

ЛИРИКА А. Н. ТОЛСТОГО

О. И. Смола

Лирика А. Н. Толстого почти совсем не знакома сегодняшнему читателю. А между тем о стихах молодого поэта когда-то с похвалой отзывались И. Анненский, В. Брюсов, М. Волошин, Вяч. Иванов, С. Городецкий, А. Ремизов. Однако в последующие годы, вплоть до второй половины 50-х годов, поэтическое творчество Толстого не подвергалось аналитической характеристике. Оно казалось малопримечательной и, может быть, даже вовсе не заслуживающей внимания страницей в творческой биографии автора «Петра Первого» и «Хождения по мукам».

В наше время появились работы, в которых лирика А. Толстого рассматривается в той или иной степени предметно, как необходимый этап в становлении художественного таланта писателя¹. Эти работы положили начало изучению Толстого-поэта, и теперь задача заключается в том, чтобы, опираясь на достигнутое, идти дальше, углубляя наше представление о творчестве писателя в целом, выявляя по крупицам в его стихах те начала, которые, при всех оговорках, делают лучшие произведения лирики Толстого явлением самоценным, достойным внимания современного читателя.

«Первые литературные опыты,— писал в автобиографии А. Толстой,— я отношу к шестнадцатилетнему возрасту,— это были стихи,— беспомощное подражание Некрасову и Надсону. Не могу вспомнить, что меня побуждало к их писанию,— должно быть, беспредметная мечтательность, не находившая формы. Стишки были серые, и я бросил корпеть над ними. Но все же меня снова и снова тянуло к какому-то неоформленному еще процессу созидания. Я любил тетради, чернила, перья... Уже будучи студентом, неоднократно возвращался к опытам писания, но это были начала чего-то, не могущего ни оформиться, ни завершиться... Когда были закрыты высшие учебные заведения в 1905 году, я уехал в Дрезден, где в Политехникуме пробыл один год. Там снова начал писать стихи,—

это были и революционные (какне писал тогда Тан-Богораз и даже молодой Бальмонт), и лирические опыты. Летом 1906 года, вернувшись в Самару, я показал их моей матери. Она с грустью сказала, что все это очень серо. Тетради этой не сохранилось» (1, 55—56).

Нет, тетрадь эта сохранилась — у К. И. Чуковского², которому начинающий поэт показал свои первые пробы пера, и мы имеем возможность перелистать эту тетрадь и посмотреть, какими же настроениями питалась муза шестнадцатилетнего поэта. Надо сказать, что, помимо этой тетради, без всякой робости озаглавленной автором «Сочинения А. Толстого», мы можем познакомиться с «Ученическим альбомом А. Н. Толстого»³, куда вписаны рукой юноши еще более ранние стихи, относящиеся к 1898—1900 гг.

Итак, перед нами первые стихи А. Толстого, писавшиеся, однако, не один месяц и не один год, а в течение примерно девяти лет — с 1898 по 1907 г.

Много в жизни бывает мгновений,
Когда тяжело и горестно жить,
Когда сердце полно тех мучений,
Когда некого в жизни любить...⁴

Так начинается одно из первых стихотворений А. Толстого. Второе, третье, четвертое, десятое — о том же. Все они многозначительно именуются элегиями, но печаль в них напускная. Неискушенный поэт не в состоянии был избежать тех поверхностных настроений, которых в силу вьедливости моды не удастся избежать порой даже талантливому человеку. Имеется в виду годами выработывавшийся в нашей поэзии стереотип одиночества, тоски и неприкаянности. И речь идет не о настроениях упадка, ставших социально-психологической основой целых направлений в русском искусстве конца XIX — начала XX в., и не о мотивах злосчастной судьбы, сиротства, угасания, вызванных трагическими событиями личной жизни, как это было, скажем, в поэзии Полежаева, Кольцова, Надсона, — нет, речь идет о поэтах, мироощущение и взгляды которых могли быть прямо противоположны декадансу. Удивительно, но именно так начинали Василий Каменский, Николай Асеев, Сергей Есенин, некоторые из пролетарских поэтов, отдавшие дань знакомому мотиву — «от тоски и от ран истомилась грудь», «в жизни мне выпал страданья удел», «изнывает душа от тоски и от горя» и т. д.

Строка «Душа болит, душа скорбит...» могла бы, кажется, послужить эпиграфом ко всей лирике А. Толстого первоначальной поры, если бы не природное душевное здоровье молодого человека, так часто выручавшее его на перепутье литературных «проб и ошибок». Несмотря на унаследованный графский титул, Толстому-юноше отнюдь не чужд был демократизм чувств и убеждений, убеждений неустойчивых, еще не сложившихся, но уже исподволь формировавшихся и под впечатлением картин сравнительно вольного деревенского детства в небогатом, почти бедном имении отчима, и под стойким воздействием либеральных идей матери и особенно

отчима, закоренелого «шестидесятника», воспитывавшего своего приемного сына на поэтических образцах Некрасова и его последователей, и, наконец, под влиянием самой действительности в канун первой русской революции. Разумеется, ни о какой революционности юности говорить не приходится, в студенческих сходках ему еще только предстоит участвовать. Речь идет пока лишь о духовной восприимчивости молодого человека, не безразличного к нравственным вопросам жизни. В стихотворении «Нищий» он сочувственно передает безответный ропот бедняка:

Зачем ты, о боже, богатство счастливым,
Зачем даровал ты его несчастным,
Зачем так прекрасно свой созданный мир
Ты часть обратил в торжествующий пир,
Другой же удел ты оставил несчастным —
Бороться с природой и роком злосчастливым... ⁵

В стихотворении «Ночью морозной на снежной равнине...» в духе народнической поэзии рисуется жалкая картина крестьянской нищеты, запустения, бесприютности:

Избы, землянки, соломой покрытые,
Темные клетки, ворота разбитые,
Слепые окошки, ставнями закрытые,
Села заснули ночью морозною... ⁶

В таких стихотворениях, как «На улице сыро, и грязно, и скучно...», «Далеко на севере диком, суровом...», «У берега пруда кольцом окруженная...», «Старый косарь», мотивы тяжелой народной доли, выраженные полным голосом, дают почувствовать нам, с какими настроениями входил во взрослую жизнь молодой человек. В основном это были, конечно, еще не стихи в художественном смысле слова, а лишь робкая попытка выразить свои переживания в ритмически организованной речи, в основе которой лежали, как легко догадаться, образцы не столько некрасовской поэзии, сколько ее эпигонов. Когда человек говорит: «Восстань, народ! На бой, вперед! // Тебя твой гений поведет // На путь побед над духом тьмы, // Над царством рабства и тюрьмы...» — нам и в голову не придет судить эту речь по законам первородной поэзии, но мы, несомненно, отметим ее пафос, молодой и честный энтузиазм Толстого, его эмоциональный настрой, никак не отделимый от предгрозовой атмосферы начала XX в.

Возникает вопрос: можно ли в ранних стихах Толстого обнаружить хоть какие-либо признаки поэтического дарования? Поэтический талант вообще, как нам кажется, начинается с полной естественности голоса. В потоке стихов подражательных, абсолютно не самостоятельных мы находим вдруг строки и целые строфы, свидетельствующие о способности молодого Толстого в опытах самовыражения оставаться самим собой. Лиризм этих стихов во многом скрыт, изобразительный элемент в них явно преобладает, но не

отсюда ли берет начало столь привлекательная в зрелом Толстом художественно-пластическая предметность? Стихи неприязательные, но искренние и правдивые:

Осень глубокая лето сменяла,
Стужа зеленые листья свалила,
Дождик их в влажную землю прибил,
Ветер над ними по сучьям завыл.

Ветер гуляет по голому полю,
Есть где ему и потешиться вволю,

К пруду березки нагнет он слегка,
То разобьет в небесах облака.

Зверем по голому полю застонет,
Листья закрутит, завьет и угонит.

Ветер и голое поле кругом,
Тучи тяжелым нависли шатром...⁷

Мы знаем, что после некоторого перерыва в 1905 г. Толстой снова начал писать стихи — революционные, «какие писал тогда Тан-Богораз» и др. Вспышка новых стихов вызвана конкретными событиями в Петербурге осенью 1906 г., в частности большой октябрьской демонстрацией у Казанского собора, участником которой был и студент Технологического института Алексей Толстой. Эти стихи опять-таки интересны для нас сегодня не сами по себе, а как свидетельство демократических устремлений молодого человека, по-своему откликнувшегося на революционные выступления народа. Кроме стихов, он пишет в это время статью «На площади у собора», в которой с восторженным воодушевлением воспроизводит общий настрой участников демонстрации: «Все чувствовали, что свершилось. Что настал праздник свободы, поднялся занавес над ослепительно ярким горизонтом, и далеким и близким вместе.

И виновниками этого были рабочие, скромные серые рабочие. Голодные, озябшие, со смутной надеждой на будущее и меньше всего получившие в настоящем.

Поставивши на карту все — жизнь и свободу, гонимые и избиваемые, они на своих согбенных тяжелым трудом, мускулистых спинах вынесли русское общество на ту высоту, с которой оно может крикнуть: „Я хочу жить так, как я хочу, а не как мне велят“»⁸.

Тем же пафосом политической свободы, борьбы за нее дышат стихотворения 1905—1906 гг. Одно из них — это патетически страстный рассказ-монолог матери молодого революционера, погибшего на ее глазах в одной из схваток с царизмом. Сын убит, но мать продолжает его дело:

Полно же, полно так громко рыдать,
Силы во мне не сломили,
Слушайте ж, слушайте гордую мать,
Как ее сына убили.

Был он отважен и дерзок, и смел,
Храбро я рядом стояла,
Смерти без ужаса в очи глядел,
Я его знамя держала...

.

В наших стреляли, и он отвечал.
«Дай-ка мне, мама, патроны», —
Крикнул и вдруг, наклонившись,

упал,

Хриплые частые стоны.

.

Время не терпит, идите скорей
В бой все, товарищи, с нами.

Ружья заряжены. Бегать не смей,
Дайте мне красное знамя...⁹

Нет необходимости говорить подробно о других стихотворениях этого цикла — все они воспроизводят переживания поэта, связанные с теми или иными эпизодами и перипетиями революционной борьбы: в стихотворении «Безоружные шли умолять...» рассказывается о жертвах кровавого воскресенья; в стихотворении «Урна» — о чаше терпения, наполненной до краев слезами народа; в стихотворении «Тебе слагаю звонкий стих...» молодой поэт прямо-таки в духе пушкинской оды «Вольность» провозглашает себя певцом свободы: «Тебе слагаю звонкий стих, ||Свобода — яркая зарница,|| Ты песен радостных моих|| И дум победная царица».

В искренности подобных деклараций А. Толстого (а их немало в стихах этого времени) сомневаться не приходится, но и преувеличивать их значение тоже не следует. Очень скоро автору стихотворной публицистики, как и многим людям той же ориентации, после поражения революции 1905 года пришлось пережить крушение надежд на скорое осуществление революционных идеалов. Горечь отрезвления явно ощутима в строчках, написанных почти сразу же вслед за «звонкими стихами» о Свободе:

Повсюду кровь, пожар и стоны,
Повсюду муки, звон цепей,
И погребальные трезвоны,
Печаль затушенных огней... ¹⁰

Не в этом ли горьком разочаровании скрывается причина довольно быстрого отхода Толстого от революционной темы? Так или иначе, но именно рубеж 1906—1907 гг. становится поворотным моментом в творческом развитии Толстого. В автобиографии писателя мы читаем: «...весною 1907 года я написал первую книжку «декадентских» стихов. Это была подражательная, наивная и плохая книжка. Но ею для самого себя я проложил путь к осознанию современной формы поэзии» (1, 56).

Речь идет о сборнике стихотворений «Лирика». Действительно, «Лирика» не оставила в истории русской поэзии никакого следа, и автор в ее оценке был, как говорится, строг, но справедлив. И все же «Лирика» — первая книга изданных стихов Алексея Толстого, она не могла не стать фактом его творческой биографии и, значит, должна характеризовать художественное самосознание начинающего писателя, стоявшего на пороге большой литературы. «Ею для самого себя,— пишет Толстой,— я проложил путь к осознанию современной формы поэзии». А из письма к отчиму А. А. Бо-строуму мы узнаем еще некоторые подробности и мотивы написания «Лирики», помогающие понять умонастроения Толстого того времени: «...не знаю, понравятся ли тебе мои стихи; я выбрал для них среднюю форму между Некрасовым и Бальмонтом <...> Исходная точка: торжество социализма и критика буржуазного строя... Мне обидно за наших поэтов — Ницше утащил их всех „в холодную высь с предзакатным сияньем“ <...> К счастью, Ницше меня никуда не таскал...» ¹¹.

Как ни выверены писательские высказывания «по поводу», сами стихи лучше всяких «слов» расскажут нам о поэте. Из 46 стихотворений, составивших «Лирику», к «некрасовским» можно отнести, и то лишь условно, только два — «Рабы» и «Ночь непробудная, кузница низкая...». Остальные — безусловно «бальмонтовские», ни в какой мере не обогащенные и не отягченные некрасовскими мотивами. Что это — достоинство «Лирики» или ее недостаток? Видимо, ни то, ни другое. Вряд ли надо, как говорил сам Толстой по другому поводу, «упрекать поэта в том, что у него не черные волосы, когда они у него русые» (10, 462). Удивляет не само по себе увлечение Бальмонтом (легко ли начинающему стихотворцу, еще не имеющему собственного голоса, устоять перед завораживающей музыкой самого популярного в те годы поэта?), а поразительная быстрота и легкость, с какой Толстой перешел от одного мира к другому, от политической темы к стихам «сомнамбулическим», от Некрасова к Бальмонту.

Надо сказать, что уже в юношеских тетрадках мы замечаем постоянство и даже как бы плановость переходов от стихов гражданского звучания к стихам, которые условно можно было бы определить как любовные. Однако там это объяснялось желанием выразить чувство на бумаге, сознательными усилиями юноши приобщиться к творчеству, испытать себя в двух традиционно-противоположных направлениях поэтического творчества — гражданском и интимном. Здесь же, на рубеже 1906—1907 гг., обескураживающе внезапный переход от исключительно гражданской тематики к исключительно декадентским стихам объяснить не так просто. Видимо, революционный порыв Толстого-студента не был, что называется, выстрадан, не захватил всего его существа. Это был именно эмоциональный порыв студенчества — страстный, честный, даже жертвенный, но плохо подкрепленный выношенными политическими убеждениями. Студенчество в эпоху первой русской революции выдвигало требования не столько политические, сколько нравственные, правовые, культурные. Студент Толстой не исключение, «художественную апархию ощущений, переживаний, страстей» (слова А. Толстого) он еще не мог в то время «подчинить методу». Много позже он писал: «Вспоминаю, еще студентом... я читал (как большинство в то время) общедоступный суррогат — популярные книжки Каутского. Все шло хорошо, покуда я не дочитался до его описания меньшевистского рая... Я испугался Каутского рая... Я бежал в литературную богему...» (10, 202). «Лирика» и была выражением этого бегства в богему. Вот почему в ней эклектически соединились Некрасов и Бальмонт, хотя, как уже было сказано, явно победили в книжке стихи «бальмонтовского» толка.

В большинстве стихотворений «Лирики» мы не найдем, кажется, ни одного слова самого Толстого. Чужой мир искусственно переписан в собственный, но это не тот случай, когда поэт выступает как бы от лица лирического героя или лирического персонажа, которые, как известно, никогда полностью не совпадают с самим поэтом. Нет, тут именно полное несовпадение реального облика

Толстого, человека хотя и тошного, мечтательного, способного откликаться на малейшие движения человеческого сердца, но изначально земного, близкого к природе, трезво-практического, чуждого болезненным изломам интеллигентского сознания. «Лирика» открывается стихами, в которых по всем правилам «литературной мистификации» есть то, чего нет на самом деле, и нет того, что на самом деле есть:

Мои песни — широко открытые раны,
Опаленные жгучею сталью:
Мои думы — пронзенные алым туманом,
Утонувшие где-то за далью.

И любовь моя боль и томление светила,
Беспокойна, как ветер над морем.
И я помню века, и я помню, что было,—
Тысячелетия шел я с любовью и горем.

Нет обманных страниц в вневечных скрижалях —
В них огнями прожженные знаки;
Нет предела телам, пролетающим в далих,—
За провалами новые мраки.

Нет конца предначальным творящим хаосам,
В них родятся предвечно туманы.
Нет ответа загадкам, нет смысла вопросам.
Ах, напевы мои — опаленные раны.

Известно, что слова в стихотворной строке связаны между собой «круговой порукой» (выражение Е. Винокурова). Отдельное слово в поэзии в неизмеримо большей степени, чем в прозе, отвечает за все остальные слова. Вот почему в поэзии вообще, и особенно в поэзии лирической, слово является той лакмусовой бумагой, которая раньше всех остальных компонентов стиха указывает не только на языковое своеобразие, но и на особенности содержания лирического стихотворения. В идеале, в пределах своих возможностей поэтическое слово стремится к тому, чтобы стать самым содержанием лирики.

В воспроизведенном стихотворении после прочтения всего сборника «Лирика» без особого труда отмечаешь опорные слова и выражения, дающие ключ к характеристике «Лирики» в целом,— «туманы», «где-то», «за далью», «века», «вневечные скрижали», «знаки», «мрак», «предначальный», «хаос», «загадка». Листая дальше «Лирику», невольно отмечаешь еще несколько подобных слов и понятий или производные от них: «тени», «призраки ночи», «кто-то», «туманные глубины», «хаос теней», «мгла», «сон», «как будто», «отзвук», «сновидение», «вечность», «вневечное безмолвие», «кому-то», «тайна», «тьма», «туманная дымка», «волшебные сновидения» и т. д. Из этой мозаики как будто разрозненных слов и словосочетаний складывается тем не менее целая картина, и это потому, что в самой основе стихов «Лирики» в целостном контексте книги они приобретают кодовое значение. «Я в мрак вошел к моим теням...» — заявляет поэт. «Впивался в тьму — и ждал...» — говорит

он. Перед мысленным взором поэта мир предстал пригрезившейся безбрежной пустыней во мраке и тьме: «На белой пустыне внемирный покров; ||Ни красок, ни звука, ни света,|| Внечувственность снов, ||Хабская тайна ответа».

Два-три десятка «посвященных в тайну» слов-знаков, заключающих в себе «сакрально»-символический смысл, служат тому, чтобы без развернутых мотивировок, самым непосредственным образом, как бы самим своим присутствием воссоздать миф о мире, которым с «предначальных» времен и до сегодняшнего дня безраздельно правит хаос, порождающий лишь «туманы», «мглу», «туманную дымку». Этот мир представляется поэту нагромождением бессмысленностей, бессвязной невнятицей «предвечной» стихии, законы которой постичь человеку не суждено («Нет ответа загадкам, нет смысла вопросам»). Мир бесплотен, безмерен, безотносителен, беспол и безжизнен. Его неопределенные черты вызывают в поэте столь же неопределенные реакции, находящие выражение не в осмысленных, а исключительно в интуитивных образах, в образах-рефлексах, передающих расплывчатые ощущения, отблески мерцающего сознания. В восприятии поэта сумрак оказывается «белым», скука — «туманной»; не стоны, а «отзвуки стонов»; не тени и не звуки (уже сами по себе беспредметные), а «полутени, полужвуки»; одежды — «сонные»; колонны — «зыбкие»; власть — «полусонная»; стоны скрипки — «полусонные»; думы — «бледно-алые»; не лучи, а «отсветы лучей»; тени — «незачатые»; горы — «призрачные»; узоры — «блеклые» и т. д. и т. д. Понятно, что такое видение мира может именно пригрезиться, присниться, и потому образы сна, грез, сновидений в стихах «Лирики» ведут за собой целую вереницу ассоциативно-производных образов, стремительно нарастающих, как в цепной реакции: «где-то за далью», «призраки ночи», «сон синих струн», «свечи меркнут... за пределом», «тишина озарений полей сновидений», «серый замок пробужденья», «прозрачность лунотканых грез», «полусонный миг», «лучи сновидений», «тени, как черные сны», «фпмиам сновиденья», «в полях волшебных сновидений», «сновиденье будущего дня», «синие сны».

Порой кажется, что «сон» и производные от него, ставшие чуть ли не основой образотворчества в «Лирике», образотворчества прихотливого, оксюморонного, ассоциативно-причудливого, остранившегося демонстративным третинованием реальной действительности, предсказывают более позднее явление в модернистском искусстве — поэтику немотивированного сдвига. Однако это только кажется. «Лирика» — явление именно начала XX в. Как уже было сказано, в «Лирике» господствует «бальмонтовщина». Не Бальмонт, а «бальмонтовщина» как явление более широкое, как выражение крайних тенденций в развитии русской поэзии начала века, носителями которых в той или иной мере были, помимо Бальмонта, Мережковский, Брюсов, Сологуб, А. Белый, Иванов и др.

Но и «бальмонтовщина», несмотря на ее прилипчивость и притягательную силу для молодого Толстого, не исчерпывает, оказывается, всех мотивов «Лирики».

Биографы Алексея Толстого, целиком доверившись автохарактеристике писателя, «Лирику» перечеркивают. Присоединяясь к общей оценке сборника, хочется вместе с тем обратить внимание на то, мимо чего обычно проходят. Всему сборнику предпослано посвящение — «Тебе, моя жемчужина». Прав В. Скобелев, назвавший это посвящение «претенциозным». До приторности претенциозна вся книга. И все-таки при внимательном чтении обнаруживаешь в ней и некоторые «приобретения», а именно живое и сильное чувство к женщине, Софье Исааковне Дымшиц, ставшей вскоре после написания «Лирики» женой Толстого. Недаром, вспоминая о совместно прожитых годах и прекрасно понимая «поэтическую несамостоятельность» первой книги Толстого, С. И. Дымшиц отмечала: «Книжка была проникнута чувством молодой и глубокой влюбленности...»¹². Правда, любовь в книге отодвинута на периферию, да и там она настолько «ущемлена» видением вселенского хаоса, стремлением автора во что бы то ни стало быть на высоте современных требований поэзии, что только при самом пристальном рассмотрении стихов замечаешь в них и «обнаженные руки» близкого человека, и «полусмятый платок» любимой, и ее горячее «дыхание», и ее тревожный «вздых», и подлинную страсть влюбленных. Одно же стихотворение в книге — «В солнечных пятнах задумчивый бор...» — хочется принять вообще без всяких скидок на декадентский аптураж. Художественная достоверность этого стихотворения подтверждается не только непосредственностью выраженного в нем чувства, естественностью интонации, но и рядом реалистических подробностей, таких, как «солнечные пятна», «ягоды спелые», «руки в чернике густой», «тихо вздохнула», «ветер на миг налетел» и др., воссоздающих психологически убедительный «рисунок» отношений между «Им» и «Ею»:

В солнечных пятнах задумчивый бор;
В небе цвета перламутра;
Желто-зеленый ковер.
Тихое утро.

Сочной черники кусты;
Ягоды спелые.
К ним поклонилась ты —
Лилия белая.

Руки в чернике густой;
Тихо вздохнула.
Где-то в лазури небес голубой
Тучка тонула.

Ветер на миг налетел.
Вздогнули сосны и ели.
Кто-то о счастье запел.
Черные ягоды спели.

Прошло всего два месяца, и «Лирика» осталась далеко позади. Поэт стал скупать экземпляры своей единственной книги и уничтожать их. Новые увлечения и заветы захватывают теперь Толстого. Летом 1907 г. он едет в Италию, но очень скоро возвращается в Петербург, решив всерьез заняться живописью и поступить в дальнейшем в Академию художеств. Посмотрев рисунки Толстого, Л. Бакст, однако, прямо сказал, что художника из него не получится и что ему лучше заниматься литературой.

И Толстой занялся литературой. Может быть, лето 1907 г. и надо считать действительным началом его творческой деятельности.

Что бы он ни делал с этого момента, какие бы задачи перед собой ни ставил, во всем, пусть в зачаточном виде, проглядывают черты его очень скорого творческого созревания. По тем усилиям, которые прилагаются им, видно, что он прекрасно осознавал свою рабскую зависимость от «образцов» и, чтобы противостоять этому, составлял для себя целую программу действий по «выработке собственного голоса». Как ни странно, но некоторым такое удается. Тем, кому дан талант. Человек, который имел возможность в это время наблюдать за Толстым с близкого расстояния, свидетельствует: «Теперь Алексей Николаевич взялся за выработку своего литературного голоса. Работал он много и упорно, часами не выходил из комнаты. Сборники русской народной поэзии, собрания народных русских сказок изучились им основательно и любовно. Это была большая и интенсивная работа над языком, над формой народного стиха»¹³. Знаменательно, что и в Париж (едет туда с женой в начале 1908 г.) он прихватил с собой небольшую библиотечку, в которой центральное место заняли сборники русских сказок и среди них «любимое им афанасьевское собрание»¹⁴. В Париже Толстой тесно общается с М. Волошиным, знакомится с русскими художниками Е. Кругликовой, К. Петровым-Водкиным и другими, встречается с В. Брюсовым, К. Бальмонтом. Но не встречи и развлечения составляют суть его парижской жизни, а ежедневный труд. «Работал он изо дня в день по строго заведенному расписанию. Садился за стол рано утром, трудился до обеда, а затем, после перерыва, — до вечера. Многое из написанного, если оно его не удовлетворяло, он безжалостно уничтожал»¹⁵. Здесь были написаны «Сорочки сказки» и стихи (некоторые из них войдут потом в книгу «За синими реками»).

Вернувшись осенью 1908 г. из Парижа в Петербург и увлеченный новыми поэтическими замыслами, Толстой посещает литературные «среды» Вяч. Иванова, а вскоре (весной 1909 г.) вступает в «Академию стиха» — общество молодых поэтов, в котором занятия ведут Вяч. Иванов и И. Анненский. Среди слушателей — Н. Гумилев, А. Ахматова, Ю. Верховский, М. Цветаева; выступал в «академии» и А. Белый. Результатом столь серьезных занятий поэзией явился целый цикл стихотворений, составивший основу его будущей поэтической книги «За синими реками» (1911).

Как же относятся к новым стихотворным опытам Толстого поэты-символисты и как сам Толстой реагирует на восприятие ими его стихов? Еще находясь в Париже (август 1908 г.), он пишет отчиму: «За последние 2 недели устраивается ряд триумфов. Волошин, Бальмонт, Вал. Брюсов, Минский, Вилькина, Венгерова, Олыштейн сказали, что я оригинальный и крупный талант. Я не хвалюсь тебе, потому что талант есть что-то вне нас, о чем можно говорить объективно. Мои вещи они устраивают в разные журналы... Если бы ты слышал мои вещи, ты мог бы гордиться, что вместе с мамой охранил от злых влияний и сохранил и вырастил цветок, которым я обладаю»¹⁶. А вот еще одно любопытное свидетельство, принадлежащее А. Белому и относящееся к тому времени, когда Толстой, бывая в Москве, выступал в «Обществе свободной эстетики».

ГР. АЛЕКСЕЙ Н. ТОЛСТОЙ.

ЗА СИНИМИ РЕКАМИ.

СТИХИ.

ОБЛОЖКА В. БЪЛКИНА.

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО

ГРИФЪ.

МОСКВА.—1911.

*Валерию Яковлевичу
Брюсову с глубоким
уважением и любовью.
Гр. Алексей Н. Толстой*
19¹⁵
XII

Книгу посвящаю моему женту с которой
совместно ее писал.

*Титульный лист книги стихов А. Н. Толстого «За синими реками»
и дарственная надпись автора В. Я. Брюсову на обороте титульного листа:
«Валерию Яковлевичу Брюсову с глубоким уважением и любовью.*

*Гр. Алексей Н. Толстой. 19¹⁵
XII*» .

ГБЛ. Публикуется впервые

«Здесь Москва знакомилась с Алексеем Толстым, которого поддерживал Брюсов, как начинающего... поэта. Толстой читал больше стихи, он предстал романтически: продолговатое, худое еще, бледное, гипсовой маской лицо; и — длинные, спадающие, старомодные кудри, застегнутый сюртук; и — шарф вместо галстука: Ленский Держался со скромным надменством»¹⁷.

Итак, книга стихов «За синими реками» еще не вышла в свет а мы уже можем говорить по крайней мере о двух источниках ее появления: с одной стороны, о русском фольклоре, с другой — о русской поэзии рубежа 900-х — 10-х годов.

В предисловии к ней автор пишет: «Эта книга — первое, что я написал. Мне казалось, что нужно сначала понять первоосновы — землю и солнце. И, проникнув в их красоту через образный, простой и сильный народный язык, утвердить для самого себя — что да и что нет, и тогда уже обратиться к человеку, понять которого без понимания земли и солнца мне не представлялось возможным. Верен ли этот выбранный, быть может, бессознательно путь, укажет дальнейшее»¹⁸. Много лет спустя к этой характеристике книги Толстой в автобиографии добавит следующее: «От нее я не отказываюсь и по сей день. „За синими реками“ — это результат моего

первого знакомства с русским фольклором, русским народным творчеством. В этом мне помогли А. Ремизов, М. Волошин, Вячеслав Иванов» (1, 56).

Тридцать лет отделяют эти два высказывания, и они дают нам основание сказать о том, что путь писателя, некогда «выбранный, быть может, бессознательно», угадан с удивляющей точностью. Земля и солнце как первоосновы живой жизни стали оплодотворяющим источником всего последующего творчества Толстого, в таланте которого при всех прочих достоинствах постоянно берет верх именно художник с его жизненно-целостной, органической сущностью. Образному, простому и сильному народному языку писатель поклонялся всю жизнь, да он и сам был его замечательным выразителем. О русском фольклоре и говорить не приходится — благодаря ему, через него, равно как и через саму русскую жизнь, историю и культуру, Толстой постигал народный язык и, значит, народное самосознание. Нет, Толстой не ошибся в выборе своего пути. Но нам важен сейчас не столько результат, сколько живой процесс художественного становления таланта. Поучительны уроки писателя.

Открывает книгу лирический цикл под общим названием «Солнечные песни». В него вошли четыре стихотворения — «Весенний дождь», «Купальские игрища», «Осеннее золото» и «Заморозки». Этот цикл, по нашему мнению, является в книге основополагающим. В свою очередь, стихотворение «Весенний дождь», открывающее цикл, дает ключ к «разгадке» поэтической сущности книги в целом.

Дождик сквозь солнце, крупный и теплый,
Шумит по траве,
По синей реке.
И круги да пузырьки бегут по ней.
Лег тростник.
Пушистые торчат початки,
В них накрепко стрекозы вцепились,
Паучки спрятались, поджали лапки,
А дождик поливает:
Дождик, дождик пуще
По зеленой пуще.
Чирпки, чигирики,
По реке пузырьки.
Пробежал низенько.
Омочил мокренько,
Ой, ладога, ладога,
Золотая радуга!

Без привычки такие стихи читаются с трудом. Они кажутся неуклюжими, похожими в первой своей части на слегка ритмизованную прозу. А между тем перед нами начало русской народной обрядно-лирической песни. Песни безыскусственной, но премудрой и искусно слепленной. Простой, лишенной с первого взгляда глубокого смысла, но на самом деле при повторном чтении раскрывающей и свое изящество, и свой поэтически емкий смысл. Тут нельзя торо-

питься с выводом. Наберешься терпения, не остановишься на середине — и не заметишь, как подпадешь под ее обаяние. Впечатление прозаичности мешает восприятию, потому что обычно мы ждем от лирической песни напевности, а тут она осложнена повествовательностью. Но, надо сказать, народной лирической песне вообще-то больше, чем песне обычной, профессиональной, свойственны объективность и повествовательность. Лиризм ее не в открыто выраженном переживании творца по поводу увиденного или услышанного (индивидуальный автор отсутствует), а в эмоционально окрашенной передаче объективно происходящего. Причем акцент делается именно на передачу, на воспроизведение, на рассказ в образах. Нередко в таких случаях народная лирическая песня разрастается в картину, в действо, в целую историю, хотя и лаконично выраженную.

Зачем нам, спрашивается, знать, как складывается народная лирическая песня и чем она отличается от обычной? Затем, что, не зная этого, мы не сможем понять меру вхождения (в данном случае Толстого) в фольклор. Мы не ответим без этого на один непростой вопрос — насколько органичной может быть учеба у фольклора, что тут у поэта «свое» и что «чужое».

Итак, в начале стихотворения рисуется картина весеннего «омовения» природы у «синей реки» — солнце, зеленая пуща, трава, «крупный и теплый» дождик, сулящий пробуждение живых сил жизни и скорый перелом к «обременительному» лету. Сочетание некоторой обобщенности, «безадресности» изображаемого (где? когда? у какой синей реки?) и всем нам знакомой радости, вызванной светлой стихией весеннего дождя, привносит в воспринимаемую нами картину ощущение вечности и одновременно сиюминутности происходящего. Далее по законам поэтики народной лирической песни должно происходить сужение действия. Причем, поскольку природа в русском фольклоре никогда не выступает сама по себе, а всегда «придается» человеку, постольку сужению картины всегда сопутствует конкретизация действия, выделение из огромного мира природы отдельного явления, имеющего одновременно прямой и иносказательный смысл. Природа одушевляется, и уже один этот прием, свидетельствующий об анимизме фольклорного мышления, указывает на то, что Толстой не упрощал своей задачи и постигал не приемы только, но самый дух народного творчества:

Рада белая береза:

Обсыпалась почками,

Обвесилась листочками.

Гроза гремит, жених идет,

По солнцу дождь — весенний мед,

Чтоб, белую да хмельную,

Укрыть меня в постель свою,

Хрустальную,

Венчальную...

Иди, жених, замрела я,

Твоя невеста белая...

Обнял обсыпал дождик березу,

Прошумел по листьям

И по радужному мосту

Промчался к синему бору...

Раньше мы догадывались, а теперь начинаем понимать, какую конкретно цель ставит перед собой автор, воссоздавая картину весеннего действия. Начиная со второй части («Рада белая береза...»)

лирическая песня приобретает явные черты песни венчальной. Но если народная обрядно-лирическая песня стремится к строгому соблюдению законов жанра и соответствует тем или иным явлениям народной жизни, приурочивается к календарю крестьянских праздников (песни святочные, подблюдные, веснянки, купальские, жнивные и т. д.), то «песня» Алексея Толстого расширяет границы жанра. «Весенний дождь» не приурочен к одному обряду. Стихотворение вбирает в себя мотивы и формы разных видов песни — веснянки, русальской, купальской, хороводной, венчальной, предвещающей свадебную, урожайной. Календарно-обрядовые песни, прекрасные в своей поэтичности, разукрашенные блестками народной фантазии, в основе своей вызваны заботами о хлебе насущном и так или иначе направлены к подготовке, увеличению и уборке урожая. У Толстого, естественно, другая забота, хотя и органически связанная с народными представлениями о добре и зле. Из всей совокупности мотивов народной песни он берет один — венчальный — и, соблюдая народно-поэтические формы его воплощения, стремится увидеть за ним нечто большее, чем просто обряд. Венчание, как бы говорит Толстой, — это обряд самой природы. В нем таится ее сокровенный и главный смысл — длить и длить, продолжать до бесконечности живую жизнь. Это как простодушно-языческое заклинание крестьянина над брошенным в землю зерном. Солнце и земля — первооснова жизни. Воздух и вода — ее природные стимуляторы. «Он» и «она», дождь, «крупный и теплый», и «белая береза», «парень» и «девушка» — источники и вечные носители живой жизни. Поэт, естественно, не говорит точно так, как мы, по ему меньше всего приходится «говорить». Он показывает само действие природы в живых и пластических образах «пробуждения», «оплодотворения», «рождения», «отмирания» и нового «возникновения» жизни.

По мокрой траве бегут парень
и девушка.

Уговаривает парень:

«Ты не бойся, пойдем,
Хоровод за селом
Созовем, заведем,
И под песенный глас
Обедут десять раз
Обручившихся нас.
Этой ночью красу —
Золотую косу
Расплету я в лесу».

Сорвала девушка лопух,
Закрылась,

А парень прилясывает:

«На меня погляди,
Удалес пайди:
Говорят обо мне,
Что девицы во сне
Видят, около,
Ясна сокола».

Русскую народную песню А. Толстой реконструирует, привносит в нее в завуалированной форме элемент своего тогдашнего миропонимания, углубляя ее философско-мифологический смысл. «Весенний дождь», как и другие стихотворения лирического цикла «Солнечные песни», по-своему включался в контекст общих интересов русской поэзии начала века к фольклору, и молодой поэт не мог не прислушиваться к столь авторитетным для него знатокам и

интерпретаторам народного творчества — А. Ремизову, Вяч. Иванову, С. Городецкому и другим, но никогда при этом он не искажал и не модернизировал первоисточник. Стремясь передать дух народной песни, выражаемые ею идеалы, он неизменно прибегал к ее наиболее характерным и устойчивым образным мотивировкам, уподоблениям и краскам, к ее языку. Недаром В. Брюсов, не проходивший мимо новых имен, тут же откликнулся на книгу «За синими реками», отметив прежде всего органичность обращения Толстого к народной поэзии. «Не столько знание народного быта, — писал он, — всего того, что мы называем безобразным словом «фольклор», но скорее какое-то бессознательное проникновение в стихию русского духа составляет своеобразие и очарование поэзии гр. Толстого. Умело пользуясь выражениями и оборотами народного языка, сказками, прибаутками, гр. Толстой выработал склад речи и стиха совершенно свой, удачно разрешающий задачу — дать не подделку народной песни, но ее пересоздание в условиях нашей «искусственной» поэзии. Все предыдущие попытки в этом роду, — Вяч. Иванова, К. Бальмонта, С. Городецкого, — значительно поблекли после появления книги гр. Толстого»¹⁹.

Специалисты по народно-обрядовой поэзии говорят, что слова для крестьян не условность, а реальность, нечто действующее. Толстой и прикасается к народно-поэтическим словам и образам так, чтобы его читатель, далекий сегодня от крестьянского понимания древнейшего календаря зимнего и летнего солнцеворотов, осеннего и весеннего равноденствия, тоже прикоснулся бы к ним так, чтобы через них почувствовал струны народной души — ее заботы, горести и радости. Читатель стихов Толстого может удивиться тому, что поэт ценомерно много места отводит мотивам ухаживания, жеманства, эротической чувственности, но это происходило отнюдь не из пристрастия поэта к Эросу и не из подражания молодого поэта некоторым символистам, любившим вести, как свидетельствует один мемуарист, «назойливые разговоры на сексуальные темы»²⁰. Чтобы не уйти от духа первоисточника, Толстой и насыщает свои стихи о народных обычаях и обрядах такими свойствами, которые, по понятиям земледельца, должны были «способствовать плодородию земли и размножению всего живого»²¹. У Толстого дождю рада белая береза, потому что именно она в русских обрядах была чуть ли не главной участницей весенне-летних крестьянских праздников, ей приписывались свойства живого существа, с ней связывались самые важные явления человеческой жизни (так, например, по народным представлениям, березки передавали девушкам свою растительную силу и подготавливали женщин к будущему материнству). В стихах Толстого живут русалки-мавки, леши, домовые, гуменники, водяные, шиниги и прочая нежить. И это не случайно. Вовсе не хотел поэт удивить читателя стилизованной мертвечиной, экзотикой. Русалки, по народным поверьям, будучи заманены на поля, способствуют росту хлеба: «Где русалки бегали и резвились, там трава растет гуще и зеленее, там и хлеб родится обильнее»²². Также по народным представлениям, в ку-

пальскую ночь оживала всякая нечисть, грозившая сгубить урожай и домашний скот.

Благополучие крестьянского двора, семьи, плодородие земли, хороший урожай с древнейших времен связывались в народном сознании с красотой и мощью природы, с человеческой плодотворностью. Вот почему в лирическом цикле «Солнечные песни» венчальные мотивы, образы растительного, животного и человеческого мира увязаны в единый и нерасторжимый узел нескончаемого природного действия как выразителя самого смысла живой жизни. Поэт создает свою песню и в то же время, философски постигая сущность фольклорной поэзии, расширяя ее жанровые рамки, опирается в своих художественных поисках на образность и символику песни народной:

Девушка к воде нагнулась,
Омакнула пальцы:
«Я тебе, река, кольцо скую —
Научи меня, молоденькую,
Как мне с мужем речь держать,
Ночью в губы целовать,
Петь над люлькой песни женские,
Домовые, деревенские,
Научи, сестра-река,
Будет счастье ли, тоска?»

А в село девушкам
Сорока-ворона на хвосте принесла.
Все доложила:
«Бегите к речке скорей!»
Прибскажали девушки к речке,
Закружились хороводом на крутом берегу,
В круг вышла молодуха,
Подбоченилась,
Грудь высокая, лицо румяное, брови крутые.
Звякнула монистами:

«Как по лугу, лугу майскому,
Залетались хороводами,
Хороводами купальскими,
Над русалочными водами.
Звезды кружатся далекие,
Посреди их месяц соколом,
А за солнцем тучки легкие
Ходят кругом, ходят около.
Вылезайте, мавки, душеньки,
Из воды на волю-волюшку,
Будем, белые подруженьки,
Хороводиться по полюшку».

.
Облив девушку, парень
Кричит с перевоза:

«Хорошите, девки, день,

Закликайте ночку —
 Подобрался ключ-ремень
 К алому замочку.
 Кто замочек отомкнет
 Лаской или силой,
 Соберет сотóвый мед
 Батюшки Ярилы».

Ухватили девушки парня и невесту,
 Побежали по лугу,
 Окружили, запели:

«За телкою, за белою,
 По полю, полю синему
 Ядреный бык, червлёный бык
 Бежал, мычал, огнем кидал:
 „Уж тебя я догоню, догоню,
 Молодую полоню, полоню!“
 А телушка, а белая
 Дрожала вся замрелая,—
 Пагонит бык, спалит, сожжет...
 Бежит, молчит, и сердце мрет...
 А бык пагнал,
 Червлёный, пал:
 „Уж тебя я полонил, полонил,
 В прощах воду отворил, отворил,
 Горы, доли оросил, оросил...“»

Мы намеренно много цитируем самого поэта, чтобы дать почувствовать и лад, и дух народной лирической песни, мастером которой был Толстой. Четыре стихотворения — «Весенний дождь», «Купальские игрища», «Осеннее золото» и «Заморозки» — это образно-фольклорное воспроизведение годового круговорота природы, в основе которого заложена идея неостановимого бега времени. Неостановимого до тех пор, пока природа, ее животный и растительный мир, а вместе с ними и человек, частица этого мира, сохраняют способность к живой жизни.

Какой огромный шаг вперед сделал поэт в течение года — от анемичной, полумистической «Лирики» к огненным, пышущим нравственным и душевным здоровьем «Солнечным песням»! Там акцент был сделан на безжизненный «хаос теней», здесь — на разумный и естественный смысл природы. Шаг сделан от тьмы к свету, от призраков сна и ночи к образам дня и яви. В «Лирике», если не считать трех-четырех исключений, воссоздан мир бесплотный, любовь без страстей, человек без крови. В книге «За синими реками» образ человека и мира, в котором он живет, соткан из слов и понятий, определяющих первоосновы и начала жизни, — солнце, земля, любовь, род, жених, невеста, здоровье, плодородие, плоть, труд, сила, урожай, хлеб, весна, лето, зерно, мать, дождь, трава и т. п. Легко упрекнуть поэта в асоциальности, в «биологизации» явлений действительности, в отсутствии историзма и т. д., но упреки такого

рода были бы безосновательны, так как фольклорному мышлению (оно лежит в основе книги «За синими реками») эти «недостатки» присущи изначально. Главное в стихах Алексея Толстого этого времени — искусное, органичное, художественно убедительное постижение духа народной песни, и одно это выводило молодого поэта из ряда искусственных и очень распространенных в начале века обращений к фольклору.

Однако в литературе о Толстом бытует мнение, что толстовский фольклоризм, хотя и был одной из главных вех на пути к реализму, не выходил из русла символистского течения. Так ли это? Насколько это верно?

Действительно, символисты в своих эстетических теориях нередко обращались к фольклору, и, конечно, не всякое обращение к нему означает движение к народно-нравственному идеалу. Толстой, мы знаем, охотно ходит в «башню» к Вяч. Иванову. Тесно общается с А. Ремизовым, бывает у С. Городецкого. В художественных исканиях Вяч. Иванова, в его эстетике фольклору отводится исключительное место. Только миф, считает Иванов, в состоянии обновить поэзию. Органически развиваясь из символа, миф возвращает поэзию к народной стихии, поскольку миф — результат не личного, а коллективного, «соборного» сознания. Мысль Иванова как будто развивается под знаком преодоления индивидуализма. В мифе, читаем мы, «выход из индивидуализма и предварение искусства народного»²³. Под этим суждением мог бы, вероятно, подписаться и Толстой, но дальше становится ясно, что в слова вкладывается отнюдь не тот смысл, который в них можно усмотреть с первого взгляда. Индивидуализм необходимо преодолеть, «обострив его до сверхиндивидуализма, т. е. раскрытия в личности сверхличного содержания, ее внутреннего я, вселенского по существу»; «нужно... развить до символа изначала присущую ему религиозную идею». И еще: «Признание за символизмом религиозного содержания обязывает к исповеданию религиозных убеждений»²⁴. Это последнее, собственно, уже объясняет характер использования народного творчества Вяч. Ивановым. Мифотворчество рассматривается им как средство формирования нового религиозного сознания, и его знаменитая формула «a reálibus ad realiora», означавшая движение «от видимой реальности... к более реальной реальности»²⁵, представляла собой попытку обоснования целой теории религиозно-мистического реализма. Народное творчество в эстетике Иванова — лишь источник символической энергии (символической в специфическом смысле слова), необходимой для удовлетворения нужд, выходящих в конечном счете за пределы искусства, — для создания новых религиозных форм сознания. Понятно, нельзя отождествлять эстетические постулаты и собственно поэтическое творчество. У того же Вяч. Иванова много стихов, в которых живое чувство побеждает отвлеченность теории мистического реализма, нередко поэт бессознательно погружается в стихию фольклора, и в таких случаях запасы накопленной старины как бы оживают, окрашивая собой (а не подменяя) непосредственное восприятие жизни.

В стихах Толстого мы не найдем фольклорного мистицизма. Обращаясь к мифу, он «переживает» его, извлекает из него то, что волнует его и может взволновать современного человека. И. Анненский, услышав «Хлою», назвал ее «прелестной»²⁶. Что же прелестного в стихотворении, рассказывающем о Хлое и Дафнисе? То, что в нем с замечательной непосредственностью выражены отнюдь не мифические чувства. Если вам знакомо состояние влюбленности, вы, помимо своей воли, окажетесь на месте поэта:

Зеленые крылья весны	Священных деревьев листва
Пахнули травой и смолою...	Темнеет к полудню от зноя.
Я вижу далекие сны —	«Эй, Дафнис!» И смех издали...
Летающую в зелени Хлою,	Несутся деревья навстречу;
Колдунью, как ивовый прут,	Туман от несохлой земли
Цветущую сильно и тонко.	Отвел мимолетную встречу.
«Эй, Дафнис!» И в дремлющий	«Эй, Дафнис!» Но дальний прибой
пруд,	Шумит прибрежной волною
Купая, бросает козленка.	Где встречусь, о Хлоя, с тобой
Спешу к ней, и плещет трава;	Крылатой, зеленой весною?
Но скрылась куда же ты, Хлоя?	

Фольклор и реальная жизнь у Толстого не противопоставляются. Более того, именно жизнь, ее живые и неискоренимые свойства давали творческие импульсы поэту. Прав Ю. А. Крестинский, писавший: «Не только поиски образцов языка привели молодого писателя к фольклору. Народное творчество было связано с неизгладимыми воспоминаниями детства в деревне, отвечало жизнелюбию, оптимистическому таланту Толстого»²⁷. Детское сознание, по некоторым понятиям, наиболее близко к мироощущению древних. Вот, может быть, почему в поэтическом образе «Солнечных песен» интерес к языку соединился с фольклорной стихией, а та, в свою очередь, шла как бы из глубин детского сознания. Нет сомнения, что такие стихотворения, как «Клич», «Рутяной сад», «Лесовиченок», «Сон», «Степная песня», появились на свет только благодаря настроением и воспоминаниям детства, они и воспринимаются словно аппликации из «Детства Никиты»:

Мальчик, закинув лицо,	Липовой трется корой,
Скачет на рыжей кобыле,	Бреются парни косою...
Плещет на палке кольцо,	Завтра, как поднятый рой,
Поднято в облаке пыли.	Двинутся с первой росой.
Мальчик на праздник зовет,	Мальчик блеснул за горой,
Звякнули в избах окопца,	В водах скользнув полосой...
Девушка радостно вьет	(«Клич»)
Венчик для праздника солнца.	

Было бы неверно, однако, лишь противопоставлять Толстого поэта-символисту и не видеть его органических связей с русской поэзией начала века. В это время фольклору было подвержено почти все русское искусство, подарившее нам немало замечательных

произведений — ярких и самобытных именно своей фольклорной сутью, преображенной и опозитизированной. Достаточно вспомнить имена Коненкова, Репина, Билибина, Лядова, Стравинского, чтобы не впадать в крайность и не сводить связи искусства начала века с народным творчеством к модернизму и салонности.

Отношения Толстого с фольклорными идеями в поэзии 900-х (и позже) годов значительно богаче, чем об этом скажет параллель с заветами «соборности» и «мистического реализма» Вяч. Иванова, и в будущем, видимо, эти отношения должны быть исследованы со всей полнотой. Сейчас же хочется сказать только о двух именах, параллель с которыми представляется более естественной и плодотворной, — о С. Городецком и Н. Асееве. Книга стихов Сергея Городецкого «Ярь» (1907) предшествовала книге Толстого «За синими реками». Стихотворный цикл «Сарматские песни» Н. Асеева написан двумя-тремя годами позже (1912—1914). Роднит трех поэтов многое, и прежде всего самый пристальный интерес к русскому и, еще шире, славянскому фольклору. «Ярь», «За синими реками» и «Сарматские песни» могут быть правильно истолкованы, если видеть за ними и в них первородство взаимодействия слова поэта и народной поэтической образности. Отзвуки языческой старины, синкретизм художественного мышления, поэтизация стихийно-природных основ человеческой жизни, прославление молодости, здоровья и радости, отсутствие в стихах даже намека на религиозно-мистическое преобразование мифа — это как раз то, что отделяло Городецкого, Толстого и Асеева от декадентского использования фольклора. Вот как, например, начинается рассказ Городецкого о рождении Ярилы — древнеславянского бога солнца и любви. Ни многозначительности, ни таинственности, ни торжественности происходящего поэт не чувствует. Предельно будничное и бытовое течение жизни и при этом легко представимое состояние «бабы беспалой», крестьянки, милующей своего гостя:

В горенке малой	Ей всякое гоже,
У бабы беспалой	С любым по любви,
Детей несудом ²⁸ .	Со всяким вдвоем.
Зайдет ли прохожий,	Веселая хата
Засунется ль леший,	У бабы беспалой.
На свежей рогоже,	Родятся ребята...
Алее моркови,	
Милует и тешит,	

Подобно Толстому, Асеев сближает образы прапращуров-славян, людей первозданно мощных, близких к природе, с впечатлениями своего детства. Поэт не раз говорил, что его художественное сознание сложилось под сильнейшим воздействием атмосферы сказок, фантастических придумок свободолюбца-деда. Дед, вспоминает Асеев, не мог ужиться в обстановке уездного быта и выражал свой протест против него «путем ухода к природе». Дед и передал мальчику свою любовь к природе, к птицам, зверью, полям. «Сарматские песни», если говорить общо, — это далекий от нас, а потому и

воспринимаемый как легенда край, страна, мир вольного воинства, опоэтизированный и как бы переложенный на стихи. В этом мире все в бурной динамике — кочевье, охота, набег, столкновение. Одна из характерных «сарматских» песен Асеева — «Перуне, Перуне...». Кажется, что она сложена в стародавние времена и пелась перед охотными походами. Прекрасная в своей безыскусственности и простоте, она, опять-таки подобно некоторым стихам Алексея Толстого, построена как заклинание язычника:

Перуне, Перуне,	Чтоб витязь бы ехал
Перуне могучий,	по пяди от дому,
пусти наши стрелы	на каждой бы встретил
за черные тучи.	по туру гнедому.
Чтоб к нам бы вернулись	Чтоб мчались кони,
певучие стрелы,	чтоб целились очи,—
на каждую выдай	похвалим Перуна,
по лебеди белой.	владетеля мочи.

Конечно, поэтов многое и отличает. Наиболее наивен и просто-душен из них Толстой. Но это свойство вряд ли можно считать недостатком. Само устное народное творчество по сути своей наивно и простодушно.

Наиболее книжный из них и больше других склонен к абстракциям умственного характера Городецкий. Налет абстрактности простекал у него из распространенного в русской поэзии 900-х годов недоверия к прямому и точному обозначению предмета и установки на отвлеченный смысл образа, постигаемого лишь интуитивным «вчувствованием». Пример такого образа, характерного для поэтики определенного типа произведений Городецкого и невозможного для Толстого «солнечных песен», — строфы из стихотворения «Беспредельна даль поляны...»:

Древний хаос потревожим,	Только пламенной желанья,
Космос скованный низложим,—	Только ярче ликованья,
Мы ведь можем, можем!	Расколдуем мирозданье! ²⁹

Асееву, пожалуй, ближе Толстой. Он больше доверяет «чужому» (фольклору), меньше реконструирует его и, значит, больше в этом «чужом» находит «своего». Но Асееву не чужда, что называется, и литература. В иных его «сарматских» песнях мы обнаружим отзвуки словесного эксперимента в духе хлебниковского «внутреннего склонения слова». Асееву близок и Городецкий — своей большей свободой в обращении с первоисточником. Если Толстой, по выражению И. Анненского, «лирик стыдливый», иначе говоря, Толстой с полным доверием относится к фольклорному источнику и себя выражает в основном через его посредство, то Асеев и особенно Городецкий переносят акцент на лирическое «я», притом что и объекту изображаемого в стихах Асеева отводится значительное место. Словом, в творчестве поэтов различий отнюдь не меньше, чем сход-

ства, и в другом случае мы должны были бы провести эти различия более скрупулезно, путем аналитического сопоставления их лирики в целом, но у нас сейчас задача иная: указать на то обстоятельство, что лирика А. Толстого при всем ее своеобразии вписывается в широкий контекст развития русской поэзии начала XX в. Этот контекст именами С. Городецкого и Н. Асеева, конечно, не исчерпывается. Фольклорные мотивы мы находим у таких разных поэтов, как К. Бальмонт, Н. Гумилев, М. Зенкевич, а в лирике В. Хлебникова и С. Есенина фольклор имел прямо-таки стилеобразующее значение.

Критическое прочтение книги «За синими реками», анализ ее фольклорной основы позволяют сделать вывод о том, что увлечение Толстого славянской мифологией вовсе не «целиком шло от символизма», как полагают некоторые исследователи³⁰. О близости Толстого Бальмонту можно говорить только в связи с книгой «Лирика» (1907). Как правильно замечено, поэтическая природа Бальмонта, «порывистого, несколько неврастенического импровизатора, была ему, неутомимому и целеустремленному работнику в литературе, абсолютно чужда»³¹. Сближение Толстого с Вяч. Ивановым и его ближайшим окружением носило скорее внешний характер, идеи «мистического анархизма» в художественной практике Толстого ни в какой степени не отложились. «Разговоры о перевоплощении, мистический анархизм, богоискательство, обреченность — все это никак не соответствовало натуре Толстого» (И. Эренбург)³². Для поэта-символиста фольклор — исходный материал для построения собственных «мистерий». Толстой с самого начала следовал установке на максимально бережное отношение к народной поэзии. В 1910 г., в самый разгар работы над книгой «За синими реками», он почти с сарказмом писал о своевольном обращении с фольклором составителя «скоморошьях и бабьих песен»: «Г-н Багрин распорядился с песнями очень просто: взял Соболевского и прокорректировал народные песни, которые ему понравились. Выбросил архаизмы, параллелизмы, уничтожил объективность и преподнес — вместо острой, пахнущей землей мудрой народной песни — обсосанные свои слащавые романсики» (10, 12). К. И. Чуковский в своих воспоминаниях справедливо пишет о том, что Толстой, изучая памятники устного народного творчества, черпал оттуда пригоршнями старинную русскую речь и что она ему сильно пригодилась впоследствии в работе над романом о Петре. Важно подчеркнуть, что Толстой прекрасно осознавал глубинный смысл своих фольклорных изысканий. Стремясь разобраться через фольклор, как он говорил, в первоосновах жизни, он очень хотел вернуть современному языку цвет и запах, сочную и терпкую образность. «Язык — душа нации — потерял свою метафоричность, сделался газетным, без цвета и запаха, — писал он в 1908 г. — Его нужно воссоздать таким, чтобы в каждом слове была поэма. Так будет, когда свяжутся представления современного человека и того, первобытного, который творил язык»³³.

Нет сомнения в том, что лирика Алексея Толстого, и прежде всего книга «За синими реками», останется в истории русской поэзии. Отодвинутая временем на периферию творчества писателя, она тем не менее явилась необходимым этапом в становлении его таланта.

¹ Среди них прежде всего необходимо назвать следующие работы: *Щербина В. Р.* А. Н. Толстой: Творческий путь. М.: Сов. писатель, 1956; *Поляк Л. М.* Раннее творчество А. Н. Толстого: (В поисках стиля). — В кн.: Творчество А. Н. Толстого: Сб. статей. М.: Изд-во МГУ, 1957; *Скобелев В. П.* В поисках гармонии: Художественное развитие А. Н. Толстого 1907—1922 гг. Куйбышев: Кн. изд-во, 1981.

² Теперь эта тетрадь хранится в ГБЛ (ф. 620, картон 47, ед. хр. ?⁴)

³ ИМЛИ, ф. 43, оп. 1, № 2/2.

⁴ ИМЛИ, ф. 43, оп. 1, ед. хр. 781.

⁵ Там же.

⁶ ГБЛ, ф. 620, картон 47, ед. хр. 24.

⁷ ИМЛИ, ф. 43, оп. 1, ед. хр. 781.

⁸ Толстой А. ПСС, т. XV, с. 325.

⁹ ИМЛИ, ф. 43, оп. 1, ед. хр. 781.

¹⁰ Там же.

¹¹ Алексей Толстой и Самара: (Из архива писателя). Куйбышев: Кн. изд-во, 1982, с. 239—240.

¹² *Воспоминания*, с. 48.

¹³ Из воспоминаний С. И. Дымшиц-Толстой. — *Воспоминания*, с. 49.

¹⁴ Там же, с. 56.

¹⁵ Там же.

¹⁶ ИМЛИ, ф. 43, оп. 4, ед. хр. 21.

¹⁷ Андрей Белый. Между двух революций. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934, с. 222.

¹⁸ Толстой А. Н. Собр. соч.: В 10-ти т. М.: Книгоиздательство писателей, 1914, т. 4, с. 5.

¹⁹ Брюсов В. Собр. соч.: В 7-ми т. М.: Худож. лит., 1975, т. 6, с. 366.

²⁰ *Воспоминания*, с. 67.

²¹ Поэзия крестьянских праздников. Л.: Сов. писатель, 1970, с. 20. (Б-ка поэта. Большая серия).

²² Там же, с. 37.

²³ Иванов Вяч. Две стихи в современном символизме. — В кн.: Поэзия: Статьи и афоризмы. СПб.: Оры, 1909, с. 298.

²⁴ Там же, с. 301—302.

²⁵ Там же, с. 305.

²⁶ Анненский И. Книги отражений. М.: Наука, 1979, с. 378.

²⁷ *Хрестинский*, с. 53.

²⁸ Несудом — очень много.

²⁹ А. Блок, очень высоко отзывавшийся о «Яри», по поводу этих стихов писал: «Что можем, как, почему и зачем? Объяснений не дается — можем „вообще“... Удивительно: как только Городецкий начинает кричать и расколдовывать мирозданье при помощи угроз, — становишься равнодушным к нему» (Блок А. Собр. соч.: В 8-ми т. М.; Л.: Гослитиздат, 1962, т. 5, с. 413).

³⁰ См.: Чарный М. Путь Алексея Толстого. М.: Худож. лит., 1981, с. 16.

³¹ *Воспоминания*, с. 54.

³² Там же, с. 84.

³³ Ежедневник нового типа «Луч», 1907, № 2, октябрь, с. 16.