

## МЕДЛЕННОЕ ЧТЕНИЕ

УДК 821.161.1-1(091)  
ББК Ш33(2Рос=Рус)5-45

А. М. Сапир  
Бар Харбор (Мэйн), США

### «ЧЕЛОВЕК СОЦИАЛЬНЫЙ» И «ЧЕЛОВЕК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ» (СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ СТИХОТВОРЕНИЙ Н. А. НЕКРАСОВА «ЖЕЛЕЗНАЯ ДОРОГА» И А. А. ФЕТА «НА ЖЕЛЕЗНОЙ ДОРОГЕ»)

**Аннотация.** В статье на примере сопоставительного анализа двух стихотворений — «Железная дорога» и «На железной дороге» — показывается отличие поэтических систем Н. А. Некрасова и А. А. Фета. Утверждается, что это отличие особенно наглядно обнаруживается в создании разных образов лирического субъекта как формы выражения авторского сознания — «человека социального» (Некрасов) и «человека эстетического» (Фет). Показывая различие между Некрасовым и Фетом, которые исповедовали разные идейные убеждения и разные эстетические принципы, автор статьи приходит к выводу о том, что оба поэта, расширяя сферу лирического изображения и обогащая русскую поэзию новыми приемами и средствами художественной выразительности, способствовали ее дальнейшему развитию.

**Ключевые слова:** Н. Н. Некрасов, А. А. Фет, «Железная дорога», «На железной дороге», лирический субъект, «человек социальный» и «человек эстетический», образ железной дороги, миф, средства художественной выразительности.

A. M. SAPIR  
Bar Harbor (Maine), USA

### «THE HOMO SOCIOLOGICUS» AND «THE HOMO AESTHETICUS» (THE COMPARATIVE ANALYSIS OF POEMS «THE RAILWAY» BY N. A. NEKRASOV AND «ON THE RAILROAD» BY A. A. FET)

**Abstract.** The comparative analysis of two poems — «The Railway» and «On the Railroad» — shows the distinction of poetry systems of N. A. Nekrasov and A. A. Fet. This discernment is most clearly revealed in the creation of various images of the lyrical subject as a form of expression of the author's consciousness — «Homo sociologicus» (Nekrasov) and «Homo aestheticus» (Fet). N. A. Nekrasov and A. A. Fet professed contrast ideological convictions and different aesthetic principles. The author of the article concludes, that both poets opened new perspective for Russian literary, extending the sphere of lyrical representation and enriching Russian poetry by new techniques and means of artistic expression.

**Keywords:** N. A. Nekrasov, A. A. Fet, «The Railway», «On the Railroad», the lyrical subject, «Homo sociologicus» and «Homo aestheticus», an image of the Railway, myth, means of artistic expression.

Различия лирики Некрасова и Фета не следует... абсолютизировать. Противостоя друг другу, Некрасов и Фет, рассматриваемые в исторической перспективе, дополняют друг друга, воплощая разные тенденции в общем поступательном движении лирической поэзии.

*Б. О. Корман. Лирика Некрасова*

На первый взгляд, сама мысль о сопоставлении несопоставимого — Н. А. Некрасова и А. А. Фета — кажется невозможной. Однако позиции поэтов не всегда были столь различны, таланты обоих рыцарей поэзии такой величины, страстность каждого из них в отстаивании позиции столь сильна, что сопоставление может помочь глубже проникнуть в тайны творчества обоих. Более того, каждый из поэтов наиболее полно и значимо представлял общественное мнение, вырвавшееся на дрожжах идейной борьбы.

#### *Н. А. Некрасов «Железная дорога»*

Иди в огонь за честь отчины,  
За убежденья, за любовь...  
Иди и гибни безупречно.  
Умрешь не даром: дело прочно,  
Когда под ним струится кровь.

*Н. А. Некрасов.*

*Поэт и гражданин*

Оба поэта были новаторами, каждый в избранном поле деятельности, но и новаторство не объединило их в едином устремлении. Новаторство Некрасова, рождённое на пике революционной борьбы, было признано сразу и безоговорочно. Оно не оспаривается и сегодня.

В чём состоит его новаторство? — В создании образа «человека социального». Вот как характеризуется новаторство поэта исследователем его творчества Б. О. Корманом: «Для эмоционального развития человечества в новое время характерно ... явление, развитие, выделение, осознание чувства, которое можно назвать **чувством социальности**. Оно включает в себя боль за угнетённых, страстное желание счастья для них, сознание своей личной, непосредственной ответственности за судьбы простых людей, своей кровной связи с ними» [Корман 1978: 11. Выделено автором. — А. С.]. Характерно признание самого Некрасова: «Передо мной никогда не изображёнными стояли миллионы живых существ! Они просили любящего взгляда» [Цит. по: там же: 15].

«Любящий взгляд» поэта вызвал из небытия живых и мёртвых строителей железной дороги, сделал их полноправными героями художественного

произведения, отодвинув себя, автора, на второй план, на первом оставив событие и его участников. По справедливому замечанию М. М. Гина, «рассказчик», от имени которого «ведётся всё повествование», «представляя одну из спорящих сторон, одновременно является и автором», «его взгляды полностью соответствуют взглядам автора, он присутствует в каждой строфе и строке в качестве комментатора...» [Гин 1971: 204].

С первых же строк мы входим в художественное пространство стихотворения. Его созданию способствует, с одной стороны, отбор героев, которые дополнили ряды строителей, покинув свои, вполне конкретные места жительства. Они «с Волхова, с матушки-Волги, с Оки» — «с разных концов государства великого». Одновременно Некрасов рисует вполне узнаваемый пейзаж средней полосы России, как бы подтверждая «русскость» мест исхода. С другой — поэт упоминает (устаи генерала) «англосакса и германца», которые оказываются, по его мнению, под стать русским строителям — такие же «варвары, дикое скопище пьяниц». Таким образом, пространство художественного мира стихотворения, во-первых, вполне локальное, во-вторых, оно стремится к расширению, чуть ли не ко всемирной всеохватности. То же и со временем. Строительство и пуск первой железной дороги (1842) — это недавняя история. Но в воспоминаниях генерала возникает Рим. С момента переноса действия в Рим — «вечный город» — недавняя история, локальное время переводится в такое, которое не имеет ни начала, ни конца.

И Некрасов, и Фет при создании стихотворений о железной дороге использовали мифы, в избытке сопутствовавшие её строительству. Эти мифы различны, и они по-разному интерпретируются поэтами. Автор содержательной статьи «Образ железной дороги в русской литературе: мифологические истоки» С. Комагина указывает на связь «образа железной дороги с моделью мифологического хтонического пространства, а образа поезда с архаической моделью змея-дракона». «Решая вопрос, что сильнее — человеческое или техническое, — в искусстве и медиакультуре, — утверждает исследовательница, — последнее часто трактуют как “нечеловеческое”, неодолимо сильное, враждебное, механическое, металлическое, бездушное, безжалостное, уничтожающее, имеющее интеллект, но не имеющее души. Не обошёл этот взгляд и восприятие образа железной дороги с её пугающе бесконечным пространством и неумолимо движущимися поездами. <...> “Лунное сияние”, “толпа мертвецов” вокруг поезда может восприниматься как характеристика хтонического мира (мира нижнего ряда подземного загробного мира мёртвых)» [Комагина 2011: 41].

Как известно, образ дороги в фольклоре — это место испытания героя. Сцены из истории строительства Николаевской железной дороги, каждое из тех мест, которые открываются взорам едущих, исполнены борьбы с угнетателями разных мастей — от грамотеев-десятников до генерала. Это и есть испытание, выпавшее на долю строителей, которых Некрасов делает героями своего стихотворения, на-

деляя чувством социальности. Они сознают, что их жизнь, каторжная работа и смерть детерминированы социальными условиями. Поэтому автор доверяет им самим рассказать об этом.

Главный вопрос — кто строил железную дорогу — озвучен первоначально мальчиком (Ваней «в кучерском армячке», сыном генерала — «папашки» «в пальто на красной подкладке»). Но такая формулировка вопроса — лишь часть проблемы. Философский, по сути, вопрос — основной в стихотворении: кто подлинный строитель и созидатель материальных и духовных ценностей.

Главный вопрос связан с другим: какой ценой оплачен результат народного труда? Оказывается, зачастую — ценой жизни. Вот почему поэт актуализировал один из мифов, рождённый в процессе строительства: «толпа мертвецов» появляется в Ванином «сне удивительном», чтобы свидетельствовать:

В мире есть царь: этот царь беспощаден,  
Голод названье ему.

.....  
Он-то согнал сюда массы народные.  
Многие — в страшной борьбе,  
К жизни воззвал эти дебри бесплодные,  
Гроб обрели здесь себе...  
[Некрасов 1965: 119]

«Труды роковые» — так характеризует труд строителей автор. Устами самих строителей раскрыт смысл слова «роковые»:

Мы надрывались под зноем, под холодом,  
С вечно согнутой спиной,  
Жили в землянках, боролись с голодом,  
Мёрзли и мокли, болели цингой.  
Грабили нас грамотей-десятники,  
Секло начальство, давила нужда...  
[Некрасов 1965: 119–120]

Казалось бы, нарисована антиэстетическая, отталкивающая картина каторжного, а не созидательного труда. Но строителям дано увидеть себя и свой труд с иной стороны. Они называют себя высоким словом «божии ратники, мирные дети труда» и так оценивают своё отношение к труду: «любо нам видеть свой труд». Главным в их труде оказывается *созидание*. Вот из какого источника рождается мысль о «привычке к труду благородной»:

Эту привычку к труду благородную  
Нам бы не худо с тобой перенять...  
Благослови же работу народную  
И научись мужика уважать.  
[Некрасов 1965: 120]

Таким образом, оживающие в некрасовском стихотворении «мертвецы», чьи показанные крупным планом, внешне антиэстетические лица, фигуры, позы привлекли внимание автора, участвуют в философском споре о созидателях материальных и моральных ценностей.

Обратим внимание на речь строителей. Некрасов не пошёл по пути ее стилизации в народном духе. Лишь отдельные вкрапления отличают эту речь от речи автора-повествователя или генерала: «доб-

ром поминаете», «в земле истлевать суждено», «боролися», «Любо нам видеть»... Тем более убедительно звучит в их устах слово «братья»: «Братья! Вы наши плоды пожинаете...». Они произносят его как право имеющие, как люди, сознающие великий смысл своего труда. Затем это же слово, обращаясь к Ване, произносит автор-повествователь: «Это всё братья твои — мужики». Такое изображение мужика — явление, несомненно, новаторское в поэзии.

Из антиэстетических сцен, картин, портретов рождается вывод не только эстетический, но и этический. Поэт революционной демократии верит в успех борьбы народных масс. Эта вера покоится на убеждённости, что народу присуща «привычка к труду благородная»:

*Вынес и эту дорогу железную —  
Вынесет всё, что Господь ни пошлет!  
[Некрасов 1965: 121]*

Анафора, словно печать, скрепляет вывод поэта.

Автор убеждён также в том, что молодое поколение сумеет не только увидеть правду, но и бороться за её торжество. По сути, всё, что говорится от лица повествователя, говорится не для генерала, а для «умного Вани», которого насильно «держат в обаянии». Для мальчика путешествие, по мнению С. Комагиной, стало своего рода «инициацией». Трудно не согласиться с этим: у мальчика буквально открылись глаза, он увидел «своих братьев» в мужиках. Впервые Ваня услышал правду в словах того, кто в его сне назван «он»: «Вот они — нашей дороге строители!..».

На данном этапе спор об истинных строителях железной дороги (и не только её) можно было бы считать проигранным генералом, если бы не горько-ироническая последняя часть стихотворения. Она вступает в противоречие со всеми высокими словами прежних частей, как будто бы подтверждая мнение генерала о народе как «скопище пьяниц». Ощущается спор поэта с самим собой в оценке народа и его будущего.

Присущее Некрасову художественное чутьё, чувство композиции, в частности, выразилось в том, что отдельные реплики и сцены стихотворения корреспондируют друг с другом, зачастую спорят. «Нет безобразья в природе!» (первая часть) прямо соотносится с горечью слов: «Кажется, трудно отрадней картину / Нарисовать, генерал?..» (заключительная часть). «Любо нам видеть свой труд», — говорят умершие от непосильного бремени труда и жизни строители. И — «Едет подрядчик <...> работы свои посмотреть»; «Вы бы ребёнку теперь показали / Светлую сторону...» — «Выпряг народ лошадей — и купчину / С криком “ура!” по дороге помчал...».

«Всюду родимую Русь узнаю...», — говорит автор-повествователь. Но узнаваемая «родимая Русь» — это и «насыпи узкие, / Столбики, рельсы, мосты. / А по бокам-то всё косточки русские... / Сколько их!..». «Родимая Русь» — это и живые, и мёртвые строители, гордые и готовые унижаться. Спор становится не только обменом репликами, но и обменом жизненным опытом, социально детерминированным. Но одновременно спор свидетельству-

ет о том, как далеко ещё до осуществления того идеала, о котором мечтал Н. А. Некрасов.

#### *А. А. Фет «На железной дороге»*

В мир стремлений,  
Преклонений  
И молитв;  
Радость чуя,  
Не хочу я  
Ваших битв.  
*А. Фет. Quasi una antasia*

Самое важное в понятии «человек эстетический» — ориентация не на сиюминутное, а на вечное. «Твой голос всё к себе зовёт, / Что в человеке *человечно* / И что в бессмертном не умрёт» («Шиллеру») — так определяет это качество сам поэт.

«На железной дороге» написано несколько раньше, чем стихотворение Некрасова (1864), оно датируется концом 1859 года — началом 1860 годов, а опубликовано в журнале «Русский вестник» в 1860-м. Это были важнейшие годы для становления поэтической индивидуальности Фета. Он определял свою позицию в новой эпохе, эпохе революционной демократии, которая формировала сознание многих современников поэта. Кумиром их становилась поэзия Некрасова. Ему повезло более: его открытия в области поэзии — создание образа «человека социального» — были признаны не только современниками, но и почитаемы сегодня.

Фету повезло меньше: его «эстетический человек», хоть и обрёл своих сторонников, но история русской общественной мысли и литературы в своём развитии и сегодня недооценивает заслугу Фета. Более того, и сегодня еще не наступило то время, которое бы востребовало «человека эстетического». В этом смысле, можно сказать, что время Фета ещё не пришло.

В стихотворении «На железной дороге» прочитываются самые заветные, выношенные Фетом концепции: счастья («Я к наслаждению высокому зову / И к человеческому счастью». — «Муза», 1887), любви («Необъятный, непонятный, / Благовонный, благодатный / Мир любви передо мной». — «Роза», 1864) и красоты («Только песне нужна красота, / Красоте же и песни не надо...». — «Только встречу улыбку твою...», 1873). Рассыпанные по многим стихотворениям Фета в виде формул, они присутствуют в стихотворении «На железной дороге» как элементы его поэтической системы. Присутствие их в стихотворении определяет движение внутреннего сюжета. Внешний сюжет — это путешествие по железной дороге. Таким образом, развитие сюжета стихотворения обусловлено этими разнонаправленными движениями. Для удобства анализа каждое из этих «движений» и его ответвления рассмотрим по отдельности. В действительности же они не просто сосуществуют, но и органично переплетаются.

Что можно сказать о персонаже, от лица которого ведётся повествование, — о лирическом «Я» стихотворения? Он — выразитель точки зрения автора, в его восприятии дается все изображаемое. Но характер лирического субъекта почти не раскрыт. Мы знаем только, что он — ценитель женской красоты, в которой его более всего привлекает дет-

скость и чистота. Не случайно в своих стихотворениях Фет, говоря о красоте женщины, нередко уподобляет ее ребёнку и ангелу. Вот только несколько примеров: «лепет младенческой ласки», «О дитя! Как легко доверяться мне песне твоей»; «детски-зудумчивый взор»; «детские грёзы, у которых — всё блеск впереди»; «из-под ресниц твоих шелковых заглянет ангел голубой»; «как ангелов младенцев окрылённых узришь...».

В первой же строфе стихотворения «На железной дороге» — завязи обоих сюжетов — внешнего и внутреннего.

Мороз и ночь над далью снежной,  
А здесь уютно и тепло,  
И предо мной твой облик нежный  
И детски-чистое чело.  
[Здесь и далее цит. по: Фет 1956: 205–206]

С самых первых строк мы ощущаем движение. Перед нами характерный *хронотоп дороги*. Движение — в противопоставлении понятий «здесь» и «там»: «Мороз и ночь над далью снежной, / А здесь уютно и тепло». Противопоставление продолжено картиной спящей старушки (компаньонки? бабушки? матери?), сидящей «против печки».

В мерцаньи одинокой свечки  
Ночным путём утомлена,  
Твоя старушка против печки  
В глубокий сон погружена.

Уют тёплого замкнутого пространства, клонящего ко сну, противопоставлен неуюту — холоду заснеженного внешнего мира. Сменяющие друг друга картины, возникающие на пути препятствия, движение к цели и встречное движение возникающих в поле зрения лирического субъекта картин и предметов, преодоление огромного заснеженного пространства и преодоление «смущенья и отваги» от ещё не сформированной привычки ездить по железной дороге, «смущенья и отваги» во взаимоотношениях со спутницей — всё это слагаемые хронотопа.

Наконец, движение передано самим образом поезда, который отождествляется с «огненным змеем».

Мы через дебри и овраги  
На змее огненном летим.  
  
Он сыплет искры золотые  
На озарённые снега...

Фет использует образ, имевший огромный резонанс в сознании современников. Присмотримся к тому, как этот образ, созданный мифологическим сознанием, преобразён в стихотворении.

Сопоставим образ огненного змея в стихотворении Фета с восприятием змея-дракона в народном сознании. В пьесе А. Н. Островского «Гроза» (создана в 1859-м году, в то же самое время, что и стихотворение Фета) странница Феклуша рассказывает о нём как очевидица («*своими глазами видела*»):

«...в Москве-то теперь гульбища да игрища, а по улицам-то индо грохот идёт, стон стоит <...> огненного змея стали запрягать: все, видишь для-ради скорости. <...> другие от суеты не видят ниче-

го, так он им машиной показывается, они машиной и называют, а я видела, как он лапами-то вот так (*растопыривает пальцы*) делает. Ну, и стон, которые люди хорошей жизни, так слышат» [Островский 1987: 368].

«Змей огненный» в стихотворении Фета лишён какой бы то ни было связи с хтоническим пространством, как в стихотворении Некрасова или в рассказе «очевидицы» Феклуши — героини Островского. Более того, фетовский образ, в отличие от упомянутых образов, — полемически эстетичен. Не случайно из всех глаголов, передающих движение, Фет выбирает и дважды употребляет формы одного и того же «лёгкого» и красивого глагола — «лететь». «Мы через дебри и овраги ... *летим*» сказано о лирическом герое и его спутнице, и «Деревья мимо нас *летят*» — о встречном движении.

В образе фетовского «змея огненного» нет ничего устрашающего, в нём «уютно и тепло». От змея-дракона он сохранил способность летать, преодолевая в полёте любые препятствия: дебри (густой непроходимый лес) и овраги (впадины на поверхности земли), протяжённые заснеженные пространства, летящие навстречу деревья, «мгновенные мосты». Фет избирателен и даже скуп в изображении препятствий. Но в целом картина, нарисованная поэтом, не отталкивающая, а привлекательная. Дополняют картину «искры золотые», которые «сыплет» поезд «на озарённые снега».

Не страшны ни сам полёт, ни «искры золотые». Не случайно старушка мирно спит, комфортно устроившись «против печки». Не случайно и герою и героине, которых ритм движения усыпляет, тоже снятся «места иные, иные снятся берега». Особая музыкальность Фета проявилась в том, что он сам расслышал и нас заставил услышать музыку движения:

И серебром облиты лунным,  
Деревья мимо нас летят,  
Под нами с *грохотом чугунным*  
Мосты *мгновенные зреют*.

Строфа заслуживает особого внимания. Во-первых, Фет впервые использует здесь эпитет «чугунный» (интересно, что и у Некрасова в «Железной дороге» использована та же рифма: лунный-чугунный), правда, пока не экстраполируя это определение на всю железную дорогу (заметим, «чугунка» — первое название железной дороги, данное ей в России). Во-вторых, выделенные слова действительно «чугунно» «звучат» благодаря скоплению «грохочущих» согласных: *гр, гн, мгн, гр*. В-третьих, Фет использует замечательно ёмкое определение «мосты *мгновенные*»: мосты возникающие и исчезающие мгновенно... Трудно убедительнее показать экспрессию движения, скорость «змея огненного», чем это сделал Фет, создавший с помощью метафоры емкий образ — «мосты мгновенные».

Завершая разговор о хронотопе и о преображении мифа в стихотворении Фета, можно сделать вывод о включении в движение огромного пространства и значительного времени: здесь есть «над» и «под», движение к цели и встречное движение, реальное и привидевшееся во сне, локальное

вагонное пространство и заснеженная равнина — всё это приведено в движение.

Рассмотрим ещё одну ветвь движения, важнейшую в сюжете произведения, — взаимоотношения героя и героини. Эта линия начинается в первой же строфе (две последние строки первой строфы). Впрочем, поначалу никаких *взаимоотношений* нет. Случайная спутница привлекла внимание героя той красотой, которая особенно ценима им: «И предо мной твой облик *нежный* / И *детски-чистое* чело». Мы видим героиню глазами лирического субъекта, существующую как бы саму по себе. И введён этот образ в строку тоже нетрадиционно: союз **И** вводит его как один из однородных (равноправных) членов предложения: «мороз **И** ночь; уютно **И** тепло; **И** предо мной твой облик...».

В следующей строфе облик спутницы дополнен эпитетом «*кроткий серафим*». Согласно легенде, в иерархии ангелов серафим — высший чин. А «кроткий», то есть не отпавшее от Бога его создание. В этой же строфе герой и героиня объединены общими чувствами и действиями, что подчеркнуто местоимением «мы», кратким прилагательным «полны» и глаголом «летим» (первое лицо множественного числа): «Полны смущенья и отваги, / С тобою <...> / На змее огненном летим». В движении этого сюжета есть очень важный момент, раскрывающий представление лирического субъекта Фета о красоте и её воздействии на человека.

Но ты *красою ненаглядной*  
Ещё томиться мне позволь;  
С какой заботою отрадной  
Лелеет сердце эту боль.

В стихотворении «На железной дороге» как будто всё необычно, с точки зрения здравого смысла, и всё очень характерно для фетовской концепции любви и красоты. Строфа оркестрована с помощью звука [л']: *ненаглядной, позволь, лелеет, боль*. Великолепно работают оксюмороны: «*томиться красою ненаглядной*», «*лелеет сердце эту боль*». В них запечатлена убежденность, что любовь — это преодоление, это трудная работа души, зачастую сопровождаемая болью. Иными словами, представление Фета о любви само по себе оксюморонно. Вспомним: «Безумного счастья *томительный трепет*» («Младенческой ласки доступен мне лепет...», 1847); «Своей *тоской, как счастьем, дорожу...*» («Anruf an die geliebte Бетховена», 1857); «*В страдании блаженства стою пред тобою...*» (1882). Не странно и то, что герой испрашивает позволение на подобного рода переживание («Еще томиться мне *позволь...*»). В стихотворении нет озвученного диалога героев. Вполне возможно, что в диалоге участвуют не слова, а жесты и мимика.

В стихотворении «Пришла — и тает всё вокруг...» (1866) Фет говорит о красоте как побуждении к действию: «Нельзя пред вечной красотой / Не петь, не славить, не молиться». Это представление о красоте нашло выражение и в анализируемом стихотворении. Оно определяет поведение лирического субъекта. И то, что на первый взгляд кажется странным, оказывается закономерным. Вернёмся к началу

стихотворения. Мы видели интерес героя к своей случайной попутчице и отсутствие интереса с её стороны. Затем на протяжении 5(!) строф мы следили, как складываются *взаимоотношения* между героями. Путешествие из Москвы в Петербург было долгим — занимало более 20-ти часов, и то, о чем не говорится в стихотворении, домысливается читателем. Упоминанием о первых движениях героини навстречу лирическому субъекту и его чувству завершается всё стихотворение:

И как цветы волшебной сказки,  
Полны сердечного огня,  
Твои агатовые глазки  
С улыбкой радости и ласки  
Порою смотрят на меня.

Деталь портрета — «агатовые глазки» — делает более конкретным образ спутницы. До этого момента на её лице читалось лишь то, что всегда привлекало лирического субъекта Фета в красоте женщины («детски-чистое чело», «кроткий серафим», «красота ненаглядная») — родовые, с точки зрения поэта, черты привлекательности женского облика. Более того, определение «кроткий серафим» раскрывается в этих заключительных строчках как бы изнутри. Слово «серафим» с греческого имеет значение «жечь». Но огонь «агатовых глазок» *сердечный*. Подобно тому, как в стихотворении преобразён образ огненного змея, преобразается и героиня — «кроткий серафим».

Строфа построена необычно: глагол вынесен в последнюю строку. Ему предшествуют сравнительный оборот («как цветы волшебной сказки») и обособленное определение («полны сердечного огня»). Оба они относятся к «агатовым глазкам», стоят перед определяемым словом и уточняют его, затем следует определение «с улыбкой радости и ласки», тоже относящееся к «агатовым глазкам», но стоящее после определяемого слова. Таким образом, глагол «смотрят», обозначающий в данном случае и действие и состояние, отодвигается на самый конец строфы-предложения. При таком построении внимание читателя сосредоточивается не на глаголе, а на том, как характеризуются «агатовые глазки». Но композиция предложения — и в этом сказался талант Фета — такова, что глагол «смотрят» всё же выделен, очищен от всего приводящего.

Вернёмся к первой строфе, к двум последним её строчкам, в которых завязка внутреннего конфликта:

И предо мной твой облик нежный  
И детски-чистое чело.

Фет использует здесь назывное предложение. Действительно, персонажи лишь названы, между ними нет *взаимоотношений*. Образ спутницы лишь намечен в этом предложении, но это встреча с «вечной красотой», пробуждающей к жизни «человека эстетического»:

Спасибо жизни! Пусть по воле рока  
Истерзана, обижена глубоко,  
Душа порою в сон погружена, —

Но лишь краса душевная коснётся  
Усталых глаз, — бессмертная проснётся  
И звучно затрепещет, как струна.  
(«Сонет», 1857)

Такова первая веха на пути обретения взаимности. Такой же вехой, но свидетельствующей об обретении духовного контакта, становится глагол «смотрит» в последней строке стихотворения.

Известно, что Фет едва ли не для каждого своего стихотворения находил особый стихотворный размер, смело компоновал трёхсложные и двусложные размеры, прокладывая путь к акцентному стиху XX века. В анализируемом стихотворении Фет использует как будто бы традиционный ямб. Но ямб стихотворения, с одной стороны, целеустремлённый, наступательный, с другой — несколько раз словно притормаживает своё движение. Это происходит в моменты повторов слов или синтаксических конструкций. Так, в последней строфе благодаря повтору нескольких синтаксических конструкций создаётся так называемое эмфатическое ожидание (термин Б. М. Эйхенбаума), которое разрешается в последней строке, в одном из последних слов стихотворения — «смотрит». В этой точке сходятся оба сюжета: внешний — путешествие по железной дороге и внутренний — обретение духовной близости.

Последняя строфа необычна с ещё одной точки зрения. На протяжении всего стихотворения в четырёхстрочных строфах чередуются мужская и женская рифмы. Но в последней строфе — 5 строк. Дополнительная женская рифма — «сказки — глазки — ласки» обращает на себя внимание, потому что рифмующиеся слова по смыслу своему содержат дополнительную характеристику спутницы — милой, ласковой женщины. В них как бы уточняются данные ранее характеристики — «детски-чистое чело», «кроткий серафим».

На протяжении предшествующих 6 строф лирический субъект был главным действующим лицом стихотворения: в его восприятии, как уже отмечалось, давалось все изображаемое. В последней строфе на первый план выходит образ героини, и мы почти не замечаем, что иной, чем прежде, видит её лирический субъект. Красота как внешнее проявление замечательных внутренних качеств — вот что выходит на первый план.

Исследователи говорят о том, что Фету присуща «ясность и точность в передаче неясного и неточного» [см., напр.: Ермилова 1971: 270]. Анализируя стихотворение, мы убедились в верности этого суждения: Фету присуще удивительное мастерство в передаче тончайших оттенков, почти незаметных, едва уловимых проявлений чувств человека.

«На железной дороге», как многие и многие другие стихотворения Фета, оставляет впечатление особой *душевности*. Она — несомненное следствие тех идеалов красоты, любви и счастья, которые являются слагаемыми образа «человека эстетического», каким он предстает в трактовке Фета. «Писатель вроде Фета, — пишет в этой связи Л. М. Лотман, — становится частью души читателя,

перевоплощается в чувство и сознание тысяч и миллионов душ» [Лотман 1981: 181].

Оценивая состояние поэзии на момент появления в ней Некрасова и Фета, Б. М. Эйхенбаум пишет: «... Русская лирика строгого стиля... исчерпала все свои возможности. Русской поэзии предстояло отойти от “высокого” канона, созданного предшественниками. Равновесие пушкинской эпохи нарушилось». Рассуждая далее, исследователь говорит о заслуге Некрасова и Фета, обновивших отечественную поэзию. «Некрасов вводит в поэзию грубую злободневность, изгоняет традиционные темы интимной лирики... Его удары направлены против “высоких” шаблонов старой лирики, против той лексики, на которой сам он воспитывался... Он обновляет язык, вводя народную речь с её диалектизмами, усиливает сюжетную сторону, отказывается от классических размеров, сообщает рифме каламбурный характер. Его поэзия... рассчитана на толпу, на улицу». «Фет, — продолжает Эйхенбаум, — действует иначе. Он замыкается в кругу самых “банальных” тем — тех самых, против которых так ополчился Некрасов, но сообщает стиху эмоциональную напевность, которой русская поэзия ещё не знала. Некрасов ориентируется на газетную прозу и на шансонетку, Фет — на лирический романс цыганского типа. Они, при всей своей противоположности, сходятся в том, что ищут где-то внизу, за пределами “высокого” искусства, источников для обновления поэзии» [Эйхенбаум 1969: 436–437].

Выражение «человек эстетический» родилось в противовес формуле «человек социальный». Формула Некрасова позволила раздвинуть пределы лирического пространства, обновить само понятие «лирическое», переосмыслить формы выражения авторского сознания в лирике. Своим поэтическим талантом Некрасов утвердил образ лирического субъекта как «человека социального», сделав его центральной фигурой своего творчества. Но лирический субъект Некрасова, рождённый временем противостояния и борьбы, не выражал всей полноты мироощущения и потому не мог быть героем «на все времена». Ощущалась явная потребность в герое и иного плана.

Таким человеком мог бы стать «эстетический человек» Фета. Н. Н. Скатов говорит об изображении поэтом «природного человека, человека как такового, органического, чувствующего прежде всего, человека естественного» [см.: Скатов 1986: 162–163]. Данное понимание лирического субъекта поэта не противоречит формуле «человек эстетический», а лишь углубляет её. «Органическое чувствование» природного человека — та сфера, где не было равных Фету.

Так мы живём, так мы поём и славим,  
И так живём, что нам нельзя не петь!

(«Кляните нас: нам дорога свобода...»,  
1891)

При всем традиционно отмечаемом различии между Некрасовым и Фетом, очевидно, что они «дополняют друг друга, воплощая разные тенден-

ции в общем поступательном движении лирической поэзии» [Корман 1978: 114].

#### ЛИТЕРАТУРА

*Гин М.* От факта к образу и сюжету. — М.: Сов. писатель, 1971.

*Ермилова Е. В.* Некрасов и Фет. — М.: Наука, 1971.

*Комагина С.* Образ железной дороги в русской литературе: мифологические истоки // Rocznik Instytutu Polsko-Rosyjskiego». — 2011. — № 1 (1). — Режим доступа: <http://ip-r.org/wp-content/uploads/2012/04/Komagina-Rocznik-IPR-1-1-2011.pdf> (дата обращения: 24.03. 2015).

*Корман Б. О.* Лирика Некрасова. — Ижевск: Изд-во «Удмуртия», 1978.

*Лотман Л. М.* К вопросу об адаптации поэзии Фета художественным сознанием конца XIX—начала XX вв. // Классическое наследие и современность: сб. статей. — Л.: Наука, 1981.

*Некрасов Н. А.* Собр. соч.: в 8 т. — М.: Худож. лит., 1965. — 2 т.

*Островский А. Н.* Сочинения: в 3 т. — М.: Худож. лит., 1987. — 1 т.

*Скатов Н. Н.* Некрасов и Фет // Н. Н. Скатов Некрасов. Современники и продолжатели. — М.: Сов. Россия, 1986. — С. 151–198.

*Фет А. А.* Стихотворения. — М.: ГИХЛ, 1956.

*Эйхенбаум Б. М.* Мелодика русского лирического стиха / Б. М. Эйхенбаум // О поэзии. — Л.: Сов. писатель. 1969. — С. 327–511.

#### Данные об авторе

Сапир Ася Михайловна — заслуженный учитель школы Российской Федерации. Работала преподавателем литературы гуманитарного лицея № 40 г. Екатеринбурга (Свердловска). С 1984 по 1996 год совмещала работу в школе с работой в качестве старшего преподавателя на кафедре современной русской литературы УрГПУ. С 1996 г. живёт в США, в штате Мэйн.

E-mail: [asyasapir@gmail.com](mailto:asyasapir@gmail.com)

#### About the author

Sapir Asya Michailovna is a Distinguished Teacher of Russian Federation. Worked as a teacher of literature at the Lyceum for the Humanities no.40 in Yekaterinburg (Sverdlovsk). From 1984 to 1996 simultaneously with the Lyceum worked as senior instructor at the department of contemporary literature, Ural State Pedagogical University. Since 1996 lives in the US state Maine.