах и народах, «звериной душе» и «жизни ужасной и чудной».

В русской поэзии, столь характерной своим высоким патриотическим пафосом, тема родины всегда занимала видное место; пожалуй, нет сколько-нибудь значительного поэта, в творчестве которого она не получила бы своего самостоятельного развития. Обращались к этой теме и многие поэты начала XX в., особенно сильно и проникновенно звучала она в лирике А. Блока.

<sup>33</sup> «Летопись», 1917, № 5—6, стр. 363.

<sup>34</sup> «Русская мысль», 1917, кн. I, стр. 92.

Н. Гумилева долгие годы не тревожила мысль о России, и только начавшаяся война напомнила певцу дальних стран о той земле, на которой он родился и вырос. Знарок экзотической Африки, он плохо знал жизнь родной страны; Россия виделась ему в облике покорном и богобоязненным, столь далеким от реальной действительности:

Русь бредит богом, красным пламенем,  
Где видно ангелов сквозь дым. . .

Почти не встретишь в стихотворениях Н. Гумилева мысли о народе. Прославляя сильную личность, он не видел и не хотел видеть творческие силы трудящихся масс. Русский крестьянин представляется ему враждебной, мрачной силой (стихотворение «Мужик»). Подобно брюсовским гуннам, сила эта неотвратимо надвигается на мир, но «радостный гул их шагов» Гумилев, в отличие от Брюсова, не встречает «приветственным гимном».

Еще более характерно в этом плане стихотворение «Рабочий». В нем нет и намека на личный конфликт, образ рабочего дан в подчеркнуто будничных тонах, но «невысокий старый человек», занятый своим обычным трудом у раскаленного горна, вызывает у лирического героя ощущение смертельной тревоги. В этом рядовом рабочем, в его действиях видит он прямую угрозу своему существованию, так как уверен, что отлитая рабочим пуля неизбежно его «с землею разлучит».

Классовое чувство прорвалось в этом стихотворении с неожиданной, почти плакатной определенностью.

Гумилев не принял пролетарской революции. Тем не менее ему, как и другим литераторам, советская власть предоставила широкие возможности для творческой деятельности. В послеоктябрьские годы, кроме названных ранее поэмы «Мик» и сборника стихотворений «Шатер», опубликованы книги его стихотворений «Костер» (1918) и «Огненный столп» (1921), статьи и рецензии, первая книга «Поэмы начала». Гумилев участвует в деятельности возглавляемого М. Горьким издательства «Всемирная литература», работает над трагедией «Отравленная туника», повестью «Веселые братья», много переводит (в это время выходят книги его переводов: «Фарфоровый павильон. Китайские стихи», «Баллады о Робин Гуде», «Гильгамеш. Вавилонский эпос»).

Последняя книга стихов Гумилева «Огненный столп» (1921) свидетельствует о росте поэтического мастерства. В ней встречаем и лирические раздумья поэта о пройденном пути (стихотворение «Память»), и демонстративно резкую поэтическую декларацию (стихотворение «Мои читатели» с его подчеркнутой антидемократической ориентацией), и своеобразно преломившиеся отзвуки литературной полемики («Слово»). И вместе с тем в этой книге явственно ощутимо некоторое движение вспять, возвращение к той самой «зыбкости слов», против которой выступал Н. Гумилев, критикуя символистов. Особенно это заметно в стихотворении «Заблудившийся трамвай», где возникают метафорически зашифрованные образы-символы, отражающие крайнюю степень душевного смятения и тягостное предчувствие надвигающегося исторического возмездия.

Настроения эти не случайно появились в его произведениях. До революции Н. Гумилев отрицал борьбу «во имя иных условий бытия» и в своих послеоктябрьских выступлениях призывал поэтов сосредоточить внимание на внутренних законах искусства, пристальном изучении «святого ремесла» (статья «Анатомия стихотворения», рецензия на сборник «Арион»). На деле же поэт-монархист перешагнул через эти призывы, вступил на путь борьбы против победившего народа, стал участником контрреволюционного заговора и понес заслуженную кару.

Поэзия А. А. Ахматовой (1889—1966) во многом отличалась от декларированных постулатов нового течения. В ней не было ни «расцвета духовных и физических сил», ни «звериности», к которым призывали провозвестники акмеизма. Чужда была ей экзотика, романтическое увлечение «Музой дальних странствий». Стихи А. Ахматовой раскрывали иной мир, без широких горизонтов, без свежего ветра неведомых просторов, — мир переживаний утонченной женской души, отъединенной от большой народной жизни, сосредоточенной преимущественно на любовных коллизиях.

В поэзии начала XX в. «женская» линия была представлена довольно широко. Инн. Анненский в своем обзоре современной поэзии (1909) вынужден был часть статьи целиком посвятить творчеству поэтесс. Однако и в этих условиях первая книга А. Ахматовой «Вечер» (1912) обратила на себя внимание, как писал один из критиков, «личной своеобычностью, немного вычурной»,<sup>35</sup> остротой лирического переживания, естественностью интонации. Круг ее тем был подчеркнуто ограничен рамками благоустроенного буржуазно-дворянского быта. Модные в те годы мотивы тоски, угасания, смерти определяли настрой многих ее стихотворений. И все же книга молодого автора стала заметным явлением в поэзии. Вторая книга «Четки» (1914) не только показала крепнущую силу поэтического таланта, но и дала повод для суждений об «ахматовской школе».<sup>36</sup> Творчество А. Ахматовой быстро заняло видное место в «молодой» поэзии предреволюционных лет.

Акмеистический тезис о поэтической реабилитации внешнего мира в лирике А. Ахматовой получил своеобразное художественное претворение. В предисловии к «Вечеру» представлявший читателям нового поэта М. Кузмин отмечал, что «Анна Ахматова обладает способностью принимать и любить вещи именно в их непонятной связи с переживаемыми минутами».<sup>37</sup> Наблюдение это затронуло важную особенность творческой манеры Ахматовой. Стих ее плотно «заселен» деталями окружающей обстановки, лаконичными и точными описаниями предметов и действий, однако все это важно и интересно не само по себе, а как средство передачи душевных движений, средство выражения лирического чувства. Поэт как бы избегает прямого изображения внутреннего мира; сила и характер переживания чаще всего воплощается в жесте, поступке, реплике; беглая зарисовка предметов и явлений нередко оказывается своеобразным прологом развития лирической темы. Так, неброские и, казалось бы, вполне «нейтральные» детали городского пейзажа:

Вижу выцветший флаг над таможней  
И над городом желтую муть,<sup>38</sup>

сопряженные с вызванным ими душевным смятением, о котором узнаешь по внезапному перебою сердца:

Вот уж сердце мое осторожней  
Замирает, и больно вздохнуть, —

оказываются отправным пунктом для развертывания лирической темы. Следующая строфа в очень конкретных образах раскрывает источник лирического волнения, вызванного воспоминаниями об ушедшей юности:

Стать бы снова приморской девчонкой,  
Туфли на босу ногу надеть,

<sup>35</sup> «Русская мысль», 1915, кн. VII, стр. 50.

<sup>36</sup> «Русская мысль», 1915, кн. IV, стр. 50.

<sup>37</sup> А. Ахматова. Вечер. Стихи. Изд. «Цех поэтов», СПб., 1912, стр. 9.

<sup>38</sup> А. Ахматова. Четки. Стихи. Изд. «Гиперборей», СПб., 1914, стр. 51.

И закладывая косы коронкой,  
И взволнованным голосом петь.

Все глядеть бы на смуглые главы  
Херсонесского храма с крыльца.

Очарование ранней юности с ее беспечной радостью и томительной мечтой о счастье резко контрастирует с печальным признанием, завершающим стихотворение:

И не знать, что от счастья и славы  
Безнадежно дряхлеют сердца.

Традиционная поэтическая тема разрешена в этом небольшом стихотворении свежо и своеобразно; лишь в самой концовке мысль, как бы освобождаясь от образного воплощения, приобретает характер афоризма. Последнее не часто встречаешь в раннем творчестве А. Ахматовой (хотя в дальнейшем это станет свойственно многим ее произведениям); развитие лирической темы обычно завершается в том же плане конкретного изображения, который так характерен для ее поэтического стиля. Да и сами темы ее ранних стихотворений в большинстве случаев не требуют широких обобщений; конкретность, реальность изображения позволяют ярче выразить остроту данного лирического переживания. Особенно красноречив в стихах А. Ахматовой жест, в котором нередко раскрывается целая гамма чувств. В едва заметном движении поэт умеет передать восторг и страдание безответной юношеской любви:

Как беспомощно, жадно и жарко гладит  
Холодные руки мои <sup>39</sup> —

или горькое сознание утраченного чувства:

Настоящую нежность не спутаешь  
Ни с чем. И она тиха.  
Ты напрасно бережно кутаешь  
Мне плечи и грудь в меха. <sup>40</sup>

В поэзии А. Ахматовой редко встречается развернутый пейзаж, образы природы обычно лишь отдельными вкраплениями входят в лирический интерьер ее стиха. Однако в тех нечастых случаях, когда поэтическая мысль непосредственно обращается к картинам родной природы (иноземный пейзаж почти совершенно отсутствует в ахматовской лирике), они оказываются очень существенны для понимания душевного состояния поэта. Характерно в этом плане небольшое стихотворение, в котором неожиданно сильно прозвучали новые для ахматовской ранней лирики ноты:

Ты знаешь, я томлюсь в неволе,  
О смерти господя моля.  
Но все мне памятна до боли  
Тверская скудная земля.

Журавль у ветхого колодца,  
Над ним, как кипень, облака,  
В полях скрипучие воротца,  
И запах хлеба, и тоска.

И те неяркие просторы,  
Где даже голос ветра слаб,  
И осуждающие взоры  
Спокойных загорелых баб. <sup>41</sup>

На лирическом переживании как бы лежит отсвет «неярких просторов» родной земли, а само воспоминание о них, соединенное с едва нача-

<sup>39</sup> Там же, стр. 35.

<sup>40</sup> Там же, стр. 23.

<sup>41</sup> Там же, стр. 45.

тым разговором о душевном волнении, приобретает особую лирическую окраску. И в то же время ощущается грань, отделяющая «томление» лирической героини от той жизни, которая угадывается за скупыми обозначенными приметам русской деревни. Две последние строки не только заключительный аккорд в воспоминаниях о пережитом, но и оценка его сторонними глазами. «Осуждающие взоры спокойных загорелых баб», завершая лирическое стихотворение, вносят в него существенный новый акцент.

Сопоставляя интимные переживания с пусть еще неразвернутой, но уже вполне определенной мыслью о народной жизни, А. Ахматова делает первый шаг за пределы своего привычного, обжитого мирка, тщательно отгороженного от резкого ветра истории. Неслучайно именно эти строки привлекли внимание А. Блока и были им отмечены в книге, полученной в дар со знаменательной надписью: «Александр Блоку. От тебя приходила ко мне тревога и умение писать стихи. Анна Ахматова». В пока еще не осознанном, но затронувшем душу лирическом ощущении родины, пожалуй, впервые наметились точки соприкосновения набирающей силу ахматовской лирики с широкими горизонтами блоковской поэзии.

Психологическая насыщенность предметов и явлений внешнего мира в лирике Ахматовой едва ли может быть объяснена лишь индивидуальными свойствами ее таланта. В пору ее творческого формирования завоевывала сцену чеховская драма и кристаллизовались основные принципы системы Станиславского. Споры о психологизме в это время привлекали и театральных деятелей, и критиков, и писателей. Стоит напомнить «Письма о театре» Л. Андреева, в которых столь большое место уделено мыслям о психологическом методе. С полемическим заострением он так характеризовал творческую манеру Чехова: «Пейзажем он пишет жизнь своего героя, облаками рассказывает его прошлое, дождем изображает его слезы — квартирой доказывает, что бессмертия души не существует».<sup>42</sup> В практике Художественного театра Андреев особенно выделял стремление вести в «круг психологический»<sup>43</sup> не только жест, мимику актера, но и все сценическое окружение, что позволяло театру в лучших своих постановках добиваться высокой правды искусства.

В лирической поэзии А. Ахматовой нельзя не заметить сходную тенденцию — образы внешнего мира также вовлечь «в круг психологический». А это в свою очередь диктует необходимость тщательного отбора и ведет к лаконизму и энергии поэтического стиля, отмеченным и критиками, и исследователями ее творчества. В две-три строфы умеет она вместить лирическую тему, достигая нередко высокого поэтического совершенства.

Одним из примеров может служить стихотворение 1915 г., не вошедшее в первые книги Ахматовой:

Перед весной бывают дни такие:  
Под плотным снегом отдыхает луг,  
Шумят деревья весело-сухие,  
И теплый ветер нежен и упруг.

И легкости своей дивится тело,  
И дома своего не узнаешь,  
А песню ту, что прежде надоела,  
Как новую, с волнением поешь.<sup>44</sup>

<sup>42</sup> Альманах «Шиповник», кн. 22. СПб., 1914, стр. 250—251.

<sup>43</sup> Там же, стр. 279.

<sup>44</sup> А. А х м а т о в а. Белая стая. Изд. «Гиперборей». Пгр., 1917, стр. 93.



Тяготение к психологической достоверности в значительной степени обусловило живость и простоту поэтического языка, нередко вбиравшего в себя интонацию разговорной речи. Когда читаешь такие стихи:

Ты письмо мое, милый, не комкай,  
До конца его, друг, прочти.  
Надоело мне быть незнакомкой,  
Быть чужой на твоём пути.<sup>45</sup>

или:

У меня есть улыбка одна.  
Так. Движенье чуть видное губ.  
Для тебя я ее берегу —  
Ведь она мне любовью дана,<sup>46</sup>

то невольно забываешь об условности поэтической формы, так как создается иллюзия живого доверительного разговора.

Неброская, часто неполная рифма; свобода ритмического движения стиха, иногда замедленно плавного, иногда прерывистого; нередко встречающийся enjambement, разрывающий ритмическую инерцию, — все эти черты поэтики Ахматовой неразрывно связаны с содержанием ее творчества. Ахматову не привлекало самоценное совершенствование поэтической техники. В отзыве о стихах Н. Львовой она писала: «Мне кажется, что Н. Львова ломала свое нежное дарование, заставляя себя писать рондо, газеллы, сонеты. Конечно, и женщинам доступно высокое мастерство формы, — пример — Каролина Павлова. Но их сила не в этом, а в умении полно выразить самое интимное и чудесно-простое в себе и в окружающем мире. А все, что связывает развитие лирического чувства, все, что заставляет предугадывать дальнейшее там, где должна быть одна неожиданность, очень опасно для молодого поэта. Оно или пригнетает его мысль, или искушает возможностью обойтись совсем без мысли».<sup>47</sup>

В этом высказывании отчетливо ощущим личный опыт, наблюдения, продиктованные собственной творческой практикой. А. Ахматова не «ломала» свой талант, не увлекалась ритмическими экспериментами, демонстрацией жанрового многообразия. Она стремилась выработать стиль, отвечающий ее теме, тому кругу лирических переживаний, который был характерен для ее раннего творчества.

Критика тех лет неоднократно отмечала «современность» ахматовской лирики, созвучность ее чувствам и переживаниям человека начала XX столетия. Эти утверждения нуждаются в серьезных коррективах, так как слишком узким, классово ограниченным было само представление о человеке предреволюционной эпохи, если в стороне оставались жизненный опыт и настроения трудящихся масс.

«Современным» в лирической поэзии А. Ахматовой критике предреволюционной поры представлялось отражение в ней того строя чувств и переживаний, которые были порождены упадком дворянско-буржуазной культуры. Бесспорно, многое в ее раннем творчестве носит явственный отпечаток времени и социальной среды. Любовь постоянно ассоциируется в ее стихах со страданием, изощренной пыткой, угасанием и даже смертью; любовная символика неразрывно сплетается с христианской религиозно-книжной символикой.<sup>48</sup>

И в то же время, при всей своей сопричастности декадансу, творчество А. Ахматовой выделялось в поэзии акмеизма своей человечностью, под-

<sup>45</sup> А. Ахматова. Четки, стр. 59.

<sup>46</sup> Там же, стр. 26.

<sup>47</sup> «Русская мысль», 1914, кн. I, стр. 28.

<sup>48</sup> См. об этом в статье В. Виноградова «О символике А. Ахматовой» в альманахе «Литературная мысль», I (изд. «Мысль», Пгр., 1922).

спудной, но все же ощутимой связью с национальной традицией. Эта связь проступала иногда, как в цитированном ранее стихотворении «Ты знаешь, я томлюсь в неволе. . .», в самом восприятии мира, порой ощущалась она в строе стиха, идущего от народной песни (стихотворение «Песенка»), частушки («Лучше б мне частушки задорно выкликать. . .»), в отдельных образах, оборотах речи («Для тебя я долю хмурую, долю муку приняла. . .», «Я окошка не завесила, прямо в горницу гляди. . .» и т. п.). Заметнее сказалась она в стихах о войне, где местами прорывается явственный отзвук горя народного («Над ребятами стонут солдаты, Вдовый плач по деревне звенит»<sup>49</sup>) или неожиданно сильное, доходящее до самопожертвования патриотическое чувство:

Дай мне горькие годы недуга,  
Задыханья, бессонницу, жар,  
Отыми и ребенка, и друга,  
И таинственный песенный дар.  
Так молюсь за твоей литургией  
После стольких томительных дней,  
Чтобы туча над темной Россией  
Стала облаком в славе лучей.<sup>50</sup>

Проснувшееся в годину бедствий чувство родины помогло А. Ахматовой выдержать трудные испытания революционных лет, преодолеть заблуждения и горести и найти путь к своему народу. Акмеизм был для А. Ахматовой первой школой стиха. В послеоктябрьский период, особенно в годы Великой Отечественной войны, развилась и окрепла в ее творчестве гражданственная струя, полнее выявилось тяготение к классической традиции и, в первую очередь, к наследию Пушкина.

О. Э. Мандельштам (1891—1938) в первой же своей книге «Камень» (1913) выступил сформировавшимся поэтом. Ранние его стихотворения, публиковавшиеся в различных изданиях, еще несли в себе отсветы символизма, впечатление призрачности мира. В «Камне» акмеистическая концепция запечатлена уже со всей отчетливостью. В первых отзывах о книге отмечалось внимание поэта к явлениям современного быта. Однако круг этих явлений очень ограничен: жизнь города как бы повернута к читателю своим парадным фасадом; фабричные окраины не привлекали поэта; социальные контрасты оказались вне поля его зрения (как, впрочем, и всех других акмеистов). Он с увлечением пишет о торжественной тишине над Невой, парадной «желтизне правительственных зданий» и бредущем под утро «старике, пожоме на Верлена, или «карете с мощами фрейлины седой». Найдем у него точную зарисовку кинематографа, игры в теннис среди «неживой зелени» дачного предместья, где «и сирень бензином пахнет». Порой мелькнет в стихах поэта мимолетная мечта о первобытной простоте:

Ни о чем не нужно говорить,  
Ничему не следует учить,  
И печальна так и хороша  
Темная звериная душа:  
Ничему не хочет научить,  
Не умеет вовсе говорить —  
И плывет дельфином молодым  
По седым пучинам мировым.<sup>51</sup>

<sup>49</sup> А. Ахматова. Белая стая, стр. 68.

<sup>50</sup> Там же, стр. 73.

<sup>51</sup> О. Мандельштам. Камень. Стихи. «Гиперборей», Пгр., 1916, стр. 14.

Однако для творчества Мандельштама она отнюдь не ограничена. Поэт не чувствовал себя Адамом, призванным дать имена всем вещам. Его не привлекала пейзажная лирика. Образы природы в стихах Мандельштама нередко пропущены сквозь строй городских ассоциаций: луна превращается в светлый циферблат уличных часов; мерцающая над молдой лавкой звезда вонзается в сердце поэта «длинной булавкой»; «золотые в темном кошельке» кажутся звездами; «самоваров розы алые» расцветают в окнах трактиров и домов, и т. п. Даже тишина летнего полдня воспринимается им в соотношении с размеренной четкостью поэтического ритма:

Есть иволги в лесах, и гласных долгота  
 В тонических стихах единственная мера.  
 Но только раз в году бывает разлита  
 В природе длительность, как в метрике Гомера.

Как бы цезурою зияет этот день:  
 Уже с утра покой и трудные длинноты;  
 Волы на пастбище, и золотая лень  
 Из тростника извлечь богатство целой ноты.<sup>52</sup>

В других стихотворениях можно встретить у Мандельштама прямое противопоставление искусства природе:

Я ненавижу свет  
 Однообразных звезд.  
 Здравствуй, мой давний бред, —  
 Башни стрельчатой рост!

Кружевом, камень, будь  
 И паутиной стань:  
 Неба пустую грудь  
 Тонкой иглою рвань.<sup>53</sup>

Завет Теофиля Готье — «Создание тем прекрасней, Чем взятый материал Бесстрастней» (стихотворение «Искусство», откуда взяты эти строки, акмеисты рассматривали как выражение одного из основных тезисов своей программы) — был наиболее близок поэзии О. Мандельштама. Его увлекает наглядно воплощенное в искусстве архитектора преобразование «бесстрастного материала» — камня (стихотворения «Айя-София», «Notre Dame», «Я ненавижу свет» и др.); как писал рецензент его первой книги, «здания он любит так же, как другие поэты любят горы и море. Он подробно описывает их, находит параллели между ними и собой, на основании их линий строит мировые теории».<sup>54</sup> Однако архитектура привлекает Мандельштама не только и даже не столько сама по себе, — в ней он видит прямую связь с поэзией: выверенное мастерство позволяет поэту преодолеть неподатливую тяжесть слова и создать совершенное творение. Мечта об этом завершает стихи, посвященные прославленному парижскому собору:

Но чем внимательней, твердыня Notre Dame,  
 Я изучал твои чудовищные ребра,  
 Тем чаще думал я: из тяжести недоброй  
 И я когда-нибудь прекрасное создам.<sup>55</sup>

Отсюда, от этих параллелей и возникает название первой книги стихов — «Камень» (она была дважды переиздана — в 1916 и в 1923 гг., причем

<sup>52</sup> Там же, стр. 68.

<sup>53</sup> Там же, стр. 29.

<sup>54</sup> Н. С. Гумилев. Письма о русской поэзии, стр. 179.

<sup>55</sup> О. Мандельштам. Камень, стр. 43.

в последнем издании число стихотворений, включенных в нее поэтом, увеличилось более чем в 3 раза). Мандельштам большое внимание уделял архитектонике стиха, ритмическим поискам. Исследователь его стиха отмечает «зыбкость» его ранних четырехстопных ямбов, значительно меньшее употребление полноударных строк (в сравнении с творчеством других поэтов-современников), исключительно низкую ударяемость обеих первых стоп.<sup>56</sup> Разрабатывая новые вариации классических размеров, испытывая различные способы оживления ритмической инерции «пэоннейший из поэтов», как называл О. Мандельштама А. Белый,<sup>57</sup> активнее других акмеистов подготавливал условия для развития так называемого акцентного стиха.

С годами в творчестве Мандельштама расширяется круг тем, правда, не столько за счет вовлечения новых явлений жизни, сколько за счет включенных в орбиту его поэзии новых историко-литературных ассоциаций.

Я получил блаженное наследство —  
Чужих певцов блуждающие сны,<sup>58</sup>

признавался поэт, для которого равно близки были и песни Оссиана, и звучный стих Расина, и трагедии Озерова, и герои Диккенса. В критике тех лет не без основания писалось, что поэзия Мандельштама — это «поэзия поэзии», поскольку она имеет «своим предметом не жизнь, непосредственно воспринятую самим поэтом, а чужое художественное восприятие жизни».<sup>59</sup>

Поясняя свою мысль, автор цитированной статьи не только отметил уменьше «вчувствоваться в своеобразие чужих поэтических индивидуально-стей и чужих художественных культур»,<sup>60</sup> но и характерное для творческой манеры поэта «фантастическое преувеличение незаметной частности», «искажение перспективы»,<sup>61</sup> что и дало основания для сближения Мандельштама с Гофманом: «...если для Гофмана и близких ему поэтов одна характерная мелочь обыденной жизни, одна преувеличенная особенность лица вырастает до фантастических и пугающих размеров, заслоняя собою все явление жизни или все лицо в его гармонической цельности и вместе с тем воспроизводя его основной характер как бы в подчеркнутом изображении гротеска, то Мандельштам может быть назван по своей поэтической технике таким же фантастом слов, каким немецкий поэт является в отношении существенного строения своих образов и повествований».<sup>62</sup>

Верность этого наблюдения подтвердило и последующее развитие творчества О. Мандельштама. Отделенная от современности завесой историко-культурных ассоциаций, его поэзия не восприняла трагедии империалистической войны. В немногих поэтических откликах на события революции 1917 г. отмеченное критиком «искажение перспективы» приняло уже открыто выраженный политический характер. Впоследствии, в творчестве 20—30-х годов, заметно стремление поэта преодолеть разрыв с современностью. В произведениях прорывается несвойственный ему ранее лиризм; с другой стороны, начинает усиливаться тяготение к образно-иносказанию, несколько размывается суховатая стройность очертаний,

<sup>56</sup> К. Тарановский. Стихосложение Осипа Мандельштама (с 1908 по 1925 год). «International Journal of Slavic Linguistics and Poetics», 1962, V, стр. 97, 99.

<sup>57</sup> В. Пяст. Встречи. Изд. «Федерация», М., 1929, стр. 140.

<sup>58</sup> О. Мандельштам. Камень, стр. 71.

<sup>59</sup> «Русская мысль», 1916, кн. XII, стр. 44.

<sup>60</sup> Там же.

<sup>61</sup> Там же, стр. 47.

<sup>62</sup> Там же, стр. 49.

строгая архитектура стиха. Однако два десятилетия послеоктябрьского творчества О. Мандельштама не могут быть объяснены в рамках его связи с акмеизмом и требуют специального рассмотрения.

При всех весьма существенных творческих различиях для поэтов-акмеистов были характерны некоторые общие черты, определившие возможность их объединения. Эта общность коренилась в социальной основе этого течения и прежде всего проявилась в отношении к действительности. Принятие мира со всеми его безобразиями и уродствами и принципиальный отказ от всяких попыток его изменения в условиях нарастающей классовой борьбы против самодержавия объективно означали либо сознательную (как у Н. Гумилева), либо неосознанную (как у ряда других акмеистов) поддержку буржуазно-дворянского строя. Демонстративно отстраняясь от больших проблем общественной жизни, акмеисты сосредоточили внимание на вопросах чисто литературных (и прежде всего на попытках «преодолеть» воздействие поэтики символизма) и внесли свой вклад как в разработку поэтического образа, композиции, так и в развитие стиха. Но акмеизм не в состоянии был проложить новые пути в поэзии.

Империалистическая война и пролетарская революция оказали большое влияние на творческие судьбы поэтов, открыв возможность для сближения с народной жизнью (начало этого процесса было прослежено в предоктябрьском творчестве А. Ахматовой), но в пору возникновения акмеизма узкие цеховые интересы заслоняли от участников этого течения социальные перспективы.

Акмеизм не выдвинул сколько-нибудь разработанной эстетической программы. Как справедливо признавал впоследствии О. Мандельштам, явно не удалась попытка «привить акмеизму литературное мировоззрение „адамизм“». <sup>63</sup> В полемике с символистами акмеисты не стремились к глубокому философскому обоснованию своих позиций, наоборот, они хотели очистить поэзию от наслоений «методологических увлечений» символизма.

Что же касается «адамистических ощущений», о которых шла речь в статье С. Городецкого, то, во-первых, они не были характерны для всего течения в целом, во-вторых, в творчестве тех поэтов, на которых ссылается С. Городецкий, «адамизм» имел весьма различное содержание. Так, у Н. Гумилева тезис о «зверином» ассоциировался с утверждением сильной личности, противопоставленной массе. «Адамистические ощущения» в поэзии М. Зенкевича (р. 1891) имели совершенно иной характер. В «Дикой порфире» живописуется мрачный и хищный мир дочеловеческого земного бытия — гигантские ящеры с грузными телами, косматые мамонты, могучие хвощи, «полчища жадных бактерий»; затем появляются первобытные люди, «предки дикие», что скрываются «в сумраке пещер под ледниками». <sup>64</sup> Мысль о единстве человека с природой, о бесконечном разнообразии жизни принимает порой у поэта крайнюю форму: и в человеке видится ему «зверь, лишенный и когтей и шерсти», <sup>65</sup> к гордому царю природы он может обратиться с таким призывом:

... духом, гордый царь, смирись  
И у последней слизкой твари  
Прозренью темному учись. <sup>66</sup>

<sup>63</sup> О. Мандельштам. О природе слова. Изд. «Истоки», М., 1922, стр. 11.

<sup>64</sup> М. Зенкевич. Дикая порфира. Изд. «Цех поэтов», СПб., 1912, стр. 26.

<sup>65</sup> Там же, стр. 29.

<sup>66</sup> Там же, стр. 34.

Сближение М. Зенкевича с акмеизмом способствовало усилению в его творчестве натуралистических тенденций (наиболее отчетливо они выражены в грубо натуралистическом стихотворении «Посаженный на кол», опубликованном во второй книге журнала «Гиперборей»). Впоследствии поэт во многом пересмотрел свои прежние идейно-эстетические позиции и в послеоктябрьский период успешно работал в советской литературе, завоевав, в частности, признание своей переводческой деятельностью.

Тяготение к «вещности», доходящее до грубого натурализма, характерно и для сборника «Аллилуйя» В. Нарбута (1888—1946). От безмятежного воспевания природы, составлявшего характерную черту первой книги поэта («Стихи», 1910), в какой-то мере ориентировавшегося на лирику И. Бунина, В. Нарбут перешел к изображению «уродства маленьких уютов» (С. Городецкий). Обитатели отдаленных углов (компания пьяниц, «брюхатый поп», «разомлевшая от жары» помещица, шкодливые «паныч-студент») живописуются им, как писал один из рецензентов, «с откровенностью, доходящей . . . до цинизма».<sup>67</sup> Всяческую «нежить» — ведьм, оборотней, упырей — В. Нарбут изображает с такими натуралистическими подробностями, что критик увидел в этих стихах «галлюцинирующий реализм».

Физиологизм, натуралистическое бытописание сказались и в первых послеоктябрьских сборниках В. Нарбута, особенно в сборнике «Плоть» (1920), и только опыт активной борьбы за строительство новой жизни (В. Нарбут заведовал Одесским ЮгРОСТА, издавал журнал красной сатиры «Облава» и т. д.) помог поэту преодолеть эти тенденции.

Натуралистические увлечения в творчестве М. Зенкевича и В. Нарбута не случайно были связаны с их участием в группе акмеистов. Провозглашенное акмеистами принятие внешнего мира «во всей совокупности красот и безобразий», лишенное ясной социальной перспективы, могло привести и приводило к натуралистическому живописанию и даже к смакованию уродливого. Далеки от истины были утверждения о том, что акмеизм якобы превзошел реализм, осуществляя «химический синтез, сплавляющий явление с поэтом». Столь же не обоснованы были и попытки некоторых критиков охарактеризовать акмеизм как новую ступень в развитии реализма, «неореализм», представляющий собой синтез завоеваний реализма и символизма.

Подлинный реализм с его верностью жизненной правде, широтой социального осмысления фактов, по существу, был недоступен индивидуалистической, отведенной от жизни народа поэзии акмеистов. Весьма характерно, что высказанная С. Городецким в статье «Некоторые течения в современной русской поэзии» мысль «о химическом синтезе» не получила развития в последующих выступлениях. Наоборот, с годами в акмеизме резко выступили на первый план формалистические тенденции, сильнее акцентировалось внимание на совершенствовании поэтической формы, проблеме слова, ритма, композиции.

В послеоктябрьские годы, когда возрожденный «Цех поэтов» попытался гальванизировать акмеизм, в альманахе «Дракон» были опубликованы статьи Н. Гумилева «Анатомия стихотворения» и О. Мандельштама «Слово и культура», в которых задачи поэзии демонстративно сводились к совершенствованию поэтической формы. «Поэтом является тот, — писал Н. Гумилев, — кто учет все законы, управляющие комплексом взятых им слов».<sup>68</sup> «Социальные различия и классовые противоположности бледнеют

<sup>67</sup> «Гиперборей», 1912, кн. II, ноябрь, стр. 27.

<sup>68</sup> «Дракон». Альманах стихов. Вып. 1. Пгр., 1921, стр. 69.

перед разделением ныне людей на друзей и врагов слова»,<sup>69</sup> — дополнял его О. Мандельштам. В условиях еще не закончившейся гражданской войны подобные заявления представляли собою прямую попытку отвлечь поэзию от решения главных задач, выдвинутых революцией. Неудивительно, что А. Блок, никогда ранее не выступавший с оценкой акмеизма, ответил на появление альманаха очень резкой статьёй, в самом названии которой — «Без божества, без вдохновенья» — звучало решительное осуждение как теоретических посылок, так и творческой практики акмеизма. «...Н. Гумилев и некоторые другие „акмеисты“, несомненно даровитые, топят самих себя в холодном болоте бездушных теорий и всяческого формализма, — гневно писал автор «Двенадцати», — ...они не имеют и не желают иметь тени представления о русской жизни и жизни мира вообще; в своей поэзии (а следовательно, и в себе самих) они замалчивают самое главное, единственно ценное: душу».<sup>70</sup>

Блоковский призыв «оставить цехи», «отречься от формализма», перестать быть в своей стране «знатными иностранцами» не смогли воспринять многие участники альманаха. Некоторые из них предпочли покинуть родину и присоединить свой голос к хору белоэмигрантских нападок на Советскую Россию. О. Мандельштам безуспешно пытался в новом своем выступлении доказать не только литературное, но и общественное значение акмеизма (который якобы поднялся выше «гражданской поэзии», выдвигнув «идеал совершенной мужественности»). В прямой полемике с Блоком он противопоставил образу вдохновенного поэта («Моцарту») «сурового и строгого ремесленника мастера Сальери, протягивающего руку мастеру вещей и материальных ценностей, строителю и производителю вещественного мира».<sup>71</sup> Так поэт-акмеист вплотную подошел к той формалистической программе, которую выдвигали и обосновывали представители другого поэтического течения 10-х годов XX столетия — футуризму.

## 2

В отличие от акмеизма, объявившего о своем стремлении принять «заветы символизма», футуризм начал с решительного отрицания всякого наследия. Связанный с модернистскими течениями в живописи (и в первую очередь с кубизмом, что нашло отражение в названии одной из самых значительных групп — кубофутуристы) русский футуризм обозначил свое вхождение в литературу шумными выступлениями, откровенно рассчитанными на «эпатирование вкуса буржуа». Футуристические сборники, как правило, включали не только поэтические и прозаические образцы «нового» искусства, но и образцы формалистической живописи. В декларациях, теоретических статьях и выступлениях наряду с литературными проблемами рассматривались и острые вопросы развития современной живописи, театра и кино.

Первые выступления футуристов относятся к 1909—1910 гг. В самом конце 1909 г. вышел сборник «Садок судей» (вып. I, датирован 1910 г.), в котором участвовали Д. и Н. Бурлюки, В. Хлебников, В. Каменский, Е. Гуро, Е. Низен и др. Отпечатанный на обойной бумаге сборник этот, однако, не произвел большого впечатления, на которое надеялись его участники. В. Брюсов заметил, что «сборник переполнен мальчишескими выходками дурного вкуса, и его авторы прежде всего стремятся поразить чи-

<sup>69</sup> Там же, стр. 74.

<sup>70</sup> А. Блок, Собр соч., т. 6, стр. 183.

<sup>71</sup> О. Мандельштам. О природе слова, стр. 12.

тателя и раздражить критиков (что называется *épates les bourgeois*)».<sup>72</sup> Двумя годами позже Игорь Северянин, ранее безуспешно пытавшийся привлечь внимание своими «поэзами», написанными в духе откровенного подражания Мирре Лохвицкой и К. Фофанову, опубликовал «Пролог „Эгофутуризм“», а затем появились прокламации «интуитивной школы», в которых рекламировался «Вселенский эгофутуризм». Вокруг издательства «Петербургский глашатай» объединилась группа «эгофутуристов», выпустившая несколько альманахов («Оранжевая урна», «Орлы над пропастью», «Стеклянные цепи»).

В 1912 г., когда Д. Бурлюку удалось привлечь 19-летнего ученика Московского училища живописи, ваяния и зодчества — В. Маяковского, группа московских футуристов заявила о себе шумными публичными диспутами, а затем альманахом «Пощечина общественному вкусу», который, по существу, обозначил начало футуристического похода против традиций и современного искусства. В 1913—1914 гг. один за другим стали появляться поэтические сборники и альманахи, явно рассчитанные на «эпатирование вкуса»: «Дохлая луна», «Рыкающий Парнас», «Бух лесиный», «Затычка», «Засахаре кры», «Крематорий здравомыслия» и т. п. Споры о футуризме оказались самым заметным явлением поэтического года, отеснившим на второй план отклики на акмеистические декларации. Издания футуристов выпускались не только в Москве и Петербурге, но и в ряде других городов (по подсчету В. Брюсова, с апреля 1913 по апрель 1914 г. вышло свыше 40 сборников стихов и прозы футуристов). О футуризме высказались крупнейшие деятели литературы предреволюционной эпохи — Горький, Брюсов, Блок и др.

Что же представляло собой это течение и какой след оно оставило в развитии русской поэзии?

Первым и главным тезисом различных футуристических групп было отрицание классического наследия как якобы безнадежно устаревшего. «Для нас Державиным стал Пушкин; Нам надо новых голосов!», — заявил Игорь Северянин. «Академия и Пушкин непонятнее гиероглифов», — писали составители «Пощечины общественному вкусу», предлагая сбросить классиков — Пушкина, Достоевского, Л. Толстого — «с парохода современности». Отвергали они и всю современную поэзию, объявив себя провозвестниками нового искусства.

Однако общее для всех футуристов нигилистическое отрицание отнюдь не означало единства их программы и основной направленности творчества. Маяковский очень решительно подчеркнул это в 1914 г., выступая в газете «Новь» со статьей о новом искусстве:

«Что такое футурист — марка, как „Треугольник“.

Под этой маркой выступал и тот, кто вышивал:

Вчера читала я, Тургенев  
Меня опять зачаровал, —

и орудие, как хлысты на радении:

Дыр, бул, щил...

И даже марка-то „футуристы“ не наша. Наши первые книги — „Садок судей“, „Пощечина общественному вкусу“, „Требник троих“ — мы назвали просто — сборники литературной компании.

Футуристами нас окрестили газеты. . .

<sup>72</sup> В. Брюсов. Далекие и близкие, стр. 193.



Футуризм для нас, молодых поэтов, — красный плащ тореадора, он нужен только для быков (бедные быки! — сравнил с критикой).<sup>73</sup>

Северянинское «Письмо из усадьбы» (откуда взята первая цитата) не случайно противопоставлено здесь «дыр, бул, щил» Крученых — этими цитатами обозначены две крайние разновидности футуризма, которые, пожалуй, соприкасались лишь в рекламной фразеологии, а по существу были весьма далеки друг от друга.

Петербургский эгофутуризм (кроме Северянина в эту группу входили К. Олимпов, Г. Иванов, Грааль-Арельский, И. Игнатьев и др.), выдвинувший на первый план «восстановление эгоизма», по меткому замечанию К. Чуковского, «это тот же модерн, только с фикстуарно-одеколонным душком».<sup>74</sup> Стихи наиболее талантливого представителя этой группы Игоря Северянина (И. В. Лотарев, 1884—1941) к началу 10-х годов стали приобретать скандальную известность. Изысканно-вульгарные, будуарно-жеманные «поэзы» о «грезёрках» в «березовом шале», «шампанском в лилии», «каретке куртизанки», пересыпанные выдуманными словечками типа «экстазить», «эстетная», «олуненный», «лесофеи», «онездешниться», привлекли внимание критики. Ни автора, ни его почитателей не отрезвило возмущение Л. Толстого, который в стихах И. Северянина увидел крайнюю степень упадка современной поэзии. В 1912 г. поэт громкогласно объявил:

Я, гений Игорь Северянин,  
Своей победой упоен:  
Я повсеградно оэкраен,  
Я повсесердно утвержден!<sup>75</sup>

В следующем году книгоиздательство «Гриф» выпустило в свет первый большой сборник Игоря Северянина «Громокипящий кубок» (до этого он опубликовал 35 брошюр) с восторженным предисловием Ф. Сологуба, вызвавший широкие отклики в печати (его приветствовал в «Русской мысли» В. Брюсов; сдержанно-иронически отметил «Аполлон» «юношески-звонкий и могучий голос настоящего поэта», говорящего «на волапюке людей газеты»;<sup>76</sup> К. Чуковский посвятил ему большую часть своей статьи о футуристах). Став модным поэтом, Игорь Северянин отошел от группы эгофутуристов и опубликовал в «Гиперборее» письмо о разрыве с нею. Вместе с ним ушли Г. Иванов и Грааль-Арельский, сблизившиеся с Цехом поэтов (что подтверждало справедливость замечания К. Чуковского, писавшего, что «эгопоэты» «футуристами лишь притворяются», это «модернисты-экслектики, разве что немного подсахарившие наш привешенный пресный модерн».<sup>77</sup> Несмотря на попытки И. В. Игнатьева привлечь новых адептов «эгопоэзии» (в частности, В. Шершеневича и Р. Ивнева), несмотря на публикацию новых деклараций, эгофутуризм быстро сошел со сцены.

Иной характер имела деятельность московских футуристов. «Гилея», «Центрифуга», «Мезсини поэзии» — каждая из этих групп объединяла далеко не одинаковых по своим творческим устремлениям поэтов, однако они нередко сближались как в своей борьбе против «старой» поэзии, так и в своих поисках нового, во многом опирающихся на чисто формальные принципы. Наиболее значительной и активной и наиболее крайней по своим декларациям была группа «Гилея», участники которой были известны под именем кубофутуристов, поскольку они пытались в поэзии применить те

<sup>73</sup> В. Маяковский, Полное собрание сочинений в тринадцати томах, т. 1. Гослитиздат, М., 1955, стр. 314.

<sup>74</sup> Альманах «Шиповник», кн. 22, СПб., 1914, стр. 151.

<sup>75</sup> И. Северянин. Эпиграф «Эгофутуризм». Столица на Неве, [1]912 (без нумерации страниц).

<sup>76</sup> «Аполлон», 1914, № 1—2, стр. 123.

<sup>77</sup> «Шиповник», кн. 22, стр. 119.

принципы, которые характеризовали кубизм — одно из начинавших тогда входить в моду модернистских течений в живописи.

Выступления кубофутуристов в Москве и Петербурге, а также предпринятое ими в конце 1913—начале 1914 г. турне по многим городам (Симферополь, Одесса, Киев, Минск, Казань, Ростов-на-Дону, Саратов, Тифлис, Баку и др.), в значительной степени благодаря незаурядному ораторскому таланту Маяковского, сыграли заметную роль в пропаганде футуризма. Резкая и нередко остроумная критика декадентского искусства, выпады против классиков, превращенных официальной пропагандой в «блюстителей благочестия», настойчивое требование современности в поэзии, умения отразить изменившиеся условия жизни и изменившуюся психику человека XX столетия, подчеркивание демократических основ грядущего нового искусства — все это, впервые вынесенное в широкую и, как правило, очень разнохарактерную по своим взглядам и представлениям аудиторию, да еще в сопровождении различных приемов «эпатирования вкуса» (пресловутая „желтая кофта“, разрисованные лица и т. п.) вызывало широкий резонанс. Газеты помещали издевательские, а порою сочувственные отчеты о таких выступлениях, молодежь нередко видела в них заманчивое обещание нового слова в искусстве.

И хотя демонстрируемые поэтические образцы в большинстве случаев были не только непривычны, но и попросту непонятны, проповедники искусства будущего привлекали внимание публики.

Что же касается теоретического обоснования тех положений, которые столь красочно развертывались в публичных диспутах (представления о них могут дать пространные отчеты в прессе и опубликованные впоследствии воспоминания слушателей и участников), то первые футуристические сборники были чрезвычайно бедны и даже просто беспомощны в этом отношении. Особенно это заметно в сопоставлении с детально разработанной теорией символизма (достаточно напомнить, что в 1910 г. вышел монументальный труд А. Белого «Символизм»).

Нашумевшая декларация «Пощечина общественному вкусу», открывшаяся демонстративным отрицанием классиков и всей современной литературы, в своей «конструктивной» части выдвигала лишь один вопрос творческого порядка — вопрос о поэтическом языке.

Этот вопрос, при всей его кажущейся узости, был связан с коренными проблемами развития поэзии. Большое место занимал он и в эстетической программе символизма, в особенности в работах А. Белого.

Символистская концепция поэтического языка, основанная на субъективно-идеалистической трактовке роли поэта, резко отграничивала поэтическое слово, слово-символ, которое магически преобразует явления действительности по воле его творца-поэта, от живой речи, «ходячего слова», якобы совершенно утратившего образное значение. Слово-символ есть создание поэта, в нем ощущается отголосок древних мифов, его значение может быть совершенно различно воспринято читателями. Им, как щитом, поэт, «творец действительности», отгораживается «от враждебного . . . непонятого мира, напирающего. . . со всех сторон».<sup>78</sup>

Своего рода «очищение» поэтического слова от реального конкретно-вещественного значения, от логического смысла происходило в процессе метафорического словоупотребления, столь распространенного в символистской поэзии. Именно потому метафора занимала особое место в поэтике символизма.

Футуристы, выступавшие с резкой критикой символизма, на деле, однако, восприняли мысль об обособленности поэтического языка и прежде

<sup>78</sup> А. Б е л ы й. Символизм. Книга статей. Изд. «Мусагет», М., 1910, стр. 430.

всего провозгласили «право поэта» на полнейший языковой произвол, ничем не ограниченное словотворчество и решительное отрицание грамматики.

«Мы при ка зы ва е м чтить пра ва поэтов:

1. На увеличение словаря поэта в его объеме произвольными и производными словами (словоновшество).

2. Непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку».<sup>79</sup>

Этими двумя пунктами, по существу, исчерпывалась программа, объявленная в «Поощении общественному вкусу» (два последующих пункта — «С ужасом отстранять от гордого чела своего, из банных веников сделанный Вами, Венок грошевой славы» и «Стоять на глыбе слова „мы“ среди моря свиста и негодования»<sup>80</sup> — скорее можно отнести к этике поведения, чем непосредственно к творчеству). Во втором выпуске «Садка судей» она была дополнена развернутым наступлением против грамматических норм («Мы перестали рассматривать словопостроение и словопроизношение по грамматическим правилам, став видеть в буквах лишь на прав ля ю щ и е речи. Мы расшатали синтаксис»; «Во имя свободы личного случая мы отрицаем правописание»<sup>81</sup> и т. п.) и некоторыми тезисами, относящимися к проблемам стиха («Нами сокрушены ритмы ... Мы перестали искать размеры в учебниках — всякое движение рождает свободный ритм поэту»<sup>82</sup> и т. д.).

В последующих изданиях футуристов мысль о «самоценном, самовитом слове», «слове вне быта и жизненных польз» получила более широкое обоснование, резче было акцентировано противопоставление символизму. Так, в одном из поздних футуристических сборников дается такое объяснение различия символистов и футуристов в отношении к слову: «Символизм теоретически и практически стремился в главном углубить в н у т р е н н и й смысл слова, любовался его ароматом — слово важно не потому, что оно слово, а потому, что в нем символ, мир, бывание, душа вещей или мистический мир иной».<sup>83</sup> Футуристы не стремились искать в слове мистический символ, слово им было важно и интересно само по себе: «Форма слова, сцепление букв, вид их, звучание важнее возможного смысла. Тайна лирики в волшебстве организации слова. Поэтому не новый смысл, а новая организация слова — словотворчество. Раз слово — тонический или графический материал, то его можно увеличить, раздробить или изобрести вновь (заумный язык). От этого — упоение стихией слова, культ формы — одной формы. Не речь, а представление слова, а от с о с т о я н и я слов — лирика, ничего, кроме лирики, не создающая и не желающая создавать».<sup>84</sup>

Формалистическая концепция слова отчетливо выражена в этой статье. Связь слова с действительностью, его реальный смысл, формирующийся в ходе общественной практики, — все это, с точки зрения критика, не представляет никакого значения для поэта. Он волен по своему усмотрению ломать слова, произвольно соединять или разъединять их, руководствуясь лишь звуковыми ассоциациями либо графическим начертанием (в футуристических сборниках демонстрировались и такие образцы). Неудивительно, что синтаксис оказывался помехой, а знаки препинания под-

<sup>79</sup> Поощения общественному вкусу. В защиту свободного искусства. Стихи, проза, статьи, М., 1913, стр. 3.

<sup>80</sup> Там же.

<sup>81</sup> Садок судей. II. Сборник футуристических рисунков и стихов. Изд. «Журавль», СПб., 1913, стр. 1.

<sup>82</sup> Там же, стр. 2.

<sup>83</sup> «Московские мастера». Журнал искусств. М., 1916, стр. 79.

<sup>84</sup> Там же, стр. 79—80.

лежали уничтожению (как об этом и было объявлено в «Садке судей», II). Отпадала и забота о композиционной стройности, законченности произведения, поскольку не принимались во внимание логическая связь, смысловые соответствия между словами. Вместо этого в качестве объединяющего момента выдвигались либо формальные компоненты слова (как, например, предложенные Хлебниковым словообразования с суффиксом «ва»: «трепетва, дышва, помирва, плещва, желва, планва, лепетва, нежва»<sup>85</sup>), либо развертывание основной метафоры (поэма В. Хлебникова «Журавль»), либо разные вариации рифмы (рифма-перевертень, начальная рифма, рифма, объединяющая конец и начало стиха, и т. д.).

Наиболее последовательно эту программу воплощал А. Крученых — «футуристический иезуит слова» (по меткому определению В. Маяковского). Его заумный язык представлял собой попытку освободить слово от смысла (что, по существу, приводило к уничтожению слова как единицы речи, подмене его произвольным звуковым сочетанием).

В той или иной мере отдали дань словотворчеству и другие участники «Гилеи». Однако полностью осуществить «право» поэта ломать язык по своему усмотрению мало кто отваживался: «заумный язык» оказывался за пределами поэзии, и «дыр, бул, шил» Крученых имело успех только у критиков, охотно цитировавших эти сочетания в разносных статьях о футуризме.

Вместе с Крученых пропагандировал «слово как таковое» и В. Хлебников, увлекавшийся словотворчеством и как бы испытывавший слово на разлом, на гибкость, на растяжение. Оба они призывали, «чтоб писалось туго и читалось туго, неудобнее смазных сапог или грузовика в гостиной».<sup>86</sup> Оба считали, что современность обязывает «будетлян-речетворцев» пользоваться «разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями».<sup>87</sup> Однако творческая практика их во многом расходилась.

---

Велимир (Виктор) Хлебников (1885—1922) был, пожалуй, самым необычным явлением в поэзии начала XX в. Наиболее полно его творчество развернулось в период революции и первых послеоктябрьских лет, когда им были созданы лучшие произведения, вошедшие в историю советской поэзии. Но и в начале 10-х годов, во время бурных споров о путях развития поэзии, творчество В. Хлебникова, при всех его частных расхождениях с декларациями футуристов, нередко оказывалось главным аргументом в полемике, которую вели воинственные ниспровергатели традиций.

Наделенный своеобразным поэтическим талантом, остро ощущавший национальные истоки поэтического слова, неизменно тяготевший к эпосу, В. Хлебников, однако, не создал произведений, которые стали достоянием широкого читателя. И не только потому, что увлечение фантастическими гипотезами мешало поэту разобраться в живой действительности. Многое объясняется его взглядами на искусство, отношением к поэзии. Поэтическая деятельность Хлебникова несла на себе неизгладимый отпечаток экспериментаторства, своего рода лабораторных исканий, так и не доведенных до своего завершения. В этих поисках можно выделить различные линии, так или иначе соприкасавшиеся с поэтическими устремлениями его современников, однако сближения эти почти всегда были неглубоки и недолговременны.

---

<sup>85</sup> Требник троих. Сборник стихов и рисунков. М., 1913, стр. 8.

<sup>86</sup> А. Крученых и В. Хлебников. Слово как таковое. [М., 1913], стр. 3.

<sup>87</sup> Там же, стр. 12.

В начале своей творческой работы В. Хлебников учился у символистов, принимал участие в занятиях «Академии стиха», восторженно объявлял своим учителем М. Кузмина, которому посвятил одну из первых своих поэм — «Зверинец». Свойственное поэзии Хлебникова тяготение к архаике, языческому мифу, первобытно-целостному восприятию природы в какой-то мере сближало его со стихами С. Городецкого (особенно со сборником «Ярь», об увлечении которым Хлебников сам писал поэту).

В творчестве Хлебникова несложно выявить отражение самых разнообразных поэтических традиций, начиная от фольклора и древнейшей русской поэзии, однако в целом оно было менее всего традиционным; «огромное смешение традиций» (Ю. Тынянов) вело, по существу, к разрушению всех и всяческих норм. Разрушались, размывались жанровые границы, в столкновении разнохарактерной фразеологии опрокидывались стилистические нормы; прерывалась, ломалась ритмическая инерция стиха. Сдвиг — смысловой, фабульный, стилистический, интонационный — стал краеугольным камнем поэтики Хлебникова. И в этом своем качестве она оказалась наиболее созвучной футуристической программе.

Проблема поэтического языка занимала важное место в эстетических представлениях В. Хлебникова. В поисках «освобожденного» слова, «слова вне быта и жизненных польз» поэт не только создавал небывалые слова (в той или иной мере этим были увлечены и другие футуристы; неологизмы довольно широко представлены в поэзии И. Северянина; даже у В. Брюсова можно было встретить отдельные словоновшества), но и разрабатывал своего рода «периодическую систему слова», пытаясь исходить из произвольно осмысливаемой внутренней этимологии. Такого рода «филологические» разыскания В. Хлебников считал весьма важными и публиковал в футуристических сборниках наряду со своими произведениями разного рода «заготовки» — цепочки или даже целые страницы неологизмов, объединенных общим корнем (как, например, производные от корня люб, занятых почти три страницы сплошного текста), либо суффиксами, преимущественно такими, которые в современном языке являются непроизводными (умнязь, песнязь и т. п. или негава, служава и т. д.).

Среди множества чисто экспериментальных форм, демонстрирующих неистощимую изобретательность автора, попадались неологизмы того типа, которые принято называть возможными словами (если они и не зарегистрированы словарями, то могут легко возникнуть в живой речи), слова-образы, привлекающие к себе внимание необычностью и свежестью, способные вызывать неожиданные поэтические ассоциации (как, например, понравившееся Маяковскому слово «железвут», на которое он обратил внимание в статье «Война и язык»).

В сочетании с ритмико-интонационными поисками хлебниковские неологизмы иногда вызвали сочувствие у поэтов и критиков, отнюдь не разделявших футуристические взгляды на проблемы поэтического языка. Так, в «Апполоне» не только одобрительно отмечено умение Хлебникова «говорить о давно прошедших временах, пользоваться их образами»<sup>88</sup> («И в ритмах и в путанице синтаксиса так и видишь испуганного дикаря, слышишь его взволнованные речи»), но и его словотворчество, в частности такие произведения, как «Заклятие смехом» («О, засмейтесь, смехачи»), «Перевертень», «Черный любарь».

Другой критик неологизмы в «Бобэоби»:

Бобэоби пелись губы  
Вээоми пелись взоры  
Пиээо пелись брови

<sup>88</sup> «Апполон», 1914. № 1—2, стр. 125.

Лиээй — пелся облик  
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь,  
Так на холсте каких-то соответствий  
Вне протяжения жило Лицо.<sup>89</sup> —

сопоставил с непереводаемыми названиями в бунинском переводе «Песни о Гайавате» Лонгфелло и пришел к выводу, что нет между ними принципиальной разницы, так как читатель одинаково воспринимает незнакомые сочетания.

Интересные словоновшества можно найти и в стихах В. Каменского (в особенности там, где дается изображение природы, а также в поэме «Стенька Разин», где использованы звуковые соответствия инонациональным словам).

Однако в целом «революционность» футуристов в области поэтического языка, которую настойчиво рекламировали они сами и которую, пожалуй, раньше всех признали их антагонисты (в феврале 1913 г. журнал «Гиперборей» опубликовал рецензию на «Садок судей», II, где прежде всего отмечается «несомненная революционность в области слова»<sup>90</sup>), имела не столько конструктивный, сколько негативный характер.

Футуристические сборники показали, как можно расшатать, разрушить сложившуюся поэтическую традицию, но футуристы не смогли выдвинуть новый жизнеспособный поэтический стиль, который действительно смог бы отвечать потребностям времени, в первую очередь нарастающему подъему революционной борьбы народа, накладывавшему свою печать на все события общественной жизни. Формалистическая программа «самовитого, самоценного слова», «слова вне быта и жизненных польз» вела в тупик, и только преодолевая групповые увлечения, некоторые участники «Гилеи» (в первую очередь В. Маяковский) смогли проложить путь к революционной поэзии.

Современность — этот лозунг футуризма, занимавший центральное место в публичных диспутах бюджетян, не получил, однако, в их декларациях сколько-нибудь развернутого обоснования, поскольку для поэзии, демонстративно ограничившей свои задачи и языковыми и стиховыми экспериментами, современность сводилась к отрицанию прежнего языка и к утверждению права на словоновшество.

В действительности, несмотря на заявления о самоценности слова, несмотря на демонстративное пренебрежение к идейному содержанию поэзии, в футуристических сборниках (а еще более — в выступлениях кубофутуристов) можно обнаружить поиски не только новой формы, но и нового, современного содержания.

Для одних авторов это новое содержание исчерпывалось, по существу, одним понятием: антиэстетизм. Когда Д. Бурлюк писал:

Поэзия — истрепанная девка,  
А красота — кошулственная дрянь<sup>91</sup> —

или в другом сборнике:

Небо — труп!! не больше!  
Звезды — черви — пьяные туманом,<sup>92</sup> —

то в этих и подобных им «опусах» (как он сам называл свои произведения в «Садке судей», I) он видел новое слово, развенчание эстетизма, харак-

<sup>89</sup> В. Хлебников. Изборник стихов. С послесловием речаря. (1907—1914 гг.). [Пгр., Изд. «Еуы», 1914], стр. 14.

<sup>90</sup> «Гиперборей», 1913, кн. V, февраль, стр. 29.

<sup>91</sup> «Футуристы». Первый журнал русских футуристов. М., 1914, № 1—2, стр. 37.

<sup>92</sup> Дохлая луна. Изд. «Гилея» [М.], 1913, стр. 99.

терного для всей прежней поэзии. В том же духе выступал и А. Крученых.

Немало «эпатирующих», намеренно грубых образов можно найти в ранних стихах В. Маяковского. Но антиэстетизм для него не имел самоудовлетворяющего значения. В центре его поисков было стремление передать жизнь современного города, о которой он много и красочно говорил в своих выступлениях, но которую неизменно в самых мрачных тонах рисовал в стихотворениях и в трагедии «Владимир Маяковский». Современный капиталистический мир враждебен человеку, уродует его — вот лейтмотив ранней лирики поэта. Мысль эта была не чужда и В. Каменскому, герои которого чаще оказываются наедине с природой, и В. Хлебникову, который предпочитал вспоминать древние времена, и Е. Гуро, в чьих стихах нередко звучали мотивы горестного одиночества человека.

Критика, окрестившая будетлян футуристами, вначале пыталась объяснить это течение как одно из проявлений европейского футуризма — основания для этого давали прежде всего их выступления с решительным отрицанием прошлого искусства и пропагандой современности как отражения жизни современного индустриального города.<sup>93</sup> Однако по мере появления футуристических сборников это представление начало колебаться, и уже в 1914 г. К. Чуковский, анализируя новое течение, имел все основания заявить: «... наш футуризм, в сущности, есть антифутуризм»<sup>94</sup> и подтвердить это разбором творчества футуристов, в котором не новая для русской поэзии урбанистическая тенденция (заметно проявившаяся уже в творчестве символистов, в частности В. Брюсова) сталкивается с противоположной — к своего рода опрощению, отказу от современной культуры.

Особенно заметно отличие русского футуризма от европейского, и в первую очередь от итальянского, проявилось в его бунтарском духе, в тяготе к национальным истокам языка. Приезд главы итальянского футуризма Ф. Маринетти в Россию в 1914 г. обнаружил это различие с еще большей резкостью.

Империалистическая война, вызвавшая вначале активизацию футуристических выступлений, вскоре, однако, обнаружила нарастающие противоречия в самом течении. Возвращение М. Горького в Россию и его отзыв о футуристах, опубликованный в «Журнале журналов» (1915, № 1), в котором было подчеркнуто их коренное отличие от европейского футуризма («русского футуризма нет»), поддержаны стремление вынести искусство «на улицу, в народ, в толпу» и поиски нового, свежего слова, решительно ускорили ставшее уже очевидным расслоение футуризма. В том же году Маяковский в статье «Капля дегтя» публично признал смерть футуризма «как особенной группы».

Горьковская оценка выделила в футуризме то главное, что он внес в развитие поэзии предреволюционных лет, — демократизм, поиски нового слова. Однако весьма важно подчеркнуть, что Горький отметил это лишь как тенденцию, а не как завоевание и при этом подчеркнул, что футуристы осуществляют эту тенденцию «весьма уродливо».

Творческий опыт наиболее талантливых поэтов-футуристов оставил свой след в развитии русского стиха. Резкие смысловые сдвиги, перебои ритма, сочетание различных размеров в рамках одного поэтического произведения, использование составной и начальной рифмы, «реализация» метафоры, как бы высвобождающая в слове полустертые обычным употреблением ассоциативные связи, наконец, широкое введение в стих неологиз-

<sup>93</sup> См., например, статью «Футуризм и Русь» в книге Бориса Садовского «Озимь. Статьи о русской поэзии» (Пгр., 1915).

<sup>94</sup> «Шиповник», кн. 22, стр. 126.

мов — все эти новшества, столь демонстративно преподнесенные в первых футуристических сборниках, постепенно начинали входить в поэтическую практику.

Различно сложились творческие судьбы участников «Гилеи» в годы войны и революции. Футуристы одними из первых откликнулись на призыв Октября. В. Хлебников, В. Каменский, Н. Асеев внесли свой вклад в становление советской поэзии. Но еще до революции, перешагнув узкие групповые рамки, сумел подняться к искусству большого социального размаха, вобравшему в себя чаянья и устремления широких масс, поэт Владимир Маяковский.



ДООКТЯБРЬСКОЕ ТВОРЧЕСТВО В. В. МАЯКОВСКОГО

1

Владимир Маяковский (1893—1930), начавший свою литературную деятельность под флагом футуризма, принес в поэзию не только яркое и разностороннее художественное дарование, но и огромный социальный заряд. В его стихах раскрывался незнакомый русской поэзии мир переживаний и настроений, рожденных эпохой приближающейся пролетарской революции, и какими-то своими гранями соприкасавшийся с горьковским изображением «дна жизни», исковерканного, обездоленного, но сохранившего в себе черты подлинной человечности. Гневное отрицание буржуазного строя со всеми его общественными установлениями и моральными (по существу своему глубоко безнравственными) нормами человеческих отношений составляло главное содержание, основной пафос всей дооктябрьской поэзии Маяковского, несущей в себе грозные отблески приближающейся бури. Сложные обстоятельства биографии поэта (раннее участие в революционном движении, аресты, многомесячное одиночное заключение, увлечение футуризмом, трудные поиски путей к новому, социалистическому искусству) весьма своеобразно преломились в его творчестве.

Время поэтического формирования Маяковского пришлось на годы, отмеченные резким усилением формалистических тенденций. Вспоминая впоследствии этот период, поэт писал: «Начало двадцатого века в искусстве — разрешение исключительно формальных задач.

Не мастерство вещей, а только исследование приемов, методов этого мастерства.

Поэты видели свою задачу только в исследовании чистого слова: отношение слова к слову, дающее образ, законы сочетания слова со словом, образа с образом, синтаксис, организация слов и образов — ритм».<sup>1</sup>

В этих словах — при излишней, может быть, их категоричности (ведь в начале XX в. работали и такие поэты, как А. Блок; увлечение формальными задачами отнюдь не исчерпывало всех поэтических устремлений) — верно отмечены существенные черты поэзии того периода и прежде всего поэзии футуризма. Отход от высоких гражданственных традиций русской классической литературы, всегда тесно связанной с передовыми идейными течениями времени, демонстративное увлечение узко понимаемыми проблемами художественной формы, забвение принципа народности искусства были характерны для многих поэтов и для основных поэтических группировок начала века. Неудивительно, что в творчестве

<sup>1</sup> В. Маяковский, Полное собрание сочинений в тринадцати томах, т. 4. Гослитиздат, М., 1957, стр. 251. — Далее ссылки на это издание даются в тексте.

Маяковского, только начинавшего постигать сложное искусство стиха, заметно сказались влияние футуристических лозунгов. Однако его юношеский бунт против эстетических канонов при всей осложненности приемами «эпатирования вкуса буржуа» и запальчивыми групповыми наскаками отнюдь не укладывался в рамки объявленной футуристами борьбы за «самовитое слово». Уже в самых ранних стихотворениях Маяковского, написанных в тот период, когда поэт, по собственному позднейшему признанию, только учился овладевать словом, ощутимы поиски иной цели. Поэтический образ, нередко еще имевший явственный отпечаток различных литературных воздействий, настойчивого устремления к формальной новизне, уже несет в себе зерно нового отношения к миру:

Я сразу смазал карту будня,  
плеснувши краску из стакана;  
я показал на блюде студня  
косые скулы океана.  
На чешуе жестяной рыбы  
прочел я зовы новых губ.  
А вы  
ноктюрн сыграть  
могли бы  
на флейте водосточных труб?

(I, 40)

Размашистая необычность образных ассоциаций как бы переводила в иной, более высокий регистр будничное однообразие примелькавшихся впечатлений. Отправляясь от накопленного символистами опыта метафорического преобразования действительности, молодой поэт, однако, не стал на тот путь, который нашел обобщенное выражение в известной формуле Ф. Сологуба: «Беру кусок жизни, бедной и грубой, и творю из нее сладостную легенду». Опубликованные в футуристических сборниках стихи Маяковского, при всей их порой нарочито подчеркнутой живописности (вполне, впрочем, понятной у вчерашнего ученика училища живописи, ваяния и зодчества), были далеки от «сладостной легенды». В них все более резко проступало своеобразное, во многом расходящееся даже с его собственными выступлениями на футуристических диспутах трагическое восприятие окружающего мира. Городской пейзаж — каменные громады домов, мощные улицы, мчащиеся автомобили, яркие витрины магазинов, афиши кино и театров — в стихах поэта обретает мрачный, тревожный колорит, сливаясь в обобщенный образ — «адище города». Все в нем враждебно человеку, уродует его душу. В разных метафорических вариациях эта мысль настойчиво повторяется в раннем творчестве поэта. Образом искаленной души открывается цикл «Я» — первое самостоятельное выступление поэта перед читателем (до этого стихи Маяковского печатались только в футуристических сборниках):

По мостовой  
моей души изъезженной  
шаги помешанных  
вьют жестких фраз пяты.

(I, 45)

И в последнем стихотворении цикла возникают трагические строки:

Это душа моя  
ключьями порванной тучи  
в выжженном небе  
на ржавом кресте колокольни!

(I, 48)

Сходный образ находим и в написанной несколько месяцев спустя трагедии «Владимир Маяковский»:

Вот и сегодня —  
выйду сквозь город,  
душу  
на копьях домов  
оставляя за клоком клок.

(I, 170)

В футуристических декларациях подвергалось осмеянию внимание поэтов к душевному миру человека, к «Психее», вместо которой А. Крученых и В. Хлебников предлагали поставить «слово как таковое». Маяковский в своих выступлениях присоединялся к этим декларациям (правда, по-своему их истолковывая), и в стихах его порой возникали образы, несущие в себе явный отпечаток полемических увлечений; однако они не могли заслонить живого ощущения человеческой боли, порождавшего трагические ассоциации — израненной, разорванной, «изъезженной» души.

Тема искалеченной души отзовется и в юношеской трагедии «Владимир Маяковский» (1913), лирическая основа которой была подчеркнута ее названием, столь поразившим впоследствии Б. Пастернака. Главный ее герой, носящий имя и фамилию поэта, окружен условными персонажами (Человек без глаза и ноги, Человек без уха, Человек без головы и т. д.), символизировавшими страшное воздействие мира «жирных». Но, пожалуй, не менее выразителен в этом плане метафорический образ души «в голубом капоте», приспособившейся к обывательскому существованию. В этом пока еще эпизодическом образе заложено зерно столь важной для дооктябрьского творчества поэта темы ограбленной любви. Откровенная условность образного строя трагедии во многом была вызвана непроясненностью, недостаточной разработанностью ее тематических линий; однако по сравнению с предшествующими стихами трагедия представляла заметный шаг в идейно-эстетическом становлении поэта. Некоторые мотивы, едва намеченные в стихотворениях, в этом произведении приобретают более отчетливую определенность. Так, завершающий цикл «Я» драматический образ:

Я одинок, как последний глаз  
У идущего к слепым человека! —

(I, 49)

в трагедии получает уже более широкое социальное истолкование. Поэт, одиноко бредущий с тяжким грузом людского горя, начинает осознавать подлинный смысл своего одиночества. «Граненых строчек босой алмазник», призывавший к бунту («Ищите жирных в домах-скорлупах»), не только ощутил свою причастность ко всем обездоленным; он принимает на себя слезы людские, и его одиночество перерастает рамки индивидуального чувства, вбирая в себя переживания многих, задавленных миром собственности.

Футуристическая бравада, эксцентрические образы, рассчитанные на «эпатирование вкуса буржуа» (а их немало в трагедии, особенно в эпилоге), давая обильную пищу для критических нападок на Маяковского, не могли, однако, заслонить демократического настроения первой пьесы поэта.

Иной гранью тема одиночества повернется в стихотворении «Нате!». Традиционное для русской поэзии противопоставление поэта толпе обращало на себя внимание не только откровенной гротескностью образов, получивших социальную окраску, но и полемической нацеленностью, кото-

рая впоследствии станет характерной чертой поэтики Маяковского. Образ «грубого гунна», грозящего буржуазной публике, явно соотнесенный с известным стихотворением В. Брюсова «Грядущие гунны», по-новому освещал представление о поэте, клоунада перерастала в социальный выпад.

Уже в первый год своей творческой деятельности Маяковский вопреки нигилистическим лозунгам футуризма вплотную подошел к тем большим темам, которые издавна волновали русских поэтов: человек и общество, поэзия и действительность. Он мог с полным основанием записать впоследствии в автобиографии в главке «Начало 14-го года»: «Чувствую мастерство. Могу овладеть темой. Вплотную. Ставлю вопрос о теме. О революционной. Думаю над „Облаком в штанах“» (I, 22). Но жизнь внесла свои коррективы в замыслы поэта.

Начавшаяся империалистическая война стала заметным рубежом в поэтическом развитии Маяковского. Его первый отклик на военные события — стихотворение «Война объявлена» — наполнен мрачными поэтическими ассоциациями, передающими резко отрицательное отношение автора и к войне, и к шовинистическому угару, охватившему в те дни многих литераторов. Весь метафорический строй этого стихотворения (как бы окольцованного стихами, в которых весть о войне ассоциируется с багровой струей льющейся крови) пронизан мыслью о страданиях, захвативших даже природу:

С неба, изодранного о штыков жала,  
слезы звезд просеивались, как мука в сите,  
.....  
а с запада падает красный снег  
сочными клочьями человеческого мяса.

(I, 64)

Если в статьях этого времени (составлявших, кстати сказать, большую часть творческой продукции Маяковского — за вторую половину 1914 г. им написано всего 4 стихотворения и 12 статей, посвященных вопросам искусства) поэт, резко критикуя стандартные стихи «войнопевцев», призывал по-новому «написать краснорожую красавицу — войну» (I, 309), то в стихах его отражено совершенно иное восприятие войны. Не гимны и марши пишет он в военные годы, а трагические поэмы и обличительные памфлеты, в которых античеловеческая сущность буржуазного мира предстает в обнаженном войною уродливом обличье.

В работе над задуманной большой темой определяется круг идейных устремлений дореволюционной поэзии Маяковского, кристаллизуются основные черты его поэтического стиля.

И прежде всего проявляется свойственная поэту, резко отличающая его творчество от многих современников широта социального осмысления явлений.

Поэма, получившая впоследствии вызывающее название «Облако в штанах» (царская цензура не пропустила предложенное автором заглавие «Тринадцатый апостол»), выросла из лирического эпизода, в основе которого была действительная, пережитая поэтом любовная драма. По свидетельству друзей Маяковского, первые стихи сложились еще в январе 1914 г. как непосредственный отзыв переживаемого чувства, с точным указанием места действия:

Вы думаете, это бредит малярия?  
Это было,  
было в Одессе.

(I, 176)

Однако для осуществления замысла, неизмеримо усложнившегося в ходе творческой работы, поэту понадобилось полтора года. История неразделенной любви вылилась в «четыре крика четырех частей», отвергающие не только буржуазную любовь, но и буржуазное искусство, религию, весь буржуазный строй.

Лирика Маяковского характерна предельной обнаженностью чувства, вовлекающего в свою орбиту все переживания, все впечатления поэта.

В отличие от поэтов «Гиперборея», в большинстве своем избегавших, как писал один из критиков той поры, «слишком индивидуальных признаний и слишком тяжелого самоуглубления», лирическая поэзия Маяковского — это распахнутое настежь сердце, со всей его радостью и болью, со всеми его острейшими противоречиями. Необычайная напряженность переживания порождала и необычный образный строй. Предметы внешнего мира, оживленные силой человеческого чувства, превращались в участников трагедии; отвлеченные понятия обретали в его стихе осязаемую конкретность, вещественность. С той же решительностью в процесс поэтической конкретизации вовлекаются сокровеннейшие человеческие переживания. Душевное страдание передается в развернутом динамическом образе, выросшем из обиденного оборота речи «нервы разгулялись». Реализуя заложенный в нем, но почти угасший метафорический смысл, Маяковский создает картину бешеной скачки нервов, от которой даже «рухнула штукатурка в нижнем этаже». Охватившая сердце любовная страсть изображена как разгоревшийся «пожар сердца», нарисованный со всеми драматическими деталями, вплоть до прискакавших пожарных в «сапожищах».

Реализация метафоры пропагандировалась футуристами как один из важнейших приемов борьбы за «самоценное слово». В раннем творчестве Маяковского этот прием используется весьма широко, особенно в трагедии, где пересекающиеся ряды реализованных метафор создают как бы второй план произведения. Персонажи трагедии — Человек без уха, Человек с растянутым лицом и др. — тоже воспринимаются как результат реализации метафоры (ср. «Женщина ... кидает на тротуары плевки, — а плевки вырастают в огромных калек» — I, 157). В поэме заметно стремление автора найти более органичный путь для развертывания метафорического образа, опираясь на заложенные в языке смысловые связи. «Пожар сердца» (как и скачка нервов) вырастает из языковой метафоры — «сердце горит», развернутой в динамический художественный образ.

Круг поэтических ассоциаций Маяковского необычайно широк, для него нет средостения, разделяющего мир интимных чувств и социальных эмоций. Поэтому в картину охватившего сердце любовного пожара органически включается сравнение с нашумевшим событием — гибелью пассажирского парохода, потопленного немецкой подводной лодкой:

Обгорелые фигурки слов и чисел  
из черепа,  
как дети из горящего здания.  
Так страх  
схватиться за небо  
высил  
горящие руки «Лузитании».

(I, 180)

Любовная мольба неожиданно сопрягается с переживаниями вернувшегося с войны израненного солдата:

Тело твое  
я буду беречь и любить,

как солдат,  
обрубленный войною,  
ненужный,  
ничей,  
бережет свою единственную ногу.

(I, 193—194)

Тема неразделенного чувства — одна из традиционных поэтических тем — переведена в поэме в план социальный: ни молодость, ни красота, ни даже неистовая сила страсти не побороли силу денег, не помогли герою удержать любимую. Протест против опошления любви переходит в гневное отрицание буржуазного общества, личная трагедия сливается с трагедией обездоленных масс.

В поэзии предоктябрьских лет, с ее углублением в мир интимных переживаний, редко возникала мысль о народе. Проблемы народной жизни были достоянием прозы, поэзия чаще всего сосредотачивала внимание на внутренней жизни личности, в той или иной мере обособленной от бедствий и страданий народных. Лишь немногие поэты обращали свой взор к миллионам обездоленных, сами же массы почти не получали воплощения в поэтическом образе.

В поэме Маяковского «уличные тыщи» появляются отнюдь не случайно. «Чувствую — „я“ для меня мало», — восклицает поэт, — и в его лирическом монологе начинает звучать голос жаждущей поэтического воплощения «безъязыкой улицы». Ее внешний облик запечатлен в откровенно гротескных тонах, в целом же образ «уличных тыщ», к которым причисляет себя и поэт, отличается резкой контрастностью. Под грубой и уродливой внешностью «каторжане города-лепрозория» таят в себе необычайную, сияющую чистоту и свежесть:

мы чище венецианского лазорья,  
морями и солнцами омытого сразу!

(I, 184)

Кричащая крайность образных параллелей («с лицом, как заspanная простыня» и «солнце померкло б, увидев наших душ золотые россыпи») весьма существенна для идейно-эстетической концепции поэмы. Резкие контрасты характерны не только для изображения масс, столь же контрастен и образ поэта, в котором как бы пересекаются крайние проявления личности современного человека. Проскальзывающие временами биографические черточки («Мир огромив мощью голоса, иду — красивый, двадцатидвухлетний»; «Хорошо, когда в желтую кофту душа от осмотров укутана»; «Я, воспевающий машину и Англию» и т. п.) оттесняются демонстративно выпяченными чертами площадного хулигана, чей голос «пахабно ухаает». И рядом с этим — нежнейшая лирика, полнейшее самоотречение, готовность принять на себя всю боль человеческую:

я — где боль, везде;  
на каждой капле слезовой течи  
распял себя на кресте.

(I, 185)

Рядом с этим — страстный призыв и пророческое предсказание грядущей революции:

Я,  
обсмеянный у сегодняшнего племени,  
как длинный  
скабрезный анекдот,  
вижу идущего через горы времени,  
которого не видит никто.

Где глаз людей обрывается куцый,  
главой голодных орд,  
в терновом венце революций  
грядет шестнадцатый год.

А я у вас — его предтеча...

(I, 185)

Во имя революции, в которой он вместе с «каторжанами города-лепрозория» видит свое спасение, поэт готов отдать душу, подняв ее, как окровавленную знамя:

И когда,  
приход его  
мятежом оглашая,  
выйдете к спасителю —  
вам я  
душу вытащу,  
растопчу,  
чтоб большая! —  
и окровавленную дам, как знамя.

(I, 185)

Образ окровавленной души, ставшей знаменем обездоленных, справедливо сближали с образом горящего сердца Данко из рассказа М. Горького «Старуха Изергиль». Преемственность как в плане идейном, так и в некоторых художественных деталях вполне очевидна. Однако в целом образ поэта в поэме Маяковского создан на основе иных художественных принципов.

Нельзя не заметить, что в резком художественном акцентировании отрицательных черт сыграло свою роль желание подразнить буржуазную публику, «эпатировать буржуа», снизив освященный традицией образ «питомца муз», — об этом вполне определенно автор поэмы писал в статье «О разных Маяковских», очень важной для понимания «Облака в штанах». Но дело не только в этом желании. Как и его старший современник — А. Блок, Маяковский необычайно остро ощущал трагедию человека в буржуазном обществе, и если в творчестве Блока это ощущение порождало столь широко развернувшуюся в третьей книге его лирики тему «двойничества», в которой как бы концентрировалось представление о раздвоении личности в том «страшном мире», где оскверняются высшие ценности человеческого бытия, то у Маяковского родственное ощущение выливалось в кричаще контрастные гиперболические образы, в которых сталкивались черты и качества прямо противоположные. Весьма характерно, что образ поэта и обобщенный образ «каторжан города-лепрозория» созданы в одном и том же ключе; резко контрастное сочетание противоречивых качеств и свойств — не случайное явление, не авторская прихоть, оно продиктовано стремлением резче оттенить действительно существующую противоречивость современного человека, обусловленную воздействием на него буржуазного общественного строя.

Однако, признавая контрастность этих образов, было бы неверно не заметить в ней ведущие мотивы, достаточно определенно подчеркнутые в поэме. Обращаясь к «голоденьким, потненьким, покорненьким», поэт не просто призывает их к мятежу, он внушает им веру в их собственные творческие силы:

Остановитесь!  
Вы не нищие,  
вы не смеете просить подачки!

Нам, здоровенным,  
с шагом саженьным,  
надо не слушать, а рвать их —  
их,

присосавшихся бесплатным приложением  
к каждой двухспальной кровати!

Их ли смиренно просить:  
«Помоги мне!»  
Молить о гимне,  
об оратории!  
Мы сами творцы в горящем гимне —  
шуме фабрики и лаборатории.

(I, 183)

Маяковский не отграничивает себя от этих масс, он сам среди «каторжан города-лепрозория», разделяет их беды и горести, вместе с ними ощущает в себе огромную творческую силу и вместе с ними противопоставляет себя тем поэтам, что

... выкипчивают, рифмами пилюля,  
из любвей и соловьев какое-то варево,

в то время как лишенная насушно ей необходимого поэтического слова

улица корчится безъязыкая —  
ей нечем кричать и разговаривать.

(I, 181)

В устных выступлениях и статьях Маяковский немало высказал резких мыслей о современном искусстве и современных поэтах, нападая и на Бальмонта, и на Брюсова, и на «Адамов с проборами» — акмеистов, в органе которых — журнале «Аполлон» — он видел «рассадник духовного филистерства». Однако в свою поэму он ввел только одно имя, в котором как бы сфокусированы черты ненавистного для него типа поэта:

А из сигарного дыма  
ликерною рюмкой  
вытягивалось пропитое лицо Северянина.

(I, 187)

Имя это отнюдь не случайно было выбрано Маяковским. Трудно найти более выразительный пример опошления таланта. Несомненную поэтическую одаренность, своеобразное чувство слова, музыкальность ритма — все это Игорь Северянин поставил на службу пошло обывательским идеалам. Ресторанно-салонная его поэзия получила в те годы широкую популярность. «У нее много поклонников, — писал Маяковский, — она великолепна для тех, чей круг желаний не выходит из пределов:

Пройтись по Морской с шатенками».

(I, 338)

Впоследствии И. Северянин, покинувший революционную Россию и узнавший на чужбине всю тяжесть разрыва с родиной, с горечью вспоминал ту постыдную роль, которую играли в предоктябрьские годы его стихи и стихи других поэтов-декадентов. Но в 1915 г., упоенный дешевым успехом, он был далек от этих мыслей и с восторгом «славословил грехи». В пору тяжелейшего народного бедствия его эстрадные выступления, где он полупел-полудекламирал свои «ананасы в шампанском», собирали немало поклонников и поклонниц. Поэтому он и стал для Маяковского живым воплощением искусства, чуждого народной жизни. Срывая пестрое оперение с певца «святой трусости», Маяковский обнажал серость, духовное убожество его поэзии:

Как вы смеете называться поэтом  
и, серенький, чирикать, как перепел!  
Сегодня



надо  
кастетом  
кронься миру в черепе!

(I, 187)

Окончательно определяется в поэме столь важная для дооктябрьской поэзии Маяковского богоборческая линия. Как бы приняв эстафету из рук больших русских поэтов, весьма вольно обращавшихся с религиозными кумирами (вспомним хотя бы пушкинскую «Гавриилиаду», дерзкие упреки лермонтовского Демона), Маяковский решительно снижает традиционный образ всемогущего вершителя человеческих судеб. Еще в ранних его стихах можно было встретить озорные выпады против бога: то он мимоходом упомянет «бежавшего из иконы» Христа (стихотворение «Несколько слов обо мне самом»), то напомним о «жилистой руке» бога («Послушайте!»), то, наконец, представит бога в образе расчувствовавшегося, прослезившегося над стихами, суетливого старичка:

И бог заплачет над моею книжкой!  
Не слова — судороги, слипшиеся комом;  
и побежит по небу с моими стихами подмышкой  
и будет, задыхаясь, читать их своим знакомым.

(I, 62)

В поэме «Облако в штанах» Маяковский начинает решительный разговор с «господином богом», именем которого освящается ненавистный поэту строй общественных отношений. С откровенной издевкой обращается поэт к «вездесущему» (настолько вездесущему, что его можно поместить «в каждом шкапу») богу:

— Послушайте, господин бог!  
Как вам не скушно  
в облачный кисель  
ежедневно обмакивать раздобрившие глаза?  
Давайте — знаете —  
устроимте карусель  
на дереве изучения добра и зла!

(I, 194—195)

«Господин бог» с «раздобрившими глазами»! Вместо грозного судьи человеческих дел и намерений — заурядный «господин», обыватель, которого можно порадовать сомнительными развлечениями (пригласив «Евочек» со всех бульваров) и припугнуть «сапожным ножиком». Ни ему, ни его «крыластым прохвостам» неведомы высокие человеческие чувства. Это не «всесильный божище», а «недоучка, крохотный божик», он ничем не может облегчить страдания человека.

Известно, как высоко оценил богоборчество Маяковского М. Горький. «Он цитировал стихи из „Облака в штанах“, — рассказывал об этом А. Н. Тихонов (Н. Серебров), — и говорил, что такого разговора с богом он нигде не читал, кроме как в книге Иова, и что господа богу от Маяковского „здорово влетело“». <sup>2-3</sup>

Такого разговора с богом и не могло быть в поэзии предреволюционных лет, когда религиозные мотивы столь распространены были у самых различных поэтов. Только, пожалуй, в творчестве Д. Бедного можно было найти решительное развенчание религиозного дурмана, но и у него антирелигиозная тематика по-настоящему развернется в послеоктябрьский период, когда он создаст свой «Новый завет без изъятия евангелиста Демьяна». Маяковский в 1915 г. выступил как «тринадцатый апостол»,

<sup>2-3</sup> В. Маяковский в воспоминаниях современников. Гослитиздат, М., 1963, стр. 631.

«предтеча» грядущей революции, во имя которой он готов всходить на «Голгофу аудиторий». Сатирически снижая образ бога, поэт настойчиво искал «слова, возвеличивающие человека» (I, 346).

Поэма «Облако в штанах» позволяет яснее представить тот смысл, который молодой поэт вкладывал в требование современности стиля.

В ранних своих выступлениях Маяковский пропагандировал футуристические призывы к словотворчеству как основной путь обновления поэтического языка, безнадежно отставшего от стремительного развития жизни. Он зло высмеивал поэтическое слово, превратившееся в «потертую фотографию богатой и тихой усадьбы» (I, 298), все эти «аккорды» и «серебристые дали», ставшие избитым штампом, и призывал искать «новые формы выражения мысли» (I, 301).

Но собственные его поиски были направлены не по тому пути, который обозначен в футуристических манифестах. Не право «коверкать язык», а вовлечение в сферу поэтического мышления новых представлений, создание новых ассоциативных связей, сближение поэзии с тем кругом явлений, которые представлялись ранее непоэтическими, — вот те вехи, которыми было определено направление творческих исканий поэта. Нельзя утверждать, что эти ориентиры сами по себе были в ту пору достаточно отчетливы у поэта: поиски нового слова вначале разворачивались под флагом антиэстетизма, «эпатирования буржуа» и потому вели не столько к достижению действительно новых поэтических результатов, сколько к новой вариации на русской почве той традиции, которая была связана с именами французских «проклятых поэтов» — Бодлера, Артюра Рембо, Корбьера — и которую ревностно пропагандировал Д. Бурлюк. Но сквозь увлечение антиэстетизмом в поэме «Облако в штанах» обозначился иной план, обусловленный самим замыслом этого произведения, в котором тема любви переросла в тему большого социального размаха.

Современность проникала в стих Маяковского не только и даже не столько прямыми отзвуками современных событий, в первую очередь событий военного времени (как в приведенных ранее сравнениях), но и более широким кругом поэтических ассоциаций резко выраженного социального аспекта, что и обусловило постепенно складывающееся новое качество поэтического языка.

У Маяковского нет мелких бытовых деталей, носящих на себе несомненный отпечаток времени, какие мы встречаем, например, в стихотворениях О. Мандельштама «Кинематограф», «Теннис» или в сатирах Саши Черного.

Современность отражается в его стихе крупным планом. Даже самые, казалось бы, нейтральные явления ассоциируются в поэме с событиями общественной жизни. Возьмем, к примеру, облачное небо. Его переменчивость во множестве вариаций воспета поэтами, но, пожалуй, впервые в поэзии бурно бегущие облака сравнивались с забастовщиками:

Вдруг  
и тучи  
и облачное прочее  
подняло на небе невероятную качку,  
как будто расходятся белые рабочие,  
небу объявив озлобленную стачку.

(I, 188)

Маяковский отваживается на сближение столь разнородных явлений не просто в поисках необычайного (хотя сами по себе эти поиски отнюдь ему не были чужды), а потому, что мысль о революции постоянно присутствует в его сознании, окрашивая в определенные тона само образное вос-

приятие действительности. Прихотливое движение облачных масс ассоциируется с действиями трудящихся не по необъяснимой авторской «причуде» — в таком взгляде на природу ощущается одно из звеньев авторского восприятия жизни. Поэтому неожиданное сравнение прочно вырастает в образный строй поэмы, подкрепляясь родственными параллелями. Прорвавшиеся сквозь тучи солнечные лучи вызовут беглые ассоциации с военными событиями («и будто бы пушки лафет»), которые сразу переключатся в план раздумий о революции:

Это опять расстрелять мятежников  
грядет генерал Галифе!

(I, 188)

Эти сравнения помогают осуществить переход к строфам, где дается прямой призыв к восстанию:

Выньте, гуляющие, руки из брюк —  
берите камень, нож или бомбу,  
а если у которого нету рук —  
пришел чтоб и бился лбом бы.

(I, 188)

выше вздымайте, фонарные столбы,  
окровавленные туши лабазников.

(I, 189)

Мысль о восстании рождает сравнение заката с марсельезой; ночная тьма вызывает в памяти представление о предательстве («Эту ночь глазами не проломаем, черную, как Азеф!»).

«Облако в штанах» показало и характерное для поэзии Маяковского стремление объединить в рамках одного жанра лирику в собственном смысле слова и сатиру. Обе эти линии были заметно очерчены в творчестве поэта. Среди ранних его стихотворений обращает на себя внимание необычайной мягкостью тона стихотворение «Послушайте!» — лирическая жалоба одинокой души, растроганной вечной красотой природы:

Послушайте!  
Ведь, если звезды  
зажигают —  
значит — это кому-нибудь нужно?  
Значит — это необходимо,  
чтобы каждый вечер  
над крышами  
загоралась хоть одна звезда?!

(I, 60—61)

Прорываясь сквозь увлечение антиэстетизмом (следы его заметны и в этом стихотворении, где звезды, так влекущие к себе человека, все-таки названы «плевочками» — грубым словом поэт как бы нейтрализует впечатление от столь необычного в его словаре сравнения звезд с жемчужинами), живое лирическое чувство звучит в стихотворении «Скрипка и немножко нервно», оно разольется мощным потоком в «Облаке», в поэме «Флейта-позвоночник» и в ряде других произведений предоктябрьских лет. И почти рядом с ним, иногда даже сливаясь в едином жанровом русле, развертывается сатирическая линия. От первых сатирических выпадов в ранних стихотворениях и трагедии Маяковский переходит к целой серии сатирических «гимнов», в которых не только оттачивается сатирическое мастерство поэта, но и уточняется тот адрес, по которому направлена сатира. Обобщенные образы «жирных» из стихотворения «Нате!» и юношеской трагедии конкретизируются в сатирических образах «судьи», «уче-

ного», «критика» и, наконец, в образе безглазого, безухого «желудка в панаме», столь непосредственно перекликающемся с образами «проевшихся насквозь» в поэме «Облако в штанах», выписанными с откровенной ненавистью и брезгливостью:

Всех пешеходов морда дождя обсосала,  
а в экипажах ложились за жирным атлетом атлет:  
лопались люди,  
проевшись насквозь,  
и сочилось сквозь трещины сало,  
мутной рекой с экипажей стекала  
вместе с иссосанной булкой  
животина старых котлет.

(I, 191—192)

В русской поэзии, впитавшей в себя освободительные идеи, сатира всегда занимала заметное место, не имея, по существу, резко очерченных жанровых ограничений. От больших сатирических поэм («Современники» Некрасова) до метко бьющих сатирических куплетов — все виды поэтической сатиры были приняты на вооружение. Однако к началу десятилетия годов, в условиях разгула царской реакции, сатира была заметно потеснена в подцензурных изданиях. Развертывающаяся сатирическая деятельность Демьяна Бедного, выступавшего в революционной печати, в те годы еще не вошла в литературную орбиту. Талантливый поэт-сатирик Саша Черный (А. М. Гликберг, 1880—1932), в ранних произведениях которого заметен отсвет революции 1905 г., в предреволюционный период переживал сложный духовный кризис. Избрав своим основным героем растерявшегося интеллигента, утратившего высокие идеалы и погрузившегося в мелочное однообразие пошлого существования, поэт не смог ничего противопоставить его идейной опустошенности. Абстрактный гуманизм авторских устремлений под напором, как ему казалось, всеисильной пошлости и всеобщего ренегатства все более уступал место мрачному пессимистическому взгляду на жизнь.

Маяковский хорошо знал творчество Саши Черного. В автобиографии, вспоминая события 1910 г., он записал: «Поэт почитаемый — Саша Черный. Радовал его антиэстетизм» (I, 19).

Современники подтверждают, что молодой поэт в 1911—1912 гг. мог подряд читать на память сатиры Саши Черного, опубликованные в 1910 г. отдельной книгой.<sup>4</sup> В стихах Маяковского можно обнаружить некоторую переключку с отдельными сатирическими образами старшего современника. Так, например, полемический образ из «Облака в штанах»:

Пока выкипчивают, рифмами пиликая,  
из любвей и соловьев какое-то вариво... —

(I, 181)

нетрудно соотнести с написанными в 1913 г. стихами Саши Черного:

Где ты видел такую любовь?  
На эстраде, где бритый тенор.  
Прижимая к манишке перчатку,  
Взбивает сладкие сливки  
Из любви, соловья и луны?<sup>5</sup>

Антиэстетизм Саши Черного, его резкое осмеяние пошлости современного мира и современного искусства были какими-то своими сторонами

<sup>4</sup> См. об этом в журнале «Творчество» (1920, № 1, стр. 7); об этом же, но применительно к 1915 г. вспоминает и К. Чуковский (Маяковский. Однодневная газета ЛОФОСП, Л., 1930 г.; см. также воспоминания Л. Ю. Брик «Чужие стихи» в сб. «В. Маяковский в воспоминаниях современников»).

<sup>5</sup> Саша Черный, Стихотворения. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1960, стр. 262.

близки молодому Маяковскому, созвучны некоторым тенденциям его творчества. Однако в целом сатира Маяковского развивалась по иному идейно-эстетическому руслу. Для нее была характерна не только социальная определенность цели, но и во многом иные художественные принципы.

В сатирах Саши Черного зерно образа чаще всего вырастает из сатирически заостренной бытовой детали. Обличая торжествующую пошлость, представляющую поэту настолько безграничной и бесконечной, что в любом и каждом можно было обнаружить ее черты, он обычно выдвигал на первый план конкретный образ героя, в самом портрете, поведении которого скальпель сатирика обнажал еще одно индивидуальное проявление общественных пороков. Такие произведения, как например «Пошлость», «Искатель», «Всероссийское горе», «Мясо», «Обстановочка» (которые любил наизусть читать Маяковский), — это беспощадно меткие сатирические зарисовки, сохраняющие ярко выраженный колорит своего времени, вплоть до деталей модной одежды. Герой Саши Черного немислим без бытового антуража, ибо он почти никогда не выходит за пределы быта; мир пошлой обыденщины — вот основная сфера его действий:

Где события нашей жизни,  
Кроме насморка и блох?  
Мы давно живем как слизи,  
В нищете случайных крох.  
Спим и хнычем. В виде спорта,  
Не волнуясь, не любя,  
Ищем бога, ищем черта,  
Потеряв самих себя.<sup>6</sup>

Поэт не чуждался гротеска, в его творчестве есть образы, как бы предвещающие появление образа «жирных» у Маяковского:

Щеки, шеи, подбородки,  
Водопадом в бюст свергаясь,  
Пропадают в животе,  
Колыхаются, как лодки,  
И, шелками выпираясь,  
Вопиют о красоте.

И опять зады и бедра...  
Но над ними — будь им пусто! —  
ни единого лица!<sup>7</sup>

Социальный адрес подобных сатирических образов весьма расплывчат. «Растопыренные бюсты», «безглазые глаза, — как два пупка», «бифштекс в нарядном женском платье» — в этих и им подобных образах на первый план выступает их вопиющее безобразие. Но мастерство сатирического осмеяния обывательщины, разоблачение интеллигентиков эпохи реакции, прячущихся «то в ханжество, то в мистику» и с энтузиазмом провозглашавших «отбой» высоким словам и устремлениям, наконец, демонстративный антиэстетизм Саши Черного, направленный против антидемократических эстетских тенденций в поэзии начала века, — все это не только привлекало к нему демократического читателя, но, как вспоминает один из современников, в известной мере, подготавливало «к восприятию Маяковского».<sup>8</sup>

Сатира Маяковского почти совершенно лишена бытовых деталей. Сатирический образ у него, как правило, строится на гротескном заострении одной черты, всегда социально осмысленной. В большинстве его ранних произведений встречаем вариации образа «жирных», в котором все более

<sup>6</sup> Там же, стр. 75.

<sup>7</sup> Там же, стр. 100—101.

<sup>8</sup> Ю. Либединский. Современники. Воспоминания. «Сов. писатель», М., 1958, стр. 159.

отчетливо проступает сатирически обобщенный образ буржуа, чья «пухлая морда» неотступно «маячит в дымах фабрик» (I, 99). «Безглазый, безухий», он равнодушен к чужим бедам и страданиям, его не трогает ни искусство, ни высокие идеи.

Желудок в панаме! Тебя ль заразят  
величием смерти для новой эры?!  
Желудку ничем болеть нельзя,  
кроме аппендицита и холеры!

(I, 84)

Социальная определенность этого гротескного образа дает основания для сближения его с революционным памфлетом (в частности, с памфлетом Поля Лафарга «Проданный аппетит», переведенным и изданным в Петербурге в 1905 г.); с другой стороны, самая возможность такого заострения была подготовлена фольклорной традицией: в народном восприятии богач всегда глух к чужой беде и жаден ко всему, что сулит ему прибыль; толщина, «пузо» является своего рода наглядным выражением нетрудовой жизни, богатства. И Маяковский, опираясь на это традиционное восприятие, создает свой, носящий отпечаток его индивидуальной манеры, сатирический образ.

В том же плане нарисован и образ «знаменитого ученого» («Гимн ученому»), злая сатира на оторванную от жизни науку. Отрешенность от «людских безобразий», равнодушие к тому, что «растет человек глуп и покорен», бессмысленная сосредоточенность на никчемных вещах характеризуют образ, в котором нет «ни одного человеческого качества».

Откровенная условность сатирических образов Маяковского не означала их абстрактности, поэтической «бесплотности». Наоборот, эти образы, даже самые обобщенные из них, как например образ судьи из стихотворения «Гимн судьбе», выписаны очень конкретно, со свойственной поэту «вещностью» поэтического слова. Так, взгляд судьи, враждебного всему живому и яркому, буквально обесцвечивает краски жизни:

Попал павлин оранжево-синий  
под глаз его строгий, как пост, —  
и вылинял моментально павлиний  
великолепный хвост!

(I, 76)

Поэт умеет обнаружить скрытый метафорический смысл слова в живой картине:

И нет ни в одной долине ныне  
гор, вулканом горящих.  
Судья написал на каждой долине:  
«Долина для некурящих».

(I, 77)

Реализация стершейся языковой метафоры (в данном случае «вулкан курится») довольно широко используется в сатире Маяковского.

Принцип сатирического заострения одного, главного качества, доведенного до гротеска, сохраняется и в тех случаях, когда сатира бывает направлена против определенного общественного явления. Так, обличая взяточничество, поэт рисует (очень подробно) сатирическую картину полного, всеобщего самоограбления во имя удовлетворения безмерного аппетита взяточников:

Костюмы соберите. Чтоб не было рваных.  
Мамаша! Вытряхивайтесь из шубы беличьей!  
У старых брюк обшарьте карманы —  
в карманах копеек на сорок мелочи.  
Все это узлами уложим и свяжем  
и сами, без денег и платья,  
придем, поклонимся и скажем:  
Нате!

(I, 96)

Резкое выделение социальной сущности образа было в традициях русской сатиры. В поэзии Некрасова, произведениях Салтыкова-Щедрина широко использовался прием сатирического заострения социально-значимой детали, концентрирующей в себе главное содержание образа. Поиски Маяковского в этом направлении объективно оказались в русле этой традиции. Известно, что, услышав впервые строки из «Юбиляров и триумфаторов» Некрасова:

Князь Иван — колосс по брюху,  
Руки — род пуховика,  
Пьедесталом служит уху  
Ожиревшая щека, —

Маяковский воскликнул: «Неужели это не я написал?!».<sup>9</sup>

В дальнейшем творчестве поэта сатирическая линия развивается и углубляется. Совершенствуя мастерство, добываясь большей смысловой емкости образа, поэт полнее и шире освоит традиции реалистической сатиры, будет применять различные способы создания сатирического образа. Однако всегда сатира Маяковского будет тяготеть к широкому обобщению и резкому заострению социально-значимой детали.

## 2

Конец XIX и начало XX в. в поэзии связаны с кризисом эпической формы. Поэма с ее широким социальным охватом, глубиной идейно-философских исканий, представлявшая собой одно из главных завоеваний русской поэзии прошлого столетия, была оттеснена лирическими жанрами, занявшими главенствующие позиции в творчестве символистов. Такое изменение жанровых акцентов по-своему отражало существенные особенности развития общественного сознания. Настроения «fin de siècle» со свойственным ему углублением в круг индивидуалистических переживаний усиливались получившимися распространение в пору реакции антиобщественными тенденциями, неумением или нежеланием осмыслить сложные взаимодействия личности и общества в новую историческую эпоху. Все это не могло не сказаться на развитии поэзии, которая особенно восприимчива к колебаниям общественных устремлений.

На рубеже второго десятилетия, в преддверии грандиозных исторических событий, заметно начали оживляться поиски более масштабных поэтических форм, захватившие поэтов различной идейно-эстетической ориентации. Так, у А. Блока, помимо лирических циклов, в какой-то мере восполнявших отсутствие в его творчестве жанра поэмы, возникает в эту пору замысел большого произведения, своего рода поэтического варианта истории Ругон-Маккаров Золя, в котором поэт ставил перед собой задачу показать, как «мировой водоворот засасывает в свою воронку почти всего человека» (III, 298), калеча, обезображивая личность. Работа над поэмой «Возмездие» растянулась почти на целое десятилетие, но так и не была завершена. Включенный в рамки традиционного сюжетного повествования авторский замысел осуществлен лишь частично, однако и в таком, незаконченном, виде поэма А. Блока, в которой с необычайной силой и полнотой разоблачалась философия индивидуализма и ее влияние на психику человека, стала одним из значительных явлений поэзии начала века.

Тяготение к крупной поэтической форме характерно было для творчества Н. Гумилева. Однако его поэмы не стали и не могли стать скольнибудь заметным событием поэзии второго десятилетия, обозначив лишь определенный этап творческой биографии поэта. Причина прежде всего

<sup>9</sup> В. Маяковский в воспоминаниях современников, стр. 332.

коренилась в глубочайшем их расхождении с основными тенденциями общественного развития, с теми настроениями и стремлениями, которые характеризовали жизнь русского общества в канун революции. Идея незыблемости королевской власти, пропаганда колониальной политики, в каком бы виртуозно разукрашенном обличении ни преподносились читателю, не могли встретить сочувственного внимания. Тяжелейшие испытания империалистической войны с необычайной силой обнажили прогнившие основы дворянско-буржуазного государства. Недовольство и возмущение царским строем проникали в самые различные слои общества. Без учета этих настроений невозможны были сколько-нибудь серьезные идейно-эстетические поиски в любом жанре, и особенно в жанре поэмы.

Протест против современной цивилизации, разрушающей естественную связь человека с природой, характерен для поэм В. Хлебникова. В поэме «Журавль» в фантастическом образе железного журавля, глотающего людей, поэт передал свой страх перед современным городом (метафора город — журавль является сюжетной основой поэмы). Близкие настроения раскрываются и в поэме «Зверинец». Тяготение к примитивизму первобытного мира, увлечение славянской мифологией отразились в ряде других его поэм («Девий бог», «Ви́ла и леший», «Повесть каменного века» и др.). Однако свойственная В. Хлебникову запутанность, непроясненность идейно-эстетических представлений, увлечение чисто формальными поисками, почти полное отсутствие в его ранних произведениях живой современной действительности, пожалуй, наиболее резко сказались в его поэмах. Лишь после Октября, когда взрыв революционного освобождения увлечет и поэта, удастся ему создать получившие известность поэмы «Ладомир» и «Ночь перед Советами».

К жанру поэмы обращается и поэт-сатирик Саша Черный. За год до появления «Облака в штанах» он опубликовал (под псевдонимом А. Черный, как бы отграничивая тем самым новое произведение от прежнего своего творчества) большую поэму «Ной», сюжет которой основан на библейской легенде о всемирном потопе. Мрачная картина разворачивается в поэме: в ковчеге с удесятеренной силой оживают семена злобы и преступлений, ибо источник всех бед и несчастий, как представляется автору, лежит в самой природе человека. Поэт и не зовет бороться с ними, он лишь пытается утешить себя мыслью о неизбежном круговороте добра и зла. Крик ребенка останавливает отчаявшегося Ноя, готового потопить ковчег. И седой патриарх примиряется с жизнью, вспоминая о том, что существуют в ней и светлые минуты:

Смерть мертвее тоски... Смерть бессмысленней зла...  
Разве не было в жизни святого угла?

Разве не было ясных и полных минут?<sup>10</sup>

Пафос примирения не был чужд и предшествующему творчеству поэта. Обличая в своих сатирах торжествующую пошлость, Саша Черный был убежден в ее всесили и отнюдь не надеялся на ее уничтожение. В поэме он попытался дать развернутое обоснование примиренческой концепции, показав тем самым мелкобуржуазную ограниченность мировоззрения и непонимание тех настроений, которыми жили народные массы.

Можно назвать и другие поэмы, созданные во втором десятилетии нового века (как, например, лирико-романтическая поэма А. Ахматовой «У самого моря»), однако даже при несомненных художественных досто-

<sup>10</sup> Литературно-художественные альманахи изд. «Шиповник», кн. 23, СПб., 1914. стр. 230.



инствах ни одна из них не получила сколько-нибудь заметного резонанса, так далеки они были от коренных проблем народной жизни. Следует отметить, что, за редкими исключениями, поэма не занимала большого места в творчестве поэтов того периода, обращение к этому жанру было явлением если не случайным, то во всяком случае не характерным для творческой биографии большинства из них.

В дореволюционном творчестве Маяковского поэма, наоборот, заняла центральное место. Вместе с юношеской трагедией поэмы составляют большую половину — почти три пятых — всего написанного им до Великой Октябрьской социалистической революции.

Поэт-лирик по самой природе своего дарования, Маяковский с первых своих шагов в литературе начал борьбу за решительное расширение границ лирической поэзии, вовлекая в сферу лирического переживания разнообразный круг жизненных явлений. И первая его поэма, сохраняя в своей структуре признаки лирического произведения (отсутствие строго очерченного повествовательного сюжета, свобода движения поэтической мысли, лирический монолог как единственная форма изложения и т. д.), в то же время заметно тяготеет к эпосу по размаху замысла, широте социального осмысления явлений, наконец, по самому характеру авторского взгляда на мир, способного проникать и во внутренние закономерности человеческих отношений.

Написанная в том же 1915 г. поэма «Флейта-позвоночник» в отличие от «Облака в штанах» выдержана в одном лирическом ключе, тематически однопланова. Огромное, всепоглощающее чувство любви составляет все ее содержание. Три части поэмы — это отчаянный крик измученного любовью сердца, обращенный к богу, к любимой, ко всему миру. В этом чувстве нет светлой пушкинской гармонии, оно все пронизано острейшими противоречиями; страстная мольба сменяется проклятиями; даже в светлом лике любимой, «вызаренном» в памяти поэта, порой проступают черты иного облика, как бы встающего «из пекловых глубин».

Тема высокой любви, дающей человеку силы для всей его деятельности, способной «пустить в работу», как скажет поэт в одном из стихотворений 20-х годов, «сердца выстывший мотор», — одна из самых заветных тем поэзии Маяковского. К ней он обращается даже в поэме, посвященной Октябрю, где с такой потрясающей силой передано великое чувство единения с народом. Рассказывая о тяжелых испытаниях и героических свершениях, о великом подвиге революционного народа, в который вложена частица и его труда, поэт со свойственной ему решительностью признается:

Если  
я  
чего написал,  
если  
чего  
сказал —  
тому виной  
                  глаза-небеса,  
любимой  
                  моей  
                  глаза.

(VIII, 294)

В пору работы над поэмой «Про это», размышляя о чувстве любви, о значении его в жизни человека, Маяковский запишет: «Исчерпывает ли для меня любовь все? Все, но только иначе. Любовь это жизнь, это главное. От нее разворачиваются и стихи, и дела, и все прочее. Любовь это

сердце всего. Если оно прекратит работу, все остальное отмирает, делается лишним, ненужным. Но если сердце работает, оно не может не проявляться во всем».<sup>11</sup>

В поэме «Флейта-позвоночник» связь всеобъемлющего чувства любви со всей жизнью человека как бы заложена в глубь поэтической метафоры, обозначившей название поэмы. Как позвоночник составляет опору человеческого тела, так и любовь поддерживает человека во всех испытаниях. Воспоминание о любимой даже в смертный час может вызывать улыбку счастья. Но голос «флейты-позвоночника» далек от успокоительной мелодии. Неистовая сила чувства, которое лирический герой поэмы пронесет сквозь все испытания, сохранив до самой своей смерти:

Последним будет  
твое имя,  
запекшееся на выдранной ядром губе. —  
(I, 204)

сталкивается с простым и страшным обычаем:

Знаю,  
каждый за женщину платит.  
(I, 206)

Социальный строй накладывает отпечаток на самые интимные человеческие переживания, чистоган вторгается в святая святых человека. В третьей части поэмы образ любимой связан с метафорическими вариациями образа умершей любви:

Послушай,  
все равно  
не спрячешь трупа.  
Страшное слово на голову лавь!  
Все равно  
твой каждый мускул  
как в рупор  
трубит:  
умерла, умерла, умерла!  
(I, 205)

Ямами двух могил  
вырылись в лице твоём глаза.  
(I, 206)

Губы дала.  
Как ты груба ими.  
Прикоснулся и остыл.  
Будто целую покаянными губами  
в холодных скалах высеченный монастырь.  
(I, 207)

Из светлого чувства любовь превращается в мучительную пытку, ниспосланную человеку «всевышним инквизитором». Но она не уводит человека от мира. «Нечеловечью магию» «просветленных страданием слов» поэт несет к людям:

Любовь мою,  
как апостола во время оно,  
по тысяче тысяч разнесу дорог.  
(I, 206)

<sup>11</sup> «Знамя», 1941, № 4, стр. 232.

Стихи поэмы посвящены не только «ей» (первоначальный вариант названия — «Стихи ей»), они имеют более широкий адрес:

За всех вас,  
которые нравились или нравятся,  
хранимых иконами у души в пещере,  
как чашу вина в застольной здравице,  
подъемлю стихами наполненный череп.

(I, 199)

Исконная тема ляжет в основу не сохранившейся поэмы «Дон Жуан», вторгнется в поэму о войне, займет одну из важнейших линий в поэме «Человек», постоянно будет звучать в лирике Маяковского. Почти всегда ее звучание будет трагедийно: высокое человеческое чувство не ценится в том мире, где «каждый за женщину платит»; но никогда она не снизится до уровня пошлой обыденности. Беззаветное чувство продиктует поэту выстраданные признания:

Если быка трудом умбрат —  
он уйдет,  
разляжется в холодных водах.  
Кроме любви твоей,  
мне  
нету моря,  
а у любви твоей и плачем не вымолишь отдых.  
Захочет покоя уставший слон —  
царственный ляжет в опожаренном песке.  
Кроме любви твоей,  
мне  
нету солнца,  
а я не знаю, где ты и с кем.  
Если б так поэта измучила,  
он  
любимую на деньги б и славу выменял,  
а мне  
ни один не радостен звон,  
кроме звона твоего любимого имени.

(I, 108)

Стихи, посвященные любимой, с характерным подзаголовком «Вместо письма», завершаются словами высокой самоотверженности:

Дай хоть  
последней нежностью выстелить  
твой уходящий шаг, —

(I, 108)

как бы перекликающимися с концовкой знаменитого пушкинского стихотворения о невысказанной и неразделенной любви — «Я вас любил...».

И все же тема любви в поэзии Маяковского окажется не главной темой. Снова и снова мысль поэта притягивают коренные социальные проблемы времени. И в первую очередь основной вопрос, волновавший в те годы и политиков, и публицистов, и литераторов, и всех честных людей, озабоченных судьбами человечества, — вопрос о войне.

Вопрос этот был необычайно запутан шовинистической пропагандой. В. И. Ленин писал, что «буржуазия каждой страны ложными фразами о патриотизме старается возвеличить значение „своей“ национальной войны и уверить, что она стремится победить противника не ради грабежа и захвата земель, а ради „освобождения“ всех других народов, кроме сво-

его собственного».<sup>12</sup> Шовинистический угар затуманил головы многих литераторов, и Маяковский не сразу разобрался в характере войны, но интуиция поэта-демократа опередила доводы рассудка; в стихах его война неизменно ассоциируется с народными бедствиями. После первых во многом чисто эмоциональных откликов (стихотворение «Война объявлена», «Мама и убитый немцами вечер») тема войны в разных вариациях пройдет через многие стихотворения поэта («Мысли в призыв», «Я и Наполеон», «Вам!», «Военно-морская любовь», «Великолепные нелепости», «Хвои»), отразится в самом характере образного восприятия мира. Империалистическая война окажет немалое влияние и на идейное развитие поэта, углубление его социальных представлений, проясняя перед ним конкретный облик классового врага. Одним из примеров может служить политический памфлет «Вам!», брошенный прямо в лицо наживающейся на войне буржуазии (Маяковский впервые прочитал его в «Бродячей собаке» — артистическом кабаре, в годы войны ставшем пристанищем «нуворишей», которому посвящено стихотворение А. Ахматовой «Все мы бражники здесь. . .»).

Монументальная поэма «Война и мир», созданная в 1915—1916 гг., была поэтическим ответом Маяковского на выдвинутый временем вопрос об империалистической войне и судьбах человечества. Именно в этом смысле было употреблено в названии поэмы слово «мир» (мир по старой орфографии — Вселенная).

Весьма примечательно, что ни один из поэтов, воспевавших войну, не смог создать о ней сколько-нибудь значительного произведения. Публиковавшиеся в журналах и альманахах стихи о войне в большинстве случаев отличались бесцветностью, трафаретностью поэтического языка. Маяковский в статье «Штатская шрапнель» остроумно продемонстрировал это, объединив в одно стихотворение три строфы трех поэтов — Брюсова, Бальмонта, С. Городецкого.

В этом была своя закономерность: истинная поэзия не может быть бесчеловечной, не может прославлять чудовищные преступления войны, затеянной империалистической буржуазией во имя своего обогащения. Поэма о войне могла быть написана только с антимилицаристских позиций.

Тема войны требовала не только нового идейного освещения, но и серьезных преобразований в структуре жанра поэмы, в самой ее поэтике.

Война 1914 г. была первой мировой войной, вовлекшей в свою орбиту большинство стран и народов. Ее последствия испытали на себе широчайшие народные массы. Трагические отзвуки войны проникали в самые отдаленные углы, обостряя назревающие социальные противоречия, усиливая возмущение против царизма. Чтобы передать в поэтическом произведении самый характер общественной атмосферы тех лет, нужны были более емкие художественные образы, необходимо было увеличить «грузоподъемность» стиха, найти новые поэтические ритмы, способные вместить необычайно сложный ритм общественного развития.

Поэма Маяковского грандиозна по замыслу. В годы военного ожесточения, «среди воя, среди визга» шовинистической пропаганды поэт мужественно поднял свой голос в защиту человечества:

Сегодня ликую!  
Не разбрызгав,  
душу  
сумел,  
сумел донести.

<sup>12</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 26, стр. 17.

Единственный человеческий,  
среди воя,  
среди визга,  
голос  
подъемлю днесь.

(I, 212)

Место действия поэмы — весь мир. Не только все народы — вселенная участвует в развитии событий. Спрессованная энергия поэтической гиперболы заряжает весь образный строй поэмы, позволяя создавать картины невиданной обобщающей силы. Широкой, гневной кистью нарисован в первой части поэмы образ зараженной, гниющей земли. «Массомытая быкомордая орава» вытесняет с земли людей; города в агонии, зараза сочится по жилам рельс «в загар деревень».

Врачи  
одного  
вынули из гроба,  
чтоб понять людей небывалую убыль:  
в прогрызанной душе  
золотопалым микробом  
вился рубль.

(I, 216)

Причина войны обнажена здесь с предельной ясностью. Причудливый поэтический образ вырос на основе глубокого проникновения в самую суть закономерностей общественного развития. В этом, несомненно, сказался давний пропагандистский опыт «товарища Константина» (партийная кличка Маяковского в период юношеского его участия в подпольной работе большевистской партии), с увлечением читавшего работы Маркса и Ленина.

Столь же определенно раскрывается во второй части поэмы неизбежность войны, несущей с собой страшное наступление на культуру:

Германия!  
Мысли,  
музеи,  
книги,  
каньте в разверстые жерла.  
Зевы зарев, оскальтесь нагло!  
Бурши,  
скачите верхом на Канте!  
Нож в зубы!  
Шашки наголо!

Россия!  
Разбойной ли Азии зной остыл?!  
В крови желанья бурлят ордой.  
Выволакивайте забившихся под Евангелие Толстых!  
За ногу худую!  
По камню бородой!

(I, 218—219)

Эпический замысел поэмы требовал иной, более стройной и последовательной, чем в первых, лирических в своей основе, поэмах, композиции. Возникшая в самом начале работы над поэмой картина стремительного развития военных событий впоследствии стала третьей, центральной частью поэмы. Отправляясь от традиционного оборота «театр военных действий», Маяковский рисует в ней захватывающее «зрелище величайшего театра»: весь мир превратился в огромную арену, над которой

«в небо люстрой подвешена зажженная Европа»; действующими лицами оказываются целые страны:

Сегодня  
бьются  
государством в государство  
16 отборных гладиаторов.

(I, 220)

С необычайной силой передана напряженность событий, приковавших внимание всей вселенной:

шар земной  
полюсы стиснул  
и в ожидании замер.  
Седоволосые океаны  
вышли из берегов,  
впились в арену мутными глазами.  
Пылающими сходнями  
спустилось солнце —  
суровый  
вечный арбитр.  
Выгорая от любопытства,  
звезд глаза повылезали из орбит.

(I, 221)

Безжалостно резкими красками рисует Маяковский «фейерверк фактов один другого чудовищней». Страшная картина «всечеловеческой бойни» раскрывается в поэме. «Человечьей кровищей» пропитана земля; «во всех водопроводах сочилась та же рыжая жижа»; «везде шаги одинаково хлюпали, месяц дымящееся мира месиво»; «на сажень человеческого мяса нашинковано» — подобные гиперболические образы не только передают потрясенный происходящим авторский взгляд на события — в них по-своему, в сгущенном поэтическом обобщении, отражена страшная правда небывалой в истории войны. Выбор поэтических средств подсказан самой действительностью: грандиозность всемирной схватки требует соответствующих масштабов поэтического изображения.

Куда легендам о боянях Цезарей  
перед былою,  
которая теперь была!  
Как на детском лице зоря,  
нежна ей  
самая чудовищная гипербола.

(I, 220)

«Чудовищные гиперболы» поэмы «Война и мир» потрясли читателя бьющей по нервам силой эмоционального накала. Гиперболизм становился уже не одним из художественных приемов, а характернейшей чертой, качеством поэтического стиля, сформировавшегося в годы «всенародной трагедии» и впитавшего в себя невиданный размах нарастающих социальных противоречий, своего рода мерой поэтического видения мира. Потому-то гипербола необходима Маяковскому не только в изображении военных событий, но и в передаче «интимнейших движений души» (А. Блок). «Флейта-позвоночник», лирические стихи насыщены гиперболическими образами не в меньшей степени, чем поэмы о войне.

«Война и мир» — единственная в дооктябрьском творчестве Маяковского поэма, композиция которой, в основе своей, была обусловлена реальным развитием событий; авторский замысел, при всей его необычайной смелости, не мог допустить произвольного смещения перспективы, поэтическая фантазия во всем, что касалось войны, должна была корректи-

роваться исторической правдой. После поэмы «Облако в штанах» это был крупный шаг вперед по пути к эпосу революции, отмеченному впоследствии такими вехами, как «150 000 000», «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!».

Однако и в этом произведении лирическое начало не было заслонено всемирным размахом событий. И оно нашло отражение не только в характере освещения вселенской катастрофы, но прежде всего в образе поэта, который имеет весьма существенное значение как для понимания замысла поэмы, так и для осмысления творческого развития Маяковского.

Уже в «Прологе», где определено направление поэмы, этот образ очерчен в главном своем качестве. Гуманизм, безграничная любовь к человеку противопоставлены здесь со всей решительностью военным подвигам во имя «убийцы — победы» (так поэт еще в стихотворении «Война объявлена» заклеил бесчеловечный характер военных устремлений):

Хорошо вам.  
Мертвые сраму не имут.  
Злобу  
к умершим убийцам туши.  
Очистительнейшей влагой вымыт  
грех отлетевшей души.

Хорошо вам!  
А мне  
сквозь строй,  
сквозь грохот  
как пронести любовь к живому?  
Оступлюсь —  
и последней любвишки кроха  
навек канет в дымный омут.

(I, 211)

Следующее за «Прологом» «Посвящение», адресованное любимой, вводит в поэму резко выделенную автобиографическую тему, подчеркивая вместе с тем причастность поэта ко всем испытаниям военной трагедии. «Даты времени, смотревшего в обряд посвящения... в солдаты» — еще одно конкретное напоминание о том, что в орбиту войны неминуемо втягивается каждый человек. Лирическая встреча с любимой, принесящая поэту радость ожившего чувства:

О, какне ветры,  
какого юга,  
свершили чудо сердцем погребенным?  
Расцветают глаза твои,  
два луга!  
Я кувыркаюсь в них,  
веселый ребенок, —

(I, 239)

органически входит в развернутую в пятой, последней части мечту о счастливом будущем человечества без войн и раздоров. И на этом, по существу, в поэме исчерпывается автобиографическая линия, обычно столь сильно представленная в творчестве Маяковского. Образ поэта в четвертой части поэмы имеет иной, обобщающий характер.

В критических работах, посвященных Маяковскому, неоднократно отмечались мотивы мессианства, жертвенничества в раннем творчестве Маяковского и особенно в поэме «Война и мир». Нередко его упрекали за это, сопоставляя с иной трактовкой темы «поэт и народ» в творчестве послеоктябрьского периода. В плане социологическом упреки эти вполне обоснованы: действительно, когда Маяковский нашел свое «место поэта в рабочем строю», во многом изменились и его представления о поэте.

Однако социологический анализ не может раскрыть все особенности художественного произведения. И в данном случае, оценивая только социальный смысл поэтических образов, можно при этом упустить существенные особенности их эстетической природы.

В «Прологе» образ поэта был дан как средоточие человечности, сохранившейся в урагане военных столкновений. В «Посвящении» подчеркнута его биографическая причастность к испытаниям, которые выпали на долю человечества. В четвертой части эта мысль уже принимает характер широкого обобщения — нарисованные в первых частях поэмы страшные картины всенародного бедствия воспринимаются как личное переживание поэта:

всеми пиками истыканная грудь,  
всеми газами свороченное лицо,  
всеми артиллериями громимая цитадель головы —  
каждое мое четверостишие.

.....  
страшной тяжестью всего, что сделано,  
без всяких  
«красиво»,  
прижатый, гнусь.

Убиты —  
и все равно мне, —  
я или он их  
убил.  
На братском кладбище,  
у сердца в яме,  
легли миллионы, —  
гниют,  
шевелиются, приподымаемые червями!

(I, 229)

Лирический поэт всегда воспринимает мир через свое переживание; чем крупнее, многограннее его личность, тем ярче, полнее, разнообразнее отраженная в его поэзии картина жизни. Даже в том случае, когда субъективные представления поэта не в состоянии предугадать направление общественного развития, его поэтическое создание может иметь существенное идейно-эстетическое значение как художественное отражение определенных общественных устремлений.

Обнажив истоки и бесчеловечный характер империалистической войны, Маяковский не смог предсказать ее конкретных результатов. Лишь великий мастер революционной теории и практики В. И. Ленин мог разглядеть в путанице исторических событий верный путь и направить на этот путь большевистскую партию. Поэт-лирик в страстной мечте о будущем готов был отдать свое сердце, приняв на себя тяжкий груз страданий и преступлений человечества. Не следует рассматривать четвертую и пятую части поэмы как политическую программу. В них с необычайной силой выступает на первый план другое — вера поэта в замечательное будущее человечества и его безоглядная готовность пожертвовать всем, принять на себя самые тяжкие муки во имя этого будущего:

Вытеку срубленный,  
и никто не будет —  
некому будет человека мучить.  
Люди родятся,  
настоящие люди,  
бога самого милосердней и лучше.

(I, 233)

Этими стихами кончается четвертая часть. В пятой части, где уже ощущается зерно новой поэмы с ее восторженным прославлением творческих



сил человека, фантастическая картина будущей счастливой жизни без войн и угнетения (местами перемежающаяся веселой иронией — вспомним хотя бы, как «тихо, попарно, цари-задиры гуляют под присмотром нянь») также завершается мыслью о свободном человеке будущего:

И он,  
свободный,  
ору о ком я,  
человек —  
придет он,  
верьте мне,  
верьте!

(I, 242)

В литературе о Маяковском высказывалось мнение, что первая, вторая и третья части поэмы — это лишь «большое эпическое отступление от лирической повести о судьбе индивидуального героя, которого взяли в царскую армию, „от уха до уха выбрили аккуратненько“». <sup>13</sup>

Развивая эту мысль, автор пишет: «Лирический герой, от лица которого говорит поэт, чужд всего субъективного, узко личного, он — выражение той тенденции, которую замечательно разгадал Горький, указав, что „я“ Маяковского — это только символ массы, до дна поднятой и взволнованной войной». <sup>14</sup>

Последнее утверждение исследователя, поясняющего очень глубокую горьковскую мысль, вызывает возражение категорическим отрицанием субъективного начала в том лирическом образе, который встречаем в поэме «Война и мир» (термин «лирический герой» в данном случае представляется гораздо менее удачным, чем, скажем, «образ поэта»). «Субъективность», автобиографические черты хотя и менее развернуты в поэме о войне, но выражены вполне отчетливо, к тому же субъективное отнюдь не равнозначно узко личному.

Нельзя принять жанровое определение поэмы как «лирической повести о судьбе индивидуального героя». Оно прямо противоречит действительному смыслу поэмы. Первые три части поэмы и, добавим, последняя часть, с ними связанная по своему характеру, это — не «эпическое отступление», а самая суть поэмы. Грандиозность эпического в своей основе замысла и огромная художественная сила поэмы обусловили высокую ее оценку М. Горьким и А. Луначарским, который писал, что поэма «Война и мир» была для своего времени — «настоящий подвиг Самсона». <sup>15</sup>

Столь же неправильно было бы назвать «лирическим отступлением» все то, что непосредственно относится к образу поэта («Пролог», «Посвящение», четвертую главу и некоторые стихи из пятой главы). Жанровое своеобразие поэмы обусловлено тем, что эпический в своей основе замысел осуществляется поэтом-лириком, лирическая стихия пронизывает все повествование, в свою очередь вбирая в себя свойственную эпосу широту и масштабность осмысления и изображения действительности.

«Война и мир» осталась, по существу, неизвестной дореволюционному читателю. Если поэма «Облако в штанах», по словам поэта, «обезжаленная» царской цензурой, все же была опубликована в год ее написания, и автор даже сумел в статье «О разных Маяковских» процитировать многие вычеркнутые цензурой места, что давало возможность внимательному читателю более или менее полно представить ее содержание, то новое про-

<sup>13</sup> В. Перцов. Маяковский. Жизнь и творчество, т. I. Изд. 2, исправленное и доработанное. Изд. «Сов. писатель», М., 1954, стр. 379.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> А. В. Луначарский. Собрание сочинений в восьми томах, т. 2. Изд. «Худож. литература», М., 1964, стр. 242—243.

изведение было известно лишь очень небольшому кругу близких поэту лиц. Как публикация его, так и публичное чтение были невозможны. Принятая в горьковскую «Летопись» центральная часть поэмы была запрещена цензурой, и лишь отдельные небольшие куски были опубликованы в разных изданиях после свержения самодержавия. И только в ноябре 1917 г. поэма вышла отдельным изданием, адресованная уже тому новому читателю, который, взяв власть в свои руки, практически решил тот вопрос, над каким мучительно бился поэт.

### 3

Стремительный рост Маяковского, за два-три года творческой работы (время до начала 1914 г. он сам считал периодом ученичества) превратившегося в крупнейшего поэта предреволюционной эпохи, критика той поры не сумела и не захотела заметить. В отзывах о нем на первый план постоянно выдвигалась пресловутая «желтая кофта» и его участие в группе футуристов; нередко в буржуазной печати дело доходило до открытой брани и издевательств.

Сохраняя некоторые личные дружеские связи с бывшими соратниками по футуристическим выступлениям, Маяковский во многом ушел от них далеко вперед, преодолев ограниченность и ложность отдельных представлений, которые развивал в своих выступлениях 1913—1914 гг.

Дружеское сближение с М. Горьким, знакомство с И. Репиным, А. Блоком, А. Куприным, критиком К. Чуковским и другими литераторами предреволюционной поры ввело молодого поэта в круг более широких общественных и литературных интересов. В издательстве «Парус» при непосредственном участии М. Горького был выпущен сборник стихотворений Маяковского «Простое как мычание» (1916), который позволил более полно представить его раннее творчество. Юношеская бравада, нигилистические выпады против классиков отходили на задний план, уступая место глубоко заинтересованному к ним отношению. Одним из свидетельств этого может служить возмущенный отклик поэта на попытку В. Брюсова дописать «Египетские ночи» А. Пушкина — стихотворение «В. Я. Брюсову на память»:

Разбоя след затерян прочно  
во тьме египетских ночей.  
Проверив рукопись  
построчно,  
гроши отсыпал казначей.  
Бояться вам рожна какого?  
Что  
против — Пушкину иметь?  
Его кулак  
навек закован  
в спокойную к обиде медь!

(I, 123)

В стихах Маяковского появляются и другие поэтические имена и образы, свидетельствующие о том, что, вопреки футуристическим декларациям, классическая поэзия все заметнее входит в художественное сознание поэта.

В произведениях 1915—1916 гг. можно обнаружить немало откликов на события общественной и литературной жизни тех лет. Иногда это прямо названные имена и факты, которые оказываются поводом для развития темы стихотворения (как, например, известие о трагической гибели Верхарна, которое в стихотворении «Мрак» послужило отправным моментом для резко критических размышлений о современной литературе); в других случаях, лишь обозначив круг литературных явлений, поэт переводит разговор на современность, чтобы резче выявить расхождение

между ними. Интересно в этом отношении стихотворение «Надоело». Начинается оно как бы нейтральным перечислением имен:

Не высидел дома.  
Анненский, Тютчев, Фет.  
Опять,  
тоскою к людям ведомый,  
иду  
в кинематографы, в трактиры, в кафе.

(I, 112)

Даже талантливые стихи не могут заменить общения с живыми людьми — вот, казалось бы, весь смысл цитированной строфы. Но развитие лирической темы идет несколько в ином направлении. Вместо людей, к которым так тянется поэт, он встречает «загадочнейшее существо», нарисованное в гротескных тонах, — один из вариантов ненавистных ему «жирных». Тема одиночества разворачивается в стихотворении с большой силой:

Нет людей.  
Понимаете  
крик тысячедневных мук?  
Душа не хочет немая идти,  
а сказать кому?

И кончается оно горьким признанием, которое невольно возвращает мысль к начальным строкам:

Когда все расселятся в рай и в аду,  
земля итогами подведена будет —  
помните:  
в 1916 году  
из Петрограда исчезли красивые люди.

(I, 114)

«Красивых людей», о которых можно писать стихи, заменили безликие уроды («два аршина безликого розоватого теста: хоть бы метка была в уголочке вышита»), чей образ годится лишь для памфлета. Поэзия прошлого (к ней молодой Маяковский готов был отнести и старших своих современников), оказывается, не утратила для него интереса; сравнение с нею помогает оценить современность.

Иногда своим стихотворением поэт включается в полемику. Так, «Ничемное утешение» — это не только резкая отповедь на высказанную в печати смехотворную мысль, что снижение интереса к театру вызвано отсутствием извозчиков. Маяковский переводит эту тему в план неизмеримо более широкий, связанный с мучительными размышлениями о человеке. Отправляясь от разговорного оборота «ругается, как извозчик», он разворачивает картину всеобщего одичания:

Мало извозчиков?  
Тешьтесь ложью.  
Видана ль шутка площе чья!  
Улицу врасплох огляните —  
из рож ее  
чья не извозчичья?

Поэт ли  
поет о себе и о розе,  
девушка ль  
в локон выплетет ухо —  
вижу тебя,  
сошедший с козел  
король трактиров,  
ёрник и ухарь.

(I, 110)

В концовке снова пробивается мучительная тема одиночества:

Хожу меж извозчиков.  
Шляпу на нос.  
Торжественней, чем строчка державинских од.  
День еще —  
и один останусь  
я,  
медлительный и вдумчивый пешеход.

(I, 111)

Порою полемика уходит в самую глубь поэтического образа. Так, стихотворение «Ко всему» завершается трагическим по своему тону обращением к «грядущим людям»:

Грядущие люди!  
Кто вы?  
Вот — я,  
весь  
боль и ушиб.  
Вам завещаю я сад фруктовый  
моей великой души.

(I, 106)

«Сад моей души» — образ в поэзии не новый. «Узорным» эстетским садам поэтов-декадентов Маяковский противопоставляет «сад фруктовый» своей души, не отъединенной от людей, а рвущейся к ним. Своеобразный отзвук этого образа встретим и в другом его стихотворении, где появляется образ «выжженной» любовью «цветущей души» (I, 108).

Настойчиво повторяющаяся в стихотворениях 1916 г. мысль о грядущем человеке, тоска о людях в какой-то мере отражали общее направление творческих поисков Маяковского. Еще не закончив «Войну и мир», он уже вынашивал замысел новой поэмы. «В голове разворачивается „Война и мир“, — записывал поэт впоследствии в автобиографии, в главке „Солдатчина“, — в сердце — „Человек“» (I, 24).

Новый замысел, некоторыми своими гранями соприкасавшийся с поэмой о войне, был, однако, во многом отличен (в жанровом плане) от предшествующих поэм Маяковского. «Человек» — поэма лирико-философская. Создававшаяся в пору наибольшего сближения поэта с М. Горьким, эта поэма как бы перекликается с революционной романтикой одноименной горьковской поэмы, написанной в канун первой русской революции. Повторив название, Маяковский тем самым подчеркивал преемственность горьковской идеи возвеличения человека. Но поэт совершенно иначе осмыслил эту идею, создав произведение глубоко оригинальное, отразившее мысли и настроения, рожденные иным историческим этапом общественного развития.

В ранних поэмах Маяковского богоборчество занимало немалое место: бог, религия были одним из главных врагов поэта, и он воевал с ними оружием сатиры, снижая и подвергая осмеянию освященный традицией образ. В поэме о войне потрясенный бесчеловечием всемирной бойни автор решительно убрал с горизонта богов всех религий: в страхе

«Бежали,  
все бежали,  
и Саваоф,  
и Будда,  
и Аллах,  
и Иегова».

(I, 227)

В поэме «Человек» бог вообще исключен из числа действующих лиц. На небе хозяйничает Человек, в его руках — «Центральная станция всех

явлений». А бог лишь мимоходом упомянут в числе слуг Повелителя Всего. Композиция поэмы пародийно напоминает библейские сюжеты, но вместо бога выступает Человек, причем он имеет фамилию, имя, отчество самого поэта: «Рождество Маяковского», «Жизнь Маяковского», «Страсти Маяковского», «Вознесение Маяковского», «Возвращение Маяковского» — и только две главки несколько выпадают из этого плана — «Маяковский в небе», откровенно ироническая, и «Маяковский векам», трагедийная по своему содержанию.

В центре поэмы — столкновение Человека с Повелителем Всего. Первые две главы подчеркнуто обобщены. Лирический герой, от имени которого разворачивается повествование, — это Человек со всеми его замечательными возможностями. Как и герой «Песни о себе» Уитмена (творчеством которого Маяковский интересовался в это время и, по свидетельству К. Чуковского, необычайно точно ощущал своеобразие его поэтического стиля), он как бы вбирает в себя все чудесное в мире. Но ни «драгоценнейший ум», ни «пятулчия» рук, ни сердце человеческое, способное преобразовать окружающее, не приносят ему счастья. Человек Маяковского далек от свойственного уитменовскому герою эпического притяия мира (не исключавшего, впрочем, критического отношения поэта к отдельным сторонам современной Уитмену американской действительности). Герой поэмы Маяковского находится в непримиримом столкновении с буржуазным обществом. Жизнь его на земле стала каторгой:

Загнанный в земной загон,  
влеку дневное иго я.  
А на мозгах  
верхом  
«Закон»,  
на сердце цепь —  
«Религия».

(I, 250)

Необычайны страдания Человека: «океан» его любви «обнесен» домами, закрывшими к нему доступ; «гремит, приковано к ногам, ядро земного шара». Вокруг бушует страшный золоторот:

Рвась из меридианов,  
атласа арок,  
пенится,  
звонит золоторот  
франков,  
долларов,  
рублей,  
крон,  
иен,  
марок.

(I, 251—252)

Самое это слово-образ весьма характерно для поэтического стиля Маяковского. Призывая вместе с другими футуристами «ломать язык», создавать новые слова, он, однако, в отличие от Крученых был далек от зауми, от языкового произвола. Неологизмы — не столь многочисленные в дооктябрьском творчестве поэта — связаны с его настойчивыми поисками сгущенной образности слова. «Вечер... хмурый, декабрь»; «в норах мистики... мышиться», «дням вели июлиться» — эти и им подобные словообразования Маяковского не только ясны по своей морфологической структуре, идейно-образному наполнению, они необходимы в поэтической строке, усиливая ее эмоциональное напряжение.

Захлестывающий, увлекающий в пучину все живое и прекрасное золоторот становится поэтическим символом разрушающего влияния бур-

жуазного строя. Конфликт Человека и общества выливается в столкновение героя с Повелителем Всего — обобщенным воплощением враждебной Человеку силы капитала.

Сатирический образ «жирных» проходит через все дореволюционное творчество Маяковского. Но в поэме «Человек» образ этот впервые поднимается до степени глубокого философского обобщения. Повелитель Всего силой золота отторгает от Человека создания его мозга и рук, разрушает его любовь; любимая Человека — «туда же ведома» — предает свое чувство, увлеченная вихрем золотоворота.

В опубликованной двумя годами ранее поэме А. Черного «Ной» мысль о неизбежном возрождении зла в ковчеге, отделенном потоком от всего прошлого, объяснялась самой природой человека. Семена зла и преступлений живут в душе человека, от них никуда не скрыться, — и лишь мечта о светлых минутах может скрасить представление о будущем — такова идейная основа поэмы А. Черного.

Маяковский в поэме «Человек» с огромной силой утверждает прямо противоположную идею: воплощенная в образе Повелителя Всего сила золота — вот истинный враг Человека, источник всех его бед и страданий.

Явные образные параллели, встречающиеся в поэме, позволяют предположить, что произведение талантливого сатирика, «почитаемого» Маяковским за его «антиэстетизм», привлекло внимание автора «Человека» во время работы над поэмой. Так, в самом начале герой поэмы прямо сопоставлен с образом Ноя, ожидающего рассвета:

В ковчеге ночи,  
новый Ной,  
я жду —  
в разливе риз  
сейчас придут,  
придут за мной  
и узел рассекут земной  
секирами зари.

(I, 245)

С образом земного потопа соотнесен и все захватывающий на своем пути страшный «золотоворот».

Однако эти параллели лишь отчетливее подчеркивают полемическое отталкивание, идейное противопоставление концепции Маяковского мрачному взгляду на человека, запечатленному в поэме А. Черного. Проблематика поэмы «Человек» неизмеримо сложнее. Разоблачая общественный строй, основанный на угнетении человека, поэт, в конечном счете, утверждает мысль о величии человека, высоких человеческих чувств. Потому-то сердце Человека, способное к волшебному преображению окружающего, представляется страшной угрозой «логову банкиров вельмож и дождей»:

«Если сердце всё,  
то на что,  
на что же  
вас нагреб, дорогие деньги, я?»

(I, 250)

Весьма интересна своей полемической нацеленностью главка «Маяковский в небе». В противовес декадентской поэзии с ее тяготением к потустороннему Маяковский рисует иронические картины «небесного» уклада, издеваясь над «прелестной бездной» (образ «бездны» — один из излюбленных образов в поэзии символистов). Человеку скучно в небе, «зализанная гладь» ему не интересна, его тянет на землю.

Поэма создавалась в период наивысшего обострения всех противоречий, характерных для России в канун пролетарской революции. Мрачный

колорит времени местами наложил на нее свою тень, во многом обусловил трагедийную тональность ее звучания. Порой поэту казалось, что власть золота неистребима:

Встрясывают революции царств тельца,  
меняет погонщиков человеческий табун,  
но тебя,  
некоронованного сердце владельца,  
ни один не трогает бунт!

(I, 254)

Сложные обстоятельства его биографии (и прежде всего оторванность от революционного движения, в котором он принимал активное участие в трудные годы реакции) в этой поэме, пожалуй, сказались наиболее сильно. Однако все это не может заслонить значения этого произведения, в котором в преддверии революции так мощно прозвучал гимн Человеку.

Творческий вклад Маяковского в развитие русской дореволюционной поэзии велик и разносторонен. Молодой поэт сумел затронуть в своих стихах самые крупные и значительные проблемы своего времени, проложить новые пути в развитии жанра поэмы, необычайно сильно раздвинуть границы лирики, вернуть сатире социальную остроту и точность прицела.

Формалистические увлечения первых лет, стремление «эпатировать буржуа», заметно сказавшиеся в творчестве поэта, постепенно отходили на второй план; более определенными становились его представления о роли и общественных задачах искусства, о человеке и обществе.

Маяковский принес в поэзию не только новый словарь, но и новый тип поэтических ассоциаций, рожденных эпохой надвигающихся социальных столкновений. Яркая метафоричность, гиперболизм, резко подчеркнутая контрастность характерны для его поэтического стиля. В борьбе против обесцвечивания поэтического языка он стремится к необычайной конкретности, «вещности» поэтического слова, проявляет большой интерес к словотворчеству и сам создает новые слова, добываясь сгущения в слове образной, эмоциональной силы.

Особенно значительны завоевания Маяковского в области стихосложения. Начало XX столетия было ознаменовано упорными поисками новых путей развития русского стиха. И символисты, и акмеисты, и футуристы, каждый по-своему, пытались преодолеть жесткую регламентированность традиционных размеров, однако в большинстве случаев их поиски все же оставались в рамках силлаботоники. Маяковский решительно шагнул в область тонического стиха, широко и умело используя свойственную русскому языку свободу синтаксической конструкции, учитывая ритмообразующую роль паузы. Молодой поэт выработал свой оригинальный стих, вобравший в себя широту и интонационную гибкость ораторской речи, рассчитанный не на камерное исполнение, а на обращение к широким массам.

Связанный с поэтической культурой своего времени, на себе испытавший некоторые заблуждения и увлечения, свойственные литераторам предреволюционной поры, Маяковский, однако, в своем творческом развитии во многом опередил поэтов-современников. По своему масштабу, по силе и глубине идейного содержания, по размаху эстетического новаторства поэзия его уже в этот период может быть поставлена в один ряд с значительными явлениями мирового искусства. Весьма характерны и те координаты, которые позволяют определить место дооктябрьской поэзии Маяковского в мировой поэзии. Среди различных сопоставлений, отмеченных в свое время критикой и развернутых впоследствии в некоторых исследованиях (с творчеством Верлена, Рембо, Корбьера, Верхарна и других

поэтов), особое место занимают сближения поэзии Маяковского с творчеством крупнейшего американского поэта демократа Уолта Уитмена. Широта поэтического видения мира, диктовавшая вселенский размах образных ассоциаций; необычайная обобщенность и вместе с тем демонстративно подчеркнутая автобиографичность лирического героя, ощущающего свою кровную связь с народными массами; прославление человека, вера в его творческие силы; ораторский пафос, обусловивший характер поэтического стиля и самую структуру стиха — все эти черты поэзии Уитмена были близки поэтическим устремлениям Маяковского. В иную историческую эпоху, в преддверии пролетарской революции, русский поэт на новой основе продолжил и развил творческие искания замечательного американского поэта.

Глубочайший демократизм творчества Маяковского, страстная ненависть к буржуазному строю, высокая вера в человека, в его высокое предназначение обусловили отношение Маяковского к революции 1917 г.

Свержение самодержавия поэт встретил радостными стихами, в которых прямо связал происходившие события с мечтой о социализме, воспринятой народом:

Не трусость вопит под шинелью серую,  
не крики тех, кому есть нечего;  
это народа огромного громовое:  
— Верую  
величию сердца человеческого! —

Это над взбитой битвами пылью,  
над всеми, кто грызся, в любви изверься,  
днесь  
небывалой сбывается былью  
социалистов великая ересь!

(I, 140)

Великая Октябрьская социалистическая революция произвела неизгладимое впечатление на поэта и на всю жизнь осталась в его памяти и в его творчестве. Вспоминая эти дни, Маяковский писал:

Когда я  
        итожу  
        то, что прожил,  
и роюсь, в днях —  
        ярчайший где,  
я вспоминаю  
        одно и то же —  
двадцать пятое,  
        первый день.

(VI, 281)

Весь свой громадный поэтический талант, все свое мастерство Маяковский без колебания отдал делу революции, борьбе за первое в мире социалистическое государство, за новый общественный строй, раскрепостивший человека. И это неизмеримо обогатило его поэзию. Певец нового мира, «весны человечества», завоеванной в жестоких битвах с капитализмом, Маяковский оказал огромное влияние на развитие не только советской, но и всей мировой поэзии, всем своим творчеством утверждая великую преобразующую силу революционных идей.



МАССОВАЯ РЕВОЛЮЦИОННО-ПРОЛЕТАРСКАЯ  
ПОЭЗИЯ 1890—1910-х ГОДОВ

Массовая революционно-пролетарская поэзия составила заметную и сильную струю в общем развитии русской лирики конца XIX—начала XX в. Она знаменовала рост сознания широких трудящихся масс, их выход к борьбе за свое освобождение. С момента своего возникновения пролетарская поэзия стала поэзией революционного действия. Ее содержанием, как и ее пафосом, явился призыв к борьбе за социальное равенство, за свободу, призыв к свержению существующего строя. В основе ее лежала мысль о необходимости полного переустройства общества на началах социальной справедливости, установления свободы и равноправия в России и во всем мире.

Массовая пролетарская поэзия с самого начала была по своему идейному содержанию поэзией интернациональной. Она призывала к объединению и сплочению в тесные ряды рабочих всех стран в борьбе против общего врага — капитала. Именно поэтому в числе русских революционных стихов и песен насчитывается такое большое количество переводных произведений (преимущественно с французского и польского языков).

Поэты русского рабочего класса широко использовали опыт и революционные традиции других народов. Этот опыт помог особенно сильно на первых порах в 90-е и начале 900-х годов, когда традиции революционно-пролетарской поэзии в России еще только складывались, когда русский рабочий класс не имел еще своих поэтов-профессионалов, а нужда в бодром слове, в боевой песне, в призывном марше уже ощущалась повсеместно. Не случайно такое большое распространение сразу же получили переведенная Г. Кржижановским польская революционная песня «Варшавянка», ставшая одной из любимых песен русских революционеров; переработанная неизвестным автором «Марсельеза»;<sup>1</sup> песня польских революционеров «Красное знамя» («Слезами залит мир безбрежный...»), автором перевода которой был, как установил В. Е. Гусев, В. Тан-Богораз. Но особенно большая популярность выпала на долю «Интернационала». Его перевод был осуществлен А. Коцем и опубликован впервые в заграничном издании журнала «Жизнь» в 1902 г. «Интернационал» в переводе А. Коца стал впоследствии партийным гимном русских коммунистов.

Наряду с переводами в среде русских рабочих и революционной интеллигенции уже с конца прошлого века получает широкое распространение и оригинальное индивидуальное творчество. В нем сразу же дали о себе знать, с одной стороны, традиции устного народного творчества (поскольку это был пока еще рабочий фольклор) и, с другой — традиции демократической поэзии XIX в., главным образом поэзии революционного

---

<sup>1</sup> Переработок «Марсельезы» в русской подцензурной печати насчитывается несколько. Одна из первых была осуществлена еще П. Л. Лавровым в 80-е годы («Отречемся от старого мира...»).

народничества, с которой пролетарскую поэзию роднила общая устремленность к свержению самодержавия и установлению справедливого строя.

Но вместе с тем пролетарская поэзия с момента своего возникновения основывалась на иных идеологических принципах, нежели поэзия революционного народничества. Она исходила из того, что только совместные усилия трудящихся, только коллективная целеустремленность могут дать положительные результаты в деле переустройства общества на законах всеобщего равенства. Утверждением этой мысли, многообразно представленной в лирике и 90-х, и 900-х годов, поэты пролетарского лагеря сразу же внесли новую и важную ноту в развитие не только русской поэзии, но и русской освободительной литературы вообще. В русскую поэзию была внесена тема, которой она до сих пор не знала. И не просто внесена, а широко и богато разработана. Тема необходимости сплочения трудящихся в борьбе с самодержавием и капитализмом стала основной темой массовой пролетарской поэзии конца XIX—начала XX в. Кем бы ни был автор того или иного стихотворения — рабочим, профессиональным революционером, публицистом, он хорошо понимал, что не единственный протест и не личный героизм определяют исход борьбы; что для того чтобы революционная деятельность принесла пользу, человек должен действовать как представитель массы трудящихся и от ее имени. Поэтому так часто в стихах и песнях звучат обращения того или иного автора к друзьям по борьбе, к рабочим, к товарищам.

Смело, товарищи, в ногу!  
Духом окрепнув в борьбе,  
В царство свободы дорогу  
Грудью проложим себе,<sup>2</sup> —

писал один из первых пролетарских поэтов Л. Радин в стихотворении, сразу же ставшем популярным рабочим маршем. Написано оно еще в прошлом веке (1897), но в нем уже твердо выражена уверенность в том, что только коллективные усилия могут привести трудящихся в «царство свободы».

Призывы и обращения составляют одну из главных особенностей поэтики массовой пролетарской поэзии; это специфическая ее черта, особенность, порожденная самими условиями ее возникновения, ее целями и всем ее внутренним содержанием: «Марш, марш вперед, рабочий народ!» («Варшавянка»), «Скорей, друзья! Идем все вместе» («Красное знамя»), «Восстанем, товарищи, дружно и смело!» («Вперед!», неизвестный автор), «Смело, братья, общей ратью! Все в ряды!.. Плечо в плечо!» («Праздник 1-го Мая», неизвестный автор), «Подымайся, как единый человек!» («Камаринская», неизвестный автор), «Проснись, народ, пусть жребий твой твоя же выкует рука!» («Кто под землей и на земле...», неизвестный автор), «Вперед — на борьбу, пролетарий, рабочий!» («Песня пролетариев», А. Богданов), «Вставай, проклятым заклейменный, весь мир голодных и рабов!» («Интернационал») и т. д. Подобные призывы имелись и в поэзии революционного народничества, но, во-первых, их нельзя еще там рассматривать как особенность поэтики данного художественного явления, а во-вторых, они не имели конкретного социального адреса и были обращены ко всем, кто сочувствовал освободительному движению. Иную картину дает пролетарская поэзия. Здесь имеется твердая социальная ориентация. Поэт обращается с призывом к борьбе не просто к сочувствующим, а к самому угнетенному классу страны — пролетариату, к рабочим, твердо веря, что только усилиями рабочих может быть свергнуто самодержавие.

<sup>2</sup> Революционная поэзия (1890—1917). «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1954, стр. 61. — Далее страницы этого издания указываются в тексте.

И есть еще одна особенность, характеризующая пролетарскую поэзию конца XIX—начала XX в. — ее массовый характер. Она не выдвинула поэта, которому суждено было бы подняться на высоту значительных поэтических достижений своего времени, но она охватила огромный круг людей, ранее никак не причастных к творчеству, а теперь испытавших потребность поведать свои думы товарищам по борьбе. В этой массовости — ее сила и значение. Человек почувствовал себя частью коллектива, в котором он увидел опору своим революционным устремлениям. С течением времени из среды пролетарских поэтов выделяются поэты-профессионалы, которые уже более сознательно и целеустремленно будут проводить в жизнь социалистические идеалы. Но произойдет это только после 1905 г., когда протест против существующего строя примет более сложные формы, когда в рабочую массу проникнет и получит широкое распространение социалистическая идеология.

Возникновение массовой революционной поэзии было неразрывно связано с наступлением пролетарского периода освободительного движения. Это был заключительный, третий этап русского освободительного движения. Он сразу же выдвинул не только замечательную когорту профессиональных революционеров, но и своих поэтов. Будучи хорошо знакомы с жизнью и борьбой в условиях капиталистической эксплуатации, они и поведали о них с большим знанием дела и неподдельной искренностью.

В своем развитии пролетарская поэзия прошла несколько этапов, каждый из которых характеризуется не только своими именами и темами, но, что самое главное, своим политическим содержанием, непосредственно вытекавшим из условий данного исторического момента.

Первый этап — от начала 1890-х годов примерно до 1903 г., т. е. до II съезда большевистской партии. Это начальные годы в развитии массовой пролетарской поэзии, период ее оформления в самостоятельное литературное течение. Появляются первые пролетарские поэты — Е. Нечаев, А. Богданов, Л. Радин, нелегально распространяются переводы польских революционных песен, выполненные Г. Кржижановским; в нелегальных изданиях и в виде листовок печатается большое количество произведений неизвестных авторов. Главная их тема — уверенность в том, что дни самодержавного режима сочтены и гибель его неизбежна:

Прогнали основы, и рушиться зданье  
Сегодня иль завтра должно;  
Бессильны его поддержать все старанья:  
Свой век отслужило оно!

(70)

В другом стихотворении также неизвестный автор обращался с призывом:

Разворачивай красное знамя,  
Угнетенный рабочий народ,  
О, горит уже бранное пламя,  
Призывая бесстрашных вперед!

(83)

Именно с этого времени начинается историческая жизнь таких песен, как «Варшавянка», «Красное знамя», «Смело, товарищи, в ногу...». Их огромная популярность является фактом в высшей степени примечательным, свидетельствующим о том, что уже у истоков революционного движения в России пролетариат обогатился высокими художественными образцами песенного творчества, и поныне не утратившими силы своего эмоционального воздействия.

Значительным вкладом в развитие революционной поэзии явилось поэтическое творчество Горького. Овеянные романтикой борьбы, его сти-

хотворные произведения утверждали в поэзии образ сильного, волевого человека, были направлены против косности, обывательщины всех видов, против угнетения человека человеком. Герой Горького приподнят над бытом, он не хочет мириться с окружающим и противопоставляет ему порыв к яркой жизни, которая, хоть ненадолго, но даст человеку возможность выявить все свои силы. Одним из первых и наиболее значительных поэтических произведений Горького явилась написанная в 1892 г. сказка «Девушка и Смерть». Горький изобразил здесь человека, целиком находящегося во власти светлого чувства любви. Оно помогает ему противостоять любому насилию и даже делает его сильнее могущественной смерти. К сожалению, сказка Горького не была опубликована в то время и увидела свет лишь в 1917 г.

Большая и заслуженная популярность в революционной среде выпала на долю «Песни о Соколе» (1895) и особенно «Песни о Буревестнике» (1901). Своеобразные, полустихотворные, полупрозаические произведения эти хорошо воспринимались на слух. Непосредственное воздействие их было чрезвычайно сильным. Горький сохранил и продолжил здесь традиции революционного романтического искусства. В «Песне о Соколе» он создал образ смелой и вольной птицы, для которой нет высшего счастья, чем «счастье битвы». Впоследствии образ Сокола широко войдет в творчество рабочих поэтов. Боевые, бодрые интонации более отчетливо прозвучали в «Песне о Буревестнике», написанной в период общественного подъема и получившей поистине всероссийскую известность. В отличие от «Песни о Соколе» в «Песне о Буревестнике» уже отчетливо слышны ноты социального протеста. Пять лет, отделившие одну вещь от другой, были годами интенсивного творческого роста Горького, развития его мировоззрения и укрепления его на позициях борьбы с существующим строем. Основная тема «Песни о Буревестнике» — призыв к революции. Никогда до этого Горький так открыто не провозглашал идеи революционной борьбы. И хотя «песни» Горького по образной и стилистической структуре отличались от произведений массовой пролетарской поэзии, они были с нею неразрывно связаны идейно-тематической общностью. Они также были обращены к широкой аудитории (в годы первой русской революции «Песня о Буревестнике» исполнялась с эстрады), в них такую же значительную роль играл призыв к борьбе: «Пусть сильнее грянет буря!». Не случайно эти слова горьковской «Песни» использовал В. И. Ленин в статье «Перед бурей» (1906). Так же как и произведения массовой пролетарской поэзии, произведения Горького распространялись нелегально в виде листовок, перепечатывались на гектографе и т. д.

Первый период развития революционной пролетарской поэзии был периодом собирания сил и выработки своей эстетической программы в ее общих чертах. Характер ее лирического героя в эти годы еще только намечается, складывается, из многообразия его черт выделяются самые бесспорные и наиболее легко улавливаемые. Дальнейшее усложнение и обогащение пролетарской поэзии и новыми именами, и новыми темами было связано уже с годами подготовки и проведения первой русской революции (1904—1906).

Это был второй этап в ее развитии. Объектом поэтического изображения в эти годы становится сама революционная действительность, вооруженная борьба народа с самодержавием. Заметно изменяется не только тональность пролетарской лирики, но и ее образная система и выбор поэтических средств. Значительно обогатился жизненный опыт рабочих поэтов. Появились такие темы, как тема вооруженного восстания. Рабочие поэты выступали теперь не только с отдельными стихотворениями, печатавшимися в нелегальных изданиях или распространявшимися в виде прокламаций. Появились первые пролетарские стихотворные

сборники: «Стихи 1903—1905» Е. Тарасова (1906), «Стихотворения рабочего» А. Микульчика (1906), «Песни прядильщика» И. Привалова (1907), «Песни пролетариев» А. Коца (1907, под псевдонимом «Д-н»), «Декабрьские дни» Л. Белкиной (1906) и др. Неоднократно переиздавалась сатирическая поэма С. Басова-Верхожанцева «Конек-Скакунок». Выходит и ряд коллективных сборников.<sup>3</sup> Так, за границей выходит сборник «Перед рассветом» (1905); в Киеве печатается в 1906 г. сборник пролетарской поэзии «Песни революции»; в Москве в 1905 и 1906 гг. выходят два выпуска сборника «Под красным знаменем».

Именно в эти годы пролетарская поэзия получает размах, какого она раньше не знала. Большое количество революционных стихотворений печатается не только в столичных, но и в провинциальных изданиях. Возникают новые журналы и газеты, целиком посвященные событиям революции, вокруг них группируются не только «старые» литераторы, имеющие опыт агитационно-пропагандистской и поэтической деятельности, но и молодые поэты, впервые вступающие на литературный путь.

Годы первой революции стали годами расцвета массовой пролетарской поэзии. Она становилась подлинно народным явлением, творчеством самих масс, поднимающихся на штурм самодержавия. Пролетарская поэзия развивается в это время как бы в двух направлениях: все более широкого охвата рядовых участников революции и, с другой стороны, выделения из рабочей среды поэтов-профессионалов, целиком посвятивших себя творческой деятельности. Первыми поэтами-профессионалами были Е. Тарасов, А. Белозеров, Л. Белкина, С. Басов-Верхожанцев и некоторые другие. Это не значит, что они стояли в стороне от революционной деятельности. Все они являлись активными участниками революционной борьбы (как, например, Е. Тарасов, побывавший и в тюрьме, и в ссылке), но их интересы преимущественно теперь были направлены на создание художественных произведений, в которых нашло бы свое выражение новое мирозерцание поэта-борца, поэта-революционера.

Имелась и еще одна особенность в развитии пролетарской поэзии в годы первой русской революции. Она состояла в том, что в сферу революционной поэзии оказались вовлеченными поэты, ранее никак не связанные с рабочим движением. Здесь прежде всего надо назвать имя Бальмонта, оказавшегося активным участником различных революционных изданий. Его стихи печатались и в большевистской газете «Новая жизнь», и в сборнике «Под красным знаменем»; небольшой стихотворный сборник Бальмонта был выпущен в 1906 г. горьковским издательством «Знание». Впоследствии Бальмонт объединил стихи этого времени в известном сборнике «Песни мстителя» (Париж, 1907). На его произведения обратил внимание В. И. Ленин, отметивший их общественное значение и актуальность и рекомендовавший некоторые из них к опубликованию в «Искре».<sup>4</sup>

Помимо Бальмонта, из числа поэтов символистского направления принимал участие в рабочих изданиях Н. Минский. С революционными стихотворениями выступали также О. Чюмина, Т. Щепкина-Куперник, Д. Цензор, Н. Тэффи и др.; из горьковского окружения выделился в эти годы Скиталец (С. Г. Петров), написавший ряд стихотворений, посвященных революции.

Участие в революционных изданиях поэтов, не связанных непосредственно с пролетарским движением, хотя и было непродолжительным и

<sup>3</sup> Сборники революционной поэзии выходили и раньше, но их было немного и широкого распространения они не имели. Наиболее известным можно считать сборник «Песни борьбы», изданный в Женеве в 1902 г.

<sup>4</sup> См. стр. 269 настоящего тома.

кончилось, как только революционный подъем начал спадать, расширило вместе с тем диапазон пролетарской поэзии. Это были поэты-профессионалы, хорошо владевшие техникой поэтического творчества и проникшиеся идеями освободительной борьбы. Широкую популярность приобрело, например, стихотворение Т. Щепкиной-Куперник «От павших твердынь Порт-Артура...», ставшее популярной солдатской песней; получила известность сатирическая миниатюра Тэффи «Пчелки».

Тематика пролетарской поэзии периода 1904—1906 гг. находилась в прямой связи с событиями действительной жизни. Поражение царизма в русско-японской войне, расстрел 9 января, декабрьское вооруженное восстание, царский манифест — все эти факты получали немедленный отклик в творчестве революционных поэтов. Особенно большое количество откликов получили всколыхнувшие всю страну кровавые события 9 января: «Возникла в глухую январскую ночь...» Е. Тарасова, «9 января» А. Коца, «К юбилею 9 января» А. Луначарского, «На десятой версте от столицы...» П. Эдиета, ряд произведений неизвестных авторов — во всех этих стихотворениях поэты разоблачали предательскую по отношению к народу политику царского правительства, развенчивали монархические иллюзии, призывая народ к восстанию.

Терпенье и вера не в силах помочь,  
Не ждите чудес ниоткуда, —  
(146)

утверждает Е. Тарасов. А. Коц писал в своем стихотворении:

Где гроза свинцовая пролилась дождем,  
Там, где кровь народная пролилась ручьем, —  
Там из каждой капельки крови и свинца  
Мать земля-кормилица родила бойца!  
(168)

Но особая популярность выпала на долю стихотворения П. Эдиета, которое представляло собой драматический рассказ о захоронении жертв «кровавого воскресенья». Начинается стихотворение строками:

На десятой версте от столицы  
Невысокий насыпан курган...  
Его любят зловещие птицы  
И целует болотный туман...  
В январе эти птицы видали,  
Как солдаты на поле пришли,  
Как всю ночь торопливо копали  
Полумерзлые комья земли...

Завершалось стихотворение уверенным утверждением:

Но зловещие птицы узреют —  
И близка уже эта пора! —  
Как кровавое знамя завест  
Над вершиной родного холма!..  
(183—184)

Именно с этого времени символ знамени, омытого кровью невинных жертв, становится одним из основных в произведениях пролетарских поэтов. Уже не просто «красное знамя» фигурирует в стихах, а «кровавое знамя» — символ не только борьбы с неправым строем, но и отмщения жертв 9 января. Таким этот образ присутствует, например, в стихотворении А. Белозерова «Перед боем»:

Как символ братской крови — алые знамена  
Зардели пламенно на поднятых шестах.  
(175)

И тот же П. Эдиет в другом своем стихотворении снова возвращается к этому образу:

Нас много! Как волны морские,  
Идет за мильоном мильон...  
И блещет горячее солнце  
В изгибах кровавых знамен...

(185)

Столь же широкое распространение в пролетарской поэзии получил символ багровой зари, пожара — олицетворение будущей еще более решительной схватки с самодержавием, воплощение идеи народного возмездия. Мы встречаем его у Е. Тарасова:

Спите, братья и товарищи!  
Близок судный час —  
На неслыханном пожарище  
Мы помянем вас!

(153)

К нему обращается И. Привалов:

Пришла пора. Законной мести  
Взошла багровая заря.  
Друзья! Умрем, быть может, вместе  
Иль вырвем право у царя.

(189)

Символ багровой зари, зарева, пожара был вообще широко представлен в поэзии начала века. Обращение к нему вызывалось самим характером эпохи, ее грозовой атмосферой, реальной жестокостью открытых классовых столкновений. Как уже говорилось выше, этот символ был одним из распространенных в лирике символистов. В сборнике А. Белого «Пепел» он встречается не один раз:

Над толпами знамена в ночь  
Кровавою волной взлетали...

И далее:

Но дрогнул юный офицер,  
Сердито в пол палаш ударив,  
Как из раздернутых портьер  
Лизнул нас сноп кровавых зарев.<sup>5</sup>

Обращался к нему и Бальмонт («Горящие здания»):

И мы, опомнившись, глядим,  
Как в небе темно-голубом  
Плывет кровавый дым.<sup>6</sup>

Но наиболее глубоко и полно символ «кровоавой зари» был использован в «Возмездии» Блоком. Уже 80-е годы, согласно Блоку, предвещали начало будущих перемен:

Востока страшная заря  
В те годы чуть еще аела...

С течением времени ожидание перемен приобретает у Блока более напряженный характер, но зато отчетливей видится будущее:

Раскинулась необозримо  
Уже кровавая заря,  
Гроза Артуром и Цусимой,  
Гроза девятым января.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> А. Белый. Пепел. Изд. «Шиповник», СПб., 1909, стр. 132—133.

<sup>6</sup> К. Бальмонт, Собрание стихов, т. 2. Изд. «Скорпион», М., 1904, стр. 57.

<sup>7</sup> А. Блок, Собрание сочинений в восьми томах, т. 3. Гослитиздат, М., 1962, стр. 329, 331.

Таким образом, и пролетарские поэты, и поэты символистского лагеря использовали одни и те же поэтические средства художественного воссоздания эпохи. Однако за этой общностью таилось серьезное внутреннее различие. В поэзии символистов символ кровавой зари, заката был воплощением стихийности и жестокости самого исторического процесса и его роковой предопределенности. Народное движение рассматривалось ими в ряду других стихийных явлений природы, столь же неподвластное воле и воздействиям человека, как, скажем, землетрясение. Вот, например, как воспринимал Белый события начала века:

Потом — японская война:  
И вот — артурское плененье,  
И вот — народное волнение,  
Холера, смерть, землетрясение —  
И роковая тишина...<sup>8</sup>

По-иному те же факты осмыслялись поэтами революционного лагеря. Для них события революции таили в себе залог неизбежного социального освобождения, уничтожения рабства и угнетения человека человеком. Пролетарские поэты более конкретно смотрели на вещи, проблемы мирового исторического процесса занимали их в меньшей степени, нежели непосредственные задачи реальной классовой борьбы. Они сами являлись участниками революционных боев, и их цели им были ясны и понятны:

Вперед, друзья! Вперед без страха!  
Отбросим гнет; исчезнет тьма.  
Нам нипочем ни смерть, ни плаха,  
Вся наша жизнь ведь, как тюрьма...  
.....  
Чтоб равным быть, чтоб жить свободно,  
Одно осталось нам решить:  
В борьбе великой, всенародной  
Иль умереть, иль победить!

(188)

Были и другие темы, оказавшиеся общими и для пролетарской поэзии, и для поэзии символистов, и даже шире — для русской поэзии начала века вообще. Например, в стихотворении «Забыть не могу...» Е. Тарасов говорит о том, что он готов опьяняться немой красотой полей, столетних тенистых парков, бегущих по небу облаков. Однако поэт тут же предупреждает читателя:

Но забыть, что аллеи столетних берез  
Рабским потом залиты на каждом шагу,  
Что пожары заката — предвестники гроз, —  
Никогда я не мог, никогда не смогу.

(164)

Тарасов ставит здесь большую проблему, занимавшую многих писателей начала века. Он был одним из наиболее одаренных пролетарских поэтов. В его стихах чувствуется воздействие многих традиций русской литературы. Мысль об ответственности владельцев усадеб перед теми, кто был их рабами, присутствует уже в «Вишневом саде» Чехова, в известном монологе Пети Трофимова: «Подумайте, Аня: ваш дед, прадед и все ваши предки были крепостники, владевшие живыми душами, и неужели с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов... Ведь так ясно, чтобы начать жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое...».

<sup>8</sup> А. Белый. Урна. Стихотворения. Изд. «Гриф», М., 1909, стр. 126.



С другой стороны, эти строки Тарасова предвосхищают известное место из статьи Блока «Интеллигенция и революция» (1918), в которой поэт попытался проникнуться психологией труженика-революционера, понять и оправдать его разрушительные действия. И Блок невольно повторил слова Тарасова, углубив его мысль и дав ей историческое обоснование: «Почему гадят в любезных сердцу барских усадьбах? — Потому что там насильовали и пороли девок: не у того барина, так у соседа.

Почему валят столетние парки? — Потому, что сто лет под их развесистыми липами и кленами господа показывали свою власть: тыкали в нос нищему — мощной, а дураку — образованностью!»<sup>9</sup>

Наступившие вслед за поражением революции годы реакции внесли существенные изменения в общую картину развития пролетарской поэзии. Под давлением неблагоприятно сложившихся обстоятельств перестают писать и печататься некоторые из выдвинувшихся поэтов. Так случилось с Е. Тарасовым. В 1908 г. он выпустил второй сборник новых стихотворений «Земные дали», отмеченный сильным воздействием символистской поэтики. Это был последний его сборник. Вскоре он вообще ушел из литературы. Судьба Тарасова по-своему драматична. Несмотря на явную одаренность, он не смог найти себя, своей темы, и легко поддавался чужеродным влияниям (особенно сильно на него влиял Бальмонт, которого он любил и ценил).

Многие из рабочих поэтов, как участники революционного движения, были брошены в тюрьму или отправлены в ссылку. В тюремной одиночке написал много стихотворений А. Гмырев — активный участник революционного движения, арестованный в 1906 г. и приговоренный к семи годам каторги. В 1911 г. он погиб в заключении. Основными темами пролетарской поэзии в годы реакции становятся тема поражения революции и тема тюрьмы и ссылки. Последней посвящают горькие строки А. Гмырев, А. Белозеров, А. Богданов, Н. Рыбацкий, А. Поморский, И. Привалов и др. Но вместе с ней в творчестве рабочих поэтов зреет и с годами дает о себе знать все более и более сильно другая тема — тема неизбежности победы рабочих, тема торжества справедливости:

Они победили, но шум их побед  
Так жалок, как место разврата.  
Они победили. Но в сумраке лет  
Их ждет роковая расплата, —

(251)

утверждал в стихотворении «Они победили...» А. Гмырев. Другой поэт, Я. Коробов, писал:

Мы собрались после битвы не для песен и молитвы —  
Чтоб проверить наши силы, павших братьев подсчитать.

(276)

В одном из лучших стихотворений этой поры «Он думает, что победил», принадлежащем перу неизвестного автора, говорилось:

Он думает, что победил,  
Лукавый зверь, наш враг.  
Он думает, что, погрузив  
Страну в холодный мрак, —  
Он наше сердце охладил  
И растоптал наш стяг.  
Нет, цел наш стяг и невредим  
И в верных он руках,  
И гнев святой еще сильней

<sup>9</sup> А. Блок, Собр. соч., т. 6, стр. 15

Вместе с тем в годы реакции ряды пролетарских поэтов пополняются новыми именами. В это время активно начинают выступать в печати Ф. Шкулев, Д. Бедный, сыгравшие впоследствии заметную роль в пропаганде идей социализма и революции.

Новый период для пролетарской поэзии обозначился с началом следующего подъема общественного движения. Это был самый продолжительный период в ее развитии, включающий в себя ряд более мелких отрезков, каждый из которых связан с тем или иным важным событием русской истории: годы общественного подъема (1911—1913), первая мировая война (1914—1916), февральская революция, время от февраля до октября 1917 г., Великая Октябрьская социалистическая революция. В общей сложности этот последний период включает в себя шесть-семь самых напряженных в истории предреволюционной России лет. Страна вплотную подошла к революции. Действия царского правительства, направленные на поддержание и сохранение самодержавной власти, а затем и действия буржуазного Временного правительства, продолжившего политику войны, противоречили требованиям широких народных масс, шли вразрез с ходом исторического развития. Освободительное движение в стране приобретает невиданный размах.

Широкой волной разлилась по стране пролетарская поэзия. Никогда еще в стране не появлялось такого количества отдельных стихотворений, индивидуальных и коллективных сборников рабочих поэтов, как за годы непосредственно предшествовавшие Октябрьской революции. Уже в 1910 г. в Нижнем-Новгороде выходит сборник стихотворений А. Белозерова, в следующем году в Москве — сборник Ф. Шкулева, в 1913 г. выходят сразу два коллективных сборника пролетарской поэзии — «Эхо ответное» в Петербурге и «Наши песни» (два выпуска) в Москве, печатается сборник Д. Бедного «Басни» (1913) и др. Пролетарской литературе, как явлению важному и глубоко своеобразному, посвящают статьи Луначарский, Горький. Пользуясь открывшимися возможностями и возросшим интересом к пролетарской поэзии, Горький предпринимает в 1914 г. издание специального сборника пролетарских поэтов, к участию в котором привлекает Гастева, Герасимова, Садофьева, Маширова, Рыбацкого и др. В том же году «Сборник пролетарских писателей» выходит в свет с предисловием Горького. В этом предисловии Горький писал: «Я крепко убежден, что пролетариат может создать свою художественную литературу, как он создал — с великим трудом и огромными жертвами — свою ежедневную прессу».<sup>10</sup>

Размах творчества рабочих поэтов стал возможен также и потому, что появились свои организационно-издательские центры. Такими центрами в первые же годы общественного подъема стали большевистские газеты «Звезда» и «Правда». Вокруг них (особенно вокруг «Правды») сплотился тесный кружок поэтов (Я. Бердников, И. Садофьев, И. Логинов, А. Маширов-Самобытник, А. Поморский, И. Воинов и др.), вошедший в историю под названием кружка «поэтов-правдивистов». Многие из них выпустили свои сборники стихотворений. Помимо «Звезды» и «Правды», организаторских начинаний Горького, своеобразными центрами, вокруг которых группировались поэты пролетариата, были большевистские жур-

<sup>10</sup> М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24. Гослитиздат, М., 1953, стр. 169.

налы «Просвещение», «Работница» и др., газета «Невская звезда», отдельные провинциальные социал-демократические издания.

И несмотря на то что преследования со стороны охранки не прекращались, поэты рабочего класса смогли в это время создать ряд значительных произведений. Из среды поэтов-правдивов выдвигаются литераторы, получившие вскоре всероссийскую известность (Д. Бедный, И. Садофьев, Ф. Шкулев и др.). Особенной популярностью пользовались басни Д. Бедного, в которых высмеивались «мероприятия» царского правительства и Временного правительства, направленные на подавление народного движения.

Поэзия чутко уловила и отметила первые же проблески нового подъема. В. Куйбышев, находясь в Нарымской ссылке, создает стихотворение «Море жизни», ставшее популярной песней. Он приветствует в нем общее оживление, приближение бури:

Гей, друзья! Вновь жизнь вскипает,  
Слышны всплески здесь и там.  
Буря, буря наступает,  
С нею радость мчится к нам.

(355)

Так же думали и о том же писали и другие поэты рабочего класса. В 1912 г. в газете «Невская звезда» появилось стихотворение Шкулева «Мы кузнецы, и дух наш молод...», получившее уже в годы империалистической войны широкое распространение, а в 20-е и 30-е годы ставшее популярной песней советской молодежи. Жизнеутверждающие произведения создавали также А. Поморский, Д. Семеновский, Я. Бердников, Д. Одинцов и др.

С началом империалистической войны в пролетарской поэзии сильно развивается антивоенная тема. В разгар шовинистической кампании, поддерживаемой правительством и буржуазными партиями, поэты рабочего класса остались верны идее интернационализма. В своих стихах Маширов, Садофьев, Белозеров, Логинов и др. вскрывали империалистический, антинародный характер войны и призывали трудящихся к единению и превращению войны империалистической в войну освободительную.

Падение самодержавия в феврале 1917 г. показало трудящимся их силу, раскрыло перед ними глаза на возможности, которые таятся в народе. Но вместе с тем было ясно, что главные революционные бои еще впереди. Об этом постоянно напоминал в своих статьях В. И. Ленин, об этом писала «Правда». В статьях В. И. Ленина рабочие поэты черпали новые темы для своего творчества. Они приветствовали возрождение «Правды», как единственного печатного органа, стоящего на страже интересов трудящихся, интересов революции.

В период между февралем и октябрём 1917 г. развитие массовой революционной поэзии приобретает особенно интенсивный характер, что находилось в прямой связи с напряженностью политических событий. Предчувствуя скорую и окончательную победу над капиталистами, чьи интересы взялось отстаивать правительство Керенского, поэты рабочего класса с партийных позиций освещали события, твердо и уверенно, несмотря на продолжающиеся преследования, провозглашали лозунги, призывающие к дальнейшей борьбе. Сонет «В тюрьме» Илья Садофьев заканчивает так:

О новые враги! И ваш разрушим трон.  
Тюремщик пусть, глумясь, звякает ключами,  
Смеюсь я над вашей злобой и над вами!  
Я слышу, за тюрьмой растет мятежный звон.  
Проклятья вам, войне летят со всех сторон,  
Опять в борьбе победа, знаю я, за нами.

(474)

Именно в эти годы расцветает сатирический талант Д. Бедного, которому суждено было сыграть значительную роль в развитии поэзии периода гражданской войны. В октябре—ноябре 1917 г. в «Правде» печатается стихотворная повесть Д. Бедного «Про землю, про волю, про рабочую долю», в которой поэт в доступной широкому читателю форме воссоздавал основные этапы рабочего движения в России, разъясняя политику ленинской партии в борьбе с самодержавием. В этом же году выходит из печати второй «Сборник пролетарских писателей», сборник Общества пролетарских искусств «Под знамя „Правды“». Эти издания как бы подводили итог почти тридцатилетнему развитию массовой пролетарской литературы и, в частности, — поэзии. В них отразились настроения, характерные для последних лет пролетарского этапа русского освободительного движения. Вместе с тем они положили начало новому направлению русской литературы, охватившему в первые годы революции широчайшие слои трудящихся, — объединениям Пролеткульта. И хотя исходные эстетические принципы Пролеткульта и творческая практика входивших в него писателей страдали несомненной ограниченностью, узостью классовых позиций (что и отметил В. И. Ленин), кастовой замкнутостью в целом, особенно в первые годы своего существования, Пролеткульт сыграл и положительную роль в деле организации писательских сил молодой советской республики. Начало этому движению было положено еще до революции в деятельности первых рабочих писательских объединений, в творчестве пролетарских поэтов и писателей.

Массовая революционно-пролетарская поэзия прошла в своем развитии долгий и сложный путь. Это был путь приобщения искусства к нуждам пролетариата, как самого революционного класса, защищающего интересы всех угнетенных, всех трудящихся. С другой стороны, это был путь приобщения широких масс трудящихся к культуре, к искусству, к поэтическому творчеству. Начавшаяся с поэтических опытов писателей-самоучек (Е. Нечаев и др.) пролетарская поэзия с течением времени втягивала в свою сферу все более и более широкий круг рабочих поэтов. Уже в преддверии Октябрьской революции рабочие поэты и писатели создают свои организации, свои центры, сыгравшие немаловажную роль в просвещении широких народных масс. Революционно-пролетарская поэзия явилась важной вехой в общем поэтическом развитии предреволюционной поры. Она питалась идеалами революционного гуманизма, социального равенства. В этом и состоит ее непреходящее значение.

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ НАЧАЛА XX в.  
И ВЕЛИКАЯ ОКТЯБРЬСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ

Октябрь 1917 г. явился великим рубежом в истории русской поэзии. Рождение поэзии нового качества не могло произойти сразу, в несколько дней, месяцев и даже лет, так же как не исчезло сразу и буржуазное искусство. Распад различных поэтических школ, происходивший с разной степенью интенсивности уже в предреволюционные годы, в новых условиях значительно ускоряется. Перегруппировка сил происходит теперь на платформе демократических, революционных идеалов или отказа от них. Перед каждым художником вставал основной вопрос — принимать или не принимать Октябрь? То или иное решение этого вопроса нередко приводило к резкому размежеванию недавно близких по духу творчества поэтов. В одном лагере оказываются такие поэты, как Валерий Брюсов, Александр Блок, Андрей Белый, Сергей Есенин, Владимир Маяковский, Анна Ахматова, Осип Мандельштам. В другом лагере — Мережковский, Зинаида Гиппиус, Бунин и др. «Звонил Есенин, — записывает А. Блок 22 января 1918 г., — рассказывал о вчерашнем „утре России“ в Тенишевском зале. Гизетти и толпа кричали по адресу его, А. Белого и моему: „изменники“. Не подают руки. Кадеты и Мережковские злятся на меня страшно».<sup>1</sup> Н. Гумилев и С. Городецкий, единодушно выработавшие за четыре года до революции манифест акмеизма, оказываются в эти годы в разных лагерях.

Очевидно, что такое резкое размежевание поэтических сил в первые годы революции не было случайным. Александр Блок в неотсланном письме писал Зинаиде Гиппиус в мае 1918 г.: «... нас разделил не только 1917 год, но даже 1905-й, когда я еще мало видел и мало сознавал в жизни. Мы встречались лучше всего во времена самой глухой реакции, когда дремало главное и просыпалось второстепенное. Во мне не изменилось ничего (это моя трагедия, как и *Ваша*), но только рядом с второстепенным проснулось главное».<sup>2</sup>

Обращаясь к русской интеллигенции в статье «Интеллигенция и революция», Блок напоминал, что русской литературе издавна присуща вера в революцию. «Русские художники, — писал он, — имели достаточно „предчувствий и предвестий“ для того, чтобы ждать от России именно таких заданий. Они никогда не сомневались в том, что Россия — большой корабль, которому суждено большое плаванье». Блок возмущен тем, что некоторые русские литераторы, «лучшие люди», «те, кто места себе не находил от ненависти к „царизму“, готовы опять броситься в его объятия, только бы забыть то, что сейчас происходит». «Русской интеллигенции, —

<sup>1</sup> А. Блок. Записные книжки 1901—1920 гг. Изд. «Худож. литература», М., 1965, стр. 385.

<sup>2</sup> А. Блок, Собрание сочинений в восьми томах, т. 7. Гослитиздат, М.—Л., 1963, стр. 335.

пишет он далее, — точно медведь на ухо наступил: мелкие страхи, мелкие словечки... Не стыдно ли гордо отмалчиваться на „дурацкие вопросы?“ Не стыдно ли прекрасное слово „товарищ“ произносить в кавычках?» Статья заканчивается призывом: «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию».<sup>3</sup>

О том же писал и Валерий Брюсов в страстной инвективе, обращенной к «товарищам интеллигентам» (1919):

То, что мелькало во сне далеко,  
Воплощено в дыму и в гуле...  
Что ж вы коситесь неверным оком  
В лесу испуганной косули?

Что ж не спешите вы в вихрь событий —  
Упитья бурей, грозно-странной?  
И что ж в былое с тоской глядите,  
Как в некий край обетованный?<sup>4</sup>

«...неудивительно, — писал В. И. Ленин в 1918 г., — что на самых крутых пунктах столь крутого поворота, когда кругом с страшным шумом и треском надламывается и разваливается старое, а рядом в неопикуемых муках рождается новое, кое у кого кружится голова, кое-кем овладевает отчаяние, кое-кто ищет спасения от слишком горькой подчас действительности под сенью красивой увлекательной фразы».<sup>5</sup> Ввиду столь сложных исторических обстоятельств тем более надо отдать должное гражданскому подвигу Блока, Белого, Брюсова, Ахматовой, Маяковского, Есенина и многих других поэтов, сделавших решительные шаги навстречу революционному народу. Обретение новой идейной позиции поэтами старшего поколения достигалось порой ценой личных утрат, тяжело ранящих душу, противоречий, отказа от привычного уклада жизни, издавна сложившихся форм общения и литературных связей.

Однако начавшаяся Октябрьской революцией новая эпоха в истории человечества, мобилизуя все духовные силы человека, не могла удовлетвориться только добрыми чувствами и намерениями, она выявляла глубокие внутренние возможности художника, предъявляя ему большие требования. Творческая катастрофа настигла некоторых не потому, что насильственно было прервано движение по знакомому руслу, а потому, что родник, откуда поэзия того или иного поэта брала начало, оказался мелким. Революция измерила глубину источника творчества, целиком предопределила развитие дарований одних и выявила творческий тупик других.

Преодолевавшие поэтическую концепцию человека, созданную акмеистами, неминуемо должны были встать на путь обретения гуманистического идеала и подлинно патриотического пафоса. Именно это сделал товарищ Гумилева по акмеистической школе С. Городецкий в первом же своем сборнике стихов советского времени.

В стихотворении «Кофе» он словно бы возвращается в мир прямой экзотики Гумилева (заросли благоуханной Явы, нагая девушка собирает кофе). Однако есть и существенное отличие экзотики этого стихотворения от экзотики Гумилева. Целеустремленность стихотворения С. Городецкого придает особую значимость каждой экзотической детали, такой, например, как образ британца с ременной плеткой у пристани, следящего за упаковкой клейменных ящиков с кофе. Гуманистическое чувство ведет художника

<sup>3</sup> Там же, т. 6, стр. 13—20.

<sup>4</sup> В. Брюсов, Избранные сочинения в двух томах, т. I. Гослитиздат, М., 1955, стр. 453.

<sup>5</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 36, стр. 78.

к поэтически обобщающему образу: зерна кофе хранят в себе память о кровавых ранах, горящих на девушке — сборщице кофе:

Взорвать Европу! Снять с дикарской воли  
Бесстыдство злое купли и продажи!  
Плетей не надо для цветов магнолий.  
Не надо солнцу океана стражи.<sup>6</sup>

Преодолевая узость школы, поэт выходил на большой простор гуманистического искусства. Симптоматично, что стихотворение «Кофе» было переведено на английский и голландский языки, а Анри Барбюс перепечатал его в «Юманите».

В. В. Виноградов, определяя в 1922 г. объем поэтического языкового сознания в лирике Ахматовой, также принадлежавшей в свое время к направлению акмеизма, выделял «три семантические сферы, каждая из которых ядром своим имеет слово, обремененное роями ассоциаций. . .», — это «песня, молитва и любовь».<sup>7</sup> Круг основных тем поэзии Ахматовой на самом деле исчерпывается тремя названными, но чувства ее героини лишены банальности, исполнены глубокого драматизма, суровой искренности. Несомненно, что гражданские, патриотические идеалы прошли у Ахматовой ко времени наступления революции как бы через первую стадию формирования — стихийного патриотизма. Находясь в смятении перед революционными событиями («чем хуже этот век предшествующих?», «Теперь никто не станет слушать песен»), А. Ахматова не растрчивает, не предаёт главного, она живет одной судьбой с Родиной, хотя и непонятной ей, но дорогой:

Мне голос был. Он звал утешно,  
Он говорил: «Иди сюда,  
Оставь свой край, глухой и грешный,  
Оставь Россию навсегда. . .»

Но равнодушно и спокойно  
Руками я замкнула слух,  
Чтоб этой речью недостойной  
Не осквернился скорбный дух.<sup>8</sup>

Лирике Ахматовой присуща психологическая достоверность переживаний, но в этой узкой сфере сердечной жизни есть черты века, времени. «Ахматова, — писала А. Коллонтай, — вовсе не такая нам „чужая“, как это кажется с первого взгляда. В ее трех белых томиках трепещет и бьется живая, близкая, знакомая нам душа женщины современной переходной эпохи, эпохи ломки человеческой психологии, эпохи мертвой схватки двух культур, двух идеологий — буржуазной и пролетарской».<sup>9</sup> Справедливость суждений А. Коллонтай стала более очевидной почти через полвека, многое изменившего в героине Ахматовой. Но уже в трудной ломке революционных лет она в поисках истины не пошла по легкому пути.

Примечательно, что крупнейшие поэты предреволюционных лет — В. Брюсов, А. Белый и А. Блок — оказались на стороне Великого Октября. Это могло произойти лишь потому, что напряженные поиски истины приводили их к размышлениям о судьбе народа и родины. Тра-

<sup>6</sup> С. Городецкий. Серп. Двенадцатая книга стихов. ГИЗ, Пб., 1921, стр. 49—50.

<sup>7</sup> В. Виноградов. О символике А. Ахматовой. «Литературная мысль» Альманах I. Пгр., 1922, стр. 91—92.

<sup>8</sup> А. Ахматова. Подорожник. Пгр., 1921, стр. 49.

<sup>9</sup> А. Коллонтай. Письма к трудящейся молодежи. Письмо 3-е о «Драконе» и «Белой птице». «Молодая гвардия», 1923, № 2, стр. 162.

гиз мироощущения человека, находящегося «между двух революций», влек их неизбежно к идеалам общественности и гражданственности.

Заслуживает всяческого уважения гражданская демократическая поэзия Белого в первые годы революции, радостная готовность к самопожертвованию, настойчивое желание писателя активно работать в литературе советской страны (А. Белый участвовал в работе I съезда Союза советских писателей в 1934 г.). Но А. Белому не удалось преодолеть до конца традиций символизма. В поэме «Христос воскрес» он попытался объяснить события революции как продолжение религиозной легенды о Христе. В отличие от других поэтов, прибегавших к древним библейским образам и сюжетам с целью чисто художественной, Белый ищет в них ответа на вопросы современности. Реальные факты действительности, однако, помимо прямых намерений художника, входят в его произведение, перевешивая, но не преодолевая мистику.

В поэме нет активных свершителей революции, есть только жертвы, проливающие кровь за ее дело, есть только страдания. Первые девять строф рассказывают о распятии Христа. Сама революция — это прежде всего процесс духовного перерождения каждого человека, через страдания постигающего новую веру. Каждый проходит путь Христа. В поэме выявились те же противоречия, что и в сборнике «Пепел», где реальное переплеталось с мистическим. Можно привести ряд примеров из поэмы, где, воссоздавая космический размах совершающейся революции, Белый умеет скупой и выразительно представить масштабы происходящего мирового переворота, дать образы очень крупно:

От огромной скорби  
Господней  
Упали удары  
Из преисподней —

В тяжелый  
Старый  
Шар.<sup>10</sup>

Но мистическая идея затуманивает доступную поэту конкретность и снижает энергию изображения.

Первые поэмы и стихотворения С. Есенина об Октябре написаны под большим влиянием А. Белого. Факт этот очень показателен для переломного этапа в истории поэзии, для путей завершения процессов начала века и зарождения новых ее качеств. Есенин пишет небольшие поэмы («Товарищ», «Певущий зов», «Октоих», «Отчарь», «Пришествие», «Преображение», «Инония», «Сельский часослов», «Иорданская голубица», «Небесный барабанщик», «Пантократор»), обращаясь к одним и тем же событиям, настроениям, мыслям. Речь все время идет о революции и России. Эмоциональный подъем не спадает, растет от поэмы к поэме, поэт всецело поглощен происходящим. Россия предстает в ином, непривычном для раннего Есенина облике. Это уже не край «задумчивый и нежный», Русь теперь не только не «затерялась» «в Мордве и Чуди», но видится поэтом в бескрайнем мировом пространстве, путь ее — в веках прошлых и будущих. Не будучи еще в состоянии осмыслить всего реального, конкретно-исторического содержания революции, Есенин поэтически воспроизводит космические масштабы происходящих событий с помощью религиозных легенд. Россия предстает новым Назаретом, родиной нового мира, который родился «в мужичьих яслях». Здесь загорелась правда — «звезда Востока», «не погасить ее Ироду кровью младенцев». Сравнение

<sup>10</sup> А. Белый, Стихотворения и поэмы. «Библиотека поэта». Большая серия. М.—Л., 1966, стр. 391.



революции с рождением Христа присутствует и в «Певущем зове», и в «Пришествии», и в «Преображении». Все эти уподобления — вполне в духе поэтической образности тех лет, с той лишь разницей, что взывает Есенин «из мужичьих мест», новый Спас едет на кобыле, Русь, родившая бога, — «телица», в предтечах новорожденного «был пахарь и вол». Так же как и в поэме А. Белого «Христос воскрес», сравнение революции с рождением христианства проводится Есениным очень настойчиво и систематически. Только в русле идей А. Белого могут быть поняты постоянно сопутствующие радости строки о гибели, смерти, страдании.

Однако чуждая книжной умозрительности мысль Есенина стремилась конкретизировать эти тяжелые абстракции зрительно ощутимо, осязаемо и тем самым сделать их сколько-нибудь понятными для себя. Есенин берет готовую мысль и, не развивая и не углубляя, иллюстрирует ее, нанизывая образы один на другой, при всей отвлеченности идеи сохраняя здоровое ядро образа, разрозненно, обособленно, но все-таки связанного с действительностью. Сильное поэтическое воображение спасает его. В «Инонии» он начинает уже бунтовать против навязанных ему мистических представлений:

Не хочу воспрять спасения  
Через муки его и крест:  
Я иное постиг учение  
Прободающих вечность звезд.  
Я иное узрел пришествие —  
Где не пляшет над правдой смерть.<sup>11</sup>

Приятие Брюсовым Октябрьской революции, его активная творческая и организаторская работа, быстрое непосредственное включение в дело культурной революции были обусловлены глубокой убежденностью поэта в исторической справедливой неизбежности ее свершения.

«Еще задолго до революции в ряде стихотворений он выражал нетерпеливое ожидание освободительного переворота, приветствовал грядущую революцию, заранее выражая горячую симпатию ее последователям — борцам и клейма презрением людей половинчатых и нерешительных»,<sup>12</sup> — говорилось в грамоте ВЦИК РСФСР в связи с пятидесятилетием поэта (1923). Сам Брюсов, выступая на юбилее и оглядываясь на пройденный путь, старался ответить на вопрос, «каким образом этот классик символизма мог сделаться бардом революции». Давние упреки Вячеслава Иванова за «реализм в символизме», «за этот позитивизм» в «идеализме» обосновываются им теперь как свидетельство демократической сущности его мировоззрения: «Сквозь символизм я прошел с тем мирозерцанием, которое с детства залегло в глубь моего существа». Не преувеличивая значения этого признания, отметим, что жажда знаний, пылливость мысли и сознательная целеустремленность творческих поисков, желание постигнуть разумом самое «тайное тайных» человеческой жизни, истории и искусства (т. е. все то, что давало повод говорить о рационализме художественного метода зрелого Брюсова) были важнейшими предпосылками для приятия революционной эпохи. Эрудиция Брюсова-историка стихийно вела его пока еще только путем аналогий к признанию неотвратимой силы надвигающейся катастрофы. Революция 1905 г. породила живое, не лишенное трагизма ощущение обреченности буржуазного мира. Предчувствия, оправданные и неоправданные, по отношению к революции превратились в знание и понимание новой эпохи. По убеждению

<sup>11</sup> С. Есенин, Собрание сочинений, т. 2. Гослитиздат, М., 1961, стр. 36—37.

<sup>12</sup> Советские писатели. Автобиографии в двух томах, т. 1. Гослитиздат, М., 1959, стр. 203.

Брюсова — священное право и высокая обязанность поэта в дни великих народных событий «Нам — быть с тобой, нам славословить твое величие в веках!». Так заканчивает он стихотворение «России», открывающее книгу «В такие дни». Книга эта, как и последующие («Миг», «Дали», «Меа»), составлена не только из славословий и эмоциональных провозглашений величия Октября. Стихи о революции насыщены мыслью, пафос содержательно аргументирован, каждое слово взвешено. В целом же названные книги Брюсова воссоздают стройную систему взглядов, хотя и не лишенную противоречий, но опирающуюся на собственный опыт и опыт истории. Перед глазами читателя, действительно, совершается выработка нового мировоззрения. Не забывая о 1905 г., приветствуя Февраль 1917 г., он видит в Октябрьской революции высший этап революционного движения:

Но выше всех над датами святыми,  
Над декабрем, чем светел пятый год,

Над февралем семнадцатого года,  
Сверкаешь ты, слепительный Октябрь,<sup>13</sup>

Книги Брюсова насыщены историческими параллелями, легендами, именами. Взгляд его в прошлое очень просторен — «бездны былых веков», тысячелетий, баснословные дни и совсем недавние события. Уходя в «Века и пространства», приподнимая «Завесы веков», Брюсов открывает там вечные законы человеческой жизни — силу страсти, волю к жизни, счастье познания. Цель подобных обращений раскрывается в названиях циклов, ясно намечающих главное русло темы: «Кругозор», «Над мировым костром», «Из прежде в теперь». Сопоставление истории и современности если и не проводится прямо, то всегда подразумевается. В отличие от близких ему поэтов-современников и от своих прежних стихов на общечеловеческие темы Брюсов старается вскрыть не общность современности с прошлыми эпохами, а их различие. И в этом — его сила.

Октябрь проложил грань между прошлым и грядущим, «наш век с веками в бой вступил», начался совершенно новый период в мировой истории:

Мир раскололся на две половины:  
Они и мы! Мы — юны, скудны, — но  
В века скользим с могуществом лавины,  
И шар земной сплотить нам суждено!<sup>14</sup>

Брюсов преодолевает романтический субъективизм восприятия истории. Имена исторических героев все чаще возникают не в порядке образных уподоблений, колорит древности присутствует в стихах не в декоративных целях, а стимулирует напряженную работу мысли поэта. Поэтический вымысел обогащает, претворяет в образы итоги историко-философских поисков, непрерывных размышлений о законах истории и общности прогресса.

От упрека в умозрительности освобождают поэта такие стихотворения, как «Третья осень», «Пасха 1921 года», и целый ряд произведений, вызванных конкретными политическими моментами. Третья осень революции имеет много жестоких примет: «в теплушках люди гурьбой ругаются, корчатся, стонут, дрожа на мешках с крупой», голод прячет зерно в подземельях; города «бесфонарные, беззаборные». Старина, выползая из щелей, торжествуя, наступает на новый мир. Острая аналитическая мысль Брюсова справляется с разящими противоречиями революционных

<sup>13</sup> В. Брюсов, Избранные сочинения, т. I, стр. 471.

<sup>14</sup> Там же, стр. 492.

будней. В муках рождается новое, надо только увидеть его под временной оболочкой:

И когда в толпе шумливой,  
Слышишь брань и буйный крик, —  
Вникни думой терпеливой  
В новый, пламенный язык.

Ты расслышишь в нем, что прежде  
Не звучало нам вовек:  
В нем теперь — простор надежде,  
В нем — свободный человек.<sup>15</sup>

Надо воздать должное Валерию Брюсову за искренность и глубину понимания созидательных начал революции и ее колоссальных творческих перспектив в гражданском строительстве, культурных преобразованиях и развитии науки.

Формирование нового мировоззрения Брюсова-поэта проходило в русле общего процесса создания советской поэзии. Лучшие стихотворения Брюсова вошли в сознание новых поколений надолго. Через два с половиной десятилетия на здании рейхстага в Берлине будут написаны проникновенные брюсовские строки:

И вновь, в час мировой расплаты,  
Дыша сквозь пушечные дула,  
Огня твоя хлебнула грудь, —  
Всех впереди, страна-вожатый,  
Над мраком факел ты взметнула,  
Народам озаряя путь.

Среди имен первых поэтов революции на особо почетном месте стоит имя Александра Блока. Поэма «Двенадцать» занимает особое место не только в его личной творческой биографии. Она родилась в новом мире, она явилась первой революционной поэмой советской поэзии.

Однако, для того чтобы она могла быть создана именно такой, какой она явилась, поэт должен был долго вынашивать то отношение к жизни, к родине, к народу, которое подготовило рождение новых принципов художественного постижения действительности, обусловивших появление поэмы. Когда произошла революция, то она стала «содержанием всей жизни». Непрерывная и сосредоточенная страстная дума о родине обогатилась в годы революции большой верой в народ как в силу, обладающую колоссальнейшими творческими возможностями, — вот то зерно, которое «проросло» в «Двенадцати».

Различные и противоречивые элементы художественной ткани «Возмездия» и дореволюционной лирики переплавлены здесь заново. Революция как бы сняла всю эту запутанность и сложность, переплетенность судеб и событий, выдвинув главное, насущное. Поэма Блока и воссоздает эту «крупность», большую масштабность, грандиозность эпохи. Художественным принципом воспроизведения объективного течения жизни, сложных процессов века остается эмоциональное романтическое обобщение. Но здесь и открываются Блоком новые возможности романтического искусства. Жгучая для Блока проблема судьбы человека страшного мира отодвигается на второй план. Осознание огромной ответственности художника перед миром, родиной и народом приводит Блока к безоговорочному приятию «мирового пожара» — революции, к признанию безусловного и неограниченного права народа творить возмездие. Изменился сам объект поэтического изображения, изменилось отношение к нему, романтизм Блока стал явлением революционного искусства. В «Возмездии» Блок стремился воплотить жизнь века в частном сюжете, в судьбе одной дво-

<sup>15</sup> Там же, стр. 454.

рянской семьи, одного рода. В «Двенадцати» он отказывается от частного сюжета: события и его герои общезначимы. Обобщенно-символическому изображению событий соответствует весь образный строй поэмы: коллективный образ двенадцати, условно поданные эпизодические фигуры петербургской улицы, объединенные образом старого мира, и незримый враг, с которым еще предстоит схватка. Также обобщенно, условно мыслится и образ Христа — образ отнюдь не конкретный.

Стержневым событием в поэме является революция. Она воплощена Блоком в образе ветра, снежного вихря, распространяющегося по всему миру.

Ветер в «Двенадцати» — революция в мировом размахе. Это не «прелюдия», не «пейзаж», не «экспозиция», а главное событие, определяющее все повествование, открывающее, сопровождающее действия двенадцати и заключающее сюжет. Образ ветра двупланов: в нем звучит и музыка всемирного мятежа, и есть нечто от непогоды зимнего петербургского вечера. «Завивает ветер белый снежок», — так говорится о непогоде, менее разрушительной, чем ветер, от которого «на ногах не стоит человек», поэтому и «человек» в этой строфе заменен «ходоком» («Всякий ходок скользит»). Такое переключение и совмещение планов характерно для всей поэмы.

Представители старого мира падают от напора ветра. Двенадцать появляются в самом ветре:

Гуляет ветер, порхает снег,  
Идут двенадцать человек.

Блоковский образ ветра, как воплощение революции, получит дальнейшее развитие в советской поэзии. В этом отношении советские поэты пойдут какими-то сходными с Блоком путями. Общность принципов, выходящих за пределы творческой индивидуальности, и представляет собой закономерность литературного развития эпохи. И то, что Блок находится в русле этих закономерностей и один из первых их открывает, глубоко знаменательно. Он, как и Брюсов, занимает в истории русской и советской поэзии высокое место созидателя, прокладывающего дорогу между двумя периодами — русской классической поэзией начала двадцатого века и советской поэзией.

## Указатель имен

- А. О. 247  
А. Ч. см. Чумиков А. А.  
Абрамов А. В. см. Ширяевец А.  
Аксаков И. С. 70, 156, 157, 203  
Аксаков К. С. 165, 167  
Александр II 20, 58, 86, 222  
Александр III 227, 321  
Александр Невский 176, 177  
Алексеев П. А. 115  
Алмазов Б. Н. (Благонравов Эраст) 33, 97  
Анакреонт 136  
Андреев Л. Н. 302, 383  
Андреев Н. П. 62  
Андреевский С. А. 62, 232  
Анненков П. В. 19  
Анненков Ю. П. 327  
Анненский И. Ф. (Ник. Т-о) 256, 260, 263, 266, 269, 273, 274, 290—292, 308, 375, 376, 381, 426  
Анордист Н. 17  
Антокольский М. М. 121  
Анучин Д. Н. (Д. А.) 118, 119  
Апухгин А. Н. 228, 232, 233, 244, 249, 251, 252, 261, 279  
Ариосто Л. 201  
Асеев Н. Н. 399  
Асенкова В. Н. 51  
Асмус В. Ф. 294  
Ауэрбах Б. 21  
Афанасьев А. Н. 289  
Ахматова А. А. 372, 381—385, 388, 415, 419, 444—446  
Базанов В. Г. 71, 72, 109  
Байрон Д.-Г. 205  
Бакулин А. Я. 100  
Бальмонт К. Д. 257, 259—263, 266, 268—271, 275, 276, 283, 284, 289, 290, 300, 308, 375, 407, 419, 436, 438, 440  
Баратынский Е. А. 135, 137, 139, 140, 161, 164, 165, 174, 191, 206, 214, 264, 307, 310, 311  
Барбюс А. 446  
Бардина С. И. 108, 109, 111, 118, 122  
Барыкова А. П. 228, 232, 246, 247  
Басов-Верхолянцев С. А. 436  
Батюшков К. Н. 11, 130, 193, 194, 196, 197, 201, 203  
Батюшков Ф. Д. 332  
Батюшкова В. Н. 109  
Бедный Д. (Придворов Е. А.) 408, 411, 441—443  
Бек К. 209  
Бекетова М. А. 319  
Белинский В. Г. 5, 9, 10, 11, 16—21, 24, 26, 29, 33, 34, 39, 61, 72, 82, 83, 85, 97, 124, 125, 127, 129, 135, 148, 157, 180  
Белкина Л. 436  
Белов Н. 228, 232  
Белозеров А. А. 436, 437, 440—442  
Белоусов И. А. 331  
Белый А. (Бугаев Б. Н.) 6, 256—258, 266, 275—279, 281, 283, 286, 287, 300, 302—308, 318, 324, 351, 387, 393, 438, 439, 444—448  
Бельская Л. Л. 368  
Бенедиктов В. Г. 10—13, 78, 86, 124, 148  
Бенуа А. Н. 299  
Беранже П.-Ж. 89, 90, 98, 150, 216  
Бердников Я. П. 441, 442  
Берестов В. Д. 190  
Берков П. Н. 112, 271  
Бернс Р. 89, 98  
Бестужев-Марлинский А. А. 124  
Бизе А. 317  
Бихтер А. М. 227, 252  
Благой Д. Д. 227  
Благонравов Эраст см. Алмазов Б. Н.  
Блан Л. 18  
Блок А. А. 6, 28, 113, 118, 122, 145, 153, 154, 164, 185, 249, 251, 252, 254, 256, 258, 263, 266—269, 275, 278—290, 295, 300, 305, 307, 329, 338, 351—353, 358, 360, 361, 370—374, 379, 383, 390, 391, 392, 400, 406, 414, 421, 425, 438, 440, 444—446, 450, 451  
Бобров С. С. 193, 210  
Богданов А. А. 233, 440  
Богданович И. Ф. 96  
Богомолов В. А. 109  
Богораз В. Г. см. Тан-Богораз В. Г.  
Бодлер Ш. 251, 309, 409  
Бойчевский И. А. 228, 232, 246  
Боровиковский А. Л. 111, 122, 232  
Боткин В. П. 18, 132, 136, 144  
Бретано К. 212  
Брик Л. Ю. 411  
Брюсов В. Я. 6, 118, 200, 249, 251, 252, 256—259, 262—266, 271—273, 275, 276, 281, 283, 286, 287, 290, 293—

- 302, 304, 308, 351—353, 370—375,  
390—392, 396, 398, 403, 407, 419,  
425, 444—446, 448—451
- Бугаев Б. Н. см. Белый А.
- Бунин И. А. 234, 251, 265, 330—349,  
390, 398, 444
- Бурлюк Д. Д. 390, 391, 397, 409
- Бурлюк Н. Д. 390
- Буслаев Ф. И. 167, 176, 182, 289
- Буташевич-Петрашевский М. В. см. Пе-  
трашевский М. В.
- Бутков Я. П. 147
- Бухштаб Б. Я. 82, 90, 134, 144, 175, 192,  
212, 214, 220, 250
- Буш В. В. 227
- Бушканец Е. Г. 122
- Бялый Г. А. 227, 238, 241, 244, 250
- В. Л.** 242, 249
- Венгеров С. А. 227, 278
- Венгерова Э. А. 263
- Веневитинов Д. В. 11, 78, 200
- Вергилий П.—М. 201, 209
- Верлен П. 251, 385, 430
- Верхарн Э. 425, 430
- Веселовский А. Н. 227
- Ветринский Ч. см. Чешихин В. Е.
- Вийон Ф. 374
- Виламов В. А. (Сулковский В.) 232
- Виленкин Н. М. см. Минский Н. М.
- Вилькина Л. Н. 284
- Виноградов В. В. 384, 446
- Виноградская С. С. 161
- Висковатый (Висковатов) П. А. 229
- Витте С. Ю. 370
- Воинов И. А. 441
- Волкенштейн Л. А. 118
- Волконская М. Н. 74, 75
- Волховской Ф. В. 108, 118, 239
- Вольнский А. Л. 256, 263
- Вольпе Ц. С. 305, 307
- Воронцова Е. К. 163
- Вяземский П. А. 86, 160, 164, 191
- Галина Г. А.** 331
- Гапон Г. 298
- Гарибальди Д. 128
- Гартман Э. 250
- Гаршин В. М. 228, 237, 244
- Гастев А. К. 441
- Гейне Г. 89, 90, 98, 163, 173, 187, 200,  
206, 209, 212, 246
- Герасимов М. П. 441
- Гервег Г. 89, 90
- Гердер И.-Г. 210
- Герцен А. И. 19, 20, 40, 78—80, 89, 90,  
129, 165, 167, 168, 249
- Гёте И.-В. 132, 139, 142—144, 154, 155,  
187, 200, 216, 257
- Гильфердинг А. Ф. 71
- Гинзбург Л. Я. 203, 256, 274
- Гиппиус А. В. 263
- Гиппиус В. В. 22, 31, 82, 98, 99
- Гиппиус Э. Н. 264, 270, 283, 287, 308,  
444
- Гликберг А. М. см. Черный Саша
- Глинка Ф. Н. 17, 84
- Гмырев А. М. 440
- Гнут Н. Л. см. Ломан Н. Л.
- Гоголь Н. В. 16, 24, 30, 35, 72, 78, 85,  
90—92, 124, 125, 129, 148, 153, 158,  
183, 214, 229, 292, 313, 329
- Голенищев-Кутузов А. А. 210, 228, 229,  
232—234, 236, 244
- Голубев А. Н. 15
- Гольденев П. Л. 232
- Гольцев В. В. 228, 230
- Гомер 386
- Гончаров И. А. 42
- Гораций К.-Ф. 136, 192, 201
- Городецкий С. М. 289, 351, 356, 358,  
360, 361, 368, 372—376, 388, 389,  
396, 419, 444—446
- Горький М. 119, 227, 240, 256, 259, 269,  
271, 292—294, 296, 297, 302, 332,  
333, 336, 340, 341, 364, 371, 374,  
380, 391, 398, 406, 408, 424, 425.  
427, 434, 435, 441
- Готье Т. 374, 386
- Гофман Э.-Т.-А. 387
- Грааль-Ареальский см. Петров С. С.
- Грановский Т. Н. 167
- Грачевский М. 108
- Греч Н. И. 86
- Гречанинов А. Т. 161
- Григорович Д. В. 21, 129, 147, 331
- Григорьев Ал. А. 17, 28, 97, 130, 135,  
136, 138, 139, 148, 164, 166, 175, 176,  
182, 192, 219, 318, 365
- Григорьев П. В. 115, 120
- Григорьев С. А. 100
- Григорьян К. Н. 227
- Гриневич П. Ф. см. Якубович П. Ф.
- Громов П. П. 144, 164, 279, 319
- Груздев А. И. 43
- Губер Э. И. 11
- Гуд Т. 89
- Гудзий Н. К. 263
- Гуковский Г. А. 214, 220
- Гумилев Н. С. 372—380, 386, 388—390  
414, 445
- Гуревич Л. Я. 263
- Гуро Е. Г. (Нотенберг Э. Г.) 390, 398
- Гусев В. Е. 432
- Густафсон Р.-Ф. (Gustafson R.-F.) 134
- Гучков А. И. 370
- Гюго В. 76, 89
- Д. А.** см. Анучин Д. Н.
- Д-н см. Коц А.
- Дантес Ж.-Ш. 205
- Дельвиг А. А. 11, 36, 96, 97, 191
- Дельмас Л. А. 318
- Денисьева Е. А. 163, 215, 220, 221, 223
- Державин Г. Р. 51, 173, 192, 193, 210,  
302, 391, 427
- Дерунов С. Я. 96, 99, 106
- Диаков Н. 228
- Диккенс Ч. 133, 387
- Дикман М. И. 89
- Дмятриев И. И. 96, 192
- Добролюбов А. М. 255
- Добролюбов Н. А. 19, 20, 25, 38, 43, 60,  
63, 66, 83, 85—92, 94, 114, 129, 175,  
192, 213, 365
- Добрынин Б. В. 232
- Добужинский М. В. 299
- Достоевский Ф. М. 20, 28, 38, 58, 69.

- 147, 148, 158, 173, 192, 220, 244,  
291, 292, 294, 329, 391  
Драгоманов М. П. 108  
Дрожжин С. Д. 95, 96, 98, 99, 101—  
106, 232  
Дружинин А. В. 30, 149, 214  
Дун А. Э. 269  
Дымшиц А. Л. 115
- Евгеньев-Максимов В. Е. 14  
Евнин Ф. И. 46  
Елисеев Г. Э. 66  
Есенин С. А. 350, 351, 354—358, 361—  
369, 444, 445, 447, 448
- Жаров Д. Е. 100  
Жемчужников А. М. 232, 235, 244, 246,  
331  
Жемчужниковы, братья 91, 180  
Жибер М. А. см. Лохвицкая М. А.  
Жирмунский В. М. 377—378  
Жуковский В. А. 10—14, 191, 193—196,  
257
- Замыслов А. Н. 228  
Зарина Н. Л. 308  
Засулич В. И. 111  
Захарьин И. Н. (Якунин И.) 228  
Зенкевич М. А. 372, 373, 388, 389, 390  
Зенькович Л. И. 227  
Златовратский Н. Н. 228, 331  
Золотарев А. А. 333  
Золя Э. 414  
Зубова М. В. 96
- Иван IV Грозный 171, 180, 181, 184  
Иванов Вяч. И. 256, 266, 273, 274, 279,  
283, 285, 286, 288, 289, 295, 299,  
304, 376, 448  
Иванов Г. В. 378, 392  
Иванов С. 108  
Иванов-Разумник Р. В. 278  
Иванова Н. Ф. 163  
Ивнев Р. (Ковалев М. А.) 392  
Игнатъев И. В. 392  
Измайлов А. А. 292  
Иов 408
- К. Р. см. Романов К.  
Кабе Э. 18  
Кавелин К. Д. 167, 249  
Калмановский Е. С. 100  
Каменский В. В. 326, 390, 397, 398, 399  
Каракозов Д. В. 58, 59, 115  
Карамзин Н. М. 96, 192  
Карпов П. И. 324  
Катков М. Н. 246  
Каутский К. 106  
Керенский А. Ф. 442  
Кетчер Н. Х. 61  
Киреевский И. В. 191  
Киреевский П. В. 209  
Кирялов Н. 34  
Клеменц Д. А. 102, 112—115  
Клопшток Ф. Г. 210  
Клычков С. (Лешенков С. А.) 350, 358—  
362  
Клюев Н. А. 350—357, 361, 362, 366,  
368
- Княжнина Е. А. 96  
Кобылинский Я. (Эллис) 287  
Ковалев М. А. см. Ивнев Р.  
Ковалева П. И. 96  
Коган П. С. 227  
Козлов И. И. 11  
Козлов П. А. 229, 245  
Козырев М. А. 96  
Коллонтай А. М. 446  
Колумб Х. 376  
Кольцов А. В. 5, 21, 22, 34, 51, 53, 70,  
95—99, 174, 361  
Комиссаров О. И. 115  
Коневской И. И. 287  
Кононенко М. 228  
Корбьер Т. 409, 430  
Коржан В. В. 368  
Корман Б. О. 214  
Коробов Я. Е. 440  
Короленко В. Г. 119, 228, 237  
Корш Ф. Е. 289  
Коц А. Я. (Д—н) 432, 436, 437  
Кравцов В. Х. 108  
Кравчинский С. М. 115  
Крамской И. Н. 121  
Кржижановский Г. М. 432, 434  
Круглов А. В. 229, 241, 248  
Кручных А. Е. 392, 395, 398, 402, 428  
Кузмин М. А. 287, 372, 381, 396  
Куйбышев В. В. 442  
Кукольник Н. В. 78  
Куприн А. И. 425  
Курочкин В. С. 85, 90—92, 98, 120  
Курочкин Н. С. 169, 179  
Кюхельбекер В. К. 191, 198, 205
- Лаврецкий А. 214  
Лавров П. Л. 108, 117, 118, 121, 432  
Ланг А. А. см. Миropольский А. Л.  
Лансере Е. Е. 299  
Лафарг П. 413  
Левин Ю. Д. 89  
Левитов А. И. 100  
Леконт де Лиаль Ш.-М. 376  
Ленин В. И. 9, 38, 57, 58, 106, 110, 161,  
231, 237, 242, 267, 269, 294, 302,  
370, 418, 420, 422, 423, 435, 442,  
443, 445  
Лемке М. К. 19, 149  
Ленау Н. 209, 210  
Лермонтов М. Ю. 5, 28, 30—32, 34, 51,  
60, 66, 79, 84, 102, 106, 117—120,  
123, 124, 132, 142, 155, 156, 160,  
163, 165, 169, 171, 172, 176, 183, 187,  
188, 205, 229, 245, 252, 297, 329,  
408  
Лесков Н. С. 228  
Лешенков С. А. см. Клычков С.  
Либединский Ю. Н. 412  
Линовский А. Н. см. Поморский А.  
Лихачев В. С. 243, 248  
Логинов И. С. 441, 442  
Ломан Н. Л. (Н. Л. Гнут) 92  
Ломоносов М. В. 11, 192  
Лонгфелло Г. 397  
Лопатин Г. А. 108, 231, 240  
Лотарев И. В. см. Северянин И.  
Лотман Л. М. 97  
Лохвицкая (Жибер) М. А. 391  
Лохвицкая Н. А. см. Тэффи Н. А.

- Луначарский А. В. 303, 424, 437, 441  
 Львов Н. А. 96  
 Львова Н. 384  
 Льдов К. Н. 232, 254, 255  
 Любатович В. С. 109  
 Любатович О. С. 109
- Майков А. Н. 52, 66, 69, 86, 98, 105, 124—129, 135, 151, 163, 164, 188—190, 232, 264  
 Майков В. Н. 191  
 Маковский К. Е. 189  
 Маковский С. К. 255, 258  
 Макогоненко Г. П. 203  
 Максимов Д. Е. 155, 156, 259, 264, 283, 293  
 Максимович М. А. 213  
 Малларме С. 251  
 Мамин-Сибиряк Д. Н. 228  
 Мандельштам О. Э. 372, 385—391, 409, 444  
 Мансуров А. 197  
 Манцони А. 200, 203  
 Маринетти Ф. 398  
 Маркс А. Ф. 232  
 Маркс К. 208, 328, 420  
 Марлинский А. А. см. Бестужев-Марлинский А. А.  
 Мачтет Г. А. 108  
 Маширов-Самобытник А. (Маширов А. И.) 441, 442  
 Маяковский В. В. 6, 252, 277, 326, 391—393, 395—431, 444, 445  
 Медведский К. П. 232  
 Мезенцев Н. В. 115  
 Мей Л. А. 98, 168—179  
 Мейзенбург М. 19  
 Мейлах Б. С. 284  
 Мельшин Л. см. Якубович П. Ф.  
 Менделеева Л. Д. 279, 280  
 Менцель В. 209  
 Мережковский Д. С. 214, 229, 232, 233, 241, 245, 250, 251, 254, 255, 275, 283, 284, 287, 308, 311, 331, 353, 444  
 Мерзляков А. Ф. 96, 191  
 Меттерлинк М. 251  
 Миклашевский М. П. (Неведомский М.) 227  
 Микulyчик А. 436  
 Милоков П. Н. 370  
 Минаев Д. Д. 20, 82, 85, 91, 92, 98  
 Минский (Виленкин) Н. М. 108, 120, 121, 229, 232, 245, 250, 251, 254, 255, 283, 284, 436  
 Мицц З. Г. 267  
 Миропольский А. Л. (Ланг А. А.) 263  
 Михайлов Г. 108  
 Михайлов М. Л. 85—90, 98, 100, 117, 118, 122, 143  
 Михайлова О. Н. см. Чюмина О. Н.  
 Михайловский Н. К. 228, 244, 269  
 Михаловский Д. Я. 229, 232, 245  
 Мицкевич А. 89, 133, 164, 165  
 Морозов А. А. 91  
 Морозов Н. А. 67, 107—109, 112, 120, 121, 231, 239, 251  
 Морозова М. К. 275  
 Мочульский К. В. 305  
 Муравский М. Д. 108  
 Муравьев А. Н. 200, 201
- Муравьев (Вешатель) М. Н. 58  
 Муратова К. Д. 269  
 Мусоргский М. П. 244
- Надсон С. Я. 106, 228, 232, 233, 235, 237, 240, 242—244, 248, 249, 251, 252  
 Наполеон I (Бонапарт) 203—205, 208, 296, 419  
 Нарбут В. И. 372, 389  
 Неведомский М. см. Миклашевский М. П.  
 Некрасов Н. А. 5, 9—77, 80—83, 85, 86, 90, 91, 93, 94, 98, 99, 106, 110, 112—114, 118—120, 122, 124—126, 129—133, 146, 148—150, 160, 175, 180, 183, 191, 192, 202, 203, 213—216, 220, 228—230, 232, 237, 247, 249, 252, 253, 256, 260, 264, 288, 294—295, 304, 334, 361, 411, 414  
 Нечаев Е. Е. 434, 443  
 Низен Е. 390  
 Ник. Т.—о. см. Анненский И. Ф.  
 Никитин И. С. 85, 93—95, 98, 99, 103, 335  
 Николай I 20, 75, 168, 170, 184, 208—209, 222  
 Ницше Ф. 250, 275  
 Новалис 210, 211  
 Носов В. 118  
 Нотенберг Э. Г. см. Гуро Е. Г.
- Овидий 201  
 Овсянко-Куликовский Д. Н. 227  
 Огарев Н. П. 32, 34, 79—85, 89, 90, 98, 106, 118, 164, 183, 294  
 Огнев В. Ф. 307  
 Одинцов Д. 442  
 Озеров В. А. 387  
 Олимпов К. К. 392  
 Оммулевский см. Федоров И. В.  
 Орешин П. В. 350, 361, 362  
 Орлов В. Н. 316  
 Оссиан 388  
 Островская Н. А. 139  
 Островский А. Н. 97, 98, 148, 175, 176, 228  
 Осьмаков Н. В. 112, 240
- П. М. 247  
 Павлова К. К. 164—167, 384  
 Пальмин Л. И. 228, 229, 232, 237, 241, 242, 245, 246, 248  
 Панаев И. И. 82, 90, 91, 147, 214  
 Панкратов В. С. 108  
 Пастернак Б. Л. 402  
 Перовская С. Л. 122  
 Перцов В. О. 424  
 Перцов П. П. 258, 295, 298  
 Пестовский В. А. см. Пяст В.  
 Петрарка Ф. 201  
 Петрашевский (Буташевич-Петрашевский) М. В. 34  
 Петров С. Г. см. Скиталец  
 Петров С. С. (Грааль-Арельский) 392  
 Петровская Н. И. 300  
 Пигарев К. В. 192, 193, 200, 202, 211—213, 217, 220  
 Пиксанов Н. К. 139  
 Писарев Д. И. 89, 90  
 Писемский А. Ф. 214



- Платен А. 209, 210  
 Платнев П. А. 191, 310  
 Плещеев А. Н. 66, 98, 191, 232  
 По Э. 297  
 Погодин М. П. 191, 198, 213  
 Подолинский А. И. 11  
 Полевой Н. А. 191  
 Полежаев А. И. 146, 242  
 Полиэвктова Т. 289  
 Полоцкий Я. П. 98, 105, 111, 112, 124, 126, 137, 146—151, 163, 164, 219, 223, 232  
 Поляков В. П. 14  
 Помоский А. (Линовский А. Н.) 440—442  
 Пономарев С. И. 66  
 Попов М. И. 96  
 Порошин Л. 361  
 Поршаков П. С. 361  
 Привалов И. 436, 438, 440  
 Придворов Е. А. см. Бедный Д.  
 Протопопов М. А. 107  
 Прутков Козьма (псевдоним А. М., Ал—дра М., В. М. Жемчужниковых и А. К. Толстого) 91, 180  
 Пугачев Е. И. 29, 248, 326  
 Пумпянский Л. В. 192, 193  
 Путинцев В. А. 81  
 Пушкин А. С. 5, 11, 27—30, 34, 51, 59, 60, 63, 76, 82, 84, 86, 88, 96, 119, 124, 125, 130—132, 139, 141—143, 150, 152, 153, 155, 160, 163, 164, 171, 174, 191, 193, 197—199, 203, 205, 208, 229, 230, 252, 264, 273, 285, 302, 307, 310, 311, 313, 314, 329, 385, 391, 408, 418, 425  
 Пфейфер Ф. 209  
 Пяст В. (Пестовский В. А.) 387  
  
 Рабле Ф. 374  
 Рагозин Н. 228  
 Радин Л. П. 433  
 Разин С. Т. 248, 326, 398  
 Разоренов А. Е. 96, 99, 104  
 Райч С. Е. 191, 193, 198, 201, 202, 206, 209  
 Рамшев М. см. Якубович П. Ф.  
 Расин Ж. 387  
 Распутин Г. Е. 380  
 Рейсер С. А. 116, 120, 171  
 Рембо А. 409, 430  
 Ремизов А. М. 289, 354  
 Ренье А. де 376  
 Репин И. Е. 113, 120, 425  
 Рерих Н. К. 289  
 Решетников Ф. М. 100, 103, 113  
 Ризнич А. 163  
 Рнъ А. 275  
 Розанов В. В. 43  
 Розанов И. Н. 13, 36  
 Роллан Р. 292  
 Романов Константин (К. Р.) 141, 228, 232, 236  
 Ростопчина Е. П. 84, 85  
 Ротчев А. Г. 198  
 Рыбацкий Н. (Чирков И. И.) 440, 441  
 Рыбников П. Н. 71  
 Рындовский Ф. М. 198  
 Рюккерт Ф. 210  
  
 Саврасов А. К. 189  
 Садовников Д. Н. 229, 232, 248  
 Садовский Б. А. 399  
 Садофьев И. И. 441, 442  
 Сакулин П. Н. 351  
 Салтыков-Щедрин М. Е. 18, 66, 132, 139, 149, 165, 228, 414  
 Санд Ж. 18, 21, 133  
 Сандунова Е. С. 96  
 Свербеев Д. Н. 197  
 Северянин И. (Лотарев И. В.) 391, 392, 396, 407  
 Седых Андрей (Цвибак Я. М.) 290  
 Семеновский Д. Н. 442  
 Сен-Симон Л. 18  
 Сергеев-Ценский С. Н. 292  
 Сергеева К. Е. 115  
 Серебров Н. см. Тихонов А. Н.  
 Синегуб С. С. 108, 109, 115, 118, 120, 231, 239, 251  
 Скабичевский А. М. 227  
 Скиталец (Петров С. Г.) 436  
 Случевский К. К. 228, 232, 233, 235, 250, 251  
 Смирнов И. П. 374  
 Сниткин А. П. (Амос Шишкин) 92  
 Соймонов М. Н. 248  
 Соколов В. Н. 243  
 Соколов Н. М. 242, 245, 246, 248  
 Соловьев Вл. С. 232, 246, 250—252, 254—257, 263, 266, 267, 276, 278—281, 307, 308, 315, 321, 324  
 Соловьев С. М. 167, 266, 275, 283, 304  
 Соловьев-Андреевич Е. А. 330  
 Сологуб Ф. К. 259, 261, 262, 266, 279, 285, 292, 293, 392, 401  
 Сомов К. А. 299  
 Спиглазов Н. 229  
 Станиславский К. С. 323, 383  
 Стасюлевич М. М. 149  
 Стахович М. А. 241  
 Стерляна И. Д. 334, 335  
 Стравинский И. Ф. 289  
 Страхов Н. 365  
 Струве П. Б. 303, 323  
 Сулковский В. см. Виламов В. А.  
 Сумароков А. П. 96  
 Суриков И. З. 95, 96, 98—106, 228  
 Сушков Н. В. 213  
 Сю Э. 21  
 Сюдр Т.-Р.-Л.-А. 19  
  
 Таганцев Н. С. 243  
 Тан-Богораз В. Г. 108, 122, 232, 432  
 Тарановский К. 387  
 Тарасов Е. М. 270, 436—440  
 Тассо Т. 201  
 Тихомиров Л. А. 108, 122, 123  
 Тихонов А. Н. (Серебров Н.) 408  
 Толстой А. К. 5, 91, 98, 124, 132, 151—165, 168, 169, 178—190, 220, 331  
 Толстой Л. Н. 28, 34, 42, 44, 192, 214, 219, 223, 228, 244, 247, 250, 255, 259, 336, 371, 391, 392  
 Трефолов Л. Н. 96, 99—104, 229, 232, 246, 247  
 Тронская М. Л. 90  
 Трутковский П. Н. 109  
 Тургенев И. С. 21, 33, 42, 57, 82, 90, 91, 124, 131, 134, 139, 145, 165, 192.

- 194, 213, 214, 219, 220, 224, 229, 244, 249, 277, 392  
Тынянов Ю. Н. 193, 327, 396  
Тэффи Н. А. (Лохвицкая Н. А.) 436, 437  
Тютчев Ф. И. 5, 6, 28, 51, 66, 134, 135, 137, 139, 140, 142, 150, 161, 163, 191—224, 241, 257, 264, 294, 296, 308, 315—318, 329, 370, 426  
Уваров С. С. 115  
Уитмен У. 428, 431  
Уманец Л. И. 246  
Успенский Г. И. 228  
Успенский Н. В. 100  
Утин Б. И. 166  
Федин К. А. 330  
Федоров И. В. (Омулевский) 233  
Федосова И. А. 175  
Фет А. А. (Fet A.) 5, 13, 51, 52, 82, 98, 103, 124—127, 131—146, 148—151, 192, 202, 214, 218, 219, 228, 232, 236, 249—251, 257, 260, 264, 279, 283, 304, 315, 334, 365, 426  
Фигнер В. Н. 67, 108, 111, 118, 122, 231, 237, 238, 240, 251  
Фигнер Л. Н. 111  
Филимонов Ф. Ф. 228, 232, 246  
Филиппов Т. И. 97, 175  
Философов Д. В. 283  
Фофанов К. М. 228, 232, 234, 235, 251, 252, 254, 260, 391  
Фохт У. Р. 155  
Фридендер Г. М. 170  
Фурье Ш. 18  
Хлебников Вел. (Хлебников В. В.) 390, 395—399, 402, 415  
Хомяков А. С. 86, 130, 167, 191, 200  
Хоржевская А. С. 109  
Хрущов М. 228  
Цвибак Я. М. см. Седых Андрей  
Цензор Д. М. 436  
Цертелев Д. Н. 228, 230, 232, 234—236  
Циммерман Р. 210  
Цицерон М.-Т. 201, 208, 209, 215  
Чаев Н. А. 248  
Черный Саша (Гликберг А. М.) 409, 411, 412, 415, 429  
Чернышевский Н. Г. 19, 28, 29, 34, 38, 43, 58, 66, 69, 75, 80—85, 89, 93, 107, 109, 110, 114, 132, 133, 148, 168, 175, 213—215, 250  
Чехов А. П. 228, 237, 331, 332, 339, 371, 383, 439  
Чешихин В. Е. (Ветринский Ч.) 356  
Чижевский Д. И. 211  
Чирков И. И. см. Рыбацкий Н.  
Читау М. 280  
Чичерин Б. Н. 167  
Чуковский К. И. 294, 392, 398, 411, 425, 428  
Чумиков А. А. (А. Ч.) 229  
Чюмина (Михайлова) О. Н. 228, 234, 235, 237, 331, 436  
Шаповалов Л. А. 318  
Шевченко Т. Г. 49, 60, 81, 86, 89, 98, 133, 215  
Шевырев С. П. 191, 200  
Шекспир В. 374  
Шелгунов Н. В. 228  
Шеллер А. К. 331  
Шеллинг Ф.-В.-К. 199, 209, 210  
Шершеневич В. Г. 392  
Шестеркина А. А. 298  
Шиллер Ф. 76, 194, 197, 198, 201  
Шилов А. А. 120  
Шимкевич К. 13  
Ширяевец А. (Абрамов А. В.) 350, 351, 356, 358, 360, 361  
Шихматов С. 193, 210  
Шишкин Амос см. Сниткин А. П.  
Шишкин И. И. 189  
Шкулев Ф. С. 441, 442  
Шопенгауэр А. 210, 250, 275  
Штейн В. И. 250  
Штейнер Р. 275  
Шуберт Г.-Г. 210  
Шумахер П. В. 232, 235, 246  
Щепкина-Куперник Т. Л. 331, 436, 437  
Щербина Н. Ф. 36, 125, 126, 132, 138  
Эдиет П. 437, 438  
Эйхенбаум Б. М. 145, 164  
Эйхендорф И. 210  
Элиас см. Кобылинский Я.  
Энгельс Ф. 208, 328  
Эрберг К. 287  
Эредиа Ж.-М. 376  
Эртель А. И. 331  
Эткинд Е. Г. 320, 321  
Юнг Э. 193, 210  
Юшин П. Ф. 366  
Ядринцев Н. М. 149  
Языков Н. М. 11, 16, 96, 164, 165, 183, 242  
Якубович П. Ф. (Рамшев М., Гриневич П. Ф., Мельшин Л.) 106—108, 116, 119, 122, 123, 228, 231—233, 235, 238—241, 243, 251, 253  
Якунин И. см. Захарьин И. Н.  
Ямпольский И. Г. 82, 92, 163, 184, 186, 220  
Gustafson R.-F. см. Густафсон Р. Ф.  
Fet A. см. Фет А. А.

## Оглавление

	Стр.
Предисловие .....	5
<b>Русская поэзия второй половины XIX века</b>	
<i>Глава первая.</i>	
Н. А. Некрасов (Ф. Я. Прийма) .....	9
<i>Глава вторая.</i>	
Демократическое направление в русской поэзии 50—70-х годов (Л. М. Лотман) .....	78
Гражданская и демократическая поэзия 50—60-х годов. Н. П. Огарев. Н. А. Добролюбов. М. Л. Михайлов. Поэты «Искры». И. С. Никитин. .....	78
Крестьянские поэты 60—70-х годов. И. Э. Суриков. Л. Н. Трефолов. С. Д. Дрожжин .....	95
Поэзия революционного народничества .....	106
<i>Глава третья.</i>	
Лирическая и историческая поэзия 50—70-х годов. А. А. Фет. А. Н. Май- ков. Я. П. Полонский. А. К. Толстой. К. К. Павлова. Л. А. Мей (Л. М. Лотман) .....	124
<i>Глава четвертая.</i>	
Ф. И. Тютчев (Н. В. Королева) .....	191
<b>Русская поэзия конца XIX—начала XX века</b>	
<i>Глава первая.</i>	
Русская поэзия 80-х годов (К. Ф. Бикбулатова) .....	227
<i>Глава вторая.</i>	
Поэзия русского символизма (Л. К. Долгополов) .....	253
Поэзия русского символизма 1890—1900-х годов. К. Д. Бальмонт. Ф. К. Сологуб. В. И. Иванов. И. Ф. Анненский .....	253
Поэзия символизма в период первой русской революции и в годы реакции. В. Я. Брюсов. А. Белый .....	283
А. А. Блок .....	308
<i>Глава третья.</i>	
И. А. Бунин и реалистическая традиция в русской поэзии конца XIX—на- чала XX в. (П. П. Ширмаков) .....	330

*Глава четвертая.*

«Крестьянские» поэты начала XX в. С. А. Есенин. Н. А. Клюев (Е. П. Никигина) .....	350
--	-----

*Глава пятая.*

Поэтические течения в русской поэзии 1910-х годов. Поэзия акмеизма и футуризма. Н. С. Гумилев. А. А. Ахматова. О. Э. Мандельштам. В. Хлебников (В. В. Тимофеева) .....	370
--	-----

*Глава шестая.*

Дооктябрьское творчество В. В. Маяковского (В. В. Тимофеева) .....	400
--	-----

*Глава седьмая.*

Массовая революционно-пролетарская поэзия 1890—1910-х годов (Л. К. Долгополов) .....	432
--	-----

*Глава восьмая.*

Русская поэзия начала XX в. и Великая Октябрьская революция (Е. П. Никигина) .....	444
--	-----

Указатель имен .....	452
----------------------	-----

# *История русской поэзии*

В двух томах

Т о м II

*Утверждено к печати  
Институтом русской литературы  
(Пушкинский дом) АН СССР*

Редактор издательства *К. Н. Феноменов*

Художник *С. Н. Гарасов*

Технический редактор *Р. А. Кондратьева*

Корректоры *К. И. Видре, Р. Г. Гершинская, В. А. Пузиков, Г. И. Шер*

Сдано в набор 6/IX 1968 г. Подписано к печати 13/II 1969 г. РИСО АН СССР № 88—146В. Формат бумаги 70 × 108<sup>2</sup>/<sub>16</sub>. Бум. л. 14<sup>3</sup>/<sub>8</sub>. Печ. л. 28<sup>3</sup>/<sub>4</sub> = 40,25 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 39,12. Изд. № 3680. Тип. зак. № 1296. М-20108. Тираж 12000. Бумага № 1. Цена 2 р. 66 к.

---

Ленинградское отделение издательства «Наука». Ленинград, В-164, Менделеевская лин., д. 1

1-я тип. издательства «Наука». Ленинград, В-34, 9 линия, д. 12

ИСПРАВЛЕНИЯ И ОПЕЧАТКИ

<i>Страница</i>	<i>Строка</i>	<i>Напечатано</i>	<i>Должно быть</i>
77 427	13 сверху 21—22 сверху	стилеобразную „Узорным“ эстетским садам повтов-декадентов	стилеобразующую Эстетскому стихотворению „Сады души“ поэта-декадента

История русской поэзии, т. II