

ТВОРЧЕСТВО Н.А.НЕКРАСОВА, А.А.ФЕТА, Ф.И.ТЮТЧЕВА..

Творчество Н.А.Некрасова

/1821 – 1877/

Признанным вождем демократической поэзии второй половины XIX века, как по таланту, так и по масштабу творчества был, без сомнения, великий русский поэт-демократ Николай Алексеевич Некрасов (1821 - 1877). Он выступил наследником лучших традиций дворян-революционеров и радикалов и связал свою творческую жизнь с интересом широких народных масс России.

Некрасов слил воедино две мощные струи русской поэзии. Одна из них с культурой образованных слоев русского общества, с европейскими философскими, социальными и эстетическими идеями, другая – с простонародной русской культурой. Постепенное и последовательное их сближение стало решающей тенденцией развития художественного сознания Некрасова. И вместе с тем ни один русский поэт до Некрасова не вставлял сознательно и открыто на сторону крестьянства, не воплощал в своем творчестве столь полно идеалы крестьянской демократии. Вот почему основной пафос поэзии Некрасова - воспевание такого человека, который нес в себе истинно демократические черты, уходящие своими корнями в русскую народную культуру, и вместе с тем с жадностью усваивал достижения европейской мысли, не оставаясь национально замкнутым или ограниченным. Некрасов сосредоточивает внимание на специфически национальных и народных сторонах характера, вытекающих из всей совокупности исторических условий, сформировавших и продолжающих формировать тип русского человека.

Если для Пушкина важно подключить русский опыт к мировому, то для Некрасова становится существенным выявить особенное содержание этого опыта. Не порывая с общегуманистическими интересами, он пробивается к ним через выявление таких сторон и граней характера, которые обусловлены крестьянским трудом и вытекают из трудовых, общественных и семейно-бытовых отношений. Понятно, что причины, мешающие торжеству лучших черт народа и его заветных чаяний, подвергаются критике, осуждению, обличению или осмеянию. Поскольку в современных Некрасову обстоятельствах его демократический идеал не мог воплотиться полностью, то надежды поэта связываются с будущим.

Образным эквивалентом народных желаний и устремлений самого поэта становится сквозной образ дороги, пути, сплетающейся с мечтами о счастливой доле. Наконец, характер русского человека в поэзии Некрасова раскрывается как в общественных декларациях, так и в душевном строе в его самых интимных чувствах – в переживании творчества, в любви, в дружбе,

т.е. во всем том, что составляет непосредственно проявляемую натуру демократа.

Некрасов вошел в русскую поэзию как «печальник горя народного», заступник мужика от всякого рода притеснителей. И таких стихотворений и поэм, в которых Некрасов откликается на народную нужду, действительно много. Картины разгула барского произвола, беспощадного обирания крестьян купцами, бесправия перед чиновниками часты в поэзии Некрасова. Но вместе с тем у поэта немало и произведений, где утверждается сильная, волевая и могучая душа русского человека, не поддающаяся мраку, притеснениям и унижениям. Плач и скорбь, жалость и гнев, отчаяние и надежда совмещены в лирике Некрасова, как спаяны в ней народные интонации, фольклорные мотивы, песенные ритмы со звуками печальных элегий, иронических од, обличительных инвектив, высокой риторики и неподдельного пафоса. Некрасов бесконечно раздвинул границы поэзии тем, что разговорно-песенный (шире – фольклорный) строй его речи вобрал в себя новую образность, рожденную оживлением устойчивых стилистических сочетаний, метафор и перифраз предшествующих литературных эпох. Эта новая образность возникла как следствие мироощущения демократа, закрепляя в стилистике и интонациях духовный облик революционера, осознающего судьбу крестьян родственной и близкой себе. Именно благодаря этому традиционные и «вечные» темы зазвучали у Некрасова по-новому, свежо и глубоко.

Необычные черты героя в лирике Некрасова с особой наглядностью предстают как раз в стихотворениях, посвященных, казалось бы, вполне традиционным и освоенным поэзией темам.

Редко, например, кто из поэтов не обращался к своей музе, представавшей то резвой, веселой «вакханочкой», то задумчивой, то вольной и шаловливой, то суровой и гневной. Лики муз в русской поэзии бесконечно разнообразны. Но вот читаем у Некрасова:

*Вчерашний день часу в шестом,
Зашел я на Сенную;
Там били женщину кнутом,
Крестьянку молодую.*

*Ни звука из ее груди,
Лишь бич свистал, играя...
И Музе я сказал: «Гляди!
Сестра твоя родная!»*

Прежде всего, сразу же возникает необычная конкретность: поэт точно называет время (день, час), место (рыночную площадь в Петербурге), где совершилось событие, врезавшееся в его память и взволновавшее его гражданское чувство. Стихотворение о «высоком» предмете начинается с «низкой» сцены и в тоне простого сообщения, краткой информации, не

содержащей ничего поэтического, а, напротив, намеренно сниженной. Сама интонация нейтральна – нет ни гнева, ни жалобы. Все прозаично и обычно. Слова выбраны обыденные – «*вчерашний день*», «*часу в шестом*», «*зашел*» – с ним сопрягаются ассоциативно такие выражения, как «зашел по дороге», «зашел по пути», «зашел случайно», «зашел на рынок, в магазин» и т. д. Оттого и последующие стихи («*Там били женщину кнутом, Крестьянку молодую*») тоже рисуют как бы привычную, а совсем не исключительную ситуацию. Но второе четверостишие резко переключает всю тему в новый, «высокий» план. И это подчеркнуто лексикой и интонацией. На первое место выдвигаются слова, обладающие устойчивыми поэтическими ассоциациями («*звуки*», «*грудь*»). Примечательна тут и замена слова «*кнут*» на «*бич*». Еще более неожиданно, что тут же оказывается и Муза как некое лицо, к которому поэт обращается с очень важными и тоже неожиданными словами: «*Гляди! Сестра твоя родная!*» Так устанавливается кровное родство Музы поэта с крестьянкой. Поднимая жизненную картину до высочайшего поэтического обобщения, Некрасов вместе с тем сохраняет интимный тон. Между «крестьянкой молодой» и Музой нет никаких преград, они одинаково дороги и близки поэту. Их общность подчеркнута, во-первых, тем, что стихи о крестьянке и Музе замыкают четверостишия и явно соотносятся между собой, а во-вторых, одинаково инверсивным строением фразы («крестьянку молодую» – «сестра твоя родная»). Наконец, драматизм второй части резко контрастирует с обыденностью первой, и это высекает новую поэтическую искру, рождая множество совсем не традиционных реальных и поэтических ассоциаций: Некрасов в коротком стихотворении сумел сказать и о том, что его Муза – сестра униженной и страдающей крестьянки, что она печалится народной печалью, что она тоже подвергается истязаниям, цензурным и иным гонениям, физическому насилию, что она также бесправна, как и крестьянка, что он, Некрасов, поэт народа, потому что крестьянка символизирует весь народ. Так возникает в русской поэзии образ Музы, столь же терпеливой, непреклонной и волевой, как и молодая крестьянка с занесенным над ней бичом. Для полноты картины важно отметить и то, что реальный план совместился в стихотворении с метафорическим, и происшедшее с крестьянкой переносится на ее «родную сестру». Так уже в первые годы творчества (а стихотворение написано в 1848 году) Некрасов образно сказал о своих общественных симпатиях. Но этим содержание стихотворения не исчерпывается: в нем есть еще один план, скрытый, но живо представленный в более позднем стихотворении 1851 года и названном «Муза». Оно посвящено традиционной теме отношений поэта с музой, которая оказывает ему покровительство, либо отказывает в нем.

В первой строфе возникает привычный до Некрасова образ Музы, которого он, однако, не знал:

*Нет, Музы ласково поющей и прекрасной
Не помню над собой я песни сладкогласной!*

Этот лик Музы, ласкающей слух и учащей волшебной гармонии, волнующей поэта *«мечтой неясною»*, бывшей ему *«подругой любящей»*, как признается поэт, ему неведом. Над ним рано *«отяготели узы»* иной *«неласковой и нелюбимой Музы»*:

*Печальной спутницы печальных бедняков,
Рожденных для труда, страданья и оков, -
Той Музы плачущей, скорбящей и болящей...*

И отношения между Музой и поэтом складывались драматично: ее напев был полон тоски и *«вечной жалобы»*. Порою же она плакала или исторгала звуки разгульной песни, иногда побуждала мстить. Подчас же смиряться, *«шептала надо мной»*: *«Прощай врагам своим!»* Вот эта-та, по откровенному слову поэта, *«нелюбимая»* Муза – потому что такую вечно тревожащую, надрывающую сердце стоном, неласковую и не утешающую слух гармоничными звуками Музу трудно любить – все-таки овладела душой поэта, который, не поддаваясь ее *«суровым напевам»* и плачу, вступил с ней *«в ожесточенный бой»*.

Но поединок поэта с Музой не привел к разрыву – в драматизме борьбы родился *«прочный и кровный союз»*. Поэт учил Музу не смиряться, не стихать в гневе, изживать всепрощенческие настроения. Этот оттенок есть в стихотворении *«вчерашний день, часу в шестом ...»* Он выражен в том повелительном тоне, в каком поэт обратился к ней: *«Гляди!»* Здесь заключено предупреждение: не увлекай меня на ложный путь, не делай меня слабым, ибо того, что ты видишь, нельзя простить. Но и скорбная Муза учила поэта песнопенью:

*Чрез бездны темные насилия и зла,
Труда и Голода она меня вела –
Почувствовать свои страданья научила
И свету возвестить о них благословила ...*

Драматическое, сложное общение поэта с Музой мыслится Некрасовым постоянным противоборством двух равных сил, прочный и кровный союз которых держится на неизбывности народных страданий и необходимости сказать о них.

Некрасов остро осознавал необычность своей Музы, ее новый по сравнению с Музами других поэтов облик. В целом ряде стихотворений он подчеркнул противоречие между побуждением рассудка к свободному искусству и невозможностью предаться ему при виде народного горя. По традиционным представлениям, подлинная поэзия лишена злобы и мести. Однако эти свойства, по мнению Некрасова, заложены в его лирике как бы помимо воли самого поэта, и он не в силах изменить настоятельным требованиям своей натуры. Так, в стихотворении **«В день смерти Гоголя»** автор рисует *«незлобивого поэта»*. Он приводит разумные доводы в его

пользу. Это не бездарный виршеплет, а настоящий поэт: в его поэзии *«много чувства»*, он обладает *«великим умом»*. Стихотворение вовсе не сатирично по тону. В какой-то мере Некрасова привлекает его судьба: такой поэт быстро находит отзвук у *«толпы»*. Однако сам Некрасов избирает иную дорогу – *«тернистый путь»* обличения, сатиры, ненависти. В стихотворении явно противопоставлены *«миролюбивая лира»* и *«лира карающая»*. Образ *«незловивого поэта»* контрастен *«благородному гению»*, к которому судьба оказывается беспощадной. Ненависть и хулу толпы он сам вызывает на себя, потому что его призвание – тревожить сердца, наполнять их злобой к угнетателям. Но иначе он не может поступить. Высокая тема поэтического служения и призвания предстает новой гранью – вызывая к мести, обличая страсти и заблуждения, поэт неминуемо вступает в конфликт с толпой, отвергающей его право говорить ей суровые и горькие слова.

В стихотворении явно чувствуется продолжение традиции, с одной стороны, декабристов с их отказом от интимной лирики в пользу гражданской поэзии, а с другой – Пушкина и Лермонтова.

"Ты и убогая,
Ты и обильная,
Ты и могучая,
Ты и бессильная,
Матушка Русь!"

Н. А. Некрасов «Кому на Руси жить хорошо».

«Кому на Руси жить хорошо» единодушно называют шедевром Некрасова. В этом монументальном произведении поэт создал настоящую картину русской жизни, в которой уже возникает новый дольний дух крестьянства, которое начинает борьбу за свои права. Поэт стремился наиболее полно отразить картину современной ему "действительности, раскрыть противоречия между интересами народа и помещиков. Поэма вобрала в себя всё творческое наследие автора, но в тоже время она явилась новаторским произведением, аналогов которому не было в русской литературе.

Работа над поэмой заняла не менее четырнадцати лет жизни художника. Исторический замысел был связан с реальными событиями, происходившими в то время в стране. 19 февраля 1861г. Александр Второй подписал Манифест и Положение, отменявший крепостное право в России, при котором около 22 миллионов крестьян лично зависели от помещиков и были прикреплены к земле. Отмена крепостного права стала важнейшим событием в истории страны. Крестьяне получали личную свободу и могли свободно распоряжаться имуществом, помещики сохраняли за собой принадлежавшие им земли - такова суть реформы. Однако бывшим хозяевам крепостных вменялось в обязанность выделить крестьянам приусадебный участок -и полевой надел. Вероятно, это обстоятельство, а также то, что в общей сложности помещики должны были поступиться двадцатью четырьмя миллионами десятин земли в пользу крестьян, имел в виду Некрасов, наделяя своих героев- странников словами:

«Порвалась цепь великая,
Порвалась - раскалилася:
Одним концом по барину,
Другим - по мужику!»

Многие исследователи считают, что замысел поэмы у Некрасова возник, когда вся страна была взволнована вспышками народного -протеста и проводившейся крестьянской реформой, и что именно тогда и определился основной объект изображения - только что освобождённое крестьянство и жанр произведения - эпическая поэма, хотя поэт и не оставил нам никаких сведений о замысле и о точном времени начала написания произведения. Некрасов - поэт и журналист был активным участником освободительного движения и хорошо - понимал значение Манифеста. Это благоприятствовало возникновению [замысла эпоса. События, вызвавшие революционную ситуацию 1859-1861 и отмену крепостного права, всё то, чем знаменовалось начало эпохи подготовки революции в России, способствовали созданию сюжета о стремлении обездоленных крестьян найти лучшую долю, роле

реформы тысячи крестьян, освобождённых от крепостной зависимости и лишённых земли-кормилицы, покидали родные деревни «и шли в города на строительство железных дорог и фабрик. Поэма "Коробейник", вставленная в неё песня убогого странника», свидетельствует о том, что поэт внимательно наблюдал новые явления народной жизни, чутко улавливал её потребности и возможности. Изучение творческой истории «Кому на Руси жить хорошо» даёт нам право указать, что начало пути Некрасова к поэме - в романах «Жизнь да похождения Тихона Тросникова» и «Три страны света». В них - впервые проявляется стремление изобразить всю Русь от Прибалтики до Аляски, от Ледовитого океана до Каспийского моря, увидеть многообразие народных типов, отнестись с большим вниманием к "людям, обладающим характером и разумом. Здесь проявляется и та особая разновидность художественного видения, которое будет совершенствоваться и станет важнейшим компонентом эпопейной формы.

Для развития творчества Некрасова характерны три направления, подготовивших возможность создания поэмы. Первое из них «составляют лиро-эпические поэмы. Второе направление творческих поисков и свершений на подступах к эпосе озаглавлено поэмами - «Коробейники» и «Мороз, Красный нос». Третье направление творческой эволюции поэта, подготовившей создание новой разновидности жанра эпопеи, образуют поэмы «Размышление у -парадного подъезда», «Рыцарь на час», «Тишина», «Железная дорога» - лирические по способу восприятия и эстетической оценке явлений и эпопейные по выражению дум и чувств. Лиризм в «Тишине», «Размышлениях у парадного подъезда» и особенно в «Железной дороге» становится поистине эпопейным. Именно в этом своём качестве он и будет развиваться в «Кому на Руси жить хорошо». Для осуществления замысла стихотворной поэмы был необходим и соответствующий стих. К осуществлению этой задачи Некрасов был подготовлен предыдущими творческими поисками и достижениями. Его эпопея написана в основном трёхстопным нерифмованным ямбом, особой гибкой стопой. Прообраз этой стопы и трёхстопного нерифмованного ямба с дактилическим и мужским окончанием был создан поэтом в 1862г. в стихотворении «Зелёный шум».

Так каким же был замысел поэмы? Для ответа на этот вопрос необходимо изучить творческую историю «Пролога». Первоначальный вариант «Пролога» назывался «Первой главой» «Первой части». Он начинался стихами, написанными в стиле русских народных сказок: «В некотором царстве, некоторым государстве...». Так же как и сказочный зачин, начальные стихи способствуют опоэтизированию повседневной реальности, а число семь (сошлись семь мужиков) навеивает воспоминания о различных сказках. В текст «Первой части» Некрасов вставил 159 новых стихов и в связи с этим заново отредактировал договор семи мужиков о путешествии по Руси. Содержащиеся в этой -вставке сказочные эпизоды о чудесной пеночке, говорящей человеческим языком и скатерти-самобранке не заново вносили в первоначальный текст сказочные мотивы, а усиливали имеющиеся в нем. Поэт назвал первую главу «Прологом», отнеся её ко всему

тексту. Эпопейность структуры была тщательно продумана перед началом работы над «Прологом», но Некрасов настойчиво совершенствовал её. Не следует забывать признание самого автора, что «не видел ясно, где ей конец». Это значит, что поэма претерпевала изменения. Неизменным доставался лишь выбор жанра, соответствующий историческим событиям, взятым в основу сюжета. Большие и малые вставки и правки, связанные с превращением «Первой главы» в «Пролог», имели своей целью усилить соотнесённость «Пролога» с задуманной структурой эпопеи крестьянской жизни». В усовершенствованном варианте намечена полифоническая структура всей эпопеи, начаты многие важные мотивы и темы. Которые будут развиваться в последующих главах.

Сюжет «Кому на Руси жить хорошо» - поиски счастливого, злостодневен для народной жизни и характерен для исконных стремлений народа к счастью. Эпический мир поэмы начинается - развиваться с зачина. В «Прологе» мы узнаём, что семеро мужиков, случайно встретившихся на дороге, решают вместе отправиться в путешествие по Руси, чтобы найти счастливого. Договор, заключённый между мужиками, направляет их на поиск счастья среди богатых, а они становятся свидетелями жизни таких же людей, как и они. Встреча с попом, пространный рассказ о поповской жизни был вместе с тем и рассказом о жизни крестьян, ведь благосостояние попа напрямую зависит от крестьянских подношений. Но в поповском рассказе на первом месите - он сам. Так было и в рассказах и чиновника, и купца. Т.е. первое направление сюжета не отражало полностью идеи показать крестьянскую жизнь в полном её объёме. Намерение поэта преодолеть ограниченность первого направления сюжетного действия было присуще замыслу изначально. Так мужики отправляются в село «Кузьминское на ярмарку, собираясь найти там счастливого, но в среде богатых дармоедов. Но мужиков всецело поглощает атмосфера народного гуляния. Некрасов направляет их в самую гущу народной жизни, чтобы можно было вывести действие на эпопейный простор. В - завершённом варианте странники начинают поиск счастливого среди крестьян после встречи с Якимом Нагим. Развитие действия как будто независимо от автора прокладывает себе то жанровое русло, которое характеризуется устойчивыми гранями эпопеи. Многоголосая народная масса, представители её, которые наиболее полно выражают народное - самосознание, народные интересы. Становятся героями событий, образующих главное направление эпопейного сюжета. Хотя по второму плану развития сюжета, который направился на поиски счастливого в народную среду, Некрасов не отказывается от первого сюжетного направления, о поисках счастья среди богачей. Это доказывает глава «Помещик», которая заканчивает первую часть поэмы. Жанр эпопеи требует широты и полноты охвата жизни и рабочих классов и богачей. Этому жанровому требованию в большей мере соответствовало одновременное развитие двух направлений сюжетного действия. Первое направление - поиски счастливого среди богатых, возникшее в результате спора между мужиками. Внимания заслуживает то, что во втором сюжетном направлении,

в поисках счастливого среди бедных, принимает участие уже весь народ. Важную роль на этом этапе играет народная молва. Именно народ считает счастливым Ермилу Гирина и посылает мужиков к Матрёне Тимофеевне Корчагиной, считая её самой лучшей женщиной. От неё наши странники слышат рассказ о Савелие-богатыре. Продолжаются дальнейшие поиски в главах «Последыш» и «Пир на весь мир», где появляется фигура Гриши Добросклонова как - надежда народа на лучшее.

Главное произведение Некрасова сложно по своей архитектонике. При жизни поэта оно не было целиком напечатано из-за цензурных запретов. А сразу после публикации вспыхнули споры, не затихающие до сих пор, о расположении частей в поэме, о месте «Пролога», о фрагментах, выброшенных автором. Например, П. Н. Сакулин предложил печатать поэму так: «Пролог» и 1-я часть, затем «Последыш», далее «Крестьянка» и «Пир на весь мир». В. Г. Гиппиус предложил печатать так: «Пролог», 1-я часть, «Последыш», «Пир на «весь мир» и «Крестьянка». Н. Гайденов и И. Шамориков предлагали следующий способ: «Пролог» отдельно, 1-ю часть, «Последыш», «Крестьянка» и «Пир на весь мир».

Если обращаться к народной основе поэмы, то следует отметить её тесную связь с народной фольклорной традицией. Множественные - песенные вставки, сам ритм, стиль и язык поэмы восходит к народной поэзии. В «Кому на Руси жить хорошо» Некрасов использовал фольклорные элементы поэтики. Это параллелизмы, постоянные Эпитеты (тени чёрные, волки серые, девка красная), повторы и анафоры (Попова каша с маслицем, Попов пирог - с начинкою), - сравнения (Пчела попова сытая, Как колокол гудет). Также автор широко использует народные пословицы, поговорки и приметы. «Некрасов не даёт в поэме ответа на вопрос, вынесенный в заглавие. Читатель может сам попытаться найти его, подобно главным героям, отправившись в странствие по необъятным просторам Руси, а может внимательно поискать ответ на страницах некрасовской поэмы. Неважно, как её называют, «крестьянской эпопеей», «энциклопедией крестьянской жизни» или как-нибудь ещё, важно, какой заряд народного духа она несёт в себе, какую необъятную картину народного - величия она нам преподносит. С её страниц на нас смотрит великая, свободная Русь, которая смогла породить такой свободолюбивый и мудрый народ. Возможно, картина народной жизни, которая показана на страницах эпопеи, может навеять грусть или тоску, но Некрасов показывает нам всю силу русского народа и образом Гриши Добросклонова автор высказывает надежду на лучшее будущее, ведь народ с таким сердцем, которое описал художник, не может жить в рабстве:

"В рабстве спасённое
Сердце свободное –
Золото, золото
Сердце народное!"

Библиография.

1. В. Г. Прокшин «Поэма Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», - М, «Высшая школа», 1986.
2. Л.А.Розанова «Поэма Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», - Л., «Просвещение», 1970.
3. В. Базанов «Эпопея народной жизни». В кн: Базанов В. «От фольклора к народной книге», - Л., «Худож. Лит.», 1973.
4. Б. Соловьёв «Великий народный поэт» - В кн: Соловьёв Б. «От истории к современности», - М., «Советский писатель», 1973.

А.А. ФЕТ 1820-1892

Афанасий Афанасьевич Фет (Шеншин) — один из величайших русских лириков, поэт-новатор, смело продвинувший вперед искусство поэзии и раздвинувший его границы для тончайшей передачи мимолетных, неуловимых движений человеческого сердца.

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ ФЕТА И ЕГО ПРОИСХОЖДЕНИЕ. ПРОГРАММНЫЕ СТИХОТВОРЕНИЯ И СТАТЬИ

Формула «*Фет — поэт чистого искусства*» настолько прочно вошла в ценностный обиход советского литературного обывателя, настолько прочно укоренилась в школьных и вузовских учебниках по русской литературе, что понадобились напряженные усилия литературоведов, чтобы вытравить из этого штампа идеологический оценочный смысл, заложенный в него еще революционно-демократической критикой рубежа 1850—1860-х годов, и представить художественный мир этой поэзии в его подлинном виде. Но вот парадокс. Даже сегодня, когда Фет назван «одним из тончайших лириков мировой литературы», а в его таланте усматривают то «бетховенские черты», то «своеобразное моцартианство», близкое к гению Пушкин, в ряде работ можно встретить обвинения Фета то в «эстетическом сектантстве», то в «воинствующем эстетизме», а то и в «цинично-шовинистическом пафосе» отдельных стихотворений.

Причем, как правило, все эти обвинения звучат не столько по адресу Фета-поэта, сколько по адресу Фета — критика и публициста. Сложилось даже негласное правило отделять одно от другого: мол, «программные» выступления Фета гораздо слабее и, как следствие, тенденциознее, чем та же «программа», но воплощенная в художественную плоть его поэзии. Поэтому и статьи Фета по вопросам искусства, как правило, всегда цитируются лишь в отрывках, выборочно и сопровождаются стыдливymi оговорками комментаторов.

Между тем есть все основания полагать, что Фет явился создателем своей, вполне оригинальной эстетической системы. Эта система опирается на совершенно определенную традицию романтической поэзии и находит подкрепление не только в статьях поэта, но и в так называемых стихотворных манифестах, и прежде всего тех, которые развивают крут мотивов, восходящих к течению «суггестивной» поэзии («*поэзии намеков*»). Среди этих мотивов пальма первенства, несомненно, принадлежит мотиву «*невыразимого*»:

Как беден наш язык! — Хочу и не могу. —

*Не передать того ни другу, ни врагу,
Что буйствует в груди прозрачною волною.
Напрасно вечное томление сердец,
И клонит голову маститую мудрец
Пред этой ложью роковою.*

*Лишь у тебя, поэт, крылатый слова звук
Хватает на лету и закрепляет вдруг
И темный бред души, и трав неясный запах;
Так, для безбрежного покинув скудный дол
Летит за облака Юпитера орел,
Сноп молнии неся мгновенный в верных лапах.*

Это позднее стихотворение Фета (1887), будучи рассмотрено в контексте отечественной романтической традиции, весьма прозрачно соотносится с двумя своими знаменитыми предтечами. Мы имеем в виду прежде всего «Невыразимое» В.А. Жуковского (1819) и «*Silentium*» Ф.И. Тютчева (1829—1830). Программный текст Фета вступает с ними в довольно напряженный творческий диалог-спор.

Вся первая строфа «*Как беден наш язык...*» — это сжатый пересказ тютчевского манифеста. Для сравнения: «*Как сердцу высказать себя? // Другому как понять тебя? // Поймет ли он, чем ты живешь? // Мысль изреченная есть ложь. <...>*» (Тютчев). И у Фета: «*Не передать того ни другу, ни врагу, // Что буйствует в груди прозрачною волною <...> Пред этой ложью роковою*». Но в тексте Фета этот пересказ оформляется уже как собственно «чужое слово», от которого автор стихотворения старательно дистанцируется. Слова тютчевского «*Silentium*» произносятся от имени «мудреца», склоняющего «голову маститую» «*перед этой ложью роковою*». Сарказм Фета очевиден. Тютчевская модель мира, в которой внутренний мир каждого человеческого «я» предстает чуть ли не кантовской «*вещью в себе*», объявляется роковым заблуждением мысли.

«*Мудрецу*» противопоставляется «*поэт*» — одна из любимых антитез Фета:

*Лишь у тебя, поэт, крылатый слова звук
Хватает на лету и закрепляет вдруг
И темный бред души, и трав неясный запах...*

Здесь вновь знакомая реминисценция — теперь уже из «Невыразимого» Жуковского. Сравним: «*Хотим прекрасное в полете удержать, // Ненареченному хотим название дать — // И обессиленно безмолвствует искусство...*» И опять цитирование поэтического первоисточника оборачивается внутренней полемикой с ним. Вместо «*обессиленно безмолвствует*», наоборот, «*хватает на лету и закрепляет вдруг*». Если в

художественном мире автора «Невыразимого» творчество Поэта является бледным и несовершенным слепком творчества «природного художника», т. е. самого Творца (напомним, что в природе Жуковский по установившейся романтической традиции видит «присутствие создателя»), то в художественном мире Фета акценты расставлены точно наоборот. Власть Поэта поистине безгранична. «Крылатый слова звук» способен удержать «в полете» прекрасное, «закрепить» его на лету, т. е. отлить его в ясные, пластические формы. Недаром слово Поэта сравнивается с летящим за облака орлом Юпитера и наделяется, следовательно, поистине магической, божественной властью над духовными процессами, протекающими как в сфере человеческой психики («темный бред души»), так и в сфере природной жизни («трав неясный запах»). Так Фет реабилитирует поэтическое слово, ставит его выше и божественного языка «дивной природы» (Жуковский), и языка философии, «мысли» (Тютчев), прежде бывших для большинства европейских романтиков недостижимыми образцами творчества. Ибо только Поэту в материале слова подвластно дотворить до пластических, законченных форм «невыразимое», что не в состоянии была сделать ни аналитическая мысль «мудреца», ни «божественная душа» природы. Фет ставит перед поэзией поистине грандиозные, можно сказать, всемирные задачи. Здесь нет даже и намека на самодавяющее любование словом, на поверхностное украшательство жизни. А, значит, нет и того, что именуется эстетизмом в собственном смысле этого термина. «Крылатый слова звук» призван в поэтическом мире Фета улучшить мир, сделать его гармоничнее, помочь пробить дорогу Красоте и явить ее духовному взору человека во всем блеске и совершенстве образной формы. Так в эстетике Фета создаются предпосылки для зарождения концепции «теургического» («пересоздающего» или «преображающего») творчества, в дальнейшем получившей детальное обоснование в статьях Вл. Соловьева и А. Белого. Это, в свою очередь, означает, что наши представления о Фете как поэте «неуловимых душевных ощущений», «тонких», «эфирных оттенков чувства» — представления, сложившиеся еще в лоне критики «чистого искусства», нуждаются в серьезной корректировке.

Эстетика Фета не знает категории невыразимого. Невыразимое — это лишь тема поэзии Фета, но никак не свойство ее стиля. Стиль же направлен, в первую очередь, как раз на то, чтобы как можно рациональнее и конкретнее, в ясных и отчетливых деталях обстановки, портрета, пейзажа и т. п. запечатлеть это «невыразимое». В программной статье «О стихотворениях Ф. Тютчева» (1859) Фет специально заостряет вопрос о поэтической зоркости художника слова, вольно или невольно полемизируя с принципами суггестивного стиля Жуковского. Поэту недостаточно бессознательно находиться под обаянием чувства красоты окружающего мира. «Пока глаз его не видит ее ясных, хотя и тонко звучащих форм, — он *«еще не поэт»*. «Чем эта зоркость отрешеннее, объективнее (сильнее), даже при самой своей субъективности, тем сильнее поэт и тем вековечнее его создания».

Соответственно, *«чем дальше поэт отодвинет <...> от себя»* свои чувства, *«тем чище выступит его идеал»*, и, наоборот, *«чем сильнее самое чувство будет разъедать созерцательную силу, тем слабее, смутнее идеал и брэнней его выражение»*. Вот эта способность объективировать свои переживания прекрасного, слить их без остатка с материально насыщенной средой и позволяет с известной долей условности определить творческий метод Фета как «эстетический реализм».

ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОЗДНЕЙ ЛИРИКИ ФЕТА. ВЫПУСКИ СБОРНИКА «ВЕЧЕРНИЕ ОГНИ» (1882-1890)

Начиная с 1860-х годов идея гармонии человека и природы постепенно утрачивает свое первостепенное значение в поэзии Фета. Ее художественный мир приобретает трагические очертания. В немалой степени этому способствуют внешние обстоятельства жизни.

Личная и творческая судьба Фета складывается трудно. Печать «незаконнорожденности», тяготеющая над поэтом с детских лет болезни и смерти родственников, неудавшаяся литературная карьера (в начале 1860-х годов революционно-демократическая критика повела настоящий крестовый поход против «чистого искусства», и Фет был отлучен от «Современника», где печатался на протяжении 1850-х годов) — все это не способствовало хорошему общественному и личному самочувствию. В мироощущении «певца Красоты» нарастают пессимистические настроения.

Гармония природы теперь лишь острее напоминает поэту о несовершенстве и эфемерности человеческой жизни. «Вечность мы, ты — миг» — так теперь рассматривается в художественном мире Фета соотношение между красотой мироздания и земным бытием, «где все темно и скучно» («Среди звезд», 1876). Апокалиптические настроения редко, но властно вторгаются в лирику поэта «тонких ощущений». Одиночество человека посреди мертвой, «остывшей» Вселенной («Никогда», 1879), обманчивость гармонии в природе, за которой таится «бездонный океан» («Смерть», 1878), мучительные сомнения в целесообразности человеческой жизни: «Что ж ты? Зачем?» («Ничтожество», 1880) — эти мотивы придают поздней лирике Фета жанровые черты философской думы. «Думы и элегии» — циклом, имеющим такой жанровый подзаголовок, открыл Фет первый выпуск своего сборника «Вечерние огни», вышедший в 1882 г. «Вечерние огни», издававшиеся отдельными выпусками вплоть до 1890 г., являются визитной карточкой поздней поэзии Фета и одновременно художественной вершиной его творчества в целом. Поздняя лирика, трагичная в своей основе, сохраняет

с предшествующим этапом несомненную преемственность. Вместе с тем она обладает рядом отличительных признаков.

Человек в поздней лирике Фета томится разгадкой высших тайн бытия — жизни и смерти, любви и страдания, «духа» и «тела», высшего и человеческого разума. Он сознает себя заложником «злой воли» бытия: вечно жаждет жизни и сомневается в ее ценности, вечно страшится смерти и верит в ее целительность и необходимость. Образ лирического «я» приобретает некоторую обобщенность и монументальность. Закономерно изменяется пространственно-временная характеристика поэтического мира. От цветов и трав, деревьев и птиц, луны и звезд духовный взор лирического «я» все чаще обращается к вечности, к просторам Вселенной. Само время словно замедляет свой ход. В ряде стихотворений его движение становится спокойней, отрешеннее, оно устремлено в бесконечность. Космическая образность, безусловно, сближает позднюю лирику Фета с художественным миром поэзии Тютчева. В стиле автора «Вечерних огней» нарастает удельный вес ораторского, декламационного начала. Напевную интонацию стихов 1850-х годов сменяют риторические вопросы, восклицания, обращения. Они нередко отмечают вехи в развертывании композиции, подчиненной строго логическому принципу (например, «Ничтожество»). Б.Я. Бухштаб фиксирует появление в поздней лирике Фета тютчевских ораторских формул, начинающихся с «Есть», «Не таково ли», «Не так ли», торжественной архаической лексики, знаменитых тютчевских составных эпитетов («золотолиственных уборов», «молниевидного крыла»).

Свой трагический пессимизм поздний Фет стремится заковать в броню отточенной поэтической риторики. Уже не поэтическим «безумством» и «лирической дерзостью», как раньше, а системой логических формул и доказательств, зачастую взяв в свои союзники А. Шопенгауэра (над переводом его знаменитого труда «Мир как воля и представление» поэт работал в 1870-е годы), лирический герой стремится побороть свой страх перед смертью и бессмысленностью существования, обрести внутреннюю свободу (см. «*Alter ego*», 1878; «А.Л. Бржеской», 1879; «Не тем, Господь могуч, непостижим...», 1879). Одним из самых «страшных» и парадоксальных стихотворений «Вечерних огней», несомненно, является знаменитое «Никогда». Фет прибегает к несвойственному ему приему гротеска, изображая воскрешение лирического «я» к «вечной жизни» в мире, в котором давно потух божественный огонь. Эта экзистенциальная ситуация (на грани жизни и смерти) осознается человеком как несомненная аномалия бытия и порождает серию неразрешимых вопросов:

...Кому же берегу
В груди дыханье? Для кого могила
Меня вернула? И мое сознание
С чем связано? И в чем его призвание?
Куда идти, где некого обнять,
Там, где в пространстве затерялось время?...

Эффект аномальности происходящего усилен намеренным контрастом между фантастичностью самой ситуации и протокольно-документальным стилем ее описания. Ненормальное подается как обычное, повседневное явление, что лишь подчеркивает основной пафос стихотворения: «вечная жизнь» вне живой изменяющейся природы страшнее смерти. Л. Толстой в письме к Фету, восхищаясь остротой постановки проблемы («вопрос духовный поставлен прекрасно»), вместе с тем оспаривал саму атеистическую идею стихотворения: «Для меня и с уничтожением всякой жизни, кроме меня, все еще не кончено. Для меня остаются еще мои отношения к богу, т. е. отношения к той силе, которая меня произвела, меня тянула к себе и меня уничтожит или видоизменит».

Впрочем, одной из действенных сил, помогающих лирическому герою поздней лирики Фета преодолеть смерть, является любовь. Именно она дарует герою воскресение и новую жизнь. Евангельские мотивы и образы проникают в любовный цикл. «Свет» любви уподобляется божественному свету, который, не побеждая «мрака», как известно, и во тьме светит. В стихотворении «Томительно-призывно и напрасно...» (1871) лирический герой, бредущий по пустыне жизни на призывный свет возлюбленной, сравнивается с Христом, ступающим «по шаткой пене моря» «нетонущей ногой». Сами образы мерцания, трепетания, светотени, огня занимают исключительно важное место в «преображающей» символике «Вечерних огней». **Огонь** (и его производные — луч, свет, блеск и т. п.) для Фета — **стихия очистительная, надчеловеческая и человеческая одновременно. Огонь проявляет божественное в тленном** («Этот листок, что иссох и свалился, — // Золотом вечным горит в песнопенье...» — «Поэтам», 1890) и, напротив, земное — в божественном («Под сенью ласковых ресниц // Огонь небесный мне не страшен» — «Ты вся в огнях...», 1886). **Огонь** — сила, несущая обновление через гибель и страдание, и этим примиряющая героя с ними («Ракета», 1888).

Поэзия А.А. Фета — высший взлет и одновременно завершение классической традиции романтической поэзии XIX в. в России. По сути, она исчерпала возможности той линии «психологического» романтизма в лирике, родоначальником которой принято считать В. А. Жуковского. В лице Фета эта лирика впитала в себя все лучшие завоевания романтической школы, значительно обогатив и трансформировав их достижениями русской реалистической прозы середины XIX в., в том числе и очерково-документальной прозы «натуральной школы». Одновременно поэзия Фета подготовила будущее возникновение и развитие символизма в русской поэзии рубежа веков. Несмотря на всю неоднозначность восприятия поэзии Фета идейными вождями русского символизма (например, Д.С. Мережковским), для многих зачинателей движения, таких как В.Я. Брюсов, К.Д. Бальмонт, лирика Фета во многих отношениях оставалась предтечей «великой области отвлечений, области мировой символизации сущего», которая и составила главное художественное открытие «новой поэзии» XX в.

Основные понятия

«Поэзия чистого искусства», романтизм, «невыразимое», «эстетический реализм», красота как онтологическая категория, лирический фрагмент, антологические стихотворения.

Вопросы и задания

1. По статьям и программным стихотворениям А. А. Фета (добавьте к проанализированным в данной главе следующие тексты: «Муза», 1854; «Музе», 1857; «Псевдопоэту», 1866; «Музе», 1882; «Одним толчком согнать ладью живую...», 1887; «Поэтам», 1890 и др.) сформулируйте основные положения его эстетики. Насколько совпадают они с программными положениями критики «чистого искусства», по священной Фету (см. статьи В.П. Боткина «Стихотворения А.А. Фета, 1857 и А.В. Дружинина «Стихотворения А.А. Фета», 1856)?
2. Какой функцией в художественном мире Фета наделяется красота? По стихотворениям «Кому венец: богине ль красоты...» (1865), «Только встречу улыбку твою...» (1873), «Целый мир от красоты...» (1874 и 1886) реконструируйте поэтическую модель мира Фета.
3. Проанализируйте жанрово-стилевые особенности антологических стихотворений Фета («Диана», «Венера Милосская», 1856; «Аполлон Бельведерский», 1857 и др.). В чем их отличие от аналогичных опытов предшественников (К.Н. Батюшкова, А.С. Пушкина) и современников (А.Н. Майкова, Н.Ф. Щербины)?
4. Как решается в современной науке вопрос об «импрессионизме» лирики Фета? К какой точке зрения склоняетесь Вы? Подтвердите Ваши предпочтения анализом стиля двух-трех стихотворений.
5. Как изменились содержание и стиль лирики Фета 1870—1880-х годов? Можно ли назвать ее «философской»? Какие стихотворения, на Ваш взгляд, несут на себе явный отпечаток идей пессимистической философии А. Шопенгауэра и можно ли говорить безусловно о «пессимистическом» пафосе поздней лирики Фета?

Литература

- Благой ДД.* Мир как красота. О «Вечерних огнях» А. Фета. М., 1975.
- Боткин В.П.* Стихотворения А.А. Фета. В его кн.: Литературная критика, публицистика, письма. М., 1984.
- Бухштаб Б.Л.* А.А. Фет. Очерк жизни и творчества. Л., 1990.
- Дружинин А.В.* Стихотворения А.А. Фета. /В кн.: Литературная критика. М., 1983.
- Ермилова Е.В.* Некрасов и Фет. В кн.: Некрасов и русская литература. М., 1971.
- Кожин В.* Фет и «эстетство». Вопросы литературы, 1975, № 9.
- Скатов Н.Н.* Лирика Афанасия Фета (Истоки, метод, эволюция). В кн.: Далекое и близкое. М., 1981.
- Скатов Н.Н.* Некрасов и Фет. В его кн.: Современники и продолжатели. М., 1973.
- Чичерин А.Л.* Движение мысли в лирике Фета. В его кн.: Сила поэтического слова. М., 1985.
- Шенина Вероника.* А.А. Фет-Шеншин. Поэтическое мирозерцание. М., 2003.

Ф.И. ТЮТЧЕВ

/ 1803-1873/

Федор Иванович Тютчев — гениальный русский лирик, связавший поэзию XVIII в. с поэзией века XX. В его лирике преломились художественные искания Ломоносова, Державина, Пушкина, Лермонтова, поэтов-любомудров, Некрасова. Придав им философскую обобщенность и эстетическое своеобразие, Тютчев стал близким новым поколениям поэтов, русскому «серебряному веку».

ИСТОРИЯ «ОТКРЫТИЯ» ПОЭЗИИ Ф. ТЮТЧЕВА В РУССКОЙ КРИТИКЕ

Долго и трудно шла поэзия Тютчева к русскому читателю. Виной тому — особые обстоятельства жизненной и литературной судьбы поэта.

Первые публикации стихотворений Тютчева появились, когда начинающему поэту было всего **шестнадцать лет**. В 1822 г., поступив на службу в Государственную коллегию иностранных дел, Тютчев уезжает в Мюнхен в качестве сверхштатного сотрудника русской миссии. На целых 22 года, посвятив себя дипломатической карьере, он будет оторван от литературной жизни России и русского читателя, изредка публикуя свои стихотворения в случайных альманахах и сборниках. Единственным исключением окажется подборка из 24 стихотворений, помещенная в пушкинском «Современнике» за 1836 г. И та была издана, по сути, анонимно, без указания полного имени автора, скрывшегося за инициалами «Ф.Т.». Даже когда Тютчев, после множества личных утрат, испытывав потрясения в служебной карьере и на поприще общественно-политической жизни, сумел-таки к моменту своего возвращения в Россию (это случилось в 1843 г.) завоевать популярность государственного деятеля и авторитетного публициста, как поэт он своим соотечественникам оставался почти неизвестен.

Честь первооткрывателя Тютчева-поэта принадлежит Н.А. Некрасову. Он извлек из небытия подборку стихотворений, опубликованных к тому времени забытом пушкинском «Современнике» 1836 г., и в статье «Русские второстепенные поэты» (1849) еще раз публично «перечитал» тютчевские строки, буквально открывая читателю глаза на художественное совершенство и глубину мысли стихов «Ф.Т.», сетуя попутно на авторское инкогнито. Наконец, в 1854 г. И.С. Тургенев опубликовал в некрасовском «Современнике» 111 стихотворений Тютчева. Так, спустя 35 лет после начала поэтической деятельности Тютчева наконец-то был прерван заговор молчания вокруг его имени и творчества. Столь долгое вхождение Тютчева в элиту русских поэтов наложило особый отпечаток на восприятие и критическую оценку современниками его творческого наследия. Во-первых, оно часто осмысливалось вне того

историко-культурного контекста, в котором зарождалось и развивалось, ибо сам этот контекст был неизвестен и непонятен русскому читателю 1850-х годов. Во-вторых, этот «*поздний*», из эпохи 1850-х годов, взгляд на лирику поэта более раннего этапа приводил к естественным искажениям ее смысла и стиля, порождал желание многое «*подправить*» в стихах поэта, что нанесло существенный вред его стихотворному наследию. В частности, до сих пор не преодолены до конца последствия редакторской «*правки*» Тургенева, издавшего сборник *«Стихотворений» Тютчева в 1854 г.* с серьезными изменениями авторского текста. И, наконец, в-третьих, при жизни поэта так и не вышло собрание его сочинений, в котором автор принял бы непосредственное участие. Сам Тютчев не систематизировал свой архив, часто писал стихотворения на случайных клочках бумаги, без датировки и последующего авторского редактирования. Он даже не просматривал тексты, которые его друзья и родственники готовили набело для издания. Эти особенности творческой психологии поэта тоже долгое время затрудняли процесс понимания его поэтической мысли.

«У него не то что мыслящая поэзия, — а поэтическая мысль; не чувство рассуждающее, мыслящее, — а мысль чувствующая и живая», — так научно-точно и, вместе с тем, образно определял первый биограф поэта И.С. Аксаков существо тютчевского стиля. И выводил из этого суждения важное следствие: *«От этого внешняя художественная форма не является у него надетою на мысль, как перчатка на руку, а срослась с нею, как покров кожи с телом, сотворена вместе и одновременно, одним процессом: это сама плоть мысли»*. Эта цитата обошла едва ли не все критические и литературоведческие работы о поэзии Тютчева, написанные в XX столетии. И все же оставаясь для многих исследователей программною, она до сих пор не нашла адекватного методологического инструментария. В каких теоретических категориях поэтики нужно описывать и доказывать аксаковскую формулу: *«не чувство рассуждающее, мыслящее, — а мысль чувствующая живая»*? Как понимать применительно к поэзии Тютчева это бесспорное единство в ней образа и мысли? Как отражается это единство на жанрово-стилевом своеобразии тютчевской лирики?

ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЛИРИКИ Ф.И. ТЮТЧЕВА

Жанровая поэтика Тютчева также подчиняется закону «двойного бытия», в ней столь же интенсивно протекает синтез полярностей, что и на уровне ее мифопоэтики. Ю.Н. Тынянов убедительно доказал, что лирика Тютчева представляет собой поздний продукт переразложения жанровой основы высокой ораторской поэзии XVIII в. (торжественная ода, дидактическая поэма) и ее переподчинения функциям романтического фрагмента: *«Словно на огромные державинские формы наложено*

уменьшительное стекло, ода стала микроскопической, сосредоточив свою силу на маленьком пространстве: "Видение" ("Есть некий час, в ночи, всемирного молчанья...")» "Сны" ("Как океан объемлет шар земной..."), "Цицерон" и т. д. — все это микроскопические оды». Нередко всего одна сложная метафора или одно развернутое сравнение — эти реликты одической поэтики — сами по себе способны у Тютчева образовать завершенный текст («23 ноября 1865 г.»; «Как ни тяжел последний час...», 1867; «Поэзия», 1850; «В разлуке есть высокое значение...», 1851). Афористичность концовок, ориентация на композицию эпиграммы с ее парадоксальной заостренностью мысли создают ситуацию, в которой компоненты одического мышления гораздо эффективнее реализуют заложенную в них художественную семантику. От архаического стиля XVIII в. поэзия Тютчева унаследовала **ораторские зачины** («Не то, что мните вы, природа»; «Нет, мера есть долготерпенью» и т. п.), учительские интонации и вопросы-обращения («Но видите ль? Собравшись в дорогу»), **«державинские» многосложные** («благовонный», «широколиственно») и составные эпитеты («пасмурно-багровый»; «огненно-живой», «громокипящий», «мглисто-лилейно», «кудушливо-земной», «огнезвездный» и т. п.). Собственно, в русской поэзии 1820—1830-х годов Тютчев был далеко не первым, кто открыто ориентировался на затрудненные, архаические формы лексики и синтаксиса. Это с успехом делали поэты-любомудры, в частности С.П. Шевырев. Считалось, что такой «шершавый» слог наиболее приспособлен для передачи отвлеченной философской мысли. Однако у Тютчева, также принадлежавшего в начале поэтического поприща к окружению любомудров, весь этот инструментарий риторической поэтики нередко заключен в форму чуть ли не записки, написанной «между прочим», с характерными «случайными», как бы второпях начатыми фразами: «Нет, моего к тебе пристрастья», «Итак, опять увиделся я с вами», «Так, в жизни есть мгновенья», «Да, вы сдержали ваше слово» и т. п. Подобное сращение оды с романтическим фрагментом придает совершенно новое качество «поэзии мысли». В ней свободно начинает сочетаться жанровая память различных по своему происхождению стилевых пластов. Например, в стихотворении «**Полдень**» (конец 1820-х) мы видим сложное сочетание идиллической (Пан, нимфы, сладкая дремота), одической («пламенная и чистая» небесная «твердь») и элегической («лениво тают облака») образности. Создается ситуация диалога различных поэтических эпох, возникают напряженные ассоциативные переключки смыслов на сравнительно небольшом пространстве пейзажной зарисовки.

Вообще словоупотребление Тютчева с необычайной экспансией вторгается в семантику традиционных поэтических тропов и преобразует ее изнутри, заставляя слово вибрировать двойными оттенками смысла. Например, образ «сладкой дремоты» из стихотворения «**Как сладко дремлет сад темно-зеленый...**» (1830-е) —

Как сладко дремлет сад темно-зеленый,

*Объятый негой ночи голубой;
Сквозь яблони, цветами убеленной,
Как сладко светит месяц золотой! <...> —*

еще тесно слит с его традиционным смыслом в «школе поэтической точности» Жуковского-Батюшкова: греза, мечта, сфера контакта лирического «я» с невыразимым в природе (ср. у Жуковского: «Как слит с прохладою растений фимиам! // Как сладко в тишине у берега струй плесканье! // Как тихо веянье зефира по водам...»). И в то же время, по мере развертывания лирического сюжета, эта метафора, не утрачивая поэтических ассоциаций с привычным контекстом, начинает выявлять свои связи с индивидуальным художественным миром Тютчева: появляются образы ночи-«завесы», «изнеможения», «хаоса», в котором «роится» странный, пугающий гул ночных звуков и голосов... Возникает динамическое напряжение между традиционным и новым семантическим контекстом одних и тех же слов-сигналов. Поверх традиционной, стертой семантики наслаивается семантика индивидуально-авторская.

Несомненными чертами жанрово-стилевого новаторства отмечена и любовная лирика Тютчева, особенно поздняя, посвященная «последней любви» поэта — Елене Денисьевой. Все исследователи сходятся во мнении, что эта лирика представляет собой несобранный цикл, отмеченный единством новых тематических и сюжетно-композиционных решений. «Е.А. Денисьева, — отмечал биограф поэта Г. Чулков, — внесла в жизнь поэта необычайную глубину, страстность и беззаветность. И в стихах Тютчева вместе с этою любовью возникло что-то новое, открылась новая глубина, какая-то исступленная стыдливость чувства и какая-то новая, суеверная страсть, похожая на страдание и предчувствие смерти». «Денисьевский цикл» Тютчева, куда вошли такие стихотворения, как «Последняя любовь», «О, как убийственно мы любим...» (1851), «Она сидела на полу...» (1858), «Весь день она лежала в забытии...» (1864) и др., с одной стороны, наполнен узнаваемыми штампами романтической любовной фразеологии («лазурь ... безоблачной души», «воздушный шелк кудрей», «убитая радость», «пасть готов был на колени», «скудеет в жилах кровь», «любишь искренно и пламенно», «святилище души твоей» и т. п.), причем чуть ли в вычурном вкусе Бенедиктова или даже жестокого романса, а с другой стороны, самым мелодраматизмом положений предвосхищает «погибельную», на грани жизни и смерти, любовную драму романов Достоевского. Еще Г.А. Гуковский, доказывая сходство «денисьевских» текстов с поэтикой прозаического романа второй половины XIX в., отмечал умение Тютчева «рисовать в коротком лирическом стихотворении сцену, в которой оба участника даны и зрительно, и с «репликами», и в сложном душевном конфликте». Отмечалась подробная (насколько, разумеется, это возможно в границах лирического рода) прорисовка «мизансцены», предметного фона, роль психологического жеста («Она сидела на полу // И грудь писем

разбирала, // И как остывшую золу, // Брала их в руки и бросала»). К этим наблюдениям следует добавить намеренную затрудненность стиха, метрические перебои («Последняя любовь»), создающие будничную интонацию, а также установку на «днелогичность лирического повествования. Последняя, в частности, выражается в постоянных переходах от 3-го лица к 1-му, от 1-го лица ко 2-му в рамках одного и того же текста. Например, повествуя в стихотворении «Весь день она лежала в забытии...» о своей возлюбленной в 3-м лице, лирический герой в финале дает реплику самой героини от ее лица: «О, как все это я любила!», а в последней строфе, словно откликаясь на слова умершей, неожиданно обращается к ней на «ты»: «Любила ты...» Отрешенно-созерцательный рассказ о прошедшем в итоге приобретает черты страстного диалога с героиней: событие как бы вырывается из плена смерти и предстает совершающимся сейчас, на глазах читателя, во всей ослепительной силе и остроте переживаемой трагедии. Аналогичную смену планов и лиц повествования можно заметить и в других стихотворениях денисьевского цикла («В часы, когда бывает...», 1858).

Итак, поэзия Тютчева представляет собой своеобразное промежуточное звено между поэзией пушкинской эпохи 1820— 1830-х годов и поэзией нового, «некрасовского» этапа в истории русской литературы. По сути, эта поэзия явилась уникальной художественной лабораторией, «переплавившей» в своем стиле поэтические формы не только романтической эпохи, но и эпохи «ломонововско-державинской» и передавшей в концентрированном виде «итоги» развития русского стиха XVIII — первой трети XIX в. своим великим наследникам. Само «второе рождение» Тютчева, открытого Некрасовым в 1850 г. в списке «русских второстепенных поэтов», — факт почти мистический и, как все мистическое, глубоко закономерный. Он был открыт тем поэтом, стиль которого, прозаичный и «шероховатый», во многом подготовил в собственном творчестве. Но, по сути, такова уж судьба Тютчева, что он «умирал» и «рождался» в истории русской поэзии несколько раз. В следующий, уже после Некрасова, раз Тютчева откроет Вл. Соловьев в своей знаменитой критической статье 1895 г., причем откроет его уже как поэта-«мифотворца», увидевшего мир как живую «творимую легенду» и передавшего это ясновидческое знание своим потомкам. Так Тютчев на рубеже веков провозглашается уже родоначальником «символической школы» русской поэзии. И, кто знает, сколько еще «открытий» Тютчева ожидают отечественную культуру, ибо кладезь этот поистине неисчерпаемый...

Литература

Зунделович Я.О. Этюды о лирике Тютчева. Самарканд, 1971.

Литературное наследство. Т. 97. Федор Иванович Тютчев. Кн. 1—2. М., 1990.

Коровин В.И. Произведения Ф.И. Тютчева. Поэзия. — В кн.: Ф.И. Тютчев. Школьный энциклопедический словарь. М., 2004.

Основат А.Л. «Как слово наше отзовется...». М., 1980.

Пигарев К.Д. Жизнь и творчество Тютчева. М., 1962.

Скатов Н.Н. Некрасов и Тютчев (два цикла интимной лирики). В кн.: Н.А. Некрасов и русская литература. М., 1971.

Соловьев Вл. Поэзия Ф.И. Тютчева. В кн.: *Соловьев В.С.* Философия искусства и литературная критика. М., 1991.

Толстогузов П.Н. Лирика Ф.И. Тютчева: поэтика жанра. М., 2003.

Тынянов Ю.Л. Вопрос о Тютчеве. В кн.: Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

Тютчевский сборник. Таллинн, 1990.

Основные понятия

Художественный мир, мифопоэтическое творчество, основные оппозиции художественного мира, антитеза, сопоставление, амбивалентность, «фрагментарная ода», одический стиль, развернутое сравнение, «денисьевский цикл», прозаизация лирики, метрические сбои.

Вопросы и задания

1. Дайте определение термина «художественный мир» произведения. Почему методология анализа лирики Тютчева как целостного художественного мира наиболее соответствует типу художественного мышления поэта?
 2. Проанализируйте стихотворение Тютчева «Не то, что мните вы, природа...» как пантеистический манифест поэта. Что такое пантеизм как философское направление? В чем заключается своеобразие собственно тютчевского пантеизма?
 3. Дайте анализ основных оппозиций художественного мира Тютчева. Как они помогают понять художественную онтологию и реконструировать основной поэтический миф творчества Тютчева?
 4. Проанализируйте «любовную» и «политическую» лирику Тютчева с точки зрения воплощения в них фундаментальных оппозиций художественного мира поэта.
 5. Какие особенности композиции и стиля присущи жанру «одического фрагмента» Тютчева? Традиции каких поэтических жанров он в себя вбирает?
- Что сближает «денисьевский цикл» лирики Тютчева с поэтикой социально-психологического романа второй половины XIX в.?
6. Есть ли сходство с явлением «прозаизации» в лирике Н.А. Некрасова (ср. с так называемым «панаевским циклом»)?
 7. На примере двух-трех стихотворений покажите особенности поэтического словоупотребления Тютчева.

