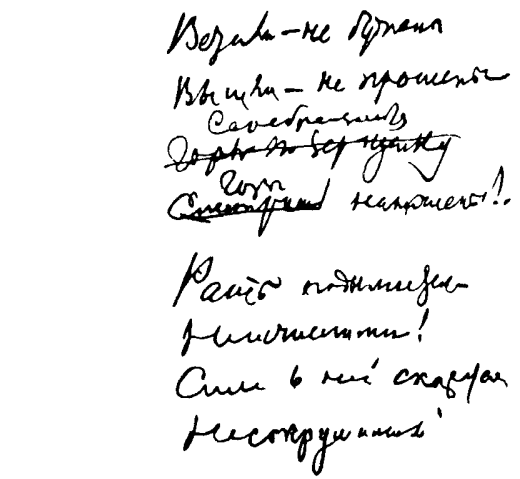
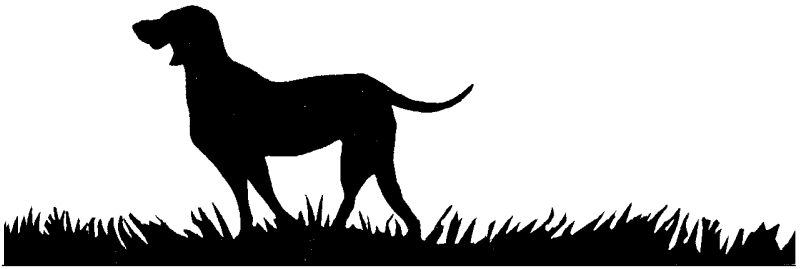
Корней Чуковский

Корней Чуковский

Корней

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
В ПЯТНАДЦАТИ ТОМАХ





Чуковский

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
ТОМ ДЕСЯТЫЙ

МАСТЕРСТВО НЕКРАСОВА

СТАТЬИ

МОСКВА 2012

УДК 882
ББК 84 (2Рос=Рус) 6
Ч-88

Файл книги для электронного издания подготовлен
в ООО «Агентство ФТМ, Лтд.» по оригинал-макету издания:
Чуковский К. И. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 10. –
М.: ТЕРРА–Книжный клуб, 2005.

Составление и подготовка текста
Б. Мельгунова и Е. Чуковской

Оформление художника
С. Любаева

На обложке фотография
К. Чуковского

Чуковский К. И.

Ч-88 Собрание сочинений: В 15 т. Т. 10: Мастерство Некрасова. Статьи 190–1969 / Предисл. и коммент. Б. Мельгунова и Е. Чуковской. – 2-е изд., электронное. – М.: Агентство ФТМ, Лтд, 2012. – 736 с.

«Мастерство Некрасова» – фундаментальный труд К. Чуковского о поэтическом наследии Н. А. Некрасова. Книга послужила источником творческих идей для изучения текстологических проблем наследия Некрасова, его места в истории русской литературы, его связи с фольклором, жанрового своеобразия его поэзии.

В десятый том Собрания сочинений вошли также статьи о литературе 1960-х годов – об И. Андронникове, В. Аксенове, И. Грековой, Л. Пантелееве, А. Солженицыне и др.

УДК 882
ББК 84 (2Рос=Рус) 6

© К. Чуковский, наследники, 2012
© Б. Мельгунов, Е. Чуковская, составление, подготовка текста, комментарии, 2012
© Агентство ФТМ, Лтд., 2012

КНИГА, КОТОРАЯ ЗАРЯЖАЕТ ЛЮБОВЬЮ К ЛИТЕРАТУРЕ И НАУКЕ

Книга «Мастерство Некрасова» — уникальный памятник советского литературоведения, главный труд К. И. Чуковского-историка литературы — до настоящего времени остается крупнейшим фундаментальным трудом о поэтическом наследии Некрасова. Завершенная и впервые изданная в 1952 году, книга выдержала шесть изданий (1952, 1955, 1959, 1962, 1966, 1971), общий тираж которых составляет 240 000 экземпляров. Труд всей жизни Чуковского, эта книга стала побудительным стимулом и источником творческих идей для изучения несколькими поколениями ученых текстологических проблем наследия Некрасова, его места в истории русской литературы (*предшественники, учителя, продолжатели, некрасовская школа*), жанрового своеобразия, связи с фольклором и мн. др.

Профессиональный интерес Чуковского к личности и творчеству Некрасова, возникший еще в начале 1910-х годов, сформировался, очевидно, в 1915–1917 гг., когда он начинает собирать живые свидетельства о нем младших современников поэта[1].

Одно из первых авторских свидетельств о замысле большого труда — книги «Некрасов. Статьи и материалы», которая будет издаваться в начале 1920-х годов отдельными брошюрами и только в 1926 году выйдет полностью[2], — находим в дневниковой записи Чуковского под 4 декабря 1918 г.:

«Я запутываюсь. Нужно хорошенько обдумать положение вещей. Дело в том, что я сейчас нахожусь в самом удобном денежном положении: у меня есть денег на *три месяца жизни вперед*. Еще никогда я не был так обеспечен. Теперь, казалось бы, надо было бы посвятить все силы Некрасову, и вообще писательству, а я гублю день за днем — тратя себя на редактирование иностранных писателей, чтобы выработать еще денег. Это — нелепость, о кото-

[1] Дневник. 1901–1921. Т. 11 наст. изд. С. 196, 197, 212, 219, 220.
[2] См. преамбулу к комментарию в т. 8 настоящего издания.

рой я потом пожалею. <...> Мне нужно обратиться к доктору по поводу моих болезней, купить себе калоши и шапку — и вплотную взяться за Некрасова»[1].

Следующая запись, важная для творческой истории книги о поэтическом мастерстве, датирована Чуковским «11 декабря» и отнесена издателями Дневника к 1919 году. Осмелимся предположить, однако, что эта запись и зафиксированное в ней открытие исследователя сделаны годом ранее. Как будет видно ниже, летом 1919 г. это открытие уже станет достоянием литературной общественности. Приводим эту запись, корреспондирующую с записью недельной давности:

«Вторую ночь не заснул ни на миг — но голова работает отлично — сделал открытие (?) о дактилизации рус<ских> слов — и это во многом осветило для меня поэзию Некрасова»[2].

В мае 1919 г. наконец сложились вполне благоприятные условия для того, чтобы заняться заветной темой — изучением поэтического мастерства Некрасова, и Чуковский погрузился в нее, сознавая литературную и читательскую бесперспективность, несвоевременность этой работы.

«Хорошая погода в течение целой недели, — записывает он в дневнике. — Солнце. Трава, благодать. Мы на новой квартире. Пишу главу о технике Некрасова — и не знаю во всей России ни одного человека, которому она была бы интересна»[3].

Дальнейшие события показали, что пессимистический взгляд исследователя на актуальность его открытия не вполне справедлив. Двадцать восьмого июня в голодном, вымирающем Петрограде состоялось открытие студии «Всемирная литература», в первом заседании которой были оглашены два доклада: Н. С. Гумилев рассказал о задачах новой студии, «а затем, — сообщала газета «Жизнь искусства», — интересный и с большим авторским увлечением прочитанный доклад К. И. Чуковского о творчестве Некрасова. Талантливый критик-исследователь весьма тонко и научно анализировал свойства Некрасовской техники в связи с психической организацией поэта и его внутренними переживаниями»[4].

Вскоре в той же газете в двух ее номерах была напечатана большая статья В. Шкловского «Техника некрасовского стиха» (с редакционным примечанием: «Печатается в порядке дискуссионном») с подробным анализом доклада Чуковского.

---

[1] Наст. изд. Т. 11. С. 234.
[2] Там же. С. 279–280.
[3] Там же. С. 251.
[4] Жизнь искусства. 1919. 2 июля. № 178.

«Обычный шаблон талантливых статей Чуковского таков, — замечал вначале рецензент. — Берется писатель, по интуиции, по своеобразному вдохновению, определяется его одна, именно одна характерная черта, а затем для доказательства характерности этой черты подбираются примеры».

«К Некрасову, — писал далее Шкловский, — Чуковский отнесся гораздо серьезнее. Правда, и для него он нашел кличку «поэт уныния» и подобрал для доказательства ее цитаты, но кроме этой клички в докладе чувствовалось желание исчерпать вопрос. Много места было отведено анализу ритмической и звуковой стороны Некрасова. Некрасовский «дактиль» Чуковский пытался объяснить опять-таки унылостью поэта, который, катаясь по дивану (как говорит со своей обычной плакатно-олеографической манерой Чуковский), мог излить свою душу только в этом унылом размере»[1].

Рецензент высказывает далее сомнение в приоритете Некрасова по части *дактилизации* рифмы, указывая при этом почему-то на И. С. Никитина, иронизирует по поводу тезиса Чуковского о *звукоподражательности* (звук «у») в стихах Некрасова и не без яда замечает: «Чуковский везде очень наивно говорил «буква» вместо «звук».

«Более заинтересовывает меня, — пишет Шкловский во второй части своей статьи, — указание Чуковского об особенной долготе гласных у Некрасова. Конечно, это сказано очень импрессионистично, но факт возможен».

«Внешняя сторона лекции была блестяща», — отметил в заключение Шкловский[2].

Материальное положение и состояние духа Чуковского в эту пору таково, что у него нет сил даже прочитать этот отзыв. Краткая дневниковая запись под 9 июля 1919 г.: «Сегодня Шкловский написал обо мне фельетон — о моей лекции про «Технику некрасовской лирики». Но мне лень даже развернуть газету: голод, смерть, не до того»[3].

Первоначальным кратким вариантом труда Чуковского о поэтическом мастерстве Некрасова можно считать изданную в основанной Чуковским серии, «Некрасовская библиотека», небольшую книжку «Некрасов как художник» (Пб., 1922)

Вторжение журнального критика в сферу профессиональных историков литературы и лингвистов было встречено ими иронически-раздраженно.

«Обнаруживая полное незнакомство с наукой о языке, — писал один из них, — Чуковский, в согласии с эпидемическим стремлени-

---

[1] Жизнь искусства. 1919. 9 июля. № 184.
[2] Там же. 1919. 10 июля. № 185.
[3] Там же. С. 130.

ем представителей той «научно-исследовательской критики», к которой он себя причисляет, приходит к внезапному открытию законов поэтического языка, выдвигая следующие общие положения:

1. Дактили могут притворяться анапестами (21 стр.);

2. Два последних в слове слога с ударением на последний из них (напр., в словах обитель, хранитель) могут превращаться в три, благодаря «незримому», «сокровенному» появлению третьего слога (20 стр.);

3. Языковое сознание русского народа воспринимает непостоянность ударения как некую погрешность языка и стремится как можно прочнее прикрепить ударение слов к третьему слогу от конца (66 стр.)»[1].

Представители «научно-исследовательской критики» выступили в защиту новаторского опыта Чуковского. В рецензии на его книгу П. С. Коган писал: «Чуковский старше современных ученых «формалистов». Критическое чутье и художественный вкус помогли ему предупредить многие выводы, к которым приходят теперь различные лингвистические кружки и ОПОЯЗ. Он практически применил к поэтам тот критический метод, который в настоящее время научно обосновывается В. Жирмунским и его единомышленниками. Но он не только старше их. Он шире их. <...> Автор кропотливо собирает не только преобладающие эпитеты, но и преобладающие гласные, раскрывает тайну некрасовской ритмики, дактилических окончаний, отправляясь от формы, проникает в природу некрасовского уныния, его хандры, его душевных надрывов. Остроумны и интересны соображения автора о связи некрасовского стиха с народным и о тенденции народной поэзии к дактилизированию и удлиннению слов»[2].

В дальнейшей своей работе Чуковский учитывал не только одобрения, но и полезные критические замечания оппонентов (напр., указание В. В. Виноградова о продуктивности сопоставительного анализа поэтической лексики Некрасова с лексикой других писателей *натуральной школы*, об учете лингвистических наблюдений И. Е. Мандельштама. В переработанном виде очерки первой книги о мастерстве Некрасова вошли в состав большой работы Чуковского «Некрасов. Статьи и материалы» (Л., 1926; статьи: «Проза ли?», «Его мастерство», «Звуковая изобретательность», «Долгословие», «Перерождение ритма»). Рецензенты

---

[1] *Виноградов Виктор.* К. Чуковский. Некрасов как художник. Пб., 1922 // Библиографические листы Русского библиологического общества. 1922. № 2. С.13–14. См. также: *Эйхенбаум Б.* Методы и подходы» // Книжный угол. 1922. № 8. С. 13–23.

[2] Печать и революция. 1922. № 2. С. 331. См. также рецензию Н. О. Лернера. – Книга и революция. 1922. № 3. С. 89.

(В. Е. Евгеньев-Максимов, Арк. Глаголев, И. Н. Розанов[1]) единодушно признавали авторитет, исследовательский талант и мастерство Чуковского-рассказчика, его новаторство в изучении поэтического языка Некрасова, осуждая, вместе с тем, «негодные» в научной литературе приемы: «даже говоря об инструментовке, стихотворных размерах, синтаксисе, — сетовал Розанов, — Чуковский никогда не забывает быть бойким и занимательным» (с. 263).

«На каждого писателя, произведения которого живут в течение нескольких эпох, — записал однажды Чуковский в дневнике, — всякая новая эпоха накладывает новую сетку или решетку, которая закрывает в образе писателя всякий раз другие черты — и открывает иные»[2].

Находясь под строжайшим цензурным контролем, Чуковский остро переживал катастрофически сужающиеся возможности заниматься любимой темой без оглядки на «вызовы» эпохи. Особенно тяжелыми для исследователя оказались конец 1940-х — начало 1950-х гг. — последние годы сталинской эпохи.

«На 1948 год лучше не оглядываться, — записывает он в дневнике 1 января 1949 г. — Это был год самого ремесленного, убивающего душу кропания всевозможных (очень тупых!) примечаний к трем томам огизовского «Некрасова», к двум томам детгизовского, к двум томам «Библиотеки поэта», к однотомнику «Московского рабочего», к однотомнику «Огиза», к Авдотье Панаевой, к Слепцову и проч., и проч., и проч. Ни одной естественной строчки, ни одного самобытного слова, будто я не Чуковский, а Борщевский, Козьмин или Ашукин»[3].

Впрочем, и для главного труда Чуковского-некрасоведа эти годы были не совсем бесплодны. Продолжая расширять и совершенствовать центральные главы своего труда, Чуковский обращается к проблеме поэтической традиции в некрасовском наследии, к вопросу об «учителях и предшественниках». Еще в № 2 журнала «Литературный критик» 1938 г. была напечатана его большая статья «Пушкин и Некрасов», которая в переработанном виде через одиннадцать лет была издана отдельной брошюрой (М., 1949). Очерк «Гоголь и Некрасов» также вначале появился в журнальном варианте («Знамя». 1952. № 2) и вскоре был издан отдельной книжкой (М., 1952). Еще один новый очерк, завершающий многолетний труд исследователя о мастерстве гениального поэта и, несомненно, отвечающий литературным «вы-

[1] См. соответственно: Звезда. 1926. № 6. С. 268; Новый мир. 1927. № 1. С. 254–255; Красная новь. 1927. № 1. С. 262–264.

[2] Наст. изд. Т. 12. С. 223.

[3] Наст. изд. Т. 13. С. 110.

зовам» новой эпохи — «Эзопова речь в творчестве Н. А. Некрасова» — был опубликован в первом выпуске «Некрасовского сборника» Пушкинского Дома (М.—Л., 1951). Одновременно для того же сборника К. И. Чуковский готовил статью «Некрасов и фольклор» [1], которая, однако, была завершена только к первому изданию «Мастерства Некрасова».

Его выход был встречен литературоведами и критиками (Ан. Тарасенков, Б. Бурсов, Л. К. Швецова)[2] — вполне одобрительно. Тарасенков рассматривал книгу как событие значительное не только для историков литературы, выделяя особенно главу «Работа над фольклором», но и для современных поэтов. Он же, впрочем, высказывал сожаление о том, что зрелый К. И. Чуковский не осуждает свои ошибки 1920-х годов: «в этом следует упрекнуть автора». Бóльшая часть замечаний рецензентов носила продуктивный характер (перегруженность примерами в анализе употребления отдельных грамматических форм в стихах Некрасова — Тарасенков; демонстрация мастерства поэта путем анализа вариантов в рукописях: о мастерстве автора художественных произведений следует судить не по творческой истории, а «по тому, какими они созданы, что они собою представляют в завершенном виде» — Бурсов, который вместе с тем отмечал плодотворность исследовательского обращения к творческой лаборатории писателя).

Более всего, однако, первый вариант «Мастерства Некрасова» не удовлетворял самого исследователя. Конец сталинской эпохи, совпавший с выходом в свет книги Чуковского, казалось, открывал возможности для большей творческой свободы. «Я работаю над новым изданием «Мастерства...», — сообщает Чуковский Ю. Г. Оксману в письме от 8 апреля 1954 г. — Внес больше *тысячи* поправок»[3].

Резко критически относящийся к своему многолетнему труду о поэтическом мастерстве Некрасова, Чуковский и в процессе переработки книги для второго издания вынужден выполнять «дурацкие требования очень тупой редакторши». «Одно приятно, — отмечает он в дневниковой записи под 11 ноября 1954 г., — от цензуры строгий приказ: не хвалить русскую литературу в ущерб иностранным. Вычеркнули то место, где Чернышевский говорит “Фильдинг хорош, но все же не Гоголь”. Вообще объявлена война шовинизму»[4].

---

[1] См. письмо Н. Ф. Бельчикова Чуковскому от 15 марта 1950 г. // «Некрасовский сборник». Вып. X. Л., 1988. С. 200–201.

[2] См. соответственно: «Литературная газета». 1953. 7 мая, № 54; «Правда».1953. 16 июля, № 197; «Советская книга». 1953. № 7. С. 107–117.

[3] Ю. Г. Оксман — К. И. Чуковский. Переписка. М., 2001. С. 126.

[4] Наст. изд. Т. 13. С. 176.

Второе издание «Мастерства Некрасова» приветствовал Ю. Г. Оксман. «Сначала мне показалось, — писал он Чуковскому 29 марта 1955 г., — что работа, сделанная Вами для нового издания, так велика и многосложна, что лучше было бы сделать в это время что-нибудь новое. Но чем больше вхожу в суть дела, тем крепче утверждаюсь в том, что игра стоила свеч. Книга о мастерстве должна демонстрировать мастерство самого исследователя во всех его возможностях, не только научных, но и литературно-технических; структура такой книги, как Ваша, это своеобразная форма пропаганды и Ваших подходов к Некрасову, и результатов Ваших изучений русской поэзии XIX в., и Ваших методов исследования и письма. Книга останется в литературе если не на сто, то на полвека во всяком случае. Она ведь уже и сейчас является для русских филологов своеобразным введением в литературоведение — молодые по ней учатся, старые — переучиваются. <...>

Особенно удалась Вам переброска «Железной дороги» в середину книги. Великолепна полемика с Т. М. Акимовой. Еще отточеннее стала глава о Гоголе, чудесны вставки в фольклорные страницы»[1].

Острая полемика вокруг книги Чуковского развернулась в 1961 г. в связи с выходом в свет книги В. А. Архипова о Некрасове «Поэзия труда и борьбы», первая глава которой «История не ошибается» почти целиком посвящена критическому анализу «*научного метода*» Чуковского на материале всего лишь одной главы «Мастерства...» — «Пушкин и Некрасов». Следует уточнить: на самом деле речь шла о *писательском методе* — методе, который несколько ранее в рецензии на другую книгу Чуковского О. Михайлов назвал «методом предельного заострения», «методом оправданной утрировки»[2]. Вырывая «рецидивы» этого метода из общего содержания исследования К. И. Чуковского, его легко обвинить в «антиисторизме», «ревизионизме», попытках «реставрации либерализма». В. А. Архипов, увидевший в ряде случаев опору автора «Мастерства Некрасова» на его, Архипова, оппонентов в недавней полемике о теории «единого потока» и «Отцах и детях» И. С. Тургенева[3], сосредоточил свой анализ именно на этих, слабо защищенных «рецидивах». — О «диком мнении», якобы господствовавшем в некрасовскую эпоху, что Пушкин и Некрасов «противоположны друг другу», о «выдуманных» Пушкине и Некрасове в головах революционных демокра-

[1] Ю. Г. Оксман – К. И. Чуковский. Переписка. М., 2001. С. 66–67.

[2] Новый мир. 1958. № 11. С. 232.

[3] Подробно об этой полемике см.: *Прийма Ф. Я.* К спорам о поэтическом наследии Н. А. Некрасова // Русская литература. 1962. № 2. С. 239–248.

тов и большей части общества; об «ошибочных формулировках» и «крайностях» в работах Н. Г. Чернышевского и «толпы его последователей» и т. д. «Дикое мнение», — замечал Архипов, — <...> было выражением обостренной классовой борьбы между «дворянским лагерем» и лагерем антидворянским, т. е. революционно-демократическим лагерем «мужицких революционеров»[1]. «...Трудно согласиться с мнением исследователя, — говорил он об авторе «Мастерства...» в другом месте, — что Некрасов ни разу, ни в одной строке не противопоставил «гоголевского» направления «пушкинскому»[2]. Вместе с тем В. А. Архипов указал на неточности в изложении К. И. Чуковским некоторых историко-литературных фактов и их субъективное истолкование, искажение смысла некоторых цитат, приведенных автором «Мастерства...» с купюрами.

Обобщая свои замечания, он утверждал, что «концепция русского историко-литературного процесса, разработанная Б. И. Бурсовым, Е. И. Покусаевым, К. И. Чуковским и некоторыми другими исследователями» ведет «к прямому поношению революционных демократов»[3]. Вместе с тем, Архипов называет Чуковского «блестящим знатоком 60-х годов» и высоко оценивает его работы о Некрасове.

Первые печатные выступления против неоправданно резких формулировок и выводов Архипова о книге Чуковского носили столь же эмоциональный характер и принадлежали преимущественно оппонентам Архипова, называвшим его ранее «вульгарным социологом» и «герострáтом»[4]. Б. Я. Бухштаб, озаглавив рецензию на книгу Архипова, взятым из нее грубым выражением «Литературоведческая чудасия», вернул эту оценку самому Архипову[5]. П. А. Николаев в статье «О народности литературы и едином потоке» и Ф. Я. Прийма (см. указ. выше работу в примеч. 4 к с. 11) решительно осудили архиповский способ ведения полемики, поддержав, однако, пафос возражений автора «Поэзии труда и борьбы» К. И. Чуковскому. «У нас принято считать чуть ли не образцовым, — писал П. А. Николаев, — тот метод сопоставления мотивов творчества Пушкина и Некрасова, который применяет в своей книге «Мастерство Некрасова» К. И. Чуковский. Логика К. И. Чуковского на первый взгляд безукоризненна, и мы

---

[1] *Архипов В. А.* Поэзия труда и борьбы. Ярославль. 1961. С. 7.

[2] Там же. С. 21.

[3] Там же. С. 33.

[4] См.: *Федин К., Асеев Н., Каверин В., Гудзий Н., Тимофеев Л., Бурсов Б., Оксман Ю., Степанов Н., Зильберштейн И.* Недопустимые приемы. Письмо в редакцию // Литературная газета. 1961. 15 августа. № 97; *Дементьев А. Г.* Вместо рецензии // Новый мир. 1961. № 11. С. 259.

[5] Литературная газета. 1961. 9 декабря, № 145.

легко поддаемся ей, тем более что исходные тезисы автора очень привлекательны: нет непроходимой пропасти между двумя гениями русской поэзии. Нельзя, однако, забывать, что Пушкин и Некрасов выразители двух разных периодов освободительного движения, некрасовская поэзия не есть прямое и последовательное продолжение пушкинской»[1].

«Можно упрекнуть В. Архипова в том, — писал другой рецензент, — что в пылу полемики он порой допускает резкие формулировки, от которых книгу при переиздании следует освободить! Но нельзя не видеть, что, споря и опровергая ошибочность суждений, он, используя все научно ценное, стремится раскрыть смысл и значение творчества великого поэта как можно глубже и вернее. И с К. Чуковским автор новой книги о Некрасове полемизирует не для того, чтобы зачеркнуть его монографию о мастерстве Некрасова, а с целью найти истину в освещении важных сторон наследия поэта»[2].

С еще большей остротой полемика, связанная с выступлением Архипова, продолжилась после выдвижения в начале 1962 г. «Мастерства Некрасова» на Ленинскую премию. Еще одна группа литераторов выступила с резкой критикой книги К. И. Чуковского, фактически повторяя аргументацию В. А. Архипова и завершая свою статью отказом поддержать выдвижение книги «Мастерство Некрасова» на премию, которой может быть достойно «только особо выдающееся произведение»[3]. С протестом «Нужна ли такая критика?» по поводу этих публикаций выступил Сергей Баруздин[4].

Из опубликованных в 1994 г. материалов архива ЦК КПСС видно, что на уровне письменных обращений в орган политического руководства страны, выступления против кандидатуры Чуковского носили открыто враждебный политический характер. В письме, подписанном группой старых большевиков во главе с Е. Д. Стасовой, автор «Мастерства Некрасова» назывался политическим «хамелеоном и путаником», который изобразил эпоху 1860-х годов «в кривом зеркале» и «политически обезобразил творчество поэта». В заключительной «объективке» Отдела культуры ЦК Комитету по Ленинским премиям было рекомендовано признать присуждение Ленинской премии К. И. Чуковскому нежелательным[5]. Однако и это (редчайший случай) не повлияло на

---

[1] Нева. 1961. № 8. С. 202.

[2] *Мигунов А.* Под знаком современности // Литература и жизнь. 1961. 9 сентября. С. 116.

[3] *Московкин В., Рымашевский В., Мурашов Г., Яковлев К.* Если говорить по существу // Литература и жизнь. 1962. 14 марта. № 31.

[4] Литература и жизнь. 1962. 21 марта. № 34.

[5] Куранты. 1994. 17 июня. № 114. См. «Приложение», с. 706—710 наст. тома.

решение Комиссии по Ленинским премиям: труд К. И. Чуковского вышел в свет четвертым изданием и был удостоен этой высшей награды государства.

«Хотел ли я этого? — размышляет Чуковский в дневниковой записи под 22 апреля 1962 г. — Ей-богу, нет! Мне вовсе не нужно, чтобы меня, старого, замученного бессонницами, показывали в телевизорах, <...> чтобы меня тормошили репортеры. Я потому и мог писать мою книгу, что жил в уединении, вдали от толчеи, пренебрегаемый и «Правдой», и «Известиями». Но моя победа знаменательна, т. к. это победа интеллигенции над Кочетовыми, Архиповыми, Юговым, Лидией Феликсовной Кон и другими сплоченными черносотенцами. Нападки идиота Архипова и дали мне премию. Здесь схватка интеллигенции с черносотенцами, которые, конечно, возьмут свой реванш. В «Правде» вчера была очень хитренькая статейка Погодина о моем... даже дико выговорить! снобизме»[1].

Автор «Мастерства Некрасова» и после четвертого его издания считал этот труд «не творчеством, а рукоделием» — книгой, писавшейся, в отличие от ранних некрасоведческих работ, «вполголоса» и с оглядкой на цензуру[2].

Позднейшие литературно-критические отзывы об итоговой литературоведческой работе К. И. Чуковского свидетельствуют о глубоком и верном понимании того значения, которое имеет эта книга для истории и изучения отечественной культуры[3]. Однако наиболее точно и емко это значение сформулировано Ю. Г. Оксманом в его письме к автору «Мастерства Некрасова» от 21 января 1963 г.:

«Я имею полное право сказать Вам еще и еще раз, что книга Ваша — одна из самых значительных книг, вышедших за последнее тридцатилетие. Это книга не только замечательная, но и очень нужная — на ней учатся — она является образцом литературоведческого исследования, она повышает общий культурный уровень читателей, заряжает их любовью к литературе и к науке»[4].

Б. В. Мельгунов

---

[1] Наст. изд. Т. 13. С. 327. Автор упоминает здесь о напечатанном в «Правде» фрагменте воспоминаний Н. Ф. Погодина «Школа «Правды», где мемуарист рассказывает о том, как Чуковский, присутствовавший на чтении у Лидии Сейфуллиной первой пьесы Погодина «Темп» (1929) о первой пятилетке, спросил его: «Разве в самом деле пятилетка такое трудное дело?» — «Теперь бы, — замечает мемуарист, — Корней Иванович назвал бы подобный вопрос снобизмом и оторванностью от жизни...» (Правда. 1962. 21 апреля.)

[2] Дневник. 1936–1969. Т. 13 наст. изд. С. 357.

[3] См., напр.: *Дементьев А.* На новом этапе. Статьи о литературе. М., 1965. С. 156–161; *Машинский С. И.* Наследие и наследники. М., 1967. С. 151–162.

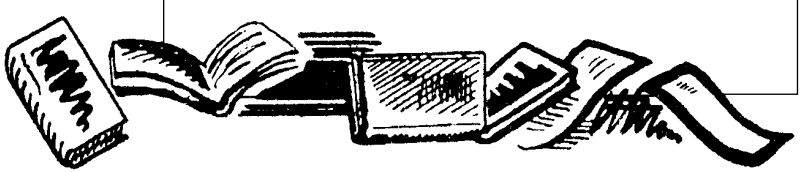
[4] Ю. Г. Оксман — К. И. Чуковский. Переписка. М., 2001. С. 126.

МАСТЕРСТВО НЕКРАСОВА

Н. Некрасов

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

УЧИТЕЛЯ И ПРЕДШЕСТВЕННИКИ



1

Я помню то грустное время, когда литературные разговоры читателей велись по такой незатейливой схеме:

— Любите ли вы Пушкина?

— Нет, я люблю Некрасова.

И этот нелепый ответ казался совершенно исчерпывающим, равно как и противоположный ответ в другом диалоге такого же рода:

— Любите ли вы Некрасова?

— Нет, я люблю Пушкина.

Любить одновременно и того и другого считалось тогда невозможным. Считалось, будто те, кому дорог один, должны враждебно относиться к другому.

Большинство современников не только не видели бесчисленных нитей, связывавших Некрасова с Пушкиным, но, напротив, были склонны считать, будто эти поэты полярно противоположны друг другу.

Это дикое мнение держалось десятки лет[*1].

Эстеты из дворянского лагеря упорно твердили, что отрицательная оценка поэзии Некрасова сама собой с неизбежной последовательностью вытекает из их преклонения перед творчеством Пушкина.

А критики из антидворянского лагеря постоянно объясняли свое пренебрежение к Пушкину именно тем, что в его поэзии совершенно отсутствуют качества, за которые они любят Некрасова.

Между тем Некрасов, как и всякий литературный новатор, был крепко связан с традициями своих великих предшественников, и раньше всего с традициями Пушкина. Этой преемственной

[1] Здесь и далее знаком «*» обозначены комментарии в конце тома. — *Примеч. сост.*

связи не замечали читатели, принадлежавшие к современным ему поколениям.

Здесь не было ничего удивительного: в каждом «пролагателе новых путей» современникам бросаются в глаза лишь те черты его творческой личности, которые идут наперекор старым, привычным, установленным нормам.

Противопоставляли, в сущности, выдуманного, небывалого Пушкина выдуманному, небывалому Некрасову.

При этом реакционные критики постоянно внушали читателям, будто сам-то Некрасов в качестве автора обличительных «гражданских» стихов относился к Пушкину с крайним презрением и порою даже издевался над ним.

Так, Василий Авсеенко, холопствовавший перед эстетами великосветских салонов, голословно утверждал еще при жизни Некрасова, будто некрасовский журнал «Современник» «завершил свое поприще самым необузданным глумлением над Пушкиным»[1].

Подголосок бюрократических верхов Петербурга «Journal de St.-Pétersbourg»* тотчас после смерти Некрасова выступил с такою же ложью:

«Под влиянием г. Некрасова Пушкин прослыл человеком бездарным (?), ничтожным поэтом (!)»[2].

А Юрий Арнольд, заскорузлый филистер, знававший Некрасова в юности, лжесвидетельствовал в книге своих мемуаров, будто Некрасов не только считал себя соперником Пушкина, но тайно был уверен в своем превосходстве: «Воображал себе, что он на самом деле уже не только преемник Пушкина, но *даже выше его*»[3].

Таких лжесвидетельств множество, и все они опровергаются фактами, так как Некрасов буквально до последнего дня своей жизни был почитателем Пушкина, любил его благодарной любовью, видел в нем воплощение «богатырского народного духа» и горячо восставал против всяких попыток так или иначе опорочить его.

Когда Ксенофонт Полевой, некогда передовой журналист, а впоследствии жалкий булгаринский прихвостень, в 1855 году по-

[1] «Русский вестник». 1875. № 7, с. 348. Эти лживые утверждения тогда же опроверг критик А. М. Скабичевский: «Я бы желал, чтобы г. Авсеенко показал мне хоть одну строку «Современника», в которой было бы хоть малейшее глумление над Пушкиным, а я мог бы показать г. А(всеенко) в этом самом «Современнике» целый ряд строк отношения (sic!) к Пушкину самого сочувственного и даже исполненного энтузиазма к великому поэту нашей родины» («Биржевые ведомости», 15 августа 1875 г., № 223).

[2] «Journal de St.-Pétersbourg». 1878. № 6. Цитирую по статье Т. Толычевой (Е. В. Новосильцевой) «Поэзия Некрасова». — «Русский вестник».1878. № 5, с. 347.

[3] «Воспоминания Юрия Арнольда». Вып. II, М., 1892, с. 186.

пытался в газетной статейке о Пушкине излить давнишнюю неприязнь к нему, Некрасов в анонимных «Заметках о журналах» дал пасквилянту суровый отпор и при этом выразил благоговейное свое преклонение перед личностью и творчеством Пушкина.

«Его глубокая любовь к искусству, — писал он, — серьезная и страстная преданность своему призванию, добросовестное, неутомимое и, так сказать, стыдливое трудолюбие, о котором узнали только спустя много лет после его смерти, его жадное, постоянно им управлявшее стремление к просвещению своей родины, его простодушное преклонение перед всем великим, истинным и славным и возвышенная снисходительность к слабым и падшим, наконец весь его мужественный, честный, добрый и ясный характер, в котором живость не исключала серьезности и глубины, — все это вечными, неизгладимыми чертами вписал сам Пушкин в бессмертную книгу своих творений, и пока находится она в руках читателей, ни г. К<сенофонт> П<олевой>, ни подобные ему не подкопаются под светлую личность поэта...» (IX, 364)[1].

Характерно, что Некрасов выдвинул на первое место именно такие особенности душевного склада Пушкина (стремление к просвещению своей родины, трудолюбие, серьезность), которые приближали нравственный облик поэта к молодому поколению шестидесятых годов.

В той же статье, через несколько строк, он обращался к этому поколению с призывом учиться у Пушкина:

«Читайте сочинения Пушкина с той же любовью, с той же верою, как читали прежде, — и поучайтесь из них... поучайтесь примером великого поэта любить искусство, правду и родину, и если Бог дал вам талант, *идите по следам Пушкина,* стараясь сравняться с ним если не успехами, то бескорыстным рвением, по мере сил и способностей, к просвещению, благу и славе отечества!» (IX, 364).

В следующей журнальной статье Некрасов снова возвращается к Пушкину, и характерно, что из всех пушкинских текстов, впервые опубликованных в 1855 году, он воспроизводит здесь одно-единственное стихотворение «Няне» — «эту, — как он выразился, — музыку любви и сиротливой грусти, исходящую из благородного, мужественного, глубоко страдающего сердца». «Один такой отрывок, — пишет он, — ...может наполнить на целый день душу... избытком сладких и поэтических ощущений:

[1] Здесь и на дальнейших страницах римская цифра означает том, арабская — страницу двенадцатитомного Полного собрания сочинений и писем Н. А. Некрасова (1948—1953).

Подруга дней моих суровых,
Голубка дряхлая моя!
Одна в глуши лесов сосновых
Давно, давно ты ждешь меня.
Ты под окном своей светлицы
Горюешь будто на часах,
И медлят поминутно спицы
В твоих наморщенных руках.
Глядишь в забытые вороты
На черный отдаленный путь:
Тоска, предчувствия, заботы
Теснят твою всечасно грудь».

(IX, 371)

Стихотворение выделено Некрасовым совсем не случайно: оно своим демократическим духом близко его собственной тематике. В этом воспевании крепостной деревенской старухи, ее забот, предчувствий и печалей Некрасов услышал свое. Здесь, в стихотворении «Няне», явственно обнаружились такие черты, которые связывают поэзию Некрасова с пушкинской.

Кроме того, этим стихотворением он, очевидно, хотел снова напомнить читателям о нравственном величии поэта, о его «благородном, мужественном, глубоко страдающем сердце».

Указывая на житейские бедствия, угнетавшие Пушкина и вызывавшие в Арине Родионовне столько тоскливых предчувствий, говоря о его «сиротливой грусти», о его «страдающем сердце», Некрасов разрушал, таким образом, те шаблонные представления о великом поэте как о баловне счастья, певце наслаждений, проповеднике беззаботного упоения жизнью, которые, как мы ниже увидим, культивировались тогда многими критиками.

Любить Пушкина, ценить его «серьезность, благородство и мужество» Некрасов научился еще смолоду. Как событие своей умственной жизни вспоминает он в автобиографических записях тот знаменательный день, когда он, провинциальный подросток, впервые познакомился с пушкинской одой «Вольность», исполненной ненависти к «увенчанным злодеям», «тиранам», «бичам и железам» (XII, 21).

Неизвестно, какими путями дошла до молодого Некрасова в ярославскую глушь запрещенная пушкинская ода*, но мы живо представляем себе, как потрясли его эти стихи, — может быть, первые «вольнодумческие», декабристские строки, какие ему довелось прочитать.

Питомцы ветреной судьбы,
Тираны мира! трепещите!
А вы мужайтесь и внемлите,
Восстаньте, падшие рабы!

Ода так взволновала Некрасова, что одно время, уже пожилым человеком, он хотел было стихами прославить ее. Это видно из нескольких строк, которые лет тридцать назад мне посчастливилось найти в его рукописях:

Хотите знать, что я читал? Есть ода
У Пушкина, названье ей: Свобода.
Я рылся раз в заброшенном шкафу...
(II, 523)

Возможно, что мысль о цензурных преградах помешала Некрасову довести эти стихи до конца и подчеркнуть, таким образом, преемственную связь между декабристской поэзией Пушкина и своей, некрасовской, революционно-демократической, «гражданской» поэзией.

Эту связь он отметил в другом — тоже позднем — стихотворении «Элегия», где его стихи явно перекликаются с пушкинской знаменитой «Деревней».

Читая такие, например, строки «Элегии»:

...Увы! пока народы
Влачатся в нищете, *покорствуя бичам,*
Как *тощие* стада по скошенным лугам,
Оплакивать их рок, служить им будет муза... —
(II, 392)[1]

невозможно не вспомнить следующего отрывка «Деревни»:

Склонясь на чуждый плуг, *покорствуя бичам,*
Здесь рабство *тощее влачится* по браздам
Неумолимого владельца.

Этим нарочитым воспроизведением лексики, ритмики, стиля и горького пафоса стихотворения Пушкина Некрасов, несомненно, хотел подчеркнуть свою творческую близость к его «либералистской», антикрепостнической лирике.

Когда Некрасов познакомился с одою «Вольность», ему едва ли было больше пятнадцати лет. Очевидно, в те годы — или несколько позже — он впервые пережил увлечение поэзией Пушкина. В одной из автобиографических заметок он указывает, что сестра Елизавета еще в детстве познакомила его с «Евгением Онегиным» (XII, 24). И так как память у него была очень сильная, он тогда же запомнил великое множество пушкинских стихотворе-

[1] В стихах здесь и далее, кроме случаев особо оговоренных, курсив мой. — *К. Ч.*

ний — тысячи и тысячи строк, и, если можно так выразиться, на всю жизнь насытил свое мышление Пушкиным.

Когда, например, в «Свистке» 1860 года он пишет о драчливой помещице, которую поколотила служанка:

На натиск пламенный ей был отпор суровый, —
(II, 444)

переводя тем самым в сатирический план знаменитую строку из пушкинского послания «К вельможе»:

Здесь натиск пламенный, а там отпор суровый, —

или когда, обращаясь к читателю, он словами пушкинского «Посвящения» к «Полтаве» говорит о «Свистке», уже полузадушенном цензурным террором:

Узнай, по крайней мере, звуки,
Бывало милые тебе,
И думай, что во дни разлуки,
В моей изменчивой судьбе
Ты был моей мечтой любимой, —
(II, 492)

когда при помощи пушкинских строк он напоминает читателю, что этот некогда безбоязненный отдел «Современника» теперь, в эпоху рассвирепевшей реакции, уже усмирен и запуган крутыми полицейскими мерами:

Он робко взор кругом обводит
И никого вокруг себя
Себя смиренней не находит! —
(II, 492)

здесь и во множестве подобных же случаев чувствуется опять-таки насыщенность его поэтического мышления текстами Пушкина. В этом последнем отрывке — копия пушкинских строк:

Людмила светлый взор возводит,
Дивясь и радуясь душой,
И ничего перед собой
Себя прекрасней не находит.
(«Кто знает край,
где небо блещет...»)

Когда в 1869 году Некрасов пишет сестре из Диеппа: «Скука — дело неминучее. Вся тварь разумная скучает...» (XI, 152), — он даже не оговаривает, что последняя фраза является цитатой из пушкинской «Сцены из «Фауста»:

Вся тварь разумная скучает:
Иной от лени, тот от дел...

Выражать свои мысли при помощи пушкинских текстов было его всегдашней привычкой. «Евгений Онегин», «Клеветникам России», «Мордвинову», «Посвящение» к «Полтаве», «Разговор книгопродавца с поэтом», «Памятник» — не было, кажется, таких пушкинских текстов, которых он не мог бы в любое мгновение извлечь из своей любящей памяти.

Умирая, среди приступов отчаянной боли, он твердил про себя свое любимое пушкинское:

Когда для смертного умолкнет шумный день...
(XII, 27)

Словом, с юности до могилы, все сорок лет своей писательской жизни Некрасов видел в Пушкине вечного спутника, и не было такого периода, когда хоть немного остыло бы его беспредельное благоговение перед личностью и творчеством Пушкина.

Очень удивилась шестидесятница Е. Литвинова, когда, обратившись к Некрасову со своими первыми литературными опытами, услышала от него совет возможно больше работать над формой стиха; Некрасов рекомендовал ей учиться у Пушкина и при этом с восторгом напомнил пушкинский стих из «Полтавы»:

Дорога, как змеиный хвост,
Полна народу, шевелится[1].

2

В пятидесятых и шестидесятых годах людям демократического образа мыслей любить поэзию Пушкина было гораздо труднее, чем нам. Многое мешало им в полной мере почувствовать ее освободительный пафос, ибо имя Пушкина в течение очень долгого времени опутывали злые легенды, опровергнуть которые удалось лишь теперь — усилиями литературоведов советской эпохи.

Этому фальсифицированному, мнимому Пушкину было насильственно придано несколько очень неприглядных особенностей.

Раньше всего читателям пытались внушить, будто Пушкин является одним из приверженцев николаевской кнутобойной монархии, низкопоклонным льстецом, царедворцем, изменившим

[1] *Е. Л<итвинова>*. Воспоминания о Некрасове. — «Научное обозрение». 1903. № 4, с. 132.

декабристским убеждениям юности ради «благодеяний» и «щедрот» Николая.

Едва только Пушкин скончался, его друзья — Жуковский, Плетнев и князь Вяземский — выполнили молчаливый заказ тогдашних официальных кругов: исказить в интересах царизма биографию поэта, приспособив ее к потребностям придворной верхушки.

Даже такой, казалось бы, достоверный документ, как подробное описание кончины поэта, данное Жуковским в его письме к отцу Александра Сергеевича, и тот извращал события в угоду царю[1].

Так началось то восьмидесятилетнее мифотворчество, которому положен конец лишь теперь.

Этому мифотворчеству способствовало также и то, что многие произведения Пушкина оставались тогда неизвестны читателям. Иные же, в том числе «История села Горюхина», изображавшая горькие судьбы крестьянства, как бы в предвосхищении некрасовско-щедринской трактовки этой сатирической темы, были напечатаны в искаженном виде, с большими купюрами. Горюхино, например, долгое время именовалось Горохиным. Между тем по своему названию оно является, так сказать, предком деревень и селений, изображенных Некрасовым: Горелово, Неелово, Неурожайка тож, не говоря уже о селе Голодухине. Читатели не знали ни пушкинского «Ариона», не вошедшего в посмертное издание сочинений поэта, ни его послания в Сибирь. А некоторые стихотворения были переиначены так виртуозно, что приобрели прямо противоположный смысл.

Самым показательным примером таких искажений является, как известно, стихотворение «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»Там, где в подлинном «Памятнике» у подлинного Пушкина сказано:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я свободу, —

там в поддельном «Памятнике» печаталось:

И долго буду тем народу я любезен,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что прелестью живой стихов я был полезен.

[1] См.: *П. Е. Щеголев*. Дуэль и смерть Пушкина. М.—Л., 1928, с. 161—196; *И. Бричевский*. Заметки Жуковского о гибели Пушкина. — «Пушкин». Временник пушкинской комиссии. № 3, с. 371—392.

Гражданское мужество поэта в борьбе с тиранией Жуковский подменил категорией чистой эстетики («прелесть живая стихов»), и эта бессмысленная, сочиненная уже после смерти поэта строфа так широко пропагандировалась в качестве подлинного выражения идеологии Пушкина, что ее выгравировали даже на постаменте памятника, воздвигнутого поэту в Москве. Эта строфа просуществовала до нашего времени, когда ее заменили наконец теми стихами, которые действительно были написаны Пушкиным.

В «Медном всаднике» из «горделивого истукана» фальсификаторы сделали «дивного русского великана», изменив, таким образом, самую сущность поэмы. В «Сказке о попе и о работнике его Балде» скаредного и злого попа сделали «купцом Остолопом» и т. д.

Те, кто распоряжались наследием Пушкина, а вслед за ними и реакционные критики считали своей главной задачей дезориентацию читателя. От читателя пытались скрыть истинный политический смысл не только вышеназванных, но и многих других произведений поэта. Как мы знаем, реакционной критикой совершенно превратно истолковывались «История Пугачева», «Борис Годунов» и др.

Дело почти не изменилось и в 1855 году, когда, тотчас же после смерти Николая I, вышло под редакцией П. В. Анненкова долгожданное шеститомное, сильно расширенное издание Пушкина с подробной биографией поэта, составленной тем же Анненковым. То был первый опыт научно-критического издания Пушкина, результат многолетней работы[1].

По тем временам эта биография — или, как назвал ее Анненков, «Материалы для биографии А. С. Пушкина» — была незаурядным литературным явлением. Все журналы, в том числе «Современник» Некрасова, встретили ее большими хвалами. В ней было много новых, впервые сообщаемых текстов и сведений. Но ложь о Пушкине, сочиненная в тридцатых годах, повторялась и в этой книге. Работа Анненкова, при некоторых ее несомненных достоинствах, не только не рассеяла лживых легенд, искажавших истинный облик поэта, но, напротив, дополнила их новыми вымыслами.

---

[1] Сочинения Пушкина с приложением материалов для его биографии, издание П. В. Анненкова. Т. I. СПб., 1855, с. 490. Недавно установлено, что П. В. Анненков начал совместно со своим братом готовить это издание еще в 1847 г., при жизни В. Г. Белинского, который и принимал участие в обсуждении предварительных планов разработки литературного архива Пушкина. — «Литературное наследство». Т. 56. М., 1950, с. 191.

Цензором анненковской биографии Пушкина был, как выяснилось, сам Николай I, крайне заинтересованный в том, чтобы правда о подлинном Пушкине как-нибудь не просочилась в печать[1].

Незадолго до своей смерти, буквально за несколько месяцев, Николай успел искалечить эту биографию Пушкина, как некогда калечил его жизнь.

Ради спасения книги Анненкову приходилось то и дело сознательно отклоняться от истины и в угоду самодержавному цензору разглагольствовать, например, на многих страницах о том, что Николай был «благодетелем» Пушкина, осыпал его «милостями», что Пушкин с величайшей признательностью принимал все «благодеяния» царя и что вообще он до последнего вздоха благословлял «попечительную мудрость монарха», относившегося к нему будто бы с отеческой нежностью!

О московской встрече Пушкина со своим палачом в этой книге было написано так: «Державная Рука, снисходя на его прошение, вызвала его в Москву...» Пушкин, по словам его биографа, вспоминал об этой «Державной Руке» «с чувством благоговения и умиления» (с. 172).

Об оде «Вольность» и других декабристских стихотворениях Пушкина, вызвавших первую ссылку поэта, Анненков, в силу цензурных условий, высказывался в таких выражениях: «Поводом к удалению Пушкина из Петербурга были его собственная неосмотрительность, заносчивость (!) в мнениях и поступках». Пушкин, по словам Анненкова, «не раз переступал черту, у которой остановился бы всякий более рассудительный человек, и скоро дошел до края той пропасти, в которую бы упал непременно, если бы его не удержали снисходительность и попечительность самого начальства»!

Анненков и сам сознавал, что все это была грубая ложь; все подобные места в своей книге он сам называл не иначе, как «пошлыми». «Какая же это биография? — писал он Тургеневу 12 октября 1852 года. — Есть кое-какие факты, но плавают они в пошлости». Однако, если бы он попытался изъять из своей книги эту пошлость, книга не могла бы появиться в печати.

Из всех этих вынужденных клевет на поэта самой тяжелой клеветой было утверждение Анненкова, будто Пушкин очень скоро раскаялся в свободолюбивых увлечениях юности и загладил свои молодые порывы полным примирением с крепостническим строем!

---

[1] *Д. Д. Благой.* Проблемы построения научной биография Пушкина. — «Литературное наследство». Т. 16—18. М., 1934, с. 250.

Книга Анненкова, основанная на «подлинных документальных свидетельствах», казалась в то время такой неопровержимой, авторитетной, внушительной, что малоискушенный читатель не мог не принять ее вымыслов за бесспорную истину.

К сожалению, Анненков не ограничился этими подневольными вымыслами.

Была в его книге и другая неправда о Пушкине, еще сильнее исказившая подлинный облик поэта. Она-то и определила на долгие годы отношение к Пушкину прогрессивной общественности.

Неправда эта, если освободить ее от свойственных Анненкову словесных фигур и орнаментов, заключалась в том, будто Пушкин был «чистым эстетом», служившим лишь «искусству для искусства».

На всем протяжении книги Пушкин изображался Анненковым исключительно как «учитель изящного», «служитель изящного», специалист по «изящному», «воспитатель изящного вкуса в народе», видевший всю цель своей жизни в создании «изящной», «насладительной», «сладкострунной» поэзии, причем эта «сладкострунная» поэзия, по толкованию Анненкова, якобы сочеталась у Пушкина (во второй период его творческой деятельности) с полным безразличием к социальному злу, с отказом от какой бы то ни было борьбы за народное благо.

Здесь Анненков уже не насиловал своих убеждений, так как был рьяным приверженцем «чистой эстетики». В данном случае его измышления вполне совпадали с фальсификаторскими установками власти.

«Стремление к чистой художественности в искусстве, — писал Анненков, — должно быть не только допущено у нас, но сильно возбуждено и проповедуемо, — как правило, без которого влияние литературы на общество совершенно невозможно. В последнее время мы видели попытки заслонить, если не отодвинуть на второй план, нашего художника, по преимуществу Пушкина, именно за его исключительное служение искусству»[1].

Этот фальсифицированный образ поэта, ничего общего не имеющий с исторической правдой, восприняли из анненковской книги тогдашние критики и, едва только она успела появиться, дружным хором во всех либеральных журналах стали прославлять Пушкина как поборника «чистой» поэзии, отстранившегося от всяких «житейских волнений».

Вот такого-то псевдо-Пушкина, препарированного и Николаем I, и царской цензурой, и Плетневым, и Вяземским, и Жуковским, и Анненковым, в течение десятилетий пытались выдавать

[1] «Русский вестник». 1856. № 2, с. 719.

русским читателям за подлинного и упорно противопоставляли Некрасову.

С легкой руки Анненкова охранители самодержавного строя так привыкли видеть в поэзии Пушкина верный оплот против натиска революционной волны, что и позднее, всякий раз, когда этот натиск усиливался, они взывали к Пушкину как к собрату и другу, чтобы он защитил их от грозной опасности. В 1861 году один из них, Яков Грот, напечатал ультрареакционные вирши, в которых выражал уверенность, что, доживи Пушкин до этой эпохи, он непременно использовал бы свое «меткое слово», чтобы

Смирить надменного невежду,
Лжеца позором заклеймить,
Иль у глупца отнять надежду
Законы мира изменить[1].

Под «законами мира» поборник реакции разумел самодержавный режим, казавшийся ему установленным раз навсегда, а «глупцами», стремящимися к изменению этих «законов», он называл борцов за революционное преобразование родины. Стихи явно метили в ненавистный Гроту «Современник» Некрасова, возглавлявшийся тогда Чернышевским.

Словом, реакционеры надолго сделали из Пушкина как бы некий таран для сокрушения демократических твердынь той эпохи.

3

Но, повторяю, Некрасов не был введен в заблуждение этой многообразной и длительной ложью. Она, как мы только что видели, не помешала ему высказать на страницах его «Современника» преклонение перед нравственным величием Пушкина и призвать передовую, главным образом революционно-демократическую, молодежь в самом начале шестидесятых годов — учиться у Пушкина благородству поступков и мыслей.

В этой своей непоколебимой любви к «мужественному, честному, доброму, ясному характеру» Пушкина сам он утвердился давно — еще во время своей совместной работы с Белинским. Белинский с юности до конца своей жизни был страстным почитателем Пушкина. «Всякий образованный русский, — писал он, — должен иметь у себя всего Пушкина: иначе он и не образованный и не русский»[2]. Когда один из знакомых Белинского, собираясь

[1] «Русский вестник». 1861. № 9, с. 301.
[2] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч. Т. II. М., 1953, с. 384.

надолго покинуть Россию, сказал ему, что не возьмет с собой русских книг, даже книг Пушкина, Белинский заметил ему: «Лично для себя я не понимаю возможности жить, да еще и в чужих краях, без Пушкина»[1].

Белинский не только заучивал пушкинские стихи наизусть, он любил собственноручно переписывать их для близких людей. Сохранилась целая тетрадь переписанных им пушкинских стихов: «Подражания Корану», «На холмах Грузии», «Чаадаеву», «Песнь о вещем Олеге», «Гимн чуме», «Анчар»...[2]

Как раз в то трехлетие (1843—1846), когда Белинский печатал в «Отечественных записках» одну за другой свои знаменитые статьи, посвященные истолкованию Пушкина, Некрасов был одним из друзей гениального критика, его ближайшим учеником и сотрудником. Статьи эти писались Белинским буквально на глазах у Некрасова, в тесном единении с ним.

Некрасов был тогда молодым, начинающим автором и, как видно из мемуарных свидетельств, жадно усваивал идеи учителя.

Правда, и до знакомства с Белинским он, как мы видели, издавна находился под обаянием поэзии Пушкина, но осознать это обаяние, осмыслить его, уразуметь все величие национального гения помог молодому поэту Белинский. До знакомства с критиком молодой Некрасов воспринимал поэтическое наследие Пушкина внешне, поверхностно: подражая в своем юношеском творчестве Пушкину, он в то же время подражал и таким напыщенным риторам, как Бенедиктов, Печенегов и другие. Можно сказать с уверенностью, что воссозданный в цикле статей Белинского образ Пушкина как великого реалиста и гуманнейшего из русских писателей, по книгам которого бесчисленные поколения русских людей будут «образовывать и развивать не только эстетическое, но и *нравственное* чувство»[3], установился в сознании Некрасова именно в период его дружеского повседневного общения с Белинским.

И с Чернышевским, откликнувшимся в 1855 году на новое издание Пушкина рядом статей в «Современнике» (а также популярной брошюрой о нем), Некрасов находился в таком же постоянном общении. Во время писания этих статей Чернышевский был его ближайшим товарищем по совместной журнальной работе. Они тоже писались на глазах у Некрасова. Нужно ли говорить, как Некрасов сочувствовал им, — тем более что в них при помощи

---

[1] *П. В. Анненков.* Литературные воспоминания. М., 1960, с. 173.

[2] *К. Н. Григорьян.* Стихотворения Пушкина, переписанные Белинским. — «Белинский. Статьи и материалы». Изд. Ленинградского государственного университета. 1949, с. 242—246.

[3] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч. Т. VII. М., 1955, с. 579. (Курсив мой. — *К. Ч.*)

безымянных цитат из полузабытых статей пропагандировались дорогие ему взгляды Белинского, имя которого было тогда под цензурным запретом*.

Вслед за Белинским и в полном согласии с Некрасовым Чернышевский утверждал в своей брошюре, что Пушкин «один из тех людей... которых каждый русский наиболее обязан уважать и любить», которого «каждый из нас должен почитать... человеком, сделавшим очень много добра нашей родине»[1].

Но, как известно, в пятидесятых годах борьба между идеологами дворянства и авангардом бурно растущей молодой демократии в условиях подцензурной печати приняла своеобразную форму литературной борьбы «пушкинского» направления с «гоголевским», причем, вопреки фактам творческой биографии Пушкина, под пушкинским направлением разумели искусство для искусства, эстетизм, служение «чистой красоте» и т. д., а под гоголевским — суровую критику тогдашнего строя, ненависть к его уродствам и жестокостям.

Либеральные и реакционные критики — Дружинин, Дудышкин, Катков, тот же Анненков, Лонгинов, Эдельсон и другие — попытались воспользоваться лживыми легендами об антиобщественном направлении Пушкина для борьбы с обличительной, «желчной», «дидактической», «утилитарной», «гражданской» поэзией.

Отстаивая свое эпикурейское, барское, чисто вкусовое отношение к искусству, требуя от писателей невмешательства в общественную жизнь страны, они заявляли все эти пожелания и требования от имени мнимого Пушкина, которого в ряде статей провозгласили своим вождем и учителем.

Нужно ли говорить, что их борьба за «чистое искусство», якобы отрешенное от интересов практической жизни, на самом деле преследовала в высшей степени утилитарные цели: теорию «чистого искусства» они, по справедливому выражению Плеханова, стремились использовать в качестве *«орудия борьбы против освободительных стремлений того времени*. Авторитет Пушкина и его чудные стихи были для них в этой борьбе чистой находкой. Когда они, во имя бельведерского кумира, строили презрительные гримасы по адресу печного горшка, то у них это выражало лишь опасение того, что возрастающий общественный интерес к положению крестьянина невыгодно отразится на содержании их *собственных* печных горшков»[2].

---

[1] *Н. Г. Чернышевский.* Полн. собр. соч. Т . III. М., 1947, с. 313.

[2] *Г. В. Плеханов.* Искусство и литература. М., 1948, с. 398.

Отсюда — и только отсюда — их предпочтение мнимого Пушкина мнимому Гоголю.

«Наша текущая словесность, — писал, например, А. В. Дружинин, возглавлявший эту группу эстетов, — изнурена (!), ослаблена (!) своим сатирическим направлением. Против того сатирического направления, к которому привело нас неумеренное подражание Гоголю, — поэзия Пушкина может служить лучшим орудием. Очи наши проясняются, дыхание становится свободным: мы переносимся из одного мира в другой, от искусственного освещения к простому дневному свету... Перед нами тот же быт, те же люди (что и в произведениях Гоголя. — *К. Ч.*), —но как это все глядит тихо, спокойно и радостно! Там, где прежде по сторонам дороги видны были одни серенькие поля и всякая дрянь в том же роде, мы любуемся на деревенские картины русской старины... всей душой приветствуем первые дни весны или поэтическую ночь над рекою, — ту ночь, в которую Татьяна посетила брошенный домик Евгения. Самая дорога, едучи по которой мы недавно мечтали только о толчках и напившемся Селифане, принимает не тот вид, и путь нам кажется не прежним утомительным путем... Зима наступила; зима — сезон отмороженных носов и бедствий Акакия Акакиевича, — но для нашего певца и для его чтителей зима несет с собой прежние светлые картины, мысль о которых заставляет биться сердце наше»[1].

В дальнейшем изложении Дружинин пробовал слегка усложнить эту схему, но при всех его усилиях она оставалась такой же убогой. Эти предъявляемые к великим писателям требования, чтобы в тисках бесчеловечного строя они писали одни лишь идиллии и таким образом примиряли бы читателей с горькой действительностью при помощи «тихих, спокойных и радостных» произведений искусства, выражены здесь с откровенным цинизмом. Выдуманный Дружининым Пушкин был дорог ему особенно тем, что он, «не помня зла в жизни» и «прославляя одно благо» (!), «своей веселостью (?) усиливал радость счастливых»[2].

Это было Дружинину нужнее всего: он упорно требовал в своих тогдашних статьях, чтобы все современные авторы — и Островский, и Тургенев, и Некрасов, и Щедрин, и Толстой, и Огарев — изображали порабощенную и нищую Русь в «ясных картинах безмятежного счастья»[3].

Такова была нехитрая схема, которой придерживались тогдашние сторонники так называемого «пушкинского направле-

[1] *А. В. Дружинин.* Собр. соч. Т. VII. СПб., 1865, с. 59—60.
[2] Там же, с. 61.
[3] Там же, с. 263, 288, 552 и мн. др.

ния» в поэзии. Изображать Пушкина каким-то специальным изготовителем «светлых картин», посылавшим веселые улыбки без разбора всему существующему и закрывавшим глаза на уродства и язвы тогдашней действительности, значило создавать фантастический образ поэта, очень далекий от его подлинной личности.

Этот образ Пушкина можно было навязывать читателям лишь при полном нежелании понять, что основой его творчества (как и творчества Гоголя) был критический реализм, послуживший надежным фундаментом для всей передовой русской литературы дореволюционной эпохи. Опровергая это, рецензенты и критики из реакционного лагеря пытались отвадить поэтов от обличения зол и неправд окружающей жизни и парализовать их волю к борьбе за освобождение масс.

В журнальных отзывах о новом издании Пушкина имя Некрасова не упоминалось ни разу, но из их содержания явственно следовало, что весь некрасовский путь, по сравнению с пушкинским, есть сплошная ошибка, что это ложный, погибельный путь, что чем скорее Некрасов осознает свое заблуждение и пойдет по пушкинским стопам, тем скорее он завоюет себе почетное право называться подлинным поэтом.

Из всех этих статей Некрасов мог сделать единственный вывод, что его поэзия «злобы и желчи», поэзия проклятий ненавистному строю и страстных призывов к борьбе, не может даже именоваться поэзией, так как истинная поэзия, подобно той мнимопушкинской, которую они прославляли, должна будто бы иметь своим непременным источником кроткое умиление перед русской действительностью и смиренный отказ от борьбы за социальную правду.

Некрасов хорошо понимал, что во всех этих прославлениях мнимого Пушкина скрывается косвенная полемика с ним, с Некрасовым. Когда, например, в «Библиотеке для чтения» в той же статье Дружинина, посвященной изданию Анненкова, Некрасов читал, будто величие Пушкина заключается в том, что этот «успокоительный гений», «глядевший на жизнь с приветливостью», раскрывал перед нами «спокойную, радостную сторону жизни», «возбуждая светлые улыбки собратий», — он в каждом этом слове не мог не чувствовать полемических выпадов против его, некрасовского, направления в поэзии.

Ибо сам-то он ни в «Филантропе», ни в «Забытой деревне», ни в «Псовой охоте», ни в «Огороднике», ни в «Тройке», ни в «Еду ли ночью по улице темной...», ни в одном из стихотворений, написанных им до этого времени, не взглянул на тогдашнюю русскую жизнь «с приветливостью» и не только не пытался быть «успокоительным гением» и усиливать «радость счастливых», но, на-

против, лишь к тому и стремился, чтобы растревожить читателя страданиями угнетенных людей, разбередить его совесть, вызвать в нем гнев и протест.

Дружинин, не решаясь прямо напасть на Некрасова, облек свои нападки в аллегорию.

«В горах острова Сардинии, — рассказывал он в той же статье, — есть одна необыкновенная долина, на которой все растения имеют, от каких-то недостатков почвы, вкус горькой полыни: долина эта сходна с душой многих поэтов, но никак не с душой Пушкина»[1], — и, конечно, аллегория о «горькой полыни» раньше всего метила в поэзию Некрасова. Это поэзия горькая, являющая будто бы полный контраст со «сладкой», «усладительной», или, как говорили эстеты, «насладительной» поэзией Пушкина.

Здесь будет уместно отметить, что через два-три года Дружинин уже без всяких аллегорий напал на поэзию Некрасова за то, что она не желает служить эксплуататорским классам. При этом он с характерной для него слепотой заявил, что поэзия Некрасова внушает будто бы отвращение женщинам, — очевидно, тем аристократическим барыням, вкусам которых он сам угождал так ретиво.

«Суровая поэзия Некрасова, — писал он, — ...не удовлетворяет лиц, мало знакомых с грустной стороной жизни (то есть богатых людей. — *К. Ч.*), не дает никакого отзыва на врожденную во всяком человеке потребность ясности и счастья, ощущений блаженства и радости жизни. Для женщин, с их весьма разумным и совершенно понятным стремлением к миру симпатических явлений нашего мира, эта поэзия или непонятна (!), или даже возмутительна» (!)[2].

Впрочем, к таким прямым нападкам на Некрасова критик прибегал очень редко. Чаще всего он высказывал свою неприязнь к поэзии Некрасова обиняками, недомолвками, глухими намеками. И, конечно, в его тогдашних статьях, равно как в статьях Каткова и Анненкова, использовавших новое издание Пушкина для прославления так называемой «чистой поэзии», Некрасов не мог не увидеть полного осуждения своих, некрасовских, литературных позиций. Правда, осуждение на первых порах высказывалось очень мягко и сдержанно, так как большинство этих либеральных эстетов, ратовавших за «успокоительность» и «сладость» искусства, еще оставались до поры до времени сотрудниками его «Современника». Но разрыв с ними уже приближался, и одним из первых предвестников этого неотвратимо-

[1] *А. В. Дружинин.* Собр. соч. Т. VII. СПб., 1865, с. 60, 61.
[2] Там же, с. 488.

го разрыва революционных демократов с либералами дворянского лагеря явились их полярно противоположные суждения о Пушкине.

Революционные демократы, начиная с Белинского, постоянно указывали, что творения Пушкина в *историческом плане* есть такой же необходимый и ценный этап в умственном развитии русского народа, как и творения Гоголя. Они постоянно внушали читателям, что так называемое «гоголевское направление» было подготовлено творчеством Пушкина.

Еще Белинский, говоря о «натуральной» (то есть реалистической) школе наиболее прогрессивных тогдашних писателей, неустанно повторял в своих статьях, что натуральная школа пошла от Пушкина и от Гоголя. Он любил произносить эти два имени рядом, что всегда вызывало нападки реакционных писак, которые, по выражению Белинского, всеми силами старались «бросать грязью своих литературных воззрений в страдальческую тень первого великого поэта Руси»[1]. «...Еще совсем не доказанная истина, — писал Белинский в 1842 году, — совсем не аксиома, что Гоголь, по акту творчества, выше хоть, например, Пушкина... Гоголь, как и Пушкин, действительно напоминают собою величайшие имена всех литератур»[2].

Чернышевский повторил слова Белинского и назвал Гоголя преемником Пушкина[3].

Это значило, что и Гоголь, и «натуральная школа», и такие ее питомцы, как Герцен, Тургенев, Гончаров, Некрасов, — все обязаны своим существованием Пушкину.

Дружинин и родственная ему клика эстетов пытались вывести из пушкинской поэзии философию квиетизма, эпикурейства, отрешенности от интересов народа. Для Чернышевского такое реакционное лжетолкование Пушкина было, конечно, неприемлемо. Для него, как и для Белинского, Пушкин был раньше всего поэт-гуманист, творчество которого представляет собой верный залог «будущих торжеств нашего народа на поприще искусства, просвещения и гуманности»[4]. «Он первый, — писал Чернышевский о Пушкине, — возвел у нас литературу в достоинство национального дела... Он был первым поэтом, который стал в глазах всей русской публики на то высокое место, какое должен занимать в своей стране великий писатель»[5].

---

[1] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч. Т. VI. М., 1955, с. 214.
[2] Там же, с. 258.
[3] *Н. Г. Чернышевский.* Полн. собр. соч. Т. III. М., 1947, с. 339.
[4] Там же, Т. II, с. 498.
[5] Там же. с. 475.

Добролюбов точно так же видел историческую заслугу Пушкина в том, что он «умел постигнуть истинные потребности и истинный характер народного быта», «имел случай войти в соприкосновение со всеми классами русского общества», и благодаря этому он в своей поэтической деятельности «откликнулся на все, в чем проявлялась русская жизнь... обозрел все ее стороны, проследил ее во всех степенях, во всех частях...»[1].

Пушкин, по словам Добролюбова, «первый выразил возможность представить, не компрометируя искусства, ту самую жизнь, которая у нас существует, и представить именно так, как она является на деле»[2].

В этих последних словах Пушкин характеризуется как учитель и предшественник Гоголя, ибо именно Гоголь осуществил ту «возможность», которую здесь указал Добролюбов.

Напоминая, что Пушкину принадлежит мысль «Ревизора» и «Мертвых душ», Добролюбов тем самым подчеркивал (насколько это было возможно по цензурным условиям), что Пушкин относился к крепостническому строю тогдашней России так же непримиримо, как Гоголь. «Это показывает, — говорил Добролюбов, — что в его душе (в душе Пушкина. — *К. Ч.*) всегда таилось сознание того, что нужно для нашего общества»[3].

И все же творчество Гоголя ценилось революционными демократами более высоко. Так как в каждом периоде русской литературы они видели определенную стадию исторического развития нации, они считали, что для своего периода Пушкин был наивысшим воплощением народного гения, но *только для своего периода*. Когда же наступила иная пора, потребовавшая от литературы более резкого отрицания тогдашней действительности, Белинский провозгласил выразителем этой новой эпохи Гоголя и, при всем своем преклонении перед Пушкиным, стал звать писателей на гоголевский путь, путь сатиры, обличения, непримиримой борьбы с крепостничеством. «Мы в Гоголе видим, — писал он, — более важное значение для русского общества, чем в Пушкине: ибо Гоголь более поэт социальный, следовательно, более поэт в духе времени...»[4]

Считая драгоценнейшим свойством поэзии Пушкина ее «гуманность» и «благородство», предсказывая, что по этой поэзии грядущие поколения будут образовывать и развивать «нравственное чувство», Белинский с каждым годом все чаще настаивал, что Пушкин велик главным образом как мастер поэзии.

---

[1] *Н. А. Добролюбов.* Полн. собр. соч. Т. I. 1934, с. 114.
[2] Там же, с. 234.
[3] Там же, с. 117.
[4] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч. Т. VI. М., 1955, с. 259.

«Он дал нам поэзию... как художество, — писал Белинский. — И потому он навсегда останется великим, образцовым мастером поэзии, учителем искусства»[1]. «Пушкин — это художник по преимуществу. Его назначение было — осуществить на Руси идею поэзии как искусства... Поэзия как искусство... явилась на Руси только с Пушкиным и через Пушкина. Для такого подвига нужна была натура до того артистическая, до того художественная, что она и могла быть *только такою натурою и ничем больше*»[2].

Между тем революционная демократия требовала большего — и отсюда утверждение Белинского, будто в Гоголе нельзя не признать *«более важное значение для русского общества»*, чем в Пушкине.

Для Чернышевского, усвоившего эти взгляды Белинского, Пушкин тоже был «по преимуществу художником». «Великое дело свое, — говорил он, — ввести в русскую литературу поэзию, как прекрасную художественную форму, Пушкин совершил вполне» и тем самым, по словам Чернышевского, подготовил почву для новой эпохи, представителем которой был главным образом Гоголь[3]. Творчество Пушкина представлялось ему пройденным этапом в развитии русского общества.

Такова же мысль Добролюбова.

Здесь, помимо исторической ограниченности великих демократов сороковых и шестидесятых годов, сыграли немалую роль и те обстоятельства, о которых было сказано выше: многие факты, характеризующие стойкое свободомыслие Пушкина, оставались тогда неизвестны, многие были искажены, подтасованы в интересах реакционных представлений о нем.

Справедливо говорит один из современных исследователей: «Порой Чернышевский... впадал в крайности и допускал ошибочные формулировки, противоречащие основным его мыслям о поэте. Так, он утверждал, например, что Пушкин по преимуществу поэт-художник, в произведениях которого выразилось не столько развитие поэтического содержания, сколько развитие поэтической формы»[4].

Такие «крайности» заставляли иногда Чернышевского ошибочно противопоставлять Пушкина Гоголю.

Чернышевский высказывал свои ошибочные суждения очень осторожно, без перегибов и резкостей, но в толпе его тогдашних последователей вражда к Пушкину считалась почти обязательной.

---

[1] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч. Т. VII. М., 1955. с. 579.
[2] Т а м ж е, с. 34. (Курсив мой. — *К. Ч.*)
[3] *Н. Г. Чернышевский.* Полн. собр. соч. Т. II. М., 1949, с. 516.
[4] *Е. И. Покусаев.* Н. Г. Чернышевский. Саратов, 1953, с. 77.

Мемуарная литература, посвященная тем временам, сохранила такой, например, диалог двух очень юных девиц, мнивших себя прогрессистками. Диалог чрезвычайно типичный.

Одна из них заявила, что она любит стихотворения Некрасова, так как они преследуют чисто утилитарные цели.

«— Ну, а Пушкин, воспевающий эпикуреизм? — спросила другая.

— ...Я признаю его поэзию таким баловством, вот, как вашу брошку и браслет. Для сытых он может быть приятным баловством»[1].

Правда, в диалоге не говорится о Гоголе, но так как Некрасов, по ощущению всей этой читательской массы, был учеником и продолжателем Гоголя, ясно, что автор «Мертвых душ» в их глазах тоже был антиподом «эпикурейца» Пушкина.

Замечательно, что сам-то Некрасов, стоявший в первом ряду представителей «гоголевского направления», избежал этой ошибки тогдашних радикалов*. Хотя он горячо ненавидел то, к чему звали поклонники мнимого Пушкина, он, в отличие от своих революционных соратников, ни разу не назвал эстетского направления — «пушкинским» и ни разу ни в одной строке не противопоставил «гоголевского» направления «пушкинскому».

В самый разгар борьбы этих двух направлений, в 1855 году, он высказал одновременно два пожелания.

Одно — о Гоголе:

«...Надо желать, чтоб по стопам его шли молодые писатели в России» (X, 233).

И другое (которое мы уже приводили) — о Пушкине:

«Читайте сочинения Пушкина... и поучайтесь из них... поучайтесь примером великого поэта любить искусство, правду и родину, и если Бог дал вам талант, *идите по следам Пушкина»* (IX, 364).

Сам Некрасов в своем творчестве следовал *обоим* призывам. Для него не существовало дилеммы: либо гоголевский путь, либо пушкинский. Не антагонистами казались ему Гоголь и Пушкин, но собратьями, шедшими друг за другом к единой цели.

4

Особенно страстно полемика «пушкинского» направления с «гоголевским» велась в канун шестидесятых годов, в первый год царствования Александра II, когда бои революционной демократии с либералами дворянского лагеря были еще в самом начале.

[1] *Ек. Жуковская.* Записки. Л., 1930, с. 105.

Так как либеральные критики, ревнители «искусства для искусства», упорствуя в своих притязаниях на монопольное обладание Пушкиным, заявили демократическому лагерю: «Пушкин наш, а не ваш», Некрасов решил бороться за Пушкина наиболее действенным своим оружием — стихами.

Уже не в анонимных журнальных статьях, не как публицист или критик, а как великий народный поэт он заявил о своем преклонении перед Пушкиным и поставил себе боевую задачу: наперекор фальсификаторским бредням отвоевать Пушкина у его мнимых союзников, выдвинув и прославив в поэзии подлинные черты его личности — свободолюбие и непримиримую ненависть к «самовластительным злодеям» на троне, словом, восстановить те черты, которые так усердно затушевывались несколько десятилетий подряд и биографами, и цензорами, и либеральными критиками.

Первым его шагом по этому пути можно считать те немногие строки в поэме «В. Г. Белинский», где он вспоминает о годах своей юности. Отрывок невелик, не обработан, но глубоко значителен. Вспоминая страшное падение тогдашней литературы — на рубеже тридцатых и сороковых годов, — Некрасов объясняет это падение тем, что литература осталась без Пушкина:

Тогда всё глухо и мертво
В литературе нашей было:
Скончался Пушкин; без него
Любовь к ней в публике остыла...
В бореньи пошлых мелочей
Она погрязнув поглупела...
До общества, до жизни ей
Как будто не было и дела.

(I, 143)

Здесь, как и в журнальных статьях, написанных в том же 1855 году, Некрасов возвеличивает в Пушкине раньше всего *моральную* силу: при нем, утверждает Некрасов, литература не могла бы так измельчать и оторваться от жизни. Самое его присутствие в литературе облагородило бы и возвысило ее.

Эти строки не дошли до его современников: поэма «В. Г. Белинский» больше четверти века не могла появиться в подцензурной печати*.

Второй, все еще беглой и как бы случайной попыткой Некрасова приблизить Пушкина к демократическим читательским массам явились те строки стихов «О погоде» («До сумерек»), где о Пушкине простодушно рассказывает старый типографский рассыльный Минай, когда-то носивший к нему на квартиру пакеты с корректурными гранками.

Здесь впервые в стихах Некрасова появляется образ живого Пушкина. Стихи эти замечательны тем, что не имеют ни малейшего сходства с высокопарными одами, которые в таком изобилии посвящали Пушкину другие поэты.

Стихи Некрасова, посвященные Пушкину, — будничные, домашние, без всяких восторженных возгласов, а между тем в них чувствуется такое сердечное расположение к Пушкину, которого не выразишь ни в каких дифирамбах.

В рассказах Миная (интонацию которых с таким тонким мастерством воспроизводит Некрасов) между прочим упоминается журнал «Современник». Этот журнал — звено, непосредственно связывавшее Некрасова с основателем «Современника» Пушкиным, так как ровно через десять лет после гибели поэта редактором журнала стал Некрасов.

Потому-то старик-рассыльный и говорит между прочим:

С Современником нянчусь давно.
То носил к Александру Сергеичу,
А теперь уж тринадцатый год
Всё ношу к Николай Алексеичу, —
На Литейной живет.

(II, 68)

«Николай Алексеич» — это он сам, Некрасов, за два года до того поселившийся в доме Краевского на нынешнем Литейном проспекте (где теперь Некрасовский музей).

Дальше рассыльный повествует о том, какие приступы гнева испытывал Пушкин, получая журнальные корректурные гранки, перемаранные красными чернилами цензора:

...попрекал все цензурою:
Если красные встретит кресты,
Так и пустит в тебя корректурою:
Убирайся мол ты!
Глядя, как человек убивается,
Раз я молвил: сойдет-де и так! —
Это кровь, говорит, проливается,
Кровь моя — ты дурак!..

(II, 69)

Представление о Пушкине как о жертве цензуры шло совершенно вразрез с господствовавшим тогда представлением о великом поэте.

В печати оставались неизвестными высказывания Пушкина о царской цензуре, от «роковых когтей» которой он так часто страдал. «Невтерпеж глупыми, своенравными и притеснительными»

называл Пушкин представителей этого ведомства. «Жить пером мне невозможно при нынешней цензуре...» — восклицал он еще в 1823 году[1].

В то время очень многие также не знали, что цензурная опека Николая I над сочинениями Пушкина была отнюдь не льготой для поэта, а, напротив, обузой и тяготой.

В печати оставалось неизвестным, какие тупые и пошлые требования были предъявлены «августейшим цензором» к Пушкину по прочтении «Бориса Годунова»; никто не знал, что царь запретил напечатать его «Песни о Стеньке Разине», что он испортил своим бесцеремонным вмешательством и «Путешествие в Арзрум», и «Историю Пугачева», и «Медного всадника».

Читателю оставалось неизвестным и то, что цензурный комитет, по настоянию Уварова, запретил предназначавшуюся для «Современника» статью Пушкина «Александр Радищев».

Тем замечательнее, что Некрасов представил Пушкина своим собратом по борьбе за свободное слово и по кровной ненависти к царской цензуре.

Некрасову этот образ Пушкина был особенно близок, потому что он сам тысячи раз испытывал такие же приступы гнева, когда цензор кромсал корректуры его «Современника».

«Возмутительное безобразие, в которое приведена (цензором. — *К. Ч.*) Ваша статья, испортило во мне последнюю кровь, — писал, например, он 2 сентября 1855 года Льву Толстому, когда цензура искалечила «Севастополь в мае». — До сей поры не могу думать об этом без тоски и бешенства» (X, 240).

В то время, когда писалось стихотворение «До сумерек», к началу шестидесятых годов, в некоторых кругах передовой молодежи было распространено представление о Пушкине как о легкомысленном «певце красоты», безразлично относившемся к общественной жизни. Изображая Пушкина задыхающимся в цензурных тисках, Некрасов тем самым напомнил читателю, что и в борьбе против цензурного гнета Пушкин был предтечей демократов.

Есть основание думать, что в стихах «О погоде» Некрасов воспроизвел действительный случай. Чернышевский в своих позднейших «Заметках о Некрасове» свидетельствовал о его умении с максимальною точностью воспроизводить в стихах услышанную им чужую речь. Вероятно, списан с натуры и типографский рассыльный Минай. То, что сообщил он о Пушкине, по-видимому, имело в глазах Некрасова значение реального факта.

---

[1] *А. С. Пушкин.* Полн. собр. соч. Т. 13. М.: Изд-во АН СССР, 1937, с. 67.

5

Через несколько лет, уже в семидесятых годах, Некрасов пошел еще дальше в планомерном раскрытии подлинных чувств и помыслов Пушкина. Стремясь приблизить поэта к демократическим массам читателей, он вывел его на страницах своей поэмы «Русские женщины».

Пушкин в этой поэме появляется дважды. Сначала юношей, в окружении великолепной природы, на фоне сверкающего южного моря, живописных гор и роскошных садов, — обаятельный, пылкий, влюбленный и радостный. И вторично — в салоне Зинаиды Волконской — только что переживший разгром декабризма и гибель своих лучших друзей. Как не похож он на прежнего Пушкина: вдумчивый, величавый, умудренный опытом тягостной жизни.

Поэт — в изображении Некрасова — не сломился «под гнетом власти роковой», устоял против враждебного натиска: он по-прежнему верен делу борьбы за свободу, память о погибших декабристах для него священна.

Именно такого, свободолюбивого, Пушкина и нужно было показать молодежи семидесятых годов, чтобы она полюбила его.

Этим некрасовским образом Пушкина вконец разрушались представления о нем как о сладкозвучном певце, отрешенном от «житейских волнений», праздном «воспевателе женских ножек и разгульных попоек», «вполне приспособившемся к придворной николаевской знати», каким его считали радикалы.

Изображая Пушкина ведущим задушевную беседу с Волконской, Некрасов с самого начала указывает, что усвоенный великим поэтом «привычный насмешливый тон» был для него только средством отгонять от себя светскую «чернь»:

> Покинув привычный насмешливый тон,
> С любовью, с тоской бесконечной,
> С участием брата напутствовал он
> Подругу той жизни беспечной!
>
> *(III, 69)*

В напутственной речи, в которой Пушкин пытается ободрить и утешить жену декабриста, звучит ненависть к травившему поэта великосветскому обществу, и он, этот некрасовский Пушкин, в полном соответствии с истинными фактами его биографии, какими мы их знаем теперь, завидует подвигу княгини Волконской, освобождающему ее от светского плена. По убеждению поэта,

лучше сибирская каторга, чем бенкендорфовские придворные цепи:

Поверьте, душевной такой чистоты
Не стоит сей свет ненавистный!
Блажен, кто меняет его суеты
На подвиг любви бескорыстной!
(III, 69)

Нужно ли говорить, что в этом отзыве некрасовского Пушкина о «суетах» ненавистного света отразилась та суровая характеристика светского общества, какая дана в заключительных стихах шестой главы «Евгения Онегина», не вошедших в окончательный текст:

Среди бездушных гордецов,
Среди блистательных глупцов,
Среди лукавых, малодушных,
Шальных, балованных детей,
Злодеев, и смешных и скучных,
Тупых, привязчивых судей,
Среди кокеток богомольных,
Среди холопьев добровольных,
Среди вседневных модных сцен,
Учтивых, ласковых измен,
Среди холодных приговоров
Жестокосердой суеты,
Среди досадной пустоты
Расчетов, дум и разговоров,
В сем омуте, где с вами я
Купаюсь, милые друзья.

Далее в «Русских женщинах» некрасовский Пушкин внушает Марии Волконской надежду, которой у него самого уже нет: что мстительная злоба палача Николая со временем может утихнуть, что «гнев царский не будет же вечным»:

Вражда умирится влияньем годов,
Пред временем *рухнет* преграда.
(III, 70)

На самом же деле, как мы знаем из пушкинского послания в Сибирь, поэт уже в то время не питал иллюзий насчет «великодушного монарха» и все надежды возлагал на иное:

Оковы тяжкие падут,
Темницы рухнут — и свобода
Вас примет радостно у входа,
И братья меч вам отдадут.

По цензурным условиям того времени некрасовский Пушкин не мог говорить ни о «свободе», ни о «мече», ни о «братьях». Некрасов вложил в уста поэта лишь смутный намек на то, что «преграда *рухнет»,* несомненно надеясь, что эти слова ассоциируются у читателей с пушкинским посланием в Сибирь, которое принадлежало в то время к числу запрещенных стихов и распространялось во множестве списков.

Но если в ближайшее время оковы не «падут» и темницы не «рухнут», если Волконская погибнет в сибирских снегах, пусть знает и помнит, что ее подвиг бессмертен как пример для потомства:

Пленителен образ отважной жены,
Явившей душевную силу,
И в снежных пустынях суровой страны
Сокрывшейся рано в могилу!
Умрете, но ваших страданий рассказ
Поймется живыми сердцами,
И за полночь правнуки ваши о вас
Беседы не кончат с друзьями.

(III, 70)

Эта возвышенная — и такая характерная для Пушкина — вера в то, что истинной наградой за жертвы и подвиги является память потомства, вполне гармонировала с революционной этикой шестидесятых — семидесятых годов, утверждавшей святость и нравственную красоту героической гибели в неравной борьбе с угнетателями во имя грядущей победы.

Дальше в речи Пушкина, обращенной к Волконской, следует еще одно четверостишие, после которого во всех прежних изданиях Некрасова, вплоть до 1949 года, постоянно ставились точки, означавшие цензурный пробел. Уже много десятков лет за этими загадочными точками скрывалась не входившая в некрасовский текст наиболее сильная часть всей напутственной речи Пушкина:

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

(III, 70)

Эта строфа не только по своему содержанию, но и по своей интонации, по стилю, по звуку стиха является наиболее пушкинской, и горько думать, что она так долго была утаена от читателей.

Образ Волконской сближается здесь со страдальческим образом Натальи Долгорукой. Такое сближение делалось очень часто, особенно в декабристской среде. Долгорукая, шестнадцатилетняя дочь петровского фельдмаршала Шереметева, жившая в роскоши, последовала через три дня после свадьбы за своим мужем в сибирскую ссылку. Восемь лет спустя ее муж был привезен из Сибири в Москву и после пыток казнен временщиком Анны Иоанновны — Бироном. Вдова казненного ушла в монастырь, где и умерла через несколько лет.

Изображая трагическую судьбу ее мужа, поэт И. И. Козлов говорил:

Когда во всем он зрел измену,
Невеста юная одна
Ему осталася верна;
Его подругою, душою
С ним в ссылке целых восемь лет
Она жила...[1]

Но, конечно, главная ценность новонайденного некрасовского четверостишия не в том, что Пушкин, беседуя с Волконской, вспоминает о судьбе Долгорукой, а в том, что он сближает образ царя Николая с образом одного из самых свирепых и гнусных палачей, каких только знает история, — Эрнеста Иоганна Бирона.

Смысл этой пушкинской речи: жене декабриста — слава в потомстве, а ее палачу Николаю — бесславие, ненависть:

Но свет Долгорукой еще не забыл,
А Бирона нет и в помине.

Свободолюбец, гуманист, враг деспотизма — таков Пушкин в поэме Некрасова. Введя в поэму монолог Пушкина, обращенный к Волконской, Некрасов тем самым утверждал, что все домыслы фальсификаторов о «примирении» Пушкина с самодержавием являются клеветой на поэта.

Не забудем, что встреча с Волконской происходит в 1826 году, к которому многие биографы относили отречение Пушкина от его прежних убеждений и верований.

Отмечу кстати, что, хотя при изображении Пушкина Некрасов в своей поэме довольно близко придерживается текста известных записок Марии Волконской, речь Пушкина в этой поэме является созданием Некрасова. А те немногие строки, которые

[1] «Стихотворения И. И. Козлова». Л., 1960, с. 387.

он заимствовал из записок Волконской, согреты такой теплотой, какая отсутствует в подлиннике.

У Волконской сказано без всяких эмоций:

«Пушкин говорил мне: «Я намерен писать труд о Пугачеве. Я отправлюсь на места, перевалю через Урал, последую дальше и явлюсь к вам в Нерчинские рудники просить пристанища». Он написал свою прекрасную работу, восхитившую всех, но не побывал в наших краях»[1].

Здесь слышался даже как будто упрек. У Некрасова все это звучит по-другому. Волконская в его поэме говорит:

Поэт написал «Пугачева».
Но в дальние наши снега не попал.
Как мог он сдержать это слово?.. —
(III, 71)

то есть выражена уверенность в том, что, если бы не препятствия, чинимые властью, Пушкин непременно навестил бы в Сибири своих единомышленников и друзей — декабристов.

Некрасов был так уверен в лживости всех разговоров о капитуляции Пушкина перед самодержавной реакцией, так ценил его народолюбие, что в одном из вариантов поэмы «Кому на Руси жить хорошо» прославил его как одного из борцов за раскрепощение народа.

В черновом наброске «Сельской ярмонки» (то есть второй главы первой части поэмы «Кому на Руси жить хорошо») сравнительно недавно был обнаружен такой вариант:

Швырнув под печку Блюхера,
Форшнейдера поганого,
Милорда беспардонного
И подлого шута,
Крестьянин купит Пушкина,
Белинского и Гоголя.
. . . . . .
То люди именитые,
Заступники народные,
Друзья твои, мужик!
(III, 476)

В устах Некрасова эти два слова, «народный заступник», всегда звучали наивысшей хвалой.

[1] *М. Н. Волконская.* Записки. Л., 1924, с. 36.

В то время как эстеты дворянского лагеря восхваляли Пушкина за пленительную «сладость стиха», за «изящество» поэтических форм, а критики писаревского толка порицали поэта за его мнимую приверженность самодержавному строю, Некрасов поднял свой голос в защиту Пушкина, прославляя его, наперекор установившимся мнениям, как демократа, как друга крестьян, как одного из «народных заступников».

Такое истолкование поэзии Пушкина и ее исторической роли было в те времена необычным и далеко опережало господствовавшие тогда взгляды.

Хотя приведенные строки остались среди черновых рукописей Некрасова, но мы имеем право ссылаться на них, так как здесь выражено то же отношение к Пушкину, какое проявилось и в поэме «Русские женщины», и в критических статьях и заметках Некрасова.

Всюду, во всех этих произведениях, Некрасов настойчиво, планомерно, упорно разоблачает легенды о Пушкине как о стороннике «искусства для искусства», носителе реакционных идей, везде он борется за подлинного Пушкина, такого, какого мы знаем и любим теперь.

У Некрасова был редкостный дар: он, как никто, умел восхищаться душевной красотой своих сподвижников. Вспомним созданные им хвалебные гимны, в которых он так благоговейно воспевает Белинского, Добролюбова, Шевченко, Чернышевского — плеяду дорогих ему «народных заступников»:

Учитель! перед именем твоим
Позволь смиренно преклонить колени!
(II, 279)

. . . . . .
Какой светильник разума угас!
. . . . . .
(II, 200)

Его послал бог Гнева и Печали...
(II, 381)

Этими гимнами он стремился создать как бы некий пантеон для демократии, для ее будущих молодых поколений — пантеон ее героев и мучеников. Правда, по своей внешней форме то повествование о Пушкине, которое Некрасов ввел в поэму «Русские женщины», сильно отличается от гимнов Белинскому и его продолжателям. Но Пушкин, изображенный здесь, так обаятелен, так благороден, исполнен такой стойкой и мужественной любви

к декабристам, так ненавидит их палача Николая, которого приравнивает к извергу Бирону, что этот образ поэта явно примыкает к тем образам борцов за народное счастье, которых Некрасов воспел в своих гимнах:

Великие, страдальческие тени,
О чьей судьбе так горько я рыдал,
На чьих гробах я преклонял колени
И клятвы мести грозно повторял...

(II, 255)

6

Противопоставляя Некрасова Пушкину, реакционные критики постоянно внушали читателям, что Некрасов — поэт без роду, без племени, без вчерашнего дня, бесконечно далекий от той многосложной и богатой словесной культуры, высшим олицетворением которой был Пушкин.

Один из этих критиков, реакционер В. В. Розанов, дошел до таких утверждений: «Некрасов — человек без памяти и традиции, человек без благодарности к чему-нибудь, за что-нибудь в истории. Человек *новый и пришелец* – это первое и главное... Он повел совершенно новую линию от «себя» и «своих», ни с чем и в особенности ни с *кем* не считаясь и не сообразуясь»[1].

Увлекшись этой ошибочной мыслью, критик утверждал в своей статье, будто Некрасову даже не случалось читать Жуковского (!), будто он даже не слыхал о Козлове, Батюшкове, Веневитинове, Подолинском, Александре Одоевском (!).

Цель этой статьи ясна: представить величайшего из русских революционных поэтов каким-то Иваном Непомнящим, который будто бы не принял наследства от предков; показать на примере Некрасова, что созданный демократией поэт, в качестве «варвара», человека «низов», находится вне всяких влияний культуры.

Так как те, кто изображали Некрасова человеком без традиций и предков, ссылались обычно на его юные годы, утверждая, будто он, провинциальный подросток, вошел в литературу как безродный дикарь, даже не подозревающий, что у литературы есть прошлое, я для опровержения этой неправды считаю вполне достаточным всмотреться в самые ранние стихотворения Некрасова.

[1] «Новое время». 1916. № 4308, от 8 января.

В этих ранних стихах мы читаем:

Когда сверкнет звезда полночи
На полусонную *Неву*.
(I, 261)

Презря и *суд глупца* и *хохот черни дикой*, –
(I, 239)

и, конечно, не можем не прийти к убеждению, что семнадцатилетний Некрасов даже слишком громко свидетельствовал о своем подчинении поэтике и фразеологии Пушкина, ибо первый из приведенных отрывков представляет собой перепев знаменитого двустишия из «Вольности»:

Когда на мрачную *Неву*
Звезда полуночи сверкает, –

а во втором отпечатлелась строка из пушкинского сонета «Поэту»:

Услышишь *суд глупца* и *смех толпы холодной*, –

из чего следует, что такие *невольные* реминисценции произведений учителя были свойственны Некрасову в первые же годы его литературного творчества. Напомним, что стихи семнадцатилетнего Лермонтова тоже были полны «пушкинизмами». Впоследствии, когда для Некрасова миновала пора ученичества, подобные прямые заимствования стали, конечно, немыслимы, но, как видно из его позднейших стихов, он по-прежнему не расставался с поэзией Пушкина. Пушкин, если можно так выразиться, продолжал сопутствовать ему в его литературных трудах.

Стихи своего первого — сборника «Мечты и звуки» он украсил эпиграфами, заимствованными из пушкинской лирики:

...Для сердца нужно верить.
(I, 241)

...Забываю песни муз,
Мне моря сладкий шум милее.
(I, 260)

И одно из своих последних стихотворений, «Мать», написанное во время предсмертной болезни, он точно так же возглавил стихами из Пушкина:

Надо мной
Младая тень уже летала...
(II, 743)

В сказке о бабе-яге, написанной им в ранней юности, встречаются явные отголоски из пушкинских сказок, например:

Туча по небу бежит,
Месяц на небе горит.
(I, 329)

Но особенно ясно ощущается присутствие Пушкина в тех произведениях Некрасова, которые относятся к середине пятидесятых годов, когда благодаря новому изданию Пушкина Некрасов возобновил свое общение с великим поэтом.

Так, для одного из лучших своих стихотворений, написанных в этот период, «Праздник жизни — молодости годы...», он использовал словесную формулу пушкинского «Евгения Онегина»:

Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил...
(гл. 8-я)

В поэме «Саша», законченной в том же 1855 году, мы вспоминаем о Пушкине, читая такую строку:

Что же молчит мой озлобленный ум?.. —
(I, 111)

так как здесь опять-таки явная цитата из Пушкина, который в образе Евгения Онегина дал портрет человека двадцатых годов

С его озлобленным умом.
(Гл. 7-я)

Точно так же, когда в стихотворении «Чиновник» Некрасов пишет:

От «финских скал» до «грозного Кавказа», —
(I, 196)

когда один из персонажей его «Железной дороги» говорит, обращаясь к другому:

Или для вас Аполлон Бельведерский
Хуже печного горшка? —
(II, 205)

когда в юношеском стихотворении «Портреты» Некрасов уязвляет одного литератора строкою из «Евгения Онегина»:

Как Байрон, гордости поэт! —
(I, 374)

и отзывается о другом литераторе:

В крылах отяжелевший грач, —
(IX, 251)

перефразируя третью строку обнародованного как раз в то время в «Современнике» пушкинского стихотворения «Н. С. Мордвинову», — все эти, как и многие другие подобные, строки являются несомненными «пушкинизмами» в поэзии Некрасова (ср. последовательно у Пушкина: «От финских хладных скал до пламенной Колхиды»; «Кумир ты ценишь Бельведерский»; «Печной горшок тебе дороже»; «В крылах отяжелев, он небо забывал»)[1].

В стихах Некрасова и в его переписке встречается выражение «неотразимые обиды», то есть такие обиды, которые мы вынуждены выносить без протеста, не давая обидчику никакого отпора.

26 февраля 1870 года Некрасов писал А. М. Жемчужникову о неизбежности гневного чувства от тех «неотразимых общественных обид, под гнетом которых нам, то есть нашему поколению, вероятно, суждено и в могилу сойти» (XI, 165).

В поэме «Дедушка» (1870) Некрасов указывал, что «неотразимые обиды» вполне «отразимы»:

Взрослые люди — не дети,
Трус — кто сторицей не мстит!
Помни, что нету на свете
Неотразимых обид.
(III, 578)

Самое это выражение «неотразимые обиды» подсказано Некрасову Пушкиным, который в стихотворении «Воспоминание» писал:

Вновь сердцу <бедному> наносит хладный свет
Неотразимые обиды.

[1] Некоторые менее заметные «пушкинизмы» Некрасова указаны В. В. Гиппиусом в статье «Некрасов в истории русской поэзии XIX века». — «Литературное наследство». Т. 49—50. М., 1946, с. 10. Среди многих верных наблюдений над текстами обоих поэтов в статье Гиппиуса было ошибочно сказано, будто стихотворение «Сват и жених» внушено Некрасову пушкинским стихотворением «Сват Иван, как пить мы станем!». Мнение о сходстве этих текстов, впервые высказанное К. А. Шимкевичем в статье «Пушкин и Некрасов» («Пушкин в мировой литературе». Л., 1926), лишено оснований, так как общего у обоих стихотворений одно только слово «сват». Между тем с вышеназванным пушкинским текстом перекликается другое стихотворение Некрасова — «Солдатская» из поэмы «Кому на Руси жить хорошо» (см. в настоящей книге с. 414—416).

Эту же пушкинскую словесную формулу вспомнил Некрасов позднее, в 1875 году, когда писал в сатире «Современники»:

Всё под гребенку подстрижено,
Сбито с прямого пути,
Неотразимо обижено...

(III, 147)

Теперь, когда вышло наконец из печати Полное собрание сочинений и писем Н. А. Некрасова, каждому легко убедиться, что и в критических статьях, и в рецензиях, и в фельетонах, и в водевилях, и в юмористических журнальных стихах Некрасов так часто обращается к Пушкину, так легко и свободно применяет во всякой, даже случайно подвернувшейся фразе ту или иную цитату из Пушкина, порою переосмысляя ее, так находчиво вводит в свою стихотворную речь целые фрагменты из Пушкина, что, читая его, обнаруживаешь буквально на каждом шагу, до какой степени крепко усвоено им все наследие Пушкина, как прочно вошло оно в его умственный обиход, какой драгоценной — и привычной! — собственностью стало оно для него.

Случалось, что разные части одной и той же цитаты из Пушкина служили Некрасову для двух стихотворений, совершенно различных по жанрам. Читая, например, такие стихи в его фельетоне «Новости» (1845):

И в *действии пустом кипящий ум*
Суров и *сух*, –

(I, 202)

мы не можем не вспомнить того же отрывка из «Евгения Онегина», откуда Некрасовым было заимствовано выражение «озлобленный ум». В этом отрывке Пушкин говорит о своем современнике:

С его безнравственной душой,
Себялюбивой и *сухой*,
Мечтанью преданной безмерно.
С его *озлобленным умом*,
Кипящим в действии пустом.

Таким образом, двустишие Пушкина (замыкающее XXII строфу седьмой главы «Евгения Онегина») воспроизведено по частям в двух столь различных произведениях Некрасова, как фельетон «Новости» и поэма «Саша».

7

Однако из сказанного вовсе не следует, что Некрасов, великий новатор, самобытнейший из русских поэтов послепушкинской эпохи, идейный вождь революционной демократии шестидесятых годов, был, так сказать, пленником Пушкина, его подражателем, подобно десяткам таких эпигонов, как, например, Подолинский, Бернет, Бороздна, Тимофеев, Алмазов.

Нет, преклоняясь перед поэзией Пушкина как перед одной из национальных святынь, свидетельствующих о величии русского народного гения, Некрасов никогда не забывал, что содержание и направление его собственной поэзии *иное*.

Поэт-разночинец, он сознавал себя выразителем *нового*, высшего этапа в развитии русской революции.

Поэтому мы очень ошиблись бы, если бы стали изображать дело так, будто некрасовская поэзия есть прямое и непосредственное продолжение пушкинской.

И по своему мировоззрению и по эстетическим основам своего творчества Пушкин и Некрасов являются представителями двух разных периодов в русском освободительном движении.

Пушкин представитель первого — декабристского — периода; Некрасов представитель второго — разночинского.

Как ни восхищался Некрасов недосягаемой красотой и гармонией поэзии Пушкина, все же он понимал, что поэзия новой эпохи требует других сюжетов, другого стиля, других интонаций и ритмов.

К этому пониманию пришел он не сразу. В его творческой эволюции был такой недолгий период, когда он, уже зрелым поэтом, сделал было попытку, в интересах своей «гражданской» поэзии, использовать пушкинский стиль — пушкинскую ритмику и лексику. Я говорю о его поэме «Несчастные», над которой он начал работать в 1855 году. Стиль поэмы характеризуется именно тем, что ее типично некрасовская тема — прославление революционера, погибающего в Сибири на каторге, — разработана в пушкинских формах. Конечно, пушкинские формы являются лишь одним из элементов поэтического стиля «Несчастных», но этот элемент здесь гораздо заметнее и, так сказать, преднамереннее, чем в других произведениях Некрасова. Здесь Некрасов с особенным блеском проявил немалое свое мастерство в области пушкинских форм:

И смерти лишь она алкала,
Когда преступная нога,
Звуча цепями, попирала
Недружелюбные снега...

(II, 27)

В этом четверостишии «Несчастных» и фактура стиха, и система эпитетов — все отзывается Пушкиным (времен «Братьев разбойников» и «Кавказского пленника»). Вообще в некрасовских ямбах эпитеты гораздо «романтичнее», чем в его анапестах, амфибрахиях, дактилях. Здесь, в поэме «Несчастные», поэт не раз выбирает сочетания слов, которые были издавна свойственны пушкинской школе: здесь и «пышный мавзолей» (II, 32), и «чаши круговые» (II, 18), и «седые туманы» (II, 39), и «призрак роковой» (II, 36), и «гробовые двери» (II, 37), и «трудолюбец венценосный» (II, 33), и «обычная чреда» (II, 38), и «славный жребий» (II, 32), и «чудный лик» (II, 33), и «чудное мечтанье» (II, 37) и т. д.

Некоторые строки «Несчастных» звучат таким типично пушкинским ямбом, что воспринимаются как цитаты из Пушкина:

Красою блещут небеса...
(II, 17)

Кому судьба венец готовит...
(II, 25)

Свою хранительную тень...
(II, 30)

Его святую долговечность...
(II, 31)

Даже архаизмы в этой поэме типично пушкинские: «стары годы» (II, 19), «стогны» (II, 22), «страж бессменный» (II, 26), «гробовая сень» (II, 27) и т. д.

В самом начале поэмы Некрасов даже делает ссылку на Пушкина, на его «Руслана и Людмилу»:

Но в сказке витязь благородный
Придет — волшебника убьет
И клочья бороды негодной
К ногам красавицы свободной
С рукой и сердцем принесет.
(II, 17)

Легко объяснить такое тяготение к пушкинской лексике воздействием только что вышедших в то время в шеститомном издании «Братьев разбойников», «Бахчисарайского фонтана», «Цыган».

Но, конечно, для нас важно не то, что Некрасов вполне сознательно поставил себе целью приблизиться к пушкинской форме стиха, а то, что он использовал эту драгоценную форму для своей

собственной революционно-демократической темы, для прославления народного трибуна, политического бойца, агитатора, мечтающего о близком восстании.

Изучение некрасовских рукописей приводит нас к твердой уверенности, что в образе сосланного в Сибирь каторжанина, которого товарищи-ссыльные прозвали «Кротом», Некрасов воплотил некоторые черты своего учителя и друга — Белинского. Крот — это Белинский на каторге, и главная идея поэмы заключается в том оптимистическом убеждении автора, что русский народ, даже в условиях рабства и каторги, чрезвычайно восприимчив к революционной проповеди своих просветителей:

Не вдруг мы поняли его,
Но он учить не тяготился —
Он с нами братски поделился
Богатством сердца своего!
Забыты буйные проказы,
Наступит вечер — тишина,
И стали нам его рассказы
Милей разгула и вина.
. . . . . .
Он говорит, ему внимаем,
И, полны новых дум, тогда
Свои оковы забываем
И тяжесть черного труда.

(II, 29, 33)

Вот какую тему, чрезвычайно актуальную для первоначального периода шестидесятых годов, попытался Некрасов облечь в форму заново прозвучавших тогда пушкинских южных поэм. Каторга, например, изображена здесь в романтическом стиле двадцатых годов: «зубовный скрежет», «подземелье», «оковы». О каторжниках сказано так:

В них сердце превратилось в камень,
Навек оледенела кровь... —

(II, 29)

и сами они говорят о себе: «томимся гладом» (II, 34), «почием от труда» (II, 34), и те нары, на которых «почиют» они, выспренне именуются «ложем» (II, 37).

Вообще это не столько ссыльнокаторжные, сколько типичные «пленники», «изгнанники», «невольники», «колодники», «узники», порожденные пушкинской школой двадцатых годов, — близкие родственники «братьев разбойников».

Работая над созданием этой поэмы и изображая в ней предсмертные видения революционера Крота, умирающего в сибирской неволе, Некрасов написал в первоначальном варианте:

Восторг в очах его сиял.
(II, 545)

Едва была написана эта строка, он, должно быть, и сам с удивлением заметил, что она не его, а Пушкина — из «Египетских ночей»:

Его ланиты
Пух первый нежно отенял;
Восторг в очах его сиял…

В черновой рукописи Некрасов сделал было ссылку на Пушкина, но потом зачеркнул этот стих и заменил его собственным:

Восторгом взор его сиял.
(II, 38)

Тождество исчезло, но разительное сходство осталось, и такие случаи были у него в то время нередки.

Воспроизводя, например, беседы, которые в сибирской тюрьме вел герой «Несчастных» со своими товарищами, Некрасов между прочим писал:

О ней, о родине державной,
Он говорить не уставал:
То жребий ей пророчил славный,
То старину припоминал, —
Кто в *древни веки ею правил.*
(II, 32)

«Древни веки» — здесь несомненная реминисценция Пушкина:

Чей в *древни веки* парус дерзкий
Поработил брега морей.
(«Родословная моего героя»)

Слово «правил» здесь тоже подсказано Пушкиным:

В начале жизни мною *правил…*
(«Евгений Онегин», гл. 4-я, I)

Совпадения на первый взгляд незначительные, но они очень рельефно показывают, на каком глубочайшем невежестве основа-

но было распространявшееся реакционными эстетами мнение, будто поэзия Некрасова есть, так сказать, антипушкинская, будто вся она обусловлена отрицанием Пушкина, отказом от Пушкина, пренебрежением к его эстетическим заветам и принципам, разрушением его поэтических форм.

Характерно, что даже Тургенев, в позднейшее время так отрицательно относившийся к поэзии Некрасова, все же не раз отмечал в стихотворениях Некрасова элементы пушкинского стиля.

По поводу некрасовского стихотворения «Муза» Тургенев писал ему 23 ноября 1852 года: «...скажу тебе, Некрасов, что твои стихи хороши... первые 12 стихов отличны и напоминают пушкинскую фактуру»[1].

И через несколько лет — о стихотворении Некрасова «Давно — отвергнутый тобою...»:

«Стихи твои «К**» просто пушкински хороши, — я их тотчас на память выучил»[2].

«Пушкинская фактура» была для Тургенева эстетическим мерилом поэзии.

В поэме «Несчастные» есть немало страниц, которые можно назвать превосходными. Некоторые части поэмы обнаружили в Некрасове живописца огромной изобразительной силы (картины Петербурга, деревни, провинциального городка, образ Крота и т. д.), и все же Некрасов был прав, когда очень скоро почувствовал, что не в этом, пусть и очень умелом, воспроизведении стилистики Пушкина лежит его творческий путь, а в собственной, вполне самобытной, подлинно некрасовской речи, которая, конечно, не могла бы сложиться без усвоения пушкинских традиций, — но более сложного, более глубокого (как это выразилось в его «Железной дороге», в «Орине, матери солдатской», в «Кому на Руси жить хорошо»).

Характерно, что в «Несчастных» наряду с «пушкинизмами» встречаются типичные обороты Некрасова:

Начальство к нам добрее стало,
. . . . . .
И *хорошо аттестовало.*

(II, 34)

...ты был всегда
Ареной деятельной силы.

(II, 19)

[1] *И. С. Тургенев.* Письма. Т. II. М.—Л., 1961, с. 88.
[2] Там же, с. 285.

На фоне этой некрасовской фразеологии «пушкинизмы» выступают особенно явственно.

После создания «Несчастных» (и поэмы «Тишина») Некрасов окончательно понял, что революционно-демократическая тема для своего воплощения требует соответствующей формы. Эта форма к началу шестидесятых годов достигла в некрасовском творчестве высшего своего совершенства. Она органически связана с мировоззрением эпохи и всесторонне определяется им.

В истории русской поэзии Некрасов был одним из самых смелых новаторов, и в то же время он хорошо понимал, что для того, чтобы стать поэтом молодой демократии, создающей новую культуру, нужно глубоко усвоить все лучшие завоевания старой.

Преклоняясь перед могуществом пушкинской поэтической речи, он, как мы только что видели, счел необходимым использовать это могущество для служения задачам, выдвинутым новой эпохой.

Один из отрывков «Несчастных» в рукописи даже имеет подзаголовок: «Подражание Пушкину» (II, 630).

Непосредственно вслед за «Несчастными» Некрасов написал (опять-таки пушкинским ямбом) поэму «Тишина», где тоже есть немало «пушкинизмов»: «Нет отрицанья, нет сомненья» (II, 42); «Опять ты сердцу посылаешь успокоительные сны» (II, 43); «Твердыня, избранная славой» (II, 44) и т. д.

То была кратковременная, хотя и очень плодотворная, стадия в развитии некрасовского стиля, так как, только пройдя ее, он убедился, что для выражения чувств и мыслей закрепощенного трудового народа, пробуждавшегося к революционной борьбе, нужна была другая литературная форма, которую он и выработал окончательно в ближайшие годы. В этой форме уже нет и следов реставрации пушкинского стиля.

8

Выше было сказано о группе исследователей, которые утверждали, будто Некрасов пользовался каждой возможностью, чтобы противопоставлять свое творчество пушкинскому. Это у них называлось «полемикой Некрасова с Пушкиным», причем в своих статьях они обильно цитировали такие стихотворения Некрасова, которые на поверхностный взгляд можно было и в самом деле считать антипушкинскими. Но только на поверхностный взгляд. Стоит внимательно вглядеться в каждый из этих якобы

«антипушкинских» текстов Некрасова, и станет ясно, что все они вместе и каждый в отдельности еще сильнее подчеркивают его связь со своим великим предшественником и в то же время свидетельствуют о его самобытности.

Впервые эта полемика наметилась с достаточной ясностью в некрасовском стихотворении «Муза» (1851), построенном как антитеза той Музе, которую юный Пушкин изобразил в виде веселой, благодушной волшебницы, склоняющейся над колыбелью ребенка и поющей ему сладкозвучные песни:

Ты, детскую качая колыбель,
Мой юный слух напевами пленила
И меж пелен оставила свирель,
Которую сама заворожила.

(«Наперсница волшебной старины»)

Образу Музы в четверостишии Пушкина сопутствуют, как мы видим, следующие конкретные образы:

1) «колыбель»,
2) «пленительные напевы»,
3) «пелены»,
4) «свирель».

Все эти четыре образа Некрасов использовал, чтобы ими охарактеризовать — по контрасту — свою революционную Музу. Четыре образа — четыре антитезы, расположенные в том же порядке, что и в стихотворении Пушкина. Раньше всего «колыбель». Муза Некрасова не качает ее, а сотрясает в припадке исступленного бешенства:

Предавшись дикому и мрачному веселью,
Играла бешено моею *колыбелью,*
Кричала: «мщение!» — и буйным языком
На головы врагов звала Господень гром!

(I, 62)

Следующий пушкинский образ — «напев» («Мой юный слух напевами пленила»). У Некрасова и здесь антитеза:

Она певала мне — и полон был тоской
И вечной жалобой *напев* ее простой.

(I, 61)

Дальше в полном соответствии с четверостишием Пушкина следуют образы: «пелены» и «свирель», причем характерно, что пушкинские «пелены» у Некрасова превратились в «пеленки»:

Слетая с высоты, младенческий мой слух
Она гармонии волшебной не учила,
В *пеленках* у меня *свирели* не забыла.

(I, 61)

Полемичность этих стихов несомненна. Некрасов действительно воспользовался этим образом пушкинской Музы, чтобы показать, до какой степени его, некрасовская, Муза не похожа на пушкинскую.

Но мы торопимся тут же отметить: это противопоставление ослаблено тем обстоятельством, что Муза, изображенная Пушкиным, — не богиня олимпийских высот, а, пожалуй, такая же «плебейка», как и Муза Некрасова. В том же стихотворении Пушкин говорит о ней так:

Я ждал тебя; в вечерней тишине
Являлась ты веселою старушкой
И надо мной сидела в шушуне,
В больших очках и с резвою гремушкой.

Обе Музы равно не похожи на величественных античных богинь. Образы обеих сильно снижены. Обе равно нарушают аристократический литературный канон. Говоря фигуральным языком той эпохи, такому всеобъемлющему поэту, как Пушкин, подчинялись равно *все* музы, и одна из них сродни некрасовской, такая же бичующая, такая же гневная, — та, к которой Пушкин взывал:

О муза пламенной сатиры!
Приди на мой призывный клич!
Не нужно мне гремящей лиры,
Вручи мне Ювеналов бич!

Эта сатирическая муза — прямая предшественница музы Некрасова[1].

Второй случай полемики с Пушкиным в знаменитом диалоге Некрасова «Поэт и гражданин», где многие строки явно пе-

[1] Некрасов живо интересовался неизданными произведениями Пушкина; в то время, когда он писал свою «Музу», «Наперсница волшебной старины» еще не появлялась в печати. Впервые она была напечатана в издании 1855 г. и тогда же воспроизведена в некрасовском «Современнике»*. Очевидно, поэту она стала известна из какого-нибудь редкостного списка. Недаром он был связан многолетним знакомством с разыскателями пушкинских текстов — Лонгиновым, Гаевским, тем же Анненковым. Когда Лонгинов опубликовал «Ариона», внушенного декабристским восстанием и до той поры неизвестного широким читательским массам, Некрасов написал библиографу: «Мы спасибо тебе сказали... за то, что ты напечатал: «Нас было много на челне» (X, 346).

рекликаются с пушкинским стихотворением «Поэт и толпа» («Чернь»).

Диалог был написан в 1855—1856 годах, во время самых шумных кривотолков, вызванных новым изданием Пушкина, и появился в виде предисловия к стихам, вошедшим в первую книгу Некрасова.

Хотя целью «Поэта и гражданина» является опровержение реакционных лозунгов эстетической критики, ценившей в Пушкине превыше всего «сладкозвучие», Некрасов с самого начала подчеркивает, что оба спорящих, и гражданин и поэт, равно восхищаются красотой и музыкальностью поэзии Пушкина, ее непревзойденными звуками. Поэт восклицает с восторгом:

Неподражаемые *звуки!*.. –

и Гражданин вполне соглашается с ним:

Да, звуки чудные... ура!
. . . . . .
И я восторг твой разделяю.
(II, 8–9)

Но смаковать сладкозвучие пушкинской поэзии как некую абсолютную ценность, безотносительно к идейному ее содержанию, значило, по мысли Некрасова, унижать и порочить ее. Сладкозвучия умели достигнуть и те эпигоны Пушкина — Тимофеевы, Губеры, Бернеты, Стромиловы, — которые, по свидетельству самого же Некрасова, прошли по литературе, как тени, не оставив в ней никакого следа.

И нам от лир их *сладкострунных*
Осталась память лишь одна, —

иронически писал о них Некрасов еще в 1854 году (IX, 239).

Главным козырем реакционных эстетов в их борьбе с демократическим пониманием Пушкина были строки из стихотворения «Поэт и толпа»:

Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.

Все статьи либеральных и консервативных журналов, вызванные анненковским изданием 1855 года, ставили эти стихи в основу своего истолкования Пушкина, сводя к ним сущность его многообразного гения.

Некрасов понимал, что творческим подвигом всей своей жизни сам Пушкин опроверг декларацию о мнимой отрешенности людей искусства от «житейского волненья» и «битв».

Но так как эти пушкинские строки, оторванные от той обстановки, в которой они были созданы, стали именно тогда, в середине пятидесятых годов, боевым кличем реакционных фальсификаторов Пушкина, Некрасов счел необходимым в «Поэте и гражданине» противопоставить той декларации «чистого искусства», которую они приписывали Пушкину, свое революционно-демократическое понимание целей искусства.

Диалог этот можно понять до конца именно в связи с тогдашними статьями Каткова, Дружинина, Анненкова, прославлявшими Пушкина как представителя чистой эстетики.

Некрасов восстает против тех, кто пытался использовать стихотворение Пушкина для оправдания антиобщественной и безыдейной поэзии. Он напоминает, что наступила грозовая эпоха:

Гроза шумит...
(II, 12)

...гром ударил; буря стонет
И снасти рвет, —
(II, 10)

и что в такую эпоху «сладкие звуки», выдвигаемые в качестве самоцели, являются сугубым преступлением. Слагатели «сладких звуков» вызывают в нем такое же чувство, как воры, казнокрады и взяточники. В гневе он ставит современных ему «сладких певцов» на одну доску с мошенниками:

Одни — стяжатели и воры,
Другие — сладкие певцы.
(II, 10)

В противовес пушкинской строфе о назначении поэта Некрасов от лица демократии выдвигает призыв:

Будь гражданин! служа искусству,
Для блага ближнего живи,
Свой гений подчиняя чувству
Всеобнимающей Любви.
(II, 11)

Показательно, что, обличая ненавистных ему адептов «чистой» поэзии, Некрасов к самому Пушкину относится с неизмен-

ным восторгом и трижды в этих стихах именует его солнцем поэзии:

Нет, ты не Пушкин... Но покуда
Не видно *солнца* ниоткуда...
(II, 9)

Заметен ты,
Но так без *солнца* звезды видны.
(II, 9)

В духе той же метафоры поэты пятидесятых годов, по сравнению с солнцем — Пушкиным, представляются Некрасову убогими факельщиками, светочи которых так тусклы, что кажутся дрожащими искрами. О факеле, к которому приравнивается литературное творчество участвующего в этом диалоге Поэта, Гражданин говорит в том же стихотворении так:

Дрожащей искрою впотьмах
Он чуть горел, мигал, метался,
Моли, чтоб *солнца* он дождался
И потонул в его лучах! —
(II, 9)

то есть чтобы снова явился равный Пушкину великий поэт — поэт-солнце, на этот раз из рядов демократии.

Присущее Некрасову живое чувство исторических эпох сказалось и в «Поэте и гражданине». Стихи Пушкина, бесспорно, прекрасны, говорит он в этом диалоге, но нынче другая эпоха:

Ты знаешь сам,
Какое время наступило, —
(II, 7)

время ураганов и гроз: «не *время* песни распевать». Было бы противоестественно, если бы новая грозовая эпоха не потребовала качественно новой поэзии. Пусть эта новая поэзия, по сравнению с пушкинской, будет «чужда красоте», Гражданин (то есть типичный человек шестидесятых годов) все же, по утверждению Некрасова, принимает ее к сердцу ближе, чем чьи бы то ни было другие стихи:

Но, признаюсь, твои стихи
Живее к сердцу принимаю.
(II, 9)

Здесь опять-таки не столько полемика с Пушкиным, сколько противопоставление дворянской эпохи разночинским шестидесятым годам.

В третий раз Некрасов счел необходимым противопоставить свое творчество пушкинскому в той самой поэме «Несчастные», где, как уже было сказано, он по ритмике, по стилю, по звуку стиха более всего приближается к Пушкину. Там изображен Петербург, и с первых же строк Некрасов сравнивает свое восприятие самодержавной столицы с пушкинским.

Петербург в «Медном всаднике» строен, роскошен, горделив и прекрасен:

Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид,
Невы державное теченье,
Береговой ее гранит,
Твоих оград узор чугунный,
Твоих задумчивых ночей
Прозрачный сумрак, блеск безлунный...
. . . . . .
Люблю воинственную живость
Потешных Марсовых полей,
Пехотных ратей и коней
Однообразную красивость.

Напомнив эти пушкинские строки, Некрасов заявляет вначале, что, очарованный ими, он отнюдь не собирается спорить с великим поэтом:

О город, город роковой!
С певцом твоих громад красивых,
Твоей ограды вековой,
Твоих солдат, коней ретивых
И всей потехи боевой,
Плененный лирой сладкострунной,
Не спорю я: прекрасен ты
В безмолвьи полночи безлунной,
В движеньи гордой суеты!

(II, 19)

Петербург, изображенный в «Несчастных», — это, так сказать, изнанка того парадного, величавого города, который изображен в «Медном всаднике». Изнанка, которой не видят, не знают «богатые, надменные, праздные» жители великолепных аристократических улиц и которая так близко знакома

голодным, больным,
Озабоченным, вечно трудящимся, —

(II, 211)

тем, кого Некрасов называет «петербургскою голью».

Еще юношей он на себе испытал, что, в сущности, есть два Петербурга:

Столица наша чудная
Богата через край,
Житье в ней нищим трудное,
Миллионерам — рай, —
(I, 175)

или, как выразился он тогда же в одной прозаической повести: есть в Петербурге «несчастливцы, которым нет места даже на чердаках и в подвалах, потому что есть счастливцы, которым тесны целые домы...» (VI, 262).

Глазами этих «голодных», «вечно трудящихся» он глядит на пышное великолепие столицы, воспетое в «Медном всаднике», и когда встречает здесь строку:

И блеск, и шум, и говор ба́лов, —

откликается на нее такими стихами:

...Не в залах бальных,
Где торжествует суета,
В приютах нищеты печальных
Блуждает грустная мечта.
(II, 20)

И той строке Пушкина, где говорится о здоровом румянце веселящихся столичных красавиц:

Девичьи лица *ярче роз*, –

он противопоставляет в своей поэме такие стихи:

Как будто появляться вредно
При полном водвореньи дня
Всему, что зелено и бледно,
Несчастно, голодно и бедно,
Что ходит, голову склоня!
(II, 21)

Подчеркиванием этих контрастов Некрасов стремился представить читателям картины Петербурга «вечно трудящихся» и тем самым указать на отличительную особенность своего собственного направления в поэзии. Конечно, полемика с Пушкиным здесь налицо, но нельзя же забывать, что в «Медном всаднике» представлен не только Петербург богачей — бальный, ликующий,

парадный, торжественный. Там есть и другой Петербург — неприглядный, будничный:

Почти у самого залива —
Забор некрашеный да ива
И ветхий домик; там оне,
Вдова и дочь, его Параша,
Его мечта...

И разве не созвучны с некрасовскими эти пушкинские строки о хмуром, ветреном, дождливом, ночном Петербурге:

...Дышал
Ненастный ветер. Мрачный вал
Плескал на пристань, ропща, пени
И бьясь об гладкие ступени,
Как челобитчик у дверей
Ему не внемлющих судей.
Бедняк проснулся. Мрачно было.
Дождь капал, ветер выл уныло,
И с ним вдали во тьме ночной
Перекликался часовой...

Разве герой «Медного всадника», несчастный мелкий чиновник, «Евгений бедный», «смиренный Евгений» не живет в «приюте нищеты»? Разве сам Пушкин не противопоставляет в поэме этих «приютов нищеты» «дворцам и башням»?

Можно ли в «Медном всаднике» видеть апофеоз великосветской и военной столицы? Ведь смысл поэмы заключается именно в том, что против феодальной твердыни взбунтовался полунищий, загубленный ею Евгений.

Если бы этот Евгений остался в живых, он через десять — двенадцать лет сделался бы типичным героем городской поэзии Некрасова. Другого жизненного пути у него не было. В сороковых годах это был бы тот «бедный чиновник», которого так сочувственно изображала тогда гоголевская школа и который говорит о себе в одном из ранних стихотворении Некрасова:

Запуганный, задавленный,
С поникшей головой,
Идешь как обесславленный,
Гнушаясь сам собой.

(I, 15)

В сороковых годах, к тому времени, как Некрасов стал певцом «Евгениев бедных», их число чрезвычайно умножилось. Они заполнили собой канцелярии всех департаментов и превратились в

массовое, гуртовое явление. Город отнял у них даже личность, что не раз отмечалось Некрасовым:

Завтра дежурные нас обойдут,
Саваном мертвых накроют,
Счетом в мертвецкий покой отнесут,
Счетом в могилу зароют, —

(I, 137)

говорит один из этих «Евгениев бедных» в некрасовском стихотворении «В больнице». «Много их там *гуртом* отпевалось», — говорит о них в другом стихотворении Некрасов (II, 63).

Евгений из «Медного всадника» — литературный предтеча всей этой несметной толпы неприкаянных, полураздавленных, озлобленных некрасовских тружеников, разночинской демократии огромного города. Типичные городские персонажи Некрасова, — такие, как, например, герой «Филантропа», — все до единого — ближайшие потомки Евгения, те самые, об одном из которых Некрасов пророчествовал в тех же «Несчастных»:

Пройдут года в борьбе бесплодной,
И на красивые плиты,
Как из машины винт негодный,
Быть может, брошен будешь ты?

(II, 21)

Так что «Несчастные» никоим образом не являются полною антитезою «Медного всадника». Те строки этой поэмы, в которых можно видеть полемику с Пушкиным, желание возразить ему, опровергнуть его, оказываются в то же самое время дальнейшим развитием его трагической темы, продолжением и подтверждением его мучительных дум о судьбах «маленьких людей», удушаемых городом в условиях самодержавного строя.

9

Одним из самых наглядных примеров внутренней несостоятельности эстетских противопоставлений Некрасова Пушкину является неизданное письмо А. А. Фета к автору дилетантских стихов Константину Романову:

«Читаешь стих Некрасова:

Купец, у коего украден был калач, —

и чувствуешь, что это жестяная проза. Прочтешь:

Для берегов отчизны дальной, —

и чувствуешь, что это золотая поэзия».

На первый взгляд противопоставление кажется вполне убедительным, но и оно начисто опровергается фактами.

Факты же заключаются в том, что строка, приведенная Фетом, заимствована из той группы стихотворений Некрасова, которая объединена общим заглавием «На улице», а там, как известно, есть такие стихи:

Вот идет солдат. Под мышкою
Детский гроб несет детинушка.
(I, 59)

Читая эти стихи, невозможно не вспомнить другие стихи о таком же гробике и таком же отце:

Без шапки он; несет под мышкой гроб ребенка
И кличет издали ленивого попенка,
Чтоб тот отца позвал да церковь отворил.
Скорей! ждать некогда! давно бы схоронил.

Автор этого стихотворения — Пушкин. Дело не только в том, что образ отца, несущего под мышкой гроб младенца, совпадает у Некрасова с пушкинским. Главное, весь тон этого пушкинского стихотворения «некрасовский»; если не знать, что стихи о гробике написаны Пушкиным, их можно принять за некрасовские. В них тоскливое негодование — некрасовское негодование на убожество, жестокость, безвыходность тогдашнего русского быта:

Румяный критик мой, насмешник толстопузый,
Готовый век трунить над нашей томной музой,
Поди-ка ты сюда, присядь-ка ты со мной,
Попробуй, сладим ли с проклятою хандрой.
Смотри, какой здесь вид: избушек ряд убогий,
За ними чернозем, равнины скат отлогий,
Над ними серых туч густая полоса.
Где нивы светлые? где темные леса?
Где речка? На дворе у низкого забора
Два бедных деревца стоят в отраду взора,
Два только деревца, и то из них одно
Дождливой осенью совсем обнажено,
И листья на другом, размокнув и желтея,
Чтоб лужу засорить, ждут первого Борея.
И только. На дворе живой собаки нет.
Вот, правда, мужичок, за ним две бабы вслед,
Без шапки он; несет под мышкой гроб ребенка
И кличет издали ленивого попенка,
Чтоб тот отца позвал да церковь отворил.
Скорей! ждать некогда! давно бы схоронил.

В «проклятой хандре» Пушкина, в его скорби при виде разоренной деревни уже предчувствуется некрасовская «злоба и желчь».

Самая эта манера — давать перечень удручительных образов, чтобы выразить свою боль о неустройстве и мерзости окружающей жизни, — впоследствии стала типично некрасовской.

Перечтите хотя бы стихотворение Некрасова «Утро»:

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

Эта кляча с крестьянином пьяным,
Через силу бегущая вскачь
В даль, сокрытую синим туманом,
Это мутное небо... Хоть плачь! —

(II, 359)

и вы увидите, до какой степени оно родственно болдинскому стихотворению Пушкина.

Пушкин в вышеприведенном отрывке не только не является антиподом Некрасова, но, напротив, он его предшественник, его вдохновитель, близкий ему даже по стилю, даже по «фактуре стиха».

Если бы Фет был более объективен, он увидел бы, что тому стихотворению Некрасова, которое он назвал «жестяным», вполне соответствует столь же «жестяное» стихотворение Пушкина.

Пушкин в своем всеобъемлющем творчестве отнюдь не пренебрегал этой «жестью», а, напротив, пользовался ею для многих сюжетов, которые так или иначе предваряли сюжеты Некрасова.

Эстеты негодовали, когда Некрасов вводил в свою лирику такие «низкие» слова, как «микстура», «брюки», «администрация», «гарантия», «субсидия», «акционерная компания», «портфель», и неизменно апеллировали в этих случаях к высокой поэзии Пушкина.

Эстеты предпочитали забывать, что сам Пушкин в свое время подвергался таким же нападкам за такое же «снижение» высокого стиля. Прочитав в «Евгении Онегине», что Ларины, уезжая в Москву, повезли с собою в трех кибитках

Кастрюльки, стулья, сундуки
Варенье в банках, тюфяки,
Перины, клетки с петухами,
Горшки, тазы... —

(гл. VII)

критик «Северной пчелы» глумился над этим тяготением к «низменным» образам:

«Мы не думали, чтобы сии предметы могли составлять прелесть поэзии и чтобы картина горшков и кастрюль... была так приманчива», — то есть говорил то самое, что говорили, опираясь на мнимого Пушкина, хулители Некрасова в сороковых и пятидесятых годах.

Этот критик был, так сказать, прототипом всех тех эстетов дворянского лагеря, которые лет двадцать спустя поносили Некрасова за такие же грехи против «высокой» поэзии и неизменно в пример ему ставили Пушкина.

Когда в 1845 году в «Петербургском сборнике» появилась некрасовская «Колыбельная песня», один из бывших приятелей Пушкина, «прекраснодушный» и «высокодумный» Плетнев, почему-то считавший себя блюстителем пушкинских традиций в изящной словесности, пришел в ужас от этого сборника и главным образом от стихотворения Некрасова и выразил свое негодование так:

«Мы желали бы знать, для кого все это печатается. Неужели есть жалкие читатели, которым понравится собрание столь грязных исчадий праздности? Это последняя ступень, до которой могла упасть в литературе шутка, если только не преступление назвать шуткой то, чего нельзя назвать публично собственным именем»[1].

Между тем, крича о кощунственном отношении Некрасова к «высокой» поэзии, Плетнев позабыл, что лет за пятнадцать до этого Пушкин не менее страстно, чем Некрасов, восставал против «высоких» поэтических штампов и возмущал закоренелых эстетов демонстративной прозаичностью речи.

Вспомним, например, пародию Пушкина на «Божественную комедию» Данте:

И лопал на огне печеный ростовщик...
. . . . . .
Тогда услышал я (о диво!) запах скверный,
Как будто тухлое разбилося яйцо...
. . . . . .
Я, нос себе зажав, отворотил лицо...

Так что, если Плетнев считал нужным вопить о кощунственном отношении Некрасова к «высокой» поэзии, ему следовало бы лет за пятнадцать до этого возмутиться такими же святотатственными поступками Пушкина*.

[1] «Современник». 1846. № 2, с. 184.

Вспомним хотя бы стихи:

...таков мой организм
(Извольте мне простить ненужный прозаизм).

Или:

В последних числах сентября
(Презренной прозой говоря).

И кто знает, если бы в «Графе Нулине» не было этой нарочитой прозаической интонации и нарочито прозаической даты, мог ли бы Некрасов с такой смелостью начать свое обращение к Музе «антипоэтическими», простыми словами:

Вчерашний день, часу в шестом,
Зашел я на Сенную.

Этот «вчерашний день» в самом близком родстве с пушкинскими «последними числами сентября».

Когда Н. Н. Раевский писал Пушкину в 1825 году: «Вы окончательно утвердите у нас тот простой и естественный язык, который наша публика еще плохо понимает... Вы окончательно сведете поэзию с ходуль»[1], — он очень точно определил то важнейшее, что воспринял у Пушкина Некрасов для своей революционно-демократической поэзии.

Старозаветные критики Пушкина считали «низкими» и «бурлацкими» такие слова, как «усы», «нос», «ноздри», «визжать», «щека», «девчонка», «вставай», «рукавица» и т. д. Критик издававшегося Каченовским «Вестника Европы» возмущался такими «неприличными» в «порядочном обществе» стихами «Руслана и Людмилы», как:

Не то — шутите вы со мною —
Всех удавлю вас бородою!

И с комическим негодованием цитировал оттуда такие стихи:

Объехал голову кругом
И стал пред носом молчаливо;
Щекотит ноздри копием...

«Но увольте меня, — восклицает он, — от подробностей, позвольте спросить: если бы в Московское благородное собрание как-нибудь втерся (предполагаю невозможное возможным) гость

[1] *А. С. Пушкин.* Полн. собр. соч. Т. 13. М.: Изд-во АН СССР, 1937, с. 535.

с бородою, в армяке, в лаптях и закричал зычным голосом: здорово, ребята! — неужели бы стали таким проказником любоваться?»

Так что, когда Некрасов, наряду со словами так называемого «высокого стиля», дерзостно вводил в свои стихи «низкую», уличную, биржевую, газетную, мещанскую речь, не говоря уже о речи крестьян, защитники «благородных» традиций поэзии напрасно взывали к якобы священной для них «тени великого Пушкина», который, по их мнению, «никогда не допустил бы такого кощунства».

Здесь они опять-таки имели в виду искусственно препарированного, мнимого Пушкина, потому что подлинный Пушкин — великий поэт-реалист, преобразователь языка, обновитель поэзии — сам, особенно в конце жизни, большим и уверенным шагом шел к тому «низкому», «прозаическому», «разговорному» слогу, к той демократической лексике, к тем свободным, естественным, живым интонациям, которые нынче по праву носят название некрасовских.

Когда Белинский приветствовал первые демократические стихотворения Некрасова за то, что «это не стишки к деве и луне», за то, что в них много реалистической «дельности», он, в сущности, хвалил их за те же достоинства, какие незадолго до этого так высоко оценил во многих стихотворениях Пушкина. Как сочувственно прослеживал Белинский эту линию в поэзии Пушкина, даже в тех случаях, если она намечалась лишь в отдельных словах его ранних стихов, показывают, например, такие отзывы:

«В одном послании, — писал Белинский в четвертой статье, посвященной Пушкину, — он (Пушкин. — *К. Ч.*) говорит:

Устрой гостям пирушку;
На столик вощаной
Поставь *пивную кружку*
И кубок пуншевой.

За исключением Державина... из поэтов прежнего времени никто не решился бы говорить в стихах о *пивной кружке,* и самый *пуншевой кубок* каждому из них показался бы прозаическим: в стихах тогда говорилось не о *кружках,* а о *фиалах,* не о *пиве,* а об *амброзии* и других благородных, но не существующих на белом свете напитках. Затеяв писать новгородскую повесть «Вадим», Пушкин, в отрывке из нее, употребил стих: «Но *тын* оброс крапивой дикой». Слово *тын,* взятое прямо из мира славянской и новгородской жизни, поражает сколько своею смелостью, столько и по-

этическим инстинктом поэта. Из прежних поэтов едва ли бы кто не испугался пошлости и прозаичности этого слова»[1].

В тех же статьях он восхищается смелостью Пушкина, не побоявшегося никаких прозаизмов.

«Что, например, может быть прозаичнее, — спрашивал Белинский, — выезда в санях модного франта в сюртуке с бобровым воротником? Но у Пушкина это поэтическая картина:

Уж тёмно; в санки он садится.
«Пади! пади!» раздался крик.
Морозной пылью серебрится
Его бобровый воротник»[2].

Подчеркивая в статье пятой, что для Пушкина не было так называемой низкой природы, что «он не затруднялся никаким сравнением, никаким предметом, брал первый попавшийся ему под руку, и все у него являлось поэтическим, а потому прекрасным и благородным», Белинский заключил свою мысль следующим знаменательным утверждением:

«Тот еще не художник, которого поэзия трепещет и отвращается прозы жизни, кого могут вдохновлять только высокие предметы. Для истинного художника — где жизнь, там и поэзия»[3].

Перечитывая эти строки Белинского и многие другие, подобные им, мы не должны забывать, что они-то и формировали тогда творческую личность молодого Некрасова.

Некрасов не только по напечатанным журнальным статьям и рецензиям знакомился с проповедью великого критика: ему выпало редкое счастье слышать эту проповедь от самого Белинского. В беседах и спорах с друзьями Белинский без обиняков, во всеуслышание высказывал то, о чем в журнальных подцензурных статьях был вынужден говорить лишь намеками, а чаще молчать.

Нет сомнения, что юный поэт, чуть не ежедневно посещавший Белинского в то самое время, когда писались эти статьи о Пушкине, слышал от Виссариона Григорьевича такие устные комментарии к ним, появление которых немыслимо было в тогдашней печати.

Когда двадцатидвухлетний Некрасов писал в 1843 году в одной из незаконченных своих повестей, что «содержание поэзии истинного поэта должно обнимать собою все вопросы науки и жизни, какие представляет современность», что «поэт настоя-

[1] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч. Т. VII. М., 1955, с. 291—292.
[2] Там же, с. 336.
[3] Там же, с. 337.

щей эпохи в то же время должен быть человеком глубоко сочувствующим современности», что «действительность должна быть почвою его поэзии» (VI, 168), он почти дословно повторял здесь идеи, которые в то самое время провозглашались Белинским в цикле его пушкинских статей. В сущности, из всех писателей, окружавших в то время великого критика, эти идеи были восприняты одним лишь Некрасовым (если не считать Герцена, пришедшего к ним другими путями).

Когда впоследствии Некрасов рассказывал, как Белинский до двух часов ночи беседовал с ним о литературе и «разных других предметах» и как после этого он, Некрасов, долго «бродил по опустелым улицам в каком-то возбужденном настроении», взволнованный теми новыми мыслями, которые внушал ему его «воспитатель», как называл он Белинского, он имел в виду то самое время, о котором мы сейчас говорили, — так как именно в это время Белинский создавал свой цикл статей о Пушкине.

Некрасов не только полюбил эти идеи и уверовал в них, не только пропагандировал их в своих тогдашних статьях и рецензиях, — он тотчас же стал воплощать их в поэзии. Такие его стихи, как «Чиновник», «Современная ода», «В дороге», «Родина», «Нравственный человек», потому-то и восхищали Белинского, что в них Белинский увидел поэтическое выражение своих революционных идей.

В одном из первоначальных набросков «Медвежьей охоты» Некрасов так и говорит о влиянии, какое оказал Белинский на его литературную судьбу:

Над уровнем тогдашним приподняться
Трудненько было; очень может статься,
Что я пошел бы торною тропой,
Но *счастье* не дремало надо мной.

Этим счастьем Некрасов назвал свое дружеское сближение с Белинским.

То было счастье не только для Некрасова, но и для всей русской литературы. Благодаря этому счастью установилась идейная генеалогия великих имен: Пушкин — Гоголь — Белинский — Некрасов.

И когда, через семь лет после кончины великого критика, Чернышевский счел необходимым перепечатать в некрасовском «Современнике» ту его предсмертную статью, являющуюся как бы его завещанием («Взгляд на русскую литературу в 1847 году»), где произведения Пушкина возвеличиваются за их «натуральность» (как именовался в то время реализм), за «верное воспроизведение действительности со всем ее добром и злом, со всеми

ее житейскими дрязгами»[1], это служило наглядным свидетельством, что только здесь, только в демократическом литературном кругу, истинные наследники Пушкина и продолжатели его великого дела.

В этом был глубокий исторический смысл. В то время как измельчавшая дворянская критика оказалась бессильной осознать национальное значение Пушкина, революционный демократ Белинский явился первым его истолкователем для ряда поколений широких читательских масс и первый прославил его как великого свободолюбца, гуманиста, великого народного художника, зачинателя одной из величайших литератур всего мира.

Глубокий исторический смысл был также и в том, что единственным поэтом той эпохи, рассеявшим многолетнюю ложь, скопившуюся вокруг имени Пушкина, был опять-таки революционный демократ — Некрасов. Он единственный в то время воспел Пушкина как друга декабристов, как человека, кровно близкого каждому, кто борется и будет бороться за счастье родной страны. И характернейшая черта его творческой личности: поэт-борец, он не только учился у Пушкина — он, начиная с пятидесятых годов, долго и упорно боролся за Пушкина, за то, чтобы Пушкина поняли, полюбили и признали своим демократические массы читателей.

Еще ярче сказался боевой темперамент Некрасова в его отношениях к другому своему учителю и «вечному спутнику», к Гоголю, за признание которого он боролся еще более неутомимо и страстно.

---

[1] *Н. Г. Чернышевский.* Полн. собр. соч. Т. III. М., 1947, с. 293.

1

Некрасов был семнадцатилетним подростком, когда в захудалом петербургском журнале «Сын отечества» появилось его полудетское стихотворение «Мысль».

Это произошло в 1838 году, через год после смерти Пушкина.

Стихотворением «Мысль» начался первый — шестилетний — период литературной работы Некрасова, в течение которого он так трудно и медленно формировал свой писательский стиль.

Каких только жанров не перепробовал он в это время! Двенадцать повестей и рассказов, четырнадцать пьес для театра, две сказки, несметное множество фельетонов, стихов и статей — таков был итог его шестилетней поденщины.

История мировой литературы не много знала таких неутомимых работников, каким проявил себя юный Некрасов в это первое шестилетие своей писательской деятельности. Вспоминая то время, он имел полное право сказать о себе:

Праздник жизни — молодости годы —
Я убил под тяжестью труда.

(I, 107)

«Господи! сколько я работал! Уму непостижимо, сколько я работал», — вспоминал он потом об этом шестилетнем своем ученичестве (XII, 23).

В шуточной пьеске «Утро в редакции» (1841), где он выводит себя самого под именем Польского, он говорит о себе:

«Повесть написал, другую начал, драму продолжаю, к чужому водевилю куплеты приделываю, поэму переделываю, литературные сцены пишу» (IV, 63).

Работа была действительно очень большая, но ни повесть, ни драмы, ни куплеты, ни сцены — ни одно из его тогдашних

писаний еще не возвысилось над уровнем литературной посредственности.

Правда, обывательской публике все больше приходилась по вкусу их наигранная, бойкая веселость, но он сам, в тайниках души, был мучительно недоволен собою. Он чувствовал, что идет по неверной дороге, и горько упрекал себя за это.

До нас дошли его юношеские интимные стихи, не предназначавшиеся им для печати, — суровые стихи подневольного труженика, где он с тоской говорит о «суетности», «пустоте» и «бесцельности» всех своих тогдашних литературных усилий:

Бегу... Куда? В торг суетности шумной,
Чтоб заглушить тоску души безумной...
. . . . . .
Я день и ночь тружусь для суеты,
И ни часа́ для мысли, для мечты...
Зачем? На что? Без цели, без охоты!..
Лишь боль в костях от суетной работы,
Да в сердце бездна пустоты!

(X, 18–19)

И рядом со стихами такие признания:

«...всё это мне кажется мелким, ничтожным...», «...я оглянусь назад, загляну в тайник души и, верно, ужаснусь, заплачу... Мне будет стыдно самого себя, но что делать...» (X, 18—19).

Судя по этим строкам, он уже в те ранние годы испытал тяжкое недовольство собою и смутную жажду чего-то иного.

Величие его сильного характера именно в том и сказалось, что он с такой болью и ненавистью осудил свое тогдашнее творчество.

Но других творческих путей он не знал, и среди близких ему литераторов не было в ту пору никого, кто мог бы указать ему эти пути.

Нужно ли удивляться, что впоследствии, через несколько лет, он забраковал и отверг все, что было сделано им в этот шестилетний период?

Все стихи, которые были написаны им в те первоначальные годы, он счел недостойными дальнейшего воспроизведения в печати и ни одно из них не включил в свои стихотворные сборники 1856 и 1861 годов. Позднее, уже знаменитым поэтом, он скрепя сердце воспроизвел в особом приложении несколько стихотворений, написанных в юности, но тут же обнародовал воззвание к «господам библиографам» с настоятельной просьбой не разыскивать и не перепечатывать других его ранних стихов (XII, 290), так

как и сам сознавал, что его подлинное творчество началось лишь тогда, когда он вышел на другую дорогу.

Что же такое случилось с Некрасовым на седьмом году его газетно-журнальной поденщины? Что заставило его отказаться от всего своего литературного прошлого, от всех своих водевилей, фельетонов, повестей и стихов, и сызнова войти в литературу — новым писателем, нисколько не похожим на прежнего? Чье могучее влияние переродило его, сделало другим человеком и вывело на новый писательский путь?

Мы знаем: то было влияние Белинского. Сам Некрасов впоследствии не раз признавал, что сближение с Белинским — величайшее событие его жизни. Но не нужно забывать и другого события, случившегося в то самое время, или даже несколько раньше, — события, которое тот же Белинский сравнил с «освежительным блеском молнии», сверкнувшей среди удушливой засухи: в 1842 году, 21 мая, вышла в свет новая книга: «Похождения Чичикова, или Мертвые души», а через несколько месяцев, в начале 1843 года, — четырехтомные «Сочинения Н. В. Гоголя», где впервые появилась «Шинель».

Эти даты имеют чрезвычайную важность, так как они обозначают период, когда началось и определилось влияние Гоголя на творчество молодого Некрасова.

Во время появления «Мертвых душ» и «Шинели» Некрасову шел двадцать второй год. Он еще не написал ни строки тех стихов, которые сделали его знаменитым. Но по мере того, как он, переживая вместе со всей демократической массой читателей неотразимое воздействие творчества Гоголя, все глубже усваивал гоголевский метод изображения русской действительности, ему становились доступны такие высоты поэзии, какие были недосягаемы для него в прежнее время.

К этому и звал тогда Белинский: идти вслед за Гоголем, изображать тогдашнюю русскую жизнь по-гоголевски. Вот почему, когда мы говорим о влиянии Белинского, способствовавшем духовному преображению Некрасова, мы тем самым говорим и о влиянии Гоголя, ибо оба эти влияния одновременно шли в одном русле и вели к одной и той же цели. Отделять их одно от другого нельзя. Самая дружба поэта с Белинским, как мы увидим на дальнейших страницах, в значительной мере основана на их общей борьбе за Гоголя.

Чему же научил его Гоголь? Очевидно, чему-то огромному, существенно важному, если до выхода в свет «Мертвых душ» и «Шинели» (равно как и до сближения с Белинским, которое тоже вело его к Гоголю) Некрасов едва выделялся из рядов третьеразрядных газетно-журнальных сотрудников, а после того, как он пере-

жил эти оба события, он в течение ближайших же лет мог выступить как народный трибун, вдохновитель революционных бойцов.

Конечно, ни Белинский, ни Гоголь не могли бы так глубоко повлиять на него, если бы к тому времени у него самого не скопилось под спудом тех же настроений и мыслей, какие нашли наиболее сильное свое выражение в статьях Белинского и произведениях Гоголя. Белинский и Гоголь «разбудили» Некрасова, помогли ему найти себя, осмыслить свой собственный жизненный опыт — опыт бедняка-литератора, прошедшего тяжелую школу подневольного, голодного труда и научившегося ненавидеть плебейскою ненавистью тех, кого назвал он через несколько лет «ликующими, праздно болтающими, обагряющими руки в крови».

Влияние Гоголя на поэзию Некрасова потому-то и оказалось таким глубоким и мощным, что оно вполне совпадало с непосредственным влиянием действительности.

«Шинелью», «Ревизором» и «Мертвыми душами» Гоголь раньше всего научил новое поколение писателей, в том числе и Некрасова, разрабатывать жгучие современные темы, отдавая все силы ума и таланта *своей эпохе* и *своей стране*.

С каждым годом становилось все яснее, что для многих передовых разночинцев, стремившихся к новому укладу общественной жизни, любить Гоголя значило любить революцию.

Оттого-то культ Гоголя среди этой читательской массы дошел до невиданных в русской литературе размеров: читатели-демократы почувствовали в «Ревизоре», «Шинели», «Мертвых душах», «Старосветских помещиках» ту же ненависть к душегубному порядку вещей, которой были полны они сами. Оттого-то Белинский тогда же причислил «Мертвые души» к тем книгам, которые «наполняют шумом своего появления целую эпоху».

«Тогдашний восторг от Гоголя — ни с чем не сравним, — говорит в своих воспоминаниях Стасов. — Его повсюду читали, точно запоем. Необыкновенность содержания, типов, небывалый, неслыханный по естественности язык... — все это действовало просто опьяняющим образом»[1].

Таких «опьяненных Гоголем» было в то время множество, особенно после «Мертвых душ» и «Шинели».

Среди молодежи были нередки такие читатели, которые знали «Мертвые души» почти наизусть и все же перечитывали их изо дня в день и никак не могли начитаться.

Стоило молодым людям собраться в каком-нибудь доме, и они тотчас же принимались читать и перечитывать «Мертвые души».

[1] «Русская старина». 1881. № 2, с. 414—418.

Биограф Достоевского пишет, что, «по обычаю тогдашней молодежи», автор «Бедных людей», придя к одному из товарищей, «всю ночь читал с ним бог весть в который раз «Мертвые души»[1].

В 1843, 1844, 1845 годы, то есть тотчас же после появления поэмы, и Манилов, и Ноздрев, и Собакевич, и Чичиков, и целая вереница других стали постоянно упоминаться в беседах и письмах тогдашних людей. Жизненность этих гоголевских персонажей, их типичность до такой степени приблизили их к массе современных читателей, что те стали говорить о них как о реально существующих людях. Многие сразу заговорили «по Гоголю». У многих вошло в привычку формулировать отдельными строками из Гоголя мысли о всевозможных делах и событиях, связанных с их собственной жизнью. Цитаты из «Шинели», «Мертвых душ», «Ревизора» и «Миргорода» так прочно внедрились в разговорную речь всего этого обширного круга, что уже не ощущались как цитаты.

И, конечно, не один Некрасов, а все передовые писатели, вступавшие тогда — в сороковых годах — на литературное поприще, в большей или меньшей степени учились у Гоголя. Но такого верного, такого пламенного ученика и приверженца, каким являлся в то время Некрасов, у Гоголя тогда еще не было (Щедрин вошел в литературу позднее).

К сожалению, до сих пор остается не вполне выясненной та поистине колоссальная роль, какую сыграли произведения Гоголя в формировании революционно-демократической поэзии Некрасова.

О том, как велика эта роль, невозможно судить по некрасовским статьям и рецензиям, которые были написаны вскоре после появления «Мертвых душ» и «Шинели». Правда, в этих статьях и рецензиях поэт называет произведения Гоголя «истинно прекрасными», а его самого — «самым даровитым из современных наших писателей», воспроизводящим действительность «с истинным юмором», «с живою и одушевленною речью» (IX, 78, 93—94, 157), но отнюдь не в этих беглых газетно-журнальных заметках выразился тот энтузиазм, с которым Некрасов, как и большинство молодых разночинцев, встретил новые произведения Гоголя. О его энтузиазме мы знаем из других его произведений того же периода, — и раньше всего из незаконченной повести «Жизнь и похождения Тихона Тростникова», над которой он усердно работал в те годы.

[1] *Орест Миллер.* Материалы для жизнеописания Ф. М. Достоевского. — «Ф. М. Достоевский. Биография, письма и заметки». СПб., 1883, с. 58.

Этой повести он придавал гораздо больше значения, чем всем другим своим произведениям того времени: писал ее любовно и тщательно.

В повести есть страницы, которые ясно показывают, что впечатления от «Мертвых душ» и «Шинели» были пережиты Некрасовым значительно глубже, чем это сказалось в его статьях и рецензиях, что для него эти новые творения Гоголя в самом деле явились «освежительной молнией».

Повесть о Тихоне Тростникове при жизни Некрасова не увидела света. Но несколько десятков страниц Некрасов выделил из нее в качестве самостоятельного очерка и, озаглавив «Петербургские углы», стал хлопотать о его напечатании.

В 1843 году гоголевская — или натуральная — школа еще не успела сложиться. Даже этого термина еще не существовало. Правда, в ряде повестей и рассказов И. Панаева, Вл. Одоевского, Соллогуба, Луганского-Даля и др. уже в конце тридцатых и в самом начале сороковых годов явственно обозначилось влияние «Миргорода», «Арабесок» и пр. Но эти повести и рассказы на первых порах были так поверхностны, а порою и немощны, так далеки от каких бы то ни было *общих* представлений о губительной русской действительности, что их можно рассматривать лишь как первый симптом, как слабое предвестие того подлинно «гоголевского направления» в русской литературе, начало которого осуществилось (уже после «Мертвых душ» и «Шинели») «Петербургскими углами» Некрасова.

«Петербургские углы» вне всякого сравнения выше всего, что было написано Некрасовым в предыдущие годы. В его прежних стихах, водевилях, рассказах, повестях, фельетонах чувствовались — да и то далеко не всегда — только проблески большого таланта, здесь же в его творчестве впервые раскрылись такие возможности, которых до того времени нельзя было в нем угадать.

Именно в «Петербургских углах», едва только вступив на дорогу, которая была проложена Гоголем, Некрасов впервые нашел свою тему, свое призвание, свой подлинный — некрасовский — путь.

В «Петербургских углах» гоголевское направление проявилось гораздо сильнее и резче, чем это до сих пор отмечалось исследователями. Здесь, как и в произведениях Гоголя, «выставлены на позор во всей своей наготе, во всем своем ужасающем безобразии» губительные условия тогдашней действительности, которые во всякое время могли превратить находящегося в их тисках человека в нравственного калеку, в урода, уничтожая в нем все лучшие качества души человеческой.

Такими нравственными калеками доверху набита трущоба, которую изображает Некрасов. Здесь нет и не может быть места нормальным отношениям людей: здесь больную женщину лечат побоями; здесь воровка ворует у вора; здесь девушка сидит под окном как вывеска публичного дома; здесь под дикое хрюканье пьяных 60-летний старик пляшет за рюмку водки; здесь крепостной человек, говоря о побоях, которые наносил ему барин, обижается только на то, что этот барин — чужой, а побои, наносимые *собственным* барином, считает в порядке вещей. Здесь извращены все понятия о чести и совести. Ни одного поступка, внушенного подлинным человеческим чувством. Каждая страница словно иллюстрирует восклицание Гоголя: «Как много в человеке бесчеловечья!»

И так же, как в произведениях Гоголя, видишь, что сами эти люди не виноваты ни в чем, что в их «бесчеловечье» виновато уродство всего социального строя.

Белинский писал о Гоголе, что в его творчестве чувствуется юмор, то есть «комическое одушевление, всегда побеждаемое глубоким чувством грусти и унынья». Таковы и «Петербургские углы»: всю свою трагическую тему Некрасов излагает с «комическим одушевлением», с юмором, отчего это повествование кажется еще более трагическим.

«В комнату вошел полуштоф, заткнутый человеческой головой вместо пробки», — говорит Некрасов в своем очерке, и этот созданный «по Гоголю» образ вполне характеризует собою «комическое одушевление» «Петербургских углов»[1].

Даже смешные вывески, которые молодой писатель перечисляет в своих первых строках: «Медную и лудят», «Из иностранцев Трофимов» — даже эти вывески перекликаются с гоголевскими: «И кровь отворяют», «Иностранец Василий Федоров», «И вот заведение!».

И многие разговоры людей, ютящихся в этой трущобе, звучат знакомыми интонациями Гоголя:

«Квартирка чем не квартирка: летом прохладно, а зимою уж такое тепло, такое тепло, что можно даже чиновнику жить».

Или:

«Весь Даниловский уезд знает, что я не дура... Пономарица ко мне в гости хаживала».

---

[1] Ср. у Гоголя: «Издали можно было подумать, что на окне стояло два самовара, если б один самовар не был с черною, как смоль, бородою» («Мертвые души», гл. I). Несколько позднее Некрасов использовал этот гоголевский образ в «Записках Пружинина»: «Взглянешь: самовар в шинели с стоячим воротником сидит на переплете» (V, 533).

Словом, ко всему этому очерку вполне применимо замечание Белинского: «...то, что... называется соединением патетического элемента с комическим... в сущности есть не иное что, как уменье представлять жизнь в ее истине»[1]. «Что Гоголь умеет так тесно слить трагический элемент с комическим, — писал Белинский, — это самая резкая и яркая особенность его таланта, и есть отнюдь не недостаток, а великое достоинство»[2].

Видя в Гоголе одного из вождей своей страны «на пути сознания, развития, прогресса», ее «надежду, честь, славу»[3], Белинский, как революционный демократ, был кровно заинтересован в том, чтобы новые писатели пошли по пути, проложенному этим великим вождем.

Но до 1843 года среди новых писателей еще не было сколько-нибудь сильных и крупных талантов, которые могли бы целеустремленно и дружно выполнить эту задачу. Конечно, кое-где в тогдашних повестях и рассказах то здесь, то там, на отдельных страницах, салонно-романтическое восприятие жизни уступало место несмелым попыткам увидеть окружающий мир глазами простого человека, человека низов. Но они были разрозненны, редки и, главное, лишены темперамента: еле слышный социальный протест совмещался в них с самым благодушным, примирительным отношением к жизни.

Поэтому легко представить себе, с каким удовлетворением Белинский узнал (не позже лета 1843 года), что среди молодежи уже нашелся писатель, который воспринял у Гоголя не какие-нибудь внешние приемы повествовательной техники, а самую суть его творчества: критический реализм, направленный на обличение ненавистного строя. Можно не сомневаться, что едва только Белинский познакомился с рукописью «Петербургских углов», он новыми глазами взглянул на Некрасова, с которым неоднократно встречался и раньше. Увидев в его лице одного из продолжателей Гоголя, он именно с этого времени приблизил его к себе и привязался к нему, о чем свидетельствуют известные строки воспоминаний И. С. Тургенева: «...Он (Белинский. — *К. Ч.*), летом 1843 года, когда я с ним познакомился, лелеял и всюду рекомендовал... Некрасова...»[4]

Но если бы даже не было никаких мемуарных свидетельств, мы, зная тогдашнее умонастроение Белинского, с уверенностью можем сказать, что именно этот написанный под сильным влия-

---

[1] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч. Т. IX. М., 1955, с. 572.
[2] Там же. Т. X, с. 179.
[3] Там же, с. 212.
[4] *И. С. Тургенев.* Собр. соч. Т. X. М., 1956, с. 303.

нием Гоголя очерк Некрасова явился наиболее прочным звеном, связавшим с того времени обоих писателей. Ведь гоголевскому направлению было придано здесь именно то содержание, которого издавна добивался Белинский. Белинский, естественно, не мог не порадоваться, что литература вступает на путь революционно-демократического усвоения Гоголя.

Нравственные калеки, копошащиеся в «Петербургских углах», принадлежат к еще более низкому слою социальных низов и еще более ограблены жизнью, чем гоголевский Акакий Акакиевич. Это дно, ниже которого, кажется, и невозможно упасть.

Если и были в тогдашней художественной литературе попытки встать на гоголевский путь обличения действительности, ни одна из них в 1843 году не могла сравниться с «Петербургскими углами» Некрасова по силе и концентрации образов. Поэтому мы вправе сказать, что до поры до времени то был единственный сильный и достаточно громкий отклик на обращенные к литературной молодежи призывы Белинского овладеть критическим реализмом гениального творца «Мертвых душ».

Весною 1844 года Некрасов попробовал было напечатать «Петербургские углы» в «Литературной газете», где он в то время работал постоянным сотрудником*. Но Петербургский цензурный комитет в заседании от 4 апреля 1844 года, заслушав представление «господина цензора коллежского советника Фрейганга о «Петербургских углах», назначаемых к помещению в «Литературной газете», постановил запретить этот очерк.

2

К этому времени у Некрасова — несомненно, под непосредственным влиянием Белинского — возник один замечательный литературный проект: объединить всех писателей, пытающихся идти вслед за Гоголем, в каком-нибудь большом альманахе, рассчитанном на широкое распространение в читательских массах, и тут же громко, на многих страницах провозгласить Гоголя главой этой писательской группы.

Поэт хорошо понимал, что призывы Белинского едва ли найдут достаточно полное воплощение в литературе ближайшей эпохи, если более или менее обширная группа писателей не сплотится под знаменем Гоголя. Нужно было организовать и ускорить формирование гоголевской школы.

Проект был труден, почти невыполним, так как тогда в русской литературе еще не существовало писателей, которым такая задача могла бы прийтись по плечу.

Но это не остановило Некрасова. Решено было назвать затеваемый сборник «Физиология Петербурга» (тогда физиологиями именовались бытовые, нравоописательные зарисовки с натуры) и под этим невинным флагом дать — при ближайшем руководящем участии Белинского — решительный бой за Гоголя.

До той поры у Белинского для этой борьбы была одна-единственная трибуна — «Отечественные записки». Теперь благодаря организаторским усилиям и талантам Некрасова перед критиком открывалась возможность выступить с революционно-демократическим истолкованием Гоголя перед новыми кругами читателей.

Как широко он воспользовался этой возможностью, видно из того, что для некрасовского сборника им было написано *четыре* статьи*, и каждая была направлена к пропаганде и возвеличению творчества Гоголя.

Вообще есть немало указаний на то, что сборник создавался поэтом в самом близком контакте с Белинским*. Даже редакторское предисловие к сборнику — о целях и задачах издания — написал вместо Некрасова Белинский, и написал его так, как имеет право писать лишь редактор, ответственный за содержание всей книги и участвующий в ее составлении.

Да и нелепо было бы думать, что молодой Некрасов, осуществляя задачу, столь близкую сердцу Белинского, не обращался к нему за советами, что, получив от кого-нибудь из предполагаемых участников сборника ту или иную статью, он не спешил обсудить ее вместе с Белинским. Кое-какой материал, несомненно, пришлось отклонить, кое-что пришлось доработать, — можно ли допустить, чтобы Некрасов и в этих случаях не руководствовался советами своего старшего Друга?

Первоначально поэт написал было предисловие к сборнику, но предисловие оказалось непригодным. Оно было забраковано. Кем? Очевидно, Белинским. Очевидно, Белинский счел это предисловие чересчур фельетонным, поверхностным и взамен некрасовского «Вступления» дал свое собственное, где сказал вдесятеро больше о великом значении Гоголя и, несмотря на всю бдительность тогдашней цензуры, выразил между строк — как мы ниже увидим — одну крамольную мысль, которой во «Вступлении» Некрасова не было.

Некрасов вполне подчинился авторитетному приговору Белинского и напечатал забракованное им предисловие в «Литера-

турной газете» под заглавием «Черты из характеристики петербургского народонаселения»* (1844. № 31 и 32)[1].

Возможно, что Некрасов сам остался недоволен своим предисловием и обратился к Белинскому с просьбой написать взамен другое. Как бы то ни было, сотрудничество обоих писателей оказывается гораздо более тесным, чем принято было думать до недавнего времени, и руководящая роль Белинского выступает здесь еще более явственно.

«Ревизор», «Мертвые души», «Шинель» не только пробудили в Некрасове его подлинные творческие силы, но и способствовали его сближению с Белинским на почве общей борьбы за революционно-демократическое понимание Гоголя.

К участию в сборнике Некрасов привлек Григоровича*, который в ту пору был начинающим, еле заметным писателем, Владимира Даля, Евгения Гребенку и др.

Конечно, беллетристика сборника могла держаться главным образом «Петербургскими углами», так как ими наиболее рельефно определялась основная тенденция книги. Лишь благодаря соседству с ними и «Дворник» Даля, и «Петербургская сторона» Гребенки, и «Петербургские шарманщики» Григоровича в какой-то степени окрашивались их колоритом. Без «Петербургских углов», равно как и без статей Белинского, книга совершенно утратила бы свою остроту.

Оттого-то такой катастрофой для книги явилось новое запрещение «Петербургских углов»*. Цензор «Физиологии Петербурга» Амплий Очкин усмотрел в «Петербургских углах» «оскорбление добрых нравов и благопристойности» и потребовал, чтобы «Петербургские углы» были изъяты из сборника[2]. Печатать книгу без «Петербургских углов» Некрасов считал невозможным, и печатание ее было отложено. Лишь в феврале 1845 года, то есть почти через год, удалось добиться отмены запрета.

На «Физиологию» с остервенением накинулась булгаринская «Северная пчела»:

«Господин Некрасов — питомец новейшей школы, образованной господином Гоголем, школы, которая стыдится чувствительного, патетического, предпочитая сцены грязные, «черные», и

---

[1] Предположение о том, что эти «Черты...» должны были служить вступительным очерком для «Физиологии Петербурга», впервые высказано Б. Я. Бухштабом (V, 628). Если отметить в дополнение к его аргументам, что «Черты...» явно ориентируются на содержание «Физиологии Петербурга», как бы предуведомляя читателя и о «Петербургских углах», и о стихотворении «Чиновник», и о шуточной пьеске Кульчицкого «Омнибус», где фигурируют петербургские немцы, предположение превратится в уверенность.

[2] *А. Ф. Кони.* На жизненном пути. Т. V. Л., 1929, с. 343.

т. д., и т. д. По словам рецензента, Некрасов «поставляет» «торжество искусства в картинах грязных и отвратительных»[1].

Характерно, что Некрасов назван в этой статье «неизвестным сочинителем», не имевшим никакого права редактировать книги и выставлять на их обложках свое имя. Конечно, назвать его неизвестным значило заведомо лгать: он был уже достаточно популярен в то время. Но репутация у него была до тех пор легковесная, и видеть его редактором такого солидного двухтомного сборника казалось его врагам нестерпимой обидой. Говоря его же словами, он сразу «словно повысился в чине». Благодаря «Физиологии Петербурга» он впервые приобщился к большой литературе; именно здесь, в этом сборнике, он в открытом союзе с Белинским впервые выступил упорным борцом за Гоголя и его направление.

Слухи о сборнике дошли до Гоголя. В письме к А. О. Смирновой-Россет, написанном из Гомбурга, Гоголь просил купить для него книгу — «что-то вроде «Петербургских сцен» Некрасова, которую очень хвалят и которую бы мне хотелось прочесть»[2].

3

Перелистывая эту книгу, Гоголь не мог не заметить, что вся она с начала до конца наполнена им, его именем, его сочинениями.

На первых же страницах в предисловии Белинского читателю внушается мысль, что составители и участники сборника руководятся заветами Гоголя, а если они не называют себя его продолжателями, то лишь потому, что не смеют сравнивать с его гениальностью свои слабые литературные силы. Белинский так и говорит в предисловии: «Сочинения Гоголя... чужды всякой исключительной цели: знакомя читателя с петербургским жителем, они в то же время знакомят его и с человеком вообще, и с русским человеком в особенности: цель, возможная только для *великого художника,* – цель, к которой могут стремиться другие более или менее богатые даром творчества писатели, но в которой *едва ли кто у нас может с ним соперничать!*»[3]

Вообще в этой вступительной статье Белинский пользуется всякой возможностью, чтобы снова и снова напомнить о непревзойденной даровитости Гоголя.

---

[1] См. статью Я. Я. Я. (Л. Бранта) в «Северной пчеле». 1845. № 234–236.

[2] *Н. В. Гоголь.* Полн. собр. соч. Т. XII. М., 1952, с. 491.

[3] «Физиология Петербурга, составленная из трудов русских литераторов», под редакцией Н. Некрасова. Ч. I. СПб., 1845, с. 25. (Курсив мой. — *К. Ч.*)

Функция этих якобы случайных, попутных упоминаний о Гоголе заключается в том, чтобы создать у читателя впечатление о связи участников сборника с творчеством Гоголя,

«Кто лучше может познакомить читателей с особенностями характера русских и малороссиян, если не Гоголь? — пишет в том же «Вступлении» Белинский. — Хотите ли, в особенности, изучить Петербург? Читайте его «Невский проспект», «Записки сумасшедшего», «Нос», «Женитьбу», «Утро делового человека», «Отрывок» и, наконец, «Театральный разъезд».

И дальше:

«В «Мертвых душах» вы узнаете русскую провинцию, как не узнать бы вам ее, прожив в ней безвыездно пятьдесят лет сряду».

И снова через несколько страниц:

«Нравственная физиономия Петербурга воспроизведена со всею художественною полнотою и глубокостью во многих сочинениях Гоголя».

Какую бы мысль ни высказывал автор «Вступления», она как бы невольно приводит его к тому или другому произведению Гоголя. На странице 19-й читаем: «Раз Гоголь в своей фантастической повести «Нос»...» и ниже, через несколько строк: «В «Мертвых душах» он еще резче выразился об этом предмете». И тут же попутно предаются осмеянию читатели, называющие «Ревизора» пустым фарсом.

Стесненный цензурой, Белинский не мог во весь голос сказать, что Гоголь дорог ему как обличитель крепостнического строя, калечившего в России все живое и творческое. Только на последней странице своей краткой статьи ему удалось как бы вскользь указать, что изобразители современной действительности должны «не только наблюдать, но и судить»[1] — или, как выразился он в другом месте, литература должна быть не только «верным отголоском общественного мнения, но и его ревизором и контролером»[2].

Гоголя он ценил именно как грозного судью современной действительности и видел назначение гоголевской школы писателей в том, чтобы вслед за своим гениальным учителем она подвергла действительность такому же суровому суду. Критики из реакционного лагеря больше всего ненавидели Гоголя именно как судью и карателя поддерживаемого ими режима. С претензией на большую язвительность писал о Гоголе Николай Полевой: «Он думает, что художник может быть уголовным судьей современного общества».

---

[1] «Физиология Петербурга». Ч. I. СПб., 1845, с. 27.

[2] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч. Т. VIII. М., 1955, с. 87.

Но были в те времена и такие реакционные критики, которые при помощи разных софизмов доказывали, что гоголевские «Мертвые души» — не суд над тогдашней Россией, а, напротив, восторженный гимн ее самобытным, патриархальным порядкам.

Представителем этих фальсификаторов Гоголя, превращавших его гневную сатиру в апологию современной действительности, был фанатик славянофильства Константин Аксаков, объявивший «Мертвые души» второй «Илиадой», олимпийски благословляющей все совершающееся.

Белинский счел нужным в том же некрасовском сборнике дать новый отпор этим реакционным фантазиям, которые он незадолго до того многократно высмеивал в ряде журнальных статей. В некрасовском сборнике он указал на «детские фантазии» Константина Аксакова «с самонадеянными притязаниями на открытие глубоких истин, вроде тех, что Гоголь — не шутя наш Гомер, а «Мертвые души» единственный после «Илиады» тип истинного эпоса»[1].

Нужно ли говорить, что и в двух других статьях Белинского, входящих во вторую часть некрасовского сборника, «Александринский театр» и «Петербургская литература», — та же борьба за Гоголя? В последней из этих статей Белинский снова прославляет его как «человека с огромным талантом и гениальным взглядом на вещи»[2].

Четыре статьи — и в каждой новые и новые напоминания читателям о величии и гениальности Гоголя.

К Белинскому примкнул и Некрасов, выступивший во второй части сборника со стихотворением «Чиновник». По сравнению с позднейшими стихами Некрасова это стихотворение, как мы ниже увидим, является недостаточно сильным, но все же оно представляет собою заметную веху в истории некрасовского творчества: оно было первым стихотворением Некрасова, которое он написал под непосредственным влиянием Гоголя. Кроме того, в нем есть прямое указание на Гоголя: изображенный в нем взяточник, ненавидя автора «Ревизора» как обличителя взяточников, требует, чтобы этого «вредного автора» правительство сослало в Сибирь. Возмущенный знаменитой комедией Гоголя,

Свирепствовал он, не жалея груди,
Дивился, как допущена в печать
И как благонамеренные люди
Не совестятся видеть и читать.

[1] «Физиология Петербурга». Ч. I, с. 79.
[2] Там же. Ч. II, с. 145.

С досады пил (сильна была досада!)
В удвоенном количестве чихирь
И говорил, что авторов бы надо
За дерзости подобные — в Сибирь!..

(I, 198)

Слово «видеть» в 4-в строке показывает, что речь идет о пьесе «Ревизор», которую чиновник мог *видеть* на сцене.

К стихам тут же приложен рисунок (должно быть, Ковригина). Рисунок этот служит комментарием к вышеприведенному стихотворению Некрасова: чиновник, сидя за рюмкой любимого своего чихиря, указывает одной рукой на сибирский пейзаж, висящий у него на стене, а другой — на том сочинений Гоголя, где крупными буквами напечатано заглавие его повести «Шинель».

Рисунок, несомненно, исполненный по указаниям Некрасова, должен был уведомить читателя, что под безыменным сатириком, упомянутым в этих стихах, поэт разумеет Гоголя и что, значит, нападки на Гоголя имеют, по убеждению поэта, отнюдь не бескорыстный характер: они исходят из среды обличаемых Гоголем казнокрадов и взяточников.

Словом, наряду со своей официально заявленной и для всех очевидной задачей представить читателю непритязательную серию очерков из петербургского быта, некрасовский сборник, как нетрудно заметить, имел и другую цель: пользуясь всякой возможностью, пропагандировать творения Гоголя, громко провозгласить его гением и заявить от лица молодого поколения прогрессивных писателей, что Гоголь для них вождь и учитель, причем борьба за Гоголя здесь, как мы видим, велась и в статьях, и в стихах, и в рисунках. Характерно, что самые рисунки исполнялись художниками, наиболее близкими к гоголевскому направлению в искусстве: Ковригиным, Рудольфом Жуковским, Александром Агиным — первым иллюстратором «Мертвых душ», Евстафием Бернардским — гравером, воспроизводившим иллюстрации Агина.

Другие участники сборника тоже пользовались всякой возможностью, чтобы лишний раз в том или ином контексте хоть мимоходом напомнить читателю о произведениях Гоголя. Так, один из видных участников сборника, Иван Панаев, уже закончив свой сатирический очерк об одном из мелких фельетонистов столицы, приписывает в последних строках:

«Подобных русских фельетонистов Гоголь заклеймил именем *Тряпичкиных*. Лучшего имени для них нельзя придумать! Друзья Тряпичкиных — Хлестаковы и Ноздревы»[1].

[1] «Физиология Петербурга». Ч. II, с. 276.

Очерку предшествует эпиграф из Гоголя — письмо Хлестакова к Тряпичкину. В духе этого письма в тексте очерка приводятся отрывки из переписки Тряпичкина.

Тут же рядом напечатан очерк Д. В. Григоровича «Лотерейный бал», где читателю опять напоминают о Гоголе: «Тут дама запуталась или, как говорит Гоголь, зарапортовалась»[1].

Таким образом, весь этот сборник явился демонстрацией в честь Гоголя. Организовал демонстрацию Некрасов. Он не только выступил здесь — и в своих «Петербургских углах», и в «Чиновнике» — первым по времени учеником и продолжателем Гоголя в поэзии и повествовательной прозе, но и создал обширную книгу в пятьсот восемьдесят две страницы, где вместе с Белинским выступил на защиту автора «Мертвых душ» и «Шинели», обороняя его и от его реакционных врагов, и от его реакционных друзей и разнообразными способами убеждая читателя, что Гоголь, несмотря ни на что, связан всеми своими корнями с освободительным движением русских демократических масс.

Хотя в предисловии к сборнику сказано, что его составители намереваются изобразить по возможности все многоразличные стороны петербургского быта, но, конечно, это был лишь заслон для цензуры: Петербург богачей и вельмож, Петербург дворцов, экипажей, фешенебельных ресторанов, великосветских балов не нашел в этой книге никаких отражений.

То был Петербург «по Гоголю»: город Акакия Акакиевича, портного Петровича, цирюльника Ивана Яковлевича, черных лестниц, облитых помоями, загаженных собаками и кошками, ископченных дымом из кухонь, который порою так густ, что в кухнях не видать тараканов. Даже озаглавив повесть «Невский проспект», Гоголь вскоре перенес ее действие в Мещанскую улицу, кишевшую притонами нужды и разврата. Шестилавочная улица, Мыльный переулок, Выборгская сторона, Коломна, 15-я линия Васильевского острова — все эти петербургские места были в те времена захолустными. Именно такой Петербург, город грязных переулков и задних дворов, город всякого нищего и полунищего люда, и выведен в «Физиологии Петербурга». Лучшим эпиграфом к сборнику могло бы послужить четверостишие, написанное Некрасовым значительно позже:

...Не в залах бальных,
Где торжествует суета,
В приютах нищеты печальных
Блуждает грустная мечта, —
(II, 20)

[1] «Физиология Петербурга». Ч. II, с. 219.

а если и упоминаются здесь аристократические центральные улицы, то лишь для того, чтоб еще рельефнее выступили «печальные приюты нищеты». Например, в очерке Евгения Гребенки «Петербургская сторона», напечатанном рядом с «Петербургскими углами» Некрасова, есть такое обращение к читателям:

«Если у вас много денег, если вы живете в центре города, катаетесь по паркетной мостовой Невского проспекта и Морских улиц, если ваши глаза привыкли к яркому свету газа и блеску роскошных магазинов, и вы по врожденной человеку способности станете иногда жаловаться на судьбу, станете отыскивать причины для своих капризов, для своих мнимых несчастий, то советую вам прогуляться на Петербургскую сторону, эту самую бедную часть нашей столицы: посмотрите на длинные ряды узких улиц, из которых даже многие не вымощены, обставленных деревянными домами, чем далее от Большого проспекта, тем тише, мрачнее, беднее»[1].

По этому демократическому принципу, благодаря которому резко подчеркивается антагонизм двух разных слоев населения столицы, и был построен весь сборник Некрасова — весь о петербургских низах, об их беспросветной нужде и непосильной работе*.

Попытаемся свести воедино сказанное на предыдущих страницах:

1. Тотчас же после выхода в свет «Мертвых душ» и «Шинели» Некрасов создал первое по времени произведение гоголевской школы «Петербургские углы» и, таким образом, явился одним из самых ранних ее зачинателей.

2. Под непосредственным влиянием Белинского и совместно с ним он тогда же сорганизовал первую группу писателей, следующих в своей творческой практике идейно-художественным принципам Гоголя.

3. Объединив эту группу в сборнике «физиологических» очерков, он отвел в нем немало страниц агитации за творчество Гоголя (ч. I, с. 6, 13, 18, 19, 25, 79; ч. II, с. 46, 78—80, 92, 145 и др.).

4. В единственном своем стихотворении, напечатанном в сборнике, он выступил с резким протестом против реакционных хулителей Гоголя.

5. Все ранние произведения Некрасова, напечатанные до «Петербургских углов» и «Чиновника», относятся к периоду блужданий и поисков и представляют собой, так сказать, «пробу пера». Подлинный Некрасов начался с того времени, как вступил на гоголевский путь.

---

[1] «Физиология Петербурга». Ч. I, с. 199.

6. Дружба с Белинским, начавшаяся в 1843 году, окрепла главным образом на почве их совместной борьбы за гоголевское направление в искусстве.

4

Искусство есть та человеческая деятельность, которая произносит суд над жизнью.

Н. Чернышевский

Обычно принято датировать «Физиологию Петербурга» 1845 годом. Между тем вся работа над сборником была закончена Некрасовым уже осенью 1844 года. Очевидно, второй выпуск, как и первый, был надолго задержан цензурой. На это намекает Белинский в своей рецензии о втором выпуске, говоря, что тот принадлежит к числу книг, которые хоть и напечатаны летом, но являются «запоздалыми зимними». «Об этой книге, — указывает далее Белинский, — полгода твердят: на днях выйдет; *сам издатель крепко убежден в этом* (курсив мой. — *К. Ч.*), а между тем книга, обещанная в январе, глядишь, появляется в июле, и притом не всегда того же года»[1].

Таким образом, формирование гоголевской школы писателей Некрасов совместно с Белинским предпринял не в 1845 году, который обозначен на титуле сборника, а еще в 1843—1844 годах, вскоре после выхода в свет «Мертвых душ» и «Шинели».

Чем была вызвана цензурная задержка второй части, не знаем, но из-за этой задержки сборник Некрасова действительно рисковал оказаться в числе «запоздалых» книг.

Уже во время печатания «Физиологии Петербурга» Некрасову стало ясно, что демократический лагерь, требующий обличения жестокой действительности, гораздо крепче и шире, чем думалось в 1843—1844 годах.

Содержание «Физиологии Петербурга» уже не могло удовлетворить эту широко разраставшуюся массу читателей-разночинцев, которые ждали более последовательного и глубокого разоблачения самодержавного строя. Поэтому Некрасов в том же 1845 году (еще до выхода второй части «Физиологии Петербурга») приступает к созданию нового сборника, более отвечающего новым требованиям передового читателя.

---

[1] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч. Т. IX. М., 1955, с. 215.

Сборник этот — знаменитый «Петербургский сборник» с «Капризами и раздумьем» Герцена, «Помещиком» Тургенева, «Бедными людьми» Достоевского, стихами Некрасова и статьей Белинского — знаменует собою окончательную победу гоголевского направления.

Организатором победы, как мы видим, снова в значительной степени явился наряду с Белинским Некрасов.

Велика разница между обоими сборниками. Кажется, что второй вышел в свет не через год после первого, а по крайней мере лет через пять или десять.

«Физиология Петербурга» так относится к «Петербургскому сборнику», как чертеж к построенному зданию. В «Физиологии Петербурга» о гоголевской школе писателей можно было говорить лишь как о желательном будущем, здесь, в «Петербургском сборнике», эта школа — осуществившийся факт.

Стоит только сравнить стихотворение Некрасова «Чиновник», напечатанное в «Физиологии Петербурга», с его же стихами о таком же чиновнике, с «Колыбельною песнею», помещенной в «Петербургском сборнике», чтобы увидеть, какие огромные сдвиги произошли за это время в литературе. «Чиновник» — очень умеренная по тону сатира, гораздо умереннее тех обличений, которые были направлены против николаевской бюрократии Гоголем. Да и вся она в некоторой мере является, так сказать, мозаикой гоголевских строк о чиновниках. Уже в самом начале сатиры, когда Некрасов, характеризуя своего героя, сообщает, что он

> ...был таким, как должно, человеком:
> ни тощ, ни толст, —
>
> *(I, 194)*

здесь невозможно не вспомнить знаменитое гоголевское определение Чичикова: «не слишком толст, не слишком тонок», определение, повторяемое несколько раз: губернатор, «подобно Чичикову, был ни толст, ни тонок собой»; «Такие, как Чичиков, — то есть не так, чтобы слишком толстые, однако же и не тонкие».

Точно так же, когда Некрасов говорит о чиновнике:

> Но (на жену, как водится) в Галерной
> Купил давно пятиэтажный дом, —
>
> *(I, 194)*

здесь опять-таки вспоминаются «Мертвые души»:

«Глядь, и явился в конце города дом, купленный на имя жены».

Некрасовский чиновник, между прочим, характеризуется своим игрецким жаргоном:

Острил, как все острят или острили,
И замечал, при выходе с бубен:
«Ну, Петр Кузьмич! недаром вы служили
Пятнадцать лет — вы знаете закон!» —
(I, 196)

подобно тому как характеризуются таким же игрецким жаргоном гоголевский почтмейстер и другие чиновники.

То же можно сказать и о следующих строках некрасовского стихотворения:

Мог и распечь при случае (распечь-то
Мы, впрочем, все большие мастера).
(I, 193)

В одном из своих фельетонов Некрасов сам указывает на связь этого двустишия с тем местом «Шинели», где говорится о «значительном лице», которое «так мастерски умело распечь» (V, 479).

Впоследствии и Чернышевский напомнил, что «для «значительного лица», к которому Акакий Акакиевич обратился по поводу пропажи своей шинели, талисманом было «распечь»[1].

Даже иные сравнения подсказаны здесь Некрасову Гоголем (ср., например, «ощипанной подобен куропатке» с гоголевскими: «куропаткой такой спешит»).

Характерная особенность этого стихотворения в том, что оно нигде не выходит за рамки, намеченные античиновничьими сатирами Гоголя, да и самый его стиль достаточно миролюбив и как будто беззлобен:

Удвоенной ценой за бенефисы
Отечественный гений поощрял,
Но звание актера и актрисы
Постыдным, по преданию, считал.
Любил пальбу, кровавые сюжеты,
Где при конце карается порок...
И, слушая скоромные куплеты,
Толкал жену легонько под бочок.
(I, 197)

Ни гнева, ни «мстительного чувства» здесь нет. Автор «Чиновника» далеко не исчерпал тех тенденций изобличения крепо-

[1] *Н. Г. Чернышевский.* Полн. собр. соч. Т. V. М., 1950, с. 577.

стничества и бюрократии, которые наметились Гоголем в «Ревизоре», «Мертвых душах» и «Петербургских повестях».

Проходит всего год, и Некрасов снова печатает стихи о чиновниках на страницах своего «Петербургского сборника». Но как изменился самый тон его голоса! Никакого благодушия: жгучая, ничем не прикрытая ненависть.

Будешь ты чиновник с виду
И подлец душой, —

(I, 20)

таков пафос его новых сатир.

Ни одной улыбки, никаких околичностей. Чиновникам и вообще представителям власти прямо в глаза говорится, что они народные враги, негодяи и что единственное к ним отношение со стороны всех угнетаемых ими людей — жажда мести, непримиримая злоба. Куда девалась шутливость, с которой Некрасов трактовал своего чиновника в 1844 году! Тогда поэт говорил о нем так:

Пред старшими подскакивал со стула
И в робость безотчетную впадал.

(I, 193)

Теперь он то же самое выражает совершенно иначе — с яростным негодованием, с презрением:

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

(I, 17)

Словом, бой начался в открытую, без всяких экивоков и стратегических тонкостей. «Колыбельная песня» и «Отрадно видеть...», напечатанные в «Петербургском сборнике», тем и отличаются от «Чиновника», что в них уже совершенно отсутствует то «комическое одушевление», которым был проникнут «Чиновник». Это уже не смех, это ярость сквозь слезы, — та революционная ярость, которая заставила когда-то Рылеева обратиться к царскому временщику со словами:

Твоим вниманием не дорожу, подлец!

Цензура, изувечившая стихотворение «Отрадно видеть...», все же оставила неприкосновенными строки, которые, как ясно из контекста, клеймят временщиков той эпохи — Клейнмихеля, Чернышева, Дубельта и прочих народных врагов, строки, в которых поэт

говорит — тоже без всякого «смеха сквозь слезы», — что считает их деяния постыдными и что суд потомства заклеймит их позором:

...чьих дел позорных повесть
Пройдет лишь в поздних племенах.
(I, 17)

«Колыбельная песня» тоже не прикрывается юмором, «Комическое одушевление» ей совершенно несвойственно. Все вещи названы в ней своими именами: позор — позором, воровство — воровством:

По губернии раздался
Всем отрадный клик:
Твой отец под суд попался —
Явных тьма улик.
Но отец твой — плут известный —
Знает роль свою.
Спи, пострел, покуда честный!
Баюшки-баю.
(I, 20)

Гоголь всегда сочетал подобные обличения с «видимым миру смехом». Но автору этих стихов не до смеха: он слишком ожесточен и разгневан. Он бросает свои обвинения прямо в лицо. Нельзя сказать, что он совершенно отказался от юмора, но юмор его приобрел новое качество. Казалось бы, здесь явное отклонение от Гоголя, но на самом деле это новый шаг по тому же пути. Это дальнейшая, разночинская, стадия гоголевского направления в русском искусстве. Произведения Гоголя отражали в себе переходную эпоху от дворянской революционности к разночинской. Теперь по этим новым стихотворениям Некрасова, напечатанным в «Петербургском сборнике», можно было отчетливо видеть, что переходной эпохе наступает конец и что уже не за горами то время, когда передовым отрядом в борьбе за освобождение народа станут разночинцы.

Но Гоголь, по глубоко верному утверждению Белинского, «довольствовался объективным изображением фактов», не освещая их «творческим разумом». Некрасов, как последовательный представитель *гоголевского направления* в русской поэзии, сознательно подчинил это направление революционным задачам. Самый поворот Некрасова от эпигонской романтики («Мечты и звуки») к насущным проблемам общественной жизни объясняется влиянием Гоголя, от которого поэт унаследовал и метод социального анализа (изображение общего при помощи типических частностей), и тяготение к образам чиновников, помещиков, дворовых,

городских бедняков, и, главное, сочетание бичующей и гневной сатиры с лирически выражаемой верой в дремлющие силы народа и в его светлое будущее.

Некрасов повел гоголевское направление далее границ, намеченных в творчестве Гоголя. Задетые его сатирой высшие круги бюрократии поспешили принять репрессивные меры и против цензора, пропустившего «Колыбельную песню», и против ее автора. 13 февраля 1846 года шеф жандармов А. Ф. Орлов писал о «Колыбельной песне» министру народного просвещения С. С. Уварову: «Сочинения подобного рода по предосудительному содержанию своему не должны бы одобряться к печатанию». Уваров велел объявить цензору выговор[1].

В том же году Некрасова призвал к себе управляющий Третьим отделением Л. В. Дубельт и «много кричал, как Некрасов смеет нападать на сановников и на дворян»[2].

Именно с этого времени за Некрасовым утвердилась в правительственных кругах репутация «неблагонамеренного», «опасного» автора, и всякий раз, когда в сороковых и пятидесятых годах его политические враги стремились нанести ему новый удар, они напоминали властям его «Колыбельную песню».

В стихах «Петербургского сборника» Некрасов уже встает перед нами как революционер-демократ, который бросается в смертельную схватку с ненавистным николаевским режимом.

«Колыбельная песня», написанная через год после стихотворения «Чиновник», — наглядный показатель необычайного идейного роста Некрасова.

Этот рост поэта отражал великие сдвиги, происходившие в ту пору в народе. Именно с этого времени поэзия Некрасова стала питаться, говоря словами Герцена, «свирепеющим океаном народа» — настроениями закабаленных крестьян, пробуждающихся к революционному действию. Их недовольство с каждым годом непрерывно росло. По неполным официальным данным, в первое десятилетие царствования Николая I крестьянских восстаний происходило около шестнадцати в год, а в последнее десятилетие (то есть именно в то, о котором мы здесь говорим) средняя годовая цифра поднимается уже до тридцати пяти, то есть увеличивается больше чем вдвое. «При этом... не только увеличивается число случаев крестьянских восстаний, но... крестьянские выступления принимают все более активный, все более решительный характер и захватывают все большую массу крестьянства»[3].

---

[1] «Русская старина». 1903. № 5, с. 382–383.

[2] *А. И. Шуберт.* Моя жизнь. Л., 1928, с. 86.

[3] *Е. А. Мороховец.* Крестьянская реформа 1861 года. М., 1937, с. 49.

Медленно, но верно в эти годы шла консолидация сил русского освободительного движения, которое после краха декабрьского восстания, казалось бы, безнадежно заглохло, но теперь возрождалось опять — на этот раз в широких кругах передовых разночинцев, видевших в Гоголе, по выражению Белинского, одного из своих великих вождей.

Вот почему «гоголевское направление» в этих стихах «Петербургского сборника» приняло новые формы: протест выражается здесь более сурово и резко, здесь предчувствуется некрасовская патетика «печали и мести», здесь открывается путь к обличительству шестидесятых годов, к «Размышлениям у парадного подъезда», к «Железной дороге», к «Песне Еремушке». Здесь впервые произносится редкое у Гоголя, но чрезвычайно типичное для некрасовской поэзии слово *злоба* – священная злоба борца за народное счастье.

В «Петербургском сборнике» рядом с «Колыбельной песней» и стихотворением «В дороге» было напечатано стихотворение «Пьяница», и там петербургский бедняк, загубленный бесчеловечьем тогдашнего строя, впервые говорит о себе:

Сгораешь *злобой* тайною...
(I, 15)

Это та «спасительная» злоба, которая в словаре Некрасова занимает такое заметное место (*«Злоба* во мне и сильна и дика», *«Злобою* сердце питаться устало». «В душе *озлобленной*, но любящей и нежной», «Что же молчит мой *озлобленный* ум?» и т. д.). Впоследствии эта революционная «злоба» стихотворений Некрасова воодушевляла одно за другим многие поколения бойцов, но впервые она была заявлена здесь, в этих трех стихотворениях «Петербургского сборника»[1].

Так в борьбе за развитие идей критического реализма, за «гоголевское направление» вырос и сформировался талант величайшего поэта «мужицкой демократии», высказавшего громко, и внятно тот революционный протест, на который наталкивали читателя образы Гоголя.

Как круто изменился в те годы весь тон сатиры Некрасова, какой она стала суровой и резкой, видно уже из этого запальчивого слова «подлец», которое впервые появилось в его словаре именно в 1844—1845 годах:

И слыл в народе *подлецом*...
(IV, 173)

[1] Полнее о политическом значении термина «злоба» см. ниже, на с. 297—301.

И семи лет от рожденья
Был уж я *подлец!*

(I, 375)

Всем похвалы горячие,
Почтенье... а писцы
И мелкие подьячие —
Глупцы и *подлецы.*

(I, 192)

Впоследствии это слово почти уходит из его словаря, но в 1845 году поэт прибегает к нему особенно часто.

Эпиграфом к своим первым сатирам он мог бы поставить знаменитые строки о Чичикове: «Пора, наконец, дать отдых бедному добродетельному человеку... пора, наконец, припрячь и подлеца. Итак, припряжем подлеца!»

В ряде стихотворений, следующих одно за другим, начиная с 1844 года, Некрасов стал по-гоголевски «припрягать подлецов» — типичных подлецов того времени, из которых каждый является очень близкой разновидностью Чичикова. О первом из них мы уже говорили. Это тот почти идиллический «благонамеренный» взяточник в стихотворении «Чиновник», который даже по своему внешнему облику вышел у Некрасова похожим на Чичикова. Едва ли он мог бы явиться на свет, если бы не было «Мертвых душ».

Второму из них в 1845 году Некрасов посвятил «Современную оду»:

Не обидишь ты даром и гадины,
Ты помочь и злодею готов,
И червонцы твои не украдены
У сирот беззащитных и вдов.

(I, 11)

Третьему в том же году посвящена некрасовская «Колыбельная песня», о которой уже сказано выше. Он такое же подобие Чичикова: вор, деньголюб и проныра. Четвертый — в «Нравственном человеке». Пятый — в балладе «Секрет». Этот пятый говорит о себе:

Квартиру я нанял у дворника,
Дрова к постояльцам таскал;
Подбился я к дочери шорника
И с нею отца обокрал;
Потом и ее, бестолковую,
За нужное счел обокрасть
И в практику бросился новую –
Запрёгся в питейную часть.

(I, 153)

Карьера типично чичиковская: «Узнал, что у него зрелая дочь... с дочерью обращался как с невестой...» «Надул, надул, чертов сын!» («Мертвые души». Гл. XI).

Как бы ни были различны эти люди, каждый из них по-своему — Чичиков. И замечательно, что все пятеро, подобно ему, наполняя свою жизнь преступлениями, горою стоят за «добродетель».

В бюрократических, военных и придворных кругах того времени слову «добродетель» был придан фальшивый, елейный, святошеский смысл. Там оно имело значительный вес, так как служило тогда официальным прикрытием розог, зуботычин, шпицрутенов, каторжных тюрем, поголовного рабства. Крепостничество пользовалось им как своею лучшею ширмою. Чичиков — еще семилетним Павлушей, — всесторонне обучаясь науке грабительства, наряду с нею усваивал пропись: «Носи добродетель в сердце!» — причем одна наука не только не мешала, но даже помогала другой. Даже о палаче Аракчееве продажный Булгарин восклицал с подобострастным умилением:

«Граф был образцом добродетели!»

Прославление добродетели являлось таким же оплотом николаевской кнутобойной монархии, как пресловутая казенная триада: «православие, самодержавие, народность».

Поэтому представителям прогрессивного лагеря необходимо было разоблачать это взлелеянное крепостничеством слово, показать, что оно входит в систему правительственного лицемерия, государственной лжи.

Это и было начато «Мертвыми душами». Там уже в первой главе мы читаем про отъявленного пройдоху и плута:

«Говорили ли о добродетели, и о добродетели рассуждал он очень хорошо, даже со слезами на глазах».

Некрасов в своих ранних сатирах пошел по тому же пути. В каждой из них слово *добродетель* он прочно прикрепил к негодяям.

В «Современной оде» он так и говорит одному из них:

Украшают тебя *добродетели,*
До которых другим далеко.
(I, 11)

В стихотворении «Чиновник» такой же стяжатель и вор славит добродетель по-чичиковски:

И называл святую *добродетель*
Первейшим украшением души.
(I, 194)

Третий сам говорит о себе:

«...*я благонамерен,*
За добро стою!»
(I, 20)

(На казарменно-казенном языке того времени «благонамеренность» и «добродетель» — синонимы.)

Четвертый даже похваляется своей добродетелью:

Живя согласно с строгою *моралью,*
Я никому не сделал в жизни зла.
(I, 45)

Пятый тоже объявляет себя апостолом нравственности:

И сам я теперь благоденствую,
И счастье вокруг себя лью:
Я *нравы людей совершенствую,*
Полезный пример подаю.
(I, 153)

И в своих позднейших стихах, уже не относящихся к этому циклу, Некрасов точно так же указывал, что в тогдашнем растленном быту добродетель есть псевдоним негодяйства:

— Тут нужна лишь *добродетель*! —
(III, 117)

говорил у него темный делец. А о другом, наиболее презренном и гнусном, поэт опять-таки восклицал с ироническим пафосом:

Муза! воспой же его *добродетели!*
(II, 75)

Всюду та же гоголевская тема: фарисейство социального уклада, поголовное лицемерие привилегированных классов, под прикрытием которого насильники всех рангов совершают свои преступления.

Здесь некрасовская сатира непосредственно связана с гоголевской.

«Теперь, — писал Гоголь, — у нас подлецов не бывает, есть люди благонамеренные, приятные, а таких, которые бы на всеобщий позор выставили свою физиогномию под публичную оплеуху, отыщется разве каких-нибудь два, три человека, да и те уже говорят теперь о добродетели» («Мертвые души». Гл. XI).

«Плут (по выражению Гоголя в «Театральном разъезде»), корчащий рожу благонамеренного человека», был тогда центральной фигурой самодержавно-крепостнического быта. Благонамеренность (то есть верность режиму) ценилась тогда превыше всего. И ею оправдывались любые пороки. «Царство грабежа и благонамеренности», — сказал о тогдашней официальной России один из летописцев той эпохи[1].

Всем жизнеописанием Чичикова Гоголь продемонстрировал перед читательской массой, что в ту пору благонамеренность была неразрывно сопряжена с грабежом.

Уже здесь, на этом малом примере, можно отчетливо видеть, как велико было единение Некрасова с Гоголем и как упорно поэт продолжал его дело.

Но продолжать — не значит повторять и копировать. Поэзия Некрасова есть *новый этап гоголевского направления,* этап, на котором обличение общественных зол сочетается с призывами к активному уничтожению их.

«Мертвые души» показали с величайшей наглядностью, что «добродетель» и «благонамеренность» были в те времена маскировкой для огромной — в государственном масштабе — организации грабительства. Сатиры Некрасова пошли в этом отношении дальше: они стали настойчиво вскрывать и подчеркивать таящийся в гоголевских образах политический смысл, расшифровывая их всякий раз в революционно-демократическом духе.

Некрасов громко провозгласил, что срывание масок добродетели с народных врагов есть долг и обязанность каждого борца за свободу. Говоря впоследствии об одном из своих ранних соратников, он именно это срывание масок поставил ему в особую заслугу:

Во лжи дремать ты не давал,
Клеймя и проклиная,
И *маску* дерзостно срывал
С глупца и негодяя.

(II, 121)

И то же срывание масок представил заслугой Белинского:

Не пощадил он ни льстецов,
Ни подлецов, ни идиотов,
Ни в *маске* жарких патриотов
Благонамеренных воров!

(I, 143)

[1] *П. В. Анненков.* Две зимы в провинции. — «Былое». 1922. № 18.

Гоголевская тема и здесь подверглась, так сказать, активизации. Эпическое повествование о «царующем зле» Некрасов превратил в боевые призывы к уничтожению этого зла.

5

Борьба революционных демократов за Гоголя представляла в сороковых годах немалые трудности. Особенно мешало ей то, что сам Гоголь не сочувствовал ей.

Под воздействием темного влияния мнимых друзей Гоголь стал недоверчиво и отчужденно смотреть на своих верных последователей, связывавших его творчество с освободительным движением эпохи.

Герцен назвал «Мертвые души» «горьким упреком современной Руси», «криком ужаса и стыда», но сам Гоголь, в то время как до читателей дошел этот крик, уже принимал всевозможные меры, чтобы «современная Русь» не услышала в этом крике упрека. Он уже всецело находился в плену тех идей, которые впоследствии выразились в его «Переписке с друзьями».

Не уразумев общественного смысла своих гениальных сатир, не осознав своей великой исторической роли бойца за передовые идеи эпохи, он стремился отгородиться от тех демократических масс, которые породили его.

Вряд ли был в мировой литературе писатель, субъективная самооценка которого была бы так далека от подлинных основ его творчества.

Упорно не желая соглашаться с Белинским, утверждавшим, что произведения Гоголя «настоящий портрет русской жизни, в котором все схвачено с удивительным сходством», автор «Мертвых душ» заявил: «Большая часть читателей впала в глубокую ошибку, приняв «Мертвые души» за портрет России». Вопреки очевидности, Гоголь упорно твердил, будто «Мертвые души» не вскрыли никаких «ран пли внутренних болезней России», будто никаких «потрясающих картин торжествующего зла» в них нет[1].

Вот почему необходимо было вести борьбу не только с врагами писателя — Сенковским, Полевым и Булгариным, не только с его ложными друзьями — Самариным, Шевыревым, Константином Аксаковым, но, в сущности, и с ним самим, с Гоголем.

Нужно было заявить от лица революционных демократов, что, несмотря на ошибочные декларации Гоголя, революционные демократы видят в его творчестве выражение их надежд и

[1] *Н. В. Гоголь.* Полн. собр. соч. Т. VIII. М., 1952, с. 293.

желаний. Нужно было сказать во всеуслышание, ясно и четко, что как бы Гоголь ни отмежевывался от писателей прогрессивного лагеря, они являются его прямыми наследниками, ибо между его творчеством и освободительным движением страны существует неразрывная связь. Нужно было, чтобы «Переписка с друзьями» не набросила тени на другие произведения Гоголя, не уничтожила их революционного влияния на читателей.

Задачу эту выполнил Белинский. Так как рептильная пресса (и раньше всего газета Булгарина) не преминула выразить шумную радость по поводу того, что сам Гоголь признал восторженные отзывы великого критика о его произведениях ошибочными, а самые произведения плохими, Белинский в своих «Современных заметках» дал этому злопыхательству резкий отпор.

«Когда, — писал Белинский, — появилась книга: «Выбранные места из переписки с друзьями Николая Гоголя», наш фельетонист (то есть Булгарин. — *К. Ч.*) пришел в восторг от Гоголя, видя, как тот отказывается от своих сочинений, признает ложными все похвалы им и справедливыми все порицания и нападки. Наш фельетонист думал, что дело кончено, что сам Гоголь совершенно подкопал основание своей славы, — и он расхвалил Гоголя как человека и даже признал в нем некоторый талант как в писателе. Но увы! — чем обольстительнее надежда, тем иногда обманчивее она! Скоро оказалось, что странными своими признаниями Гоголь произвел странное и не совсем выгодное впечатление на свой собственный счет, а отнюдь не на счет своих сочинений»[1].

Сочинения эти и после того, как Гоголь отозвался о них так враждебно в своей «Переписке с друзьями», сохраняли для демократической массы читателей всю свою революционную силу.

Передовая публицистика сочла единственно правильной тактикой по отношению к Гоголю указать, что «Переписка с друзьями» относится не к общественной, а к личной биографии Гоголя и нисколько не характеризует его как писателя.

Эту тактику наметил Белинский. Написав Гоголю свое знаменитое письмо, где он назвал «Переписку» проповедью кнута и невежества, он в печати продолжал восхищаться «дивно-художественными, глубоко-истинными» творениями Гоголя, продолжал утверждать, что «изображением действительности как она есть, во всей ее полноте и истине... Гоголь... стал... выше всех других писателей русских»[2].

[1] «Современник». 1847. № 5; *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч. Т. X. М., 1956, с. 178.

[2] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч. Т. X. М., 1956, с. 253.

Хотя не существует никаких документальных свидетельств, как отнесся в ту пору Некрасов к гоголевской «Переписке с друзьями», с уверенностью можно сказать, что его отношение к ней было так же враждебно, как и отношение Белинского. Обеими руками мог бы он подписаться под знаменитым письмом Белинского к Гоголю. Некрасов и Герцен, единственные из всех писателей, близких к великому критику, восприняли это письмо как программу для всей своей дальнейшей литературной работы; Некрасов, как и Герцен, увидел здесь политическое завещание Белинского и не изменил ему до конца своей жизни.

Можно было бы наглядно показать, что вся поэзия Некрасова, от «Современной оды» до «Последних песен», является осуществлением той революционной программы, которая намечена Белинским в его зальцбруннском послании к Гоголю.

В литературе было высказано мнение, что вслед за Герценом, который в статье «La Russie» (1849) использовал письмо Белинского к Гоголю для доказательства «глубокой атеистичности» русского народа, Некрасов в поэме «Кому на Руси жить хорошо» заимствовал из этого письма следующие строки об отношении русских крестьян к духовенству:

Скажите, православные,
Кого вы называете
Породой жеребячьею?
. . . . . .
...О ком слагаете
Вы сказки балагурные
И песни непристойные,
И всякую хулу?..
и т. д.
(III, 170–171)[1]

Возможно, что на материалах того же письма Белинского к Гоголю построена характеристика великого критика, которая дана Некрасовым в поэме «В. Г. Белинский»:

Не пощадил он ни льстецов,
Ни подлецов, ни идиотов...
и т. д.
(I, 143)

Но самую книгу Гоголя, вызвавшую письмо Белинского, Некрасов предпочел игнорировать*. Вполне разделяя глубоко отрицательное отношение Белинского к этому выступлению Гоголя,

[1] *М. К. Азадовский.* Белинский и русская народная поэзия. — «Литературное наследство». Т. 55. М., 1948, с. 150.

Некрасов соглашался со своим учителем также и в том, что в глазах передового читателя «Переписка» не должна ослаблять революционное значение протеста, звучащего в «Мертвых душах», в «Ревизоре», в «Шинели». Поэтому Гоголь как автор «Переписки с друзьями» ни разу не упоминается Некрасовым ни в сороковых, ни в пятидесятых, ни в шестидесятых годах[1].

Ту же тактику усвоил и Чернышевский, который при всяком упоминании «Переписки с друзьями» указывал, что она не может бросить тень на светлую личность и благородное творчество Гоголя: в 1855 году, ссылаясь на вторую часть «Мертвых душ» и отмечая в ней такие страницы, которые «приводят в восторг своим художественным достоинством, и, что еще важнее, правдивостью и силою благородного негодования», Чернышевский писал:

«Эти места человека самого предубежденного против автора «Переписки с друзьями» убедят, что писатель, создавший «Ревизора» и первый том «Мертвых душ», до конца жизни остался верен себе как художник, несмотря на то, что как мыслитель мог заблуждаться; убедят, что высокое благородство сердца, страстная любовь к правде и благу всегда горели в душе его, что страстною ненавистью ко всему низкому и злому до конца жизни кипел он»[2].

В те годы, когда появилась «Переписка с друзьями», Некрасов не сказал о ней ни слова и вообще никогда не вводил «Переписки» в литературно-общественную характеристику Гоголя.

6

Некрасовские альманахи, агитирующие за гоголевскую школу, лишь потому могли появиться в печати, что как раз в тот период по ряду случайных причин строгости царской цензуры оказались немного ослабленными.

«...Не следует забывать, — писал о том периоде Герцен, — что от 1843 до 1848 была самая *либеральная* эпоха николаевского царствования»[3].

Конечно, ничто не мешало цензуре этой «либеральной эпохи» варварски кромсать того же Герцена (например, его «Капризы и раздумье»), вырезывать целые страницы из предсмертных статей Белинского, из «Антона Горемыки» Григоровича, из «Пи-

[1] Лишь через тридцать лет, когда «Переписка» отодвинулась в далекое прошлое и перестала быть объектом литературной борьбы, Некрасов напомнил о ней в своей предсмертной сатире «Современник» (1875), в монологе Леонида о покаянных излияниях Зацепы (III, 146).

[2] *Н. Г. Чернышевский.* Полн. собр. соч. Т. III. М., 1947, с. 13.

[3] *А. И. Герцен.* Собр. соч.: В 30 т. Т. II. М., 1954, с. 86.

сем об Испании» Боткина, но все же по сравнению с цензурным террором, который наступил через несколько лет, это пятилетие, начиная с 1843 года, действительно должно было показаться наименее свирепым.

Воспользовавшись коротким периодом сравнительного «либерализма» цензуры, Некрасов, тотчас же после своих альманахов, ратовавших за революционно-демократическое понимание Гоголя, создал (опять-таки совместно с Белинским) свой знаменитый журнал «Современник», где гоголевское направление в течение первого же года издания утвердилось во всей своей силе: и герценовские «Кто виноват?» и «Доктор Крупов», и тургеневские «Записки охотника», и «Обыкновенная история» Гончарова, и «Псовая охота» Некрасова — все это явилось в «Современнике» под широко развернутым знаменем Гоголя.

О беллетристике «Современника» Белинский тогда же писал одному из друзей:

«Повести у нас — объедение, роскошь — ни один журнал никогда не был так блистательно богат в этом отношении; а русские повести с гоголевским направлением теперь дороже всего для русской публики; и этого не видят только уже вовсе слепые»[1].

Еще до выхода журнала читателям были обещаны в его печатных объявлениях и проспектах статьи Белинского о творчестве Гоголя, очевидно такие же обширные, как и цикл статей о Пушкине, — обещание, которое осталось невыполненным из-за смерти великого критика[2].

Организация «Современника» поглотила все силы Некрасова. Но уже в мае—июне того же 1847 года он начинает готовить еще один — третий по счету — боевой альманах, утверждающий гоголевское направление в русском искусстве.

Альманах был назван «иллюстрированным», так как Некрасов намеревался объединить в нем не только писателей гоголевской школы, но и художников, идущих за Гоголем. К участию в альманахе им были привлечены: великий родоначальник обличительной живописи П. А. Федотов, направление которого было так родственно гоголевскому; Александр Агин, навсегда сохранивший почетное звание первого иллюстратора «Мертвых душ», и Николай Степанов, карикатурист и сатирик, будущий редактор революционно-демократической «Искры». Объединение этих близких к гоголевской школе художников имело большой политический смысл. Как бы для того, чтобы подчеркнуть направле-

[1] *В. Г. Белинский.* Избранные письма. Т. II. М., 1955. с. 348.

[2] См. факсимиле объявления в «Литературном наследстве». Т. 51—52. М., 1949, с. 168.

ние всего этого нового сборника, на первых же его страницах предполагалось дать вместо всяких предисловий и введений три иллюстрации Агина к «Повести о капитане Копейкине», бичующие «бесчеловечье» порядков окружающей жизни.

В литературном отделе нового сборника намечалась та же программа, что и в двух предыдущих. Повесть А. Я. Панаевой «Семейство Тальниковых» (подписанная псевдонимом Н. Станицкий) обличала господствовавшую в те времена уродливую систему воспитания детей, обусловленную крепостническим строем. В рассказе А. Н. Майкова «Старушка» было заявлено громкое требование о раскрепощении женщины из-под власти патриархальной морали. Об очерке Ив. Панаева «Встреча на станции», напечатанном в этой же книге, один из охранителей так и писал, что автор любуется здесь теми «грязными видами, которые... натуральная школа, по следам Гоголя, распложает в литературе»[1].

«Следы Гоголя» чувствовались здесь чуть не на каждой странице.

Некрасов намеревался дать этот альманах приложением к своему «Современнику», о чем и объявил на страницах журнала.

7

Альманах благополучно прошел сквозь цензуру. Цензор Амплий Очкин разрешил его к печати. Через месяц книга должна была дойти до читателей.

Но внезапно разразилась катастрофа: пришли вести о февральской революции во Франции, и «самая либеральная эпоха николаевского царствования» кончилась.

Вести из Франции прибыли в Петербург с запозданием, 5 марта (22 февраля старого стиля), и «вызвали у Николая I прилив ярости». «Николай I страстно желал двинуть на Францию свою армию и раздавить революцию. Он желал этого до такой степени, что забыл о... полнейшей финансовой немощи своей отсталой самодержавно-крепостнической империи. Приступы гнева и упорства овладевали им настолько, что наиболее благоразумным и опытным из придворных приходилось его удерживать... Николай I называл республику «хаосом» и «вертепом извергов»[2].

Боясь проникновения революционной «заразы» в Россию, он решил раньше всего обуздать вольнодумную прессу. Началось «мрачное семилетие» доносов, арестов и ссылок. «Террор внут-

[1] *В. Е. Евгеньев-Максимов.* «Современник» в 40–50 гг. Л., 1934, с. 252.
[2] «К столетию революции 1848 г.». М., 1949, с. 71.

ри, — записал современник, отнюдь не принадлежавший к оппозиционному лагерю, — преследование печати, усиление полиции, подозрительность, репрессивные меры... На сцену выступает Бутурлин с ненавистью к слову, мысли и свободе, проповедью безграничного послушания и молчания... Доносы развиваются до сумасшествия»[1].

То, что еще месяц назад беспрепятственно разрешалось цензурой, теперь было объявлено преступной крамолой, направленной к потрясению основ государства.

В официальном языке того времени — в языке доносов и казенных реляций — зазвучало слово «коммунист», которое применялось огулом ко всякому, кого подозревали в недовольстве властями. Этим словом охранители усердно пугали царя и его приближенных. Булгарин во всех своих доносах твердил о зловредности «коммунистической шайки писак». Одно из первых мест в этой шайке им отводилось Некрасову. «Некрасов, — сообщал он жандармам, — самый отчаянный коммунист... Он страшно вопиет в пользу революции»[2]

Некрасовскому журналу было объявлено от имени Николая, что, если он останется верен своей прежней программе, его редактору не миновать каземата и каторги. Что эта угроза была совершенно реальна, можно было вскоре увидеть по беспощадной расправе властей с петрашевцами.

«Иллюстрированный альманах» был задушен, так и не дойдя до читателей. Главное управление цензуры наложило на него свое вето[3]. Вообще нечего было и думать о продолжении борьбы за гоголевское направление, за традиции Белинского. «Современнику» пришлось, так сказать, на ходу изменить свою первоначальную программу и притаиться под налетевшей грозой. В журнале мало-помалу воцарились эстеты и авторы салонных повестей. К 1848 году там все чаще стали печататься светские рассказы и повести, которые за год до этого не могли бы появиться в журнале и были бы там высмеяны за пустоту содержания.

Самый термин «натуральная школа» сделался словом запретным.

Много лет спустя один из полицейских сановников с прискорбием отмечал в своем ретроспективном обзоре общественных движений в России, что «так называемая натуральная школа» сыграла немаловажную роль в деле распространения «нигилисти-

---

[1] *П. В. Анненков.* Две зимы в провинции. — «Былое». 1922. № 18, с. 4—5.

[2] *П. Щ[еголев].* Эпизод из жизни В. Г. Белинского. — «Былое». 1906. № 10, с. 283.

[3] Уцелело лишь несколько экземпляров, которые в настоящее время составляют большую библиографическую редкость.

ческих» (то есть революционных. — *К. Ч.*) идей, что она-то и вызвала распоряжение царя об усилении цензурного гнета, так как ее породили журналы, которые, по отзыву самого Николая, «допускают в статьях своих мнения, в высшей степени преступные, могущие поселить в нашем отечестве правила коммунистические...»[1]. Нужно было решительными полицейскими мерами уничтожить в литературе гоголевское направление и самую память о нем.

На первых порах правительству Николая I и в самом деле могло показаться, что это ему вполне удалось.

Когда читаешь «Современник» 1849 или 1850 года, трудно поверить, что еще так недавно в нем печатались Белинский и Герцен. Однако величайшей заслугой Некрасова является то, что даже в эту страшную пору,

Когда свободно рыщет зверь,
А человек бредет пугливо, —
(II, 9)

он принимал героические меры, чтобы его «Современник» не опускался до того низкого идейного уровня, до которого опустились другие журналы.

8

Но если бы нужно было на самом наглядном примере показать, какой тяжелый моральный ущерб был причинен «Современнику» этим длительным цензурным террором, как выдохлось и оскудело в ту пору идейное содержание журнала, достаточно было бы сослаться на одно произведение Некрасова, напечатанное в «Современнике» в 1850 году и непосредственно связанное с именем Гоголя.

Я говорю о юмористическом рассказе поэта «Новоизобретенная привилегированная краска братьев Дирлинг и К°», этом нарочитом и откровенном подражании Гоголю.

Стоит только сравнить «Краску Дирлинг» с «Петербургскими углами», написанными Некрасовым за несколько лет до того, чтобы увидеть, какая глубокая пропасть легла между эпохой «Физиологии Петербурга», «Петербургского сборника» и мрачным семилетием, которое сменило ее. Поэт как бы сказал своим новым рассказом: уже нет ни малейшей цензурной возможности следовать за Гоголем в деле обличения ненавистного строя, так что привер-

[1] *С. Макашин.* Салтыков-Щедрин. Т. I. Изд. 2-е. М., 1951, с. 280—283.

женцам Гоголя до поры до времени остается одно: воспроизводить внешние приемы его мастерства, внешнюю литературную форму.

Здесь было резкое нарушение заветов Белинского, требовавшего от писателей раньше всего, чтобы они учились у Гоголя его бесстрашной правдивости, его благородному протесту против зол и уродств окружающей жизни. Но у Некрасова не было выбора. Изнуренный неравной борьбой с цензорами, бесчеловечно калечившими каждую книжку его «Современника», видя полную невозможность заявить во весь голос о своей преемственной близости к Гоголю, он выступил — в первый и последний раз! — в качестве одного из его подражателей и, конечно, потерпел неудачу, ибо хорошо понимал, что идти за Гоголем вовсе не значит копировать его стиль, его сюжетные схемы. Некрасов был самобытнейшим русским поэтом, не склонным ни к какому эпигонству. А «Краска Дирлинг» — типично эпигонский рассказ: вариация приключений поручика Пирогова из гоголевской повести «Невский проспект» с заметной примесью чисто водевильных приемов, от которых Некрасов в то время, казалось бы, давно уже успел отказаться.

И в повести Гоголя, и в рассказе Некрасова немец-ремесленник, чтобы отомстить пристающему к его жене волоките, настигает его в своем доме, набрасывается на него вместе с дюжим помощником (или двумя) и подвергает его заслуженной каре.

Гоголевский немец-жестяник и некрасовский немец-красильщик схожи, как два близнеца. Так же схожи их скудоумные жены, смазливые и бездушно прозаичные немки.

Вообще сходство некоторых ситуаций и образов полное.

Если бы «Краску Дирлинг» написал третьестепенный беллетрист, в ней можно было бы отметить немало достоинств.

Но Некрасов в то время был уже автором «Родины», «Псовой охоты», «Огородника», «Тройки», «Еду ли ночью по улице темной...», и это мелкотравчатое подражание гениальному произведению Гоголя было значительно ниже его литературных возможностей.

Наперекор заветам Белинского, Гоголь воспринят здесь как мастер анекдотической фабулы. О смехе сквозь слезы здесь нет и помина, слышится один только развлекательный смех. Недаром Некрасов никогда не перепечатывал «Краски Дирлинг», оставив ее погребенной в журнале.

Правда, эту гоголевскую схему подсказала ему сама жизнь: в то время «вся Москва» говорила о таком же скандале, якобы происшедшем в семье некоего француза-красильщика. Узнав, что жена изменяет ему с гусаром, француз схватил гусара за шею и трижды

окунул его лицо в синюю краску. «По окончании этого процесса офицер был совершенно *небесный*... Краска уже не могла никогда сойти».

Так рассказывал о московском эпизоде А. Н. Плещеев в письме к С. Ф. Дурову от 26 марта 1849 года. «Не правда ли, славная история? — восклицал он. — Напоминает гоголевского поручика Пирогова, с которым Шиллер и Лессинг (описка Плещеева: Гофман. — *К. Ч.*) также распорядились домашним образом. Этот факт составляет предмет разговоров, куда ни приди»[1].

Эпизод, о котором пишет Плещеев, несомненно был известен Некрасову. Как видно из приводимого письма, сама жизнь создала ситуацию, в точности воспроизводящую вымысел Гоголя. Не это ли побудило поэта придать всему повествованию гоголевскую стилевую окраску?

Как бы то ни было, опыт этого рассказа оказался весьма поучителен. Оказалось, что чем ближе какое-нибудь произведение к Гоголю по внешней манере изложения событий, тем оно дальше от него по самому своему существу. В «Псовой охоте» и «Родине», где нет ни одной интонации Гоголя, Некрасов является его законным наследником, продолжателем его великого дела, а в «Краске Дирлинг», где он так откровенно копирует Гоголя, он отстоит от Гоголя дальше всего, ибо одно дело — гоголевское направление и другое — реставрация стилистики Гоголя.

«Краска Дирлинг» — не единственный случай, показывающий, какая глубокая пропасть между гоголевским направлением и подражанием Гоголю. Вспомним хотя бы то, что произошло с Д. В. Григоровичем, когда после «Деревни», «Антона Горемыки» и др. он, опять-таки в годы цензурного террора, написал юмористический роман «Проселочные дороги», где явно ориентировался на внешние приемы повествовательной техники Гоголя. Стало очевидно, что в «Антоне Горемыке» и других повестях о народе, где нет никакого подражания Гоголю, Григорович в тысячу раз ближе к гоголевскому направлению, чем в своей беспомощной стилизации под Гоголя. Этим подтверждается проникновенное замечание Н. Г. Чернышевского, что подлинными представителями гоголевского направления были те из тогдашних писателей, которые, «произойдя от Гоголя», ни в чем не подражали его стилю, его литературным приемам, а взяли у него самое главное: стремление судить современную жизнь в интересах трудового народа.

«Нынешние даровитые писатели, — говорил Чернышевский через десять лет после того, как гоголевская школа с таким шу-

[1] «Дело петрашевцев». Т. III. М.—Л., 1951, с. 293—294.

мом и блеском вступила на литературное поприще, — произошли от Гоголя, — а между тем ни в чем не подражают ему, — не напоминают его ничем, кроме как только тем, что, благодаря ему, стали самостоятельны, изучая его, приучились понимать жизнь и поэзию, думать своею, а не чужою головою, писать своим, а не чужим пером»[1].

Оттого-то некрасовские «Размышления у парадного подъезда», «Песня Еремушке», «Железная дорога» и прочее — все это дальнейшие шаги по пути, проложенному Гоголем. А «Краска Дирлинг» — это много шагов назад, к раннему водевильно-фельетонному периоду работы Некрасова, еще не облагороженному влиянием Белинского[2].

9

Еще задолго до «Краски Дирлинг», в 1845 году, Некрасов, сообщая Белинскому, что натуральная школа приобрела нового большого писателя, с юношеским пылом воскликнул:

«Новый Гоголь появился!»*

То была ошибка, но из нее можно ясно увидеть, чего они оба, и Белинский и Некрасов, ожидали тогда от молодого поколения писателей: в литературе должны были появиться «новые Гоголи», новые «народные заступники», иначе литература не выполнит своего долга перед порабощенным народом.

Конечно, эти «новые Гоголи» отнюдь не должны подражать своему великому предку в области художественных форм.

Пусть каждый из них, научившись у Гоголя его борьбе с окружающей «пошлостью», останется верен своему темпераменту, своему собственному индивидуальному стилю. Это требование осуществилось вполне. Взлелеянная Белинским (совместно с Некрасовым), гоголевская «натуральная школа» была по своему ли-

---

[1] *Н. Г. Чернышевский.* Полн. собр. соч. Т. IV. М., 1948, с. 126 (подстрочное примечание).

[2] Любопытно, что еще в 1841 г., когда Некрасов (под псевдонимом Н. А. Перепельский) только что начал печатать свои первые рассказы и очерки, нашелся критик, уподобивший его произведения гоголевским. «Укажем, — писал он, — на необыкновенный комический талант г. Перепельского (псевдоним), обнаружившийся в рассказах его, которые были помещаемы в «Литературной газете». Многие журналы наши отдали уже ему должную справедливость, и мы можем пожелать только, чтобы он, подобно г. Гоголю, первому из всех современных наших юмористов, прилагал более старания на обрабатывание своих произведений» (*Ф. Менцов.* Обозрение русских газет и журналов за первое трехмесячие 1841 года. — «Журнал Министерства народного просвещения». 1841. Ч. 31. Отд. 6, с. 28—29). Нужно ли говорить, что имя Гоголя было здесь упомянуто всуе!

тературному стилю очень далека от «Мертвых душ» и «Шинели»: и Герцен, и Тургенев, и Гончаров, и Некрасов — не копировщики Гоголя, но его продолжатели.

Так что «Краску Дирлинг» нужно рассматривать как случайный эпизод в литературной биографии Некрасова — эпизод, вызванный тяжелыми условиями тогдашней печати и не характерный для его идейных позиций.

«Краска Дирлинг» была помещена в «Современнике» еще при жизни Гоголя — в апреле 1850 года. Но жизнь Гоголя уже приходила к концу. Как только весть о его смерти дошла до Некрасова, поэт под свежим впечатлением великой утраты в тот же день написал стихотворение о своем погибшем учителе, где снова выступил неустрашимым бойцом за гоголевское направление в поэзии. Для того чтобы напечатать эти стихи в «Современнике», требовалась величайшая смелость, которая, как мне кажется, еще не оценена до сих пор.

Дело было не только в цензурном и жандармском гнете, но и в том, что тогдашнее окружение Некрасова было внутренне враждебно традициям Гоголя.

Как бы ни были сердечны и дружественны его отношения к ближайшим сотрудникам «Современника» в плане бытовом и житейском, всегда чувствовалось, что между ним и этой группой писателей непреодолимая идейная рознь, что он среди них чужак, не разделяющий их стремлений и вкусов.

Все они — и Дружинин, и Боткин, и Анненков — были фанатически преданы «чистой эстетике», проповедовали самоцельность искусства. И хотя порою у них могли даже возникнуть иллюзии, что между ними и Некрасовым давно уже нет никаких разногласий, часто случалось, что в их разглагольствования об «изящном» и «грациозном» искусстве, о поэтическом примирении с действительностью врывался диссонансом его голос, голос представителя социальных низов, и все иллюзии разлетались как дым.

В марте 1852 года Некрасов напечатал в «Современнике» свое стихотворение, посвященное памяти Гоголя, где утверждалось революционно-демократическое понимание его жизни и творчества, — то, за которое боролся Белинский. Так как в силу цензурных условий нельзя было и думать о том, чтобы истолковать Гоголя с этих позиций, Некрасов предпочел не указывать, кому посвящены его стихи. В «Современнике» они появились без заголовка, в качестве отвлеченного рассуждения о двух диаметрально противоположных категориях поэтов — о поэте-эпикурейце, приверженце искусства для искусства, и о поэте-гражданине, поэте-бойце, грозном обличителе народных врагов.

Творчество поэта, служащего чистой эстетике, вполне равнодушного к судьбам и делам своей родины, осуждается в этом стихотворении как эгоистическая забота о личных удобствах и радостях. Конечно, по цензурным условиям нельзя было высказать это осуждение достаточно громко, но оно чувствуется здесь между строк:

Блажен незлобивый поэт,
В ком мало желчи, много чувства;
Ему так искренен привет
Друзей спокойного искусства;
. . . . . .
Любя беспечность и покой,
Гнушаясь дерзкою сатирой,
Он прочно властвует толпой
С своей миролюбивой лирой.

Дивясь великому *уму,*
Его не гонят, не злословят,
И современники ему
При жизни памятник готовят...
(I, 65)

В этих начальных строфах, где в качестве антипода Гоголя представлен ненавистный Некрасову образ «чистого художника», дважды указывается на трусливое бегство этого эстета от жизни, от ее тревог и волнений: искусство его названо *спокойным;* это спокойствие он ценит превыше всего и покупает его ценою измены народу: он потому-то и отстранился от сатирического обличения общественных зол, что предпочитает *покой* и *беспечность*. Это черствый себялюбец, который миролюбив и беззлобен именно потому, что не хочет нарушить безмятежное течение своей жизни.

Но, говорит Некрасов в дальнейших строфах, не таков был Гоголь. Его жизнь была трагична и гибельна, ему не было пощады от народных врагов, его страдальческий путь был тернист, на этом пути он встречал одни только хулы и проклятья, — и все же прошел этот путь до конца:

Питая ненавистью грудь,
Уста вооружив сатирой,
Проходит он тернистый путь
С своей карающею лирой.
. . . . . .
Со всех сторон его клянут,
И, только труп его увидя,
Как много сделал он, поймут,
И как любил он — ненавидя!
(I, 65–66)

Это стихотворение явилось одним из самых ранних выступлений Некрасова против жрецов и ревнителей чистой эстетики и главным образом против группы дворянских писателей, которая в то реакционное время гнездилась в его «Современнике».

Идеолог этой группы, Дружинин, конечно, не мог не понять, что здесь — удар по всем его излюбленным теориям искусства, и восстал против стихотворения Некрасова, придравшись главным образом к его последней строке:

И как любил он — ненавидя!

Словно щеголяя своим непониманием подлинного смысла некрасовских слов, он писал в одном из фельетонов: «Литераторы... советовали нам любить — ненавидя! При всем нашем добросовестном старании мы с вами ни разу не попробовали любить ненавидя или ненавидеть любя. Этих двух крайностей мы с вами никогда не соглашали. Кто нам приходился по сердцу, того мы любили горячо и постоянно... Кого мы терпеть не могли, того мы. охотно посылали в преисподнюю» и т. д., и т. д.

Здесь умышленное перенесение некрасовских слов из политического плана в обывательский.

«Нет, никогда не удастся вам сделать вражду любовью!» — восклицал Дружинин в другом месте, уже прямо обращаясь к Некрасову.

Хорошо сознавая, что стихотворением «Блажен незлобивый поэт...» Некрасов воскрешает заветы Белинского и зовет писателей учиться у Гоголя, Дружинин снова возвращается к тем же строкам и делает попытку дискредитировать их указанием на то, будто они зовут к подражательности. «С искусством *любить ненавидя*, – писал он в «Библиотеке для чтения», — примкнули бы мы к разряду подражателей подражателям и нахмурили бы свои брови и состроили бы кислую гримасу и вслед за тем ощущали бы кислоту и уныние в собственном своем сердце»[1].

Ту мучительную скорбь, которую испытывал Гоголь от торжества произвола и пошлости, от «зрелища бедствий народных», эпикуреец Дружинин именовал «кислотой и унынием» и предостерегал писателей, что, если они пойдут вслед за Гоголем, они утратят столь милый Дружинину «покой» и «душевный комфорт».

Как боролся Дружинин с «кислотой и унынием» произведений гоголевской школы, как осуществлял он на практике свою заповедь о «покое» и «душевном комфорте», можно судить по его

[1] *А. В. Дружинин*. Собр. соч. Т. VIII. СПб., 1867, с. 468.

беллетристике, например по его идиллически-слащавому очерку «Пашенька», где он сам говорит, что все надежды возлагаются им на антигоголевскую поэтизацию николаевской России:

«Явится когда-нибудь, и, может быть, скоро явится на Руси истинный поэт-художник, который скажет новое ненасмешливое слово о поэзии нашей великой отчизны... Многое найдет сообщить нам в своих вдохновенных уроках будущий поэт-счастливец, и целые миры откроются перед ним там, где в настоящее время все кажется таким прозаическим, таким непривлекательным... Ему достанется изображать сладость спокойствия...»[1]

Некрасов не был бы великим народным трибуном, если бы не презирал эту барственную, черствую «сладость спокойствия», купленную по́том и кровью закабаленных крестьян. Недаром он провозгласил своим лозунгом «святое беспокойство» и, обращаясь к народу, писал:

...жгучее, святое беспокойство
За жребий твой донес я до седин!

(II, 369)

Это «святое беспокойство» и выражалось в той «любви-ненависти», которою Гоголь был родственно дорог Некрасову. Некрасов так и говорил в своем стихотворении о Гоголе:

Он проповедует любовь
Враждебным словом отрицанья!

(I, 66)

Критики из дворянского лагеря увидели здесь парадокс, игру слов, между тем вся дальнейшая история революционного движения в России подтвердила глубокую истину этих некрасовских строк: вслед за Гоголем и Некрасовым, и Герцен, и Салтыков-Щедрин, и пришедшие за ними революционеры семидесятых годов выражали любовь к своей родине «враждебными словами отрицанья», словами обличения и гнева. Приведя «враждебные слова» Чернышевского, обращенные к тогдашней России, В. И. Ленин указал, что то были «слова настоящей любви к родине, любви, тоскующей вследствие отсутствия революционности в массах великорусского населения»[2].

Такая же «тоскующая любовь» была и у Белинского, или, как выразился Герцен, «злая любовь к России».

---

[1] «Пашенька». Провинциальный рассказ А. В. Дружинина (1854). См. его собр. соч. Т. I. СПб., 1865, с. 627.

[2] *В. И. Ленин.* Полн. собр. соч. Изд. 4-е. 1949. Т. 26, с. 107.

Впоследствии Некрасов не раз повторял, что без этой «злой любви», «любви-ненависти», никакое революционно-патриотическое чувство было в то время немыслимо:

Кто живет без печали и гнева,
Тот не любит отчизны своей...

(II, 222)

Эту-то любовь-ненависть он и прославляет в своем стихотворении о Гоголе.

Чтобы хоть намеком сообщить читателям сквозь рогатки цензуры, кому посвящены эти стихи, Некрасов поставил под ними дату: «25 февраля 1852 г.» — день похорон Гоголя, тот день, когда в Петербурге узнали о кончине писателя.

Первым, кто указал в печати, что стихи эти относятся к Гоголю, был Чернышевский: в первой же главе своих «Очерков гоголевского периода» он приводит отрывки из этих стихов, прямо связывая их с судьбою и личностью Гоголя. «Никогда «незлобивый поэт», — писал Чернышевский, — не может иметь таких страстных почитателей, как тот, кто, подобно Гоголю, «питая грудь ненавистью» ко всему низкому, пошлому и пагубному, «враждебным словом отрицанья» против всего гнусного «проповедует любовь» к добру и правде. Кто гладит по шерсти всех и всё, тот, кроме себя, не любит никого и ничего; кем довольны все, тот не делает ничего доброго, потому что добро невозможно без оскорбления зла»[1].

Благодаря этим цитатам из стихотворения «Блажен незлобивый поэт...» многие читатели «Современника» могли впервые узнать, что здесь изображается Гоголь.

В некрасовской характеристике Гоголя следовало бы также отметить следующие важнейшие строки:

И веря и не веря вновь
Мечте высокого призванья.

(I, 66)

Из этих строк нельзя не заключить, что Некрасову была совершенно ясна писательская трагедия Гоголя — трагедия поэта-сатирика, сомневающегося в своем праве обличать и казнить.

Призванный «любить ненавидя», Гоголь, по мысли Некрасова, далеко не всегда верил в свое право на ненависть и жаждал

[1] *Н. Г. Чернышевский.* Полн. собр. соч. Т. III. М., 1947, с. 21–22.

«любить любя». Когда в начале стихотворения Некрасов говорит о «незлобивом поэте», что тот, не зная разлада с тяжелой действительностью,

...чужд сомнения в себе —
Сей пытки творческого духа, —

(I, 65)

он тем самым утверждает, что Гоголь, по его убеждению, был истерзан именно этой пыткой «сомнения в себе», пыткой неверия в свой жизненный подвиг[1].

Здесь Некрасов стремится найти если не оправдание, то психологическое объяснение последнего периода биографии Гоголя, когда Гоголь так демонстративно и громко отрекался от своих гениальных творений.

В то время — после смерти Белинского и до сближения с Чернышевским — Некрасов и сам очень нередко испытывал мучительные «сомнения в себе», находясь в кругу таких чуждых ему по духу людей, как Боткин, Дружинин и Анненков.

Вообще в этом стихотворении о Гоголе Некрасов, характеризуя его, тем самым характеризует себя. Кто прочтет это стихотворение, не зная, что в нем изображается Гоголь, непременно подумает, что здесь самооценка Некрасова. Кроме Гоголя, к кому же еще, как не к Некрасову, могут быть применены эти строки:

Питая ненавистью грудь,
Уста вооружив сатирой,
Проходит он тернистый путь
С своей карающею лирой.

(I, 65)

К Некрасову в той же мере, как и к Гоголю, относятся и эти стихи:

Его преследуют хулы:
Он ловит звуки одобренья
Не в сладком ропоте хвалы,
А в диких криках озлобленья.

(I, 66)

[1] Позже опубликованными материалами из биографии Гоголя вполне подтверждаются эти строки Некрасова. В письме к М. П. Погодину от 28 сентября 1833 г. Гоголь, например, говорил: «Понимаешь ли ты ужасное чувство: быть недовольну самим собою... Человек, в которого вселилось это ад-чувство... ужасно издевается над собственным бессилием» (Полн. собр. соч. Т. X, с. 277).

Уже то, что, изображая Гоголя, Некрасов тем самым невольно изобразил и себя, показывает, что избранный им писательский путь был действительно продолжением гоголевского.

Его современники ощущали это гораздо сильнее, чем более поздние поколения читателей. Рецензент «Сына отечества» в своей статье о первом издании «Стихотворений» Некрасова утверждал, что «г. Некрасов вполне представитель нового искусства, начало которому положено Гоголем. Он по преимуществу поэт нашей современной жизни с ее темными и загадочными вопросами, поэт русской действительности, которую он так обаятельно *возводит в перл создания*»[1].

Здесь указаны именно те особенности поэзии Некрасова, которыми она сближается с творчеством Гоголя.

Нужно ли напоминать, что стихотворение «Блажен незлобивый поэт...» внушено Некрасову «Мертвыми душами» — тем отрывком из поэмы, где Гоголь размышляет об «уделах и судьбах», которые ожидают двух разных писателей — одного, льстящего своим современникам, и другого, говорящего им суровую правду:

«Счастлив писатель, который мимо характеров скучных, противных, поражающих печальною своею действительностью, приближается к характерам, являющим высокое достоинство человека, который из великого омута ежедневно вращающихся образов избрал одни немногие исключения, который не изменял ни разу возвышенного строя своей лиры, не ниспускался с вершины своей к бедным ничтожным своим собратьям, и, не касаясь земли, весь повергался в свои далеко отторгнутые от нее и возвеличенные образы. Вдвойне завиден прекрасный удел его; он среди их, как в родной семье; а между тем далеко и громко разносится его слава. Он окурил упоительным куревом людские очи; он чудно польстил им, сокрыв печальное в жизни, показав им прекрасного человека. Всё, рукоплеща, несется за ним и мчится вслед за торжественной его колесницей. Великим всемирным поэтом именуют его, парящим высоко над всеми другими гениями мира, как парит орел над другими высоколетающими... Но не таков удел, и другая судьба писателя, дерзнувшего вызвать наружу все, что ежеминутно пред очами и чего не зрят равнодушные очи, — всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров, которыми кишит наша земная, подчас горькая и скучная дорога, и крепкою силою неумолимого резца дерзнувшего выставить их выпукло и ярко на всенародные очи! Ему не собрать на-

[1] «Сын отечества». 1856. № 31, от 4 ноября, с. 98.

родных рукоплесканий, ему не зреть признательных слез и единодушного восторга взволнованных им душ... ему не избежать, наконец, от современного суда, лицемерно-бесчувственного современного суда, который назовет ничтожными и низкими им лелеянные созданья, отведет ему презренный угол в ряду писателей, оскорбляющих человечество...» и т. д. (гл. VII).

В основе некрасовского стихотворения, посвященного Гоголю, лежат именно эти строки «Мертвых душ», противопоставляющие трагическую судьбу поэтов-обличителей счастливой судьбе тех «любимцев музы», которые равнодушны к социальному злу и безмятежно парят в мире созданных ими фантастических призраков.

Некрасов и здесь усилил, подчеркнул, активизировал гоголевскую тему, сделал ее более резкой и четкой, и если вспомнить дату напечатания этого стихотворения, станет ясно, как мужественно боролся Некрасов за Гоголя даже под угрозой тяжелых репрессий, даже в тесном окружении таких враждебных гоголевскому направлению писателей, как Дружинин, Василий Боткин, Щербина. Не забудем, что в то же самое время за менее крамольный поступок, за одно только сочувственное напоминание о Гоголе, вызванное известием о его неожиданной смерти и не заключавшее в себе тех «криминалов», какие есть в стихотворении Некрасова, другой почитатель Гоголя — Тургенев — был арестован и сослан.

Своими стихами о Гоголе Некрасов заявлял во всеуслышание, что гоголевское направление хоть и кажется уничтоженным беспощадными цензурными мерами, на самом деле существует и живет. Этого не могли не признать и во вражеском стане: тотчас же после смерти Гоголя реакционная писательница Евдокия Ростопчина с бессильной злобой писала одному из друзей:

«Да, Гоголя не стало, а уродливые лжеподражатели, которыми он, сам себе неведомо, наводнил наше пишущее поколение, а непрошеные его последователи, эти раскольники в законе поэзии и искусства, — они живут и проживут долго и много напишут *грязного, гуманного и реального,* на зло и стыд русского слова!..»[1]

Такие слова, как *реальный* и *гуманный,* были для этих обскурантов ругательствами! Не желая видеть в творениях Гоголя ни гуманности, ни реализма, они объявляли наследников Гоголя — в том числе и Некрасова — лженаследниками, узурпаторами его великого имени. В реакционных кругах предпочитали твердить, будто Гоголь был представителем «чистого» искусства, никого не

[1] «Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым». Т. III. СПб., 1896, с. 758.

обличал и не заявлял никакого протеста, а во всем виноваты будто бы его «уродливые лжеподражатели». Позднее такое воззрение попытался, как известно, утвердить в литературе Дружинин.

10

Конечно, в то «мрачное семилетие» некрасовское стихотворение о Гоголе только потому и могло появиться в печати, что цензура оставалась в неведении, кому оно посвящено.

Прочие же стихотворения Некрасова, написанные в этот семилетний период (за исключением лирических, любовных стихов), так и оставались в тетрадях поэта, среди его ненапечатанных рукописей. Он даже не пытался отдавать их в печать, ибо каждое из них можно было причислить, пользуясь терминологией тех лет, к произведениям натуральной школы: «Вино», «На улице», «За городом», «Памяти приятеля» (то есть Белинского), «Филантроп», «Отрывки из путевых записок графа Гаранского» и сильные своим сосредоточенным пафосом строки об истерзанной полицейскими пытками Музе, гордо молчащей под кнутом палача:

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!»

(I, 50)

Ни одно из этих стихотворений, продолжавших традиции Гоголя, не могло появиться тогда в «Современнике». Некрасов скрывал их до лучших времен, и, например, восьмистишие, процитированное мною сейчас, вошло в собрание его сочинений лишь через семьдесят лет после того, как было написано им. Вообще, если судить по тогдашним журналам и книгам, можно было подумать, что, говоря словами Герцена об этой эпохе, «все парализовано», что страшный террор «сломал все ростки, заставил склониться все головы»[1] и что Николаю I вместе со сворой его шпионов, цензоров и жандармов вполне удалось задушить всякие оппозиционные настроения в стране.

[1] *А. И. Герцен.* Собр. соч.: В 30 т. Т. VII. М., 1956, с. 253–254.

Но можно ли судить о подлинных настроениях народа по препарированным цензурой журналам и книгам?

Если от этих заведомо недостоверных литературных свидетельств мы обратимся к свидетельствам реальной действительности, нам представится совершенно иное.

Мы увидим, что, как бы рьяно ни изгоняла цензура из журналов и книг все, в чем ей чудилось малейшее проявление протеста, революционная энергия масс неуклонно продолжала расти, независимо от тех драконовых мер, которые парализовали печать.

«Вокруг была уже не старая, декабристская Россия, — пишет о той эпохе современный историк (М. В. Нечкина). — Когда Белинскому было три года, в России насчитывалось 3371 фабрика, а через несколько лет после его смерти... уже 9994. В 1804 г. в России 27,5 процента рабочих были вольнонаемными, а к половине XIX века их было уже свыше 80 процентов... Судьба многих сыновей перестала повторять судьбу отцов: разрывался круг патриархальной сословной замкнутости, происходили глубокие подспудные перемещения, сын не хотел пахать то же самое поле, которое пахали на барина под крепостным бичом его отцы, деды и прадеды. Немало крестьянских сыновей, не желая повторять в своей биографии отцовскую и дедовскую жизнь, законно или незаконно, с паспортом или без паспорта стремились в город на заработки. Возрастало число вольнонаемных людей, пробивавшихся к новой жизни через щели трещавшего крепостнического здания... *Разночинцы* вступали в историю. Они численно возрастали, множились, вызванные к жизни развитием капиталистических форм хозяйства, разлагавших феодально-крепостной строй старой сословной России»[1].

Недовольство в народе с каждым годом росло.

«Русский народ дышит тяжелее, чем прежде, — писал Герцен в 1851 году, — глядит печальней; несправедливость крепостничества и грабеж чиновников становятся для него все невыносимей... Значительно увеличилось число дел против поджигателей, участились убийства помещиков, крестьянские бунты... Недовольство русского народа, о котором мы говорим, не способен уловить поверхностный взгляд... Мало кто знает, что делается под тем саваном, которым правительство прикрывает трупы, кровавые пятна, экзекуции, лицемерно и надменно заявляя, что под этим саваном нет ни трупов, ни крови. Что знаем мы о поджигателях из Симбирска, о резне помещиков, устроенной крестьянами одновременно в ряде имений?.. Что знаем мы

[1] *М. В. Нечкина.* Неистовый Виссарион. — «Литературная газета». 1948. № 45.

о казанских, вятских, тамбовских восстаниях, когда власти прибегли к пушкам?»[1]

При таких социальных потрясениях и сдвигах гоголевское направление, как бы его ни вытравляли полицейские власти из книг и журналов, не только не захирело, но, напротив, разрослось до необычайных размеров — разрослось, повторяю, не в литературе, но в жизни. «Николай, — справедливо говорит тот же Герцен, — в последние годы своего царствования достиг того, что заставил замолчать всю Россию, но он не мог заставить ее говорить так, как ему хотелось»[2]. «В 1849 году, — вспоминал Герцен впоследствии, — гнет был внешний; *там*, куда не досягало ни ухо жандарма, ни рука квартального, там было *чисто*»[3].

Гоголевское направление, изгоняемое из книг и журналов, властно привлекало к себе тысячи и тысячи новых приверженцев, для которых в нем заключался революционный призыв к борьбе за раскрепощение России.

Каковы были эти приверженцы, которых, вопреки своим субъективным намерениям, Гоголь вербовал для революции в ту пору общей немоты и приниженности, мы можем ясно представить себе по целому ряду мемуарно-исторических данных.

Если бы понадобилось привести какой-нибудь житейский, бытовой, внелитературный пример такого революционизирующего влияния Гоголя именно в тот наиболее тяжелый период реакции, мы могли бы сослаться на одного из его современников, о котором лишь недавно дошли до нас очень точные и подробные сведения.

К литературе этот человек не имел никакого касательства, если, впрочем, не считать мемуаров, которые он написал уже в старости. Ничем не выделяясь из массы других бедняков-разночинцев, он кажется нам очень типичным для всего этого слоя людей, и его отношения к Гоголю приобретают для нас высокую ценность именно в силу своей типичности.

Звали его Лободовский. Был он петербургским студентом, и уже через несколько лет затерялся в провинциальной глуши — незаметный человек, неудачник. В то время такие бедняки-разночинцы были в столице не редкость, особенно на Петербургской стороне и Васильевском острове.

Его восторженные мнения о Гоголе, высказанные в 1848—1849 годах, дошли до нас лишь потому, что один из его универси-

[1] *А. И. Герцен.* Собр. соч.: В 30 т. Т. VII. М., 1956, с. 211—212.
[2] Там же. Т. XVIII, М., 1959, с. 207.
[3] Там же. Т. XVI. М., 1959, с. 80.

тетских товарищей вел в эти годы дневник, куда постоянно записывал свои разговоры с ним.

Разговоры эти чаще всего сводились к прославлению Гоголя, ибо Лободовский, как и многие разночинцы его поколения, принадлежал к числу самых страстных поклонников Гоголя, «опьяненных» Гоголем (по выражению Стасова).

«Он в очаровании от Гоголя, — записал его товарищ в дневнике, — ставит его наравне с Шекспиром».

В товарище Лободовский ценил такое же «очарование от Гоголя».

«Счастливы вы, — говорил он товарищу, — что не уважали [никого], кроме Гоголя и Лермонтова...»

И вот чрезвычайно характерно, что именно он, этот пылкий поклонник Гоголя, судя по записи в дневнике его друга, так же пылко любил революцию, жаждал ее и мечтал о близком участии в ней.

Третьего августа 1848 года, то есть вскоре после смерти Белинского и за несколько месяцев да ареста участников кружка Петрашевского, в самый разгар правительственного террора, товарищ Лободовского записал в дневнике:

«Он (то есть Лободовский. — *К. Ч.*) сильно говорил о том, как бы можно поднять у нас революцию, и не шутя думает об этом: «Элементы, говорит, есть, ведь (крестьяне. — *К. Ч.*) подымаются целыми селами и потом не выдают друг друга, так что приходится наказывать по жребию; только единства нет...» Мысль [участвовать] в восстании для предводительства у него уже давно».

В ответ на это товарищ его сказал, что, конечно, крестьяне готовы восстать, как восстали они во времена Пугачева, но едва ли они продержатся долго под натиском правительственных войск, о чем свидетельствует та же пугачевщина.

Лободовский ответил, что это его не смущает, так как в боях с правительственными войсками пугачевцы не раз одерживали победы над ними, и что, значит, крестьянское восстание ближайшего будущего может и не потерпеть поражения.

Таковы были настроения типичного передового студента сороковых годов, принадлежавшего к тому поколению молодых разночинцев, которое непосредственно следовало за поколением Белинского. Культ Гоголя был в его сознании органически связан с жаждой революционной борьбы и с верой в ее близкую победу.

Такие высказывания рядовых, внелитературных, безвестных людей особенно ценны для нас как свидетельство массовости подобных идей; если бы этих Лободовских не существовало тогда,

на кого мог бы опереться Белинский в своей борьбе за гоголевское направление в искусстве?

Если бы эти люди не чуяли роста оппозиционных настроений крестьянства, гоголевская школа писателей никогда не могла бы завоевать таких прочных позиций в читательской массе сороковых, пятидесятых и шестидесятых годов.

Голос Лободовского был голосом великого множества таких же безымянных рядовых почитателей Гоголя, которые тоже видели в нем вдохновителя предстоявшей им революционной борьбы, каково бы ни было его субъективное отношение к ней.

Мнения Лободовского, типичные для разночинной передовой молодежи той переломной эпохи, предшествовавшей шестидесятым годам, были высказаны не на страницах журналов, а с глазу на глаз, в дружеской интимной беседе, и, повторяю, мы никогда не узнали бы их, если бы его ближайшим университетским товарищем не был двадцатилетний студент Николай Чернышевский, воспроизводивший их в своих дневниках[1].

Дневники опубликованы лишь в советское время — через восемьдесят лет после их написания. Из них-то мы и узнали о том, что думал и говорил Лободовский в 1848 и 1849 годах.

Чернышевский вполне разделял его восторг перед Гоголем. Главной темой их тогдашних бесед были «Мертвые души», книга, которую они оба считали величайшим достижением мирового искусства. Судя по дневникам Чернышевского, из писателей, формировавших его идеи и чувства, Гоголю — вне всякого сравнения с кем бы то ни было — принадлежало самое первое место.

Порою к имени Гоголя он присоединял имя Лермонтова.

«Гоголь и Лермонтов, — писал он, — кажутся недосягаемыми, великими, за которых я готов отдать жизнь и честь».

«...Они наши спасители, эти писатели, как Лермонтов и Гоголь...»[2]

В том же дневнике он заявлял:

«...Ставлю... Гоголя выше всего на свете, со включением в это все и Шекспира и кого угодно»[3].

«...Я все более и более чувствую величие их («Мёртвых душ». — *К. Ч.*), и точно, это глубже и многообъемлющее всего другого...»[4]

Гоголь был несоизмерим для него ни с какими другими авторами.

---

[1] См.: *Н. Г. Чернышевский.* Полн. собр. соч. Т. I. М., 1939, с. 66, 67, 70, 88.
[2] Там же, с. 58.
[3] Там же, с. 353.
[4] Там же, с. 71.

До какой степени эмоциональна и далека от рассудочности была юношеская любовь Чернышевского к Гоголю, видно из той записи в его дневнике от 9 сентября 1848 года, где он говорит о женщине, к которой питал в то время серьезное чувство: «...когда я жду, что увижусь с нею, мое сердце находится в волнении, подобном тому, как [если б], напр., я должен был увидеться с Лермонтовым или Гоголем»[1].

Чернышевский в то время еще не был писателем, ученым, вождем революционных борцов.

Он был двадцатилетним студентом, только что со школьной скамьи, и замечательно, что уже в ту раннюю пору для него, как и для Лободовского, как и для многих других разночинцев, любовь к Гоголю тоже коренилась в любви к революции.

Запись Чернышевского в его дневнике от 25 апреля 1849 года, что надо бы вздернуть на виселицу Дубельта, Орлова, Бутурлина и других приближенных царя, его выраженная на тех же страницах готовность примкнуть к петрашевцам и прочие записи этого рода не оставляют сомнений, какие идеи и чувства лежали в основе его тяготения к Гоголю.

Это тяготение было в ту пору массовым. Оно далеко выходило за рамки чисто литературных сочувствий. Когда лет через шесть Чернышевский, возобновляя традиции Белинского, выступил в некрасовском «Современнике» с «Очерками гоголевского периода», где провозгласил направление «Ревизора», «Мертвых душ» и «Шинели» единственно актуальным и жизненным, он говорил от лица всей молодой демократии — многих тысяч рассеянных по всей стране Лободовских, для которых освободительное движение страны было неотделимо от Гоголя. Когда он писал, например, на первых страницах своих «Очерков», что Гоголь был «без всякого сравнения величайшим из русских писателей по значению», что «давно уже не было в мире писателя, который был бы так важен для своего народа, как Гоголь для России»[2], он, насколько это было возможно по цензурным условиям, высказывал те мысли о революционном значении Гоголя, которые сложились у него еще в первые годы студенчества.

Эти мысли он высказывал в 1848—1849 годах, то есть в тот самый период, когда правительство Николая I принимало инквизиторские меры, чтобы защитить себя от подобных идей, грозивших ему новой пугачевщиной.

Именно в ту пору, когда гоголевское направление казалось властям раз навсегда уничтоженным, юноша Чернышевский, бу-

[1] См.: *Н. Г. Чернышевский.* Полн. собр. соч. Т. I. М., 1939, с. 111—112.
[2] Там же. Т. III. М., 1947, с. 10—11.

дущий наследник и преемник Белинского, видя в гоголевском направлении стимул к революционной борьбе, страстно увлекается творениями Гоголя, называет его спасителем русских людей и самой страстностью своего увлечения сводит к нулю террористические мероприятия правительства.

Пусть большинство тех статей Белинского, где великий критик боролся за Гоголя, за его критический реализм, за гоголевскую школу в искусстве, погребено в старых книжках «Отечественных записок», студент Чернышевский, подобно многим своим современникам, разыскивает эти старые книжки и, как видно из его дневника, внимательно штудирует их[1].

Известен характерный донос одного из агентов охранки, литератора Бориса Федорова, сообщавшего секретному комитету, что в лавке купца Васильева старые книжки «Отечественных записок» 1840—1843 годов продаются по баснословно дешевой цене, между тем как в этих книгах помещались статьи, «исполненные безрассудства и вольнодумства», «нелепых и вредных мыслей», и требовал, чтобы названные комплекты «Отечественных записок» «предавались истреблению, а не пускались в ход за бесценок, как ныне...»[2].

Николай I вполне согласился с доносчиком; были приняты соответствующие полицейские меры, но это нисколько не помешало Чернышевскому и множеству других молодых демократов черпать из приговоренных к уничтожению книг революционную волю к борьбе.

11

Стихотворение Некрасова, посвященное памяти Гоголя, было напечатано в 1852 году.

Через год Некрасов опять обратился в своем творчестве к Гоголю: создал новую сатиру на фарисейское лицемерие «ликующих, праздно болтающих, обагряющих руки в крови».

Нечего было и думать при тогдашних цензурных условиях поместить эту сатиру в «Современнике», так как она была не только окрашена стилистикой Гоголя, но, верная заветам Белинского, служила гоголевскому направлению самым своим сюжетом, самым своим содержанием.

---

[1] *Н. Г. Чернышевский.* Полн. собр. соч. Т. I, с. 127, 161 и др.

[2] *А. И. Герцен.* Полн. собр. соч. и писем под ред. М. К. Лемке. Т. XXII, 1925, с. 55—56.

Сатира называлась «Филантроп». Ее герой многими своими чертами напоминает Акакия Акакиевича, но гораздо выше его по своим нравственным принципам,

Частию по глупой честности,
Частию по простоте,
Пропадаю в неизвестности,
Пресмыкаюсь в нищете.
. . . . . .
Не взыщите! честность ярая
Одолела до ногтей;
Даже стыдно вспомнить старое —
Ведь имел уж и детей!

(I, 90)

Эти два слова «не взыщите!» стоят десятков страниц, так как в концентрированной, лаконической форме исчерпывающе характеризуют среду, где люди стыдятся того, что они не грабители.

Вначале окружающие видят в этом бессребренике лишь безобидного чудака, сумасброда и жалеют его, как юродивого:

Сожалели по Житомиру:
«Ты-де нищим кончишь век
И семейство пустишь по́ миру,
Беспокойный человек!»

(I, 90)

Но он закоренел в своем «чудачестве»:

Я не слушал. Сожаления
В недовольство перешли,
Оказались упущения,
Подвели и упекли!

(I, 90)

Здесь чисто гоголевский метод сатиры: изображается частный эпизод, единичный случай, происшедший с одним человеком, но в этом единичном случае видишь всю тогдашнюю Россию от моря до моря, весь страшный и губительный строй ее жизни.

Несчастный герой этой повести наивно поверил в бескорыстную любовь к беднякам, которую широко афишировало одно высокопоставленное «благородное лицо», и приехал к этому «лицу» в Петербург вместе с женой и детьми, чтобы попросить вспоможения:

Изумились, брови сдвинули:
«Что вам нужно?» — говорят.
— Нужно мне... — Тут слезы хлынули
Совершенно невпопад...

Просто вещь непостижимая
Приключилася со мной:
Грусть, печаль неудержимая
Овладела всей душой.
. . . . . .
Всё, что кануло и сгинуло
В треволненьях жизни сей,
Всё я вспомнил, всё прихлынуло
К сердцу... Жалкий дуралей!
Под влиянием прошедшего,
В грудь ударив кулаком,
Взвыл я вроде сумасшедшего
Пред сиятельным лицом!..

(I, 93)

Здесь и «Повесть о капитане Копейкине» (Копейкин у генерал-аншефа), здесь и «Шинель» (Акакий Акакиевич у «значительного лица»), и самая атмосфера происшествия гоголевская.

Все стихотворение представляет собою монолог и, как многие произведения Гоголя, построено на интонациях сказа. Его поэтическая сила — в могучей экспрессии живой повествовательной речи. Подобно гоголевским повестям и рассказам, все оно рассчитано на устное произнесение, на чтение вслух. Это, так сказать, Гоголь в стихах. Удивительно, что наши мастера художественного чтения проходят мимо этого богатого словесными красками сказа.

«Филантроп» — одно из первых (по времени) произведений Некрасова, разоблачавших лицемерие представителей либерального лагеря. Тогда, при Николае I, блок демократов с либералами казался еще достаточно крепким, но Некрасов с обычной своей политической чуткостью уже тогда, в 1853 году, отметил в «Филантропе» те черты либерализма, которые через несколько лет должны были привести демократов к полному разрыву с либералами. Эти черты раньше всего заключались в фальшивом характере пресловутой любви либералов к народу, — любви, которая была неизменно направлена к сохранению и укреплению тогдашнего рабьего строя. Таким либералом и был «филантроп», изображенный в сатире Некрасова:

О народном просвещении
Соревнуя, генерал
В популярном изложении
Восемь томов написал.
. . . . . .
Словно с равными беседуя,
Он и с нищими учтив,
Нам терпенье проповедуя,
Как Сократ красноречив.

(I, 91)

Подлинная цель этого либерального деятеля, якобы стремившегося к просвещению народа, вскрывается в двух последних строках: оказывается, он тратил все свое сократовское красноречие на то, чтобы проповедовать народу терпение, то есть навязывать ему выгодные для господ раболепные чувства, и таким образом навсегда задушить в нем всякое стремление к протесту. В «Филантропе» Некрасов показывает на конкретных примерах, что мнимая забота либералов о тех, кого они сентиментально называли своими меньшими братьями, не могла не приводить этих «братьев» к окончательному разорению и гибели.

Эта тема у Гоголя едва лишь намечена, но, только идя по дороге, которая была проложена Гоголем, можно было прийти к этой теме. Здесь новый этап гоголевского направления. Хронологически он связан с более поздним периодом — с эпохой шестидесятых годов, но, как мы только что видели, был предугадан Некрасовым еще в 1853 году.

12

Три года «Филантроп» оставался у Некрасова в рукописи. Напрасны были бы попытки поэта провести «Филантропа» сквозь цензуру «мрачного семилетия». Сатира могла появиться в печати лишь после того, как это семилетие кончилось. Кончилось же оно в середине пятидесятых годов, когда в России произошло два чрезвычайных события. Первое: Крымская война, обнаружившая банкротство царизма, и второе: смерть Николая.

Наступила «эра либеральных реформ», при помощи которых правительство нового царя, Александра II, пыталось предотвратить назревавшее в народе восстание.

Разоблачение либеральных реформ, призыв к революции как к единственно надежному и верному средству раскрепощения трудящихся — эту программу «Современник» стал осуществлять вскоре после Крымской войны, едва был ослаблен цензурный террор. В каждой новой своей книжке отражая все резче и явственнее недовольство социальных низов, журнал Некрасова, особенно после того как в состав его редакции вошли Чернышевский и (некоторое время спустя) Добролюбов, снова сделался трибуной революционно-демократической «партии» и снова — даже более упорно, чем прежде, — стал бороться за гоголевское направление в искусстве.

И это раньше всего выразилось в тогдашних стихотворениях Некрасова. Общественный подъем после Крымской войны, сближение с Чернышевским, облегчение цензурного гнета — все это

окрылило Некрасова, вызвало бурный расцвет его творческих сил. За весь 1854 год им было написано всего четыре стихотворения (если не считать альбомных экспромтов и пр.), а в 1855 году он написал почти в десять раз больше — около тридцати пяти стихотворений (в том числе две поэмы)[1].

Этот год — 1855-й — был для Некрасова годом необычайного идейного роста. Уже самое количество написанных им в течение этого года стихов и статей, отмеченных к тому же огромным эмоциональным подъемом, говорит об интенсивности происходившей в нем духовной работы. «Весной нынче я столько писал стихов, как никогда», — сообщал он в одном из писем в июне 1855 года (X, 223).

В этом году он закончил наконец свою чудесную «Сашу», написал «Извозчика», «Свадьбу», «Секрет», «Забытую деревню», «Праздник жизни», «Внимая ужасам войны...», поэму о Белинском и т. д. Его черновые тетради, относящиеся к 1855 году, полны незаконченных набросков и планов, о которых он тогда же упоминал в одной — тоже незаконченной — записи:

Вы — планы тысячи поэм и повестей...
(I, 419)

Все эти планы свидетельствовали раньше всего о его недовольстве собой, о напряженных литературных исканиях: начнет стихотворение и бросит на третьей или четвертой строке и тотчас берется за следующее, а многое из написанного так не удовлетворяет его, что остается в черновиках, не дойдя до печати. Когда рассматриваешь эти бесчисленные черновые наброски, видишь, что поэт на распутье, что начинается какая-то новая полоса в его творчестве.

Эта новая полоса была целиком обусловлена колоссальными сдвигами, происходившими в ту пору в стране. В период с 1855 по 1862 год творчество Некрасова достигло высочайших вершин в таких классических произведениях, как «Рыцарь на час», «Коробейники», «О погоде», «Размышления у парадного подъезда», «На Волге», «Песня Еремушке» и многих других.

Стихотворения эти сильно отличаются одно от другого и своей тематикой, и стилем, и жанром, но в каждом из них Некрасов с удесятеренными силами возобновляет былую борьбу за гоголевское направление в поэзии.

[1] См. статью А. М. Гаркави «История создания Некрасовым первого собрания стихотворений». — «Некрасовский сборник». I. М.—Л., 1951, с. 152—154.

Теперь, в обстановке шестидесятых годов, стало еще более очевидно, что Некрасов — не подражатель Гоголя, а его продолжатель, что не форму он заимствовал в «Мертвых душах», в «Ревизоре», в «Шинели», а их идею, их пафос обличения и гнева.

Здесь обнаружилась особенно ясно наиболее существенная разница между методами гоголевской сатиры и сатиры продолжателей Гоголя — поэтов и прозаиков шестидесятых годов.

В гоголевских произведениях роль боевых лозунгов играли пластические, живописные образы. Некрасов же и близкие ему писатели шестидесятых годов не только показывали, но и проклинали уродство и мерзости современной им жизни. Они, так сказать, расшифровывали образы Гоголя. Когда в своей «Песне Еремушке» Некрасов, например, говорил:

В пошлой лени усыпляющий
Пошлых жизни мудрецов,
Будь он проклят, растлевающий
Пошлый опыт — ум глупцов!

В нас под кровлею отеческой
Не запало ни одно
Жизни чистой, человеческой
Плодотворное зерно.

. . . . . .
Жизни вольным впечатлениям
Душу вольную отдай,
Человеческим стремлениям
В ней проснуться не мешай, —
(II, 57)

он тем самым переводил на язык призывов и проклятий то, что Гоголь выразил в «Мертвых душах» почти исключительно средствами живописи — при помощи ряда картин и портретов.

Поэзия Некрасова, особенно в шестидесятых годах, явила собою новую, более позднюю стадию гоголевского направления в литературе — стадию обнажения сатирической темы, ее акцентировки*, ее истолкования с революционных позиций.

Чтобы уяснить себе разницу между этими стадиями, возьмем для сравнения какую-нибудь одну ситуацию, встречающуюся у обоих сатириков, хотя бы тему о бедных просителях, прогоняемых бездушными сановниками.

Гоголь, повествуя в «Шинели» о том, как «значительное лицо» прогнало Акакия Акакиевича и тем самым убило его, не проклинает убийцу, а, напротив, «с комическим одушевлением», с

юмором сообщает в самых, казалось бы, благодушных тонах, какая была у этого убийцы миловидная дочь «с несколько выгнутым, но хорошеньким носиком», какая «свежая и даже ничуть не дурная жена», целовавшая его каждое утро в ладонь, как он выпил два стакана шампанского и поехал на край города к немке, услаждавшей его любовными нежностями, и, конечно, благодаря этим шутливым деталям «значительное лицо» становилось в глазах читателя еще более мерзостным. Гоголь, ненавидя его, сосредоточил всю свою ненависть в подтексте этих сцен.

Не таков был художественный метод Некрасова.

Рассказывая в «Размышлениях у парадного подъезда» о том, как «значительное лицо» грубо оттолкнуло от себя искавших у него защиты крестьян (то есть, в сущности, трактуя ту же тему), Некрасов выражал свое негодование вслух, не только образами, но и патетическими восклицаниями, полными гнева:

Ты, считающий жизнью завидною
Упоение лестью бесстыдною,
Волокитство, обжорство, игру,
Пробудись! Есть еще наслаждение:
Вороти их! в тебе их спасение!
Но счастливые глухи к добру...
. . . . . .
Что тебе эта скорбь вопиющая,
Что тебе этот бедный народ?

(II, 53)

Одна и та же тема, одно и то же отношение к теме, но там, где Гоголь «смеется сквозь слезы», Некрасов негодует и клеймит, ибо гоголевское направление в шестидесятых годах повернуло к акцентировке сатирической темы: выставлять «на всенародные очи» уродство окружающей жизни было мало наследникам и продолжателям Гоголя. Новая задача предстала перед ними — указывать читателю путь к решительному искоренению зла:

...дело прочно,
Когда под ним струится кровь...

(II, 11)

Некрасов в шестидесятых годах был ветераном борьбы за Гоголя. Мы видели, что вслед за Белинским он еще в 1843 году стал пропагандировать гоголевскую школу в искусстве. Теперь, при более благоприятных цензурных условиях, он сделал эту борьбу за реалистическое направление главным содержанием всей своей журнальной и литературной работы.

Едва только кончилось «мрачное семилетие», он принялся за поэму «Белинский», где Гоголь представлен (как и в стихотворении «Блажен незлобивый поэт...») в трагическом образе преследуемого врагами бойца:

Уж новый гений подымал
Тогда главу свою меж нами,
Но он один изнемогал,
Тесним бесстыдными врагами.
(I, 143).

Поэма о Белинском писалась в то самое время, когда некрасовским «Современником» была предпринята первая попытка (блестяще удавшаяся!) воскресить перед молодым поколением шестидесятых годов традиции Белинского и Гоголя: начиная с декабря 1855 года Чернышевский стал печатать на страницах журнала свои «Очерки гоголевского периода», направленные к утверждению идейного наследия Белинского и сыгравшие громадную роль в деле агитации за революционно-демократическое истолкование творчества Гоголя.

13

В начале шестидесятых годов политическая борьба, как известно, приняла в литературных кругах форму борьбы гоголевского направления с пушкинским. Об этом уже говорилось в предыдущей главе. Здесь же достаточно будет напомнить, что в то время существовало множество таких обстоятельств, которые мешали передовому читателю в полной мере почувствовать освободительный пафос поэзии Пушкина: лжетолкователи этой поэзии, при помощи фальсифицированных и подтасованных фактов, в подлинности которых тогда не сомневался никто, настойчиво внушали читателям, будто Пушкин был чужд демократии и являлся идейной опорой для враждебных освободительному движению сил.

Эта ложь и в сороковых и в шестидесятых годах считалась неопровержимою истиною. Вспомним хотя бы того безвестного студента Лободовского, который, как мы только что видели, даже в эпоху ожесточенной реакции мечтал об участии в революционном восстании. Из юношеского дневника его великого друга мы знаем, что в те времена, 1848—1849 годах, для Лободовского Лермонтов был выше Пушкина, а выше их обоих был Гоголь, что Пушкин в его глазах был «легким» (то есть неглубоким) писателем и т. д.[1].

[1] См.: *Н. Г. Чернышевский.* Полн. собр. соч. Т. I. М., 1939, с. 67 и 353.

Преклоняясь перед Гоголем, демократическая масса читателей, типичным представителем которой был Лободовский, ошибочно видела в Пушкине чуждого ей писателя, враждебного ее лучшим стремлениям.

Одной из важнейших причин этой невольной ошибки было то нарочитое искажение подлинного облика Пушкина, о котором мы сейчас говорили. Не подозревая, что многие факты пушкинской биографии подложны, читатель из демократического лагеря поневоле сторонился того выдуманного, мнимого Пушкина. Даже в сознании Белинского, с таким проникновением, с такой глубокой любовью изучившего весь его творческий путь, Пушкин (как справедливо указано одним из советских исследователей) все же «был аристократом, писателем, который по своему положению связан с дворянскими верхами. «Пожалование» Пушкина в камер-юнкеры, близость поэта к императорскому двору — эти факты известны были Белинскому только с внешней стороны; глубокой трагедии Пушкина Белинский не знал. Он считал, что Пушкин-аристократ органически не мог подойти с такой непосредственностью и одушевлением к грязной и низкой действительности, как это сделал Гоголь... навсегда у него (у Белинского. — *К. Ч.*) осталось ошибочное заключение, что якобы Пушкину «стоило написать два-три верноподданнических стихотворения и надеть камер-юнкерскую ливрею, чтобы вдруг лишиться народной любви» (слова Белинского из его знаменитого письма к Гоголю 15 июля 1847 г.)»[1].

Правда, «критикуя Пушкина за дворянскую ограниченность его творчества и отдавая предпочтение Гоголю за его демократизм и обличительный характер реализма, Белинский тем не менее в полной мере осознавал глубоко прогрессивную роль Пушкина для развития национального самосознания в России»[2].

Но введенный в заблуждение официальною ложью о мнимом консерватизме Пушкина, не имея возможности узнать ту правду о его жизни и творчестве, какую мы знаем теперь, читатель типа Лободовского раз навсегда утвердился в той мысли о Пушкине, которая выражена в известном заявлении Белинского, что Гоголь имеет «более важное значение для русского общества, чем Пушкин», так как «Гоголь — поэт социальный, следовательно более поэт в духе времени».

У Белинского эта мысль была уравновешена восхищением перед художническим и нравственным величием Пушкина, рядо-

[1] *Н. Мордовченко.* В. Белинский и русская литература его времени. М.–Л., 1950, с. 59–60.

[2] Там же, с. 61.

вые же разночинцы сороковых и шестидесятых годов не внесли в нее таких коррективов и создали неверную, но исторически вполне объяснимую формулу, противопоставлявшую Пушкина Гоголю.

Мы видели, как относился к такому противопоставлению сам Некрасов. Он, первый (по времени) ученик и продолжатель Гоголя, организовавший совместно с Белинским гоголевскую школу писателей, боровшийся за гоголевское направление еще в те времена, когда это направление было в самом зачатке, теперь, в шестидесятых годах, тоже мог бы в пылу полемики с критиками из враждебного лагеря увлечься этой антитезой — «Пушкин—Гоголь» и хотя бы мимоходом в какой-нибудь журнальной статье указать на предпочтительность гоголевского направления перед пушкинским.

Но этого он не сделал ни разу, ни в единой строке, ибо, хотя был неустанным бойцом за гоголевское направление в искусстве, всегда считал столь же плодотворным направлением пушкинское.

Им всегда руководила уверенность, что революционно-демократическая поэзия, поэзия борьбы за освобождение угнетаемых масс, может быть создана лишь на основе обеих традиций, традиции Пушкина и традиции Гоголя. Эту уверенность он осуществил в своем творчестве. Его новаторство заключалось не в отказе от наследия своих предшественников, а в чрезвычайно своеобразном и осложненном другими влияниями использовании этого наследия.

14

Некрасову было ясно, что Гоголь никогда не сыграл бы своей великой политической роли, если бы он не был гениальным художником. Некрасов любил в Гоголе его поэтический гений и гордился им как славой России.

Это свое восхищение перед художническим гением Гоголя он выразил в одной из анонимных статей в «Современнике» 1855 года, полемизируя с Писемским, который незадолго до этого высказал далекую от истины мысль, будто Гоголю, как «пасквилисту» (!) и сатирику, умевшему изображать одну только «левую сторону жизни», был совершенно недоступен лиризм.

Статья Писемского, в то время еще не примкнувшего к реакционному лагерю, была напечатана в «Отечественных записках» Краевского под следующим длинным заглавием: «По поводу сочи-

нения Н. В. Гоголя, найденного после смерти: «Похождения Чичикова, или Мертвые души», часть вторая»[1].

Мысль о том, будто в произведениях Гоголя отсутствует лирика, не занимает в статье Писемского видного места, она высказана бегло, мимоходом, но она так больно задела Некрасова, что он отозвался на нее целой страницей горячих возражений и протестов, в которых чувствуется страстное преклонение перед творческими силами мастера.

«Он, — пишет Некрасов о Писемском, — почти вовсе отказывает Гоголю в лиризме (подумал ли критик, на какое бедное значение низводит он одним словом великого писателя и как бы это было прискорбно, если б было справедливо?). Это делает он на основании двух-трех неудачных лирических отступлений в первом томе «Мертвых душ». Но почему же г. Писемский позабыл «Невский проспект», позабыл «Разъезд», в котором найдем чудные лирические страницы, позабыл «Старосветских помещиков», чудную картину, всю, с первой до последней страницы, проникнутую поэзией, лиризмом? Ах, г. Писемский! Да в самом Иване Ивановиче и Иване Никифоровиче, в мокрых галках, сидящих на заборе, есть поэзия, лиризм. Это-то и есть настоящая, великая сила Гоголя. Все неотразимое влияние его творений заключается в лиризме, имеющем такой простой, родственно слитый с самыми обыкновенными явлениями жизни — с прозой — характер, и притом такой русский характер! Что без этого были бы его книги! Они были бы только книгами — лучше многих других книг, но все-таки книгами. Гоголь неоспоримо представляет нечто совершенно новое среди личностей, обладавших силою творчества, нечто такое, чего невозможно подвести ни под какие теории, выработанные на основании произведений, данных другими поэтами. И основы суждения о нем должны быть новые. Наша земля не оскудевает талантами — может быть, явится писатель, который истолкует нам Гоголя, а до тех пор будем делать частные заметки на отдельные лица его произведений и ждать, — это полезнее и скромнее. Что до нас, то мы всегда принадлежали и надеемся впредь принадлежать к тем, которые, по словам г. Писемского, питали *полную веру в лиризм Гоголя,* и думаем, что в России много найдется людей, думающих одинаково с нами» (IX, 341—342).

Эти темпераментные строки, самые горячие строки из всех, написанных Некрасовым о Гоголе, появились в «Современнике» без подписи автора, и мы только недавно узнали, что их написал Некрасов. Наконец-то Некрасову посчастливилось высказать те чувства изумления, любви, благодарности, какие издавна вызыва-

[1] *А. Ф. Писемский.* Полн. собр. соч. Т. VII. СПб., 1911, с. 436—458.

ла в нем поэзия Гоголя. Эти чувства выразились в его признании, что считать книги Гоголя книгами — только книгами — ему кажется мало, что для него это не просто прекрасные книги, а нечто такое, что лучше и дороже всех книг!

Как видно из процитированного выше отрывка, главным очарованием поэзии Гоголя Некрасов считал ее лиричность.

Почувствовать лиричность «Старосветских помещиков», «Невского проспекта», «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» было доступно не всякому, так как лирика здесь таилась под спудом, в подтексте, и проявлялась не в авторских излияниях, а в образах.

Писемский совершенно не услышал ее. Он был незаурядным беллетристом, но, судя по его сочинениям, именно отсутствие лирики являлось крупнейшим изъяном его душевного склада. Сам обделенный лирическим чувством, он, естественно, не заметил этого чувства и в Гоголе.

Поэзия Некрасова, напротив, постоянно питалась лиризмом, и отсюда его чуткость к лиризму, таящемуся в самых, казалось бы, прозаических образах Гоголя.

Сила гоголевского лиризма заключалась, по убеждению Некрасова, именно в том, что этот лиризм был «родственно слит» с прозой жизни. Давая такую характеристику Гоголя, Некрасов тем самым характеризовал и себя, так как и ему было в высшей степени свойственно воссоздавать факты прозаической, «низкой» действительности, объединяя их внутренней лирикой. Некрасов глубоко усвоил этот основной принцип поэтики Гоголя, обладавшего редкой способностью подчинять все свои образы скрытым в подтексте лирическим чувствам.

Чего стоили бы, например, некрасовские стихи «О погоде», если бы все их образы — такие, казалось бы, разрозненные, случайные, пестрые, — не были подчинены лирике негодования и гнева, которая таится в их подтексте!.. Эта лирика лишь иногда — очень редко — вырывается оттуда наружу в такой, например, авторской речи, обобщающей все «уличные впечатления» поэта:

Все сливается, стонет, гудёт,
Как-то глухо и грозно рокочет,
Словно цепи куют на несчастный народ,
Словно город обрушиться хочет.

(II, 72)

Здесь лирический ключ ко всему этому циклу стихов, ко всему богатому изобилию их образов, которые, на поверхностный взгляд, могут показаться простой вереницей случайных зарисовок с натуры. Как и у Гоголя, лиризм здесь дан под оболочкой

обыденнейшей прозы; как и у Гоголя, каждая, бытовая деталь, казалось бы такая тривиальная, мелкая, здесь подчиняется широкой лирической теме и существует не столько сама по себе, сколько в качестве одного из ее элементов.

Говоря о лиричности образов Гоголя, Некрасов вспоминает «мокрых галок» из знаменитых заключительных строк его «Миргорода». По словам Некрасова, даже в изображении этих примелькавшихся птиц у Гоголя «есть поэзия, лиризм». Через много лет тот же образ был использован в некрасовском стихотворении «Утро», с такой же лирической функцией:

Бесконечно унылы и жалки
Эти пастбища, нивы, луга,
Эти мокрые, сонные галки,
Что сидят на вершине стога.
(II, 359)

Вообще стирать грани между сказом и лирикой — в этом своем искусстве Некрасов мог многому научиться у Гоголя. Гоголь умел на пространстве немногих страниц прихотливо, легко и свободно, без всякой натуги переходить от иронической усмешки к высокому пафосу, от эмоциональных возгласов к изображению трагикомических лиц и событий.

Вспомните хотя бы некрасовскую сатиру «Балет», где после юмористического отчета о роскошном балетном спектакле в одном из самых фешенебельных театров столицы поэт внезапно уводит читателя в деревенскую глушь и вместо модных певцов и танцовщиц показывает ему крестьянский обоз, который тянется по засыпанным снегами «пустынным проселкам»:

Снежно — холодно — мгла и туман...
И по этой унылой равнине
Шаг за шагом идет караван
С седоками в промерзлой овчине.
(II, 253)

Эта новая, внезапно возникшая тема по-новому освещает собою все предыдущие страницы «Балета», подобно тому как своей лирической концовкой о будущих судьбах России, несущейся словно «необгонимая тройка», Гоголь по-новому осветил и осмыслил все предыдущие страницы «Мертвых душ».

Такое переключение сатирической темы в лирическую, такая способность окрашивать самую злую сатиру верой во всепобеждающую силу народа, верой, которая по самому своему существу чаще всего изливается в лирике, — во всем этом Некрасов ученик и продолжатель Гоголя.

Вспомните, сколько тематических планов, сколько стилей и жанров сменяют друг друга у Гоголя в одном только «Невском проспекте». Даже образ автора постоянно меняется в нем, постоянно переходит, как выразился академик В. В. Виноградов, «из одной тематической и экспрессивной сферы в другую. Патетико-ироническая концепция его, утверждаемая прологом... сменяется постоянно лирическими формами «я»[1].

Такие же переходы «из одной тематической и экспрессивной сферы в другую» мы наблюдаем, например, в «Железной дороге» Некрасова, где словесная живопись сменяется афористическими стихами о царе Голоде и о народных массах, подвластных ему, после чего в повествование врывается песня:

Слышишь ты пение?.. «В ночь эту лунную
Любо нам видеть свой труд!»
и т. д.

(II, 203)

Песня сменяется разговорным стихом, беседой автора со своим спутником Ваней, беседа — патетическим пророчеством о революционном раскрепощении России, и этот, если можно так выразиться, симфонизм обличительной поэзии Некрасова находится в самом тесном родстве с такой же особенностью поэзии Гоголя, и если у Некрасова границы между несколькими стилями (в пределах одного произведения) кажутся менее резкими, это объясняется тем, что, как мы ниже увидим, самые разнообразные формы стиха у него в той или иной степени окрашены песенностью.

Нетрудно заметить, какие языковые средства использовал Некрасов вслед за Гоголем для осуществления той формы стиля, которую можно назвать симфонизмом. Всмотримся хотя бы в только что упомянутую сатиру «Балет».

Начинается она стихами, построенными на «интеллигентской», иностранной лексике: тут и «денди», и «азарт», и «конвульсивно», и «бельэтаж», и «камелии», и «кордебалет», и «салон», и «Купидон», и «Терпсихора», и «Феб», но (начиная приблизительно с 320-й строки) стихи внезапно оказываются в другой стилистической сфере — в сфере крестьянских понятий и образов. Здесь, в этой новой среде, слова, основанные на иноязычных корнях, прозвучали бы как резкий диссонанс, ибо вся лексика дальнейшего текста определяется такими словами, как «избенка», «клячонка», «лучина», «кручина», «овчина».

[1] *В. В. Виноградов.* Эволюция русского натурализма. Л., 1929, с. 198.

И такое перерождение стиля выражается не только словами, но и тембром голоса, интонацией речи:

Ой ты кладь, незаметная кладь!
Где придется тебя выгружать?..

(II, 254)

Самая форма этого восклицания была бы немыслима на предыдущих страницах сатиры. Даже простонародные междометия, какие появились в этом заключительном тексте («ой», «чу», «эх»), свидетельствуют о коренном изменении первоначального стиля. И нельзя не видеть гоголевского влияния в том, что эти, казалось бы, совершенно несовместимые стили здесь не только уживаются друг с другом в двух смежных текстах, но дополняют, питают друг друга, сливаясь в единое целое.

Дело идет не о том или другом чисто внешнем приеме стилистики, ученически воспринятом младшим поэтом у старшего. Дело идет о внутреннем расширении диапазона писательской речи благодаря сочетанию нескольких дотоле несовместимых поэтических стилей в рамках целостного единого стиля. Особенно плодотворным для поэзии Некрасова оказалась унаследованная от Гоголя система внедрения лирики в повествовательный текст. Изображая, например, в стихотворении «Газетная» читальню петербургского Английского клуба и давая сатирические зарисовки его посетителей, Некрасов вдруг прерывает повествование такими стихами:

Не заказано ветру свободному
Петь тоскливые песни в полях,
Не заказаны волку голодному
Заунывные стоны в лесах;
Спокон веку дождем разливаются
Над родной стороной небеса,
Гнутся, стонут, под бурей ломаются
Спокон веку родные леса,
Спокон веку работа народная
Под унылую песню кипит,
Вторит ей наша муза свободная,
Вторит ей — или честно молчит.

(II, 220–221)

Вдруг в стихотворение легкого, фельетонного жанра ворвалась горячая, эмоциональная лирика. Таков был диапазон некрасовского стиля.

Потому-то поэт и восстал против Писемского, не заметившего лирического подтекста «Старосветских помещиков» и «Повес-

ти о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

Есть в этой статье Писемского один несправедливый намек, будто Белинский оказал отрицательное влияние на Гоголя, так как будто бы «открыл в нем, по преимуществу, социально сатирическое значение, а несколько псевдопоследователей (то есть Герцен, Некрасов и др. — *К. Ч.*) как бы подтвердили эту мысль».

В этой тираде нельзя не заметить сильного влияния Дружинина, с которым как раз в это время Писемский сошелся теснее, чем с другими петербургскими писателями.

Некрасов не оставил без отповеди этих выпадов против Белинского и гоголевской школы. «Напрасно, — пишет он в тех же «Заметках», — г. Писемский ссылается на «горячего, с тонким чутьем, критика», который будто бы, *по преимуществу*, открыл в Гоголе социально-сатирическое значение. Критик, о котором говорит г. Писемский, выше всего ценил в Гоголе — Гоголя-поэта, Гоголя-художника, ибо хорошо понимал, что без этого Гоголь не имел бы и того значения, которое г. Писемский называет социально-сатирическим» (IX, 342).

Здесь с необычайной четкостью вскрывается то понимание искусства, которое было присуще Некрасову.

Он постоянно настаивал на единстве содержания и формы, упорно внушая читателям, что самое лучшее содержание того или иного произведения искусства не окажет никакого воздействия на массу читателей, если художественная форма этого произведения будет слаба и ничтожна.

15

Насколько я знаю, в литературной науке не поднималось вопроса о том, оставила ли лексика Гоголя какой-нибудь след в стихотворениях Некрасова.

Между тем этот след, несомненно, остался, и было бы странно, если бы случилось иначе, если бы Некрасов, как и другие почитатели Гоголя, которым в молодости привелось пережить бурную радость, вызванную «Мертвыми душами» при их первом появлении в печати, не пропитал свою речь заимствованными оттуда словами. Это сделалось стилем эпохи: демократическая молодежь стала и в разговорах и в письмах применять к различным обстоятельствам жизни те или иные слова и словесные формулы Гоголя.

Не было, кажется, такого гоголевского выражения или отдельного слова, которые не вошли бы тогда в их языковый оби-

ход. Письма Белинского, например, буквально насыщены Гоголем. Ориентируясь на «Повесть о капитане Копейкине», Белинский писал Краевскому в 1843 году: *«Я – судырь ты мой, – в некотором роде* обанкрутился». И в других письмах на каждом шагу: «Я, как дурак, молчал, не видя вокруг себя ничего, кроме *свиных рыл»*. «Эх, но *молчание, молчание»*. «А впрочем, *душа моя Тряпичкин...». «Душа плавает в эмпиреях»*. «Нас *сам черт связал веревочкой,* как Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем». «Я чувствовал себя как будто в положении *майора Ковалева, потерявшего нос»*[1].

Не только литераторы говорили в то время «по Гоголю». Гоголевским колоритом была тогда окрашена речь множества далеких от литературы людей. В «Тонком человеке» Некрасова, написанном несколько позже, один персонаж (не писатель) отмечает, что стиль его устной беседы, даже непринужденного разговора с приятелем, внушен ему стилистикой Гоголя и что вообще он не властен противиться могучему влиянию этой стилистики. Сделав развернутое — почти на целой странице — сравнение влюбленного сердца с лачугой, которую посетила проездом молодая красавица, он размышляет об этом сравнении так:

«Отчего же мне первому кажется, что я его украл... у Гоголя? Неужели сила гения так велика, что он кладет свое клеймо даже на известный род мыслей, которые могут родиться в голове другого? Или я ошибаюсь, и это просто общее место, пошлая мысль, которой я дал, благо готова, форму сравнений Гоголя...» (VI, 344).

Дочь С. Т. Аксакова писала одной своей родственнице в июле 1842 года, то есть через пять-шесть недель после появления поэмы Гоголя: «Не ты одна употребляешь выражения из «Мертвых душ» — никто не может избавиться от этого, и беспрестанно и невольно приходят при случае эти выражения, — так чудны и истинны они...»[2]

О внедрении слов и словечек Гоголя в обиходную речь современного ему поколения существует очень ценное свидетельство В. В. Стасова, который рассказывает в своих мемуарных заметках: «С Гоголя водворился на Руси совершенно новый язык; он нам безгранично нравился своей простотой, силой, меткостью, поразительной бойкостью и близостью к натуре. Все гоголевские обороты, выражения быстро вошли во всеобщее употребление. Даже любимые гоголевские восклицания: «черт возьми», «к черту», «черт вас знает» и множество других вдруг сделались в таком

[1] *В. Г. Белинский.* Избранные письма. Т. 2. М., 1955, с. 203, 207, 230, 233 и др. (Курсив мой. — *К. Ч.*)

[2] «Литературное наследство». Т 58. М., 1952, с. 681.

ходу, в каком никогда до тех пор не бывали. Вся молодежь пошла говорить гоголевским языком»[1].

В этом сообщении Стасова вскрывается одно любопытное качество тогдашних цитат из Гоголя: читатели извлекали из его сочинений не только те меткие и глубокомысленные «крылатые фразы», которые могли бы служить афоризмами, а самые обыкновенные, далекие от каких бы то ни было сентенций, поговорок, пословиц, не имеющие, казалось бы, ни одной из тех своеобразных особенностей, которые делают слова или фразы цитатными, вроде, например, приводимых Стасовым: «черт вас знает» или «черт побери» («Черт вас возьми, степи, как вы хороши»!), и уснащали ими свою разговорную речь. Из произведений другого писателя никогда не могли бы войти в круг широко распространенных цитат такие ординарные его выражения, как: «ничего, ничего... молчание» или: «ах, какой пассаж!» и т. д.

Гоголя же полюбили так глубоко и сердечно, что всякая строка его «Мертвых душ», «Ревизора», «Шинели» сама собой входила в обиход лишь потому, что написана Гоголем.

Было бы неестественно, если бы Некрасов не пережил такого же «опьянения Гоголем». Его цепкая и хваткая память сохранила для него навсегда богатейший запас гоголевских слов и словечек, и он охотно черпал их из любимой сокровищницы. Приведу несколько примеров, кажется, нигде не отмеченных.

В знаменитом стихотворении «Поэт и гражданин» есть такая реплика Поэта:

А! знаю: «вишь, куда метнул!»
(II, 8)

Последние три слова поставлены в кавычки, так как это несколько измененная цитата из «Ревизора»:

«О, тонкая штука! *Эк куда метнул!*» (действие II, явление VIII).

И когда мы читаем в стихотворении «В деревне»:

Кажется, с целого света вороны
По вечерам прилетают сюда.
Вот и еще и еще эскадроны... —
(I, 86)

нам вспоминаются — и не могут не вспомниться — те эскадроны, что изображены в первой главе «Мертвых душ» — «воздушные *эскадроны* мух, поднятые легким воздухом, влетают смело, как полные хозяева и... обсыпают лакомые куски где вразбитную, где гус-

[1] «Русская старина». 1881. № 2, с. 415.

тыми кучами». «И опять улететь и опять прилететь с новыми докучными *эскадронами*». Слово «эскадроны», в том применении, которое дано ему Гоголем, было творческой находкой писателя, оно его собственность, на нем его штамп, и применить в 1853 году это слово к стае ворон значило цитировать «Мертвые души».

Иногда Некрасов сам указывает, что в том или ином стихотворении им использовано выражение Гоголя. Таково, например, его четверостишие в сатире «Балет»:

Накрахмаленный денди и щеголь
(То есть: купчик — кутила и мот)
И мышиный жеребчик (так Гоголь
Молодящихся старцев зовет).

(II, 245)

Это прямая ссылка на восьмую главу «Мертвых душ», где, описывая губернаторский бал, Гоголь повествует о Чичикове:

«Он... семенил ножками, как обыкновенно делают маленькие старички-щеголи на высоких каблуках, называемые мышиными жеребчиками, забегающие весьма проворно около дам».

Еще в 1845 году в «Записках Пружинина» Некрасов, говоря от лица столичного шалопая и сноба, дает между прочим (по Гоголю) следующую зарисовку провинциального быта:

«...куры и утки подбирают с порога земского суда крупу и разную хлебную пыль, рассыпанную тут «единственно от неосторожности просителей», как говорит Гоголь (не люблю этого сочинителя: он уж слишком того... как бы сказать? — несправедливо многое, ей-богу, совершенно несправедливо!.. а все же иногда захватишь словцо: метко умеет найтись!)» (V, 532—533).

«Словцо» это взято из «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» — и не только «словцо»: весь отрывок из «Записок Пружинина» и по характеру своих образов, и по своим интонациям, и по своему содержанию явно ориентируется на знаменитое произведение Гоголя.

Но влияние гоголевской лексики гораздо чаще сказывалось в тех многочисленных мелких реминисценциях, которые едва ли даже замечались Некрасовым. Когда, например, он писал в сатире «Убогая и нарядная»:

И на лбу роковые слова, —
(II, 49)

вряд ли он в то время отчетливо помнил, что выражение «роковые слова» подсказано ему следующей строкой «Мертвых душ»:

«И вдруг раздаются над ним, как гром, *роковые слова*» (гл. VI).

И когда в «Княгине Трубецкой» мы встречаем стихи о Риме:

...Уйдем под тень
Зонтообразных пинн... —
(III, 28)

нам невольно вспоминаются строки из гоголевской повести «Рим»:

«Римская пинна тонее и чище рисуется на небе своей зонтикообразною, почти плывущею на воздухе верхушкою».

Не только такие малозаметные мелочи, но и самые величавые, самые патетические слова связаны у Некрасова с произведениями Гоголя. До Некрасова никто, кроме автора «Мертвых душ», не прерывал своего повествования внезапными лирическими возгласами:

«Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека, тебя вижу», «Русь! чего же ты хочешь от меня?», «У! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!», «Русь, куда ж несешься ты?» и т.д., и т. д.

Эти лирические обращения к Руси перешли к Некрасову от Гоголя. «О Русь, когда же проснешься ты?» «О Русь, ты несчастна, я знаю», «Вот за что тебя глубоко я люблю, святая Русь» и т. д., и т. д. Здесь та же патетика, тот же торжественный голос, что и в гоголевских обращениях к Руси.

То же чувство сказалось в стихах Некрасова о богатырстве народа.

Ты думаешь, Матренушка,
Мужик — не богатырь? —
(III, 267)

восклицал в его поэме «Кому на Руси жить хорошо» Савелий, богатырь святорусский. Правда, реставрация былинных сказаний о мифических богатырях стародавнего эпоса никогда не привлекала Некрасова. Он славил других богатырей — современных:

Попробуй, усомнись в твоих богатырях
Доисторического века,
Когда и в наши дни выносят на плечах
Всё поколенье два-три человека!
(II, 281–282)

Савелий, богатырь святорусский, был тоже богатырем «наших дней». Порою Некрасов вспоминал и о былинных героях, но лишь потому, что ему виделось в их богатырстве пророчество о будущей богатырской судьбе, которую рано или поздно завоюет народ.

Здесь тоже прямая ориентация на Гоголя. Гоголь тоже мечтал (в «Мертвых душах») о богатыре современном, «муже, одаренном

божескими доблестями». «Здесь ли не быть богатырю, — писал Гоголь, обращаясь к России, — когда есть место, где развернуться и пройтись ему?» В статье о поэзии он спрашивал, говоря о Державине: «Остаток ли это нашего сказочного богатырства, которое в виде какого-то темного пророчества носится до сих пор над землей, преобразуя что-то высшее, нас ожидающее?»

Но все это очень элементарные случаи. Порою влияние Гоголя принимало в поэзии Некрасова более сложные формы. Есть у него, например, стихотворение, где явственно слышатся отзвуки «Старосветских помещиков». Правда, в окончательном тексте эти отзвуки уже почти не слышны, но Некрасов устранил их лишь в самой последней редакции, а на всех предыдущих стадиях работы над рукописью даже подчеркивал зависимость своего текста от гоголевского. Я говорю о поэме Некрасова «Саша». В черновиках поэмы очень долго держались такие стихи с прямым указанием на гоголевских «Старосветских помещиков»:

> Есть не в одной Малороссии, — всюду
> Тип старосветских дворян: не забуду
> Множества ковриков, клеток, картин,
> Низеньких комнат, высоких перин!
>
> *(I, 478)*

Говоря о родителях Саши (первоначально она именовалась Улей), обитателях небогатой усадьбы, Некрасов, как мы только что видели, намеревался вначале указать на их родственную близость к гоголевским старосветским помещикам. Этим он, очевидно, хотел подчеркнуть (насколько это было возможно по цензурным условиям), что даже в недрах такой идиллически-патриархальной семьи, в которой «ни одно желание не перелетает за частокол, окружающий небольшой дворик», — даже там могут в новую эпоху возникнуть разрушительные силы, грозящие гибелью крепостническому порядку вещей.

Впоследствии, когда в процессе работы выяснилось, что при ссылках на определенные произведения Гоголя эта мысль утрачивает свой типический, широко обобщенный характер, он в окончательном тексте поэмы уничтожил те внешние нити, которыми она была связана с Гоголем: исключил четверостишие о старосветских помещиках (I, 473).

Однако, когда мы называем Некрасова учеником и наследником Гоголя, мы имеем в виду не такие заимствования отдельных выражений и слов.

Эти заимствования свидетельствуют только о том, что даже в своей лексике и фразеологии Некрасов гораздо чаще опирался на творчество Гоголя, чем принято думать.

Но истинное влияние Гоголя, то чудотворное, могучее влияние, которое наряду с влиянием подлинных реальностей жизни переродило Некрасова, сделало его другим человеком, вывело на новый писательский путь, — это влияние выразилось не в отдельных словах или образах, а в идейном существе его творчества.

16

В последний раз — и громче, чем когда бы то ни было, — Некрасов высказал свое восхищение перед личностью и творчеством Гоголя в знаменитых строках своей поэмы «Кому на Руси жить хорошо» — в той главе, которая называется «Сельская ярмонка»:

Эх! Эх! придет ли времечко,
Когда (приди, желанное!..)
Дадут понять крестьянину,
Что розь портрет портретику,
Что книга книге розь?
Когда мужик не Блюхера
И не милорда глупого —
Белинского и Гоголя
С базара понесет?
Ой, люди, люди русские!
Крестьяне православные!
Слыхали ли когда-нибудь
Вы эти имена?
То имена великие,
Носили их, прославили
Заступники народные!
Вот вам бы их портретики
Повесить в ваших горенках,
Их книги прочитать...

(III, 185–186)

В эти два слова — «народные заступники» — Некрасов вложил все самое существенное, самое важное, что можно сказать об историческом значении Гоголя и его великого собрата по борьбе с крепостническим строем. Гоголь и Белинский, при всем внешнем несходстве их идейных позиций, были в глазах Некрасова родственно близки друг другу своим заступничеством за угнетенный народ.

«Сельская ярмонка» написана Некрасовым в 1864 или 1865 году, когда крестьянская масса была еще так темна и невежественна, что пожелание поэта, выраженное в приведенном отрывке, казалось утопией, неосуществимой мечтой. И в самом деле, трудно было представить себе дедушку Мазая, или дядюшку Якова, или Орину, мать солдатскую, или Савелия, богатыря святорусско-

го, покупающими в базарном ларьке гоголевские «Мертвые души» или «Литературные мечтания» Белинского.

Лишь через сорок лет, в 1905 году, во время первой революции, проникли в деревню брошюры и книги «народных заступников», верных тому же великому делу, которому служили Белинский и Гоголь. Впервые стало ясно для многих, что некрасовские стихи — не утопия. И нужно ли напоминать, что, когда через несколько лет один из кадетских публицистов выразил свое неудовольствие по этому поводу, В. И. Ленин воспользовался вышеприведенными стихами Некрасова, чтобы заклеймить пасквилянта[1].

Великая удача и заслуга Некрасова заключалась в том, что он в борьбе за революционно-демократический стиль смело сочетал в своем творчестве элементы гоголевской поэтики с пушкинской, так как один из очень немногих в то время постиг, что так называемое «гоголевское» направление не враждебно, а родственно «пушкинскому», что между ними никогда не существовало той бездны, которая ошибочно привиделась некоторым его современникам.

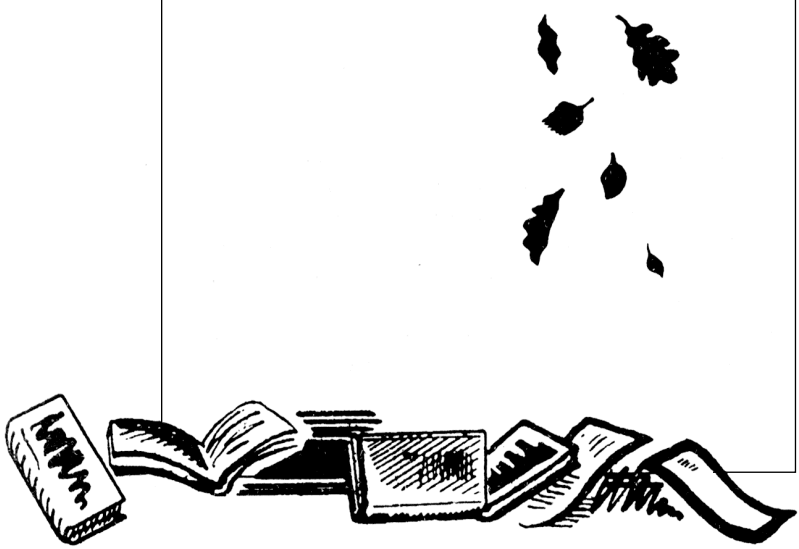
В борьбе за идейность, реалистичность и народность искусства Некрасов всегда опирался на творческий опыт великих основоположников критического реализма. Сохраняя весь свой самобытный и в высшей степени своеобразный характер, его поэзия постоянно питалась традициями Пушкина, Гоголя, а также Лермонтова, Кольцова, Рылеева. Он чувствовал себя их законным наследником, и их наследие служило ему материалом для построения нового литературного стиля, отвечающего насущным потребностям новой эпохи. Огромная роль в этой работе Некрасова по формированию революционно-демократической эстетики шестидесятых годов принадлежала, как мы видели, Гоголю. У Гоголя учился Некрасов воплощать в своем творчестве жгучие, боевые вопросы современной ему общественной жизни. В этой преемственной связи Некрасова со своими предшественниками коренится одна из главнейших причин его могучего неистощимого влияния на своих далеких потомков, в том числе на поэтов советской эпохи. Эти поэты, в свою очередь, никогда не могли бы с такой силой воздействовать на многомиллионные массы читателей, если бы они отреклись от наследия, завещанного им их гениальными предками, среди которых такое высокое место занимают Гоголь и Некрасов.

---

[1] См.: *В. И. Ленин.* Полн. собр. соч. Изд. 4-е. 1948. Т. 22, с. 82—83.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

МАСТЕРСТВО



Форме дай *щедрую дань*
Временем: важен в поэме
Стиль, отвечающий теме.

Н. Некрасов

Сверкали
Местами добытые глыбы руды
И *щедрую дань* обещали...

В. Некрасов

Мы говорим о характере содержания, а не о форме, которая *всегда должна быть прекрасна.*

Н. Чернышевский

1

К новаторскому стилю Некрасова мы уже успели привыкнуть, но когда его стихотворения впервые появились в печати, этот стиль был неслыханным новшеством, и, конечно, люди враждебного лагеря в один голос завопили о том, что в его сатирах, поэмах и песнях сказалось «позорное падение искусства».

Весь свой смелый до дерзости творческий путь он прошел под злобные вопли врагов-староверов, обвинявших его в нарушении тех традиционных канонов эстетики, которые они считали незыблемыми. Уже к концу жизни поэт писал одному из своих старинных знакомых: «в последнее время, кроме грубых (и безапелляционных) ругательств в печати, ничего не слышу! Да и во все 34 года не много слышал я добрых слов» (XI, 298).

Свою ненависть к революционному содержанию поэзии Некрасова критики-реакционеры всегда прикрывали нападками на ее литературную форму.

Эту форму они объявили «антихудожественной», «грубой», «вульгарной», «лишенной всяких поэтических красот». И главное их обвинение, которое они выдвинули против поэзии Некрасова, заключалось в том, будто она прозаична. «Стихи Некрасова, — повторяли они один за другим, — не имеют никакого отношения к поэзии: это жалкая и черствая проза». На мнимой прозаичности поэзии Некрасова они сосредоточили весь свой огонь, и не было в те годы такого эстета, который не прикрывал бы своей ненависти к революционному содержанию поэзии Некрасова нападками на прозаичность его формы.

Первым выступил с такими нападками стихотворец славянофильского толка Борис Алмазов, печатавший критические статьи в «Москвитянине» под псевдонимом Эраст Благонравов. Еще в 1852 году он так и заявил об одном из стихотворений Некрасова, что это будто бы «совершенная проза», имеющая точно такое же отношение к поэзии, как, например, учебник арифметики![1]

«Трудно найти стихотворца, который бы был меньше поэт, чем г. Некрасов, — настойчиво твердил Борис Алмазов в одной из последующих журнальных статей. — Содержание его стихотворений самое непоэтическое и часто даже антипоэтическое. Читая его стихотворение, изумляешься, каким образом автор ухитрился вколотить в стихотворческую форму ультрапрозаическое содержание»[2].

Аполлон Григорьев в 1855 году повторил в том же «Москвитянине» ту же эстетскую ложь, заявив, что в стихах Некрасова он не видит поэзии и что это стихи «антипоэтические»[3].

Именно с этого времени, то есть вскоре после смерти Белинского, в журналистике установился критический штамп о Некрасове как о псевдопоэте, поэте-прозаике, как об изменнике традициям Пушкина.

С той поры такие утверждения стали раз навсегда трафаретом эстетской критики. Страхов, Толычева, Авсеенко, Николай Соловьев и другие то и дело печатали в журналах реакционного лагеря злобные статьи о Некрасове, где при помощи надерганных цитат снова и снова доказывали, что стихи его являются «рубленой прозой».

Авсеенко склонял слово *проза* особенно часто. «Неудачный стих, — писал он, — всегда в тысячу раз прозаичнее прозы, а у Некрасова *столько неудачных стихов!*»[4]

---

[1] «Москвитянин». 1852. № 13. Отдел V, с. 30.
[2] Там же. № 17. Отдел VIII, с. 19.
[3] «Москвитянин». 1855. № 15–16, с. 178.
[4] «Русский мир». 1874. № 57.

От реакционеров не отставали и либеральные критики.

В том самом 1861 году, когда в печати появилась бессмертная поэма Некрасова «Коробейники», являющаяся одной из вершин его творчества, литературный критик «Отечественных записок» Степан Дудышкин заявил о нем в журнальной статье:

«Господин Некрасов решительно не художник».

И тут же обращался к нему с развязным советом:

«Не беритесь за то, что требует, кроме мозгового раздражения, еще и... ничтожной вещи — любви, неподдельной любви и *художнического таланта*»[1].

Порою эстеты из реакционного лагеря признавали и сами, что их неприязнь к форме поэзии Некрасова обусловлена главным образом содержанием этой поэзии.

Тот же Борис Алмазов писал, например, что в стихах Некрасова «выражаются ненормальные, уродливые явления, которые должно (!) избегать в поэзии»[2].

Для приверженца «чистой эстетики» протест против тогдашней действительности, против ее зол и неправд уже сам по себе был «уродством», нарушением эстетических норм. Некрасов воспринимал современную ему жизнь как застенок для «вечно трудящихся», в каждом ее звуке ему слышалось «кипенье человеческой крови и слез», а охранители этого застенка заявляли ему, что своими стихами он нарушает какие-то литературные правила!

Все это было в порядке вещей. Видя небывалый успех Некрасова у передовой молодежи, реакционеры всех мастей и оттенков не могли не стремиться к тому, чтобы унизить и оклеветать его творчество, и, конечно, нападки на поэзию Некрасова со стороны его политических врагов не наносили ей, в сущности, никакого ущерба.

Их полная неспособность ослабить своими нападками могучее влияние поэзии Некрасова и поколебать его славу отмечалась не раз в журналах радикального лагеря. «Приятно указать всем этим Дудышкиным, — писал Варфоломей Зайцев, один из соратников Писарева, — как бессильны остались их натянутые нападки (на Некрасова. — *К. Ч.*) перед мнением всей нашей читающей публики, перед общим голосом всей молодежи»[3].

Многолетняя травля, которою преследовали Некрасова охранители старого строя, только укрепляла его боевые позиции: всякому было ясно, что эти люди потому-то и поносят его, что видят в нем политического врага.

---

[1] «Отечественные записки». 1861. № 12, с. 87, 104.

[2] «Москвитянин». 1852. № 17, с. 20.

[3] *В. А. Зайцев.* Избранные сочинения. Т. I. М., 1934, с. 258.

Зато много вреда — и надолго! — принесли ему мнимые друзья и приверженцы, объявившие себя его почитателями. Если в течение всей жизни поэта — да и полвека спустя — его художественный гений оставался непризнанным, в этом были виноваты не только те, кто хулили его как врага, но и те, кто прославляли его как соратника.

Среди этих «друзей и приверженцев» было немало таких, которые утвердили в критике на долгие годы один литературный шаблон, сводившийся к тому, что Некрасова можно любить исключительно за его направление. Направление в его стихах «благородное», «честное», и этого им было совершенно достаточно. Они даже готовы были согласиться с утверждением дворянских эстетов, будто форма стихотворений Некрасова антихудожественна. Это нисколько не ослабляло их любви к его творчеству. Они говорили: «Какое нам дело до формы стихов? Нам дорога их основная идея, их тема. Пусть чистые эстеты занимаются поэтической формой и гонятся за ее совершенством. Совершенство формы для нас пустяки. Мы ценим в некрасовской поэзии лишь то, что это поэзия борьбы и протеста».

Они и не подозревали, что их дифирамбы поэзии Некрасова сводятся, в сущности, к ее порицанию, ибо, если бы форма этих революционных стихов была действительно слаба и ничтожна, стихи были бы мертвым литературным балластом и только губили бы великую тему.

Никогда стихотворения Некрасова не могли бы приобрести такую могучую власть над сердцами, если бы у них была вялая, анемичная, недоработанная, небрежная форма. Будь Некрасов равнодушен к художественной форме стихов, их агитационная сила была бы равна нулю. Не понимая, что форма поэзии неотделима от ее содержания, эти критики считали возможным восхищаться стихами Некрасова даже при самой низкой оценке их формы.

«Из всех современных поэтов самый любимый мною это Некрасов, — писал, например, один из таких почитателей в 1856 году. — *Не по звучности стиха, не по поэтической обработке формы, а по самому содержанию, близкому каждому сердцу, невольно задевающему его за живое, по животрепещущему интересу мысли, по ее гуманности, по состраданию к страждущему,* по юмору, иногда желчному и даже несколько болезненному, по страстному драматизму произведения Некрасова пользуются почти общей любовью, горячим сочувствием...»[1]

[1] «Русский инвалид». 1856. № 247, от 11 ноября, с. 1050. (Курсив мой. — *К. Ч.*)

Автор этого восторженного отзыва был не одинок в своем странном стремлении оторвать содержание от формы: почти все тогдашние хвалители поэзии Некрасова, превозносившие его демократический пафос, в один голос повторяли ту же ересь.

«Его сила, — читаем о Некрасове в «Русском слове» 1861 года, — состоит *не в яркости образов, не в отделке подробностей, не в певучести стиха,* а в искренности чувства, в глубине страдания, в неподдельности стона и слез»[1].

Формулировка бессмысленная, так как для того, чтобы передать читателю свои «стоны и слезы», чтобы заразить его своими эмоциями, поэту непременно нужны все наисильнейшие средства искусства: и «яркость образов», и «певучесть стиха», и то, что у этого критика зовется «отделкой подробностей». Никогда не удалось бы Некрасову так неотразимо влиять на многомиллионные массы читателей, если бы он не был замечательным мастером формы, чрезвычайно искусно владевшим писательской техникой.

Эти поклонники поэзии Некрасова не хотели понять, что «глубокие страдания» их любимого автора, его «искренние чувства», его «гуманные мысли» только потому так сильно воздействуют на их душевную жизнь, что форма его стихов самобытна, свежа и ярка.

Но самый этот термин «поэтическая форма» был в то время так скомпрометирован в глазах передовой молодежи адептами «искусства для искусства», что всякие разговоры о «звучности стиха», о «яркости образов», о художественной «отделке подробностей» казались ей присущими только враждебному лагерю, и она была простодушно уверена, что если поэт-демократ наполнит свои стихи близким ее сердцу содержанием, он тем самым освобождает себя от всяких забот о поэтической форме, о «певучести стиха» и о «яркости образов».

Эта ложная (но исторически вполне объяснимая) оценка поэзии Некрасова встречала, как мы ниже увидим, сильный отпор лишь со стороны Н. Г. Чернышевского и Н. А. Добролюбова, которые совершенно чуждались такого левацкого отрицания эстетики.

Наивное заблуждение, господствовавшее в либеральной и народнической критике, выразилось очень рельефно в высказываниях Г. З. Елисеева, который был ближайшим сотрудником некрасовских журналов «Современник» и «Отечественные записки», но уже в семидесятых годах обнаружил тяготение к либеральному лагерю. Вскоре после смерти Некрасова он писал в

[1] «Русское слово». 1861. № 11, с. 74. (Курсив мой. — *К. Ч.*)

журнале, наиболее близком покойному поэту: «У Некрасова действительно мало стихотворений, которые можно назвать вполне художественными, большею частию мысль и тенденция в них выходят из рамки (?) и нарушают красоту формы». В своих мемуарных записках он писал о Некрасове: «Талант, увлекавший всех *не столько своей громадностью,* сколько верным и метким изображением тогдашней России»[1].

Таков же отзыв о поэзии Некрасова одного из ближайших сотрудников его «Современника» — М. А. Антоновича:

«Некрасов был поэт по преимуществу, если даже не исключительно, дидактический», а «в дидактических произведениях часто встречаются неискренность, деланность, натянутость и даже просто фальшь, — недостатки, от которых не совершенно свободна и поэзия Некрасова»[2].

А вот суждения рядового либерала, выражавшего типичные взгляды, распространенные среди либерально настроенной читательской массы более позднего времени:

«Туда, «где трудно дышится, где горе слышится», зовет он и своих читателей, и в этом непреходящее значение его поэзии, *хотя и не стоящей в художественном, отношении так высоко,* как создания первоклассных талантов»[3]. То есть опять-таки: «любя Некрасова за его сострадание к ближнему, нельзя забывать в то же время, что таланта у него маловато».

Поучительно сравнить либеральную оценку Некрасова с суждением о нем реакционных эстетов: те говорили, что не любят поэзии Некрасова, *так как* форма его стихотворений слаба. Эти говорили: мы любим поэзию Некрасова, *хотя* форма его стихотворений слаба.

Даже такой критик, как Г. В. Плеханов, стал в своей известной статье о Некрасове выразителем этой ошибочной мысли.

Его статья, написанная в 1903 году, начинается именно этим застарелым критическим штампом о прозаичности стихотворений Некрасова и о том, что Некрасова нужно любить *вопреки* его «слабой», «антипоэтической» форме.

Это положение Плеханова надолго вошло в обиход, потому что, исходя от такого авторитетного критика, оно утверждало уже сложившееся во многих интеллигентских кругах отношение к поэзии Некрасова.

---

[1] «Отечественные записки». 1878. № 3, с. 139; см. также сб. «Шестидесятые годы». М.—Л., 1933, с. 377. (Курсив мой. — *К. Ч.*)

[2] «Слово». 1878. № 2, с. 116, 117.

[3] *Г. В. Александровский.* Н. А. Некрасов и его поэзия. Изд. 3-е. Киев, 1903, с. 42.

Так как в истории некрасоведения плехановская статья, естественно, занимает одно из заметнейших мест и так как она, повторяю, чрезвычайно типична для целой категории подобных высказываний, постараемся всмотреться в нее возможно внимательнее.

В первых же строках этой статьи говорится о несовершенстве поэтической формы стихотворений Некрасова и доказывается, что они дороги передовому читателю только благодаря своему содержанию. Многие из них для Плеханова всего лишь «красноречивая проза». Он неоднократно подчеркивает, что при всем их риторическом пафосе «поэзии тут нет никакой».

«...Поэтический талант Некрасова, — пишет Плеханов, — был недостаточно силен и — это, может быть, главное — недостаточно пластичен»[1].

«...Почти каждое стихотворение Некрасова *в целом* отличается... значительными погрешностями против требований строго эстетического вкуса...»[2]

«Беда заключается в том, что стихотворения Некрасова очень часто не удовлетворяют художественным требованиям *даже по своему внутреннему строению*»[3] и т. д.

Таково было давнее убеждение Плеханова. Еще в 1885 году, в своем несостоявшемся обращении к рабочим, он высказался о Некрасове так:

«Наша так называемая интеллигенция очень любит стихотворения Н. А. Некрасова. Эти стихотворения действительно очень недурны, *хотя Некрасов и не имел большого таланта*»[4].

Все эти высказывания, как мы только что видели, не отличаются большой оригинальностью. Нам уже и раньше случалось читать точно такие же приговоры Некрасову.

Ново и неожиданно здесь только то, что, давая художественной форме стихотворений Некрасова такую невысокую оценку, Плеханов изобразил дело так, будто такого же сурового мнения придерживался и В. Г. Белинский.

Девятнадцатого февраля 1847 года Белинский сообщал из Петербурга Тургеневу: «Некрасов написал недавно страшно хорошее стихотворение. Если не попадет в печать (а оно назначается в 3 №), то пришлю к вам в рукописи... Что за талант у этого человека! И что за топор его талант!»[5]

---

[1] *Г. В. Плеханов.* Искусство и литература. М., 1948, с. 624.
[2] Там же, с. 632. (Курсив мой. — *К. Ч.*)
[3] Там же, с. 624. (Курсив мой. — *К. Ч.*)
[4] Там же, с. 484. (Курсив мой. — *К. Ч.*)
[5] *В. Г. Белинский.* Избранные письма. Т. 2. М., 1955, с. 297.

Приведя из этого письма две последние фразы, Плеханов снабжает их таким комментарием: «Эта восторженная похвала не лишена некоторой двусмысленности. Топор — очень полезное орудие труда; он составляет одно из первых по времени культурных приобретений человека. Но вещи, сделанные топором, обыкновенно неизящны; недаром мы говорим: «топорная работа». И надо признать, что произведения Некрасова часто представляют собою именно такую работу».

На дальнейших страницах статьи Плеханов возвращается к этой мысли опять. «Топор, — пишет он, — представляет собою очень полезное орудие труда, но топорная отделка оставляет желать лучшего».

Этот плехановский комментарий к замечанию Белинского основан на недоразумении. Белинский говорил совсем иное. Называя талант Некрасова «топором», Белинский тем самым характеризовал его силу, его разрушительность, его способность ранить и казнить. Он говорил не о плотничьем топоре, а о топоре боевом, наносящем меткие удары врагам, и, конечно, не мог предвидеть, что из этой метафоры можно будет сделать впоследствии тот каламбур о топорной работе, которым оперирует Г. В. Плеханов.

Если бы Белинский хотел выразить ту мысль, которая приписывается ему в этой статье, он должен был бы написать: «Что за талант у этого человека, *но* что за топор его талант!»

Между тем он написал слово *и*, то есть *к одной похвале прибавил другую,* ибо в его глазах огромным достоинством поэзии Некрасова было то, что она «топор». «Что за талант у этого человека *и* что за топор его талант!»

Я уже не говорю о том, что вся приводимая Плехановым фраза вырвана им из хвалебного контекста: «Некрасов написал недавно страшно хорошее стихотворение».

И вообще все отзывы Белинского о стихотворениях Некрасова (и в письмах, и в отдельных статьях), начиная с 1843 года, выражают такое полное и безусловное удовлетворение его поэтической формой, такое жаркое сочувствие всему его творчеству, что нужно совершенно забыть о тогдашних идейных позициях великого критика, чтобы приписать ему такую эстетскую хулу на Некрасова.

Не хула звучала в его отзыве, а самая высокая хвала, какую только мог он воздать молодому поэту, в стихах которого он впервые увидел грозное боевое оружие, наносящее смертельные раны врагу.

Еще менее убедительны ссылки Плеханова на отрицательный отзыв об этих стихах его университетского товарища В. Гаршина.

Плеханов сообщает, что Гаршин студентом, в семидесятых годах, «невысоко ставил поэтический талант Некрасова», «резко осуждал... тенденциозность его поэзии» и, «с насмешкой» декламируя первые строки некрасовских «Русских женщин», издевался над их слабыми рифмами: «легóк» и «возок». Между тем недавно было опубликовано неизвестное дотоле стихотворение Гаршина, написанное под живым впечатлением смерти Некрасова, и в этом стихотворении читаем:

Его *могучий* дар, его, быть может, *гений*
Царил над ним самим[1].

И мнением человека, так восторженно писавшего о поэзии Некрасова, Плеханов хотел подкрепить свой отрицательный отзыв о некрасовской форме!

Рукопись Гаршина относится к тому самому времени, о котором вспоминает Плеханов (к 1877 году, когда Гаршин был 22-летним студентом). Рукопись вносит большой корректив в воспоминания Плеханова. Она свидетельствует, что если Гаршин и мог осуждать литературную форму некоторых стихотворений Некрасова, осуждение отнюдь не распространялось огулом на все творчество великого мастера.

Но, конечно, наиболее прочной опорой для своего ошибочного мнения Плеханов считал Белинского, и нужно ли доказывать, что ни один из многочисленных отзывов великого критика о поэзии Некрасова не дает никаких оснований для приписывания ему вышеприведенного мнения. Хотя при его жизни талант Некрасова еще не успел развернуться, но уже по первым стихотворениям молодого поэта, таким, как «Чиновник», «Современная ода», «В дороге», Белинский угадал в нем огромную литературную силу.

«Ты прав, — писал он Герцену 19 февраля 1846 года, — что пьеса Некрасова «В дороге» превосходна; он написал и еще несколько таких же и напишет их еще больше»[2].

А некрасовское стихотворение «Родина», по словам И. Панаева, привело Белинского «в совершенный восторг. Он выучил его наизусть и послал его в Москву к своим приятелям...»[3]

---

[1] *Е. Базилевская.* Стихотворение Гаршина на смерть Некрасова. — «Литературное наследство». Т. 49—50. М., 1946, с. 635—638. Там же приводятся воспоминания Вл. Латкина, одного из ближайших друзей Гаршина. Латкин сообщает, что хотя Гаршин не был безусловным поклонником всей поэзии Некрасова, но любил «Сашу», «Еду ли ночью...», «Новый год» и мн. др.

[2] *В. Г. Белинский.* Избранные письма. Т. 2. М., 1955, с. 271.

[3] *И. И. Панаев.* Литературные воспоминания. Л., 1950, с. 249.

О некрасовском «Чиновнике» Белинский писал: «Эта пьеса — одно из лучших произведений русской литературы 1845 года», — и тут же счел необходимым отметить, что форма этой замечательной сатиры нисколько не ниже ее содержания. «Чиновник», — писал Белинский, — пьеса в стихах г. Некрасова, есть одно из тех в высшей степени удачных произведений, в которых мысль, поражающая своей верностью и дельностью, является *в совершенно соответствующей ей форме, так что никакой, самый предприимчивый критик не зацепится ни за одну черту, которую мог бы он похулить»,* – причем Белинский тут же указал, что он ценит литературные произведения «прежде всего по их выполнению, а потом уже и по их содержанию, предмету и цели»[1].

Если таково было мнение Белинского об одном из второстепенных произведений Некрасова, которое взыскательный автор долго не решался включить в собрание своих стихотворений, нетрудно представить себе, с каким энтузиазмом приветствовал бы Белинский такие позднейшие произведения Некрасова, как «Саша», «Песня Еремушке», «Коробейники», «Поэт и гражданин», «Забытая деревня», «Секрет». Эти стихотворения были написаны уже после смерти Белинского. В них Некрасов — зрелый и возмужалый поэт, вполне овладевший своим дарованием.

Такого Некрасова Белинский не знал, но его знали верные ученики и продолжатели великого критика — Чернышевский и Добролюбов. Они буквально не находили слов для прославления поэзии Некрасова, которую считали непревзойденно прекрасной, и неоднократно указывали, что им, как и Белинскому, форма этой поэзии представляется безупречно-художественной, так что «никакой, самый предприимчивый критик не зацепится ни за одну черту, которую мог бы он похулить».

Здесь необходимо напомнить, что Некрасов именно во время сближения с Чернышевским переживал мучительные сомнения в себе, в своем даровании, в своем литературном пути, эту «пытку творческого духа». Жесткие слова Гражданина в стихотворении «Поэт и гражданин», начатом в 1855 году:

Твои поэмы бестолковы,
Твои элегии не новы,
Сатиры чужды красоты,
. . . . . .
Твой стих тягуч... —

(II, 9)

[1] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч. Т. IX. М., 1955, с. 219 — 220. (Курсив мой. — *К. Ч.*)

были адресованы поэтом себе самому. В сущности, эти слова явились повторением того, что было сказано Некрасовым в более ранних стихах:

Нет в тебе поэзии свободной,
Мой суровый, неуклюжий стих! —
(I, 107)

причем в черновике был еще более резкий эпитет: «Мой *хромой* и неуклюжий стих» (I, 456).

Чернышевский страстно восстал против этой низкой самооценки Некрасова. В горячих письмах он доказывал поэту, что форма его стихов превосходна; то, что Некрасов определяет как *тяжесть стиха,* есть, по Чернышевскому, динамичность, энергия, а *неуклюжести* в его поэзии не больше, чем в произведениях других величайших художников слова.

При этом Чернышевский упорно настаивал, что стихотворная форма Некрасова нисколько не хуже пушкинской[1].

Конечно, если бы Некрасов не был поэтом революционной борьбы, художественная форма его стихотворений не имела бы для Чернышевского такого значения. Произведения поэзии, лишенные идейного смысла, он считал «празднословием», «толчением воды», «переливанием из пустого в порожнее», а талантливо ли совершаются эти бесцельные действия, его не интересовало нисколько. Чем они талантливее, тем вреднее и хуже. Если бы, утверждал Чернышевский, сам Рафаэль, с его исполинским талантом, создавал пустые безделушки, мы говорили бы о нем «с досадою, почти с негодованием»[2].

Но именно потому, что содержание стихотворений Некрасова представляло в глазах Чернышевского такую колоссальную ценность, он считал вопрос об их форме одним из важнейших вопросов тогдашней литературной действительности. Он хорошо понимал, что этот вопрос политический: дело шло о том, оказалось ли у молодой революционной демократии достаточно жизненных сил, чтобы создать в своих недрах такого большого поэта, который мог бы сравниться с величайшими своими предшественниками, созданными другой социальной средой.

Доказывая, что поэтическая форма стихотворений Некрасова нисколько не ниже той формы, которая была выработана поэтами предыдущей эпохи, Чернышевский тем самым прославлял, возвеличивал духовную мощь молодой демократии. «Такого поэта, как Вы, у нас еще не было, — писал он Некрасову 5 ноября

[1] *Н. Г. Чернышевский.* Полн. собр. соч. Т. XIV. М., 1949, с. 322 и сл.
[2] Там же. Т. IV. М., 1948, с. 521.

1856 года. — Не думайте, что я увлекаюсь в этом суждении Вашею тенденциею, — *тенденция может быть хороша, а талант слаб,* я это знаю не хуже других»[1]. (Курсив мой. — *К. Ч.*)

И на многих страницах Чернышевский доказывал, что не только по своим тенденциям (и даже независимо от них), по своей красоте, талантливости и лирической силе стихи Некрасова выше всего, что было создано русской поэзией.

Чернышевский полюбил его стихотворения смолоду, еще до того, как познакомился с ним. Описывая свою первую встречу с Некрасовым, он говорит в своих воспоминаниях:

«Я тогда уж привык считать Некрасова великим поэтом и, как поэта, любить его»[2].

Это мнение сохранилось у Чернышевского до конца его жизни. Через тридцать лет, уже после смерти Некрасова, повторив в беседе с одним литератором свое восторженное мнение о нем («поэт был большой, как Пушкин, как Лермонтов»), он снова восхищается его лирической силой: «Взять хотя бы «Последние песни» Некрасова. Он ведь только о себе, о своих страданиях поет, а какая сила, какой огонь! Ему больно, вместе с ним и нам тоже»[3].

Не забудем также, что Чернышевский первый заговорил в русской критике о своеобразии некрасовских ритмов. Во второй своей статье о Пушкине, говоря о хореях и ямбах, Чернышевский счел необходимым напомнить, что «у одного из современных русских поэтов (то есть у Некрасова. — *К. Ч.*) – конечно, вовсе не преднамеренно — трехсложные стопы, очевидно, пользуются предпочтительною любовью перед ямбом и хореем».

Это прозвучало большой похвалой, так как за несколько строк до того Чернышевский утверждал, что «трехсложные стопы (дактиль, амфибрахий, анапест) и гораздо благозвучнее, и допускают большее разнообразие размеров, и, наконец, гораздо естественнее в русском языке, нежели ямб и хорей»[4].

Такое целостное, монолитное восприятие поэзии Некрасова, как единства содержания и формы, не признающее никаких ограничений, оговорок, оглядок, — как далеко оно от половинчатой концепции Г. В. Плеханова, принимающего Некрасова лишь «постольку, поскольку».

Нужно ли говорить, что Н. А. Добролюбов полностью присоединился к той оценке некрасовского творчества, какая была дана

---

[1] См.: *Н. Г. Чернышевский.* Полн. собр. соч. Т. XIV. М., 1949, с. 322–323.
[2] Там же. Т. I. М., 1939, с. 714.
[3] «Литературное наследство». Т. 49–50. М., 1946, с. 602.
[4] *Н. Г. Чернышевский.* Полн. собр. соч. Т. II. М., 1949, с. 472.

Чернышевским. Характерно, что, говоря о поэзии Некрасова, Добролюбов раньше всего указал на красоту ее формы.

В 1860 году он писал в «Современнике», говоря от лица передовой демократии:

«Нам нужен был бы теперь поэт, который бы с *красотою Пушкина* (курсив мой. — *К. Ч.*) и силою Лермонтова умел продолжить и расширить реальную, здоровую сторону стихотворений Кольцова»[1].

И вскоре указал в одной из дальнейших статей, что такой поэт уже существует в России: «Нет ни малейшего сомнения, что естественный ход жизни произвел бы такого поэта: мы даже можем утверждать это, не как предположение или вывод, но как совершившийся факт»[2].

Всякому читателю «Современника» было понятно, что этот поэт — Некрасов, что именно он сочетает боевую тематику «с красотою Пушкина» и «силою Лермонтова».

Имя Некрасова не было названо здесь лишь потому, что, сотрудничая с Некрасовым в одном и том же журнале, Добролюбов, как и Чернышевский, считал невозможным печатать хвалебные отзывы о стихотворениях своего соредактора, из-за чего русская литература лишилась статей о Некрасове, написанных его единомышленниками.

Об этом поэт не переставал сожалеть.

«Люди, — писал он в 1874 году в цитированном письме к В. Р. Зотову, — у которых, может быть, и нашлось бы для меня доброе слово, большею частию были моими товарищами по журнальной работе, и это обрекало их на молчание обо мне» (XI, 298).

Чернышевский пытался было напечатать статью о Некрасове в другом журнале — в «Библиотеке для чтения», но редактор этого журнала, Дружинин, уклонился от ее напечатания[3], так что отзывы вождей революционной демократии о Некрасове дошли до нас главным образом в их эпистолярном наследии.

«Любимейший русский поэт, — писал, например, ему Добролюбов, — представитель добрых начал в нашей поэзии, единственный талант, в котором теперь есть жизнь и сила»[4].

Невозможно представить себе высшей степени хвалы и восхищения.

---

[1] *Н. А. Добролюбов*. Полн. собр. соч. Т. II. М., 1935, с. 579.

[2] Там же, с. 594. См. также книгу В. Е. Евгеньева-Максимова «Некрасов в кругу современников». Л., 1938, с. 124—189.

[3] См.: *Н. Г. Чернышевский*. Полн. собр. соч. Т. XIV. М., 1949, с. 322.

[4] «Книга и революция». 1921. № 2, с. 72.

Напомним также знаменитое письмо Чернышевского к Пыпину, написанное при получении известия о смертельной болезни Некрасова.

«...Скажи ему, — говорил в этом письме Чернышевский, — ...что я убежден: его слава будет бессмертна, что вечна любовь России к нему, гениальнейшему и благороднейшему из всех русских поэтов»[1].

История подтвердила эти слова Чернышевского. Слава Некрасова действительно оказалась *бессмертной*. Любовь России к нему не иссякла и после того, как тот политический строй, к свержению которого он призывал столько лет, отошел в невозвратное прошлое.

Тематика его стихотворений давно уже стала достоянием истории, но сами они живут и сейчас.

Словно предвидя, что в будущем явится немало охотников судить о некрасовской поэзии по отдельным неудачным стихам («легóк» — «возок»), Чернышевский говорил в письме к Некрасову: «Есть ли у Вас слабые стихотворения? Ну, разумеется, есть. Почему и не указать их, если бы пришлось говорить о Вас печатно? Но собственно для Вас это не может иметь интереса, потому что они у Вас — не более, как случайности — иногда напишется лучше, иногда хуже, — как Виардо иногда поет лучше, иногда хуже — из этого ровно ничего не следует, и она ровно ничего не выиграет, если ей скажут, что 21 сентября она была хороша в «Норме», а 23 сентября в той же «Норме» была не так хороша — она просто скажет: значит, 23 сент. я была не в голосе, а 21 сент. была в голосе — это просто случай, а не следствие какой-нибудь ошибки или недостатка»[2].

Словом, те самые критики, которым и друзья и враги неоднократно приписывали «отрицание эстетики», «разрушение эстетики», которых в журналистике реакционного лагеря не раз объявляли лишенными всякого литературного вкуса, гораздо вернее почувствовали художественное значение поэзии Некрасова, чем сонмы тончайших эстетов, патентованных ревнителей «красоты и изящества».

Нужно ли говорить, что в глазах Чернышевского и Добролюбова прозаичность поэзии тоже была недопустимым пороком. Говоря, например, об одном стихотворении Бенедиктова, Чернышевский указывал в качестве главного его недостатка, что «пьеса кажется прозою, переложенною в стихотворный размер»[3]. Доб-

[1] *Н. Г. Чернышевский.* Полн. собр. соч. Т. XV. М., 1950, с. 88.
[2] Там же. Т. XIV. М., 1949, с. 315–316.
[3] Там же. Т. III, М., 1947, с. 610.

ролюбов за такую же прозаичность стиха порицал произведения М. Розенгейма[1]. Но ни единым словом ни в одном своем отзыве о поэзии Некрасова ни Чернышевский, ни Добролюбов не отметили в ней той «прозаичности», которую, как мы только что видели, осуждал в ней с такой неприязнью Плеханов. То, что Плеханов называл прозаичностью, для них неизменно оставалось великой поэзией.

Зато реакционная критика усмотрела «топорную» прозу даже в таком художественно безупречном, тщательно обработанном стихотворении Некрасова, как «Саша».

«К сожалению, *прозаический* покрой рассказа, — писал о «Саше» критик «Библиотеки для чтения» О. Колядин, — очень много вредит общему впечатлению. Весьма часто даже стих г. Некрасова отзывается тяжестью, *топорностью* и насилием рифмы»[2].

Здесь существеннейшая поправка к плехановской статье о Некрасове: оказывается, топорными назвал его стихи не Белинский, а литератор Колядин, совмещавший писательский труд с должностью петербургского цензора[3].

2

> ...если произведение, претендующее принадлежать к области искусства, не заслуживает никакого внимания по выполнению, то оно не стоит никакого внимания и по намерению, как бы ни было оно похвально, потому что такое произведение уже нисколько не будет принадлежать к области искусства.
>
> *Белинский (1847)*

Из сказанного видно, какую клевету возводили реакционные ревнители «красоты» и «изящества» на критиков-демократов, обвиняя их в том, будто они требуют от произведений искусства одной только «голой дидактики» и будто во всей своей критической деятельности они руководятся девизом: «Погибай искусство, погибай красота, и да здравствует боевая направленность обличи-

---

[1] См.: *Н. А. Добролюбов*. Полн. собр. соч. Т. VI («Стихотворения Михаила Розенгейма»). М., 1839, с. 11—20.

[2] «Библиотека для чтения». 1856. № 2, с. 74.

[3] См.: *Б. Ф. Егоров*. Критическая деятельность А. И. Рыжова. — «Ученые записки Тартуского госуниверситета». 1958. № 65, с. 69—92.

тельных стихов, повестей и романов!» Такое упрощенство, как мы видим, им было несвойственно. Они утверждали, что стоит писателю, пренебрегая идеей, начать заботиться об одной лишь художественности, *как именно художественность изменит ему.* Едва только он откажется от социальных тенденций, его творческая сила иссякнет. Именно в *интересах искусства* художник должен внести в свои произведения *дидактику.*

Так думали и Чернышевский и Некрасов. Они настаивали, что сама по себе красота, само по себе изящество формы, без сочетания с высокой идейностью, рискует превратиться в уродство. Таким образом, «красота» и «изящество», вопреки уверениям Дружинина, сохраняли и для них свое почетное место.

Чернышевский блистательно продемонстрировал этот эстетический принцип в своей рецензии о Теккереевом романе «Ньюкомы», перевод которого был напечатан в «Современнике» 1856 года. Чернышевский, как и Некрасов, очень любил Теккерея. Он признавал великие достоинства «Ньюкомов».

Вот, говорил он, роман, написанный великим поэтом. В романе есть и «грациозность», и «прелесть», и «исполинская сила». «О каком бы чисто формальном требовании художественности, — продолжал Чернышевский, — вы ни вздумали, — каждому такому требованию роман удовлетворяет почти безукоризненно». Статья Чернышевского так и начиналась словами: «Теккерей обладает колоссальным талантом».

Но все эти похвалы для того и высказывались, чтобы обнаружить на конкретном примере, к каким неудачам приходит даже колоссальный талант, не вдохновляемый страстью социальной борьбы.

«...Какое мастерство в юморе, — восклицал Чернышевский, подводя итоги своей статье о «Ньюкомах», — какая рельефность и точность изображений, какая дивная прелесть рассказа!.. и что же?.. заслужил ли он (то есть роман Теккерея. — *К. Ч.*), по крайней мере, хотя одобрение записных ценителей изящного, которые требуют только художественных совершенств от поэтического произведения? — Ничего подобного не было. Равнодушно сказали ценители изящного: «в романе виден огромный *талант, но сам роман не выдерживает художественной критики»* (курсив мой. — *К. Ч.*)[1].

Даже в глазах «ценителей изящного» оказывается слабым то произведение искусства, в котором не заложено великой идеи. Художественная форма как самоцель не художественна.

[1] *Н. Г. Чернышевский.* Полн. собр. соч. Т. IV. М., 1948, с. 511—522.

Эту мысль Чернышевский выразил с предельной отчетливостью в «Очерках гоголевского периода». «История не знает, — писал он, — произведений искусства, которые были бы созданы исключительно идеею прекрасного; если и бывают и бывали такие произведения, то не обращают на себя никакого внимания современников и забываются историею, как слишком слабые, — слабые *даже и в художественном отношении»* (курсив мой. — *К. Ч.*)[1]

Таким образом, сторонники «чистой» поэзии являются на самом-то деле злейшими врагами поэзии. Этот кажущийся парадокс был для Чернышевского самоочевидною истиною. Некрасов полностью разделял его мысль и в качестве иллюстрации указывал на литературную биографию того же Дружинина.

Дружинин в свое время написал «Полиньку Сакс», горячую повесть о раскрепощении женщины. Повесть имела успех, но вскоре после смерти Белинского в мировоззрении Дружинина возобладали реакционные взгляды, он стал проповедовать самоцельность искусства. *И вследствие этого,* по убеждению Некрасова, искусство изменило ему.

Возражая против дружининской проповеди, Некрасов писал в 1855 году:

«Дружинин поглядел бы прежде всего на себя. Что он произвел изрядного (в сфере *искусства*)? — «Полиньку Сакс», но она именно хороша потому, что в ней есть то, чего нет в дальнейших его повестях (то есть борьбы за искоренение общественных зол. — *К. Ч.*). И кабы Дружинин продолжал идти по этой дороге, так верно был бы ближе даже и к *искусству,* о котором он так хлопочет» (X, 247).

Единодушие Чернышевского и Некрасова полное.

Они оба почти одновременно высказали уверенность в том, что из двух художников «ближе к искусству» тот, кто, не делая искусство своим фетишем, видит в нем не только цель, но и средство. Одним из главнейших факторов, обеспечивающих высокое формальное качество каждого произведения искусства, является его актуальная, боевая тематика, его идейное содержание. В этой истине Некрасов убедился на своем собственном творческом опыте. Покуда он, войдя в литературу, не сделал свою поэзию грозным оружием социальной борьбы, форма его произведений оставалась банальной и вялой. Но когда он ощутил себя участником многолетних боев за революционное раскрепощение народа, он стал самобытным и сильным художником. Поэтому нисколько не выражает его подлинных заветных идей эффектная,

[1] *Н. Г. Чернышевский.* Полн. собр. соч. Т. III. М., 1947, с. 237–238.

но глубоко неверная фраза, написанная им под влиянием случайных настроений, не типичных для его эстетических принципов:

Мне борьба мешала быть поэтом,
Песни мне мешали быть бойцом.

(II, 404)

Фраза эта диаметрально противоположна тому, что было на самом деле, ибо борьба, и только борьба, вдохновляла его на создание величайших произведений искусства, и весь его поэтический стиль сформировался в атмосфере борьбы, а его песни не только не «мешали» ему «быть бойцом», но сами рождались в борьбе и разжигали борьбу.

Это двустишие, отразившее в себе скоропреходящее настроение поэта, находится в резком противоречии с основными его убеждениями, которые он высказывал в течение всей своей жизни, — что «борьба» и есть источник его «песен», что искусство достигает наивысших степеней красоты лишь тогда, когда оно борется за социальную правду. Желая выразить эти основные свои убеждения, он даже готов был одно время настаивать, будто художнику слова и не нужно хлопотать о каких бы то ни было эстетических ценностях: если художник талантлив, они появляются сами, стоит только отдать свои силы на служение «делу любви и добра» (то есть делу революционной борьбы):

И если ты богат дарами,
Их выставлять не хлопочи:
В твоем труде заблещут *сами*
Их животворные лучи.

Взгляни: в осколки твердый камень
Убогий труженик дробит,
А из-под молота летит
И брызжет *сам собою* пламень!

(II, 11)

Из этого следовало, будто художнику даже незачем хлопотать о поэтической форме стиха; будто красота *сама собою* возникнет у «богатого дарами» художника. Это, так сказать, производное его служения «делу добра и любви».

Вскоре Некрасов отрекся от этой неверной идеи, умаляющей роль мастерства, — вернее, дополнил ее таким комментарием, что она утратила свой максималистский характер.

Но необходимо здесь же отметить, что вообще в 1855 году, когда он писал вышеприведенные строки, он в своем отношении к искусству занял — на очень короткое время! — такую позицию, ко-

торая вскоре ему самому показалась ошибочной, и он поспешил отойти от нее.

Тысяча восемьсот пятьдесят пятый год, как известно, был годом небывалого возбуждения русского общества. После смерти Николая I наступил тот первый период шестидесятых годов, о котором Некрасов всегда вспоминал как о времени наивных надежд. Надеждам этим не суждено было сбыться:

Но шумя и куда-то спеша
И как будто оковы сбивая,
Русь! была ты тогда хороша!..

(II, 342)

Некрасов переживал это время с необыкновенным душевным подъемом. Никогда не писал он так много стихов, никогда не вел столько страстных дискуссий о будущих путях родной литературы. И было совершенно естественно, что он в пылу спора с ревнителями «чистой поэзии» дошел до такой полемической крайности, что обратился к писателям — и к себе самому — с призывом отказаться от искусства во имя служения народному благу. В своем «Современнике» он напечатал стихи (в июне 1855 г.) под заглавием «Русскому писателю», и были там такие неверные строки:

Служи не славе, *не искусству,* –
Для блага ближнего живи,
Свой гений подчиняя чувству
Всеобнимающей любви.

(I, 401)

Вскоре после того, как эти строки появились в печати, Некрасов осознал их неправильность*: выходило, будто он рекомендует писателю пренебречь и мастерством и талантом и, оставив всякую заботу о форме, писать кое-как, не хлопоча о художественности, лишь бы только принести наибольшую пользу «ближним», то есть, на условном языке того времени, наиболее активно послужить революции.

Прошло всего несколько месяцев, и, вновь печатая эти стихи в составе диалога «Поэт и гражданин», Некрасов придал той же строке прямо противоположный характер и сформулировал заповедь, обращенную к русскому писателю, так:

Будь гражданин! *служа искусству,*
Для блага ближнего живи!

(II, 11)

И, конечно, эта формула гораздо точнее выражала его всегдашнюю непоколебимую мысль о взаимной зависимости содержания и формы: «благу ближнего» поэт-гражданин может послужить лишь в том случае, если он не забудет о служении искусству.

Тем-то и была сильна эстетика революционных демократов, что она никогда не мерила искусства одним содержанием, а всегда требовала для него мастерства и талантливости.

Именно потому, что форма в глазах Чернышевского не самоцель, а средство для «выражения идеи», он и настаивал, чтобы художник работал над формой. И указывал при этом на Рафаэля: «Не сразу и ему удавалось найти хорошее выражение своей идее»[1].

Прекрасная форма, твердил он, «действительно составляет необходимое качество всякого произведения искусства»[2]. Но стоит ли много распространяться об атом? Ведь всякое дело должно быть хорошо выполнено — и произведение науки, и произведение ремесла или техники. То же относится и к произведениям художника. Само собой разумеется, что достоинство его произведения будет зависеть от того, *как* он выполнил свое дело. Ведь «о необходимости таланта нечего и говорить, — нечего говорить о том, что бессильный работник — не работник, что слепой — не живописец, что хромой — не танцор, что человек без поэтического таланта — не поэт»[3].

Сильно ошиблись радикалы шестидесятых годов, когда увидели в трактате Чернышевского разрушение эстетики: они приписали ему такие тенденции, каких у него никогда не бывало.

В глазах Чернышевского эстетический вкус был величайшим достоинством всякого литературного критика. В своих «Очерках гоголевского периода» он высказал резкое порицание барону Брамбеусу (О. И. Сенковскому) не только за его беспринципность, но и за то, что тот силится «быть законодателем в области изящной словесности *при недостатке эстетического вкуса*»[4].

Отсутствие вкуса мешало Брамбеусу, говорит Чернышевский, видеть различие между дурным и хорошим в художественном отношении и совершенно обесценило все литературные отзывы этого популярного критика.

У барона Брамбеуса Чернышевский подметил стремление «как можно менее говорить о замечательных явлениях словесности, чтобы избежать промахов в деле, для которого нужен вкус»[5].

---

[1] *Н. Г. Чернышевский.* Полн. собр. соч. Т. XV. М., 1950, с. 513.
[2] Там же. Т. II. М., 1949, с. 82.
[3] Там же. Т. IV. М., 1948, с. 521.
[4] Там же. Т. III. М., 1947, с. 74. (Курсив мой. — К. Ч.)
[5] Там же, с. 72.

В своей работе о Лессинге Чернышевский писал о немецком литераторе Бодмере, что тот при всей своей честности «был лишен вкуса и таланта, а между тем хотел быть судьею в поэзии»[1]. Так же порицает он в той же работе другого немецкого писателя, стремившегося законодательствовать «в области изящного», хотя, по словам Чернышевского, «не только таланта не было у него, но и вкуса».

Говоря о критических заметках Пушкина, Чернышевский восхищался тем, что «в них всегда блещет тонкий и верный вкус великого нашего поэта»[2].

Уже из этих немногих цитат можно видеть, что, настаивая на содержательности, идейности, боевой направленности произведений искусства, революционные демократы не отвергали ни эстетического вкуса, ни красоты, ни поэзии.

Тот сокрушительный удар, который, например, Добролюбов нанес вульгарно-либеральным стихам Розенгейма, был мотивирован именно тем, что в этих стихах «нет ничего поэтического». Добролюбов несколько раз повторил, что он не видит в них «ни искры поэзии», что все их благие намерения не могут искупить в его глазах их бездарности, «отсутствия всякого поэтического чувства», «поэтических достоинств»[3]. Один из современных исследователей справедливо говорит о Добролюбове: «Отказ автора «Темного царства» быть «воспитателем эстетического вкуса публики» вовсе не означал, что он ограничивал литературную критику оценкой только идейного содержания художественного творчества. Напротив, по его твердому убеждению, необходимо было сочетание, единство анализа и художественной и идейной стороны, формы и содержания. Это означает, что эстетическая ценность произведения, по мнению Добролюбова, зависит не только от его художественных качеств, но и от идейности содержания. Но поскольку во времена Добролюбова эстетствующие критики из либерального лагеря предавали забвению идейную сторону творчества художника, естественно, что революционер-публицист сосредоточивал главное внимание на необходимости анализа идейного содержания»[4].

В 1857 году Чернышевский отмечал с огорчением:

«Людей, которые могут писать очень дельные и благородные рассказы, довольно много; людей, которые могут писать произведения, отличающиеся чисто литературными достоинствами, так-

---

[1] *Н. Г. Чернышевский.* Полн. собр. соч. Т. IV. М., 1948, с. 54.
[2] Там же. Т. III. М., 1947, с. 760.
[3] *Н. А. Добролюбов.* Полн. собр. соч. Т. VI. М., 1939, с. 10, 14, 20.
[4] *В. С. Кружков.* Мировоззрение Н. А. Добролюбова. М., 1950, с. 500–501.

же довольно много. Но таких, которые бы соединяли значительный литературный талант с таким знанием дела и с таким энергическим направлением... очень мало»[1].

Этого единства содержания и формы требовал и Некрасов. По словам одного из современников, он говорил в шестидесятых годах:

«Нынче разве ленивый пишет без направления, а вот чтобы с дарованием, так не слыхать что-то»[2].

Свидетельство современника находит документальное подтверждение в одной тогдашней эпиграмме Некрасова. В ней встречается старославянское выражение «скорбность главы», которое означает слабоумие, бесталанность, убожество духа. Когда Некрасов увидел, что «скорбные главою» писаки пытаются оправдать невысокое художественное качество своих стихов их гражданским направлением, он отозвался об этих литераторах так:

Эти не блещут особенным гением,
Но ведь не Бог обжигает горшки,
Скорбность главы возместив направлением,
Пишут изрядно стишки!

(IX, 442)

Направление само по себе никогда не было у него (равно как у Чернышевского и Добролюбова) единственным решающим моментом в определении литературных явлений. И те критики, которые утверждали, что им дорог Некрасов не по «звучности стиха», не по «поэтической обработке формы», а «по самому содержанию», что его сила не в «яркости образов», не в «певучести стиха», а только в «искренности чувства», были чрезвычайно далеки от его собственных эстетических принципов и от тех требований, которые он сам предъявлял к себе.

Таким образом, мы видим, что господствовавшие в то время воззрения на цели и задачи искусства можно представить себе в виде трех резко размежеванных схем:

Первая: «Вся ценность искусства исключительно в красоте его форм. В искусстве важно не *что,* а *как*». На этих воззрениях базировались и лагерь дворянской реакции (во главе его «Русский вестник» Каткова), и смыкавшиеся с ним либеральные группы («Отечественные записки» Краевского — Дудышкина).

Вторая: «Вся ценность искусства исключительно в его содержании. Форма не имеет никакого значения. Важно не *как,* а *что*».

[1] *Н. Г. Чернышевский.* Полн. собр. соч. Т. IV. М., 1948, с. 736.
[2] *П. М. Ковалевский.* Стихи и воспоминания. СПб., 1912, с. 276.

Органом этих леворадикальных воззрений было благосветловское «Русское слово».

Третья: «Ценность искусства в единстве содержания и формы. Здесь важно и *как,* и *что.* Форма есть один из элементов содержания». Органом этих воззрений был некрасовский «Современник». Плечом к плечу с Некрасовым за эти воззрения боролись и страстно отстаивали их Чернышевский, Добролюбов, Салтыков-Щедрин и др.

Некрасов не только провозглашал эти воззрения в теории, но осуществлял их в своей литературной работе.

Характерно, что целые поколения реакционных рецензентов и критиков, десятки лет повторявших, будто Некрасов — «отступник красоты», «враг изящного», подменивший поэзию прозой, упорно не хотели заметить, как пламенно он превозносил красоту.

К концу его жизни, уже в семидесятых годах, слово «красота» звучит в его поэзии все чаще, причем он всегда придает этому слову особенно величавый и торжественный смысл.

С гордостью указывает он в стихотворении «Мать», что он

...наполнил жизнь борьбою
За идеал *добра и красоты.*

(II, 423)

Красота имеет здесь обобщенное, широкое значение, выходящее за рамки эстетической формулы, и замечательно, что она у Некрасова была всегда равноправна с добром.

Не только в этом стихотворении, но и в ряде других добро и красота у него нераздельны. В стихотворении «Поэту», написанном в 1874 году, добро и красота прославляются в таком же нерасторжимом единстве:

Чтоб человек не мертвыми очами
Мог созерцать *добро и красоту...*

(II, 394)

Синтез красоты и добра — не случайная тема Некрасова. Некрасов повторяет опять и опять, что в поэтическом творчестве служение красоте непременно должно сопрягаться со служением добру:

В твоей груди, гонимый жрец искусства,
Трон *истины, любви и красоты.*

(II, 394)

То единство этики и эстетики, которое в советской литературе так настойчиво утверждалось Горьким, выражено в поэзии Некрасова с предельной отчетливостью:

Если в душе твоей ясны
Типы *добра* и *любви*,
В мире все темы *прекрасны*...

(II, 439)

Под *добром* Некрасов всегда разумел борьбу за народное счастье, и самая настойчивость, с которой он почти в одних и тех же выражениях утверждает права *красоты* на столь же почетное место, какое занимает в них *добро*, свидетельствует, что этому пункту своих эстетических взглядов он придавал незыблемое, основное значение.

Чтобы твердить о Некрасове, будто его сила не «в красоте и пластике образов», не в «звучности стиха» и т. д. и будто он пренебрегал всеми этими качествами, критики должны были выдумать себе такого Некрасова, какого никогда не бывало в действительности, ибо подлинный Некрасов не раз повторял, как дорога ему в его стихах красота и пластичность.

Вот еще *красивая картина* —
Запиши, пока я не забыл! —

(II, 424)

говорил он во время предсмертной болезни, обращаясь к жене, помогавшей ему в его литературной работе.

В отрывке, озаглавленном «Начало поэмы» (1864), он, вспоминая о своем путешествии в чужие края, говорил:

На Западе — не вызвал я ничем
Красивых строф, пластических и сильных, —

(II, 208)

и тем самым утверждал, что сила, красота и пластичность представлялись ему необходимыми качествами истинного произведения поэзии.

По верному наблюдению одного из советских исследователей, самое слово «поэзия» звучало у него величайшей хвалой. Одно время — преимущественно в шестидесятых годах — он определял этим словом не только стихи, но и прозу. Таков, например, его отзыв о тургеневской повести «Фауст»:

«Целое море *поэзии* могучей, благоуханной и обаятельной вылил он в эту повесть из своей души». «Столько *поэзии*, страсти и свету еще не было в русской повести».

И о тургеневской «Асе»:

«Вся она чистое золото *поэзии*».

И о стихотворении Тютчева:

«Столько оригинальности мысли и прелести изложения, столько, одним словом, *поэзии*».

И так далее и так далее.

«Есть у Некрасова, — говорит тот же исследователь, — еще одно слово, встречающееся рядом со словом «поэзия», или заменяющее его, или подразумеваемое им там, где речь идет о поэзии. Это слово «грация». Он говорит о «грациозности» комедии Тургенева, стихов Тютчева, «таланта... всегда грациозного». Изображение природы, составляющее, по мнению Некрасова, главное достоинство поэзии Тютчева, «грациозно»[1].

«Поэзия», «красота», «грация» — понятия, которые считались наиболее запретными в тех литературных кругах, где проповедовали «разрушение эстетики» и где чтили стихотворения Некрасова исключительно за их направление, — играли, как оказывается, немалую роль в его отношении к искусству.

Такое же тяготение к «поэтичности», «красоте», «грациозности» Некрасов отмечал и в народе. Он и здесь, как во всем остальном, опирался на родную «вахлачину», на «сеятелей и хранителей русской земли».

Рассказывая о своих скитаниях по Владимирской губернии в 1853 году, он между прочим сообщает такой эпизод, на который он натолкнулся в одном из тамошних селений — в деревне Сафонове.

Деревня была расположена в низменной местности; ее всякую весну заливало водой. Сафоновцы тяжко страдали от этих ежегодных наводнений. А рядом был высокий бугор, до которого не доходила вода.

Сафоновцам предложили покинуть их гиблое место и переселиться наверх, на бугор. Им даже обещали за это награду. Но они наотрез отказались, вопреки своей явной выгоде.

Один из них, взобравшись на бугор, объяснил:

«Оно конечно! Что говорить! Тут бы и гораздо спокойнее: николи не поднимает водой, а у нас иной раз и избенку всю по бревну растащит, да, вишь, тут скучно! — прибавил он протяжно. — Бугор и есть бугор, песок да ельник — и *глаз нечем потешить*[2] (VI, 424).

---

[1] См.: *А. Лаврецкий.* Литературно-эстетические взгляды Некрасова. — «Литературное наследство». Т. 49—50. М., 1946, с. 76—78.

[2] Курсив мой. — *К. Ч.*

И сафоновская баба сейчас же поддакнула, что, конечно, на бугре куда лучше, но там, в низине, красивее.

Судя по этому рассказу, сафоновцам так дорога красота, что они ради нее отрекаются от своих удобств и выгод. Ежегодно терпят наводнения, лишь бы только «тешить свой глаз» живописными пейзажами родного села, где так прекрасны луга и деревья.

Некрасов подчеркивает, что чувство красоты живет в народе бессознательно, что у крестьян даже слов не имеется, чтобы выразить и осмыслить его, но, — таково было убеждение Некрасова! — пусть под спудом, пусть застенчиво скрытое, не высказанное никакими словами, все же это чувство неистребимо существует в народе.

Через несколько лет Некрасов изобразил его снова в поэме «Кому на Руси жить хорошо», где увековечил обаятельный образ крестьянина, почитателя живописи, который из любви к красоте готов испытать какие угодно лишения, и знаменательно, что эта любовь сочетается у крестьянина с пафосом высокого гражданского долга, и, таким образом, в его личности осуществляется тот самый синтез «красоты» и «добра», за который ратовал всю жизнь Некрасов.

В образе этого крестьянина совместились черты, чрезвычайно характерные, по мнению Некрасова, для всего многомиллионного «мужицкого царства». Даже наружность у него не индивидуальная, а, так сказать, общекрестьянская: «и сам на землю-матушку похож он». Морщины, и те у него будто трещины на засохшей земле. Имя у него тоже широко обобщенное: Яким Нагой из деревни Босово.

И, конечно, отнюдь не случайность, что именно этого типичнейшего представителя русского трудового крестьянства, этого Якима Нагого, Некрасов наделил в своей поэме таким горячим эстетическим чувством:

С ним случай был: картиночек
Он сыну накупил,
Развешал их по стеночкам
И сам не меньше мальчика
Любил на них глядеть.

(III, 197)

Глядел он молча, без всякой экспрессии: его наслаждение искусством было бессловесным и сдержанным. Но вскоре вся деревня убедилась, как крепко любил он свою убогую коллекцию живописи:

Деревня загорелася —
А было у Якимушки
За целый век накоплено
Целковых тридцать пять.
Скорей бы взять целковые,
А он сперва картиночки
Стал со стены срывать;
. . . . . .
А тут изба и рухнула —
Так оплошал Яким!

(III, 197)

Деньги его сгинули, но картины он спас и даже прикупил себе новых. Об этом он сообщает очень немногословно, как будто даже конфузясь своего увлечения. Ему говорят добродушно:

«Ой, брат Яким! не дешево
Картинки обошлись!
Зато и в избу новую
Повесил их небось?»
— Повесил — есть и новые, —

Сказал Яким — и смолк.

(III, 197)

Этот рассказ о Якиме написан в 1865 году. В самый разгар «разрушения эстетики» Некрасов счел необходимым напомнить на первых же страницах своей народной поэмы, что русский народ обладает могучим эстетическим чувством, которое — дай только срок! — будет создавать чудеса.

И мы, его правнуки, свидетели этих чудес, имевшие возможность наблюдать, как из убогой «вахлачины», из самых ее низов, выходили один за другим такие великаны искусства, как Репин, Чехов, Горький, Шаляпин, понимаем с особенной ясностью, что в поэме Некрасова был бы заметный пробел, если бы он не вывел в ней Якима Нагого и его «коллекцию» картин. И разве был бы у нас такой великолепный фольклор, разве был бы наш богатый язык таким образным, гибким и звучным, если бы не было в нашем народе Якимов с их могучим чувством красоты и жадным тяготением к ней.

И не случайно этот художник в душе, этот страстный поклонник искусства выступает в поэме Некрасова пламенным народным трибуном. Встав на валу у дороги, он произносит вдохновенную речь, полную грозных предчувствий неотвратимого революционного взрыва:

У каждого крестьянина
Душа что́ туча черная —
Гневна, грозна, — и надо бы
Громам греметь оттудова,
Кровавым лить дождям...

(III, 195)

Не случайно в душе этого Якима Нагого поэт совместил художническую любовь к красоте с такими пылкими социальными чувствами. Сам он тоже любил красоту в неразрывном сочетании с тем, что на подцензурном языке того времени у него именовалось «добром».

3

Пользуясь только что отмеченной терминологией Некрасова, можно сказать, что «добро», которому он служил своим творчеством, давно уже стало предметом самого пристального внимания критиков, но сочетавшаяся с этим «добром» «красота» почти всегда оставалась в тени. В нее не верили, ее отрицали.

Правда, в последние годы, когда вопрос о художественной форме произведений искусства стал особенно актуальным и жгучим, начинают появляться труды о поэзии Некрасова, где наряду с ее идейной направленностью изучается и ее ритмика, и ее стиль, и ее лексика, но все это лишь первые ласточки, которые не делают весны. Основная же масса статей, диссертаций и книг о Некрасове все еще — должно быть, по инерции — трактует поэта почти исключительно как носителя таких-то и таких-то идей, проповедника таких-то убеждений, словно забывая, что речь идет о великом художнике слова, воплотившем свои убеждения в замечательных поэтических образах.

Можно подумать, что авторы этих исследований все еще находятся в плену у вышеприведенных концепций Плеханова, усматривавшего ценность стихотворений Некрасова преимущественно в их публицистике и утверждавшего, что они лишены тех пластических образов, которые давали бы им право именоваться поэзией.

Конечно, теперь уже никто не решится повторить за Плехановым, что «риторика» в этих стихах преобладает над «пластикой», но на «пластику» по-прежнему не обращают внимания и, когда дело доходит до критической оценки стихотворений Некрасова, их содержание по старинке рассматривают в отрыве от их поэтической формы.

Несостоятельность этого «метода» вполне очевидна. Она не требует никаких доказательств. Стоит только бегло перелистать любые страницы некрасовских книг, чтобы убедиться воочию, что чисто изобразительное дарование Некрасова было огромно, что, хотя он и не ограничивал своей поэзии «пластикой», его книги до краев переполнены сотнями и тысячами зрительных образов, в которых сказывается то пристальное любопытство к очертаниям и краскам «предметного мира», какое свойственно лишь большим живописцам. В его книгах рассеяно несметное множество зорких наблюдений над мимикой, жестами, позами всевозможных людей, над повадками птиц и животных, над зимними, осенними, летними деревьями, ветрами, дождями и тучами.

Можно ли, например, позабыть сделанную им зарисовку летнего веселого дождя, внезапно хлынувшего на пыльный деревенский поселок:

И по дороге моей
Светлые, словно из стали,
Тысячи мелких гвоздей
Шляпками вниз поскакали.

(II, 98)

Или изображение другого дождя — «жестокого», предосеннего ливня:

Прямы и светлы, как прутья стальные,
В землю вонзались струи дождевые...

(II, 321)

Некрасовская поэма «Несчастные» почти вся состоит из таких зрительных, зорко подмеченных образов. Это одно из наиболее «графических» произведений Некрасова, для которого чрезвычайно характерны, например, воспоминания о том,

Как на лету куски хватают
И рот захлопывают псы,
Как на тени растут, кивают
Большие дядины усы...

(II, 18)

Какой нужно иметь художнический интерес ко всяким подробностям зримого мира, к его мельчайшим, обыденнейшим образам, чтобы написать эти четыре строки!

Рисунок у Некрасова всегда четкий, энергичный, уверенный, любовно фиксирующий подробности видимого. Такова, на-

пример, сделанная им в тех же «Несчастных» зарисовка гусиного стада:

Вон гуси выступают в ногу
С гусиной важностью... но вдруг —
Смятенье, дикий крик, испуг!
Три тройки наскакали близко.
Присев и крылья распустив,
Одни бегут, другие низко
Летят, а третьи, прискочив,
Удрать не лётом и не бегом
Спешат...

(II, 22)

Четыре вариации гусиной походки изображены с такой пристальной точностью, что, кажется, видишь своими глазами это испуганное гусиное стадо.

И вот такая же зарисовка утиной стаи, плывущей по Волге:

Проснулись — поплыли гурьбой,
Кувырк! и ног утиных строй
Стоит недвижно над водой.

(II, 23)

Вообще вся поэма «Несчастные» до такой степени насыщена живописными образами, что их обилие показалось бы, пожалуй, чрезмерным, если бы их не проникала собою эмоциональность некрасовской лирики. В поэме изображаются одна за другой четыре различные местности: Петербург, сибирская тундра, уездный городишко на Волге и деревня в центральной России. Четыре картины одна за другой — и каждая слагается из множества чисто живописных деталей, которые наглядно свидетельствуют, какой изобразительной силой обладала поэзия Некрасова.

Конечно, в основе всех этих образов — лирика, но и сами по себе они так рельефны, так метки, что запоминаются раз навсегда. Трудно забыть, например, эти беглые строки о веселом коне, который не с голоду, а исключительно от избытка играющих жизненных сил подбегает к нагруженному возу и выхватывает оттуда колосья:

Въезжая на гору, скрипит
Снопами полная телега;
Играя, колос из снопа
Хватает сытый конь с разбега
И ржет.

(II, 30)

Савраска в поэме «Мороз, Красный нос» такой же персонаж этой поэмы, как и люди, изображенные в ней, — тот самый Савраска, который

...в мягкие добрые губы
Гришухино ухо берет...

(II, 196)

Таких персонажей у Некрасова много: и молодые лошади (в стихотворении того же названия), и Серко из «Уныния», и жеребенок из «Саши», и «лошадка, везущая хворосту воз» (в знаменитом отрывке из «Крестьянских детей»), и кляча, которую избивают кнутом в цикле стихов «О погоде». Изумительная четкость и точность некрасовского рисунка усиливают наше жгучее сострадание к ней:

Вот она зашаталась и стала.
«Ну!» — погонщик полено схватил
(Показалось кнута ему мало) —
И уж бил ее, бил ее, бил!
Ноги как-то расставив широко,
Вся дымясь, оседая назад,
Лошадь только вздыхала глубоко
И глядела... (так люди глядят,
Покоряясь неправым нападкам).
Он опять: по спине, по бокам
И, вперед забежав, по лопаткам
И по плачущим, кротким глазам!
Всё напрасно. Клячонка стояла,
Полосатая вся от кнута,
Лишь на каждый удар отвечала
Равномерным движеньем хвоста.

(II, 65–66)

Это «равномерное движенье хвоста», это оседание назад, эти широко расставленные ноги — всюду точнейшая фиксация образа, доступная лишь великому мастеру. И дальше такая же зоркость и точность:

Лошадь вдруг напряглась — и пошла
Как-то боком, нервически скоро...

(II, 66)

Вообще, говоря о себе:

И жаден мой слух, и мой глаз любопытен, —

(I, 418)

Некрасов определял этим свое страстное тяготение к образности, без которой не бывает художников. Любопытство ко всяким проявлениям жизни, ненасытный интерес к ее очертаниям, краскам и звукам, стремление во что бы то ни стало воплотить их в искусстве — Некрасов не был бы поэтом-реалистом, если бы в его поэзии не сказалась эта любовь художника к миру окружающих вещей и явлений.

Образность поэзии Некрасова была ее величайшею силою. Напомним хотя бы его зарисовку деревенского пруда в жаркий день, сделанную им (в поэме «Кому на Руси жить хорошо») так любовно и весело, с таким ласковым юмором, с таким изобилием типичных подробностей, характерных для *всех* деревенских прудов, какие только существуют в России, что каждый, кто вырос в деревне, непременно узнает в этой зарисовке свой собственный пруд и вспомнит те детские радости, которые были связаны с ним. Среди образов, составляющих некрасовскую картину пруда, немало смешных, но это смех любви и любования, и благодаря ему картина становится еще обаятельнее, причем поэт не говорит от себя ни одного лирического слова, вся лирика у него вскрывается в образах:

Прошли село, увидели
В зеленой раме зеркало:
С краями полный пруд.
Над прудом реют ласточки;
Какие-то комарики,
Проворные и тощие,
Вприпрыжку, словно по́ суху,
Гуляют по воде.
. . . . . .
На длинном, шатком плотике
С вальком поповна толстая
Стоит, как стог подщипанный,
Подтыкавши подол.
На этом же на плотике
Спит уточка с утятами...
Чу! лошадиный храп!
Крестьяне разом глянули
И над водой увидели
Две головы: мужицкую,
Курчавую и смуглую,
С серьгой (мигало солнышко
На белой той серьге),
Другую — лошадиную
С веревкой сажен в пять.

(III, 178 – 179)

Чудесная эта подробность (указанная в скобках, мимоходом) о солнце, мигавшем на белой серьге, раскрывает лирический подтекст всей картины. Подтекст этот становится еще более явственным в дальнейших стихах:

Мужик берет веревку в рот,
Мужик плывет — и конь плывет,
Мужик заржал — и конь заржал,
Плывут, орут! Под бабою,
Под малыми утятами
Плот ходит ходенем.

Догнал коня — за холку хвать!
Вскочил и на луг выехал
Детина: тело белое,
А шея как смола;
Вода ручьями катится
С коня и с седока.

(III, 179)

Лирический подтекст всех этих образов — любование близким и родным; поэт в полной гармонии с ними, они вызывают в нем чувство, которое именовалось тогда умилением («души коснулось умиление»). Умиление это не имеет оттенка слезливости. Напротив, в нем улыбка и радость:

...навстречу как раз
Синеющей лентой, извилистой, длинной,
Река луговая: спрыгнули гурьбой,
И русых головок над речкой пустынной
Что белых грибов на полянке лесной!

(II, 111)

Пейзаж, как всегда у Некрасова, дан в сочетании с людьми. Здесь такие обобщенные картины *всякого* деревенского пруда, *всякой* речки, что стоит только в жаркую летнюю пору очутиться на их берегах, и сами собой вспоминаются эти зарисовки Некрасова.

Даже в стихотворении «Рыцарь на час», единственной темой которого, казалось бы, являются мучительные упреки героя поэмы себе самому за недостаточно самоотверженное служение революционному делу, и там эта лирическая тема находит свое воплощение в великолепно изображенном пейзаже — в подробном описании той осенней поляны (в нескольких верстах от столицы), по которой он шагает в бессонную ночь.

Это изображение всеми своими штрихами и красками начисто опровергает измышления критиков об отсутствии образности в стихотворениях Некрасова:

Даль глубоко прозрачна, чиста,
Месяц полный плывет над дубровой,
И господствуют в небе цвета
Голубой, беловатый, лиловый.
Воды ярко блестят средь полей,
А земля прихотливо одета
В волны белого лунного света
И узорчатых, странных теней.
От больших очертаний картины
До тончайших сетей паутины,
Что как иней к земле прилегли, —
Все отчетливо видно: далече
Протянулися полосы гречи,
Красной лентой по скату прошли;
Замыкающий сонные нивы,
Лес сквозит, весь усыпан листвой;
Чудны красок его переливы
Под играющей, ясной луной;
Дуб ли пасмурный, клен ли веселый —
В нем легко отличишь издали;
Грудью к северу, ворон тяжелый —
Видишь — дремлет на старой ели!
Всё, чем может порадовать сына
Поздней осенью родина-мать:
Зеленеющей озими гладь,
Подо льном — золотая долина,
Посреди освещенных лугов
Величавое войско стогов, —
Все доступно довольному взору...

(II, 93)

Замечательная словесная живопись, вся проникнутая лирической нежностью. Мало сказать, что Некрасов любуется здесь образами, которые встают перед ним, он радостно и благодарно приветствует их — и зеленую озимь, и золото льна, и красные полосы гречи, и черные узорчатые тени, и белое сияние луны, с художнической жадностью ловит он каждую краску, каждую мельчайшую деталь раскрывшегося перед ним бытия, и даже чуть видную птицу, уснувшую на дальней ели, даже тонкие паутинные нити, лежащие на мерзлой земле.

Каждый реалистический образ всегда является утверждением жизни, каждый порожден жизнелюбием, все они в своей совокупности повышают интерес человека к себе самому и ко всему окружающему. С ненасытным вниманием подмечает поэт, что осенью дубы представляются пасмурными, а клены веселыми, что вороны

сидят «грудью к северу», что паутина в эту пору похожа на иней, что лунное сияние ходит по открытому полю волнами и т. д., и т. д.

Эмоциональным ключом к этим образам служит восторженный возглас Некрасова при виде спугнутого им ястребенка:

Как он вздрогнул, как крылья развил!
Как взмахнул ими сильно и плавно!
Долго, долго за ним я следил,
Я невольно сказал ему: славно!

(II, 92)

Не только ястребенку, а всему, что он видит в этот полуночный час, он говорит свое *«славно!»*. Гуси проснулись — *славно!* Деготьком потянуло с дороги — *славно!*

Лес сквозит, весь усыпан листвой;
Чудны красок его переливы...

(II, 93)

Словом, во всем отрывке нет образа, который не воплощал бы в себе этого горячего увлечения зримой природой.

Но, повторяю, природа никогда не существовала для Некрасова сама по себе, безотносительно к человеческим скорбям или радостям. Живопись ради живописи никогда не увлекала его. И здесь, в стихотворении «Рыцарь на час», все эти пейзажные краски и образы только для того и даны, чтобы мы ясно почувствовали, как преследуемый тоской человек, боясь, чтобы на него не нахлынули мучительные воспоминания и мысли, старается прогнать их от себя повышенным вниманием к внешнему миру. Беспомощно хватается он за каждую подробность пейзажа, чтобы как-нибудь спрятаться от себя самого. Поэтому за всем его восхищением природой, за всеми его возгласами «славно!» мы чувствуем нестерпимую боль. В каждой строке вышеприведенных стихов чудесно передан нервный подъем при бессоннице, когда все внешние чувства обострены до предела, до восприятия «тончайших сетей паутины, что как иней к земле прилегли». Но, конечно, это бегство от себя самого закончилось печальной неудачей —

Не умел я с собой совладать,
Не осилил я думы жестокой...

(II, 94)

И чуть только сказаны эти слова, чуть только поэт-живописец очутился во власти тех мучительных мыслей, от которых пытался спастись, кончилось созерцание внешней природы, он отбрасывает от себя кисти и краски, и его живопись сменяется патетиче-

ской речью, часто приближающейся по своим интонациям к скорбной, страдальческой песне.

Только пройдя мимо таких переполненных пластическими образами произведений Некрасова, как «Мороз, Красный нос», «Коробейники», «Несчастные», «Кому на Руси жить хорошо», критики обеспечивали себе право твердить, будто Некрасов по преимуществу ритор, стихи которого, лишенные пластики, в большинстве случаев — всего только «красноречивая проза».

Выше я цитировал строку из стихотворения Некрасова, найденного мною в его рукописях. Воспроизвожу отрывок почти целиком:

Не знаю, как созданы люди другие, —
Мне любы и дороги блага земные,
Я милую землю, я солнце люблю.
Желаю, надеюсь, страстями киплю.

И жаден мой слух, и мой глаз любопытен,
И весь я в желаньях моих ненасытен.

(I, 418)

Отрывок чрезвычайно характерный, ибо Некрасову было в высшей степени свойственно страстное жизнелюбие, восхищение материальными формами окружающей жизни. В те редкие мгновения, когда эту радость бытия не отравляло сознание обид и насилий, обусловленных порочной социальной действительностью, она бурно прорывалась такими стихами, как, например, его гениальная песня о весенней радости кустов и деревьев, только что пробудившихся к жизни:

Как молоком облитые,
Стоят сады вишневые,
Тихохонько шумят;
Пригреты теплым солнышком,
Шумят повеселелые
Сосновые леса;
А рядом, новой зеленью
Лепечут песню новую
И липа бледнолистая,
И белая березонька
С зеленою косой!
Шумит тростинка малая,
Шумит высокий клен...
Шумят они по-новому,
По-новому, весеннему...

Идет-гудёт Зеленый Шум,
Зеленый Шум, весенний шум!

(II, 149)

Такую же непосредственную, стихийную радость внушали Некрасову самые обыкновенные звуки, звуки русской деревенской весны — даже не ее краски, а одни только звуки. В них открывались ему та «богатая силами свежая жизнь», то «обаяние счастья», которые лежали в далеких глубинах всего его творчества:

В обаянии счастья и славы,
Чувству жизни ты вся предана, —
Что-то шепчут зеленые травы,
Говорливо струится волна;
. . . . . .
По холмам, по лесам, над долиной
Птицы севера вьются, кричат,
Разом слышны — напев соловьиный
И нестройные писки галчат,
Грохот тройки, скрипенье подводы,
Крик лягушек, жужжание ос,
Треск кобылок, — в просторе свободы
Все в гармонию жизни слилось...

(II, 151)

Хороша земля, хорошо на земле, хороша эта «гармония жизни», жить бы тысячу лет и все слушать эти ауканья, ржанья, шепоты, говоры, грохоты, радоваться кобылкам, лягушкам, быкам, жеребятам и просто тому, что вот сейчас из лесу слышно, как какой-то мальчишка кричит: «Парасковья!»

Именно эта полнота жизни, изобилие ее красок и звуков являются красотой для Некрасова в таком, например, описании деревенской весенней ярмарки:

По пьяным по головушкам
Играет солнце вешнее.
Хмельно, горласто, празднично,
Пестро, красно кругом!
Штаны на парнях плисовы,
Жилетки полосатые,
Рубахи всех цветов;
На бабах платья красные,
У девок косы с лентами,
Лебедками плывут!
. . . . . .
Там шла торговля бойкая,
С божбою, с прибаутками,
С здоровым, громким хохотом.
И как не хохотать?

(III, 181–182)

Эти здоровые, громкие, пышные звуки и краски сливались для него в «гармонию жизни», он чувственно и страстно любил их любовью большого художника.

Вникая в образы Некрасова, невозможно не прийти к заключению, что, если бы его не терзала жестокость тогдашнего строя, он явился бы в своих стихах выразителем пламенного упоения жизнью — так радовала его жизнь сама по себе в те минуты, когда он мог отрешиться от своих мучительных тем.

В романе «Три страны света» он с увлечением описывает богатый Опеченский посад, жители которого, мужественные, богатырски сложенные люди, отдают свои избыточные силы великим героическим подвигам (VII, 354).

Та же полнота жизни, изобильной и пышной, восхищает его и при описании Новой Земли:

«Гусь туда со всего света летит — руками бери! Рыбы видимо-невидимо — успевай ловить... А песцы? а медведи белые? не ищи его: сам в гости придет — умей справиться! Нечего и говорить! нигде не найдешь столько рыбы, и зверя, и птицы с дорогим пухом» (VII, 379—380).

Замечательно, что свойственное Некрасову упоение жизнью, ее изобильными соками, ее красками, звуками, формами было связано в его творчестве либо с русской деревенской природой (примеры этого мы видели выше), либо с русскими крестьянами, с их великолепными душевными качествами.

Когда герой того же романа Каютин впервые столкнулся с русскими крестьянами, «во сколько тысяч раз, — по словам Некрасова, — презрительнее и ничтожнее» начинало казаться ему «все мелкое и жалкое, все презрительное и ничтожное, многие годы волновавшее его душу» (VII, 409).

«Мелким и жалким» представлялось Некрасову все, что шло не от народа и не было связано с народной жизнью. Крестьяне в «Трех странах света» выступают как «самые храбрые <люди> молодецкой, богатырской души» (VII, 381). И все радостные его стихи — о народе, который хоть на миг распрямил свою «богатырскую» спину. Всякий раз, когда он говорит о крестьянах, не совсем задавленных нуждой и неволей, обычная суровость покидает его, его стихи становятся благодушны и веселы, в них чувствуется любовная, широкая и чуть озорная улыбка. Первые главы «Коробейников», «Дядюшка Яков», «Генерал Топтыгин», «Дедушка Мазай и зайцы», «Сельская ярмонка», «Крестьянские дети» — везде эта светлая улыбка Некрасова.

Чаще всего присущее ему упоение жизнью раскрывалось в его крестьянских стихах. В них мы с особенной ясностью видим,

что, если бы не его чрезвычайная чуткость к человеческим страданиям и жалобам, которая сделала его поэзию скорбной и гневной, это был бы один из самых жизнерадостных русских поэтов, — поэт, счастливый житейским и здешним, восторженно прославлявший избыточную, пышную жизнь во всех ее сильнейших проявлениях. Здесь вскрывается с необыкновенной наглядностью близость поэзии Некрасова к той народной эстетике, о которой с таким сочувствием писал Н. Г. Чернышевский в своем знаменитом труде «Эстетические отношения искусства к действительности». Эту народную эстетику Чернышевский формулирует так:

«...Чрезвычайно свежий цвет лица и румянец во всю щеку — первое условие красоты по простонародным понятиям. Работая много, поэтому будучи крепка сложением, сельская девушка при сытной пище будет довольно плотна, — это также необходимое условие красавицы сельской; светская «полувоздушная» красавица кажется поселянину решительно «невзрачною», даже производит на него неприятное впечатление, потому что он привык считать «худобу» следствием болезненности или «горькой доли»... у сельской красавицы не может быть маленьких ручек и ножек, потому что она много работает, — об этих принадлежностях красоты и не упоминается в наших песнях»[1].

Ни у какого другого поэта эти народные вкусы не выразились с такой полнотою и четкостью, как именно в стихотворениях Некрасова; недаром с подлинно крестьянской любовью изображал он сильных, дородных, несокрушимо здоровых людей:

Осанистая женщина,
Широкая и плотная, —
(III, 244)

говорит он о Матрене Корчагиной.

И о другой крестьянке в поэме «Мороз, Красный Нос»:

...Цветет
Красавица, миру на диво,
Румяна, стройна, высока,
. . . . . .
Сидит, как на стуле, двухлетний
Ребенок у ней на груди...
(II, 169, 171)

[1] *Н. Г. Чернышевский.* Полн. собр. соч. Т. II. М., 1949, с. 10.

И этот ребенок такой же:

Вырастет крепок и плотен,
Вырастет ласковый сын.

(II, 187)

Такова же Пелагея в его ранних стихах:

Чернобровка, свежа и плотна.

(V, 558)

Такова же волжская красавица в стихотворении «На Волге»:

...она
Мила, дородна и красна.
. . . . . .
«Постой, проказница, ужо
Вот догоню!..» Догнал, поймал, —
И поцелуй их прозвучал
Над Волгой вкусно и свежо.
Нас так никто не целовал!
Да в подрумяненных губах
У наших барынь городских
И звуков даже нет таких.

(II, 87)

Иногда Некрасов сам указывал, что таковы вкусы народа. Крестьяне села Наготина с восхищением говорят о Матрене:

Корова холмогорская,
Не баба! Доброумнее
И глаже — бабы нет.

(III, 236)

И с таким же восхищением деревенский сват говорит жениху в стихотворении «Сват и жених»:

Марья костью широка,
Высока, статна, гладка!
— Ай да Марья! Марья — клад!
Сватай Марью, Марью, сват!
Нам с лица не воду пить,
И с корявой можно жить,
Да чтоб мясо на костях,
Чтобы силушка в руках!

(II, 259)

Муж Дарьи — такой же богатырь, как она: «Пригожеством, ростом и силой ты ровни в селе не имел». Вообще эта «кряжистая

корёжина», «богатыри сермяжные» — так и тянуло Некрасова сюда, к воплощениям дородства и здоровья:

Росту большого, рука что железная,
Плечи — косая сажень...

(I, 87)

Подивился сам из Питера
Генерал на парня этого,
Как в рекрутское присутствие
Привели его раздетого...

(II, 163)

Здесь полное отождествление вкусов поэта с теми народными вкусами, о которых говорил Чернышевский.

Все эти образы здоровья, «богатырства», «пригожества» черпались Некрасовым исключительно в крестьянской среде. «Кряжистая корёжина», «богатыри сермяжные» были для него привлекательны тем, что они открывали ему, как силен и прекрасен будет русский народ, когда он сбросит с себя ярмо угнетателей. Даже та горсточка русских крестьян, которая во времена крепостничества была свободной от помещичьего ига, — какими горячими и веселыми красками описывает Некрасов ее крепко слаженную, здоровую, сермяжно-богатырскую жизнь:

Мельницу выстроят скоро.
Уж запаслись мужики
Зверем из темного бора,
Рыбой из вольной реки.
. . . . . .
Дома одни лишь ребята
Да здоровенные псы,
Гуси кричат, поросята
Тычут в корыто носы...
. . . . . .
Все принялось, раздобрело!
Сколько там, Саша, свиней!
Перед селением бело
На полверсты от гусей;
Как там возделаны нивы,
Как там обильны стада!
Высокорослы, красивы
Жители, бодры всегда...

(III, 12)

Кони у этих «высокорослых» людей отличаются таким же необыкновенным дородством:

Дети до возраста в неге,
Конь хоть сейчас на завод,
В кованой прочной телеге
Сотню пудов увезет...

(III, 12)

Но до революции было еще далеко, и великому жизнелюбу Некрасову, певцу «сермяжных богатырей» и «величавых славянок», восхищавшемуся изобилием их духовных и физических сил, то и дело приходилось со скорбью описывать, как под крепостническим гнетом эти богатырские силы растрачиваются, вянут и гибнут.

Здесь была постоянная тема Некрасова. Только что крестьянка Орина воскликнула о своем сыне, которого забрили в солдаты:

Богатырского сложения,
Здоровенный был детинушка! —

(II, 163)

как мы уже читаем через несколько строк о его преждевременной смерти, происшедшей от побоев начальства:

И погас он, словно свеченька
Восковая, предыконная...
Мало слов, а горя реченька,
Горя реченька бездонная!..

(II, 165)

Только что в поэме «Мороз, Красный нос» мы прочли знаменитые строки:

Есть женщины в русских селеньях
С спокойною важностью лиц,
С красивою силой в движеньях,
С походкой, со взглядом цариц...
. . . . . .
В игре ее конный не словит,
В беде — не сробеет, — спасет:
Коня на скаку остановит,
В горящую избу войдет! –

(II, 169–170)

как тут же в ближайших стихах обнаруживается, что и это богатое изобилие жизненных сил преждевременно обречено на оскудение:

И ты красотою дивила,
Была и ловка, и сильна,
Но горе тебя иссушило,
Уснувшего Прокла жена!

(II, 171)

Чем сильнее восхищала Некрасова пышно цветущая жизнь, тем мучительнее была для него ее слишком ранняя гибель в трагическом русском быту.

Едва только явилась перед ним (в стихотворении «Тройка») пышущая здоровьем красавица, жизненные силы которой так и бьют через край, как он уже заранее знает, что этому цветению жизни суждено отцвести раньше времени:

И в лице твоем, полном движенья,
Полном жизни – появится вдруг
Выраженье тупого терпенья
И бессмысленный, вечный испуг.

(I, 27)

Эту «роковую судьбу» всякого изобилия жизненных сил Некрасов отмечал в своей поэзии всегда. Матрена Корчагина, героиня поэмы «Кому на Руси жить хорошо», внучка «богатыря святорусского» — «осанистая женщина, широкая и плотная», но проходит несколько лет, и она тоже отцветает до времени:

По мне — тиха, невидима —
Прошла гроза душевная,
Покажешь ли ее?
По матери поруганной,
Как по змее растоптанной,
Кровь первенца прошла,
По мне обиды смертные
Прошли неотплаченные,
И плеть по мне прошла!

(III, 304)

Именно потому, что Некрасов так взволнованно любил полнокровную, пышно цветущую жизнь, он был до такой степени чуток к ее ущербу, увяданию и гибели. И тем сильнее была его ненависть к царившим в тогдашней России порядкам, что, по его убеждению, они-то и губили в течение многих веков присущие народу богатырские силы;

Вихорь злобы и бешенства носится
Над тобою, страна безответная.
Все живое, все доброе косится...

(II, 411)

Борьба с этим гибельным строем, которым «косится» все «живое и доброе», не могла не оставить своего отпечатка на самой форме стихотворений Некрасова, на всем его поэтическом стиле. Ниже мы увидим, что ею же, этой борьбой, в значительной мере определяются те литературные методы, при помощи которых Некрасов так обильно питал свое творчество фольклорными песнями, загадками, причитаниями, стихами, пословицами. Эта же борьба обусловила самый характер тех ценнейших особенностей, которые были усвоены некрасовским стилем под влиянием его великих предшественников (см. предыдущие главы),

Но знаем ли мы, что такое некрасовский стиль, в чем его своеобразие и сила?

Нам предлагалось немало очень сжатых и в высшей степени упрощенных формул, претендовавших на исчерпывающую характеристику этого стиля. Между тем ни одна из них не покрывала собою всей суммы его специфических черт. Непременно какие-нибудь (и притом очень важные) особенности поэзии Некрасова оставались в стороне от предложенной формулы, ибо ее созданию еще никогда не предшествовал подробный анализ тех поэтических текстов, которые могли бы приблизить нас к пониманию его художественного стиля.. Факты насильственно втискивались в готовую формулу, а те из них, которые не могли там вместиться, пренебрежительно отбрасывались прочь. Выше мы видели немало примеров таких догматических оценок поэзия Некрасова и всякий раз убеждались в их произвольности и крайней ошибочности.

Всякий раз, когда я встречался с подобными формулами, основанными на пренебрежении к анализу подлинных фактов, мне казалось, что некое обширное пространство земли, богатое полями, лесами, садами, пытаются прикрыть небольшим лоскутком и при этом даже не желают заметить, как много земли остается снаружи.

Вместо того чтобы высказывать скороспелые суждения о некрасовском стиле, попытаемся тщательно изучить хотя бы некоторые из тех элементов, которые образуют его.

Начать эту работу, как мне кажется, следует с изучения некрасовских рукописей, так как именно здесь открываются с наибольшей наглядностью те критерии, которые поэт применял при оценке различных стилистических форм.

Пытаясь установить, на каких основаниях одни из этих форм отвергались поэтом и заменялись такими, которые он считал более ценными, мы в конце концов можем прийти к кон-

кретному представлению о руководивших им эстетических принципах.

Конечно, судить о поэте следует раньше всего по законченным его произведениям, но немаловажным подспорьем для такого суда может служить всесторонний анализ тех длительных и трудных процессов, в итоге которых черновой, несовершенный набросок превращался у него в окончательный текст. Наблюдая многообразную борьбу вариантов, происходившую буквально на каждой странице черновых рукописей Некрасова, и определив основные тенденции этой борьбы, мы можем в значительной мере приблизиться к пониманию его сложного стиля, включающего в себя столько разнородных и, казалось бы, противоречивых элементов, несовместимых в пределах единой стилистической системы.

1

...важен в поэме
Стиль, отвечающий теме.

Н. Некрасов

Нельзя придавать выделке [стиха], так называемой технической обработке, самодовлеющую ценность. Но именно эта выделка делает поэтическое произведение годным к употреблению.

В. Маяковский

Как создавал свои стихотворения Некрасов? Какими путями добивался он тех поэтических форм, которые в значительной мере определяют собою своеобразие некрасовского стиля?

Теперь, когда нам стало доступно значительное большинство его рукописей, мы впервые получили возможность проследить по ним самый процесс его творчества — от черновых набросков до окончательных текстов.

Уже при поверхностном взгляде на эти десятки и сотни страниц, исписанных его быстрым, темпераментным почерком, мы не можем не прийти к убеждению, что он, как и всякий великий поэт, с неистощимым упорством работал над художественной формой стиха, настойчиво пытаясь придать ему, путем долгих и кропотливых усилий, наибольшую выразительность, точность и звучность. На каждой — буквально на каждой — странице мы видим, сколько раз переделывал он один и тот же неудавшийся стих, как огромно было количество забракованных им вариантов и какая глубокая пропасть отделяла его первый вариант от последнего. Не как словесный орнамент была нужна ему прекрасная форма стиха, а как средство наисильнейшего влияния на душевную жизнь читателей.

Об этом своем неустанном упорстве в работе над формой стиха Некрасов и сам говорит в одном из писем к Толстому:

«...Нет, я не способен сегодня писать, мне жаль моей мысли, так бедно я ее поймал словом... хочется сказать, а не сказывается... Бывало, я был к себе неумолим и просиживал ночи за пятью строками. Из того времени я вынес убеждение, что нет такой мысли, которую человек не мог бы себя заставить выразить ясно и убедительно для другого, и всегда досадую, когда встречаю фразу: «нет слов выразить» и т. п. Вздор! Слово всегда есть, да ум наш ленив...» (X, 335).

Этой умственной «лени» Некрасов не знал никогда, о чем свидетельствуют все его рукописи, и всякий раз, когда ему случалось «бедно поймать словом» какую-нибудь мысль, какой-нибудь образ, он действительно бывал к себе «неумолим», «нудил себя» (по его выражению) во что бы то ни стало найти другие образы, другие слова, где не было бы никакого разрыва между идеей и ее воплощением.

Какими способами он достигал этой цели? Каковы были общие эстетические нормы и принципы, руководившие им в его работе над рукописями? Какие общие требования предъявлял он к своим поэтическим текстам, когда зачеркивал один вариант и отдавал предпочтение другому? Каковы были *основные* критерии, которые он применял при оценке каждого своего чернового наброска?

Изучение одной или двух его рукописей никакого ответа на эти вопросы не даст. Чтобы избежать скороспелых, однобоких, ошибочных выводов, имеющих чисто случайный характер, нужно сплошное обследование всей массы имеющихся у нас документов. Только в результате сплошного обследования мы можем надеяться, что нам станут ясны основные закономерности длительной и многообразной работы Некрасова над созданием окончательной формы его гениальных творений.

К каким неправильным выводам может привести изолированное изучение той или иной некрасовской рукописи, выхваченной из ряда других, видно хотя бы по черновикам его стихотворения «Дедушка», хранящимся во Всесоюзной библиотеке имени В. И. Ленина в Москве.

Вчитываясь в эти черновики, замечаешь уже с первого взгляда, что во многих из них Некрасов упорно стремился к достижению наибольшей предметности, материальности образов и что именно здесь заключалась главная цель исправлений, которые он вносил в данный текст.

В первоначальном черновике у него была, например, такая строка о знаменитом Тарбагатайском поселке:

Всюду работа кипит.
(III, 421)

Но так как строка эта была слишком беспредметной, абстрактной, он, зачеркнув ее, написал в окончательном тексте:

В кузнице молот стучит, —
(III, 11)

то есть вместо некоей алгебраической формулы поставил подлинные реальные образы: «кузницу», «молот», «стучит», так что вся строка приобрела конкретный характер, в котором и заключается основная черта многих произведений Некрасова.

Следующая строка той же поэмы была в первоначальном наброске столь же обща и безóбразна:

Все идет живо и споро.
(III, 421)

Некрасов опять-таки не удовлетворился отвлеченностью этой строки и вместо нее написал:

Мельницу выстроят скоро.
(III, 12),

«Мельница» и «кузница» — к подобным реалиям стремилась творческая мысль Некрасова, отталкиваясь от таких неопределенных и расплывчато-общих фраз, как «всюду работа кипит» и «все идет живо и споро».

Следующая поправка, внесенная Некрасовым в этот отрывок, обнаруживает еще более явственно те тенденции работы поэта над рукописью, о которых мы сейчас говорили.

В первоначальном наброске у него было сказано так:

Всюду довольство, излишек, —
(III, 421)

что опять-таки явилось алгебраической формулой, требующей заполнения конкретными фактами. «Излишек» и «довольство» — неопределенные термины, которые подлежат расшифровке, и Некрасов расшифровал их в великолепных стихах, заменив алгебру живописью:

Все принялось, раздобрело!
Сколько там, Саша, свиней!
Перед селением *бело*
На полверсты от гусей...[1]
(III, 12)

[1] Первоначальный вариант этого четверостишия:

Перед селеньем-то бело
На полверсты от гусей,
Все принялось, раздобрело.
Сколько там жир<ных> свиней...

Здесь — особенно в последнем двустишии — великая победа фактичности и материальности некрасовской речи над беспредметными словами и фразами. «Перед селением бело на полверсты от гусей» — это в тысячу раз более яркий, более суггестивный поэтический образ, чем такие общие фразы, как «всюду довольство, излишек», «все идет живо и споро» и т. д.

Обращаемся к другому некрасовскому черновику — к рукописи его поэмы «Кому на Руси жить хорошо», хранящейся в Пушкинском доме Академии наук СССР, и здесь чуть не на каждой странице замечаем такое же стремление к замене общих понятий конкретными. Так, о немце Фогеле сперва было сказано:

Поехал в город парочкой!
Глядим, везет оттудова
Пожиточки свои.

(III, 516)

Но слово «пожиточки» (даже оно) показалось Некрасову слишком общим, неопределенным, расплывчатым, и потому в окончательном тексте он конкретизировал и уточнил это слово:

Поехал в город парочкой!
Глядим, везет из города
Коробки, тюфяки...

(III, 266)

Немало таких случаев замены общих, «алгебраических» понятий конкретными можно отметить и в рукописи поэмы «Русские женщины», находящейся в том же хранилище. В одном из ее черновиков, например, было вначале написано:

Тоска! навстречу ни души
По целым долгим дням.

(III, 424)

Вторая строка не заключала в себе никакого конкретного образа, и потому Некрасов счел нужным переделать ее:

Темно! Навстречу ни души,
Ямщик на козлах спал...

(III, 33)

Нельзя отрицать, что все эти замены одних вариантов другими чрезвычайно характерны для глубоко реалистической поэзии Некрасова. Чтобы вполне уразуметь их значение, достаточно вспомнить о прямо противоположных тенденциях, наблюдавшихся в творчестве поэтов-романтиков: если им и случалось об-

молвиться каким-нибудь конкретным, точным словом, верно изображавшим то или другое явление «предметного мира», они видели здесь именно обмолвку и в процессе дальнейшей работы над рукописью пытались затемнить, завуалировать четкие образы и заменить их туманно-неясными, далекими от реалистической правды.

Так, например, когда В. А. Жуковский в первоначальной редакции элегии «Вечер» дал точное изображение пейзажа, расстилавшегося перед лесистым холмом, на котором стояла его родная усадьба, эта точность показалась ему недостатком, и в окончательном тексте он счел нужным отказаться от нее. Исследователи его творчества издавна указывали, что элегия «Вечер» в своей первой редакции была гораздо «ближе к обстановке действительной жизни поэта», а исправления, внесенные им в эту элегию, были именно к тому и направлены, чтобы уничтожить реальные образы, проскользнувшие в эти стихи. С холма были видны белевские колокольни, озаренные солнцем. Жуковский в точности воспроизвел их в первоначальной редакции, но потом заменил их *башнями средневекового замка,* каких на Руси никогда не бывало. В первоначальной редакции поэту слышался крик петуха. В окончательной — «стенанье Филомелы». По справедливому замечанию редактора сочинений Жуковского, поэт «заменял конкретные образы окружавшей его природы села Мишенского условными и литературными»[1].

Некрасов в своей работе над рукописями является, как мы только что видели, прямым антиподом Жуковского.

Как велико было его стремление к точности каждого конкретного образа, можно видеть из одной поправки, которую он внес в свою поэму «Рыцарь на час». В начале поэмы изображается поздняя осень на севере, — должно быть, конец октября где-нибудь в петербургских окрестностях.

Среди многих зорко подмеченных образов, характеризующих этот осенний пейзаж, была упомянута и такая деталь, как тончайшие паутинные сети,

Что по воздуху тихо плывут.

(II, 553)

Между тем полет паутины по воздуху относится к более раннему периоду северной осени, и наблюдать его под Петербургом в конце октября невозможно.

[1] *В. Жуковский.* Стихотворения. («Б-ка поэта»). Т. I. Л., 1939, с. 361.

Эта неточность была микроскопически мелкой. Но Некрасов как поэт-реалист требовал от себя щепетильной правдивости в изображении всех, даже самых мелких, явлений действительной жизни. Поэтому, перечитывая «Рыцаря на час» во время предсмертной болезни, он зачеркнул строку о сетях паутины:

Что по воздуху тихо плывут, —

и вместо нее написал:

Что как иней к земле прилегли.
(II, 93)

Неточность описания исчезла: поздней осенью паутина действительно «прилегает» к земле, покрывается изморозью и блестит под луной, словно иней.

И еще одна такая же поправка. В первоначальном варианте «Русских женщин» были следующие строки о дереве, под которым любил сиживать Пушкин:

Но умер поэт — и летать перестал
Пернатый певец к кипарису...
С тех пор кипарис сиротою стоял
С ветвями, поникшими книзу.

Некрасов еще до печати дал свою рукопись на прочтение одному литератору*. Тот подчеркнул слово «книзу» и написал на полях: «Свойство кипариса, как и пирамидального тополя, иметь ветки всегда кверху».

Некрасов тотчас же изменил всю строфу, приблизив ее к реалистической правде:

Но умер поэт — прилетать перестал
Пернатый певец... Полный горя,
С тех пор кипарис сиротою стоял,
Внимая лишь ропоту моря[1].
(III, 69)

Пусть это мелочь, но в ней отражается одно из самых коренных, органических качеств, присущих поэтическому стилю Некрасова: изучая его работу над рукописями, можно чаще всего наблюдать именно такое стремление приблизиться к наиточнейшему изображению «предметов предметного мира».

[1] *А. М. Гаркави.* К вопросу об источниках поэзии Н. А. Некрасова. — «Ученые записки Калининградского пединститута». Вып. III. Калининград, 1957, с. 255—257.

Все это так, но характерно ли указанное стремление для *всего* его творчества? Имеем ли мы право утверждать на основании этих беглых наблюдений над тремя-четырьмя его рукописями, будто он всегда, во всех случаях, стремился к такой вещественной речи, к замене общих понятий конкретными? Ведь художественный диапазон его поэтических средств был необъятно широк, а только что изложенные наблюдения до сих пор ограничивались лишь теми стихами, которые относятся к повествовательно-описательным жанрам. Создавая стихи, реалистически изображавшие современную ему русскую жизнь, русскую природу, Некрасов в своих рукописях, естественно, добивался наибольшей точности, фактичности, материальности речи.

Однако им же созданы такие стихи, стилистическая направленность которых была совершенно иной. Он не был бы революционным трибуном, обличителем ненавистного строя, если бы с такой же замечательной силой не владел другими литературными жанрами, не требующими этой вещественной лексики. Сюда относится раньше всего цикл стихов, написанных в ораторском духе. В арсенале тех форм поэзии, которые были необходимы Некрасову для этого цикла, тесно связанного с его боевой агитационной работой, далеко не последнее место занимал высокий, патетический стиль, в котором Некрасовым созданы такие шедевры, как «Родина», «Муза», «Элегия», «Страшный год», «Смолкли честные...» и др.

Для этого цикла стихов ему нужна была другая поэтика, нисколько не схожая с той, которую он культивировал в других своих жанрах, — поэтика отвлеченных понятий, иносказаний, метафор, фигур.

Без этого цикла литературное наследство Некрасова было бы гораздо беднее. Конечно, для его реалистически трезвого, ясного и точного ума, чуждого какой бы то ни было мистики, питавшегося исключительно фактами реальной действительности, даже отвлеченные понятия, которыми он иногда оперировал, были, в сущности, чрезвычайно конкретны. Он всегда, во всех своих стихах, реалист. Но все же здесь отход от предметности. Стиль здесь совершенно иной, чем, например, в «Извозчике», «Филантропе», «Свадьбе» и других повествовательных стихах.

Когда Некрасов восклицал о своей демократической Музе:

Чрез бездны темные Насилия и Зла,
Труда и Голода она меня вела, —

(I, 62)

здесь было такое скопление отвлеченных понятий, какого не найти в его стихах, связанных с бытовою тематикою. Он подчеркивал их обобщенный характер и тем, что нередко писал их названия заглавными буквами («Насилие», «Зло», «Труд», «Голод»), и тем, что подчинял их традиционной метафоре «бездны»:

Чрез бездны темные Насилия и Зла.
(I, 62)

Те же отвлеченности (тоже заглавными буквами) даны в его стихотворении «Поэту»:

Любовь и Труд — под грудами развалин!
(II, 413)

И в другом стихотворении (под тем же заглавием):

В твоей груди, гонимый жрец искусства,
Трон истины, любви и красоты.
(II, 394)

Чтобы сказать, что в *груди* какого-нибудь человека находится *трон*, нужно отвлечься от реального значения этих слов и придать им характер метафор. В бытовых стихотворениях Некрасова этого нет и в помине, но здесь, в цикле ораторских, декламационных стихов, он находит такое отношение к слову совершенно уместным и пишет, например, о голодном труде:

Алчбы и жажды бледное дитя.
(I, 84)

Здесь понятие «дитя» опять-таки утрачивает свой обычный характер и становится такой же отвлеченностью, как архаическое слово «алчба»,

И еще примеры:

«Их нехитрые названья: Слава, Знание, Любовь» (II, 549). «Его послал бог Гнева и Печали» (II, 381). «Покинул их дух Гнева и Печали» (II, 278). «Он шел один, неколебим... дорогой Истины и Чести» (I, 487). «Святее Правды и Науки не знал он в жизни ничего» (I, 486). «Пусть взойдут семена животворные честной Правды, Свободы, Наук» (II, 566).

Русь! была ты тогда хороша!
. . . . . .
К Правде, к Свету, к Свободе стремилась...
(II, 342)

И вот какими метафорами он изображал свою юность в стихотворении «Последние элегии»:

Переходил я пропасти и горы,
Переплывал я реки и моря[1].

(I, 84)

Все эти примеры наглядно показывают, что творческие приемы Некрасова были гораздо разнообразнее, чем принято думать, что он отнюдь не придерживался какого-нибудь единого правила в работе над своими стихами и что критики, которые пытались определить все его многообразное творчество какой-нибудь одной краткой формулой, просто закрывали глаза на те из его творений, которые шли наперекор этой формуле и никак не могли в ней вместиться.

Правда, стремление к пышной декламации, к витийственной речи наблюдается у Некрасова значительно реже, чем, например, его тяготение к песне или к бытовым повествовательным жанрам, но все же игнорировать эту тенденцию никак невозможно, тем более что и в некрасовских рукописях, как мы убедимся на дальнейших страницах, можно заметить немало попыток приблизиться к «высокому» стилю.

Конечно, никто не отрицает того, что Некрасов как поэт, выразивший в своем творчестве трезвое миропонимание трудящихся масс, прикованных к суровым реальностям житейской борьбы, — раньше всего изобразитель повседневной действительности, превосходно владевший фразеологией и лексикой так называемых социальных низов. Но разве революционному поэту не может быть свойственна в иные периоды патетика самого высокого стиля? Разве не было у той демократии, идеи и чувства которой так полно воплотились в поэзии Некрасова, своих заветных святынь, своих великих могил, своих героев и мучеников, о которых подобало говорить лишь самыми высокими словами, какие доступны поэзии?

Когда Некрасов восклицал об умершем собрате:

Какой светильник разума угас! —

(II, 200)

здесь была метафора высокого стиля, не чуждая библейской традиции. Вся новаторская сила Некрасова сказалась здесь именно в том, что эту высокую лексику он применил к Добролюбову и тем

[1] См. отклик Н. А. Добролюбова на эти стихи в элегиях Аполлона Капелькина (*Н. А. Добролюбов*. Полн. собр. соч. Т. VI. М., 1939, с. XXIII и сл.).

«канонизировал» его как борца за народное счастье, как одного из героев революционно-демократических масс.

До Некрасова эти высокие слова служили главным образом церковной и официозной патетике самодержавно-крепостнического строя, это были слова манифестов, рескриптов, проповедей, и в данном случае задача Некрасова, которую он вполне сознавал, заключалась отнюдь не в том, чтобы снизить эту высокую лексику или вытравить ее из поэзии, а в том, чтобы, отняв ее у самодержавного государства и церкви, создать на потребу революционно-демократических масс иную патетику, наполненную иным содержанием.

Та же стилистика в его гимне Белинскому (II, 279–280) и в его «Гимне» народу:

Господь! твори добро народу!
Благослови народный труд...

(II, 260)

Ни о каком стремлении к той конкретизации образов, которая была отмечена выше, не может быть, конечно, и речи в таких пафосных стихотворениях Некрасова, как «Родина», «Русь», «Мать», «Средь мира дольного», «Муза», «Баюшки-баю» и др.

В черновиках Некрасова имеется немало набросков, где сказалось его тяготение даже к тому метафорическому стилю, который в представлении многих читателей диаметрально противоположен некрасовскому.

В его незаконченной пьесе «Как убить вечер» (1866–1867) есть, например, такой монолог:

Вся эта роскошь нарушает нагло
Привычный ход убогой этой жизни
И бедности святыню оскорбляет.
Той бедности, которая одна
Здесь царствовать привычку вековую
Усвоила и грозных прав своих
Сопернице минутной не уступит –
Жестка царица эта! Во сто крат
Она отмстит за сутки униженья...

(IV, 228–229)

В подчеркнутых нами словах то скопление отвлеченных понятий, которые гораздо более свойственны стилю Некрасова, чем это было принято думать. «Бедность» и «роскошь» — абстракции, которые воплощаются в образе двух враждующих между собою цариц; здесь новый пример использования отвлеченной сти-

листики для потребностей гражданской поэзии (ср.: «В мире есть царь: этот царь беспощаден, голод названье ему»).

Когда лет пятьдесят назад мною был обнаружен другой подобный отрывок* из некрасовских рукописей, многие не хотели верить, что это стихи Некрасова, до такой степени стиль этих медитативных стихов казался им несоответствующим стилю Некрасова.

Здесь опять-таки олицетворение отвлеченных понятий:

О, пошлость и рутина — два гиганта,
Единственно бессмертные на свете,
Которые одолевают всё —
И молодости честные порывы,
И опыта обдуманный расчет,
Насмешливо и нагло выжидая,
Когда придет их время. И оно
Приходит непременно.

(I, 420)

Характерно, что в то время как в песенных стихотворениях Некрасова преобладают трехдольные ритмы — амфибрахии, анапесты, дактили, — здесь, в этих медитативно-декламационных отрывках, он чаще всего пользуется пятистопными и шестистопными белыми ямбами, в которых, очевидно по его ощущению, лучше всего находила свое выражение тематика этих стихов.

Итак, после первой же попытки определить по некрасовским рукописям основные принципы, которыми руководился поэт при выработке окончательных текстов, мы не могли не прийти к убеждению, что здесь две противоположные стилевые тенденции, всецело определяемые содержанием каждого текста.

Иначе и быть не могло, потому что почти беспримерное изобилие стилевых разновидностей и составляет некрасовский стиль.

Трудно даже представить себе, чтобы один и тот же писатель мог создать на протяжении каких-нибудь нескольких месяцев столь различные по стилю произведения поэзии, как «Рыцарь на час», «Дума», «Первый шаг в Европу», «Гимн Времени», «На Волге», «Литературная травля» и «Что поделывает наша внутренняя гласность?».

Какими только жанрами он не владел, какие стили поэзии не были подвластны ему! От высокой патетики до каламбурных водевильных куплетов, от публицистических дискуссий в стихах

(«Поэт и гражданин», «Медвежья охота») до подлинной народной русской песни.

Формой песни Некрасов владел в совершенстве. Недаром он так часто называл свои стихотворения «песнями»: *«Песня* Еремушке», «Колыбельная *песня»*, *«Песня* убогого странника». Многие его песни давно уже стали достоянием народа.

Кроме того, он был мастером стихотворных новелл, — то есть повестей и рассказов в стихах, — таких, как «Извозчик», «Прекрасная партия», «Саша», «Последыш», «Русские женщины», «Дедушка». Ни один из поэтов послепушкинской эпохи не мог сравниться с ним в этом повествовательном жанре, хотя многие из них подражали ему (ср., например, «Дурочку Дуню» А. Н. Майкова, «Миазм» Я. П. Полонского, написанный под несомненным влиянием некрасовской «Железной дороги», и мн. др.).

Таким же мастером был он и в области глубоко интимной, хватающей за душу лирики. Вспомним хотя бы его гениальное стихотворение «Рыцарь на час», над которым рыдал Чернышевский:

Я кручину мою многолетнюю
На родимую грудь изолью,
Я тебе мою песню последнюю,
Мою горькую песню спою.
. . . . . .
Я пою тебе песнь покаяния,
Чтобы кроткие очи твои
Смыли жаркой слезою страдания
Все позорные пятна мои!
Чтоб ту силу свободную, гордую,
Что в мою заложила ты грудь,
Укрепила ты волею твердою
И на правый поставила путь...
. . . . . .
Выводи на дорогу тернистую!
Разучился ходить я по ней,
Погрузился я в тину нечистую
Мелких помыслов, мелких страстей.
От ликующих, праздно болтающих,
Обагряющих руки в крови
Уведи меня в стан погибающих
За великое дело любви!

(II, 95–97)

И тогда же, может быть через несколько дней, им были написаны такие стихи:

Каждый графом живет:
Дай квартиру в пятьсот,
Дай камин и от Тура кушетку.
Одевает жену
Так, что только — ну, ну!
И публично содержит лоретку!
(II, 481)

Другой голос, другие интонации, словно написано другим человеком! Поэт, одинаково сильный и в народной песне, и в пафосной лирике, и в юмористических журнально-злободневных стихах, и в стихотворной новелле, Некрасов был в то же время создателем особого жанра — грозных, обличительных сатир, в которых ирония так часто сменяется то слезами обиды и боли, то взрывами ярости («Размышления у парадного подъезда», «Железная дорога» и т. д.).

Так же умело владел он еще одним поэтическим жанром: торжественной, ораторской речью. Этот жанр чрезвычайно далек от фольклора. Диапазон некрасовской поэзии отличался такой широтой, что и в этой форме, обычно несвойственной поэтам-певцам, Некрасов мог создавать такие шедевры декламационной, патетической речи, как «Родина», «Элегия», «Муза», «Страшный год», «Смолкли честные...».

Иные его стихотворения являют сочетание нескольких из вышеперечисленных жанров: новелла сливается с песней или перерождается в песню («Коробейники», «Мороз, Красный нос»), повествование завершается лирикой («Рыцарь на час») и т. д.

Это еще больше утверждает нас в мысли, что, если бы мы попытались установить на основе изучения некрасовских рукописей одно какое-нибудь общее правило, которым руководился поэт при выработке окончательных текстов, мы вскоре пришли бы к выводу, что единого правила здесь подметить нельзя. Критики, не замечавшие этой особенности поэзии Некрасова, характеризовали его какой-нибудь одной разновидностью его многообразного стиля. Плеханов, например, заметил в его творчестве одну лишь патетику и, приведя декламационный отрывок из «Размышлений у парадного подъезда» («А владелец роскошных палат») объявил *всю поэзию* Некрасова чуть ли не сплошной декламацией, *«красноречивой прозой»*[1].

Именно потому, что Некрасов был мастером многочисленных жанров, он в разных случаях работал над своими черновиками по-разному, в зависимости от тех идейных задач, которые он

[1] *Г. В. Плеханов.* Искусство и литература. М., 1948, с. 624.

ставил перед собою. Как и всякому великому художнику слова, форма его стихов была подсказана ему их содержанием.

Стилистика у него всецело подчинялась тематике. Каждая тема определяла собою характер отбора тех или иных черновых вариантов.

Современникам Некрасова бросалось в глаза раньше всего то «снижение» высокопарной романтической лексики, которое он производил с такою беспримерною смелостью в сатирах и стихотворных новеллах.

Современники видели здесь основную черту его литературного стиля. Своеобразие поэтической речи Некрасова было для них именно здесь.

И, конечно, нельзя отрицать, что эта черта была в его творчестве наиболее заметной. Возьмем хотя бы слово «заря». Каких только нарядных эпитетов не прилагалось в стихах к этому излюбленному поэтами слову! И только Некрасов в одной из своих ранних сатир неуважительно заметил о заре, что она *полосатая:*

А за долиной, слегка беловатой,
Лес, освещенный зарей *полосатой.*

(I, 34)

Эта полосатая заря совершенно под стать тому сравнению месяца с дыней, которое встречается в одном из ранних стихотворений Некрасова:

А месяц, как *дынная корка,*
На небе полночном висит.

(VII, 155)

При этом невозможно не вспомнить и другое, более позднее определение месяца в стихотворении «Ночлеги»:

Он сказал мне: «месяц в небе —
Словно *сайка* на столе».

(II, 378)

Или:

И тут же думается ей —
Бог знает почему,
Что небо звездное — песком
Посыпанный листок,
А месяц – красным сургучом
Оттиснутый кружок...

(III. 30)

Таково же его слово о снеге в гениальном цикле «О погоде»:

Снег *лепешками* крупными валится!
(II, 70)

И о реке подо льдом:

Лед неокрепший на речке студеной
Словно как *тающий сахар* лежит...
(II, 202)

Никак невозможно отрицать тяготение Некрасова к этой «антипоэтической» лексике в стихах того жанра, о которых мы сейчас говорили. Но его черновики часто обнаруживают другую тенденцию, о которой и не подозревали исследователи (главным образом формалистского толка), выдвинувшие тезис о том, что он будто бы «опрозаил» поэзию. Если бы этим исследователям были в то время доступны черновые варианты стихотворений Некрасова, они увидели бы, что Некрасов, напротив, то и дело вытравлял из своих стихов прозаизмы (в тех случаях, когда этих прозаизмов не требовала данная тема) и заменял их такими словами, традиционная поэтичность которых не подлежала никакому сомнению.

Доказать это не так-то легко, ибо на первых порах прозаизмы его черновых вариантов слишком уж бросаются в глаза, поражая своей новаторской смелостью. Но все же я попытаюсь детально проанализировать их, и тогда, я уверен, вскроется прямо противоположный характер этих рукописных свидетельств.

В 1852 году Некрасов написал стихотворение «За городом», и первоначально там были такие стихи:

Нас тешит песнею задумчивой своей,
Как праздных юношей *болтливый* соловей.
(I, 446)

Кажется, никогда еще за тысячелетнюю историю поэзии ни один поэт не осмеливался обозвать соловья таким обидным эпитетом. Соловьиное пение спокон веку считалось одним из самых поэтических явлений природы, и нужна была неслыханная дерзость, чтобы нарушить эту многовековую традицию.

Высокий стиль точно так же с давнего времени требовал, чтобы стерлядь называли *янтарной,* и только Некрасов дерзнул в 1874 году в черновой рукописи своей стихотворной новеллы «Горе старого Наума» присвоить этой рыбе один из самых непоэтических эпитетов, какой только можно придумать: *аршинная,* –

причем «непоэтичность» еще больше подчеркивалась высоким стилем предыдущей строки:

И Волги драгоценный дар —
Аршинную стерлядку.
(II, 604)

«Высокая» эстетика считала в ту пору непозволительной грубостью введение в поэзию точных чисел и дат, определяемых календарем или часами.

Не потому ли в рукописях поэмы «Несчастные», в знаменитом описании Петербурга, было вначале такое двустишие:

Ты некрасив наш город мрачный
С утра часов до десяти.
(II, 545)

Такая же точная арифметика — в первоначальной строфе его «Дедушки», где сообщается, что маленький Саша воображал себя очень большим, а на самом деле его рост не достигал и аршина:

Дедушка! дедушка! полно!
Я уже вырос — смотри.
(Стал на скамеечку челна),
Было в нем четверти три...
(III, 420)

Начав девятую строфу своей элегии «Уныние» в торжественно-приподнятом тоне:

...А ты, мечта больная,
Воспрянь, и мир бесстрашно облетая... —
(II, 367)

он в черновой рукописи уже через две строки свел эту поэтическую приподнятость к довольно приниженной *прозе:*

Иду к реке — любимице народной,
Перепелов *пудляя* по пути.
(II, 595)

Его «Элегия» (1874), выдержанная в духе самой высокой патетики, начиналась в рукописи таким фельетонно-разговорным двустишием:

Старо, не правда ли печь хлебы из муки?
Однако ж из песку, попробуй, испеки!
(II, 604)

Это двустишие было в резком противоречии с торжественным стилем традиционных элегий. Здесь чувствовались бытовые интонации затрапезной, домашней речи.

С такой же отчетливостью тяга к снижению высокого стиля ощущается в первоначальном наброске стихотворения «Суд». Написано оно в ритме «Мцыри» и « Шильонского узника», а между тем мы читаем в нем такие стихи:

Тошней всего, что сон был плох.
Ловил я в час до сотни блох
И тем досуг мой сокращал,
Но если б всех поймать желал,
Сидеть бы надо там года...

(Рукопись в ИЛИ[1]*)*

Подобными примерами я мог бы заполнить десятки страниц, и, пожалуй, иному покажется, что все эти примеры подтверждают вышеприведенную формулу поэтического стиля Некрасова, согласно которой роль некрасовского стиля заключалась в преодолении пушкинских и вообще классических канонов, в борьбе с литературными традициями так называемой «высокой поэзии». Эта соблазнительно четкая схема вульгаризирует и до нищеты обедняет бесконечно сложный некрасовский стиль, не укладывающийся в такие тесные и, главное, дешевые рамки, ибо стоит только всмотреться внимательно в те стихи, которые мы сейчас прочитали, и вникнуть в их дальнейшую историю, как эта формалистская схема окажется разрушенной дотла. Ведь нельзя упускать из виду то обстоятельство, что все приведенные здесь строки Некрасова *взяты из черновых его рукописей и отнюдь не представляют собой окончательной редакции текстов.*

Это — забракованные им варианты.

Возьмите любое издание его сочинений, и вы не найдете там ни *болтливого* соловья, ни *аршинной* стерлядки.

Все эти «антипоэтические» строки (условимся для краткости называть их таким неустойчивым термином) появлялись у Некрасова почти исключительно в начальной стадии его работы над стихами, и разве не характерно, что в дальнейшем процессе творчества он часто отбрасывал их и заменял другими, гораздо более близкими к традиционной «высокой» эстетике.

Так, в его окончательном тексте «антипоэтический» эпитет стерлядки — *аршинная* – в конце концов заменился тем самым эпитетом, который издавна присвоен этой рыбе поэтами «высокого» стиля. В «Горе старого Наума» читаем:

[1] Институт русской литературы (Пушкинский дом).

И Волги драгоценный дар —
Янтарную стерлядку[1].

(II, 387)

То же самое произошло и с дерзновенной характеристикой соловьиного пения как болтовни для бездельников.

В первоначальном варианте стихотворения «За городом» соловей действительно был назван *болтливым,* но, отдавая свое стихотворение в печать, Некрасов забраковал этот резкий эпитет и заменил его словом «вечерний»:

Как праздных юношей, вечерний соловей.

(I, 79)

Так и печатается уже сто лет во всех собраниях его стихотворений, а сочетания «болтливый соловей» Некрасов не напечатал ни разу, то есть опять-таки, когда ему пришлось выбирать из двух разнородных эпитетов, он в конце концов выбросил тот, который относился к «антипоэтическому», «низкому» стилю.

Его поэма «Несчастные» в своей урбанистической части перекликается с поэмой «Медный всадник». Тем прозаичнее кажутся на фоне ее торжественной лексики деловые «антипоэтические» строки Некрасова:

Ты некрасив наш город мрачный
С утра часов до десяти.

(II, 545)

Но и это — первоначальная версия, тогда же забракованная им и погребенная в его черновиках. Возможно, что она выброшена им из поэмы именно вследствие своей прозаичности. По крайней мере в том отрывке «Несчастных», который он напечатал в журнале и воспроизвел в своей первой книге, соответствующие строки читаются так:

В обломках оргии безумной
Он некрасив, наш город шумный!
И лишь Нева — его душа —
В нем неизменно хороша...

(Изд. 1856 г., с. 148)

Прозаический оборот был убран и заменен лексикой более высокого стиля. Впрочем, впоследствии Некрасов выбросил все

[1] Конечно, этот окончательный вариант объясняется также и тем, что с уменьшительным «стерлядка» не вязался эпитет «аршинная».

это место, и в окончательном тексте нет ни того, ни другого варианта.

И в элегии «Уныние» точно так же отсутствуют приведенные выше строки о перепелах, которых Некрасов «пудлял» по пути. Она заменена другой строкой, более соответствующей стилю элегии:

С младенчества на этом мне пути
Знакомо все... Знакомой грусти полны
Ленивые, медлительные волны...

(II, 367)

В его «Элегии» 1874 года в окончательном тексте исчезло фельетонное двустишие о замене муки песком.

И в окончательном тексте «Дедушки» нет этой «антипоэтической» строки о росте семилетнего мальчика:

Было в нем четверти три.

(III, 420)

Эта цифровая строка уничтожена, и вместо нее после ряда вариантов[1] навсегда утвердилась другая:

Лучше теперь говори!

(III, 18)

Итак, сказать, что Некрасов всегда, во всех случаях стремился к снижению высокой поэтики, значит сильно отклониться от истины. Против этой широко распространенной легенды вопиют его рукописи, где во множестве случаев можно заметить обратное стремление поэта — от «антипоэтического», «низкого» стиля к «высокому».

И такое стремление можно подметить не только в его черновых вариантах. В первом издании его стихотворного сборника было:

С запасом молчаливой скуки
Встречался мрачно я с тобой.

(I, 443)

Но при повторном издании тех же стихов Некрасов выбросил прозаическое слово *запас* и заменил его *игом:*

[1] а) Милый, родной, говори!
б) Нет, ты теперь говори!

Под игом молчаливой скуки
Встречался грустно я с тобой[1].

(I, 51)

Вообще ни одно слово не расценивалось Некрасовым само по себе, а всегда в зависимости от контекста стихов, от той стилевой атмосферы, в которую он вводил это слово. Лексический строй его песен (таких, как «Огородник», «Калистрат», «Катерина») резко отличается от лексического строя его стихотворных новелл, который, в свою очередь, был чрезвычайно далек от лексики его декламационных стихов.

Но как бы ни были разнообразны те жанры, которыми определялись стилистические особенности каждого произведения Некрасова, существовал один общий закон, которому были подчинены они все, — закон типизации поэтических образов. Закон этот предъявляет к каждому художнику (в какой бы области он ни творил) самые суровые требования, и, только исследуя работу поэта над рукописями, мы получаем возможность увидеть с достаточной ясностью, каковы были его творческие усилия в борьбе за типическое. Лишь в его черновиках открываются нам одна за другой все стадии этой упорной борьбы.

2

Вы знаете, как большей частию в *действительности мало бывает* художественной правды и как... значение творчества именно тем и выражается, что ему приходится выделять из натуры те или другие черты и признаки, чтобы создавать правдоподобие, то есть добиваться своей художественной истины.

И. Гончаров

Случайные, третьестепенные, нетипичные мелочи жизни могут временами заслонять от писателя самое основное и главное. Поэтому в процессе работы над образом каждому писателю приходится не раз и не два отбрасывать от себя весь этот мусор, мешающий ему осмыслить те факты, которые подлежат обобщению. Типизация поэтических образов почти никогда не достигается писателем сразу. Путь к ней бывает извилист и долог.

[1] Это слово было не чуждо его словарю. «*Под игом* лет душа погнулась», — писал он в том же году в стихотворении «Поэт и гражданин». Ср. «Сломившийся *под игом* горя» («Тишина»); «Не то среды поддайся *игу*» («Несчастные»).

«Факты, — писал В. И. Ленин, — если взять их в их *целом,* в их *связи,* не только «упрямая», но и безусловно доказательная вещь. Фактики, если они берутся вне целого, вне связи, если они отрывочны и произвольны, являются именно только игрушкой или кое-чем еще похуже»[1].

Задача писателя, трудящегося над созданием типических образов, заключается именно в том, чтобы избавиться от хаоса произвольных и отрывочных «фактиков», извращавших подлинную природу действительности, и, таким образом, сделать *«факты»* достоянием поэзии, а *«фактики»* зачеркнуть, уничтожить, чтобы они не мешали читателю увидеть истинное содержание образа.

Эта работа, иногда очень напряженная, длительная, производится, так сказать, тайком от читателей. Читателям она не видна. Читатели видят лишь ее результаты, — будет ли то вышедшая отдельным изданием поэма или напечатанный в журнале роман. Но если бы они захотели узнать, какими путями шел автор к типическому, полноценному образу, какие ошибки совершал он во время работы и какие он делал усилия, чтобы ликвидировать эти ошибки, они вряд ли получили бы сколько-нибудь внятный ответ.

В нашей критике борьба за типизацию образа провозглашается чаще всего как некая отвлеченная догма, не опирающаяся на конкретный, живой материал, почерпнутый из творческой лаборатории писателей. Между тем стоит, например, обратиться к черновым рукописям Пушкина, Гоголя, Грибоедова, Крылова, Некрасова, чтобы самый процесс их борьбы за типическое стал осязательно ясен во всех своих конкретных подробностях.

Вспомним хотя бы эпопею «Кому на Руси жить хорошо»: в исторической обстановке шестидесятых — семидесятых годов ни Савелий, богатырь святорусский, ни Яким Нагой, ни Григорий Добросклонов не олицетворяли собой часто повторявшихся, обыденных явлений. Но они выражали сущность своей социальной среды, в их образах поэт запечатлел те процессы, которые явственно намечались в жизни тогдашней многомиллионной «вахлачины», и оттого эти образы приобрели такой громадно-обобщенный характер.

Одним из самых ярких типических образов у Некрасова является образ Якима Нагого (в главе «Пьяная ночь»). Профессор В. Г. Базанов в своем докладе на открытом заседании ученого совета Института русской литературы в Ленинграде (21 января 1954 г.) справедливо указал*, что Некрасов, придававший большое значение политическому красноречию крестьян, представил в лице этого мужика-хлебороба одного из самых замечательных

[1] *В. И. Ленин.* Полн. собр. соч. Изд. 4-е. 1950. Т. 30, с. 350.

русских ораторов, обладавших могучим политическим пафосом. Существовали ли такие ораторы как массовое явление в крестьянской среде в ту эпоху, когда Некрасов писал о Якиме (1865)? Конечно, нет. Но вся история крестьянских восстаний уже подготовила возникновение этого типа, он уже намечался кое-где в деревенском быту разрозненными, слабыми чертами, и, вводя его в поэму как законченный, сложившийся характер, Некрасов тем самым создал типический образ. Образ этот был до такой степени нов, необычен, что Некрасов не сразу решился воплотить его в своей поэме. В первоначальной рукописи было сказано так:

Фабричный, кудри русые
Встряхнув, оглянул с валика
Очами соколиными
Шумящую толпу
И крикнул зычным голосом:
«Ой, царство ты мужицкое!
Гуляй, пока гуляется,
Шуми! Шуми вольней!»

(III, 481)

Дальше следовала та образная, страстная и вдохновенная речь во славу «мужиков», которую в окончательном тексте произносит Яким Нагой. В одной из черновых редакций этому дифирамбу предшествовали такие стихи:

Да выискался пьяненький
Фабричный из Бурмакина.

Но образ фабричного не долго удержался в некрасовских рукописях. Поэт не включил его в окончательный текст, ибо рабочие шестидесятых годов не были еще наиболее типичными представителями протестующих масс.

Та же борьба за типическое проявилась чуть не на каждой странице декабристских поэм Некрасова — «Княгиня Трубецкая» (1871) и «Княгиня М. Н. Волконская» (1872).

Стремясь в этих поэмах обессмертить подвиг самоотверженных женщин, героические образы которых должны были служить идеалом для революционной молодежи семидесятых годов, Некрасов хорошо сознавал, что ему необходимо освободить свою величавую тему от нагромождения случайных и нетипичных «фактиков», которые могли бы заслонить «самую сущность данного социально-исторического явления». Поучительно следить по его рукописям, как упорно и целеустремленно преодолевал он буквально на каждой странице натуралистический мелочной бытовизм мемуарных материалов и других документов, доступных в

то время его изучению. Тогда эти материалы были скудны и нередко изобиловали такими деталями, воспроизведение которых могло бы принизить поэму до уровня нравоописательных повестей и рассказов.

Сознание глубокой значительности создаваемой им революционно-патриотической поэмы заставило его отчетливо видеть каждое свое отклонение от монументальной поэтики и систематически искоренять из рукописного текста такие стихи, которые так или иначе противоречили ей.

В печати неоднократно указывалось, что, работая над «Русскими женщинами», Некрасов в значительной мере использовал подлинные «Записки» Марии Волконской. Считается, что эти «Записки» сильно помогли ему в работе.

Это, конечно, верно, но необходимо отметить и то, что они нередко *мешали* ему, уводя его прочь от его героической темы, навязывая ему такие бытовые подробности, которых он хотел избежать. Эти подробности, эти житейские «фактики» были вполне уместны в мемуарных «Записках», не отделявших типического от мелких случайностей быта, но оказывались малопригодными для раскрытия величавой исторической правды.

Характерно, что Некрасов на первых порах всякий раз воспроизводил эти чуждые его замыслу посторонние мелочи и всякий раз убеждался, что они являются ненужным балластом, и либо выбрасывал их из поэмы, либо до неузнаваемости переделывал их.

К числу этих мелких заимствований, в конце концов забракованных им, относятся, например, следующие «черновые» строки:

Мне утром родные далеких друзей
Так много посылок прислали,
Что не было места в кибитке моей.
Другую мы наскоро взяли.
И тут же себе я людей наняла.

(III, 439)

Здесь точное воспроизведение текста «Записок» Марии Волконской:

«Я... не могла уехать, не повидав родственников наших ссыльных, приносивших мне письма для них и столько посылок, что я должна была нанять вторую кибитку, чтобы везти их... Со мной ехали лишь один слуга и горничная, взятая лишь накануне»[1].

Некрасов устранил эту подробность из текста, так как от высокой героики она уводила в мелочной бытовизм — к случайным

[1] *М. Н. Волконская.* Записки. Л., 1924, с. 37.

обстоятельствам, которых могло и не быть. Житейская правда противоречила правде художественной.

Обширная категория поправок объясняется именно тем, что Некрасов стремился не загромождать свою поэму деталями, имеющими нетипический, случайный характер. Так, в одном из первых вариантов «Княгини Волконской» он стал было рассказывать о том, как обрадовалась декабристка, когда увидала, что вместе с нею в Сибирь отправляется в ее обозе рояль:

Когда началась перекладка вещей,
Узнала я, — радость большая! —
Что Зина со мной уложила рояль,
Укутав его осторожно.
Поехали дальше. Как было мне жаль,
Что тотчас играть невозможно.

(III, 447)

Здесь Некрасов, как и во всей поэме, близко следовал за текстом «Записок» Марии Волконской.

«Возвратившись к себе, — говорится в «Записках», — я была преисполнена восторгом и удивлением при виде клавикордов, которые тайком от меня моя милая Зинаида Волконская велела привязать к моей кибитке... Я принялась играть и петь и почувствовала себя менее одинокой»[1].

Конечно, этот эпизод не заключал в себе ничего унизительного для личности Марии Волконской, однако Некрасов счел нужным исключить его из окончательного текста, так как в образах своих декабристок он стремился подчеркнуть лишь трагическое, лишь высокоидейное, а этот случайный бытовой эпизод не только не отражал в себе подвига воспеваемой женщины, но, напротив, расхолаживал читателя, совершенно некстати напоминая о том, что она и в сибирском изгнании не лишилось некоторой доли комфорта[2].

В литературе не раз сообщалось, будто изображение того, как рожала Волконская своего первого ребенка, Некрасов изъял из поэмы лишь по настоянию сына декабристки — Михаила Сергеевича. Но если вникнуть в основную тенденцию всех прочих исправлений, внесенных в поэму, приходишь к непоколебимой уверенности, что эта акушерская сцена все равно была бы изъята

[1] *М. Н. Волконская.* Записки. Л., 1924, с. 39.

[2] Впрочем, в приведенных стихах Некрасов все же допустил кое-какие отступления от подлинника. Волконская писала не про рояль, а про клавикорды (то есть сравнительно небольшой инструмент); соответственно тексту «Записок» она обнаружила этот подарок не в пути, а уже приехав в Иркутск, и, таким образом, получила возможность тотчас же приняться за игру.

Некрасовым, так как она обременяла поэму деталями, не соответствующими единственной цели поэта: возвеличить духовную красоту русской женщины. Сцена была такова:

Роды́ мои как-то нежданно пришли,
До города было далеко:
Ни доктор, ни бабка поспеть не могли.
Я помню, страдая жестоко,
Я слышала ссору: отец мой кричал:
«На кресле пускай остается,
Трех наших детишек я так принимал.
В походах. Роди — где придется.
Здоровее будет ребенок!..» А мать
Твердила: — Нет, нет, Бога ради,
Голубчик, положим ее на кровать!
«Не надо, не надо кровати!»
Да няня моя догадалась найти
В соседнем селе повитуху,
Но та не решалась ко мне подойти...
Я помню седую старуху:
Все время мучительной пытки моей
Шептала она у иконы:
«Владычица! будь ты помощницей ей!»
И клала земные поклоны...

(III, 442)

Это почти буквальный пересказ следующего отрывка из «Записок» Марии Волконской:

«Мои роды были очень тяжелы, без повивальной бабки (она приехала лишь на следующий день). Папа настаивал на том, чтобы я сидела в креслах, мама, со своей опытностью матери семейства, приказывала мне лечь в постель, боясь простуды. Они спорят, а я страдаю. Наконец, как всегда, воля мужчины одержала верх; меня поместили в большое кресло, где я и промучилась безо всякой медицинской помощи. Наш доктор находился у больного в 15-ти верстах от нас; пришла какая-то крестьянка, именовавшая себя повивальной бабкой, но, не смея приблизиться ко мне, она стояла в углу комнаты, молясь за меня»[1].

Несомненно, вся эта сцена в конце концов показалась Некрасову таким же излишеством, как и другие отрывки, которые мы приводили сейчас, ибо, не возвеличивая его героини, она, подобно вышеприведенным отрывкам, переводила поэму в план натуралистической повести, лишая ее того величаво-монументального стиля, который был организующей основой всех изображаемых в ней эпизодов.

[1] *М. Н. Волконская.* Записки. Л., 1924, с. 30.

При чтении подобных набросков, исключенных Некрасовым из окончательного текста поэмы, нельзя не вспомнить известного замечания Энгельса об одном романе английской писательницы Маргарет Гаркнесс: «Характеры у Вас достаточно типичны... но нельзя того же сказать об обстоятельствах, которые их окружают и заставляют их действовать»[1].

Если бы в поэме «Княгиня М. Н. Волконская» Некрасов сохранил все эти рассказы о родах, о покупке кибитки, об увезенных в Сибирь клавикордах, он тоже заставил бы «типичные характеры» действовать в нетипичных для них обстоятельствах.

Пытаясь избавить поэму от мелких подробностей, могущих повредить ее монументальному стилю, он счел нужным переработать первоначальные строки о времяпрепровождении своей героини в пути.

Строки эти были такие:

Совсем я закрыла кибитку мою,
Не видела Божьего света.
Что делать? Стихи вспоминаю, пою,
Забудешь словцо из куплета
И думаешь, думаешь — время идет».

(Рукопись Пушкинского Дома)

С термином «куплет» было связано представление о песенках так называемого «легкого жанра», причем в данном случае это представление усиливалось пренебрежительно-фамильярным «словцом». «Словцо из куплета» не могло соответствовать величавости чувств и дум героини. Да и самая интонация последних двух строк была слишком близка к домашней мелкобытовой, разговорной, хотя необходимо отметить, что в данном случае в подлинных «Записках» Волконской такой интонации нет. Там сказано лаконично и сдержанно:

«Так я ехала 15 дней, — то пела, то читала стихи... Кибитка была закрыта»[2].

Поэтому в окончательной редакции этот отрывок читается так:

Совсем я закрыла кибитку мою —
И темно, и страшная скука,
Что делать? Стихи вспоминаю, пою,
Когда-нибудь кончится мука!

(III, 74–75)

[1] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве». Т. I. М.: Искусство, 1957, с. 11.
[2] *М. Н. Волконская.* Записки. Л., 1924, с. 38.

Вот и еще пример того, как под влиянием стиля «Записок» Некрасов на первых порах наполнял первоначальную рукопись мелкими обыденными фактами, уводящими прочь от типического:

Собралась я скоро, я в Киев к родным
Не съездила даже проститься.
Была уж весна, по разливам речным
Пришлось черепахой тащиться[1].

Конечно, он уничтожил эту мелкобытовую деталь и заменил ее такими строками:

И ясно сознала, что с мужем моим
Недоброе что-то творится...
(III, 53)

Близко следуя за стилем «Записок», он хотел было ввести даже такой, например, эпизод:

Я вышла к родным; вся семья собралась
За чаем. Никто мне ни слова.
(III, 439)

Потом вместо этих лишенных всякого пафоса строк написал:

Я встретила утро...
Я вмиг собралась.
Сестру заклинала я снова
Быть матерью сыну... Сестра поклялась...
(III, 64)

На каждой странице он побеждал в себе поэта-бытовика и вырабатывал стиль, присущий поэту-эпику.

Так боролся он со своим материалом, преодолевая в нем те элементы, которые оказались непригодны для типологии образов и обстоятельств, связанных с ними.

Ознакомившись с рукописью «Русских женщин», сын декабриста Волконского указал Некрасову, что на самом-то деле Волконская встретилась с мужем не в глубине подземелья, а в здании тюрьмы, и настаивал на соответствующей переработке стихов. Но Некрасов отказался удовлетворить его просьбу. По словам сына Волконского, поэт возразил ему так: «Не все ли вам равно, с

[1] В отделе рукописей Всесоюзной библиотеки имени В. И. Ленина (в дальнейшем обозначаемой ЛБ) шифр этой рукописи — М. 5744. В третьем томе «Полного собрания сочинений и писем Н. А. Некрасова» (М., 1949) неверно указан ранний вариант последней строки: «По грязи пришлось мне тащиться» (с. 434).

кем встретилась там княгиня: с мужем ли или с дядею Давыдовым; оба они работали под землею, а эта встреча у меня так красиво выходит!»[1]

Некрасов хорошо понимал, что художественная правда имеет свои законы и далеко не всегда совпадает с правдой мелких житейских случайностей.

Опасение, как бы не измельчить свою тему, не загромоздить ее дробными бытовыми деталями, сказывалось также в той части поэмы, которая посвящена Трубецкой. Например, в знаменитой сцене, воспроизводящей разговор Трубецкой с губернатором, губернатор первоначально говорил декабристке:

Придется вам стирать белье,
Чтоб не ходить в грязи.
(III, 427)

По всей вероятности, эта мелкая бытовая подробность заимствована Некрасовым из записок декабриста А. Е. Розена.

«Странным показалось бы, — писал декабрист, — если бы я вздумал подробно описать, как они сами стирали белье»[2].

Но так как наряду с теми ужасами, с теми физическими и душевными пытками, которые изображаются на той же странице поэмы, стирка белья не могла показаться слишком уж тяжелым несчастьем (особенно демократическим читателям семидесятых годов) и так как эта житейская мелочь нарушала тот высокопатетический стиль, который выдержан во всем диалоге Трубецкой с губернатором, Некрасов и следа не оставил от этих первоначальных стихов.

Мы видели, что Некрасову на всем протяжении работы над рукописью приходилось то и дело исключать из своих черновиков бытовые подробности, заимствованные им из записок М. Н. Волконской (и отчасти Розена). Но не только эти подробности мешали ему. В его черновиках отражалась также и неустанная борьба с собственными ошибками в деле типизации образов.

В первоначальном варианте «Княгини М. Н. Волконской» были, например, такие слова, вложенные в уста героини:

Совсем не умею я думать! Отец
Ошибся — *я дура большая!* –
(III, 437)

---

[1] *В. Е. Евгеньев-Максимов.* Некрасов как человек, журналист и поэт. Л., 1928, с. 328; см. также III, 590.

[2] «Записки декабриста» (без имени автора). Лейпциг, 1870, с. 227 (ср.: барон *А. Е. Розен.* Записки декабриста. СПб., 1907, с. 153).

и нужно ли говорить, что эта лексика была на втором же этапе работы бесследно уничтожена автором.

Такая же участь постигла и восклицание другой декабристки, относившееся к придворным красавицам;

Мазурку танцевать с царем —
Все счастье этих дур![1]

(III, 430)

Порочность данного двустишия заключалась не только в его грубоватости, но и в той бытовой интонации, которая сильно снижала патетическую речь героини.

В черновом тексте Мария Волконская говорила о начальнике нерчинской тюрьмы:

Не знал по-французски упрямый *дурак*.

(III, 447)

И, конечно, это последнее слово, подобно другим вульгаризмам, было уничтожено в окончательном тексте.

Бывали варианты иного характера, которые поэт тоже не доводил до печати. Так, например, в черновой рукописи Трубецкая сперва говорила:

Глухая ночь. Мороз крепчал
И ел глаза до слез,
И подрез по снегу визжал,
Как прищемленный пес.

(III, 424)

Это четверостишие — прекрасное само по себе — было зачеркнуто автором, — не потому ли, что последняя строка не совсем соответствовала сложившемуся в представлении читателей стилю мыслей и речей героини?

Общая тенденция всех главнейших поправок Некрасова, вносимых им в эту поэму, очень наглядно сказалась в таком, например, мелком, но выразительном случае. Мария Волконская в одном из первых вариантов поэмы рассказывала о заключенных в тюрьму декабристах:

Остригли им головы, сняли кресты.

(III, 443)

[1] В кн.: *Н. А. Некрасов*. Полн. собр. соч. и писем. Т. III. М., 1949, с. 430. Первая из этих строк заменена точками. Я восстанавливаю ее по копии П. А. Ефремова, с которой познакомился лишь в более позднее время.

Очевидно, первая половина стиха показалась поэту чересчур прозаической, и он заменил ее такими словами:

Одели их в рубище...
(III, 54)

«Рубище» — условно-романтический, чуть-чуть даже театрализованный образ, и мне кажется чрезвычайно характерным для всей системы поправок, внесенных Некрасовым в рукописные тексты поэмы, что, уничтожив подробность о стрижке арестантских голов (которая к тому же не соответствовала исторической истине), он заменил ее этим романтическим «рубищем», для которого, кстати сказать, подлинные «Записки» также не дают никаких оснований. В подлинных «Записках» отчетливо сказано:

«Им дали куртку и штаны из грубого серого сукна»[1].

Некрасов, как известно, питал большое пристрастие к числам («Убил ты точно на веку *сто сорок два медведя»;* «Вчерашний день, *часу в шестом»; «Впятером им четыреста лет»* и т. д.).

Здесь *же,* в «Русских женщинах», он, судя по его первоначальным наброскам, пытался преодолеть в себе это пристрастие.

Так, вначале он написал о генерале Раевском:

4-го раненный, с пулей в груди,
6-го, 7-го сражался... —
(III, 440)

и эти строки довольно долго держались в черновых и получерновых его рукописях, покуда он в конце концов не отказался от них и не заменил их такими стихами, где не было этого педантического скопления чисел:

Под Лейпцигом раненный, с пулей в груди,
Он вновь через сутки сражался.
(III, 49)

В работе над этой поэмой Некрасову зачастую приходилось обуздывать даже свою любовь к просторечию. Это видно хотя бы из того варианта поэмы, где Трубецкая, в резком несоответствии с типическим для ее среды стилем, говорит о толпе, глядевшей на восставших декабристов:

[1] *М. Н. Волконская.* Записки. Л., 1924, с. 32.

Народ смотрел, *как гусь на гром*[1],
На шумные полки...
Чего хотят? Шумят о чем?
Не знали русаки.

(III, 426)

Почему-то в течение довольно долгого времени поэт не хотел отказаться от этого сравнения, и оно неоднократно встречалось в дальнейших его вариантах:

Русак в неведеньи стоял,
Смотрел, *как гусь на гром.*

(III,426)

И снова:

Глядел на них, *как гусь на гром,*
Озябший русский люд...

(III, 425)

Эта деревенская поговорка, применяемая в крестьянском быту ко всяким простофилям и тупицам, была в конце концов зачеркнута поэтом, так как очень уж она нетипична для лексики его героини, и, кроме того, читателям мог почудиться в ней оттенок несвойственного Некрасову пренебрежения к народу.

И не только крестьянские, а вообще всякие разговорно-бытовые интонации, которые сам же Некрасов культивировал в других поэтических жанрах, здесь часто казались ему неуместными, и он считал себя вынужденным исключить их из текста поэмы.

Когда читаешь, например, в его рукописи, что Волконская восклицает о муже:

Ведь я же ему не чужая?

(III, 433)

или говорит о родных:

Несносно! уж лучше б бранились они,
А то всё молчали и дулись...

(III, 438)

[1] Возможно, что его внимание к этой народной поговорке было привлечено четвертой статьей Белинского «Сочинения Александра Пушкина»: «...многие поэты, престарелые и возмужалые, прислушивались к нему с удивлением, подняв встревоженные головы вверх, словно гуси на гром» (*В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч. Т. VII. М., 1955, с. 280).

или о своих докторах:

Лечили, лечили — всё хуже...
(III, 434)

или пользуется таким бытовым оборотом:

Потом я *имела* с отцом разговор, —
(III, 434)

можно заранее сказать, что эти строки не дошли до печатного текста именно в силу своей слишком фотографически схваченной, тривиально-разговорной структуры.

Таковы же поправки Некрасова, относящиеся к речам генерала Раевского. На страницах поэмы Раевский всегда в ореоле, ему присвоены на всем протяжении текста горделивые слова и величавые жесты, между тем в первоначальном варианте он возбужденно кричит своим детям:

«Ура, пузыри! я вернулся живой!..
Взяла, благодетели, наша!
Французики — чу! затрубили отбой!
Целуй меня, дурочка Маша!»[1]
(III, 441)

То была, так сказать, фотография живой генеральской речи, характерная для фамильярно-бытового разговорного стиля эпохи. Но, стремясь представить в лице Раевского монументально-торжественный образ героя, достойного отца своей самоотверженной дочери, Некрасов полностью исключил эти строки, которые сами по себе очень правдоподобны и жизненны. Некрасову было ясно, что, перенося в область поэзии группу исторических событий и лиц, писатель должен воспроизвести лишь типическое, не поддаваясь засилию случайностей, которые снижают его тему. Пусть Раевский и вправду говорил со своей семьей в таком размашистом и ухарском стиле, здесь эта «правда» оказалась бы ложью, так как она разрушила бы вполне соответствующее истине представление о величавости знаменитого воина, которое связано у русских людей с его именем.

[1] Существует и такой вариант:

«Ура, пузыри, я вернулся домой.
Взяла, благодетели, наша.
А маршал Даву убежал чуть живой!
Целуй меня, дурочка Маша!»

Хладный вождь в грозе военной...
В дни спокойные — мудрец, —

сказал о Раевском Жуковский (в «Бородинской годовщине», 1839).

Бойкий, залихватский жаргон («дурочка», «пузыри», «французики», «наша взяла») является для Раевского случайной чертой, нисколько не характеризующей основные его душевные качества, которые воспроизводятся в поэме Некрасова. И оттого так много выиграла художественная правда поэмы, когда Некрасов зачеркнул эти строки.

Несомненно, по той же причине была им изъята оттуда следующая подробность о поведении Раевского во время разговора с непокорной дочерью:

Зубами скрипел, негодуя,
Все время старик....
(III, 439)

Вместо этой нетипичной подробности в окончательном тексте читаем:

Старик поднялся, негодуя...
(III, 64)

Все эти поправки, внесенные Некрасовым в черновики «Русских женщин», показывают, как далеки от истины были те многочисленные рецензенты и критики, которые видели в его работе над словом только стремление к «прозаической лексике», к так называемому «низкому» стилю.

Мы не отрицаем, что это стремление сыграло немаловажную роль в его творчестве, особенно в сороковых и пятидесятых годах, но в *данном случае* мы видим иное: поэт прилагает все усилия к тому, чтобы так или иначе преодолеть прозаические, мелкобытовые тенденции стиля.

Вместо того чтобы замалчивать эти тенденция, следовало бы их объяснить.

Сами по себе они не хороши и не плохи. Оценивать их можно лишь в зависимости от идейных задач, которые поставил себе автор, создавая то или иное произведение поэзии. «Истинный вкус, — сказал Пушкин, — состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то оборота, но в чувстве соразмерности и сообразности»[1].

Это чувство всегда руководило Некрасовым. Оттого-то так разнородны приемы его работы над рукописями.

[1] *А. С. Пушкин.* Сочинения в одном томе. М., 1949, с. 717.

Утверждать, что он всегда, везде и при всех обстоятельствах стремился к тому, чтобы «опрозаить» поэзию, можно было лишь в те времена, когда исследователям оставались неведомы некрасовские рукописные фонды и у нас не существовало материалов для установления принципов, лежавших в основе творческой работы поэта над первоначальными текстами.

Так как моя попытка осмыслить эту творческую работу Некрасова при помощи критического изучения его черновых вариантов является едва ли не первой, в ней, конечно, неизбежны ошибки и промахи, но все же бесспорным кажется мне то положение, которое вытекает из вышеприведенных цитат: стиль Некрасова не является какою-то неподвижною, раз навсегда установленной сущностью, он необычайно изменчив и гибок, ибо его определяет тематика, богатым разнообразием которой обусловлено богатое разнообразие поэтических средств, свойственных некрасовскому творчеству.

Можно было бы привести десятки наглядных примеров этой работы великого мастера над усилением и уточнением идейной направленности его поэтических образов. Вот один, наиболее характерный: перечень почетных гостей, собравшихся в артистическом салоне Зинаиды Волконской приветствовать уезжавшую в Сибирь героиню. Казалось бы, этот перечень не мог вызвать у поэта никаких колебаний, поскольку он был воспроизведением исторически установленных фактов, между тем Некрасов проделал над ним большую работу, чтобы идейная направленность поэмы и здесь не претерпела ущерба.

В одном из черновиков мы читаем:

Тут были родные отправленных в даль,
Куда я мой путь направляла,
Тут были Одоевский, Вяземский, Даль
(Проститься со мной всё желало).

Тут был и профессор-поэт Мерзляков,
И Павлов, тогда знаменитый,
И автор написанных Зине стихов,
Так рано в могилу зарытый.

(III, 444–445)

Последнее четверостишие было изменено таким образом:

Тогдашняя слава Москвы Мерзляков,
В то время уж старец маститый,
Тут был Веневитинов, был Хомяков
И Павлов, тогда знаменитый.

(III, 445)

Павлов смолоду был своим человеком в салоне Зинаиды Волконской и посвящал ей стихи[1]. «Знаменитым» он сделался позже.

И этот текст Некрасов счел необходимым подвергнуть коренным изменениям, так как, во-первых, длинный перечень московских гостей самой своей пестротой мог отвлечь читателя от патетических чувств самой героини. А во-вторых, те читатели, к которым обращался со своей поэмой Некрасов, издавна привыкли относиться враждебно ко многим из перечисленных в этом списке имен. Так, автор «Трех повестей» Н. Ф. Павлов к тому времени успел уже сделаться публицистом реакционного лагеря, редактором полуофициозной газеты, и о нем главным образом помнили то, что в «Колоколе» Герцена он был уличен в самых неблаговидных поступках[2].

В. И. Даль тоже не пользовался популярностью в тех кругах, к которым обращался Некрасов: за несколько лет до того Даль вооружил против себя прогрессивную прессу своими выступлениями против широкого распространения грамотности. Некрасов тогда же, в 1860 году, писал о нем с едким сарказмом:

Припомним, что не без искусства
На грамотность ударил Даль —
И обнаружил много чувства
И остроумье, и мораль...[3]

(II, 489)

Славянофила и схоласта А. С. Хомякова недаром подвергал осмеянию в некрасовском журнале Н. А. Добролюбов, придавший его черты собирательному образу Якова Хама: это был давний политический враг[4].

Что касается А. Ф. Мерзлякова, профессора устарелой эстетики, то, хотя его имя не заключало в себе ничего одиозного, тогдашний читатель с недоумением встретил бы строки о нем, на-

---

[1] См. *Н. Ф. Павлов*. Повести и стихи. М.: Гослитиздат, 1957, с. 272, 312, 345, 351. Не мудрено, что салон З. Волконской ассоциировался в уме у Некрасова с его завсегдатаем Павловым.

[2] Двадцать девятого июня 1858 г. Салтыков-Щедрин писал из Рязани: «Гуманист Павлов, которого здесь подозревают в сообщении в № 10 в «Колоколе» статьи о возмущении крестьян села Мурмина, оказывается человеком весьма сомнительным. Когда крестьяне эти (принадлежащие его жене) бунтовали, то он был при их усмирении и всех больше настаивал, чтоб строже секли, и заставил высечь 75-летнего старика. Вот и гуманист» (*Н. Щедрин (М. Е. Салтыков)*. Полн. собр. соч. Т. XVIII. М., 1937, с. 137). Возможно, хотя и маловероятно, что Некрасов имел в виду М. Г. Павлова, профессора философии в Московском университете.

[3] См., например, статью В. И. Даля «Письмо к издателю «Русской беседы» («Русская беседа». 1856. № 3, с. 1—16).

[4] См.: *Н. А. Добролюбов*. Полн. собр. соч. Т. VI. М., 1939, с. XX.

зывающие его «славой Москвы», и вряд ли уловил бы оттенок иронии, заключающийся в этих словах.

Окружить декабристку такими людьми значило бы вызвать в тогдашнем читателе не те ассоциации, какие были необходимы Некрасову для поэтического возвеличения его героини. Поэтому в окончательном тексте поэмы он вычеркнул из вышеприведенного списка и Мерзлякова, и Хомякова, и Даля, и Павлова* и оставил только троих: поэта Д. В. Веневитинова, поэта П. А. Вяземского, который был памятен своим молодым вольнодумством, и В. Ф. Одоевского, которого так высоко ценил в свое время Белинский.

И тогда получилась такая строфа:

Тут были Одоевский, Вяземский; был
Поэт вдохновенный и милый,
Поклонник кузины, что́ рано почил,
Безвременно взятый могилой.

(III, 66)

Так две строфы, не выдержанные в отношении смысла и стиля, превратились в одну — лаконическую, идейно целеустремленную.

В этом перечне остались только те из писателей, которые вместе с Пушкиным наиболее сочувствовали подвигу Марии Волконской. Вскоре после свидания с нею Вяземский писал Александру Тургеневу и Жуковскому: «Что за трогательное и возвышенное обречение! Спасибо женщинам: они дадут несколько прекрасных строк нашей истории»[1]. Известны те восторженные страницы о Марии Волконской, которые написал Веневитинов под впечатлением прощального вечера, проведенного с нею. «Прискорбно на нее смотреть и вместе завидно!»[2] — восклицал молодой поэт.

Даже в этом отборе людей, встретившихся в тот вечер с декабристкой, вскрывается строгая требовательность, с которой Некрасов подходил к своему материалу, извлекая из него только то, что могло способствовать идейно-художественным задачам поэмы[3].

---

[1] «Переписка А. И. Тургенева с П. А. Вяземским». Т. I. Пг., 1921, с. 56.

[2] Полностью приводится П. Е. Щеголевым во вступительной статье к «Запискам» М. Н. Волконской (Л., 1924, с. 21).

[3] Здесь, конечно, возникает вопрос: почему же Некрасов, исключив из своей поэмы Н. Ф. Павлова, оставил в ней такого воинствующего мракобеса, как Вяземский, еще более ненавистного тогдашнему передовому читателю? Причина этого, вероятно, заключается в том, что Вяземский в юные годы был одним из создателей декабристской поэзии, автором агитационных стихов, другом Пушкина, Пущина, Михаила Орлова, братьев Тургеневых и многих других декабристов.

Помимо других преимуществ, изменение первоначального списка гостей Зинаиды Волконской дало Некрасову возможность избежать одной очень неприятной погрешности, одного сочетания слов, которое прозвучало бы в этой сфере диссонансом: я говорю о каламбурной, юмористической рифме «в даль» и «Даль»:

Тут были родные отправленных в *даль*...

Тут были Одоевский, Вяземский, Даль.

Некрасов любил эти игривые каламбурные рифмы, и они удавались ему. За год до «Княгини М. Н. Волконской» он писал в сатире «Недавнее время»:

Наши Фоксы и Роберты *Пили*
Здесь за благо отечества *пили*...
(II, 331)

И на первых страницах той же сатиры:

— Что ж, признали? — до новостей *лаком*,
Я спросил у туза-старика.
«Остается покрытая *лаком*
Резолюция в тайне пока...»
(II, 329)

Но, конечно, подобные созвучия годились исключительно для юмористических, фельетонно-водевильных стихов и были совершенно неуместны в стихах о бессмертном подвиге самоотверженных женщин.

Стиль Некрасова и здесь оказался в самой тесной зависимости от сюжета и жанра стихов.

Правда, в молодости он попытался было ввести каламбурную рифму в лирическое стихотворение, далекое от всяких претензий на юмор, но, как недавно выяснилось, в конце концов счел нужным уничтожить ее. Я говорю о стихотворении «Старушке», написанном в 1845 году, где были такие стихи:

Опять сошлись мы — и храним
Молчанье тягостное...
Так-то!
Когда к избытку сил младых
Побольше разума и такта...
(I, 388)

«Так-то» и «такта» — этот каламбур, резко противоречивший трагическому тону всего текста, был вычеркнут Некрасовым в 1855 году, когда поэт готовил для печати свою первую книгу стихов[1].

Некрасов и здесь остался верен своей излюбленной эстетической заповеди:

...важен в поэме
Стиль, отвечающий теме.
(II, 439)

Этой заповеди он не нарушал никогда; стиль каждого его произведения постоянно находился в зависимости от идейных задач, которые он ставил перед собою при разработке того или иного сюжета. То же случилось и здесь — в поэме «Русские женщины». Некрасов придал сказанию о замечательных русских подвижницах тот торжественно-эпический, приподнятый (но нисколько не напыщенный) стиль, который из всех его прежних поэм встречается только однажды: в поэме «Мороз, Красный нос», особенно во второй ее части.

Еще при жизни Некрасова критик «Отечественных записок» А. М. Скабичевский указывал в одной из тогдашних статей на ту тщательную селекцию фактов, которую Некрасов произвел в «Русских женщинах».

«Когда вы прочтете эти поэмы: «Кн. Волконская» и «Кн. Трубецкая», — писал Скабичевский, — несомненно они произведут на вас впечатление реальной правдивости, в вас не закрадется и тени сомнения, что автор изменил действительность, одни ее стороны совсем опустил, другие же выдвинул вперед и представил в несколько преувеличенном виде. А между тем, при всей реальной правдивости поэм, автор все это проделал: не то чтобы сам он все это искусственно, преднамеренно проделал, но как-то это само все совершилось, силою его творческого пафоса... Представьте же теперь, что г. Некрасов, из желания воспроизвести личности изображенных женщин как можно всестороннее и ближе к действительности, не упустил бы придать им значительный оттенок сентиментальной экзальтации и вместе с тем ребяческой непрактичности, заставлявшей их сорить деньгами без всякого расчету и меры, да уж кстати прибавил бы несколько доз великосветской щепетильной гордости, от которой они, по старой привычке, никак не могли отрешиться в своем новом положении. Относительно полноты и всесторонней верности действительности произве-

[1] См.: *А. М. Гаркави.* История создания Некрасовым первого собрания стихотворений. — «Некрасовский сборник». М.—Л., 1951, с. 160—161.

дение, конечно, выиграло бы, но выиграло бы оно в достижении существенной своей цели: увлечения читателя картиною нравственной доблести героинь поэмы? В том-то и дело, что в этом именно, в самом-то главном, оно и проиграло бы»[1].

Скабичевскому представлялось, что всю эту селекцию фактов, это воссоздание типических черт «в несколько преувеличенном виде» Некрасов произвел бессознательно: «не то чтобы сам он все это искусственно, преднамеренно проделал, но как-то это само все совершилось, силою его творческого пафоса». Теперь, после изучения некрасовских рукописей, мы видим, что критик не прав: Некрасов руководствовался в данном случае не столько инстинктом, сколько глубоко осознанным принципом. Во время создания поэмы он пытливо анализировал каждый из входящих в нее элементов и в результате анализа отбрасывал все, что не соответствовало ее идейной задаче.

Вообще сознательное начало всегда руководило его творчеством. Меньше всего полагался он на «слепое вдохновение», «стихийный инстинкт», о чем свидетельствуют с предельной отчетливостью рукописи его «Русских женщин».

Такой же сознательный, принципиальный, глубоко продуманный отбор материала лежит в основе работы Некрасова над поэмой «Кому на Руси жить хорошо».

Ставя стиль великой эпопеи в полную зависимость от ее идейных задач, Некрасов в процессе работы над нею зорко следил, чтобы эти задачи не потерпели ущерба даже от какой-нибудь мельчайшей, малозаметной детали, могущей нарушить его поэтический замысел.

Такой нежелательной деталью явились, например, в его первоначальных набросках кое-какие поступки и чувства тех семерых крестьян, которые из самых бескорыстных, святых побуждений ищут в России счастливого. Эти поиски не так-то легки. Они связаны с трудами и лишениями, так как странники дали обет, что будут вести их «по разуму», «по-Божески», «по чести», отказавшись на все это время от своих личных интересов и выгод. Казалось бы, все их поступки и чувства должны быть вполне согласованы с этим обетом, между тем в первоначальном варианте «Пьяной ночи» Некрасов написал о них так:

Пришли — в толпу вмешалися,
Кричат, поют, братаются,
К молодкам, к красным девушкам
Подбиться норовят[2].

(III, 480)

[1] «Отечественные записки». 1877. № 3. Отд. II, с. 13.

[2] Вариант: «Подладиться не прочь...»

В отношении всяких других персонажей такая подробность была бы совершенно естественна, тем более, что она вытекала из всего предыдущего текста, — люди возбуждены и вином, и любовными песнями, — но навязать эти чувства героям поэмы значило бы скомпрометировать их благородную миссию и сделать их отступниками от возвышенной цели. Поэтому Некрасов отверг эти строки и после ряда вариантов написал в окончательном тексте:

А прочие вмешалися
В толпу — *искать счастливого...*
(III, 200)

Эротический момент устранен и вместо него выдвинут тот же идейный мотив, который руководит всеми поступками праведных странников: вместо того чтобы «подлаживаться» к молодкам и девушкам, они, не поддаваясь никаким искушениям, возобновляют свои поиски счастливого.

Вообще на всем протяжении поэмы странники, как представители народа, остаются всегда солидарны с крестьянами, интересы которых для них дороже своих. А между тем в черновиках первой части была первоначально намечена такая деталь: бродя по «сельской ярмонке», эти же странники

По конной пошатались,
Не мало посмеялися,
Как мужиков дурачили
Цыгане пришлецы.
(III, 474)

Деталь противоречила общему замыслу. Смех над простофильством деревенских людей мог быть воспринят читателем как признак отчужденности странников от интересов «коренного крестьянина». Поэтому из окончательной рукописи Некрасов изъял эти строки.

Выше мы наблюдали борьбу Некрасова с вульгаризмами, то и дело вторгавшимися в черновики его декабристских поэм. Та же борьба замечается и в рукописях поэмы «Кому на Руси жить хорошо».

Первоначально, например, он попытался ввести в текст главы «Поп» такую (имеющуюся у Даля) поговорку крестьян, основанную на известной народной загадке:

Соплям и тем, по времени,
Честь разная: мужик
Кидает сопли на землю,
А барин их — в карман!
(III, 473)

Но так и не довел этих строк до читателя.
То же случилось со строчкой:

А шиш — не устоять ему, —
(III, 488)

которую в окончательном тексте он заменил такой:

А все не устоять ему.
(III, 211)

Первоначально язык Матрены Корчагиной обнаруживал временами тенденцию к таким, например, мещанским речениям: «Да больно парень *врезался»*, «Так в избу сам *затяпался»* и др. (III, 508, 511). В окончательном тексте эти речения исчезли, и повествование Матрены стало совершенно свободно от такого жаргона.

В главе «Помещик», в речи Оболта-Оболдуева, обращенной к странникам, в самом начале была резкая брань, противоречившая всему стилю происходящей между ними беседы:

— Ну, сволочь! Будь по-вашему! —
(III, 495)

между тем как в окончательном тексте хищническая природа помещика вскрывается при помощи иных, более тонких, литературных приемов. Обращение его с крестьянами окрашено насмешливой вежливостью: «Садитесь, *господа*!.. Прошу садиться, *граждане*!»

Точно так же Некрасову пришлось устранить многие из своих первоначальных набросков, когда он работал над созданием образа Савелия, богатыря святорусского. В окончательном тексте Савелий — грозный мститель за родную корёжину; это типичный «общественник», принимающий к сердцу невзгоды крестьян как свое личное горе. Больше всего удручает его тяжелая судьба крепостных:

И долго, долго дедушка
О *горькой доле пахаря*
С тоскою говорил...
(III, 279)

В другом месте поэмы он так и говорит о себе:

За все страдно́е русское
Крестьянство я молюсь!
(III, 282)

В черновике Некрасов написал:

Молюсь за нищих, любящих,
За все священство русское
И за царя молюсь.

(III, 524)

Эти строки никак не могли соответствовать образу народного мстителя, богатыря святорусского. Ему ли, представителю взбунтовавшихся крестьянских низов, молиться за «царя» и «священство»? Поэтому Некрасов вычеркнул эти неподходящие строки и заменил их такими, которые выражают прямо противоположное чувство: молюсь за русское «страдное крестьянство».

И тот и другой варианты, несомненно, подсказаны ему одним и тем же источником — биографией одной из «вопленицы» Новгородской губернии Анны Лазорихи, записанной известным этнографом Е. В. Барсовым, который в последних строках своей записи привел собственные слова этой женщины:

«Молюсь *за царя и все священство,* сколько есть на свете, за любящих, *за нищих и бедных, за все страдное крестьянство*»[1].

По этой-то прозаической записи и создал Некрасов оба свои варианта, но в первоначальном он просто скалькировал эту запись, перевел ее на стихотворный язык, едва ли думая о применении своей «заготовки» к Савелию; в окончательном же тексте он выбросил все, что было сказано Лазорихой о «царе и священстве», и оставил лишь те слова, которые вполне выражают социальные позиции Савелия:

За все страдно́е русское
Крестьянство я молюсь!

(III, 282)

Здесь, в этом малом примере, выразился очень рельефно тот метод отбора деталей, которым пользовался Некрасов в работе над своим материалом. Казалось бы, материал совершенно негодный: скороговорка темной «вопленицы», отражающая взгляды патриархальной деревни и созданная под несомненным церковным влиянием, — здесь и «нищая братия», и «царь», и «священство», но в этой скороговорке есть проблеск, почти неприметный; три слова, полстроки — и Некрасов добывает свое золото даже из этой руды; отметая все прочее, он использует эти три слова и заставляет их звучать по-некрасовски:

[1] «Причитанья Северного края, собранные Е. В. Барсовым». Ч. I. М., 1872, с. 326.

За все страдно́е русское
Крестьянство я молюсь.
(III, 282)

Из всех созданных Некрасовым образов Савелий, богатырь святорусский, принадлежит к числу наиболее монументальных. Недаром Матрена Корчагина, увидев в Костроме на площади памятник Ивану Сусанину, нашла такое великое сходство между Сусаниным и дедом Савелием:

Стоит из меди кованный,
Точь-в-точь Савелий дедушка,
Мужик на площади́.
«Чей памятник?» — «Сусанина».
(III, 297)

Для Некрасова это сходство Савелия с Иваном Сусаниным, воспринятым в духе декабристских традиций, не ограничивалось внешними чертами. Их обоих роднило друг с другом самоотверженное служение интересам народа, и в этом смысле Сусанин был, так сказать, предком Савелия.

Чтобы добиться монументального стиля, Некрасову (как и в работе над «Русскими женщинами») приходилось то и дело обуздывать тяготение к бытовым мелочам и подробностям, которое при разработке других поэтических жанров сослужило ему такую великую службу. В данном случае эти подробности только измельчили бы широко обобщенный эпический образ Савелия; поэтому Некрасов потратил немало усилий, чтобы устранить их из окончательного текста поэмы. Вначале, например, богатырь святорусский рассказывал о своей жизни в Сибири гораздо подробнее:

Потом на поселении
Я жил семнадцать лет.
Женился там, детей имел,
Обжился и обстроился,
Деньжишек накопил...
(III, 519)

Эти сведения о житейском благополучии Савелия, о его хозяйственных успехах, о его семейной идиллии оказались в резком противоречии с тем трагическим образом искалеченного жизнью борца за «все страдно́е русское крестьянство», который был создан Некрасовым на предыдущих страницах, и не мудрено, что поэт оставил эти сведения в черновом варианте, не доведя их до окончательной рукописи.

Точно так же поступил он и с бытовыми подробностями, противоречившими его общему замыслу и проскользнувшими на первых порах в его черновые наброски о непокорной корёжине, то есть о тех стойких крестьянах, которые предпочли вытерпеть «богатырские» розги и все же не уплатили оброка своему лютому господину Шалашникову. В окончательном тексте этот подвиг тоже изображается им как дело общественное:

Сдавались люди слабые,
А сильные за *вотчину*
Стояли хорошо.
(III, 264)

Тем сильнее противоречили этому представлению о крестьянах как о крепко сплоченных общественниках те первоначальные наброски Некрасова, где не столько подчеркивались их классовая солидарность и готовность самоотверженно бороться «за обчество», сколько их забота о собственной хозяйственной выгоде:

Сдавались тоже многие,
А все — не грех похвастаться —
Стояли хорошо!
Стояли так, что новые
Под тес хоромы ставили,
А старые — скоту.
(III, 515)

И в другом варианте — еще более подробно об этой беспримерной корёжской зажиточности:

Зато хоромы новые
Под тес в селе мы ставили,
А старые на слом;
Купцами наряжалися,
Какие были лошади,
Коров, овец не счесть!
У нас свинина жирная,
У нас меды стоялые,
И водка самокурная,
И пиво круглый год!..
(III, 515–516)

Мечта о богатстве крестьян, свободных от помещичьего гнета и обладающих достаточным земельным наделом, постоянно увлекала Некрасова. Еще за несколько лет до того он воплотил свою мечту в поэме «Дедушка», рассказав о богатстве тарбагатайских раскольников, которым власти случайно, сами того не же-

лая» предоставили некоторое подобие воли. Но в поэме «Кому на Руси жить хорошо» эти повествования о самогоне и пиве непокорных корёжинцев, о их овцах, коровах и свиньях сильно противоречили художественной правде.

Некрасов и здесь, как в работе над поэмой «Княгиня М. Н. Волконская», устранил эти случайные подробности, мешавшие его идейному замыслу. Он и здесь добивался типического.

Там же, в поэме «Кому на Руси жить хорошо», приводится чрезвычайно характерная по своему семинарскому стилю речь церковного служки о том,

Что счастие не в пажитях,
Не в соболях, не в золоте.
(III, 201)

Нельзя и представить себе, чтобы эту елейную речь произносил кто-нибудь другой: и своими интонациями, и своим словарем она чудесно живописует дьячка. Между тем, как видно из черновых рукописей Некрасова, он первоначально намеревался вложить эту речь в уста дворовому человеку. Уже были написаны первые три стиха:

...счастье не в богачестве,
Не в соболях, не в золоте,
Не в дорогих конях, —
(ЛБ–М. 5745)

когда поэт в процессе работы заметил, что подобные мысли, едва ли свойственные барским холопам, гораздо более присущи церковникам. Тогда «богачество» он заменил старославянскими «пажитями» и продолжил эту речь, приписав:

А мудрого владение
Весь вертоград Христов, —
(III, 201)

то есть придал всему отрывку характерно поповский оттенок и тем самым добился сильнейшей типизации своего персонажа[1].

В той же поэме есть подробное описание того, как в старое время крестьяне слушали рассказы захожего странника:

[1] На это впервые указал С. А. Червяковский в статье «Творческая работа Некрасова над поэмой «Кому на Руси жить хорошо». — «Труды Горьковского государственного педагогического института им. М. Горького». Вып. VIII. Горький, 1940, с. 60.

В избе все словно замерло:
Старик, чинивший лапотки,
К ногам их уронил;
Челнок давно не чикает,
Бездействует работница
У ткацкого станка.
Застыл уж на уколотом
Мизинце у Евгеньюшки,
Хозяйской старшей дочери,
Высокий бугорок,
А девка и не слышала,
Как укололась до крови;
Шитье к ногам спустилося,
Глядит в упор на странника,
Руками развела...

(III, 360–361)

Дальше следует очень живописное изображение детей, которые лежат на полатях, друг подле друга, «как тюленята на льдинах», низко свесив свои русые головы:

Так что изба становится
В той стороне похожею
На то окно цирюльника,
В котором выставляются
В соблазн плешивой братин
Накладки, парики.

(III, 549)

Образ сам по себе точный и меткий: длинные, низко опустившиеся пряди волос, из-под которых не видно лица, действительно похожи на парик, выставляемый в витрине парикмахера.

Но типичен ли этот образ? Уместен ли он в стихах, изображающих деревенскую глушь? Парикмахерские, в витринах которых рядами выставлялись парики и всевозможные волосяные накладки, существовали тогда только в столицах. Так что сравнение избы со столичной парикмахерской витриной, хотя оно и было очень ярко, нарушало стиль повествования, в котором все до единого образы взяты из деревенского быта: «полати», «лапотки», «лучина», «изба», «веретено». Вопиющим диссонансом среди всех этих образов была бы богатая витрина столичного куафера с ее невиданными в деревне товарами.

Так что хотя Некрасов и много поработал над отделкой этих стихов об окне парикмахера, он в конце концов устранил их из текста поэмы. Они так и остались в его рукописи. В окончательном же варианте он сохранил только то, что предшествовало этому описанию:

Лиц не видать, завешаны
Спустившимися прядами
Волос — не нужно сказывать,
Что желтые они.

(III, 361)

Этот элементарный пример показывает с неотразимой наглядностью, как велика была забота Некрасова о взаимосвязи и единстве всех образов, входящих в каждое его стихотворение.

В «Крестьянке» есть краткое упоминание о той экзекуции, которой публично подвергли Матрену Корчагину.

В окончательном тексте всего лишь одна строка:

Легла я, молодцы...

(III, 287)

После этой строки — строка точек. Точки многозначительные: за ними скрывается весь рассказ об избиении женщины.

Между тем в некрасовских черновиках это избиение было вначале описано так:

Сам староста обиженный
Исполнил повеленное, —
Хлестал да приговаривал:
«Ты женщина почтенная,
Мать пятерых детей!»

(III, 525)

Но, очевидно, умолчание, недоговоренность, намек были здесь более уместны, чем подробное описание всего происшествия, так как показать осанистую, величавую, гордую женщину оголенной и лежащей под розгами значило разрушить впечатление ее величавости. Поэтому Некрасов предпочел зрительному образу недомолвку.

Повторяю: каждую деталь своих стихов он всегда подчинял их общему замыслу, общему тону и, как бы хороша она ни была сама по себе, уничтожал без всякой пощады, если она не гармонировала со всеми другими деталями.

Вот еще один очень яркий пример: в том восторженном гимне русской деревенской весне, который был создан Некрасовым в 1863 году, были такие стихи:

В стаде весело ржет жеребенок,
Бык с землей вырывает траву,
А в лесу белокурый ребенок —
Чу! кричит заунывно: «ау!»

(II, 559)

Слово «заунывно» противоречило общей тональности этих мажорных стихов, изображающих ликование весенней природы.

Поэтому через несколько лет после их напечатания Некрасов внес в них такую поправку:

В стаде весело ржет жеребенок,
Бык с землей вырывает траву,
А в лесу белокурый ребенок —
Чу! кричит: «Парасковья, ау!»

(II, 151)

Эта поправка уничтожила диссонанс между образами. Художественная правда была восстановлена[1].

Деталь, противоречившая всему содержанию картины, ее стилю, ее колориту, не гармонировавшая со всеми другими деталями, ощущалась Некрасовым как недопустимая фальшь, — и он поспешил уничтожить ее, хотя вполне возможно, что «белокурый ребенок» и вправду кричал «заунывно».

Как требователен был в этом отношении Некрасов, видно хотя бы из такого примера. В поэме «Кому на Руси жить хорошо» офени покупают на ярмарке лубочные портреты генералов и требуют, чтобы на этих портретах генералы были толсты и брюхаты. Продавец пытается внушить покупателям, что дело здесь совсем не в комплекции, но они не верят ему:

Ну, нет! *шалишь*, почтеннейший![2]

Эта реплика не удовлетворила поэта, и он заменил ее следующей:

Ну, нет! *грешишь*, почтеннейший!

Но так как строфика данного стихового отрывка требовала мужской клаузулы, Некрасов расстался со словом «почтеннейший», и тогда у него получилось:

Ну, нет! *грешишь*, дружок!

---

[1] Кроме того, словом «Парасковья» поэт усилил русскую окраску стихов, которая без этого слова была в данном отрывке гораздо слабее, чем в других его стихотворениях: такие строки, как

Что-то шепчут зеленые травы,
Говорливо струится волна, —

(II, 151)

не имеют в себе ничего специфически русского и могут относиться ко всякой весне.

[2] Варианты этого стиха приводятся по рукописи «Сельской ярмонки», хранящейся в Институте русской литературы Академии наук СССР (Пушкинский дом).

Этот вариант тоже был забракован, и появилась строка:

А в чем же? *врешь*, дружок!

Грубое слово «врешь», очевидно, показалось поэту нарушающим ту атмосферу незлобивой веселости, которая господствует в «Сельской ярмонке», вследствие чего в окончательной редакции эта строка приобрела экспрессию благодушия и дружественности:

А в чем же? *шутишь, друг!*

«Шалишь», «грешишь», «врешь», «шутишь» — четыре глагола перепробовал он, прежде чем остановился на том, который больше всего гармонирует с общим тоном изображаемой сцены и, значит, более соответствует художественной правде.

Это подчинение частностей общему стилю, общей атмосфере стихов очень наглядно сказалось в черновиках его стихотворения «Ночлеги».

Изображая здесь деревенского старца, который сидит у костра, Некрасов первоначально написал о нем так:

Патриархом библейских времен
Он глядел, *драпируясь* в рогожу.
(II, 598)

Но «драпируясь», происходящее от французского корня (draper), не шло к этому жителю новгородской деревни, и потому во втором варианте читаем:

Патриархом библейских времен
Он глядел, *облаченный* рогожей.
(Рукопись Пушкинского Дома)

Но архаическое «облаченный», должно быть, показалось Некрасову напыщенным, и потому в третьем варианте читаем:

Патриархом библейских времен
Он глядел, *завернувшись* в рогожу.
(II, 376)

Завернуться – повседневное слово, совершенно соответствующее жанру этих деревенских стихов, и, должно быть, поэтому Некрасов охотнее всего остановился на нем.

Форма его стихов была до такой степени неотделима от их содержания, что всякий раз, когда в своей работе над рукописью он

добивался изменения формы, он тем самым изменял их содержание. Это был, как мы видели, слитный, двуединый процесс, и, сколько бы мы ни старались, мы не могли бы расчленить его на две разнородные категории действий. Именно потому, что Некрасову была превыше всего дорога его тема, он с таким неослабным трудом искал наилучшей формы для ее выражения.

Точные, правдивые образы, меткие и верные слова доставались поэту не сразу. Он приближался к ним медленно, трудным путем. Многие черты его образов были на первых порах бледны, нетипичны, случайны, а порою даже противоречили поставленной им перед собой литературной задаче: если поэт и заносил их в свою черновую тетрадь, то лишь для того, чтобы тотчас же заменить их другими, причем бывало и так, что и вторая попытка, и третья оказывались столь же безуспешными; тогда он делал четвертую, пятую, покуда, наконец, не добивался того, чтобы образ вполне соответствовал правде его идейного замысла.

В его рукописях иногда отражаются все стадии этих трудных исканий. Ему случалось отвергать и браковать свои тексты один за другим, раз семь или восемь подряд, покуда наконец он не дорабатывался до наиболее точного и правдивого образа, наиболее соответствующего по общему замыслу.

Напомню хотя бы образ молодого фольклориста-этнографа, который выведен Некрасовым в поэме «Кому на Руси жить хорошо» под именем Павлуши Веретенникова. В его лице Некрасовым представлен один из тех народолюбцев (типичных для молодежи шестидесятых и семидесятых годов), которые с такой страстной пытливостью изучали тогда народную жизнь.

Между тем в первоначальном черновике мы читаем:

«У нас пристал третьеводни, —
Сказал Пахом товарищам, —
Лакей из-под Москвы».

(III, 471)

Но, конечно, Веретенников не мог быть лакеем; Некрасов тотчас же изменил последнюю строчку:

«У нас пристал третьеводни...
Московский *щелкопер*».

(III, 471, примечание)

Но и этот образ оказался в разладе с общей идеей поэмы. Тогда Некрасов попытался изобразить Веретенникова какою-то неопределенною, но тоже малопочтенною личностью:

«Ко мне зашел третьеводни
(Сказал Пахом товарищам)
Московский *строкулист...»*

(III, 472)

Но и «строкулист» было не то, — хотя бы уже потому, что это не общерусское, а жаргонное слово. Подобных слов Некрасов почти всегда избегал.

В следующем варианте он попытался заменить «строкулиста» — «молодцом» (в смысле «какой-то субъект»):

Да был тут *молодец*[1].
Его уж знали многие
Крестьяне: у священника
Он в Заозерьи жил.

(III, 475)

Но и этот образ был также далек от той роли, которую ему предназначил в поэме Некрасов. Поэт неослабно продолжал свои поиски, и в дальнейших его строках мы читаем:

Да был тут *человек:*
Иван Иваныч Хлебников.

И лишь после всех этих пяти вариантов Некрасову окончательно стало ясно, что нужно изобразить его барином:

...Сидел тут *барин* тихонький...

...Сидел тут *барин* добренький...

...Сидел тут *барин* Рыбников...

Этот образ и утвердился в сознании Некрасова: *«барин»*, с глубоким участием изучающий народные нравы.

...Сказал тот барин тихонький...

...Сказал тот барин Рыбников...

...Сказал тот барин Хлебников...

...Сказал им Веретенников...

(Рыбников — знаменитый этнограф, незадолго до того обнародовавший свои сборники олонецких песен.)

[1] Первоначальный вариант: «Да был тут *баринок*».

Тут же наметилась и наружность этого московского «баринка», жаждущего слиться с народом:

Лицо его корявое, —
(III, 476)

деталь, подчеркивающая его сходство с таким же «баринком» Павлом Якушкиным, прославившимся своим хождением в народ. Как известно, Павел Якушкин был столбовым дворянином, посвятившим всю свою жизнь изучению крестьянского быта. Во время своих странствий он заболел натуральною оспою, и поэтому лицо у него действительно было «корявое». Впрочем, эта деталь тотчас же устраняется, и из всех предыдущих стихов окончательно выкристаллизовывается такое двустишие:

Да был тут человек,
Павлуша Веретенников.
(III, 184)

Это двустишие и входит в окончательный текст.

Вышеприведенные варианты очень ясно показывают, что Некрасов, подобно Пушкину, лучше всего постигал свой сюжет уже с пером в руке, во время работы над рукописью.

Подлинная правда — типическая — часто открывалась ему лишь после того, как перед ним возникали ряды сменяющихся полуправд и неправд. Конечно, это бывало не только с Некрасовым. Толстовец Г. А. Русанов приводит следующий разговор со Львом Толстым:

«Говорят, что вы очень жестоко поступили с Анной Карениной, заставив ее умереть под вагоном, что не могла же она всю жизнь сидеть с «этой кислятиной», Алексеем Александровичем.

Толстой улыбнулся.

— Это мнение, — сказал он, — напоминает мне случай, бывший с Пушкиным. Однажды он сказал кому-то из своих приятелей: «Представь, какую штуку удрала со мной моя Татьяна. Она — замуж вышла. Этого я никак не ожидал от нее». То же самое я могу сказать и про Анну Каренину. Вообще герои и героини мои делают... то, что должны делать в действительной жизни и как бывает в действительной жизни, а не то, что мне хочется»[1].

[1] *Н. Апостолов.* Живой Толстой. М.: Изд. Толстовского музея, 1928, с. 229–230 (цитирую по книге Б. И. Бурсова «Вопросы реализма в эстетике революционных демократов». М., 1953, с. 323).

Здесь можно вспомнить слова Теккерея: «Я был крайне удивлен замечаниями, которые делались некоторыми из моих героев. Казалось, какая-то невидимая сила двигала моим пером. Действующее лицо говорит что-нибудь или делает, а я задаю себе вопрос: «Как он, черт возьми, додумался до этого?»

Это признание вполне подтверждается творческим опытом советских писателей. В беседе со студентами Литературного института имени Горького А. А. Фадеев сказал:

«Логика развития образов в типичных обстоятельствах изменяет, а иногда и ломает предварительные замыслы. По ходу работы приходится отбрасывать некоторые старые свои представления, некоторые вещи строить по-новому».

Фадеев указывал, что, по его первоначальному замыслу, один из героев романа «Разгром» должен был покончить самоубийством, другой — остаться эпизодической, «десятистепенной фигурой», но «логика образов в типичных обстоятельствах» оказалась сильнее первоначальных намерений автора.

«Когда такое происходит, — сообщает А. Фадеев, — *вначале удивляешься этому, даже сопротивляешься*, пока не поймешь сам: это *герой меня поправляет*[1] (курсив мой. — *К. Ч.*).

Приводя подобные признания художников слова, иные критики видели здесь доказательство, что творческий процесс бессознателен. Между тем, как справедливо говорит Б. И. Бурсов, приводимые факты «доказывают как раз обратное: жизнь поправляет художника, но это происходит потому, что художник стремится познать и познает жизнь, что он руководствуется при этом своим разумом, а не инстинктом»[2].

Эти слова, подтверждаемые признаниями мастеров литературного дела, вполне применимы к Некрасову, который во время писания стихов то и дело изменял своему первоначальному замыслу.

Даже возраст своих персонажей он устанавливал лишь в процессе работы: о 38-летней крестьянке Матрене Корчагиной (в поэме «Кому на Руси жить хорошо») он в одном из первоначальных черновиков написал:

Настасья Тимофеевна
Была старуха бодрая,
Годов под шестьдесят.
(III, 500)

[1] *А. Фадеев*. За тридцать лет. М., 1957, с. 942.

[2] *Б. И. Бурсов*. Вопросы реализма в эстетике революционных демократов. М., 1953, с. 268.

Настасья Тимофеевна
Была старуха бодрая,
Пятидесяти лет[1].
(III, 501)

Потом:

Матрена Тимофеевна,
Осанистая женщина,
Лет тридцати семи[2].

В «Горе старого Наума» то же самое: «Науму *сорок третий год*», «Науму с *лишком пятьдесят*» и т. д. (II, 601, 385).

Впрочем, эти искания типической правды относятся у него не только к годам, но и ко всевозможным числительным.

В «Извозчике» в первоначальном варианте:

Начал кланяться купчина
Ваньке до земли.
Говорит: «ты клад, детина,
Вот те *три рубли*...
Кабы раньше догадался,
Так, пожалуй, брат,
Бедняком бы я остался,
Ты бы был богат!»[3]
(ЛБ–М. 5764)

Но даже с трехрублевкой было трудно расстаться скаредному выжиге-купцу, и потому в окончательном тексте читаем:

«Цело всё!» — сказал купчина,
Парня подозвал:
«Вот на чай тебе *полтина!*
Благо ты не знал».
(I, 110)

В первоначальных набросках Некрасова встречались не только такие образы, которые были далеки от типического, но прямо противоположные ему. Как известно, в окончательном тексте его стихов «Эй, Иван!» помещику не удалось сдать своего Ивана в солдаты:

---

[1] Вариант последней строки: «Лет сорока пяти».

[2] См. рукопись «Крестьянки» в Рукописном отделении Института русской литературы Академии наук СССР.

[3] В первом томе Полного собрания сочинений и писем Н. А. Некрасова (М., 1948) неверно прочтена последняя строка (с. 461).

Сдать беззубого на службу
Не пришлось. «Ура!»

(II, 309)

Но в одном из первоначальных набросков читаем:

И беззубого по дружбе .
Изловчились сбыть...
Как-то в новой царской службе
Ванька будет жить?..[1]

(II, 583)

В окончательном тексте Ванька — неисправимый воришка. А в первоначальном варианте он на некоторое время совсем перестает воровать и лишь тогда возвращается к былому пороку, когда хозяин без всякой причины наделяет его кличкою вора:

Рад не рад, помещик снова
Ваньку взял во двор.
Честно, трезво и сурово
Стал служить он. «Вор!» —
Барин раз сказал детине.
Ванька промолчал.
А наутро в казакине
Барском щеголял.
Обокрав господ порядком,
Пропадал он с год.
Глядь: является ко святкам
И в ногах ревет.

(II, 582–583)

Такое внезапное превращение честного крестьянина в профессионального вора, вызванное одним-единственным укоризненным словом его господина, наносило несомненный ущерб обличительному смыслу сатиры, ибо дворовых развращала не какая-нибудь отдельная несправедливость того или иного помещика, а вся обстановка многовековой кабалы.

Так как нередко случалось, что сюжет окончательно выяснялся для Некрасова уже во время работы над текстом, в его рукопи-

[1] В другом варианте Ваньке удается уйти от солдатчины, но лишь после того, как он отрубил себе пальцы:

Да надуешь ли Ивана?
Улизнул в сарай,
Отхватил два пальца спьяна —
Ну, теперь сдавай!

(II, 582)

сях, повторяю, великое множество таких вариантов, которые прямо противоположны друг другу.

Приведу несколько наиболее выразительных случаев. В одном из черновиков к его «Саше» читаем:

Начал на лодке кататься с Ульяшей
Да *восхищаться* природою нашей.

(I, 473)

И тут же другой вариант, прямо противоположный по смыслу:

Начал на лодке кататься с Ульяшей
Да над природой *подтрунивать* нашей.

(I, 473)

В «Русских женщинах» княгиня Волконская сначала говорила о себе:

Я прыгала, пела, смеялась.

(III, 449)

Но в окончательном тексте поэмы у нее прямо противоположные чувства:

Я плакала, жарко молилась.

(III, 63)

В рукописи «Горе старого Наума» вначале было такое*:*

Сидит хозяин у ворот,
Любуется звездами[1].

Но доступны ли мысли о звездах черствому уму кулака, думающего лишь о наживе? Поэтому двустишье зачеркивается, и мысли о звездах заменяются более низменными:

Сидел он поздно у ворот,
В расчеты погруженный...

(II, 389)

[1] См. автограф в Рукописном отделении Института русской литературы Академии наук СССР.

В «Поэте и гражданине» в первоначальном тексте 1856 года было такое двустишие:

Сатиры чужды красоты,
Неблагородны и обидны[1].

В 1861 году Некрасов в том же двустишии придал сатирам противоположный эпитет:

Сатиры чужды красоты,
Но *благородны* и обидны[2], —

причем слово «обидны» стало восприниматься как положительная оценка: ведь сатиры для того и пишутся, чтобы обидеть, обличить, заклеймить. Получилось четкое противопоставление: хотя эти сатиры и лишены красоты, зато они благородны и едки.

Если всмотреться во все эти смысловые поправки, мы увидим, что каждая из них приводила поэта к *наивысшей художественной правде*.

Во время своих творческих поисков поэт мог ошибаться, сбиваться с пути, находить не те образы, выражать не те идеи и чувства, какие были органически связаны с самым существом его замысла, но все эти временные ошибки и промахи он оставлял в своих черновиках.

Такое же стремление к точному смыслу — в работе, которую проделал Некрасов над другой строфой «Горя старого Наума».

В черновом наброске были вначале стихи:

Я почему-то вспомнил вдруг
О *яблоне* красивой
В моем саду: там жил паук,
Паук трудолюбивый.
(II, 603)

Второй вариант:

Я отвечал ему не вдруг,
Я вспомнил *клен* красивый...
(II, 603)

[1] *Н. А. Некрасов*. Стихотворения. СПб., 1856, с. VIII.
[2] *Н. А. Некрасов*. Стихотворения. СПб., 1861, с. 99. Впрочем, возможно, что в данном случае имела место опечатка*.

Третий вариант:

Я отвечал ему не вдруг,
Припомнил я *рябину*
В моем саду: там ткал паук
Все лето паутину.

(II, 603)

Окончательный — четвертый — вариант:

Встречаясь с ним, я вспоминал
Невольно *дуб* красивый
В моем саду: там сети ткал
Паук трудолюбивый.

(II, 388)

Чтобы сравнить деревенского кулака с пауком, раскинувшим сети в саду, Некрасову пришлось перебрать самые разнообразные деревья: и яблоню, и клен, и рябину, и дуб. Нетрудно понять, почему в окончательном тексте он отдал предпочтение дубу: ведь паук Наум угнездился в народной среде, и «засохшая рябина», равно как и другие деревья, была бы здесь неуместной метафорой, не соответствующей величественным представлениям Некрасова о русском народе.

На первом этапе работы Некрасову порою случалось уходить в сторону от своих собственных творческих замыслов, но чувство художественной правды было у него так велико, что всегда выводило его на истинный путь. Как у всякого большого художника, «логика образов и типичных обстоятельств» была для него законом, регулировавшим все его творчество.

Так путем усиленного вдумывания в собственный замысел поэт в конце концов приходил к окончательной художественной правде.

Ибо Матрене Тимофеевне и в самом деле, согласно всем обстоятельствам ее биографии, отраженным в поэме, не могло быть ни шестьдесят, ни пятьдесят лет, а именно тридцать восемь.

И Павлуша Веретенников не мог быть ни «лакеем», ни «щелкопером», ни «стрекулистом», ни «мещанином», он был и не мог не быть именно тем «баринком», отдавшим свою жизнь изучению родного народа, каким он является в окончательном тексте. Иначе ему не было бы и места в поэме.

Агарин не мог восхищаться красотами русских пейзажей: этот космополит мог только глумиться над ними. Приписать ему

восхищение русской природой значило исказить его образ, изменить типическому ради случайного.

Черствый кулак Наум не мог любоваться звездами. Изобразить его смотрящим в вечернее небо значило отклониться от типической правды. Он должен был и под звездным небом думать о рублях и копейках.

Я с особой настойчивостью подчеркиваю эту направленность творческой работы Некрасова, так как в критике издавна создалось убеждение, будто он брал чуть ли не все свои сюжеты *вплотную с натуры*, тщательно копируя те житейские случаи, с которыми сталкивался в реальной действительности.

Такое элементарное (и в корне неверное) понимание художественных приемов Некрасова, не учитывающее его борьбы за типизацию образов, опирается на великое множество ошибочно воспринятых фактов, относящихся к источникам его тем и сюжетов.

Считая, будто во всех этих фактах сказывается сугубый реализм поэзии Некрасова, критики неоднократно указывали, что, например, фабула «Размышлений у парадного подъезда» основана на подлинном случае, свидетелем которого привелось быть Некрасову в конце пятидесятых годов (II, 640), и что «Орина, мать солдатская» сама поведала ему свою горькую жизнь. «Он говорил, — сообщает его сестра, А. Буткевич, — что несколько раз делал крюк, чтобы поговорить с Ориной, а то боялся сфальшить»[1].

К этому я могу прибавить, что «Сельская ярмонка» написана Некрасовым под живым впечатлением Нижегородской ярмарки, которую он посетил в 1863 году (XI, 23), а рассказ о Егорке Шутове в «Пире — на весь мир» тоже имеет в своем основании истинный случай, так как в одной из черновых рукописей поэмы читаем: *«Мне рассказывали* о крестьянине-шпионе» и т. д. (III, 671). Сюжет «Последыша» опять-таки заимствован из действительной жизни (III, 662—663), равно как и новелла «О Якове верном — холопе примерном», сюжет которой Некрасов узнал от одного из своих близких знакомых (III, 670).

Нужно ли говорить, что подобные сведения, количество которых я мог бы умножить, не дадут никаких представлений о природе некрасовского реализма, если не принять во внимание, что

[1] «Литературное наследство». Т. 49—50. М., 1946, с. 178. В моих руках был когда-то автограф Некрасова (неизвестно где находящийся в настоящее время), в котором этот факт излагался от имени поэта: «Я несколько раз делал крюк» и т. д. Вообще многие «воспоминания» А. А. Буткевич являются пересказом автобиографических записей Некрасова, ныне частично утерянных.

каждый из тех фактов, которые изображаются в ряде стихотворений Некрасова, был доведен им до предельной типичности.

Ссылаясь на вышеприведенные факты, критики почему-то до сих пор не отметили, что сам-то Некрасов относился чрезвычайно враждебно к изображению в поэзии того или иного реального случая, «взятого вплотную с натуры». Когда Добролюбов в одном из писем к нему отозвался с похвалой о его стихотворении «Знахарка», Некрасов, не соглашаясь с его высокой оценкой, писал:

«Что Вы о моих стихах? они просто плохи, а пущены для последней строки («Как от господ отойдем мы на волю». — *К. Ч.*). Умный мужик мне это рассказал, да как-то глупо передалось и както *воняет сочинением. Это, впрочем, всегда почти случается с тем, что возьмешь вплотную с натуры»* (X, 438—439).

Последняя фраза письма по своей содержательности стоит целого трактата об эстетике: великий реалист без всяких обиняков утверждает, что художнику почти никогда не следует брать образы *«вплотную с натуры»*, что взятое *«вплотную с натуры»* по большей части производит впечатление выдумки и что, значит, если художник желает, чтобы читатели поверили ему, его образам, он должен отказаться от копирования действительности. Иначе написанное им будет (как он выразился) «вонять сочинением».

Эта мысль отдает парадоксом, но творчество великих реалистов — от Гоголя до Чехова и Горького — полностью подтверждает ее. Репин выражал ту же мысль, когда говорил, что «не художник должен подчиняться натуре, но натура — художнику», и большинство произведений Некрасова убеждает нас в правильности этого взгляда. К числу таких произведений принадлежит и стихотворение «Знахарка», отнюдь не заслуживающее той суровой оценки, которую дал ему слишком взыскательный автор[1]. Впро-

[1] О близком копировании натуры здесь не может быть, конечно, и речи. Об этом наглядно свидетельствуют многочисленные изменения, внесенные Некрасовым в текст даже после того, как стихотворение «Знахарка» было набрано для книжки «Современника». Поэт, например, зачеркнул в корректуре такую строку:

Или и впрямь чудеса говорит

и заменил ее другою, наполненною совершенно другим содержанием:

Черт у ней, что ли, в дрожжах-то сидит!

Корректура эта воспроизводилась в печати не раз (см., например, «Литературное наследство». Т. 49—50, М., 1946, с. 125), и хотя ей, несомненно, предшествовала большая работа над неизвестной нам рукописью, даже те исправления, которые сделаны в гранках, доказывают, что повесть о знахарке, услышанная Некрасовым от «умного мужика», подверглась творческой переработке поэта.

чем, дело не в этой оценке, а в том, что, как видно из приведенной цитаты, сам Некрасов вполне сознавал внутренний смысл своей борьбы за типическое: богатый писательский опыт убедил его в том, что натуралистический подход к материалу является по существу дела искажением действительности и что, если в произведении искусства копировать факты, не отметая от них всяких случайностей, эта антихудожественная копия произведет впечатление лжи.

И в своих критических статьях Некрасов с таким же упорством боролся за типизацию фактов окружающей жизни. Когда, например, Никитин в известной поэме «Бурлак» изобразил, как один крестьянин покидает родную деревню и — главным образом из-за смерти жены и любимого сына — уходит в бурлаки, Некрасов выступил с суровым осуждением этой поэмы, потому что ее сюжет нетипичен: Никитин, по утверждению Некрасова, подменил коренные социальные причины бурлачества единичными, случайными причинами, которых, в сущности, могло и не быть. Обращаясь к автору «Бурлака», Некрасов писал в одной из журнальных статей: «...не всякое происшествие хорошо для рассказа, а напротив, есть множество таких, которые по своей исключительности... решительно для рассказа не годны... Как будто на Руси бурлаки идут на эту должность только вследствие подобных причин, в романтической надежде, что «разгуляют их тоску Волги-матушки синие волны»? Если бы так! Тогда бы и стихотворение г-на Никитина имело смысл. От г. Никитина, как от поэта, рожденного и живущего в народной среде, мы вправе были ожидать чего-нибудь более характерного о лице, избранном им в заглавие стихотворения» (IX, 294).

Из этих беглых критических заметок Некрасова мы видим, как четко формулировал он уже в пятидесятых годах свое отношение к проблеме художественной правды (то есть типичности). Со всей резкостью он утверждал, что нет «смысла» в тех произведениях, где изображаются исключительные, случайные факты, и что представлять дело так, будто крестьяне идут в бурлаки по романтическим побуждениям сердца, значит изменять самым первоосновам искусства, которое требует типизации фактов.

Когда через несколько лет Некрасов и сам стал изображать бурлаков, он на деле доказал справедливость своих теоретических мыслей: исключив из этой темы все случайное, он выдвинул на первое место коренные социальные условия, которые породили бурлачество. Такое утверждение типического придало его стихам о бурлаках величайшую художественную силу. Типическое одержало победу и здесь.

3

Стих, как монету, чекань!

Н. Некрасов

...у него есть талант, и он непременно будет хорошим поэтом, если будет строго работать и овладеет вполне формою, без которой нет поэта.

Н. Некрасов (о начинающем авторе)

Так как Некрасов обращался со своими стихами не к замкнутому кругу ценителей, требовавшему от искусства неуловимых, туманно-изысканных чувств и мыслей, которые были бы доступны лишь «избранным», а к широким демократическим массам, он в своей работе над рукописями с особенным упорством добивался максимально простой, доходчивой, общедоступной, отчетливой формы.

В его черновиках это стремление к наиболее точному, рельефному, выразительному, ясному слову сказывается с полной наглядностью.

Всмотримся хотя бы в известный отрывок из его стихов о миллионере-промышленнике Федоре Шкурине (в сатире «Современники», 1875). Сбивчивая, смутная, невнятная дикция, шаткая фразеология, мешающая пониманию авторской речи, мало-помалу устраняется здесь путем последовательной работы над каждой строкой.

Шкурин родился в беднейшей крестьянской семье и начал свое обогащение с того, что драл щетину из живых свиней, которую и продавал как первоклассный товар. В первоначальном варианте (в черновике «Современников») все это поведение Шкурина описано очень невнятно:

Бесится стадо, ревет,
Боров иной и ударит,—
Мальчик щетину дерет,
Матка сорти́рует, парит...

(III, 461–462)

Внимание читателей оставалось привлеченным, так сказать, к технологии процесса, а не к его моральной оценке, отчего сатирический смысл строфы оставался чрезвычайно ослабленным.

Другой вариант:

Стадо свиное ревет,
Боров иной и ударит, —
Были бы деньги... пройдет.
Матушка в бане попарит.

(III, 461)

Смысл этого четверостишия был темен. Трудно было даже догадаться, о чем идет речь. Вместо того чтобы сосредоточить внимание читателей на всей неприглядности этого жестокого дела, подчеркивалась его опасность и трудность, вследствие чего иной читатель мог, пожалуй, посочувствовать бесстрашному мальчику, который не боится ударов разъяренного борова. Особенно невнятен был смысл последней строки: парит ли «матушка» зашибленного боровом сына или его дорогую добычу?

Третий вариант:

Бесится стадо, ревет,
Боров боднуть его ладит.
Мальчик щетину дерет,
Мать его вечером гладит.

(III, 462)

Здесь новое изменение смысла: боров уже не бьет своего истязателя, а только «ладит» ударить его. Мать уже не участвует в обработке добычи, а только ласкает сына, подающего такие большие надежды, и тем самым выражает ему свое одобрение.

Но четкого, ясного и, так сказать, общедоступного смысла здесь все еще нет.

Четвертый и пятый варианты — карандашом на отдельном листке — так сильно истерлись, что не поддаются прочтению, но в обоих можно прочитать слово «мамка». Лишь после того, как Некрасов испробовал все наиболее распространенные формы этого слова (и «матушка», и «матка», и «мамка», и «мать»), он увидел, что этот образ не нужен, ибо здесь он — нетипичная случайность, и решил отказаться от него совершенно.

И тогда получилась такая строфа:

Мечется стадо, ревет,
Знамо: живая скотина!
Мальчик не трусит — дерет,
Первого сорту щетина!

(III, 105)

По сравнению с этим окончательным текстом вышеприведенные черновые наброски кажутся очень невнятными.

Сатирический *смысл* строфы наконец-то выступил здесь во всей своей силе. Появилось новое напоминание о том, что свиньи, из хребта которых этот юный злодей драл щетину, живые и, значит, испытывали страшную боль. Появилось сообщение о том, что Шкурин не только не стыдился своего злого поступка, но похвалялся им как доблестным подвигом («Мальчик *не трусит* – дерет»). Появилось указание на то, что, согласно моральному кодексу Шкурина, вся его жестокость казалась ему совершенно оправданной высокою ценою добытого товара:

Первого сорту щетина!

Ничего этого не было в первоначальных набросках. Кроме того, в окончательном тексте, и только там, дана естественная, свободная интонация купеческой речи:

Знамо: живая скотина!

Каждое изменение текста связано здесь с уточнением и, так сказать, прояснением смысла. Главная цель всего этого ряда поправок — не только добиться наиболее верного (и наиболее типичного!) изображения реальной действительности, но и облечь повествование о ней в такую чеканную форму, которая сделала бы его смысл наиболее выразительным, ощутимым и внятным.

Такой же четкости смысла добивался Некрасов, работая над знаменитой строфой «Русских женщин» — о том, как оценил восстание декабристов один из тех случайных очевидцев, которые некогда были свидетелями французской революции. Некрасову нужно было показать, что в глазах людей, уже видевших народные «бури», восстание на Сенатской площади было только первым предвестием будущих революционных событий.

В стихах, описывающих это восстание (в виде сна княгини Трубецкой), вначале был такой вариант:

Зато посм[еивался] в ус
И рук[и] потирал
При[кащик] — жиде[нький] фра[нцуз], —
Он дело понимал...

(III, 425)

Последняя строка оставляла неясной причину лукавой усмешки француза. Поэтому вместо нее была написана Некрасовым такая:

Он кое-что смекал!

(III, 425)

Но и эта поправка не удовлетворила поэта. «Кое-что смекал» — очень неопределенный, неясный намек, который мог и не дойти до читателя.

Кроме того, было непонятно, на какой почве княгиня Трубецкая могла познакомиться с этим французом, и поэт попытался было переделать четверостишие так:

Зато посмеивался в ус
И руки потирал
Давно знакомый ей француз,
Что косы ей чесал.
(III, 425)

Однако знакомство княгини с этим «посмеивавшимся в ус» человеком — случайная, третьестепенная деталь, которая читателю совсем не нужна.

Устранив эту ненужную деталь, поэт тем самым приобрел возможность ввести в свою строфу важнейшее указание на то, что подобные зрелища не были новостью для выходца из Франции, успевшего оценить их на собственном опыте: француз у себя на родине был очевидцем революционных событий.

И в конце концов получились такие стихи:

Зато посмеивался в ус,
Лукаво щуря взор,
Знакомый с бурями француз,
Столичный куафер...
(III, 31)

Таким образом, постепенно освободив эти четыре стиха от всего громоздкого, туманного, лишнего, Некрасов мало-помалу добился того, что смысл их прояснился до полной прозрачности.

Особенно большим смысловым приобретением явилась третья строка, которую невозможно и сравнить с предшествовавшими ей вариантами. «Прикащик — жиденький француз», «давно знакомый ей француз» — это в смысловом отношении чрезвычайно бедно по сравнению с окончательным текстом:

Знакомый с бурями француз.
(III, 31)

Стремление к наиболее впечатляющей, наиболее выразительной речи побуждало Некрасова добиваться с такой же настойчи-

востью лаконической формы стиха, максимального сжатия его словесной фактуры. Каждое свое чувство стремился он высказать так,

Чтобы словам было тесно,
Мыслям — просторно, —
(II, 439)

а если это не сразу удавалось ему, он десятки раз перечеркивал рукопись, лишь бы достигнуть нужной ему компактности слов.

«Чтобы словам было тесно, мыслям — просторно» — это требование было заявлено Некрасовым также в одной из его повестей, где он сравнивал слова с только что обмолоченным хлебом и настаивал, чтобы мы «веяли», как веют крестьяне зерно: «...зерно остается на гумне, а шелуху и пыль уносит ветер... весело и хлестко падают тучные зерна на твердое, гладкоукатанное гумно!.. Но жалкое зрелище представляет шелуха: как подбитая моль, вяло покружась в воздухе, она апатически оседает на траву или на болото и пропадает там. Но что до шелухи? О ней никто не думает. Дело в том, что очищаемый таким образом хлеб дает сытную и здоровую пищу, и да научатся «веять» все те, до кого это может относиться» (VI, 334).

В его рукописях множество примеров того, с каким неослабным упорством трудился он над «веяньем» слов, отделяя от них шелуху.

Когда в поэме «Кому на Руси жить хорошо» деревенские офени, очутившись на ярмарке, стали, как было сказано выше, толковать о портретах штатских и военных генералов, отдавая предпочтение осанистым и тучным перед тощими, они в первом варианте говорили купцу;

Сбыть хочется плюгавеньких?
Должно быть, залежалися, —
Охота их спустить?

Казалось бы, эта краткая речь не страдает излишней растянутостью, но Некрасов после долгих усилий свел три стиха к одному:

Дрянь, что ли, сбыть желательно... —
(III, 185)

то есть дал одному стиху такую же смысловую нагрузку, какая вначале лежала на трех.

В той же поэме — в черновом варианте «Последыша» — «непокладистый мужик» Агап Петров обращался к своим односельчанам с такими упреками:

Царь сжалился над глупыми,
Так сами вы охотою
Валиться в ноги, кланяться
Надумали шуту!

(XII, 315–316)

Это четверостишие показалось Некрасову «зерном в шелухе», и он стал применять к нему свое обычное «веянье». «Шелухою» являлись в его глазах главным образом последние строки, где добровольное возвращение крестьян в кабалу было осуждено недостаточно сильно. Ведь эти крестьяне не только «валились в ноги» и «кланялись» барину, они (с точки зрения Агапа) снова стали крепостными рабами.

Отсюда второй вариант тех же укоризненных строк:

Царь сжалился над глупыми,
Так сами снова лезете
Безумные в хомут!

(XII, 316)

«Лезете в хомут» — очень точная формула, метко определившая поведение крестьян. Но и в этом втором варианте по-прежнему осталась «шелуха»: слово «безумные» в третьей строке оказалось явно излишним, так как в первой строке те же самые люди уже были названы «глупыми». Впрочем, и этот эпитет подлежал устранению, так как безрассудство людей, лезущих добровольно в хомут, было и без того очевидно. Слово «лезете» оказывалось столь же ненужным: в данной словесной конструкции оно угадывалось очень легко.

В результате всего этого долгого «веянья» получилось такое двустишие:

Ай, мужики! Царь сжалился,
Так вы в хомут охотою...

(III, 324–325)

Последняя строка предельно лаконична: в ней в одной все содержание трех строк первоначального текста.

Отметим кстати, что формула «царь сжалился» сохранилась во всех вариантах, так как Некрасову нужно было показать, что даже крестьяне, ненавидевшие помещичий гнет, идеализировали самодержавную власть.

В той же поэме (в «Прологе») сперва был такой вариант:

Лежит под теми соснами
Заветная коробочка,
Закопана в земле.

(III, 469)

Слова «лежит» и «в земле» были излишними: если «закопана», значит «в земле»; если «в земле», значит «лежит».

Поэтому в окончательном тексте:

Под этими под соснами
Закопана коробочка.

(III, 162)

В «Сельской ярмонке» у пьяного крестьянина сломалась в телеге ось, и воз с товаром опрокинулся. Починяя телегу, крестьянин

Топор сломал! Как вкопаной
Над топором стоит,
Про утварь деревянную,
Разбросанную по грязи,
Про ложечки, про чашечки,
Про ковшички забыл,
Над топором раздумался.

(III, 475)

От всего этого семистишия в окончательном тексте осталось:

Топор сломал! Раздумался
Мужик над топором...

(III, 182)

Бывало и так, что какой-нибудь текст уложится у Некрасова, скажем, в четыре строки, но поэт полагает, что для данной мысли или для данного образа вполне достаточно и трех стихов, — и начинается длительное, постепенное сжимание текста. Приведем один пример из очень многих. Когда в поэме «Кому на Руси жить хорошо» атлет-каменотес обозвал свой тяжкий молот «счастием», странники сказали ему:

Ну веско! — спорить нечего.
Да только с этим «счастием»
Не будет ли на старости
Носиться тяжело?

Поэт поставил перед собою задачу сжать эту реплику до крайних пределов, и отсюда такие последовательные изменения текста:

Ну веско! Спорить нечего!
Одно, дружок: не будет ли
Носиться с ним на старости
Надсадно! Выпивай!

Ну веско! Спорить нечего!
Одно, дружок: не будет ли
Носиться с этим счастием
Под старость тяжело?

И наконец:

Ну веско! А не будет ли
Носиться с этим счастием
Под старость тяжело?..

(III, 203)

Иногда ради художественной энергии целого Некрасову случалось жертвовать такими деталями, которые были сами по себе хороши. Таково, например, описание косьбы в черновом варианте «Последыша»:

...Да шум травы подрезанной,
Чуть слышный мягкий шум...
. . . . . .
У каждого косца,
Как по команде, правая
Нога вперед отставлена,
Коса приподнята.

(XII, 302)

Из окончательного текста эти вполне добротные стихи были изъяты — не потому ли, что они тормозили развитие намеченной автором темы?

Каким путем Некрасов достигал лаконичности, наиболее отчетливо видно по его долгой работе над теми стихами «Русских женщин», где изображается восстание декабристов.

Вначале он наметил контрастное изображение тех двух генералов, которые по приказу царя обращались к восставшим. Один с самого начала был очерчен как грубый бурбон и ругатель, в образе второго на первых порах были некоторые черты добродушия:

Какой-то храбрый генерал:
Солдат мятежных обругал —
Послали на тот свет!
Другой отечески просил
И тоже пулю получил.
(III, 425)

В следующем наброске черты добродушия усиливаются. В соответствии с этим меняется и судьба «добряка»: солдаты щадят его жизнь и пристреливают одного лишь «ругателя»:

Какой-то *добрый* генерал
Влетев в каре, *увещевал,*
Просил, – да толку нет!
Другой попробовал ругнуть, —
Ему послали[1] пулю в грудь...
(III, 425)

Но это было отклонением от исторической истины: «добрый» представитель царизма был, равно как и злой, ненавистен восставшим солдатам, и они прикончили обоих.

В следующем варианте читателю дается понять (правда, еле заметным намеком), что доброта второго напускная и что он заведомо лжет, обещая мятежникам царскую милость. Зато генерал-ругатель, очевидно в предвидении цензурных придирок, устранен из текста совершенно и заменен другим, изображенным такими чертами, которые, пожалуй, даже внушают, симпатию:

Какой-то храбрый генерал,
Влетев в каре, увещевал.
Просил, — один солдат,
Прицелясь, смерть ему послал:
С коня валится генерал,
Из раны брызжет кровь...
Другой при[близился] к рядам, —
«Прощенье царь дарует вам!»
Развязка та же — вновь...
(III, 426)

Конечно, и этот набросок не мог удовлетворить Некрасова: во-первых, «храбрый» генерал, «увещевавший» и даже «просивший» мятежников покориться властям, был нехарактерен для свирепых приемов подавления декабрьского восстания; во-вторых, расправа мятежников с таким кротким начальником казалась в этом варианте ненужной жестокостью; в-третьих, все изложение было слишком громоздким, и необходимо было освободить его от лишних подробностей. А этих подробностей здесь

[1] Вариант: «всадили».

оказалось немало: ведь само собой было ясно, что стрелявший в генерала должен был непременно прицелиться, что из раны раненого брызнула кровь и т. д.

Дальнейшая работа Некрасова над этой строфой уничтожила все три недостатка.

Слово «храбрый» (в применении к генералу) было заменено ироническим эпитетом «бравый», причем он уже не «увещевает», не «просит», не «ругает» восставших, а «грозится», то есть сулит им беспощадные кары, и, таким образом, пуля, которую он получает от них, становится оправданной вполне. Также оправдана оказалась расправа солдат и с другим генералом, пытавшимся обмануть их обещанием царской амнистии.

Едва только после этих длительных сомнений, колебаний и поисков в уме Некрасова четко установилась оценка всего эпизода, а также лиц, участвовавших в нем, едва только поэту стала окончательно ясна его тема, он получил возможность довести всю строфу до предельно сжатой лаконической формы:

Какой-то бравый генерал,
Влетев в каре, грозиться стал —
  С коня снесли его.
Другой приблизился к рядам:
«Прощенье царь дарует вам!»
  Убили и того.

(III, 32)

Так стремление быть верным художественной правде привело к лаконизму стиха; отпало все громоздкое, случайное, лишнее, каждое слово стало полновесным и четким.

В стихотворении «Похороны» перед строфой о приезде суда были такие стихи, характеризующие отношение крестьян к самоубийце:

Где лежал — там его и оставили,
Лишь покрыли сердягу холстом[1],
Караул к нему строгий приставили
И послали скорей за судом.

Закопать-то статья немудреная,
Да ведь надо по-Божьи судить:[2]
Как ни умер, душа-то крещеная!
Положили мы — гроб сколотить...

(ЛБ–М. 5761)

[1] Первоначальный вариант: «Лишь покрыли лицо полотном».

[2] Во втором томе Полного собрания сочинений и писем Н. А. Некрасова (М., 1948) неверно указан ранний вариант строки: «Да ведь нужно по-Божьи судить» (с. 555).

О смоубийце даже в беловом автографе оставались такие стихи:

Ты любил их[1], гостинцу им нашивал,
Ты на спрос отвечать не скучал,
Ты у нас про житье наше спрашивал,
Ровней с нами себя называл.

А лицо было словно дворянское...
Приносил ты нам много вестей
И про темное дело крестьянское,
И про войны заморских царей...

(II, 555)

Эти стихи разжижали весь текст и вносили в него такие подробности, которые и без этих стихов угадывались сами собой.

После устранения шестнадцати строк стихотворение только выиграло в своей эмоциональной динамике.

Впрочем, одно из четверостиший осталось, но Некрасов в корне переделал его. Первоначально, как мы видели, он хотел представить «молодого стрелка» дворянином, сочувствующим закрепощенным крестьянам, чем-то вроде Павла Веретенникова:

Ты у нас про житье наше спрашивал,
Ровней с нами себя называл.

Но потом зачеркнул эти строки и написал вместо них:

У тебя порошку[2] я попрашивал,
И всегда ты нескупо давал, —

(II, 117)

то есть выключил из своей темы идейную близость охотника к трудовому крестьянству и заменил ее личной его добротой.

Только этим постоянным стремлением Некрасова к сжатию, к конденсации мысли, к сосредоточению в каждой строке наибольшей словесной энергии и можно объяснить лаконизм таких его стихотворений, как «Буря», «Катерина», «Железная дорога», «Смолкли честные...», «Баюшки-баю» и др.

Этим же постоянным тяготением к конденсации мысли объясняется изобилие в литературном наследии Некрасова афоризмов, крылатых слов и т. д.

[1] Крестьянских детей.
[2] Пороху.

Иные из них так насыщены словесной энергией, что давно уже оторвались от некрасовских книг и живут в нашей речи самостоятельной жизнью, подобно поговоркам и пословицам.

Сюда относятся, например, такие стихи, как:

Суждены вам благие порывы,
Но свершить ничего не дано...
(II, 97)

Или:

Братья писатели! в нашей судьбе
Что-то лежит роковое...
(I, 138)

Такие крылатые строки, именно вследствие своего лаконизма, давно уже бытуют среди нас в виде законченных, замкнутых в себе произведений поэзии, наряду со строками из басен Крылова, «Горя от ума», «Мертвых душ». Многие произносящие их зачастую даже не знают, из какого источника они позаимствованы.

Наиболее распространенные из этих цитат составляли в своей совокупности моральный кодекс революционного демократа шестидесятых годов:

То сердце не научится любить,
Которое устало ненавидеть.
(I, 158)

...дело прочно,
Когда под ним струится кровь...
(II, 11)

Поэтом можешь ты не быть,
Но гражданином быть обязан.
(II, 12)

Нужны нам великие могилы,
Если нет величия в живых...
(II, 430)

Воля и труд человека
Дивные дивы творят!
(III, 12)

Кто живет без печали и гнева,
Тот не любит отчизны своей...
(II, 222)

Тот не герой, кто лавром не увит
Иль на щите не вынесен из боя...
(II, 367)

Нужны столетья, и кровь, и борьба,
Чтоб человека создать из раба.
(I, 127)

Иногда это лаконически выраженный итог наблюдений над горькими фактами тогдашней действительности:

Он до смерти работает,
До полусмерти пьет!..
(III, 196)

Удар искросыпительный,
Удар зубодробительный,
Удар скуловорррот!..
(III, 228)

Иногда этот итог наблюдений облекался у Некрасова в форму сентенций:

Недолгая нас буря укрепляет,
Хоть ею мы мгновенно смущены,
Но долгая — навеки поселяет
В душе привычки робкой тишины.
(II, 261)

Иногда это были эмоциональные возгласы, как, например, знаменитые строки из стихотворения на смерть Добролюбова:

Какой светильник разума угас!
Какое сердце биться перестало!
(II, 200)

Или:

Уведи меня в стан погибающих
За великое дало любви!
(II, 97)

Или:

Будь он проклят, растлевающий
Пошлый опыт — ум глупцов!
(II, 57)

В огромном большинстве этих крылатых речений Некрасов выступает как мыслитель, вооружающий демократическую массу

читателей предельно сжатыми формулами, в которых с великолепной лаконичностью выражено ее отношение к русской действительности. Сюда относятся, например, мудрые строки о крестьянской реформе 1861 года:

Порвалась цепь великая,
Порвалась — расскочилася:
Одним концом по барину,
Другим по мужику!..

(III, 235)

А также гениальные по широте обобщения стихи из поэмы «Кому на Руси жить хорошо», которые использовал Ленин:

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

(III, 390)

Если по своей цитатности многие стихотворения Некрасова приближаются к «Горю от ума», «Мертвым душам» и басням Крылова, этим они обязаны главным образом своему лаконизму, предельной концентрации мысли и чувства.

Но энергия стиха заключается не только в его лаконизме. Многое здесь зависит от эмоциональной окраски. Бывают равнодушные строки, в которых лишь регистрируются происходящие факты без всякого авторского участия в них. Такие стихи случалось писать и Некрасову, но то была лишь первоначальная стадия творчества: в процессе работы он всячески добивался того, чтобы и в эти стихи вдохнуть живую динамику речи.

В черновиках «Русских женщин» имеются, например, такие стихи:

Княгиня просит, чтоб живей
Перепрягали лошадей[1].

Это констатирование голого факта не удовлетворило Некрасова, и он внес в те же стихи интонацию нетерпеливой настойчивости, причем косвенная речь героини заменилась прямою:

Выходит путница: «Скорей
Перепрягайте лошадей!»

(III, 25)

[1] Рукописное отделение Института русской литературы Академии наук СССР.

Такая же замена косвенной речи прямою, придающей повествованию эмоциональную силу, произведена Некрасовым в том месте поэмы, где изображается обращение митрополита к восставшим.

Первоначальный набросок:

Приехал сам митрополит
С хоругвями, с крестом,
Прощенье царское сулит,
Не то грозит судом. —

(III, 426)

Окончательный текст:

Явился сам митрополит
С хоругвями, с крестом:
«Покайтесь, братия! — гласит. —
Падите пред царем!»

(III, 32)

Эта естественность и живость интонации также стоила Некрасову многих усилий.

В черновике его сатиры «Балет» было, например, такое шуточное обращение к сидящей в партере чиновнице:

Между тем расплатились бы с прачкой...

(II, 570)

Интонация этого стиха показалась поэту безжизненной; в следующем варианте он попытался придать ей эмоциональное звучание:

Право, лучше б разделаться с прачкой...

(II, 570)

Но в этом втором варианте фразеология стала безличной. Пропал адресат стиха. Кроме того, слово «разделаться» не принято в бытовом разговоре об уплате за стирку белья. В новом варианте Некрасов устранил эти два недостатка, и тогда у него получилось:

Лучше вы рассчитались бы с прачкой...

(II, 570)

В лексическом отношении эта новая версия была удовлетворительнее двух предыдущих, но ее интонация все еще показалась

Некрасову неопределенной, невнятной, и поэт в конце концов создал такой вариант:

Рассчитайтесь, сударыня, с прачкой...
(II, 249)

В этом окончательном тексте строка достигла наибольшей выразительности. Исчезло сослагательное *бы*, придававшее ей неопределенность и шаткость, а прямое обращение «сударыня» усилило ее речевую энергию. Я уже не говорю о том, что по сравнению с предыдущими тремя вариантами в этом окончательном тексте анапестическое строение стиха приобрело наибольшую четкость (в предыдущем варианте едва ли было желательно излишне сильное ударение на *вы*).

Вообще интонации стихов Некрасов придавал огромное значение.

В самом конце первой части «Русских женщин» иркутский губернатор восклицал, обращаясь к героине поэмы:

1. Простите, я вас истерзал!
(III, 431)

Грамматическая структура этого восклицания была слишком уж правильной и могла показаться вследствие этого книжной, и вот, добиваясь живого звучания, Некрасов подверг вышеприведенную строку таким изменениям:

2. Простите, я измучил вас...

3. Я вас измучил... Боже мой...

4. Я как палач измучил вас...[1]

5. Да! как палач, я мучил вас...
(III, 431–432)

6. Простите! да, я мучил вас...
(III, 47)

Интонация шестого варианта отличается наибольшей естественностью, потому что восклицание *да*, поставленное в средине строки, придает живую прерывистость в устной взволнованной речи и разрушает тот книжный оттенок, который слышался во всех предыдущих конструкциях.

[1] Рукописное отделение Института русской литературы Академии наук СССР.

4

Мы уже видели по многим некрасовским рукописям, какая была огромная разница между его первыми черновыми набросками и окончательным текстом.

Сила его мастерства проявилась здесь наиболее явственно. Поражает его постоянная готовность безжалостно уничтожать целые массивы стихов, представляющих собою совершенно, казалось бы, законченный текст, уже отделанный им для печати.

С этим, если можно так выразиться, расточительным некрасовским методом, требовавшим от поэта двойного, а иногда и тройного расхода творческой энергии, читатели могли познакомиться еще в пятидесятых годах, когда в Москве вышла первая его книга: «Стихотворения Н. Некрасова» (1856).

В книге было напечатано небольшое стихотворение «Буря», полное самой простодушной веселости, которая так и брызжет из каждой строки. Это одно из наиболее радостных стихотворений Некрасова. Его тема — счастье влюбленного, одержавшего любовную победу:

Долго не сдавалась Любушка-соседка,
Наконец, шепнула «есть в саду беседка».

(I, 99)

Шестистопный хорей словно создан для этих ликующих победных стихов о нечаянной радости. Вообще вся их крепкая и стройная форма так неразрывно связана с содержанием, что читателю даже трудно представить себе эту жизнерадостную, мажорную тему в каком-нибудь ином воплощении. А между тем за шесть лет до появления «Бури» на страницах некрасовской книги поэтом было напечатано другое стихотворение на ту же тему, под тем же заглавием, написанное многословно, очень невыразительным ритмом.

Эта первоначальная «Буря» была помещена в «Современнике» 1850 года:

Не любил я ни грому, ни бури
И боялся, когда по лазури,
Разрушенье и гибель тая,
Пробежит золотая змея.

Да вчера молодая соседка
Мне сказала: «в саду есть беседка —
Как стемнеет, туда приходи!»
Расходилося сердце в груди!

и т. д.

(I, 389)

Стихи были значительно ниже сил и возможностей молодого поэта. Недаром они были забракованы им. Их рыхлая форма нисколько не соответствовала их содержанию и тем самым губила их. Начать с того, что по интонации, по ритму это стихотворение представляло собой слишком явную копию знаменитой «Соседки» Лермонтова, написанной за десять лет до того:

Не дождаться мне, видно, свободы,
А тюремные дни будто годы;
И окно высоко над землей!
И у двери стоит часовой!
Умереть бы уж мне в этой клетке,
Кабы не было милой соседки!..

Были даже совпадения рифм (например, строка: «Разрушенье и гибель *тая*» была явно навеяна лермонтовской: «Видно, буйную думу *тая*»).

А главное, образы были неточны, далеки от реалистической правды. Какая молния, например, бежит «по лазури», то есть по безоблачному, ясному небу?

В-третьих, синтаксис, обычно столь четкий и строгий в поэзии Некрасова, здесь оказался сбивчив и смутен. Например:

И в беседку тоскуя *иду*,
Что соседки я там не найду...
(I, 389)

Инверсия здесь так неудачна, что кажется, будто местоимение *что* подчинено глаголу *идти!* Таких погрешностей у Некрасова в то время уже никогда не бывало.

Или:

В бурю выйти ей из дому в *диво* –
И не верит...
(I, 389)

«В диво и не верит» — такая конструкция была, конечно, совершенно несвойственна зрелой поэзии Некрасова.

В-четвертых, стихотворение было чересчур многословно. Сюжет требовал лаконической краткости: боялся грома, но во время грозы пришла нечаянная радость, и гроза стала мила на всю жизнь. Нужно ли при этом описывать молнию? Нужно ли передавать диалоги влюбленных, уснащенные такими фразами, как: «Наше счастие тихо цветет, наше сердце любовью живет»?

Таких строк было сорок девять, и, конечно, каждый согласится, что то было одно из наименее удачных творений Некрасова.

Оно было наглядным свидетельством, какую предательскую роль играет несовершенная форма по отношению к самой лучшей тематике.

Очевидно, Некрасов и сам ощутил, что эта многословная «Буря» недостойна его дарования. Через три года он написал то же самое стихотворение сызнова, и оно стало одним из его бессмертных шедевров.

Больше ста лет прошло со времени появления в печати исправленной и переработанной «Бури», а она все так же свежа, заразительно весела и прекрасна, словно написана не дальше вчерашнего дня. Радость любовной победы здесь так и трубит во все трубы. Здесь, в этой переработке неудачных стихов, Некрасов наглядно обнаружил великую силу своего мастерства и непогрешимость своего литературного вкуса, а также ту беспощадную суровость к себе, к своему творчеству, к своему дарованию, без которой он не был бы великим поэтом.

Вместо аморфных стихов получилась стальная конструкция. Каждая строка (буквально каждая) ведет к новому повороту сюжета, каждая определяет собою новую стадию в развитии темы. Здесь сказался предельный лаконизм стиха — такая могучая энергия слова, которой и у Некрасова в ту пору почти никогда не бывало. Вместо длинной декларации своего любовного чувства («счастье мое — целый мир исходить для нее» и т. д.), вместо всех этих романсовых фраз — всего лишь одна строка (в высшей степени далекая от всяких романсов):

Кровь-то молодая: закипит — не шутка!
(I, 99)

Вместо претенциозных и вычурных описаний грозы, вместо «золотых змей», которые бегают «по лазури, разрушенье и гибель тая», — опять-таки простая, житейская, деловая, разговорная фраза:

Небо обложилось тучами кругом...
Полил дождь ручьями — прокатился гром!
(I, 99)

Благодаря такому переходу от романсовой фразеологии к простой и житейской все событие приобретает характер реального факта; в него веришь, как в действительный случай. Этому способствует и то, что женщина, которая в первоначальном варианте была безымянной, безличной, здесь названа по имени — Любушка, и о ней тоже говорится не выспренним, а житейским, простым языком («белоручка»). В первом варианте ее речь была

слишком уж гладкой и правильной, словно перевод с иностранного:

«...в саду есть беседка —
Как стемнеет, туда приходи!»
(I, 389)

В окончательном же тексте эта книжная дикция заменилась естественной:

«...есть в саду беседка,
Как темнее станет — понимаешь ты?..»
(I, 99)

Вообще в этом окончательном тексте свобода и естественность всех интонаций являет живой контраст безжизненным интонациям первоначальных стихов. Первоначальные стихи как будто затем и появились в печати, чтобы лучше оттенить мастерство, с которым создан второй вариант.

Здесь каждая строчка радует не только своей победной и праздничной темой, но и тем искусством, с которым она создана:

Долго не сдавалась Любушка-соседка,
Наконец, шепнула: «Есть в саду беседка,

Как темнее станет — понимаешь ты?..»
Ждал я, исстрадался, ночки-темноты!

Кровь-то молодая: закипит — не шутка!
Да взглянул на небо — и поверить жутко!

Небо обложилось тучами кругом...
Полил дождь ручьями — прокатился гром!

Брови я нахмурил и пошел угрюмый —
«Свидеться сегодня лучше и не думай!

Люба белоручка, Любушка пуглива,
В бурю за ворота выбежать ей в диво;

Правда, не была бы буря ей страшна,
Если б... да настолько любит ли она?..»

Без надежды, скучен прихожу в беседку,
Прихожу и вижу — Любушку-соседку!

Промочила ножки, и хоть выжми шубку...
Было мне заботы обсушить голубку!

Да зато с той ночи я бровей не хмурю.
Только усмехаюсь, как заслышу бурю...
(I, 99)

И этот еле намеченный, слегка выраженный простонародный колорит, которого не было в первой «Буре» (*«Ждал я, исстрадался, ночки-темноты»*, «Свидеться сегодня *лучше и не думай»*, «и *хоть выжми* шубку»), и этот размашистый, радостный ритм, так хорошо соответствующий сюжету стихов, — все это не сразу досталось Некрасову, а после тщательной и долгой работы над уже законченным и напечатанным текстом.

Решающую роль в этом творческом обновлении «Бури» сыграла демократизация всего ее стиля. Стиль первого варианта не имел никаких элементов народности, автор пользовался нейтрально-интеллигентскою речью, похожей на перевод с иностранного, действие происходило неведомо где, и участвовали в нем какие-то абстрактные лица. Во втором варианте действие происходит в России, у героини прекрасное народное имя, на ней народная одежда — сарафан (который носит здесь областное название — «шубка»), речь героя по своей конструкции и своему словарю приближена к народному говору, и об этом тоже нельзя забывать при сравнении обоих вариантов.

Переделка «Бури» произошла, так сказать, у всех на глазах, ибо, как мы видели, оба ее варианта появились в печати. Но едва ли кому известно, что таких случаев было немало, что существует еще несколько стихотворений Некрасова, написанных им дважды и трижды.

Например, его стихотворению «Свадьба» предшествовало вполне законченное стихотворение «Встреча», написанное тем же размером и разрабатывающее тот же сюжет — о гибели женской души. Оба стихотворения начинаются описанием церкви. В первом стихотворении читаем:

В сумерки в церковь вхожу я случайно,
Полно всё в ней полумраком и тайной.
Две-три лампады, убого блестя,
Темные лики святых золотя, —
Слабых лучей не доносят высоко,
Робко поднявшись, пугливое око
Клонится долу, — хромой инвалид
Ходит с тарелкой и медью стучит.
Шепотом внятным и медленным нищий
Просит у Бога покрова и пищи.
Тут же склоняется низко без слов
Пара старушечьих дряхлых голов...
(I, 416)

Некрасов не удовлетворился этими дактилями; тем более что двустишие о нищем не могло не ощущаться как эхо такого же двустишия Жуковского:

Рвутся толпой и голодный, и нищий
В двери епископа, требуя пищи.
(«Суд Божий над епископом»)

Закончив все это стихотворение и переписав его набело, Некрасов отложил его в сторону и начал писать сызнова, причем, кроме первой строки, все остальное написал по-другому:

В сумерки в церковь вхожу. Малолюдно,
Светят лампады печально и скудно,
Темны просторного храма углы:
Длинные окна, то полные мглы,
То озаренные беглым мерцаньем,
Тихо колеблются с робким бряцаньем.
В куполе темень такая висит,
Что поглядеть туда — дрожь пробежит!
С каменных плит и со стен полутемных
Сыростью веет: на петлях огромных,
Словно заплакана, тяжкая дверь.
(I, 146)

Сличив оба текста, мы видим, что второй почти не зависит от первого. Это два параллельные стихотворения, и ни одно из них *не является черновым вариантом другого.* В каждом своя система образов: во втором уже нет ни инвалида, ни нищего, ни дряхлых старух; вся живопись этого второго отрывка сосредоточена на разных градациях тьмы, наполняющей малолюдную церковь: *«полутемные* стены»; *«темные* углы»; *«мгла* длинных окон»; *«черная темень* купола». Образы даны не безразличные (как в первом тексте), а либо грустные, либо пугающие, окрашенные отношением поэта: лампады светят «печально», дверь «словно заплакана», купол: «поглядеть туда — дрожь пробежит!».

Еще более различны дальнейшие тексты обеих стихотворных новелл. В первом — встреча лирического героя со своей прежней возлюбленной; он неожиданно увидел ее в обществе дряхлых старух:

И между ними — ужель не ошибка? —
Бледны ланиты, исчезла улыбка.
Бедная, бедная, скоро же ты
Чудной лишилась своей красоты!
и т. д.

А во втором тексте он видит в церкви незнакомую женщину, которая венчается с разгульным ремесленником:

Нет богомольцев, не служба теперь —
Свадьба. Венчаются люди простые.
Вот у налоя стоят молодые:
Парень-ремесленник фертом глядит,
Красен с лица и с затылка подбрит —
Видно: разгульного сорта детина!
Рядом невеста: такая кручина
В бледном лице, что глядеть тяжело...
и т. д.
(I, 146)

Лишь в одном месте оба текста сближаются. В первом варианте читаем:

Вижу я: стан твой немного полнее...
Вижу: украдкой, стыдливо краснея
И нагибаясь горящим лицом,
Хочешь ты скрыть его жалким платком.
(I, 417)

Во втором тексте дана вариация этих же строк:

Вижу я, стан твой немного полнее,
Чем бы... Я понял! Стыдливо краснея
И нагибаясь, свой длинный платок
Ты на него потянула...
(I, 146)

Только про это четверостишие и можно сказать, что оно относится к предыдущему тексту, как беловой вариант к черновому. Во всем остальном оба стихотворения совершенно различны. Оба написаны порознь, и каждое является законченным целым.

Нельзя не восхищаться тем искусством, с которым Некрасову то и дело удавалось превращать сравнительно слабые строки в замечательные произведения поэзии.

Вспомним хотя бы известный отрывок из поэмы «Мороз, Красный нос»: «Есть женщины в русских селеньях». Изобразив величавую, красивую и гордую русскую женщину, шествующую по улице во главе своей обширной семьи, Некрасов в окончательном тексте воскликнул:

И по сердцу эта картина
Всем любящим русский народ!
(II, 171)

Восклицание, насыщенное горячим патриотическим чувством, является концовкой большого отрывка и, таким образом, подводит эмоциональный итог всем шестидесяти четырем предыдущим строкам. Оно естественно вытекает из них.

Между тем в первоначальном наброске было:

Рай в доме того семьянина,
Где баба такая живет!
(II, 561)

В кубышке на свадьбу для сына
Убогий залишек растет...
(II, 561)

Можно ли сравнить эти строки, ограничивающие весь смысл образа узкосемейными рамками, с широким, обобщающим возгласом, где сосредоточена самая сущность поэмы:

И по сердцу эта картина
Всем любящим русский народ!

Узкосемейная тема грандиозно расширилась и превратилась в народную. Такая же огромная разница между первым наброском и окончательным текстом знаменитого стихотворения «Дядюшка Яков». Достаточно сказать, что вместо строчек:

Для ребятишек
Тимошек, Гришек, —
(II, 290)

в первоначальном тексте были такие слова:

Для мальчуганов,
Для всех *болванов.*
(II, 579)

А в стихотворении «Суд» долго держались и в черновых и в беловых вариантах такие строки:

Не плачь же, дева! — будь умна
И об одном проси судьбу,
Чтобы *не вылететь в трубу!*
(II, 582)

И кто с самого раннего детства не помнит наизусть знаменитого некрасовского стихотворения, к которому издавна пристало хрестоматийное заглавие «Мужичок с ноготок» («Однажды в студеную зимнюю пору»). В каждой его строке с такой лирической

силой выражена улыбка поэта, умиленно любующегося шестилетним крестьянином; оно так изящно и стройно, в нем такая строгая гармония отдельных частей, так естественны и многозначительны все интонации заключающегося в нем диалога, что нельзя и представить себе, чтобы в этом шедевре были, например, такие стихи, какие мы находим в черновой его рукописи.

Вместо знаменитой строки:

— Уж больно ты грозен, как я *погляжу!* —
(II, 113)

в черновой рукописи мы встречаем такой вариант:

Что больно ты грозен — я *батьке скажу!*
(II, 555)

Впрочем, далеко не во всяком первоначальном отрывке Некрасова мы можем видеть его черновик. Во время создания стихов поэту случалось вводить в свой тексты *любые* слова, лишь бы только не ослабить инерцию ритма, не застопорить движение стиха. Происходило нечто подобное тому, что позднее описал Маяковский, рассказывая о начальных этапах своей работы над стихотворением «Сергею Есенину», когда первые строки звучали у него приблизительно так:

Вы ушли ра-ра́-ра-ра́-ра в мир иной...
Может быть, летите ра-ра-ра-ра-ра-ра...

Те пустые единицы ритма, которые в процессе работы Маяковский на первых порах заполнил многократным повторением «ра», в рукописях Некрасова заполнялись словами, обладавшими, в сущности, такою же функцией (хотя и не были совершенно отрешены от семантики).

Мы даже не вправе считать эти слова черновыми, так как, вписывая их, Некрасов вполне сознавал, что они предназначены для временного заполнения пробелов. Это были прачерновики.

Таково, например, его четверостишие в рукописи стихотворения «Как празднуют трусу»:

Эти избенк[и], соломою крытые,
Кажется скоро падут,
Эти клячонки, *бесчис[ленно] битые,*
Мало кормимые, еле бред[ут].
(II, 606)

Можно не сомневаться, что такие выражения, как «бесчисленно битые» и «мало кормимые», никогда не предназначались Некрасовым для этих стихов. Их роль кратковременная, чисто служебная: реализация нужного ритма, предшествовавшая детальной обработке стихов. Если это так, то вполне допустимо, что и многие другие подобные строки из числа приведенных на предыдущих страницах имеют точно такой же характер. Уже в то время, когда Некрасов записывал их, ему было ясно, что они не войдут в окончательный текст. Стремясь поскорее закрепить на бумаге основное содержание стиха, основную линию сюжета, он считал возможным в иных случаях не останавливаться на отдельных деталях, подобно скульптору, идущему при создании образа от общих очертаний к подробностям. Общие очертания образа почти всегда вырисовывались для Некрасова в самом начале, но подробности определялись лишь в процессе труда, путем долгого и строгого отбора.

Так велико было его мастерство, так требовательно он относился к своему дарованию и столько тратил неустанного труда, чтобы добиться высокого качества поэтической формы. С необыкновенным упорством превращал он самые тусклые, неудачные, самые, казалось бы, безнадежные строки в замечательные произведения искусства, доказывая всей своей работой над рукописями, что гениальность есть настойчивость в труде.

5

По рассказу академика В. В. Виноградова, «одна преподавательница, разбирая язык басни Крылова «Крестьянин и работник», учила, что в стихах:

Старик Крестьянин с Батраком
Шел под вечер, леском,
Домой в деревню с сенокосу, —

глагол «шел» употреблен в единственном числе потому, что, мол, батрак, как существо бесправное, в счет не идет.

Не смутила ее и дальнейшая фраза в этой басне:

И повстречали вдруг медведя носом к носу, —

где форма глагола «повстречали» стоит уже не в единственном, а во множественном числе. Ответ был найден быстро — и притом ответ глубоко социологизированный: медведь не станет разби-

рать, кто хозяин, а кто батрак. Перед лицом опасности оба они оказываются равноправными, и это выражено грамматически в басне.

С такими же примитивными методами приверженцы учения о языке как идеологии подходили к анализу языка стихотворений Некрасова. Считая его язык надстройкой над феодально-крепостническим базисом, эти ученые пытались поставить всю его лексику и фразеологию в прямую зависимость от того места, какое поэт занимал в классовой борьбе своего времени.

В одном из московских педвузов на семинаре, посвященном изучению поэзии Некрасова, было заявлено с кафедры, что, если в его стихотворениях, относящихся к семидесятым годам, часто встречается слово «увы», это означает, что здесь (цитирую буквально) «конкретизирована та прослойка пессимистических настроений, которые наблюдались в психике эксплуатируемых классов тотчас же после того, как эти классы убедились, что революционная ситуация шестидесятых годов не привела к желанным результатам».

Действительно, нельзя отрицать, что, например, в одном только 1874 году слово «увы» встречается в стихотворениях Некрасова трижды:

Увы! их нет...
(II, 366)

Увы! я дожил до седин...
(II, 384)

Увы! не внемлет он...
(II, 393)

Но стоит только ближе всмотреться в содержание стихов, где встречаются эти «увы», и все социологические построения хитроумного лектора уничтожаются сами собой. Ибо, если продолжить, например, первую из приведенных цитат, окажется, что, хотя она и начинается словом «увы», все стихотворение проникнуто живым оптимизмом, пламенной верой в созидательный гений народа, в его светлое будущее:

Увы! я дожил до седин,
Но изменился мало.
Иных времен, иных картин
Провижу я начало...
(II, 384)

И дальше следуют знаменитые строки о счастье, какого добьется «неутомимый народ» после того, как он сбросит с себя «оковы» царизма. Исследователь, зарегистрировав слово «увы», даже не заметил, что при данном контексте оно относится к одному из самых радостных стихотворений Некрасова.

Мы считаем совершенно безнадежными всякие подобные попытки иллюстрировать при помощи случайно выхваченных выражений и слов классовые позиции писателя. Ибо поэзия Некрасова тем и сильна, что в ее основе лежит общенациональный язык во всех его многообразных проявлениях.

Правильно отмечено в одном давнем исследовании, что даже герои поэмы «Кому на Руси жить хорошо», все эти вахлаки и корёжинцы, говорят тем же языком, каким говорит сам Некрасов: «немного слов и словосочетаний — и язык мужика переходит в язык «последыша», язык «последыша» — в язык «генеральши», язык «генеральши» — в язык представителя духовного сословия: в основе (различных) языковых жанров лежат одни и те же морфологические и синтаксические тенденции»[1].

Нет, кажется, такой социально-языковой категории, которая не нашла бы своего выражения в поэзии Некрасова. Если даже оставить в стороне бесчисленные разновидности просторечия, в воспроизведении которого Некрасов был недосягаемым мастером, необходимо признать, что он с таким же совершенством передавал, например, канцелярскую, чиновничью речь (см. «Провинциальный подьячий», «Говорун», «Филантроп» и т. д.), речь всевозможных церковников, от попа до мелкого дьячка («Забракованные», «Поп», «Счастливые», «Демушка»), речь биржевиков, спекулянтов, банковских и железнодорожных дельцов («Современники») и т. д. Интеллигентская речь всех оттенков, начиная с тонко пародированных повествований офранцуженного графа Гаранского (I, 95) и кончая филиппиками либеральных краснобаев шестидесятых — семидесятых годов, богато и разнообразно воплотилась в поэзии Некрасова, почерпавшего свою лексику почти исключительно из общенационального словарного фонда. Эти многочисленные языковые характеристики различных социальных слоев, встречаемые нами в поэзии Некрасова, замечательны именно тем, что они достигаются скупыми, почти незаметными средствами, при помощи минимального отклонения от общенародной речевой системы. Вот какова, например, у Некрасова фразеология деревенского дьячка, о которой мы уже вскользь говорили в настоящей главе:

[1] *С. А. Голованенко.* Язык Некрасова. — «Ярославский край». № 2. Ярославль, 1929, с. 212.

Пришел дьячок уволенный,
Тощой, как спичка серная,
И лясы распустил,
Что счастие не в пажитях,
Не в соболях, не в золоте,
Не в дорогих камнях.
— А в чем же?
«В благодушестве!
Пределы есть владениям
Господ, вельмож, царей земных,
А мудрого владение
Весь вертоград Христов!
Коль обогреет солнышко,
Да пропущу косушечку,
Так вот и счастлив я!»
— А где возьмешь косушечку?
«Да вы же дать сулилися...»

(III, 201)

Кроме «благодушества», «вертограда» и «пажитей», здесь нет никаких специфических слов, характерных для бурсацкого слога: никто не назовет церковнославянскими такие слова, как «камни», «золото», «вельможи», «владения», «солнышко», а между тем Некрасов так связывает эти слова, ставит их в такие отношения друг с другом, что они приобретают экспрессию церковности. Когда, например, дьячок именует царей земными, ясно, что в уме у него живет представление о «небесном царе», о Боге. Слово «мудрый» — нейтральное слово, но во фразеологическом сочетании «мудрого владение» — оно ощущается как евангельский термин. Лексика сама по себе почти всегда остается у Некрасова общенациональной. Языковая характеристика определенной социальной среды чаще всего достигается при помощи синтаксиса.

Правда, в юмористических, шуточных, пародийных стихах Некрасов, изображая церковников, давал иногда самые густые «эссенции» их своеобразного жаргона. Например, дьячок Григорий («Забракованные») изъясняется в таком комически-утрированном стиле:

Трапезовать прилично человеку,
Егда почует некоторый глад.

(II, 463)

Но этими густыми «эссенциями» Некрасов пользовался лишь в пародийных стихах, а, например, в поэме «Кому на Руси жить хорошо» нет и следа подобной утрировки: все пять церковни-

ков, изображенные там, пользуются чистейшею общенациональною речью, куда вкрапливается лишь самая малая доля специфических слов. Например, в речи попа (в главе «Поп») церковная лексика представлена только такими словами, как «братие», «аминь» и еще два или три, не больше[1]. Другой поп (в главе «Демушка») не произносит ни единого специфически поповского слова; но и без этого Некрасов, воспроизводя его речь, передает с помощью одних интонаций поповские ужимки и жесты. Можно привести десятки примеров, неопровержимо свидетельствующих, что, наделяя своих персонажей теми или иными «языковыми личинами», поэт с безошибочным тактом большого художника всячески воздерживался от использования жаргонных речений.

И Пушкин, и Гоголь, и Тургенев, и Некрасов, и Герцен — все пользовались, одною и тою же общенациональной речью. Те филологи, которые любили определять язык Карамзина и Тургенева как «дворянский язык», а язык Достоевского как «разночинско-городской, мелкобуржуазный язык», а язык Горького как «пролетарский язык», делали это при помощи произвольных и зачастую нелепых натяжек, умышленно закрывая глаза на тот факт, что и словарный состав языка, и его грамматический строй не могут быть, в основе своей, ни дворянскими, ни мелкобуржуазными, ни пролетарскими, а представляют собой достояние всего народа, независимо от его деления на классы.

Но, конечно, каждый великий писатель пользовался общенациональной речью по-своему. У каждого были свои речевые особенности, свои тяготения к определенным словам и грамматическим формам, и потому еще недавно принято было говорить и писать, будто, например, «язык Салтыкова-Щедрина совершенно не похож на тургеневский» или будто «язык Маяковского не имеет ничего общего с языком символистов». То были неверные термины, так как здесь, по существу, констатировалось не различие языков, но различие стилей. И Маяковский, и Салтыков-Щедрин, и Тургенев писали на одном и том же общенациональном, русском языке, стили же их действительно были очень различны. Стиль Фета так резко разнится от стиля Некрасова, что стоит прочитать десять строк того и другого поэта — и сразу даже неискушенный читатель по самому звучанию этих строк, по их словарю, по их грамматическим формам может определить без ошибки, кому из двух поэтов принадлежат эти строки. Литерату-

[1] *С. А. Голованенко.* Язык Некрасова. — «Ярославский край». № 2. Ярославль, 1929, с. 213.

ра всегда есть явление классовое, и трудно представить себе, чтобы идейные позиции поэта никак не отразились на его художественной манере, его поэтической форме и, значит, на его словаре.

Писатель, как представитель определенного класса, не может не отдавать предпочтения одним словам и формам речи перед другими. Его мировоззрение не может не отразиться в характере его фразеологии, его словаря.

Какие же «особые термины, особые выражения» были свойственны Некрасову как представителю определенной социальной среды? Таких слов было очень немного. Каждое из них имело общенародный характер, но в общественно-политической борьбе той эпохи приобрело свой особенный смысл.

Всмотримся хотя бы в один из наиболее типичных эпитетов Некрасова: *роковой*. Этот эпитет встречается у него особенно часто, иногда в одном стихотворении по нескольку раз.

У писателей, чуждых мировоззрению Некрасова, у поэтов-романтиков, слово это почти всегда было связано с мистическим представлением о неотвратимых предначертаниях судьбы. У Некрасова же, как и у других поэтов прогрессивного лагеря, оно переведено в реалистический план и означает: губительный, бедственный, таящий в себе тяжкие муки, причем чаще всего этому слову сопутствует смысл, связанный с политической оценкой предметов и фактов. Например, в «Медвежьей охоте» говорится о людях, томившихся под гнетом реакции:

Кто выдержал то время *роковое*,
Есть от чего тому и отдохнуть.
(II, 278)

И опять через несколько строк:

...Не забыл,
Я думаю, ты истинных светил,
Отметивших то время *роковое*.[1]
(II, 279)

И в сатире «Суд», обличая правительственную расправу со свободолюбивым писателем, Некрасов называет роковым самое место этого беззаконного судьбища:

[1] «Роковое время» — реминисценция на стихотворения К.Ф. Рылеева:

Я ль буду в *роковое время*
Позорить гражданина сан...
(1824)

С каким я трепетом вступал
В тот *роковой* священный зал,
Где жизнь и смерть, и честь людей
В распоряжении судей.

(II, 303)

Ту поэму, за напечатание которой его герой был подвергнут этой судебной расправе, Некрасов тоже называет *роковой*, то есть опять-таки придает данному эпитету политический смысл (II, 301).

Вообще весь путь передового писателя в эпоху царизма представляется ему *роковым*. В его поэме «Недавнее время» читаем:

Не такие еще поощренья
Встретишь ты на пути *роковом*.

(II, 329)

«Роковой путь» — это мучительный путь передового писателя в эпоху царизма. «Роковая повестка» — грозный вызов в царскую охранку:

Получив *роковую* повестку...

В той же сатире встречается также *«роковой* ореол», которым, по ироническому замечанию Некрасова, окружены чиновники тайной полиции:

Как цветы, что в ночи распускаются,
Эти люди в чинах повышаются
В строгой тайне — и в жизни потом
С непонятным апломбом являются
В *роковом* ореоле своем.

(II, 343)

Таким же политическим смыслом окрашен этот эпитет в стихотворении «Страшный год». Говоря о победе «картечи и штыков» над Парижской коммуной, поэт с негодованием восклицает:

Что ни день, победа *роковая*...

(II, 592)

Такая же политическая окраска придана этому слову в стихах:

Где вражда, где трусость *роковая*...

(II, 362)

Предательство в ошибке *роковой*...

(II, 366)

И в одной из «Последних песен», указывая на активизацию сил, враждебных интересам народа, Некрасов прибегает к тому же переосмыслению этого слова:

Дни идут... Все так же воздух душен,
Дряхлый мир — на *роковом* пути...

(II, 400)

Тот же эпитет придает он каторжному руднику в снегах Сибири, куда Николай I сослал декабристов:

Я только теперь, в руднике *роковом,*
Услышав ужасные звуки,
Увидев оковы на муже моем,
Вполне поняла его муки...

(III, 85)

И когда во вступлении в поэму «Мороз, Красный нос» поэт говорит, что его сестра отвела направленную против него *«роковую* стрелу» (II, 116), читателям ясно, что под этой стрелой поэт разумеет те кары, которыми грозил ему царизм.

Специфический оттенок смысла, внесенный Некрасовым в понимание слова «роковой», характеризует собою не столько его личный стиль, сколько стиль его эпохи, его социальной среды.

Материалистически мыслящее поколение сороковых и шестидесятых годов, прежде чем совершенно изъять слово «роковой» из своего обихода, наполнило его тем содержанием, с которым это слово вошло в лексику некрасовских стихов. Для людей идеалистического образа мыслей *роковой* – это надмирный, сверхчувственный, таинственно распоряжающийся человеческой личностью. Для Некрасова и для породившей его демократии прежняя семантика этого слова исчезла, и оно стало просто означать: окаянный, губительный, носящий на себе клеймо душегубного строя.

Другое общенародное слово, которому демократическими массами шестидесятых годов был придан особенный смысл, утвердившийся в некрасовской лексике, было слово «пошлый» (и «пошлость»):

В *пошлой* лени усыпляющий
Пошлых жизни мудрецов,
Будь он проклят, растлевающий
Пошлый опыт — ум глупцов!

(II, 57)

Слово «пошлость» к шестидесятым годам все больше и больше окрашивалось политическим смыслом и приобретало оттенок: застой, оцепенелость, омертвение чувств, приверженность к старым порядкам.

Одним из тысячи примеров такого оттенка может служить хотя бы известное стихотворение Плещеева:

Всем врагам неправды черной,
Восстающим против зла,
Не склоняющим покорно
Перед *пошлостью* чела...
и т. д.

Ср. у Добролюбова:

И сгибну ль я в тоске безумной
Иль в мире с *пошлостью* людской[1].

«Молодое сердце, не совсем еще погрязшее в тине *пошлости*[2] — так называл Добролюбов людей, рвущихся к революционной борьбе.

Таковы же знаменитые щедринские строки: «На стороне *пошлости* – привычка, боязнь неизвестности, отсутствие знания, недостаток отваги. Все, что отдает человека в жертву темным силам, все это предлагает ей союз свой»[3].

Именно этот — политический — смысл чувствуется и в некрасовских стихах:

Не сплошь мы *пошлости* рабы...
(II, 270)

Как мы уходим величаво
В скорлупку *пошлости* своей!
(II, 272)

О, *пошлость* и рутина — два гиганта...
(I, 420)

Отношение Некрасова к пошлости — активная, не знающая примирения ненависть. Анненков, пытаясь определить в двух словах духовную жизнь молодого Некрасова, отметил в нем имен-

[1] *Н. А. Добролюбов*. Полн. собр. соч. Т. VI. М., 1939, с. 266.

[2] *Н. Г. Чернышевский*. Материалы для биографии Добролюбова. Т. I. М., 1890, с. 534.

[3] *Н. Щедрин (М. Е. Салтыков)*. Полн. собр. соч. Т. XI. Л., 1934, с. 87.

но эту черту: «пожираемый огнем творчества и святой злобы к *пошлости*»[1].

Говоря это, Анненков тоже сохранил в слове «пошлость» привнесенный шестидесятыми годами оттенок. Нам кажется, что названный оттенок впервые — так сказать эмбриионально — возник в сочинениях Гоголя. Когда Гоголь говорил о себе, приводя высказывание Пушкина, что «еще ни у одного писателя не было этого дара выставлять так ярко пошлость жизни, уметь очертить в такой силе пошлость пошлого человека», он, кажется, впервые наметил возможность такого восприятия этого слова: ведь все его мертвые души оттого-то и пошлы, что мертвы; мертвы же они оттого, что живое убито в них «расейской действительностью», — этот силлогизм, подсказанный читателю образами Плюшкина, Коробочки, Манилова, Чичикова, придавал слову «пошлость» тот политический смысл, который впоследствии был утвержден и усилен Некрасовым.

Истолкователем этого смысла явился Белинский. По справедливому замечанию современного критика, «пошлой действительностью он называл крепостническую действительность и порожденные ею общественное поведение, строй мыслей и чувств разнообразных слоев населения. Крепостническая система душила и губила в людях все человеческое, формируя у них качества, недостойные человека. Пошлость, понятая в этом смысле, была свойственна и высшим и низшим сословиям, но свойственна далеко не в равной степени»[2].

Третье общенародное слово, которому эпоха Некрасова придала особое значение, было «дело». Это слово нередко тогда означало: *революционное служение народу*. Именно такое значение придано этому слову в следующих текстах Некрасова:

Вы еще не в могиле, вы живы,
Но для *дела* вы мертвы давно...
(II, 97)

Слова... слова... красивые рассказы
О подвигах... но где же их *дела?*
(II, 428)

Он по природе своей благороден,
Только заносчив и к *делу* негоден.
(I, 477)

[1] «Литературное наследство». Т. 51—52. М., 1949, с. 102.

[2] *Б. И. Бурсов.* Проблема реализма в эстетике революционных демократов. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. Л., 1951, с. 13—14.

...*дело* прочно,
Когда под ним струится кровь.
(II, 11)

Вдохновенное, светлое слово
И великое, честное *дело*...
(I, 401)

Уведи меня в стан погибающих
За великое *дело* любви[1].
(II, 97)

Каков был эквивалент слова «дело» в лексике некрасовских стихов, можно видеть яснее всего по одному стихотворению Некрасова, написанному еще в 1845 году. Стихотворение в доцензурной редакции заканчивалось такими строками:

И что злоба во мне и сильна, и дика,
А *хватаюсь за нож* – замирает рука!
(I, 22)

Нечего было и думать о том, чтобы последний стих был дозволен к печати. Поэтому Некрасов счел нужным перевести его на подцензурный язык. И тогда у него получилось:

А до *дела дойдет* – замирает рука!
(I, 440)

Ср. также:

Положим, я такая редкость,
Но нужно прежде *дело* дать.
(II, 8)

А ты молчишь — *бездействен* и печален.
(II, 413)

Эта условная терминология была в то время всеобщей среди революционных демократов. Добролюбов, например, в одном стихотворении писал:

Я ваш, друзья, — хочу быть вашим,
На труд и битву я готов —
Лишь бы начать в союзе нашем
Живое *дело* вместо слов[2].

[1] Некоторые из этих примеров приводятся в книге Н. Бродского и Н. Сидорова «Комментарии к роману Чернышевского “Что делать?”». М., 1933, с. 50–51.
[2] *Н. А. Добролюбов*. Полн. собр. соч. Т. VI. М., 1939, с. 266.

Молодежь шестидесятых годов хорошо понимала, что разумел Некрасов, когда в своей речи о Добролюбове многозначительно выразился:

«Он сознательно берег себя для *дела»* (IX, 411).

«Под «делом» Чернышевский и Добролюбов понимали революцию (см., например, прокламацию «Барским крестьянам»)»[1], — отмечает современный историк.

Смысл этого слова расшифровал Огарев, говоря в «Колоколе» 1861 года: «Мы не хотели начать, а спокойно выжидали голоса из России, который бы сказал, что пришла пора *дела»*[2].

У Добролюбова слово «дело» иногда заменялось словом «деятельность». Например, 24 мая 1859 года он писал другу своему М. И. Шемановскому: *«Деятельность* эта создастся, несмотря на все подлости обскурантов». 11 июня 1859 года ему же: «Теперь нас зовет *деятельность»*. Приводя эти строки, С. А. Рейсер справедливо заключает: «Самый термин «деятельность» оказывается синонимом революционной борьбы»[3].

Таким же специфическим переосмысленным словом было в поэзии Некрасова слово «злоба», «озлобленность», «злость», которым он с демонстративной настойчивостью окрасил всю свою раннюю лирику.

Впервые, как мы видели, оно появилось в 1845 году в его стихотворении «Пьяница», где задавленный жизнью бедняк выражал свою тайную ненависть к тем общественным силам, которые обрекли его гибели:

Сгораешь *злобой* тайною...
(I, 15)

В том же 1845 году Некрасов говорит:

...*злоба* во мне и сильна, и дика.
(I, 22)

И с тех пор эта злоба изображается им как первооснова его мыслей и чувств:

---

[1] *С. А. Покровский.* Политические и правовые взгляды Чернышевского и Добролюбова. М., 1952, с. 95.

[2] Цитирую по Полному собранию сочинений и писем А. И. Герцена. Т. XI. Пг., 1919, с. 292. О революционном значении этого слова см. в книге акад. В. В. Виноградова «Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв.». М., 1938.

[3] *С. Рейсер.* Неопубликованные письма к Н. А. Добролюбову. — «Литературный критик». 1936. № 2, с. 130—131.

Воспоминания дней юности — известных
Под громким именем роскошных и чудесных, —
Наполнив грудь мою и *злобой* и хандрой,
Во всей своей красе проходят предо мной...

(I, 28)

И в том же стихотворении опять:

И грудь моя полна враждой и *злостью* новой...

(I, 29)

Эту свою озлобленность он неоднократно подчеркивает в других стихотворениях того же периода: «Только угрюм и *озлоблен* я был», «Что же молчит мой *озлобленный* ум?», «Угрюм и полон *озлобленья*, у двери гроба я стою».

В те же годы он создает дифирамб озлобленному поэту, «благородному гению», «питающему грудь свою ненавистью». Стихи эти — много позднее — вызвали отклик другого поэта, который так и написал о Некрасове:

Блажен *озлобленный* поэт...[1]

Таково было одно из самых ранних определений поэзии Некрасова, сохранившееся до конца его жизни: «злобная», «озлобленная», «злая» поэзия, и когда в 1847 году Тургенев в первой книжке журнала Некрасова отозвался о нем, используя выражение Лермонтова*: «какой-то поэт <...> *озлобленный* на новый век и нравы», он, кажется, впервые применил к Некрасову это меткое прозвище, которое в сороковых и пятидесятых годах стало его ходячим эпитетом.

Выражение «озлобленный ум», как мы знаем, перешло к Некрасову от Пушкина. Пушкин в «Евгении Онегине» характеризовал человека двадцатых годов:

С его *озлобленным умом*, –

(гл. 7-я)

и через несколько лет, уже с другой интонацией, применил те же слова к Грибоедову: «его меланхолический характер, его *озлобленный* ум» («Путешествие в Арзрум». Гл. II).

В шестидесятых годах «злоба» приобрела такое же значение политического термина, как и «дело». Вот один из множества

[1] *Я. П. Полонский*. Стихотворения и поэмы. Л., 1935, с. 235–236 и 731–732.

примеров — известное стихотворение поэта-революционера М. Михайлова:

Ты умолк; но нам из гроба
Скорбный лик твой говорит:
«Что ж молчит в вас, братья, *злоба*
Что ж любовь молчит?..

Братья, пусть любовь вас тесно
Сдвинет в дружный ратный строй,
Пусть ведет вас *злоба* в честный
И открытый бой!»[1]

У Некрасова это слово насыщено таким же революционным содержанием. Именно потому, что в контексте его стихотворений оно почти всегда означало революционную ненависть к тогдашнему строю, Некрасов часто называл себя *злым* и *озлобленным* и так высоко ценил в себе эту черту.

Он рассчитывал, что демократическая масса читателей, проникнутая теми же чувствами, какие одушевляют его, легко расшифрует это слово и вложит сюда именно то содержание, какое было вложено им. Так оно и было в действительности. Герцен, например, писал о Некрасове, что он «поэт весьма примечательный своей демократической и социалистической *ненавистью*»[2]; Добролюбов — что при чтении его ранних стихов «кровь кипела враждой и *злобой*, сердце поворачивалось от *негодования* и тоскливого бессильного *бешенства*»[3].

«Вражда», «негодование», «злоба», «ожесточенность», «ненависть», «бешенство» — таковы были в глазах людей революционного лагеря и широких демократических масс основные достоинства поэзии Некрасова, и за них-то эти люди полюбили его.

Но либералы, либеральные журналисты и критики, воспользовавшись тем, что, по цензурным условиям, он не имел возможности прямо указать на объект его «злобы», притворились, что им непонятно революционное значение этого слова, принялись изображать дело так, будто он злится без всякой причины, просто потому, что у него сварливый характер, и стали повторять все настойчивее, что ему следует подавлять в себе злобу, ибо, утверждали они, только доброта и сердечность могут быть основами настоящей поэзии. Таков был главный канон их эстетики, и Дру-

[1] *М. Л. Михайлов.* Сочинения. Т. I. М., 1958, с. 87.
[2] *А. И. Герцен.* Собр. соч.: В 30 т. Т. XXVI. М., 1962, с. 98. (Курсив мой. — *К. Ч.*)
[3] *Н. А. Добролюбов.* Полн. собр. соч. Т. VI. М., 1939, с. 471. (Курсив мой. — *К. Ч.*)

жинин, например, на все лады повторял в своих тогдашних статьях, что только тот имеет право называться поэтом, кто «взирает на жизнь с приветливостью», «незлобиво и ласково», «не видя зла», «прославляя одно только благо».

Эти попытки представителей реакционного лагеря превратить «злую» поэзию Некрасова в «добрую» наметились впервые еще в середине пятидесятых годов, тотчас же после смерти Николая I.

Вначале их полемика с Некрасовым велась так мирно, деликатно, любовно, что ее можно было принять за интимную беседу самых близких приятелей. В том и заключалась парадоксальность бытовой обстановки, которая в этот период окружала Некрасова: врагами избранного им направления заявили себя те самые люди, с кем, со времен Белинского, его связывала общая работа в журнале: Анненков, Боткин, Дружинин и др. Ласково, участливо, нежно они убеждали поэта отречься от «злобы» и проникнуться их «светлой философией». Из их переписки мы знаем, как обрадовались они, когда им померещилось, будто в поэме «Саша» Некрасов отрекся от «злобы» и примирился с «расейской действительностью»[1].

Боткин, например, убеждал Некрасова, что он «клевещет на себя», говоря:

То сердце не научится любить,
Которое устало ненавидеть[2], –

(I, 158)

а Майков тогда же увещевал его в длинном послании, весь смысл которого характеризуется такими строками:

И жаль мне, жаль мне человека
В поэте *злобы* и *вражды*![3]

Эти дружеские увещевания уже к 1858–1859 годам переходят в открытый бой, и когда, например, Е. П. Ростопчина, в одной из своих махрово реакционных сатир, назвала «Современник» Некрасова «фирмой желчно-злой», она лишь повторила тот крити-

[1] См. мой комментарий к поэме «Саша» в Полном собрании сочинений и писем Н. А. Некрасова. Т. I. 1948, с. 556–557.

[2] О ранних разногласиях с Некрасовым, возникших в кружке «Современника», см. статью Б. Козьмина «Великий поэт революции». – «Литературное наследство». Т. 49–50. М., 1946, с. XLII–XLVI.

[3] «Два стихотворения Ап. Майкова о Некрасове». Публикация С. Рейсера и А. Максимовича. – «Литературное наследство». Т. 49–50. М., 1946, с. 615.

ческий штамп, который прочно утвердился в кругах, враждебных революционной демократии[1].

Таким образом, политический термин был сведен к обывательскому. К этим обывательским оценкам (или, вернее, к оценкам, притворявшимся обывательскими) примыкает и суждение о Некрасове славянофильского «Дня», который в 1864 году говорил: «Сарказм, ирония и желчная язвительность, хандра, неверие и отчаяние, словом сказать, все эпитеты, которыми передаются больше отрицательные силы души, чем положительные и зиждущие ее способности, будут и самыми характеристическими эпитетами для его музы»[2]. Но Некрасов и не рассчитывал на сочувствие подобных читательских групп. Он очень точно указал, к какому слою читателей адресует он свои стихотворения:

Друзья мои по тяжкому труду,
По Музе гордой и несчастной,
Кипящей *злобою* безгласной!
Мою тоску, мою беду
Пою для вас...

(I, 162)

Эти читатели-друзья хорошо разгадали, какой смысл таится под словами Некрасова, и безошибочно находили в его стихотворениях то, чего не могли прочитать в них ни цензура, ни читатели враждебного лагеря.

Словарь поэта — не терминология ученого. Стилистика Некрасова так сложна, разнообразна и богата оттенками, что ни в какие схемы ее не вместишь. Мы можем говорить лишь об общей тенденции его стиля, тесно связанного в шестидесятых годах со стилем Чернышевского, Салтыкова-Щедрина, Добролюбова. Тенденция эта заключается именно в том, чтобы за словами определенной категории, казалось бы вполне «благонамеренными» и совершенно цензурными, закрепить тайный революционный смысл.

Такой же специфический смысл имело в поэзии Некрасова слово «терпение», играющее в его лексике столь видную роль.

В одной из своих работ проф. Д. Д. Благой напомнил, что в древнерусском языке «тьрпети» означало «мочь», «быть в силах перенести»; «тьрпение» значило «стойкость», «тьрпельно» — «мужественно».

Да и в более позднюю пору терпение на общерусском языке означало настойчивость в работе, упорство. «Терпение и труд все

[1] «Русская старина». 1885. Т. III, с. 687.
[2] «День». 1864. № 43, от 24 октября, с. 18.

перетрут», — говорила пословица, свидетельствуя о том уважении, с которым русский народ относился к настойчивым и упорным работникам. Но в стихотворениях Некрасова слово «терпение» в огромном большинстве случаев звучит негодованием и гневом, так как этому слову в ту пору было присвоено другое значение: безропотная покорность раба своему господину, отказ крепостного крестьянина от всякого протеста и борьбы.

Отсюда стремление прогрессивных писателей унизить, опорочить это слово, разоблачить его хищническое, враждебное народу значение.

В стихах Некрасова такая тенденция проявилась особенно резко: слово *терпение* здесь почти всегда сочеталось с эпитетами, выражавшими хулу. В «Песне Еремушке» терпение зовется *холопским:*

Не *холопское терпение*
Принесешь ты в жертву ей.
(II,58)

В поэме «Современники» терпение зовется *тупым:*

Все в этой песне: *тупое терпение,*
Долгое рабство, укор...
(III, 139)

Тот же эпитет в «Тройке»:

И в лице твоем, полном движенья,
Полном жизни — появится вдруг
Выраженье *тупого терпенья*
И бессмысленный вечный испуг.
(I, 27)

С сарказмом говорит Некрасов от лица бедняка о том либерале, который,

Нам *терпенье* проповедуя,
Как Сократ красноречив.
(I, 91)

С этим словом у революционных демократов шестидесятых годов всегда была связана мысль о неподготовленности крестьянства к революционному действию, и потому, когда Некрасов говорил, например, обращаясь в своих стихах к бурлаку:

Чем хуже был бы твой удел,
Когда б ты менее *терпел?* –
(II, 90)

это значило: «Ты был бы гораздо счастливее, если бы, выйдя наконец из терпения, вступил на путь революционной борьбы».

А когда после поездки в деревню Некрасов писал о том тягостном чувстве, которое вызывают в нем встречи с крестьянами:

Их нищета, их *терпенье* безмерное
Только досаду родит... —

(II, 150)

это на его языке означало: «Как могут крестьяне выносить столько обид и унижений и не восстать против своих угнетателей?»

А когда он обращался к крестьянке, наклонившейся над плачущим ребенком:

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

(II, 153)

здесь заключался нетерпеливый вопрос: неужели матери крестьянских детей завещают свою смиренную покорность и им?

После крестьянской реформы 1861 года страх перед восстанием «освобожденной» деревни заставил имущие классы при помощи церкви (а также реакционной литературы и школы) снова приняться за проповедь деревенскому люду смирения и кротости.

Об этой проповеди Некрасов в одном из своих поздних стихотворений писал:

Те же напевы, тоску наводящие,
С детства знакомые нам,
И о терпении новом молящие,
Те же попы по церквам.

(II, 396)

И другие революционные демократы шестидесятых годов, сознавая, что эта пропаганда терпения служит немаловажным препятствием на пути революционной активизации масс, учили относиться к терпению как к величайшему злу. Вспомним, например, щедринское обращение к читателю в статье «Современные призраки» (1865): «Если терпеть *нельзя,* то еще менее *стоит* терпеть... Спрашивается, сколько тысячелетий живет человечество и чего оно добилось с помощью терпения! Добилось того, что

ему и доднесь говорят: терпи!.. Сколько великих дел мог бы явить человеческий ум, если бы не был скован более нежели странною надеждой, что все на свете сделается само собою?»[1]

Точно так же относилась к терпению вся передовая журналистика шестидесятых и семидесятых годов. Писарев, например, с негодованием писал: «Ультраослиного терпения у нас во всякое время было довольно»[2].

В «Искре» 1871 года (№ 23) Дмитрием Минаевым изображена была Глупость, которая похвалялась в стихах:

Ослиному *терпению*
Учу я пролетария[3].

Терпение темных масс, выгодное правящим классам, издавна восхвалялось реакционерами славянофильского толка как высшая добродетель крепостного крестьянства, будто бы спокон веку присущая русской народной душе. Для проповеди этой добродетели были мобилизованы в сороковых и пятидесятых годах десятки стихотворений, повестей, рассказов, призывавших умиляться смирением русских людей. Из всей этой обширной литературы, которая пыталась противодействовать растущему недовольству крестьянства, раньше всего вспоминается знаменитое стихотворение Тютчева:

Эти бедные селенья,
Эта скудная природа –
Край родной *долготерпенья*,
Край ты русского народа!

Не поймет и не заметит
Гордый взор иноплеменный,
Что́ сквозит и тайно светит
В наготе твоей смиренной...

Стихотворение было напечатано (в 1857 г.) в московском славянофильском журнале «Русская беседа», специально основанном для прославления рабьей покорности «бедных селений», которая к тому времени стала уже кое-где истощаться. По стране «долготерпенья» прокатились восстания. В первой же книжке «Русской беседы» ее идейный руководитель Тертий Филиппов напечатал статью, где, ханжески возвеличивая безропотность и без-

[1] *Н. Щедрин (М. Е. Салтыков)*. Полн. собр. соч. Т. VI. М., 1941, с. 381.
[2] *Д. И. Писарев*. Сочинения. Т. V, с. 170–171.
[3] *Д. Д. Минаев*. Кому на свете жить плохо. Собрание стихотворений. Л., 1947, с. 324.

ответность народа, с горячим сочувствием цитировал народную песню:

Потерпи, сестрица, потерпи, родная!

Статья эта подверглась осуждению со стороны Чернышевского, а песня, приведенная Филипповым, вызвала у Некрасова ответную песню «Катерина», где та же тема о народном терпении приобрела прямо противоположный характер:

«Потерпи, сестрица! — отвечает брат: —
Милого побои не долго болят!»
«Потерпи! — соседи хором говорят: —
Милого побои не долго болят!»

(II, 257)

В «Катерине» Некрасова эта проповедь терпения высмеивается героинею песни, так что вся песня становится открытым протестом против тех элементов фольклора, которые пытались использовать в своих классовых целях многочисленные реакционные авторы[1].

К Чернышевскому тогда же присоединился Щедрин. Правда, Щедрин не называет имени автора этой статьи, но нельзя сомневаться, что он имеет в виду именно Филиппова, когда пересказывает — в ироническом плане — все его дифирамбы долготерпению русских крестьян и воспроизводит его ссылку на ту самую песню, которая дана в его статье:

Потерпи, сестрица, потерпи, родная!

Издеваясь над аргументацией славянофильского публициста, великий сатирик пародирует его статью в таких словах: «Вслушайтесь в русскую песню — там изображается, например, жена, которую бросил муж, но она не волнуется этим... нет, она с терпением и верою ожидает, пока буйные разгулы ее мужа кончатся»[2].

Дальше пересказывается — опять-таки без имени автора — отзыв Филиппова о пьесе «Не так живи, как хочется», после чего вся его статья подвергается уничтожающей критике с тех самых

[1] К такому же мнению о «Катерине» Некрасова пришел, независимо от меня, Б. Бухштаб (см. «Некрасовский сборник». М.—Л., 1951, с. 86—101).

[2] Этот отклик Салтыкова-Щедрина на выступление Тертия Филиппова относится к 1856 г. (см. статью «А. В. Кольцов» в Полном собрании сочинений Н. Щедрина (М. Е. Салтыкова). Т. V. М., 1937, с. 24—25). Характерно, что представитель реакционного лагеря Н. Н. Страхов объявил «Катерину» Некрасова противоречащей (!) мировоззрению народа (*Н. Страхов*. Заметки о Пушкине и других поэтах. СПб., 1888, с. 136).

позиций, с каких восставал против нее Чернышевский. Весь огонь этой критики направлен против того умиления «кроткой покорностью» русских крестьян, их готовностью безропотно сносить все обиды, которое в политической обстановке шестидесятых годов вызывалось уверенностью реакционного лагеря, что крестьянская революция немыслима.

Замечательно единодушие, с каким восстали против славянофильского мифа о долготерпении народа и Чернышевский, и Салтыков-Щедрин, и Некрасов. Едва только в «Русской беседе» появилась попытка прославить *терпение* как высшую народную доблесть, все трое в один голос заявили протест против этой клеветы на народ. Здесь в сотый раз убеждаешься, что поэзию Некрасова никоим образом нельзя изолировать от публицистики его «Современника».

Против апологии терпения столь же резко восставал и Добролюбов. С негодованием цитировал он (в одной из своих рецензий) цинические заповеди крепостному крестьянину, напечатанные в хрестоматии для народного чтения:

«Терпи, что бы с тобой ни случилось... все терпи без ропота... Терпение — лекарство от всех беспокойств» и т. д., и т. д.[1].

Такое понимание слова *терпение*, навязанное русскому народу его угнетателями, сохранилось до Октябрьских дней. Продолжая традиции революционных демократов шестидесятых годов, М. Горький тоже не раз ополчался против проповедуемого «хозяевами жизни» терпения и проклинал его как недостойный человека порок.

Но произошла революция. Терпение из рабьей повинности, внедренной в отсталые народные массы церковниками, стало героической доблестью, и к слову *терпение* вернулся его прежний — временно утраченный — смысл: мужество, настойчивость, упорство в труде и борьбе.

В интересах наглядности я несколько схематизирую факты. На самом деле в слове *терпение* издавна существовали два смысла, но в условиях литературной полемики сороковых — семидесятых годов это слово почти утратило один из смыслов и вернуло его себе лишь в нашу эпоху. В период борьбы главное и основное значение слова *терпение* затмилось, а второе подверглось двум противоположным оценкам: положительной — в реакционной среде и отрицательной — в революционно-демократической. Семантика «терпения» на известном — сравнительно кратком — этапе истории приобрела особенное, временное качество, которое по окон-

[1] *Н. А. Добролюбов*. Полн. собр. соч. Т. V, с. 179.

чании борьбы и должно было утратить свою «классовость» и снова войти в основной словарный фонд языка.

Четыре слова: «дело», «терпение», «пошлость» и «злоба», получившие у демократической интеллигенции шестидесятых годов свой особенный смысл, являются живой иллюстрацией этого положения.

Но то обстоятельство, что у некоторых слов появлялись в иные исторические периоды временные оттенки значений, нисколько не противоречит общенародной роли языка.

Не нужно забывать, что подобных слов было мало[1] и что те смысловые оттенки, которые были приданы им, были ограничены данной эпохой и не выходили за ее тесные рамки, причем и в эту эпоху они сохраняли в обиходной речи (а также в поэзии Некрасова) свое основное значение, лишенное того специфического смыслового оттенка, который был придан им демократами шестидесятых годов. Хотя, например, слово «терпение» означало в некрасовской лексике рабью покорность властям, однако в стихах Некрасова имеется такая строка, где это слово сохраняет свой исконный, положительный смысл.

В «Русских женщинах» (в «Княгине М. Н. Волконской») читаем:

Вы *смелым терпеньем* богаты...
(III, 69)

В этом стихе слово *терпенье*, как и встарь, означает героическую выносливость сильной души. Правда, в поэме Некрасова вся эта фраза, обращенная к «декабристке» Волконской, вложена в уста Пушкину, то есть отнесена к середине двадцатых годов, но можно не сомневаться, что и в эпоху Некрасова были одинаково жизненны *оба* значения этого слова и что в речевом обиходе эпохи то специфическое значение, о котором было сказано выше, никогда не затмевало основного значения[2].

Это относится и к другим вышеприведенным словам. Например, слово «роковой», которому в поэзии Некрасова в большинстве случаев был придан, как мы только что видели, острый политический смысл, нередко использовалось поэтом в общепринятом, более широком значении: «Своя у меня *роковая* тоска» (III, 74), «Вдруг телеграмма пришла *роковая*» (III, 150), «Прочь, о,

[1] К вышеуказанным можно прибавить, например, слово «развитой» (в смысле передовой, обладающий прогрессивным мировоззрением). Ср. у Некрасова: «Часть общества по мере сил *развита*» (II, 270).

[2] См., например, у Тургенева в романе «Дым»: «Терпение требовалось прежде всего, и терпение не страдательное, а деятельное, настойчивое» (гл. XXVII).

прочь! — сомненья *роковые»* (II, 362), «Безумный шаг!.. быть может, *роковой»* (II, 414), «Ты поражен недугом *роковым»* (II, 368), «...На стебле *роковом* стояли лопухи» (II, 419) и т. д.

В одном только стихотворении «Несчастные» на пространстве немногих страниц семь раз повторяется этот эпитет: «О город, город *роковой!»* (II, 19), «Родство постигнув *роковое»* (II, 21), «Клеймом отметить *роковым»* (II, 26), «Среди той ночи *роковой»* (II, 26), «Топтал он призрак *роковой»* (II, 36), *«...Роковой* потери по капле яд глотали мы» (II, 37), «Разверзлась *роковая* яма» (II, 38).

То переосмысление, которое придано указанным словам в стихах Некрасова, продиктовано ему его эпохой. Здесь одно из очень многих свидетельств, как тесно он был связан со своим временем и своей социальной средой.

Язык писателя вне этой связи вообще не поддается изучению.

Та стадия в истории русского общества, которую мы называем эпохой шестидесятых годов, не могла не наложить своего отпечатка на лексику созданного ею поэта. В понятие некрасовского стиля непременно должны войти те смысловые оттенки, которые приданы в его стихах общенациональным словам его эпохой и его классом.

6

Солдаты под палками, крепостные под розгами, подавленный стон, выразившийся в лицах, кибитки, несущиеся в Сибирь, колодники, плетущиеся туда же, бритые лбы, клейменые лица...

А. Герцен

Гром непрестанно грохотал,
И вихорь был ужасен,
И человек под ним стоял
Испуган и безгласен.

Н. Некрасов

Но, конечно, не только таким переосмыслением некоторой (очень небольшой) категории общенародных слов определяется некрасовский стиль. Гораздо более характеризует каждого писателя своеобразный отбор, который производится им в словарном составе языка. В творчестве Некрасова этот отбор можно видеть с особой отчетливостью, ибо при всем неисчерпаемом богатстве своего словаря Некрасов во многих стихах постоянно держался одних и тех же эпитетов, отобранных им раз навсегда,

и, не боясь монотонности, пользовался ими с таким постоянством, что они стали неотъемлемым признаком его литературного стиля.

Этих излюбленных некрасовских слов шесть или семь, не больше, но они так связаны с его мировоззрением, что самая их повторяемость, самое его тяготение к ним выражают его творческую личность.

Так как поэзия Некрасова — поэзия угнетенных и обездоленных масс, еще очень далеких от победы над своими врагами, для нее наиболее характерны эпитеты, в которых отражается вся безотрадность и мрачность народной судьбы в ту эпоху. Эти эпитеты так органически связаны с поэзией Некрасова, что их можно назвать некрасовскими. Они встречаются в его стихах постоянно. Таковы, например, слова: «угрюмый», «унылый». Его пристрастие к словам этого рода было отмечено мною давно. Я приводил, например, такие стихи:

«Угрюмы лавки, как тюрьма» (II, 20), *«Угрюмый* дом, похожий на тюрьму...» (II, 531), «Леса у нас *угрюмые»* (III, 278), «Налево был *угрюмый* лес» (III, 33), И горы у него *угрюмы* (I, 237), и тучи *угрюмы* (I, 33), и север *угрюм* (II, 421), и Нева *угрюма* (II, 215), и Кама *угрюма* (III, 138), и Иван *угрюм* (II, 307).

«Беден и зол был отец твой *угрюмый»* (I, 41), — говорил Некрасов об отце любимой женщины. И о своем отце: *«угрюмый* невежда» (I, 28). И о своей музе: *«угрюмая* муза» (II, 261) и т. д., и т. д.

Но, отмечая постоянство Некрасова в использовании этих эпитетов, я в своих старых статьях объяснял их исключительно его душевным складом, его темпераментом. Не видя их социальной природы, их исторической обусловленности, я пытался вывести *весь* некрасовский стиль из качеств его психики. Между тем именно как революционер-демократ, враждебно относившийся ко всей своей мрачной эпохе, к ее кнутобойству, угнетению, палачеству, он, выражая чувства пробуждавшихся к протесту подъяремных крестьян, не мог не окрашивать свою поэзию тем общим лирическим тоном, к числу многих компонентов которого относятся также и эти часто повторяемые эпитеты: «угрюмый», «унылый»:

Бесконечно *унылы* и жалки
Эти пастбища, нивы, луга.
(II, 359)

Не говори, что дни твои *унылы.*
. . . . . .
Передо мной — холодный мрак могилы.
(I, 164)

Знаю: день проваляюсь *унъло,*
. . . . . .
И пугать меня будет могила...
(II, 97)

Сойдутся люди — смущены, *унъылы...*
. . . . . .
И подвезут охотно — до могилы...
(I, 83)

Словно как мать над сыновней могилой,
Стонет кулик над равниной *унылой.*
(I, 111)

«Мечты мои *унъылъы»* (I, 83), *«Унъылъый,* сумрачный бурлак» (II, 90), «И тот напев *унылый»* (II, 383), *«Унъыние* в душе моей усталой, *унъыние* – куда ни погляжу» (II, 369), «Что теперь ни встретишь, на всем *унынья* след заметишь» (II, 21) и т. д., и т. д.

Но в этом унынии не было ничего безнадежного, безвыходно скорбного, так как в большинстве случаев здесь говорилось о таких временных, преходящих явлениях, которые при других обстоятельствах должны были непременно исчезнуть.

Третье любимейшее слово Некрасова, встречающееся у него наиболее часто, тоже неотъемлемо от всей его лирики. Оно является одним из самых заметных эпитетов в его словаре. Это слово «суровый», то есть неприязненный, воинственно строгий, исключающий примирение с врагом. Что Некрасов, вкладывал в это слово именно такое содержание, свидетельствуют, например, такие стихи:

...Я узнаю
Суровость рек, всегда готовых
С грозою выдержать войну...
(II, 41)

К чему только не прилагал Некрасов этот свой излюбленный эпитет! «Нет! в юности моей мятежной и *суровой...»* (I, 29), «В ночной своей кофте, *сурово* старуха Забота сидит» (I, 70), «Ты много вынесла гонений, *суровых* бурь, враждебных встреч» (I, 414), «Опять один, опять *суров»* (II, 7), «Увы! кто знает? рок *суровый* всё скрыл в глубокой темноте» (II, 15), «Чьи не плачут *суровые* очи» (II, 59), «Прочна *суровая* среда» (II, 90), «Медлительно, важно, *сурово* печальное дело велось» (II, 174), «Лежит неподвижный, *суровый»* (II, 174), *«Сурово* метелица выла» (II, 176), «Не зол, но крут, детей в *суровой* школе держал старик» (II, 523), «Я знал другой *суровый,* зоркий суд» (II, 594).

Недаром называл он суровым свой гневный и проклинающий стих (I, 107).

Здесь открывается одна своеобразная особенность стихотворений Некрасова: они изобилуют такими эпитетами, которые лирически окрашивают собою не только тот или иной отдельный образ, характеризуемый ими, но всю совокупность входящих в данное стихотворение образов. Когда мы читаем, например, в стихотворении «Молебен»:

Что-то *суровое,* строгое, властное
Слышится в звоне глухом, —

(II, 402)

мы чувствуем, что не один только звон здесь определяется словом «суровый»: этот эпитет относится ко *всему* стихотворению, создает, во взаимодействии с другими художественными средствами, его лирическую атмосферу. *Все* стихотворение приобретает здесь характер суровости, так как входит в целую систему окрашенных суровостью образов.

В эту систему особенно часто входил «человеческий стон». Умирая, поэт утешал себя тем, что ему уже не придется бояться

Ни человеческого *стона,*
Ни человеческой слезы, —

(II, 425)

ибо при жизни его буквально преследовал неумолкаемый «человеческий стон», который доносился тогда отовсюду. «Где народ, там и *стон»* (II, 55), — говорил Некрасов о порабощенном крестьянине.

Стонет он по полям, по дорогам,
Стонет он по тюрьмам, по острогам,
В рудниках, на железной цепи;
Стонет он под овином, под стогом,
Под телегой, ночуя в степи...

(II, 54)

И о бурлаках, которые стонали на Волге:

Ей снятся *стоны* бурлаков
На волжских берегах.

(III, 29)[1]

[1] «В этот же круг слов входит также *грусть, мука, печаль, скука, тоска, хандра,* встречающиеся в лирике Некрасова очень часто», — справедливо говорит позднейший исследователь (*Б. О. Корман.* Лирика Некрасова. Воронеж, 1964, с. 274).

Однако, как мы видим, из всех этих некрасовских образов безрадостными были только те, в которых для поэта отражался временный порядок вещей, обреченный историей на слом. Самое сознание, что этот порядок «не будет же вечным», что он ограничен определенным периодом времени, придавало оптимистический смысл наиболее скорбным некрасовским образам.

Пусть сын Орины «погас, словно свеченька», пусть в Матрене Корчагиной «нет косточки неломаной, нет жилочки нетянутой», все эти ужасы обусловлены душегубным общественным строем, который рано или поздно должен рухнуть, и тогда для русского народа не будет помехи развернуть свои неисчерпаемо богатые духовные силы. Восхищаться этими духовными силами Некрасов умел, как никто. Таким восхищением проникнута, например, вся его поэма «Мороз, Красный нос», которая, несмотря на свою внешне печальную тему, так и пышет радостью. Поэт радуется русскому народу, его силе и правде, несокрушимым устоям его бытия.

Это сочетание скорби и радости — скорби о страданиях людей той эпохи, которая для поэта была современной, и радости при мысли о счастливых потомках, — ярче всего сказалось в тех раздумьях о будущем, которыми проникнуто все его творчество.

7

Не останавливайтесь на настоящей минуте, но прозревайте будущее.

Н. Щедрин

Нам нужно знать еще третью действительность, действительность будущего.

М. Горький

А надо
рваться
в *завтра*, вперед.

В. Маяковский

Весь свой могучий талант Некрасов отдал на служение современности. Самое слово «современность» было его излюбленным словом. Оно слышится у него даже в заглавиях: «Современная ода», «Секрет. Опыт современной баллады», «Современники». Его стихи в огромном большинстве были злободневными откликами на животрепещущие темы эпохи.

Но замечательно: раз навсегда отказавшись от культа старины, от музейно-археологической поэтизации прошлого, Некрасов в своих стихах очень часто — чаще всякого другого поэта, принадлежавшего к его поколению, — глядел из современности в будущее.

Современность всегда представлялась ему в развитии, в перспективе, в проекции:

Будешь редкое явление,
Чудо родины своей...
(II, 58)

Будешь в университете —
Сон свершится наяву!
(I, 167)

Так как по условиям тогдашней действительности участь тех, кому Некрасов служил своим творчеством, становилась с каждым годом все более тяжкой, большинство его *будешь* и *будете* приобретали трагический смысл:

Били вас палками, розгами, кнутьями,
Будете биты железными прутьями!..
(III, 359)

За заставой, в харчевне убогой
Всё *пропьют* бедняки до рубля
И *пойдут,* побираясь дорогой,
И *застонут*...
(II, 54)

При этом речь у Некрасова шла всякий раз не о какой-нибудь мелкой случайности, которой, пожалуй, могло и не быть, но о самом главном, о самом существенном, определяющем собою всю дальнейшую биографию изображаемых лиц. Из стихов Некрасова с очевидностью явствует, что для него все эти *будешь* и *будете* коренятся в социальной природе людей и полностью обусловлены ею. Когда, например, он говорит про свою героиню:

Будет бить тебя муж-привередник
И свекровь в три погибели гнуть... —
(I, 27)

здесь предуказан весь ее будущий путь, который в тогдашних условиях был роковым, неизбежным. Оттого-то все эти *будешь* и *будете* так многозначительно звучат у Некрасова: в каждом этом слове — пророчество обо *всей* будущей судьбе человека:

Кто ж защитит тебя? Все без изъятья
Именем страшным тебя *назовут*.

(I, 42)

Таково было органическое свойство поэзии Некрасова: изображая, как живет в настоящее время тот или иной человек, Некрасов на основе его настоящего прозорливо конструировал самую суть его будущего.

Эти предсказания — в большинстве случаев очень безрадостные — чаще всего появлялись в конце его стихотворных новелл в качестве неизбежного вывода из того, что было сказано выше.

Описав, например, убогую свадьбу беременной девушки с соблазнившим ее забулдыгой, Некрасов в последних строках предрекает, к чему приведет эта свадьба:

Будешь ребенка больного качать,
Буйного мужа домой поджидать,
Плакать, работать — да думать уныло,
Что́ тебе жизнь молодая сулила,
Чем подарила, что́ даст впереди...
Бедная! лучше вперёд не гляди!

(I, 147)

Но сам он из глубокого сочувствия к жертвам бесчеловечного строя постоянно глядел в это «темное море», как называл он будущее своих современников:

И вперед — в это темное море —
Без обычного страха гляжу...

(I, 44)

Стихи эти написаны от лица подъяремного труженика, брошенного, по выражению Некрасова, «в сферу страшной и мрачной действительности». Страх перед будущим здесь назван «обычным», так как от рождения до смерти каждый из этих людей привык существовать под угрозой беды, подстерегавшей его отовсюду. Неотвратимость этой завтрашней беды подчеркнута в вышеприведенных стихотворениях Некрасова. Она-то главным образом и выразилась в многих его обращениях к будущему.

О какой-то обездоленной девушке он писал в одной из ранних повестей:

«Но что *будет* с ней через три, через пять лет, если она останется окруженная той же страшной и мрачной действительностью, в сферу которой бросил ее неумолимый жребий?

Она *погибнет*.

Эта мысль привела меня в ужас...» (VI, 182).

Некрасову было в высшей степени свойственно приходить в ужас при мысли о неизбежной гибели беззащитных и слабых, «окруженных страшной и мрачной действительностью».

Именно на таком предвидении будущего основано его знаменитое стихотворение «Тройка», где будущее дано одновременно в двух вариантах, причем первый из них — наиболее благополучный — зачеркивается, а утверждается второй, наиболее трагический:

Поживешь и *попразднуешь* вволю,
Будет жизнь и полна и легка...
Да не то тебе пало на долю:
За неряху *пойдешь* мужика.
. . . . . .
От работы и черной и трудной
Отцветешь, не успевши расцвесть,
Погрузишься ты в сон непробудный,
Будешь нянчить, работать и есть.

(I, 25–27)

Перед этой девушкой развернуты Некрасовым одновременно две перспективы: первая, благополучная, радостная («поживешь и попразднуешь вволю»), относится к области желанного, идеального, должного, а вторая перспектива — трагическая — является подлинной житейской реальностью.

Такие же перспективы намечены в его «Гадающей невесте», и такая же двойная проекция настоящего в будущее составляет основное содержание его «Песни Еремушке», где одному и тому же ребенку предлагаются на выбор две судьбы.

В этих думах о будущем сказалось осуждение жестокому порядку вещей, при котором «все живое, все доброе косится», а благоденствуют и процветают лишь «тупые и холодные» эксплуататоры масс, прославляемые хором льстецов.

...Проживешь ты со славою
И со славой *умрешь!* –

(II, 53)

предсказал он одному из «тупых и холодных».

И *сойдешь ты* в могилу... герой,
Втихомолку проклятый отчизною,
Возвеличенный громкой хвалой!..

(II, 54)

Как уже было сказано выше, все эти предсказания о будущих судьбах различных людей Некрасов строит на фактах их *нынеш-*

ней жизни. Для него их *завтра* целиком обусловлено их *нынешним* днем. Так что, в сущности, в этой характеристике будущего заключена оценка настоящего.

Есть у Некрасова и другое пророчество: о подлинной, всенародной, неувядающей славе, которою будет посмертно увенчан замученный врагами «народный заступник»:

Ему судьба готовила
Путь славный, имя громкое
Народного заступника,
Чахотку и Сибирь.

(III, 386)

Для поэзии Некрасова чрезвычайно характерно то, что все горькие его прогнозы всегда относились к *ближайшему* будущему, ограниченному пределами тогдашней действительности. Но едва лишь его творческая мысль вырывалась за эти пределы, обращаясь к судьбе, которая ожидала Россию, охватывала более отдаленное будущее, он становился пророком великих народных побед и беспредельного народного счастья:

Лишь Бог помог бы русской груди
Вздохнуть пошире, повольней —
Покажет Русь, что есть в ней люди,
Что есть грядущее у ней.

(II, 29)

Пользуясь крылатым выражением Гоголя, можно сказать, что Некрасов смотрел на Россию «под углом ее сияющего будущего». Он не был бы великим народным поэтом, если бы даже в самые мрачные периоды общественной жизни отрекся от своей оптимистической веры в будущее русского народа, который, по его убеждению,

Вынесет всё — и широкую, ясную
Грудью дорогу проложит себе[1].

(II, 205)

В советское время одно из пророчеств Некрасова осуществляется буквально у нас на глазах, и потому его вспоминают теперь особенно часто:

[1] Вышеприведенные цитаты демонстрируют на простейших примерах, что даже такая, казалось бы, мелкая особенность литературного стиля, как частое использование одной и той же грамматической формы, и та целиком обусловлена мировоззрением поэта, идейным содержанием его творчества.

Увы! я дожил до седин,
Но изменился мало.
Иных времен, иных картин
Провижу я начало

В случайной жизни берегов
Моей реки любимой:
Освобожденный от оков,
Народ неутомимый

Созреет, густо *заселит*
Прибрежные пустыни,
Наука воды *углубит:*
По гладкой их равнине

Суда-гиганты *побегут*
Несчетною толпою,
И *будет* вечен бодрый труд
Над вечною рекою...

(II, 384)

«Заселит», «созреет», «углубит», «вынесет», «покажет», «будешь», «будет» — типичные для Некрасова формы поэтической речи, которую, по ее связи с контекстом, можно назвать *прорицательной*. Здесь выразилось свойственное революционеру стремление отыскивать в настоящем потенции будущего и учитывать эти потенции как надежное мерило эпохи. Будущее рисовалось Некрасову одновременно в двух аспектах: безрадостное для его современников, несущих на себе тяготы абсолютистского строя, и великолепно-счастливое для более поздних поколений народа, после того как они сбросят с себя эти тяготы.

В минуты унынья, о родина-мать!
Я мыслью вперед улетаю.

(III, 386)

Ближайшее будущее — скорбь и беда. Но то, которое наступит потом, после этой мрачной эпохи, будет непременно насыщено радостью, ибо в нем до предела раскроются все скрытые силы народа.

Здесь одна из важнейших сторон революционно-демократического мировоззрения Некрасова, которое у него, как у всякого борца за народное счастье, было до предела насыщено пафосом будущего. (Вспомним хотя бы «Что делать?» Чернышевского — «Четвертый сон Веры Павловны».)

Образы многих персонажей Некрасова потому-то и были созданы им, что в них для него воплощались его мысли о будущем.

Такова, например, героиня его поэмы «Саша» (1855). Образ девушки, рвущейся из тисков патриархальной старозаветной семьи к самоотверженному подвигу на благо народа, едва лишь наметился в тогдашней действительности и был еще малозаметным эмбрионом, но Некрасов уже в ту раннюю пору уловил в нем основные черты будущей революционерки шестидесятых — семидесятых годов (суровую принципиальность, отречение от личного во имя общественного и т. д.). Своей «Сашей» Некрасов не только предугадал, предвосхитил будущий тип русской женщины, но воздействовал на формирование этого типа, способствовал его распространению. Из автобиографии Веры Фигнер мы знаем, какую роль сыграла эта поэма Некрасова в жизни молодежи семидесятых годов, в период ее революционного роста. Такое же предвосхищение желанного будущего — в некрасовском образе Гриши Добросклонова (в поэме «Кому на Руси жить хорошо»).

Характерно, что этот пафос будущего был непонятен и чужд многим, даже крупнейшим, писателям современной поэту эпохи.

И. А. Гончаров, например, упорно настаивал на возможности изображать только прошлое, только то, что уже отстоялось, сложилось и прошло все стадии развития. «Рисовать, — писал он, — трудно, и, по-моему, просто нельзя с жизни, еще не сложившейся, где формы ее не устоялись, лица не наслоились в типы. Никто не знает, в какие формы деятельности и жизни отольются молодые силы юных поколений, так как сама новая жизнь окончательно не выработала новых окрепших направлений и форм. Можно в общих чертах намекать на идею, на будущий характер новых людей... Но писать самый процесс брожения нельзя: в нем личности видоизменяются почти каждый день — и будут неуловимы для пера»[1].

Если бы Некрасов придерживался этого мнения, он никогда не создал бы образа Савелия, богатыря святорусского, который мстит своим угнетателям не только за себя, но и за всю свою родную корёжину и является прообразом крестьян, выдвинутых революцией в более позднее время. Вообще ко многим произведениям Некрасова можно было бы поставить эпиграфом замечательные слова его боевого собрата Салтыкова-Щедрина:

«Литература провидит законы будущего, воспроизводит образ будущего человека».

Заядлый враг демократии, реакционный публицист М. П. Погодин был вынужден открыто признать:

[1] *И. А. Гончаров.* Собр. соч. Т. VIII. М., 1955, с. 101.

«Мы обращались преимущественно к прошедшему, а противники наши к будущему»[1].

Видя в литературе одно из орудий революционного преобразования мира, и Белинский, и Чернышевский, и Щедрин, и Некрасов весь свой писательский подвиг совершали во имя будущего.

Активное стремление Некрасова к участию в строительстве будущего сказалось в характерных для него обращениях к детям — этим носителям будущего: и в его «Песне Еремушке», и в его «Железной дороге», и в «Дедушке» повторяется одна и та же сюжетная схема: революционер обращается к малому ребенку с такими предсказаниями, призывами, требованиями, которые могут быть реализованы очень нескоро. В поэме «Дедушка» старик декабрист так и говорит шестилетнему внуку:

Ты еще в возрасте малом,
Вспомнишь, как будешь большой...
(III, 13)

Конечно, при всех своих гениальных прозрениях в будущее русского народа, Некрасов и его великие сподвижники — Белинский, Чернышевский, Добролюбов, Щедрин — не имели в то время возможности точно предвидеть процессы, которые намечались в развитии русской общественной жизни. Закономерности этого развития были скрыты от них, и они, в силу своей исторической ограниченности, не видели тех перспектив, которые могло развернуть перед ними лишь строго научное, марксистское понимание истории. Но мы, люди того будущего, в которое они так пламенно верили, не можем не помянуть с уважением их благородную тоску о светлом будущем.

8

Поучительно сопоставить Некрасова с поэтом, принадлежащим уже к нашей эпохе, — Владимиром Маяковским, который тоже, подобно Некрасову, отдал всю свою «звонкую силу» на служение современности. Здесь одно из важнейших звеньев, связывающих Некрасова с Маяковским.

Особенно роднит Маяковского с его великим дореволюционным предшественником неотступная мысль о будущем. Не было у Некрасова другого наследника, который бы так страстно, с такой

[1] *Н. Барсуков.* Жизнь и труды М. П. Погодина. Кн. IV, с. 352.

жадной пытливостью глядел бы из настоящего в будущее. Но в то время как «мужицкий демократ» шестидесятых годов мог уноситься мечтой лишь в очень далекое будущее, а близкое воплощалось для него в самых мрачных и мучительных образах («Бедная! лучше вперед не гляди!», «Ему судьба готовила... чахотку и Сибирь»), поэт ранней советской эпохи Маяковский не усомнился ни разу, что уже ближайшее *завтра* богато небывалыми радостями.

Отечество
славлю,
которое есть,
но трижды —
которое будет.

Его поэму «Хорошо!» недаром называют «пророческой». Можно было бы назвать этим именем большинство его стихотворений. Каждым из них он боролся за будущее, и «товарищи потомки» незримо присутствовали почти во всем, что написано им. Ощущать их присутствие было его постоянной привычкой:

Пусть во что хотите жданья удлинятся —
вижу ясно,
ясно до галлюцинаций.
До того,
что кажется —
вот только с этой рифмой
развяжись,
и вбежишь
по строчке
в изумительную жизнь.

«Изумительная жизнь» потомков вставала перед ним неисчерпаемым счастьем:

Губ не хватит улыбке столицей.
Все
из квартир
на площади
вон!
Серебряными мячами
от столицы к столице
раскинем веселие,
смех,
звон.
Не поймешь, —
это воздух,
цветок ли,
птица ль!

И поет,
и благоухает,
и пестрое сразу,—
но от этого
костром разгораются лица,
и сладчайшим вином пьянеет разум.

Иначе и быть не могло, потому что самое понятие социализма питается живым и конкретным ощущением будущего. Поставив своей задачей «переоборудование» нашей планеты для счастья, социализм не мог не выдвинуть такого поэта, все творчество которого было бы до предела насыщено нетерпеливою и жгучею мыслью о будущем счастье. Именно эта мысль побудила Маяковского создать, например, в драме «Баня» машину времени, переносящую современников на целые столетия вперед.

В другом произведении Маяковский обращается к одному из потомков:

Воскреси
хотя б за то,
что я
поэтом
ждал тебя...
(«Про это»)

Его поэтическому мышлению постоянно сопутствует та «третья действительность», действительность будущего, к художественному осмыслению которой призывал советских писателей Горький. Когда Маяковский писал:

А надо
рваться
в *завтра,* вперед, —

это не было у него риторической фразой, это было первоосновой его бытия. Он даже на свою современность, на все ее невзгоды и дрязги, глядел глазами будущих людей и посрамлял то дрянное, что уцелело в ней от прошлых веков, видениями желанного будущего:

Ваш
тридцатый век
обгонит стаи
сердце раздиравших мелочей.

«Как живой с живыми», говорил Маяковский с поколениями, которые придут вслед за ним, и если бы в его поэзии не чувствовалось этой органической связи с потомками, он никогда не стал

бы любимейшим поэтом советских людей, которые в те далекие дни Октября внушили ему свой пафос борьбы за будущее, ибо в ту давнюю пору не было другого народа, для которого руководящим началом всех трудов и стремлений была бы такая неотступная мысль о завоевании счастья для близких и далеких потомков. Маяковский и явился выразителем этого всенародного советского пафоса.

Но, говоря об этом, мы, повторяю, не должны забывать, что в далекую пору, в сороковые и пятидесятые годы минувшего века, когда самую мысль о будущем преобразовании жизни николаевские власти считали крамольной, когда господствующие классы, преследуя всякое новшество, внушали народу, что все загадано на тысячу лет и пребудет неизменным до скончания мира, явился народный трибун, одаренный живым ощущением будущего и неустанно будивший это чувство в читателях. Чувство это было внушено ему настроениями закабаленных крестьян, просыпавшихся для революционной борьбы.

Маяковский был счастливее Некрасова: у него была уверенность в радости *завтра*, у Некрасова же для этой уверенности не было других оснований, кроме веры в чудотворные народные силы. Эти силы он ощущал постоянно и напоминал о них, говоря о России:

...В ее груди
Бежит поток живой и чистый
Еще немых народных сил...
(II, 30)

Рать подымается —
Неисчислимая,
Сила в ней скажется
Несокрушимая!
(III, 390)

И уверенно пророчествовал о будущем счастье народа.

Вообще критики не раз отмечали такие особенности поэзии Маяковского, которые сближают ее с некрасовским творчеством. В. Перцов, например, в своей монографии «Маяковский. Жизнь и творчество» подчеркивает, что строки «Облака в штанах»:

Идите!
Понедельники и вторники
окрасим кровью в праздники! —

созвучны знаменитым стихам «Поэта и гражданина»:

Иди в огонь за честь отчизны,
За убежденье, за любовь...
Иди и гибни безупречно,
Умрешь недаром: дело прочно,
Когда под ним струится кровь...
(II, 11)

По словам исследователя, поэму Маяковского роднит со стихами Некрасова и ее «прямое обращение к угнетенным и обездоленным», и ее верность «идейным гражданским традициям великой русской литературы»[1].

Действительно, публицистичность дарования равно характерна для обоих поэтов. Подобно автору «Бунта», «Газетной», «Страшного года», «Суда», Маяковский был весь без остатка поглощен современными ему злобами дня. Его, как и Некрасова, всегда волновала «сегодняшняя трудная быль». Даже прозрения в будущее были ему, как и Некрасову, внушены потребностями настоящей минуты. После того как в семнадцатом году он воскликнул, обращаясь к революции: «Четырежды славься, благословенная», — перед ним встала боевая задача выкорчевывать из новой «благословенной» действительности пережитки ненавистного старого. Отсюда его галерея сатирических образов: «Трус», «Помпадур», «Халтурщики», «Подлиза», «Ханжа», «Прозаседавшиеся» и т. д. Подобную же галерею создал в свое время Некрасов (либералы, кулаки, бюрократы, банкиры, биржевики и пр.), хотя новое едва лишь намечалось в ту пору, а старое было таким сильным и грозным, что чудилось: ему не будет конца. Когда Маяковский говорит о себе:

Я, ассенизатор
и водовоз,
революцией
мобилизованный и призванный,
ушел на фронт
из барских садоводств
поэзии —
бабы капризной, —

он едва ли в полной мере сознавал, что каждая строка этих стихов применима к его великому предку. Некрасов тоже ощущал себя с юности, еще со времен Белинского, «мобилизованным и призванным» бойцом революции; об этом свидетельствует все его творчество, об этом заявляет и он сам, применяя к своей революционной работе такие же военные термины:

[1] *В. Перцов*. Маяковский. Жизнь и творчество. М.—Л., 1950, с. 346—347.

Я рядовой (теперь уж инвалид)...
(II, 367)

О своей службе народу Некрасов прямо говорит, что она фронтовая:

Но я ему служил — и сердцем я спокоен...
Пускай наносит вред врагу не каждый воин,
Но каждый в бой иди! А бой решит судьба...
(II, 392)

Даже те стихи, где он так жестоко обличает себя за свой мнимый отход от революционной борьбы (например, «Рыцарь на час», «Ликует враг...» и т. д.), даже они основаны у него на сознании, что он был «мобилизован и призван» для революционных боев.

Когда Маяковский в тех же вышеприведенных стихах говорит, что он ушел «из барских садоводств поэзии», мы опять-таки не можем не вспомнить, что точно таков же был творческий путь Некрасова, всегда противопоставлявшего себя «сладким певцам», созданным барской культурой. Борьба Маяковского с эстетской лирикой, взлелеянной в тепличных «садоводствах» привилегированного круга читателей, повторяет — иногда до мельчайших подробностей — ту борьбу, которую в шестидесятых годах вел поэт мужицкой демократии с оторванной от народа романсовой «сладкострунной» поэзией, обслуживавшей салонных эстетов. В пылу полемики с поборниками «чистого искусства» Некрасов, демонстрируя свое пренебрежение к их эстетским канонам и вкусам, называл свой стих «суровым», «грубым», «неуклюжим», «хромым». То же самое — и по тем же причинам — говорил о своем стихе Маяковский в борьбе с поэзией «старого мира»:

Не для романсов,
не для баллад
бросаем
свои якоря мы —
лощеным ушам
наш стих грубоват
и рифмы будут корявыми.

Поразительно, до чего эта декларация похожа на ту, которую — при других социальных условиях, другими словами — провозглашал в своей поэзии Некрасов; то же презрение к «лощеным ушам», та же борьба за признание новой — демократической — формы стиха, пусть и «суровой», и «грубой», но полностью выражающей народные чувства. И так как Маяковский в деле «огруб-

ления» стиха, использования «корявой», «непоэтической» и даже «антипоэтической» лексики пошел гораздо дальше Некрасова и в этом смысле является его прямым продолжателем, мы, испытавшие — и доныне испытывающие — влияние «агитатора, горлана-главаря», совсем по-другому читаем Некрасова: те дерзновенные «прозаизмы», которые коробили его современников, не воспринимаются нами как нарушение поэтических норм. Когда читатели, воспитанные старозаветной эстетикой, встречали в поэзии Некрасова такие, например, обороты, присущие прозе:

Советует большую осторожность
В употребленьи буквы «я».
(I, 162)

Или:

Где изнывает русский ум
Вдали от центров просвещенья.
(II, 243)

Или:

Однако же речь о крестьянке
Затеяли мы, чтоб сказать,
Что тип величавой славянки
Возможно и ныне сыскать, —
(II, 169)

они в течение очень долгого времени ощущали все это как явное вторжение в поэзию деловой, прозаической лексики. Но после того, как в литературу вошел Маяковский и так беспредельно расширил диапазон поэтической речи, что поэзией зазвучали даже такие, казалось бы, «непоэтичные» строки:

Словом,
давайте
материальную базу
для новых
социалистических
отношений; —

после того как «звонкая» лирическая сила дала ему возможность переплавлять в стихи любую разговорную фразу (типа: «не верит в него ни бельмеса» и т. п.), — «прозаизмы» Некрасова перестали ощущаться так сильно, как ощущались они в прежнее время.

Лет сорок назад пишущий эти строки во время длительной беседы с Маяковским пытался выяснить его отношение к Некрасо-

ву. Маяковский с большим сочувствием говорил о своем великом предшественнике и тут же отметил одну из особенностей некрасовского творчества, о которой выразился так: «Это был поэт на все руки. Такими и должны быть поэты, поступившие на службу революции». Они, по словам Маяковского, обязаны влиять на убеждения и волю читателей всеми доступными им литературными жанрами. Я попросил Маяковского непременно записать для меня эту мысль. Он записал ее так:

«Сейчас нравится, что (Некрасов. — *К. Ч.*) мог писать все, а главным образом водевили. Хорош бы был в РОСТА».

Этим качеством своей поэзии — разнообразием жанров — Некрасов был особенно близок и мил Маяковскому, который и сам отличался таким же изобилием поэтических средств в качестве автора трагедии, мистерии, феерической комедии, драмы, агиток, плакатов РОСТА, поэм, торговых реклам, киносценариев, маршей, детских стихов и т. д.

Вообще «Некрасов и Маяковский» — очень плодотворная, актуальная тема, и нельзя не пожалеть, что она до сих пор не изучена[1].

Между тем при всем огромном различии эпох, выдвинувших того и другого поэта, их родственная близость ясна даже самому поверхностному взгляду.

Этой близости упорно не замечали те литературоведы и критики, которые, отрекаясь от культуры нашего славного прошлого, хотели видеть в Маяковском поэта, якобы порвавшего с нею.

---

[1] Настоящая глава была уже написана, когда в одном из ярославских альманахов появилась статья, пытающаяся при помощи параллельных текстов проследить те многочисленные связи с некрасовской литературной традицией, которые обнаруживаются в стихах Маяковского (*В. Рымашевский.* Некрасов и Маяковский. — «Н. А. Некрасов и Ярославский край». Ярославль, 1953, с. 54—80). К сожалению, метод аналогий, применяемый автором, едва ли достаточен для решения подобных проблем.

1

Черновые рукописи Некрасова, рассмотренные в предыдущей главе, дали нам драгоценную возможность проследить самый процесс его творчества в живой динамике, в последовательном чередовании этапов развития.

Без этих рукописей мы едва ли могли бы увидеть с достаточной ясностью, каковы были те многообразные методы, при помощи которых поэт приходил — иногда таким извилистым и трудным путем! — к воплощению своей революционной эстетики.

Только благодаря им мы хоть отчасти уяснили себе, в чем заключались те принципы, которыми руководился Некрасов, когда отбрасывал одни варианты стихов и заменял их другими.

Изучение черновых вариантов не было самоцелью для нас: эти черновики интересовали нас лишь потому, что с их помощью мы стремились понять ту или иную особенность *окончательных* некрасовских текстов. Для выполнения этой задачи приходилось заниматься анализом разрозненных отрывков из стихотворений Некрасова, и только теперь, когда этот труд позади, мы можем наконец перейти от изучения мелких фрагментов к полным, законченным некрасовским текстам — и раньше всего к «Железной дороге». Ибо «Железная дорога» есть центральное произведение Некрасова: в этой поэме, в ее немногих строках, сосредоточены именно те наиболее типичные особенности его дарования, которые образуют в своей совокупности единственный в мировой литературе некрасовский стиль — стиль революционно-демократической поэзии шестидесятых годов. Во всем литературном наследии Некрасова едва ли найдется другая поэма, в которой так полно и рельефно сказалось бы все своеобразие его мастерства.

К сожалению, в настоящее время замечательная самобытность «Железной дороги» уже почти не ощущается нами: к этой

великой поэме мы привыкли со школьной скамьи. Но стоит только сравнить ее с другими стихами о железной дороге, которые в эпоху Некрасова были написаны другими поэтами, и мы сразу же, в силу контраста, почувствуем, как должна была она поразить современников своей смелой новизной и необычностью.

Попытаемся же хотя бы вкратце припомнить наиболее заметные из тогдашних стихов, связанных с железнодорожной тематикой.

Вот эти стихотворения — одно за другим. Самое раннее появилось в печати уже через месяц после того, как в феврале 1842 года был подписан указ о постройке первой крупной магистрали Москва — Петербург. Славянофил Погодин, издававший тогда журнал «Москвитянин», поместил в этом журнале обширную оду в честь будущей железной дороги. Автор оды, профессор Степан Шевырев, ревнитель православия, самодержавия и казенной «народности», доказывал в напыщенных стихах, что железная дорога у нас на Руси — святое, богоугодное дело, осуществляющее волю земного царя и небесного.

Думой сильного владыки[1] —
Волей Бога самого
Совершайся, труд великий,
Света знаний торжество!
Лягте, горы! Встаньте, бездны!
Покоряйся нам, земля!
И катися, путь железный,
От Невы и до Кремля[2].

Для славянофильского ханжи и краснобая «путь железный» оказывался привлекателен главным образом тем, что отпавшие от старозаветной Москвы ненавистные автору петербургские жители отныне получат возможность ездить в поездах на богомолье к чудотворным московским святыням.

Ода была полна отвлеченностей: в качестве строителей железной дороги в ней действовали не крепостные крестьяне Витебской, Псковской, Новгородской губерний, а такие абстракции, как *«дума* владыки», *«воля* Бога», *«свет* знаний» и пр. Одописец как будто нарочно старался, чтобы в его дифирамбах не было ни единого конкретного образа. Он, например, восклицал:

Лягте, горы! Встаньте, бездны!

[1] То есть думой царя Николая I.

[2] «Москвитянин». 1842. № 3. Ч. II, с. 7. В журнальном тексте во второй строке явная уступка цензуре: «Волей *рока самого*».

Между тем какие же горы и бездны на станции Любань или Чудово! Нужен полный отрыв от реальности, от подлинной русской жизни, чтобы декламировать о горных вершинах Николаевской (ныне Октябрьской) железной дороги, построенной на одной из самых плоских — порою болотных — равнин.

Железная дорога еще строилась, когда «Москвитянин» самым решительным образом отказался от своих недавних похвал и восторгов. В сдвоенной книжке за май — июнь 1845 года небезызвестный в Москве стихотворец Дмитрий Струйский выступил с курьезными стихами, написанными в таком же витийственном стиле, где отзывался о железных дорогах с самым откровенным презрением.

Стихи были, в сущности, посвящены авиации, которой тогда еще не было. А так как в воображении тогдашних людей самолеты представлялись в виде больших паровозов, к которым приделаны крылья, автор попутно излил свою злобу и против железных дорог:

До сей поры тяжелый паровоз
(С его буфетом, койками и кладью)
Не бороздил пустыню голубую,
Где солнце, и луна, и звезды
Свершают бесконечный путь.
И я молю благое провиденье,
Чтоб воздух был на вечность недоступен
Бессмысленным желаньям человека.
Зачем туда, где блещет это солнце,
Переносить железный паровоз
С его промышленностью жадной?
Пусть на земле для бедной, пошлой цели
Влачится он, как червь презренный,
И наши страсти биржевые
Следят за ним, как за ребенком мать!..
Но небо, — да свободно будет!
Есть души избранных людей, —
Они возносятся к престолу провиденья
Без пошлых крылий и паров[1].

Железные дороги представлялись этому приверженцу патриархального быта воплощением самых низменных человеческих чувств. Такое отношение к великому завоеванию техники более соответствовало идеологии тех реакционных кругов, органом которых служил «Москвитянин», чем вышеприведенные стихи Шевырева.

[1] *Д. Струйский.* Воздушный паролет. — «Москвитянин». № 5—6, с. 87—88.

Дорога была закончена в 1851 году. Когда к ней чуть-чуть попривыкли, поэты перестали вещать о ней в таком отвлеченно-напыщенном стиле. Да и стиль этот к тому времени выдохся. Понемногу о железной дороге стали говорить по-домашнему, без всяких ораторских жестов, негромким голосом, интимно и лирично.

Именно такие стихи посвятил ей тогда Яков Полонский, чудесно передавший пульсацией быстрых, отрывочных строк стукотню и громыхание вагонных колес:

Мчится, мчится железный конек!
По железу железо гремит,
Пар клубится, несется дымок;
Мчится, мчится, железный конек, —
Подхватил, посадил, да и мчит...

Вон навстречу несется лесок.
Через балки грохочут мосты,
И цепляется пар за кусты;
Мчится, мчится железный конек,
И мелькают, мелькают шесты[1].

Характерно здесь чувство покорности, безволия, непротивления, бессилия, обычно присущее социально растерянной поэзии Полонского. В стихах говорится, что он и рад бы убежать из вагона, чтобы навестить свою мать, побеседовать с другом, живущим в глуши, или влюбиться в промелькнувшую девушку, но

Мчится, мчится железный конек, —
Подхватил, посадил, да и мчит...

У другого замечательного лирика, А. А. Фета, тоже есть стихотворение «На железной дороге». Но не в отрывистых анапестах изображает он эту дорогу, а в спокойных, уверенных ямбах. Железная дорога доставляет ему одни только радости. Ему милы и паровозные искры, и снежные дали, и озаренные луною деревья, но милее всего ночная, прежде невозможная близость с находящейся в том же вагоне молодой и привлекательной женщиной:

Мороз и ночь над далью снежной,
А здесь уютно и тепло,
И предо мной твой облик нежный
И детски чистое чело.

[1] *Я. П. Полонский*. Стихотворения и поэмы. Л., 1935, с. 197.

Полны смущенья и отваги,
С тобою, кроткий серафим,
Мы через дебри и овраги
На змее огненном летим.
. . . . . .
И, серебром облиты лунным,
Деревья мимо нас летят,
Под нами с грохотом чугунным
Мосты мгновенные гремят.

Тема железной дороги свелась у Фета к любовной теме, которая, как почти всегда у него, дана в сочетании с пейзажем. Но главное здесь не пейзаж и не поезд, а эта смущенная, кроткая, красивоглазая женщина:

И, как цветы волшебной сказки,
Полны сердечного огня,
Твои агатовые глазки
С улыбкой радости и ласки
Порою смотрят на меня[1].

Стихотворение Фета «На железной дороге» написано в 1858 году. Стихотворение Полонского «На железной дороге» написано спустя десять лет, в самом конце шестидесятых годов.

К тому же времени относятся стихи князя П. А. Вяземского, тоже написанные от лица пассажира:

Когда, как будто вихрь попутный,
Приспособляя крылья нам,
Уносит нас вагон уютный
По русским дебрям и степям, —
Благословляю я чугунку![2]

Характерно, что и в стихотворении Фета, и в стихотворении Вяземского к вагону железной дороги применяется эпитет «уютный»: «А здесь *уютно* и тепло», «Уносит нас вагон *уютный*», ибо, как у всех пассажиров привилегированного первого класса, представление о железной дороге связано у них с представлением о барском комфорте.

---

[1] *А. А. Фет.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1937, с. 198. Первоначально эти наблюдения были высказаны мною в статье «Некрасов как художник», напечатанной в «Известиях Академии наук СССР», 1938. Один критик тогда же приписал мне бессмысленное желание сказать, будто ямбам всегда, неизменно присуще спокойствие, анапестам же — раздребезженность, отрывистость. Нужно ли говорить, что речь идет лишь о данном конкретном случае: о двух вышеприведенных поэтических текстах.

[2] *П. А. Вяземский.* Избранные стихотворения. М.—Л., 1935, с. 346.

В середине названного периода, в 1865 году, появилось еще одно стихотворение, связанное с этой же темой, — «Железная дорога» Некрасова, — совершенно непохожее на все остальные.

Прочие поэты писали от лица пассажиров, которые смотрят в окно и любуются по дороге природой. Некрасов в начале поэмы тоже пишет как будто от лица пассажира и тоже не прочь полюбоваться природой:

Славная осень! Здоровый, ядрёный
Воздух усталые силы бодрит;
Лед неокрепший на речке студёной
Словно как тающий сахар лежит...

(II, 202)

Но за всеми пейзажами он видит такое, чего не видели и не могли увидеть ни князь Вяземский, ни Полонский, ни Фет:

Прямо дороженька: насыпи узкие,
Столбики, рельсы, мосты,
А по бокам-то всё косточки русские...
Сколько их! Ванечка, знаешь ли ты?

(II, 203)

То кости крестьян-землекопов, замученных на этой постройке, отдавших свою жизнь для того, чтобы, «благословляя чугунку», «ликующие, праздно болтающие» могли комфортабельно мчаться по русским дебрям, полям и снегам.

Самое поразительное в поэме Некрасова то, что поэт не только показывает нам из окна великомучеников тогдашнего строя, но *сам говорит от их имени*, что он как бы покидает пассажирский вагон и сам сливается с оборванною толпою крестьян и поет вместе с ними их песню:

Мы надрывались под зноем, под холодом,
С вечно согнутой спиной,
Жили в землянках, боролися с голодом,
Мерзли и мокли, болели цингой.

(II, 203)

Он уже не в вагоне, он как бы несется за поездом вместе с погибшими, он один из них, он говорит от их имени: «*Мы* надрывались под зноем, под холодом». И кажется, если бы замученные железной дорогой крестьяне, те самые, что

Жили в землянках, боролися с голодом,
Мерзли и мокли, болели цингой, —

если бы они были поэтами, они сами написали бы «Железную дорогу», и написали бы ее именно в том ритме и теми словами, какими она написана им, так безошибочно он выразил в ней их «тысячелетнюю муку». Они и Некрасов — одно. Тот ничего не поймет в его творчестве, кто не заметит полного слияния и, так сказать, самоотождествления поэта с подневольным и страдающим людом. Казалось бы, как благополучно и радостно начинается «Железная дорога»:

Всё хорошо под сиянием лунным...

(II, 202)

Но через несколько строф этому благополучию конец, потому что, стоило только Некрасову взглянуть на железную дорогу глазами народа, и то, что за минуту казалось таким идиллическим, представилось жестоким мучительством.

У Некрасова это всегда. Обманутый и обокраденный народ,

Верченый, крученый,
Сеченый, мученый, —

(III, 349)

выступает у него грозным судьею барского быта, барских уютов, идиллий и радостей, и приговор этого судьи окончательный, так как, по ощущению поэта, суд трудового народа есть единственно справедливый и оправданный историей суд.

В «Размышлениях у парадного подъезда» он привлекает к этому суду сибаритствующего «владельца роскошных палат». В поэме «Кому на Руси жить хорошо» он судит этим же крестьянским судом князей Утятиных, господ Поливановых, Оболтов-Оболдуевых и пр.

В «Железной дороге» перед трибуналом народа оказываются и граф Клейнмихель, и генерал, и подрядчик, и грамотеи-десятники — все тесно сплоченное скопище народных врагов.

Оттого-то рядом с некрасовской «Железной дорогой» все другие стихотворения, посвященные этой же теме, даже лучшие из них, кажутся микроскопически мелкими.

В них ни сильного гнева, ни боли, ни страстной, широкой любви — крохотные, камерные, еле заметные чувства!

У Некрасова же в этой «Железной дороге» и злоба, и сарказм, и нежность, и тоска, и надежда, и каждое чувство огромно, каждое доведено до предела, и в каждом сказывается не отгороженный от мира поэт-одиночка, а человек, связанный с миллионными массами, взволнованный их жизнью и судьбой.

Здесь еще одно отличие некрасовской «Железной дороги» от прочих тогдашних стихов, коснувшихся того же сюжета: как густо заселено все это стихотворение людьми! И толпа землекопов, и мальчик, и генерал, и подрядчик, и все они движутся, живут, говорят, и в этом многолюдстве — одна из наиболее примечательных черт демократической поэзии Некрасова.

В самом деле, сколько разнообразных людей и в поэме «Кому на Руси жить хорошо», и в «Крестьянских детях», и в сатире «Балет», и в цикле сатир «О погоде», и в «Псовой охоте», и в «Медвежьей охоте», и в поэме «Мороз, Красный нос»! И какое множество толпится людей в одной только сатире «Современники»: фабриканты, министры, откупщики, адвокаты, железнодорожные дельцы, инженеры — целая армия спекулянтов и хищников! Даже заглавия стихотворений пестрят у Некрасова именами различных людей: «Влас», «Калистрат», «Эй, Иван!», «Орина, мать солдатская», «Дедушка Мазай», «Дядюшка Яков», «Катерина», «Княгиня Волконская», «Маша». За разнообразием имен — разнообразие лиц и характеров.

У Фета, например, все человечество всегда где-то там, за стеною, и поэт не хочет вспоминать об «этом торжище, где гам и теснота», — оно мешает ему петь и любить.

Некрасов же всегда среди людей: тут и огородник, и школьник, и мужичок с ноготок, и атаман Кудеяр, и Савелий, богатырь святорусский, и Яким Нагой, и Савва Антихристов, и Оболт-Оболдуев — каждый со своим лицом, со своей биографией, со своей индивидуальной и в то же время типической речью, и одних он любит, других ненавидит до ярости, потому что, как и всякий революционный поэт, он и любит и ненавидит безмерно:

Народному врагу проклятия сулю,
А другу у небес могущества молю...

(II, 393)

И хотя он был проникновенный изобразитель родного пейзажа, но пейзаж сам по себе, без этого изобилия людей, пейзаж, не окрашенный человеческим чувством, не выражающий человеческих бед или радостей, для него не существовал совершенно. В его «Зеленом Шуме», который в нашей литературе до сих пор остается самым поэтическим гимном великорусской весне, и липы, и вишневые сады, и березы, и сосны, и клены только для того и шумят, чтобы навеять на несчастного, которому изменила жена, великодушные чувства любви и прощения:

Прощай, пока прощается,
И — Бог тебе судья!

(II, 149)

И в «Саше», и в «Рыцаре на час», и в «Унынии», и в поэме «Мороз, Красный нос», и в поэме «Кому на Руси жить хорошо» вся многообразная пейзажная живопись подчинена у него лирике человеческих чувств.

То же и здесь, в «Железной дороге». После первых строф, которые вводят нас в русский бодрящий осенний пейзаж, залитый «лунным сиянием», муки людей, изображенные в дальнейших строфах, кажутся нам по контрасту еще более чудовищными на фоне этой благодатной природы.

Даже в тех некрасовских стихах, где природа занимает наиболее заметное место, фигурирует не «вообще человек», не безликая особь, растворившаяся в хаосе вселенной (какими, например, являются люди в космическом жизнепонимании Тютчева), а человек как участник социальной борьбы, сражающийся на той или другой стороне баррикады.

С самой ранней юности весь мир был разделен для него на два враждующих стана:

Два лагеря, как прежде, в Божьем мире:
В одном рабы, властители в другом.

(II, 605)

И «Железная дорога», и громадное большинство других стихотворений Некрасова написаны именно так: народ и народные друзья на одной стороне, народные враги на другой, — между ними вековая баррикада. Поэтому всякого из своих персонажей Некрасов раньше всего определял и оценивал тем, на какой стороне баррикады сражается этот человек.

В том и заключалось для поэта воспроизведение тогдашней действительности, чтобы в каждом малейшем явлении жизни вскрывать непримиримые противоречия этих двух лагерей, «кипящую» между ними войну, отметая всякие либеральные вымыслы о какой-то несуществующей гармонии классов.

Напомню хотя бы его сатиру «Балет». Только что перед великолепным залом, перед мундирами, орденами, жемчугами, бриллиантами выступала под чудесную музыку «воздушно-легкая» «гурия рая», «волшебница» Мария Петипа, и вдруг, не закончив танца, она словно сквозь землю проваливается вместе с оркестром и сценой, — и перед тем же «цветником бельэтажа», перед теми же золотыми эполетами и звездами партера возникает угрюмый, как похороны, деревенский рекрутский набор:

Снежно — холодно — мгла и туман...
(II, 253)

Это «зрелище бедствий народных» воспринимается здесь как обвинительный акт против «цветников бельэтажа», мундиров, брильянтов и звезд.

Некрасов считал своим писательским долгом возможно чаще устраивать такие очные ставки «сильных и сытых» «властителей» с их бессловесными жертвами, напоминая тем самым читателю о происходившей между ними войне.

Такая же очная ставка происходит, например, в его ранней сатире «Псовая охота», где очень резко противопоставлены эти два лагеря — «рабов» и «властителей». Для озлобленных, невыспавшихся, голодных крестьян охота — не потеха, а рабья повинность, и в то время как у помещика, по ироническому замечанию поэта,

Очи горят благородным огнем, —
(I, 36)

и он, увлеченный азартом охоты, с воинственными криками носится по полю, его крестьяне (за исключением *горластого* крикуна-доезжачего) «угрюмо молчат», подчеркивая тем свою непричастность к бурному азарту помещика. Вся сатира окрашена их угрюмым молчанием, которое только однажды нарушается в ней воплем крестьянина, побитого барином:

— Мы-ста тебя взбутетеним дубьём,
Вместе с горластым твоим холуем!
(I, 37)

Этот крик на мгновение вскрывает те чувства, которые, не вырываясь наружу, клокочут в душе «угрюмо молчащих» псарей.

Такая же очная ставка «рабов» и «властителей» происходит и в его последней сатире — «Современники», написанной незадолго до смерти. В роскошном притоне банкиров, биржевиков и железнодорожных магнатов, во время их пьяного пира, когда уже дошли до предела их хищнические аппетиты и страсти, вдруг перед ними возникают на миг ограбленные ими крестьяне и поют им свою голодную песню:

Хлебушка нет,
Валится дом, —
(III, 138)

напоминая тем самым, что их неминуемо ждет впереди «последний и решительный бой».

В «Железной дороге» та же очная ставка голодных и сытых, тот же грозный суд погибающих над своими губителями:

Чу! восклицанья послышались грозные!
Топот и скрежет зубов;
Тень набежала на стекла морозные...
Что там? Толпа мертвецов!

(II, 203)

И опять развернулись все те же два лагеря, борьба которых в ее разнообразных аспектах и составляет основное содержание поэзии Некрасова[1].

В то время самая мысль о существовании двух лагерей считалась, по цензурным установкам, крамольной. Требовалось, чтобы печать с умилением твердила о полном отсутствии классовой розни, о братском единении богатых и бедных, об их дружном «сотрудничестве», о гармоническом слиянии их интересов. Малейшее напоминание о каком бы то ни было социальном конфликте объявлялось преступным «натравливанием» одной группы населения на другую.

Вопреки этим запретам Некрасов ставил своей главной задачей именно такое «натравливание» бедноты на ее угнетателей.

Всем сердцем участвуя в борьбе на стороне обездоленных масс, Некрасов, однако, не только не льстил им, но постоянно выражал им свое недовольство, постоянно упрекал их в одной, как ему казалось, тяжелой вине: в непротивлении злу.

Наиболее явственно возмущение их рабьей пассивностью слышится здесь, в его стихах о железной дороге, пафос которых заключается именно в этом возмущении.

Смиренно и кротко поют землекопы, замученные непосильным трудом:

Всё *претерпели* мы, Божии ратники,
Мирные дети труда!

(II, 204)

Но Некрасов отнюдь не умиляется их покорным страдальчеством: самые мрачные строфы его «Железной дороги» вовсе не те, где изображаются бедствия этих людей, а те, где поэт демонст-

[1] Ср. *П. Н. Сакулин.* Н. А. Некрасов (М., 1928): «Что бы ни рисовал поэт, мужик прорывает полотно и высовывает свою голову. Уже одно его появление вносит смущение в среду господ» (с. 36—37).

рирует их терпеливость, их всегдашнюю готовность смиренно прощать своих закоренелых врагов. Когда, «подбоченясь картинно», мимо них проезжает ограбивший их подрядчик, им, по убеждению поэта, следовало бы расправиться с ним, как расправились корёжские крестьяне со своим «управителем» Фогелем (в поэме «Кому на Руси жить хорошо»), а они, к негодованию Некрасова, благодушно прощают обидчика и за обещанный им бочонок вина чествуют его как своего благодетеля:

Выпряг народ лошадей — и купчину
С криком ура! по дороге помчал...
(II, 206)

Готовность угнетаемых масс прощать угнетателям была всегда ненавистна поэту. С горечью изобразив, как строители железной дороги якшаются со своим злейшим врагом, Некрасов заключил свое повествование саркастическим возгласом:

Кажется, трудно *отрадней* картину
Нарисовать, генерал?..
(II, 206)

В этом желании, чтобы «мирные дети труда» стали возможно скорее на путь протеста и непримиримой борьбы, в этой жажде мести и расправы была такая сила призыва, что передовая молодежь того времени восприняла «Железную дорогу» как требование немедленных революционных поступков.

Напомним автобиографическое показание Плеханова. «Я был тогда, — пишет Плеханов, — в последнем классе военной гимназии. Мы сидели после обеда группой в несколько человек и читали Некрасова. Едва мы кончили «Железную дорогу», раздался сигнал, звавший нас на фронтовое учение... Когда мы стали строиться, мой приятель С. подошел ко мне и, сжимая в руке ружейный ствол, прошептал: «Эх, взял бы я это ружье и пошел бы сражаться за русский народ!»[1]

Вот еще одна особенность некрасовской «Железной дороги»: она требовала от читателя определенных поступков. Ее слова, как мы только что видели, стремились воплотиться в дела, и такова была вся поэзия Некрасова. Она вмешивалась в жизнь читателя, руководила его поведением. Недаром ей свойственны повелительные формы глаголов, настойчиво зовущих к тому или иному поступку. Такие стихи-призывы, стихи-заповеди, стихи-повеления проходят через все книги Некрасова:

[1] *Г. В. Плеханов.* Искусство и литература. М.: Гослитиздат, 1948, с. 634.

Иди в огонь за честь отчизны,
За убежденье, за любовь...
Иди и *гибни* безупречно...

(II, 11)

Или:

Иди к униженным,
Иди к обиженным,
По их стопам!
Где трудно дышится,
Где горе слышится,
Будь первым там![1]

Или:

Будь гражданин! служа искусству,
Для блага ближнего живи.

(II. 11)

Или:

Будь счастливей! Силу новую
Благородных юных дней
В форму старую, готовую
Необдуманно не лей!

(II, 57)

Или:

Сейте разумное, доброе, вечное...

(II, 401)

Это «будь» или «иди», эта действенность поэзии Некрасова, это ее стремление к активизации читателя, к руководству его жизненной практикой тоже является ее самобытной чертой, проявившейся и в «Железной дороге», где поэт обращается к подрастающему поколению с призывом:

Благослови же работу народную.
И научись мужика уважать.

(II, 204)

Повелительная форма всех этих призывов Некрасова: «будь», «иди», «благослови», «научись» является внешним свидетельством того, что он не принадлежал к числу созерцательных авто-

[1] Здесь дается вариант прежних изданий (см., например, *Н. А. Некрасов.* Полн. собр. стихотворений. Т. II. СПб., 1902, с. 282).

ров, которые довольствуются пассивным отражением действительности, но стремился повлиять на нее и переделать ее.

В «Железной дороге» его роль учителя молодых поколений выступает особенно явственно, когда он обращается к малолетнему спутнику с тем призывом, который мы сейчас привели:

Благослови же работу народную.

Этот призыв не звучит риторической фразой, так как он вытекает из всего содержания поэмы и опирается на все ее образы.

В советском быту такие сочетания слов, как «народная работа», «народная стройка», до такой степени вошли в обиход, что едва ли кто из современных читателей ясно представляет себе, какой необыкновенной, неслыханной новостью прозвучали эти два слова в тогдашней поэзии.

«Железная дорога» есть первая по времени поэма о созидательном народном труде.

Даже передовые поэты, наиболее близкие к Некрасову по складу своих убеждений, начиная от поэтов-декабристов, поэтов-петрашевцев и кончая такими, как, например, Огарев, никогда не включали *созидательной народной работы* в круг своих поэтических тем. Что же касается таких поэтов, как Тютчев, Майков, А. К. Толстой, Полонский, Щербина, Фет, самое слово «работа» являлось у них величайшей редкостью. Люди в их стихах были, так сказать, абстрагированы от своих повседневных трудов и либо предавались очарованиям и мукам любви, либо тосковали о прошлом, либо лирически переживали происходящие в природе явления, либо погружались в размышления о смерти. Но таков уж был диапазон той поэзии, что у железнодорожных строителей, вооруженных молотами, топорами и заступами, не было ни малейшей возможности хоть на время проникнуть в нее.

«Железная дорога» Некрасова явилась впервые раздавшимся в русской поэзии гимном во славу строительной, творческой, массовой народной работы.

Своеобразие этого гимна раньше всего заключается в том, что в значительной своей части он выражен в формах явной и тайной полемики. Тайная полемика начинается еще до начала стихов — в прозаическом эпиграфе к ним, где приводится ненавистная Некрасову мысль, будто строителем этой дороги был совсем не народ, а один из царедворцев Николая I, казнокрад Клейнмихель, достойный ученик Аракчеева. Опровержению этой общепринятой лжи и посвящена вся поэма Некрасова, громко свидетельствующая совокупностью всех своих образов, что истинными строителями железной дороги являются именно народ-

ные массы «с Волхова, с матушки Волги, с Оки», неистощимо богатые вечно присущей им энергией творчества.

— Вот они — нашей дороги строители!.. —
(II, 205)

говорит Некрасов своему юному спутнику, указывая на толпы крестьян.

Величайшие культурные ценности, какие только существуют на нашей планете, созданы трудом этих масс, утверждает в поэме Некрасов.

Вообще не было в тогдашней литературе другого поэта, который в такой же мере имел бы право называться поэтом труда.

Самое это слово *труд* звучит в его поэзии особенным звуком, словно оно написано более крупными буквами, чем все остальные слова. Так не звучало оно ни у одного из других поэтов дореволюционной эпохи. За всеми рельсами, насыпями, мостами и шпалами Некрасов в «Железной дороге» увидел раньше всего рабочие руки, которые создали их. Человек как работник, человек за работой, человек, работа которого характеризует собой его личность, еще никогда до Некрасова не занимал такого огромного места в русской поэзии.

У нас до сих пор не изучено одно из величайших творений Некрасова —поэма «Мороз, Красный нос», которая по глубокому проникновению в жизнь крестьян, по могучей изобразительной и лирической силе едва ли не превосходит все, что сказано в поэзии о русской деревне.

До сих пор остается никем не отмеченным даже то бросающееся в глаза обстоятельство, что биография обоих героев поэмы, и Прокла и Дарьи, представлена здесь в виде ряда непрерывных работ, чередующихся одна за другой, которые и описываются в поэме то подробно, то бегло, но с неизменным сочувствием.

В самом начале поэмы, даже прежде, чем мы увидели Дарью, нам уже показаны ее «быстрые руки», работающие «проворной иголкой» (II,171).

Потом мы видим ее с топором:

Наплакавшись, колет и рубит
Дрова молодая вдова.
(II, 182)

Потом мы видим ее в поле, — она пашет, идет за сохой:

До ночи пашню пахала.
(II, 184)

Потом она берется за косьбу:

Ночью я косу клепала,
Утром косить я пошла...
(II, 184)

Потом в руках у нее «проворные» грабли:

Сухо ли сено убрала?
Прямо ли стоги сметала?..
(II, 184)

Потом она становится жницей — и две главы (двадцать первая и двадцать вторая) посвящены ее работе с серпом:

Солнышко серп нагревает,
Солнышко очи слепит.
(II, 185)

Потом она — за ткацким станком: «Лишь бы не плакали оченьки, стану полотна я ткать». Потом она — за прялкой (в двадцать пятой главе):

Веретено мое прыгает, вертится,
В пол ударяется.
(II, 190)

Потом она — на огороде, копает картофель, и Некрасов с такой зоркой любовью следит буквально за каждым движением ее быстрых, не знающих праздности рук, что его любовь передается и нам, как будто мы и сами участвуем в этих работах.

Здесь целая энциклопедия крестьянских работ, причем вся огромная художественная сила поэта уходит на то, чтобы возвеличить, прославить крестьянское труженичество, вознести его в область высокой поэзии.

И Прокл — в такой же работе. Даже когда он умирает, его работа остается главнейшей чертой его личности, затмевающей собой все остальное:

Уснул, *потрудившийся* в поте!
Уснул, *поработав* земле!
(II, 174)

И когда он уже лежит на столе, Некрасов раньше всего отмечает его рабочие руки:

Большие, с мозолями руки,
Подъявшие *много труда.*
(II, 174)

И характерная подробность, рисующая эту атмосферу труда: когда старик проводит с умершим сыном последнюю ночь, он и то не может оставить свои руки в бездействии:

Старик бесполезной кручине
Собой овладеть не давал:
Подладившись ближе к лучине,
Он лапоть худой ковырял.

(II, 176)

Здесь, в этой мелкой подробности, вскрывается краеугольная тема поэмы: непревзойденное трудолюбие народа, та ничем не искоренимая жажда труда, которая еще раньше заставила одного из некрасовских героев воскликнуть:

Эй! возьми меня в работники,
Поработать руки чешутся!

(II, 102)

Некрасов не раз в своих стихотворениях свидетельствовал, что бездействие мучает этих людей, как болезнь, что работа определяет собою все основы их морального кодекса и является, так сказать, нормою их бытия.

Тоска по работе ощущается ими, как голод:

Не выдержали странники:
«Давно мы не работали,
Давайте — покосим!»
Семь баб им косы отдали,
Проснулась, разгорелася
Привычка позабытая
К труду! Как зубы с голоду,
Работает у каждого
Проворная рука.

(III, 308)

Чудесно выражена в некрасовской «Думе» эта свойственная русскому крестьянству тоска по работе:

Повели ты в лето жаркое
Мне пахать пески сыпучие,
Повели ты в зиму лютую
Вырубать леса дремучие, —
Только треск стоял бы до́ неба,
Как деревья бы валилися...

(II, 103)

Циникам, которые обвиняли весь русский народ в поголовной обломовщине, в тяготении к безделью и пьянству, Некрасов дал великолепную отповедь в гневной речи крестьянина Якима Нагого, которая по силе убеждения, по страстности является одним из самых вдохновенных произведений поэта (см. главу «Пьяная ночь» в поэме «Кому на Руси жить хорошо»).

Даже эти строители железной дороги, замученные каторжным трудом, и те заявляют о себе в поэме Некрасова:

Любо нам видеть свой труд!
(II, 203)

Ставшее могучим народным инстинктом трудолюбие русских крестьян прославлено Некрасовым в поэме «Мороз, Красный нос» в образе «величавой славянки», для которой весь ее трудовой обиход — любимая, родная стихия:

Я видывал, как она косит:
Что взмах — то готова копна!
(II, 169)

Эта «женщина русских селений» до такой степени проникнута верой в спасительный труд, что все свои отношения к людям определяет исключительно трудом: «Не жалок ей нищий убогий: вольно ж без работы гулять!» (II, 170). Именно в этом извечном трудолюбии масс Некрасов видит неколебимые устои их жизни. Он так и говорит о своей героине:

В ней ясно и крепко сознанье,
Что *все их спасенье в труде...*
(II, 170)

Говоря о «величавой славянке», отмечу попутно, что здесь еще одна небывалая тема, введенная в поэзию Некрасовым: женщина как участница общенародной работы. Некрасов навсегда утвердил в русской лирике, что поэтизация женщины возможна не только в сфере любовных отношений, но главным образом на основе признания беспримерно огромной работы, которую несла и несет она в мир (таков, кроме Дарьи, образ Матрены Корчагиной в поэме «Кому на Руси жить хорошо»).

В деле поэтического изображения крестьянских работ, представленных читателю не в виде какого-то постороннего зрелища, а в виде переживаний самого же крестьянина, у Некрасова был единственный достойный предтеча — Кольцов, которого он чтил и любил как родоначальника подлинно народных стихов о народе. Наряду с Жуковским, Пушкиным, Лермонтовым, Крыловым

он называл Кольцова «светилом русской поэзии», которое «светит своим собственным светом, не заимствуя ничего у другого» (IX, 203). В поэме «Несчастные» он назвал его песни «вещими». В этих песнях выразилось с наибольшею силою то присущее русским крестьянам упоение трудом, которое, как было сказано выше, прославляется и в произведениях Некрасова. Но, по Кольцову, процессы труда всегда и неизменно доставляют крестьянам радость:

Раззудись, плечо!
Размахнись, рука!
Зашуми, трава
Подкошенная!

В стихотворениях Кольцова «люди сельские» воспринимают и пахоту, и сев, и косьбу как некий долгожданный и радостный праздник, и отсюда эта знаменитая песня, которую поет у Кольцова крестьянин во время своих повседневных работ:

Весело на пашне...
Ну, тащися, Сивка!..
Весело я лажу
Борону и соху...
Весело гляжу я
На гумно, на скирды...

Но в трагических условиях рабства это воспетое Кольцовым отношение русского человека к труду как к источнику радости было осквернено и поругано. Подхватив эту тему Кольцова, его преемник Некрасов внес в нее свои коррективы. Он не уставал повторять, что даже для такого трудолюбца, как русский народ, работа под крепостническим гнетом превращается в каторгу. Напомним хотя бы такое изображение пахаря в «Дедушке»:

Лапти, лохмотья, шапчопка,
Рваная сбруя; едва
Тянет косулю клячонка,
С голоду еле жива!

(III, 13)

Трудно представить себе, чтобы этот некрасовский «пахарь угрюмый с темным, убитым лицом» мог пропеть своей голодной клячонке песню кольцовского пахаря:

Весело на пашне...
Ну, тащися, Сивка!..

Да и кольцовский косарь — до чего он не похож на некрасовского! Этот не скажет о своей «вострой косе»:

Мне давно гулять
По траве степной
Вдоль и по́перек
С ней хотелося.

Для него работа не гулянье:

«Где не пробраться лошади, где и без ноши пешему опасно перейти, там рать-орда крестьянская по кочам, по зажоринам ползком ползет с плетюхами, трещит крестьянский пуп!» (III, 195).

Поэту ли революционно-демократических масс воспевать сладость труда в стране, разделенной на «рабов» и «властителей»!

Здесь мужику, что вышел за ворота,
Кровавый труд, кровавая борьба:
За крошку хлеба капля пота...
(II, 274)

Да и эту крошку отнимают «властители»:

Работаешь один,
А чуть работа кончена,
Гляди, стоят три дольщика:
Бог, царь и господин!
(III, 194)

И не только земледельческий труд изображался Некрасовым как боль и мучение, таков же в его поэзии труд бурлаков, таков же труд изможденных детей, работавших на заводах и фабриках:

Колесо чугунное вертится
И гудит, и ветром обдает,
Голова пылает и кружится,
Сердце бьется, всё кругом идет —
(II, 104)

Таков же в изображении Некрасова труд каменщика, носящего кирпичи на постройку:

Ой, знаю! сердце молотом
Стучит в груди, кровавые
В глазах круги стоят,
Спина как будто треснула...
Дрожат, ослабли ноженьки.
(III, 204)

Тут уж не до поэзии труда! Этот труд равносилен убийству. Народный труд, по Некрасову, и не мог быть в ту пору иным.

Так что губительные условия работы, которые устами народа Некрасов проклинал в своей «Железной дороге», отнюдь не были представлены им как исключение из общего правила: не только строители этой дороги, но и бурлаки, и солдаты, и фабричные, и крестьяне, и крестьянские женщины — все они и каждый в отдельности могли бы у Некрасова спеть о себе с самым незначительным числом вариаций ту песню, какую в «Железной дороге» поют замученные трудом землекопы:

Мы надрывались под зноем, под холодом,
С вечно согнутой спиной,
Жили в землянках, боролися с голодом,
Мерзли и мокли, болели цингой.

(II, 203)

Что народный труд был в тогдашней России мучительством, это знали и видели многие, но Некрасов первый и единственный из русских поэтов закричал об этом во весь голос, не плаксиво и жалостно, а как разгневанный мститель, как закричал бы сам многомиллионный народ, если бы не был обречен на безмолвие.

Некрасов не оставлял этой темы до конца своих дней. Не было таких деревенских работ, которых он не отразил бы в поэзии; недаром в его лексиконе занимало такое заметное место крестьянское слово «страда», всегда ощущавшееся им как «страдание». И такова уж гениальная способность Некрасова делать нас участниками чужого страдания, что во время чтения этих стихов мы не только со стороны наблюдаем за теми жестокими пытками, которыми терзает человека работа, но вместе с ним переживаем его пытки и сами. Он не просто показывал нам эти страдания издали, но всякий раз как бы перевоплощался в изображаемого им человека, тем самым заставляя и нас сопереживать его боль. Он делал крестьян-работников своими лирическими героями. Когда мы, например, читаем у него строки о жнице, мы как бы сами становимся ею, и все ее ощущения становятся нашими:

Овод жужжит и кусает,
Смертная жажда томит,
Солнышко серп нагревает,
Солнышко очи слепит,
Жжет оно голову, плечи,
Ноженьки, рученьки жжет,
Изо ржи, словно из печи,
Тоже теплом обдает,

Спинушка ноет с натуги,
Руки и ноги болят,
Красные, желтые круги
Перед очами стоят...

(II, 185)

Еще экспрессивнее другое описание жатвы — в стихотворении «В полном разгаре страда деревенская...», где читатель до такой степени вовлечен в мучительные переживания жницы, что физически — буквально физически — чувствует себя участником этой страды.

В «Железной дороге» Некрасов, пользуясь тем же методом лирического соучастия в жизни своих персонажей, заставляет читателя не только представить себе, но и пережить, перечувствовать те мучения, которые причиняла крестьянам тогдашняя система труда.

Когда вполне определилась творческая дорога Некрасова, Чернышевский в письме к поэту высказал свое убеждение, что поэзия Кольцова — уже превзойденный этап[1].

Добролюбов, несомненно опираясь на поэзию Некрасова, писал через два года о Кольцове, что, хотя он «жил народною жизнью, понимал ее горе и радости», но «его поэзии недостает всесторонности взгляда»; она поставлена вне тогдашней социальной действительности, с которой, как не раз утверждал Добролюбов, именно поэзия Некрасова имеет такую тесную связь[2].

Между тем Некрасов еще в стихотворении «Пьяница» (то есть еще в 1845 г.) дал очень четкую формулу того двойного отношения к труду, которое впоследствии стало таким характерным для революционных демократов шестидесятых годов. Его герой не только мечтает о том, чтобы сбросить с себя

ярмо тяжелого
Гнетущего труда, —

(I, 16)

но и жаждет отдать всю душу «иному труду», который тут же получает у него меткое наименование «свежительного»:

И в труд иной — свежительный —
Поник бы всей душой.

(I, 16)

[1] См.: *Н. Г. Чернышевский.* Полн. собр. соч. Т. XIV. М., 1949, с. 323.
[2] См.: *Н. А. Добролюбов.* Полн. собр. соч. Т. I. М., 1934, с. 237.

Этими стихами Некрасов близко подошел в своей поэзии к той двусторонней оценке труда, которая дана Чернышевским в его знаменитых «Замечаниях» к «Основаниям политической экономии» Милля. Стихи Некрасова как будто специально написаны, чтобы служить иллюстрациями к тем революционным воззрениям на труд, которые утверждал Чернышевский. В статье «О неприятности труда» он формулировал эти воззрения так: «...неприятные ощущения, производимые трудом в трудящемся человеке, проистекают не из сущности самой деятельности, имеющей имя труда, а из случайных внешних обстоятельств, обыкновенно сопровождающих эту деятельность при нынешнем состоянии общества (то есть при феодально-крепостническом и капиталистическом строе.— *К. Ч.*), но устраняющихся от нее другим экономическим (то есть социалистическим. — *К. Ч.*) устройством... сам по себе труд есть деятельность приятная... так что, если отстраняется внешняя неблагоприятная для труда обстановка, он составляет наслаждение для трудящихся»[1].

2

Считается установленным, будто в этой поэме Некрасов изображает строительство Петербурго-Московской железной дороги, происходившее между 1842 и 1851 годами.

А так как начальником строительства был в то время один из приближенных царя Николая, известный своими жестокостями граф Клейнмихель, в литературе о Некрасове давно утвердилась уверенность, будто поэт обличает здесь то бесчеловечное обращение с крестьянами, которым запятнал себя этот царский сатрап.

Сам Некрасов указал его имя в эпиграфе к «Железной дороге».

Между тем, если внимательно вникнуть в содержание поэмы и, главное, если принять во внимание историческую обстановку, в которой поэма писалась, невозможно не прийти к убеждению, что традиционное истолкование ее реального смысла является слишком узким.

Раньше всего отметим, что в 1865 году, когда поэма появилась в печати, разоблачение жестоких порядков, господствовавших в сороковые годы, во времена Клейнмихеля, давно уже утратило свою актуальность. Этот скомпрометированный отставной генерал, осколок минувшего царствования, уже не мог быть достой-

[1] *Н. Г. Чернышевский.* Полн. собр. соч. Т. IX. М., 1949, с. 75 и сл.

ной мишенью для каких бы то ни было сатирических стрел: новый царь Александр II, едва только взойдя на престол, тем и начал свое «либеральное» поприще, что отрешил Клейнмихеля от всех должностей и отнял у него официальное право именоваться строителем этой дороги, ибо еще в 1855 году (то есть за десять лет до напечатания поэмы Некрасова) новым царем был издан специальный указ — переименовать «Санкт-Петербурго-Московскую железную дорогу» (так она называлась дотоле) в Николаевскую, — и, таким образом, ее строителем был объявлен только что скончавшийся царь Николай I[1].

За десять лет, прошедших со времени опубликования указа, все население привыкло называть эту дорогу Николаевской, так что когда в 1865 году в «Современнике» была напечатана поэма Некрасова и все прочитали в эпиграфе к ней, будто, по словам генерала, эту дорогу строил граф Петр Андреевич Клейнмихель, современники не могли не понять, что Клейнмихель есть только заслон для цензуры и что на самом деле здесь должно быть названо другое лицо.

Косвенным подтверждением этого служит одно место в докладе цензора Ф. П. Еленева, который тогда же заявил в комитет по поводу эпиграфа к «Железной дороге»:

«Хотя прямой смысл этого эпиграфа в связи с стихотворением не заключает в себе оскорбления для бывшего управляющего путями сообщения (то есть для Клейнмихеля. — *К. Ч.*), но *некоторые могут видеть здесь другой, скрытый смысл*»[2], то есть догадаются, что, как это часто бывало, Некрасов применил здесь так называемый «эзопов язык», при помощи которого и довел до читателя свою потаенную мысль.

Как и всякий революционный боец, Некрасов бил по живому врагу, по фактам современной ему действительности. Во имя чего стал бы он выступать в шестидесятых годах против давно умершего деспота? Ведь на престоле уже сидел сын Николая — Александр II, громко прославлявшийся в либеральных кругах как величайший гуманист своей эпохи, якобы «освободивший» от тысячелетнего ига многомиллионное крепостное крестьянство. Ведь и при нем строительство железных дорог было сопряжено с таким же угнетением крестьян. Вспомним хотя бы статью Добролюбова «Опыт отучения людей от пищи», напечатанную в некрасовском «Современнике» в 1860 году — в сатирическом отделе «Свисток».

---

[1] *К. К. Кривоблоцкий.* История железнодорожных путей сообщения. М., 1929, с. 12.

[2] Сообщено А. М. Гаркави*.

В этой статье Добролюбов обличает преступную эксплуатацию двух тысяч крестьян, работавших — уже при Александре II — на постройке железной дороги между реками Волгой и Доном.

В статье сообщалось, что во время следования к месту работы эти люди по нескольку дней оставались без всякой еды, что в голой, бесплодной степи, где им пришлось работать при сорокаградусном зное, их кормили червивым мясом, что жить их заставляли в землянках, в которых не было даже соломы, что их обманывал и грабил подрядчик, — словом, подробно изображалось то самое, о чем впоследствии было сказано в поэме Некрасова.

Когда эти голодные, обманутые люди осмелились потребовать хлеба, приказчики, по словам Добролюбова, донесли по начальству, будто они взбунтовались и подлежат усмирению при помощи плетей и штыков.

В меру цензурных возможностей Добролюбов указывал в той же статье, что подобные порядки были в ту пору всеобщими, что не только Волжско-Донская дорога, но и другие дороги, строившиеся одновременно с ней, усеяны костями погибших на постройке крестьян.

Он приводил признание одного из подрядчиков:

«Да у меня на Борисовской дороге... выпало такое неудачное место, что из семисот рабочих половина померла. Нет, уж тут ничего не сделаешь, коли начнут умирать... Как пошли по дороге из Питера в Москву, что, чай, больше шести тысяч зарыли»[1].

Через год после статьи Добролюбова в малораспространенном московском журнальчике «Русская речь» начали печататься замечательные очерки молодого писателя Василия Слепцова «Владимирка и Клязьма». То был литературный дебют будущего автора «Питомки», «Ночлега» и «Трудного времени». Главная тема очерков — строительство Московско-Нижегородской железной дороги, начатое в 1858 году, то есть опять-таки в самый «либеральный» период царствования Александра II. В своем путевом дневнике Слепцов приводил вопиющие факты об узаконенном ограблении крестьян, работавших на этом строительстве. Судя по его дневнику, кровопийственные методы эксплуататоров «массы народной» остались те же, что и во времена Клейнмихеля. Слепцов, как и Добролюбов, указывал, что лютее всего свирепствовали всевозможные подрядчики, рядчики, приказчики, табельщики. Та часть его записок, которую он озаглавил «Подрядчики»,

[1] *Н. А. Добролюбов*. Полн. собр. соч. Т. VI. М., 1939, с. 140—141.

может служить комментарием к заключительным строфам «Железной дороги» Некрасова, где поэт изображает «толстого, присадистого, красного, как медь», вора-подрядчика, типичнейшего из этой «корпорации» хищников. Рассказав о их преступных деяниях, Слепцов восклицает:

«...что ж тут удивительного, если между рабочими появляются тиф, цинга и холера, что из 5000 человек заболевает пятая часть, что рабочие поднимают вопль, разбегаются и т. д.?..»[1]

Очерки Слепцова прошли незамеченными. Но можно не сомневаться, что они сильно полюбились Некрасову, ибо тотчас же после того, как они появились в печати, поэт привлек молодого писателя к близкому сотрудничеству в «Современнике». Благодаря этим очеркам Слепцов сблизился с Чернышевским и был принят как свой человек в революционно-демократическом лагере.

Таким образом, мы можем сказать с полной уверенностью, что «Железная дорога» Некрасова вслед за этими статьями «народных заступников» обличает не только стародавнюю быль, но и современное ему бытовое явление, повсеместно распространенное в шестидесятых годах, в самую «гуманную эру» царствования Александра II, когда крестьяне были объявлены «вольными». Дорог в ту пору строилось немало, и каждая — с таким же мучительством.

Только из-за цензуры Некрасов изобразил дело так, будто сюжетом поэмы является исключительный случай, относящийся к полузабытому прошлому.

Верный своему излюбленному методу «эзоповой» речи, он при печатании «Железной дороги» на страницах журнала выставил под стихотворением заведомо неверную дату: «1855 год», внушая тем самым цензуре, будто его поэма написана еще за десять лет до того и имеет чисто ретроспективный характер.

Кроме того, при помощи эпиграфа он намекнул, будто стихотворение направлено против старика Клейнмихеля, давно уже сошедшего со сцены и в ту пору совершенно безвредного.

На самом же деле «Железная дорога» была написана значительно позже, в 1863 или 1864 году, отнюдь не для того, чтобы задним числом обличать каких-то «бывших людей», а для того, чтобы заклеймить злые порядки новейшего царствования — пресловутой «эпохи великих реформ».

Некрасову нередко случалось прикрывать животрепещущую, современную тему фиктивным указанием на то, что эта тема буд-

[1] *В. А. Слепцов.* Сочинения. Т. I. М., 1957, с. 346.

то бы относится к давнишним порядкам, уже отошедшим в невозвратное прошлое.

Уже из статьи Добролюбова видно, что вместо одного Клейнмихеля нарождавшийся капиталистический строй выдвинул десятки других — таких, например, как либеральничавший промышленник Кокорев, которого Добролюбов в своей статье обвинял в «жестокосердии и зверстве» по отношению к массе рабочих и которого Некрасов в одной из позднейших сатир — в «Современниках» — заклеймил именем Саввы Антихристова.

Открыто заявлять об этом в легальной печати было тогда недозволено. «Светлой эрой прогресса» именовалась тогда в журналистике пресловутая «эпоха великих реформ». Но Некрасов, начиная с 1861 года, пользовался всякой возможностью, чтобы обличить эту «светлую эру», высказать хотя бы недомолвками, обиняками, намеками свое отрицательное отношение к ней. Из года в год повторял он в стихах:

Не много выиграл народ
И легче нет ему покуда...
(II, 270)

Народ освобожден, но счастлив ли народ?..
(II, 392)

В жизни крестьянина, ныне свободного,
Бедность, невежество, мрак...
(II, 396)

Здесь было коренное убеждение Некрасова. В «Железной дороге» оно высказано с особенной силой.

Таким образом, поэма, как мы видим теперь, направлена в значительной мере против либеральной эпохи Александра II. В ней обличаются не только старые, аракчеевские, но и новейшие, буржуазные, методы порабощения крестьян, — те, которые были свойственны новой эпохе. Всеми своими образами она показала читателям, на какую кабалу обрекает крестьянскую массу мирный реформизм, и тем самым утвердила их в мысли, что единственное спасение народа — революция.

Как и все революционные демократы, Некрасов считал либеральные реформы Александра II обманом и ограблением народа и в ряде стихотворений разоблачал их антинародную сущность. «Железная дорога» — один из боевых эпизодов его многолетней борьбы с либералами, которые как раз в это время смертельно испугались угрожавших им революционных восстаний и шарахнулись в лагерь реакции.

3

Вообще мы не должны забывать, что «Железная дорога» написана в тот период шестидесятых годов, когда революционный подъем великой эпохи был уже далеко позади.

Впоследствии, вспоминая шестидесятые годы, Некрасов подчеркивал, что то было время надежд, которым не суждено было сбыться:

Благодатное время надежд!
Да! прошедшим и ты уже стало!
К удовольствию диких невежд,
Ты обетов своих не сдержало.
Но шумя и куда-то спеша
И как будто оковы сбивая,
Русь! была ты тогда хороша!
(Разуметь надо: Русь городская.)
Как невольник, покинув тюрьму,
Разгибается, вольно вздыхает
И, не веря себе самому,
Богатырскую мощь ощущает,
Ты казалась сильна, молода,
К Правде, к Свету, к Свободе стремилась,
В прегрешениях тяжких тогда,
Как блудница, ты громко винилась,
И казалось нам в первые дни:
Повториться не могут они...

(II, 341–342)

Отмечая, что только *в первые дни* этого «благодатного времени» всем казалось, будто грехи предыдущего царствования уже не могут повториться никогда, Некрасов тут же настаивал, что то была иллюзия, мечта, не соответствовавшая реальной действительности. Недаром в этом стихотворном отрывке дважды повторяется слово «казалось»: «Ты *казалась* сильна, молода», «И *казалось* нам в первые дни». Иллюзорность тогдашних надежд выражена Некрасовым также в слове «как будто»:

И *как будто* оковы сбивая...

«Первые дни» шестидесятых годов действительно были богаты надеждами. Этот недолгий период определен В. И. Лениным как революционная ситуация 1859—1861 годов[1], во время которой «самый осторожный и трезвый политик, — по словам В. И. Ленина, — должен был бы признать революционный взрыв

[1] *В. И. Ленин.* Полн. собр. соч. Изд. 4-е. 1949. Т. 26, с. 219.

вполне возможным и крестьянское восстание — опасностью весьма серьезной»[1].

Налицо был «кризис политики господствующего класса, создающий трещину, в которую прорывается недовольство и возмущение угнетенных классов»[2]. В 1860 году произошло более сотни разрозненных крестьянских бунтов в разных частях государства. Многие из этих бунтов были усмирены воинскими частями.

Особенно сильны были надежды «самых осторожных и трезвых политиков» в 1861 году: думали, что крестьяне восстанут тотчас же после царского манифеста о «воле». Не оттого ли Некрасов именно в этом году собрался в деревню значительно раньше обычного и хотел пробыть там дольше, чем всегда?[3] Очевидно, он намеревался по личным впечатлениям проверить, готовы ли крестьяне к боевому протесту против навязанной им крепостнической «воли». Он пробыл в деревне до августа, и, едва воротился в город, Добролюбов, тяжко больной, умирающий, взволнованно спросил у него о деревенских его впечатлениях.

— Ничего не будет! — односложно ответил Некрасов[4], и это значило, что революционная ситуация кончилась, так и не перейдя в революцию, или, говоря только что приведенными словами Некрасова, «благодатное время надежд» не сдержало своих обетов.

Иначе и быть не могло. «...революционное *движение* в России, — говорит В. И. Ленин, — было тогда слабо до ничтожества...»[5] «В России в 1861 году народ, сотни лет бывший в рабстве у помещиков, не в состоянии был подняться на широкую, открытую, сознательную борьбу за свободу. Крестьянские восстания того времени остались одинокими, раздробленными, стихийными «бунтами», и их легко подавляли»[6].

Именно эта слабость крестьянства, обнаружившаяся тотчас же после реформы, и дала возможность правительству Александра II предпринять организованный поход против демократической интеллигенции шестидесятых годов. Началось с того, что в 1861 году из круга, близкого к Некрасову и к его «Современнику», были вырваны Михайлов и Обручев, которых заковали в кандалы и сослали на каторгу. В 1862 году революционно-демократической партии был нанесен страшный удар: арестовали ее вождя Чернышевского, чтобы после долгой комедии суда сослать его на

---

[1] *В. И. Ленин.* Полн. собр. соч. Изд. 4-е. 1949. Т. 5, с. 30.

[2] Там же. 1946. Т. 26, с. 218.

[3] Письмо Чернышевского к Добролюбову от 3/15 мая 1861 г. — *Н. Г. Чернышевский.* Полн. собр. соч. Т. XIV. М., 1949, с. 429.

[4] См.: *В. А. Обручев.* Из пережитого. — «Вестник Европы». 1907. № 5, с. 135.

[5] *В. И. Ленин.* Полн. собр. соч. Изд. 4-е. 1948. Т. 20, с. 172.

[6] Там же, с. 140.

верную смерть, в самое гиблое место Сибири. Правительство воспользовалось паникой, вызванной пожарами в Петербурге и других городах, и, обвинив в поджигательстве ненавистных ему «нигилистов», натравило на них темные массы разъяренных мещан. Все реакционные силы сплотились для искоренения крамолы. Повальные обыски, аресты и ссылки стали обычным явлением. Некрасовский «Современник», уже лишившийся всех своих главных сотрудников, был приостановлен на восемь месяцев, причем Некрасову было дано понять, что в ближайшее время журнал подлежит удушению. Либералы дворянского лагеря, забыв свои недавние задорные речи, поголовно примкнули к правительству. Казалось, что революция сокрушена навсегда. К этому периоду вполне применимо более позднее стихотворение Некрасова:

Смолкли честные, доблестно павшие,
Смолкли их голоса одинокие,
За несчастный народ вопиявшие,
Но разнузданы страсти жестокие.

Вихорь злобы и бешенства носится
Над тобою, страна безответная.
Всё живое, всё доброе косится...

(II, 411)

В такое-то страшное время Некрасов и написал свою «Железную дорогу». Он обращался в ней к тому поколению, которое только что пережило крах своих недавних надежд, развеянных «вихрем злобы и бешенства». Он писал ее во время горького идейного сиротства, только что утратив своих ближайших товарищей, Чернышевского и Добролюбова, с которыми сроднился на общей работе, писал под улюлюканье победивших врагов, и все же в этой поэме не слышно ни горького стона, ни жалобы, и вся она, наперекор ликованию реакции, проникнута непоколебимой уверенностью в окончательной победе народа. Не столько к своему случайному спутнику Ване, сколько ко всему молодому поколению шестидесятых годов, пережившему полицейский террор, он обратился в «Железной дороге» с бодрящим утешением и призывом:

Да не робей за отчизну любезную...
Вынес достаточно русский народ,
Вынес и эту дорогу железную —
Вынесет всё, что Господь ни пошлет!
Вынесет всё — и широкую, ясную
Грудью дорогу проложит себе.

(II, 204–205)

Нужно только представить себе, что слова эти были написаны в самый разгар «триумфов» муравьевско-катковской контрреволюции, в 1863—1864 годах, чтобы почувствовать всю силу революционного оптимизма Некрасова.

Именно в ту пору, когда окончательно выяснилось, что народ не способен к восстанию, Некрасов счел нужным напомнить, что этот народ, проявивший в шестидесятых годах «доходящую до ничтожества» слабость, потенциально таит в себе могучие силы, которые и помогут ему «проложить себе грудью» дорогу к свободе.

У Некрасова это не звучало пустой декларацией: незадолго до «Железной дороги», в ту же эпоху разгула реакции, Некрасов создал поэму «Мороз, Красный нос», где его убеждение в титанической мощи народа подтверждалось монументальными образами. Этим «Мороз, Красный нос» тесно связан с «Железной дорогой».

Хотя в поэме «Мороз, Красный нос» нет, казалось бы, никаких элементов политики, стоит только учесть историческую обстановку, под воздействием которой эта поэма возникла, и ее политический смысл станет вполне очевиден: нужно было воодушевить потерпевшую крушение армию революционных бойцов, показав им, как прекрасен народ, за который они отдают свои жизни, и сколько в этом народе накоплено сил для предстоящей борьбы.

В будущую победу народа Некрасов верил при всех обстоятельствах, и эта вера, воспламенявшая все его творчество, особенно внятно сказалась в приведенных стихах, написанных в такую эпоху, когда она не могла не подвергнуться самым большим испытаниям.

Из всех тогдашних стихов, посвященных железной дороге, только у Шевченко мы можем найти тот же подход к этой теме.

В 1845 году, то есть еще во время строительства Николаевской железной дороги, Шевченко написал нелегальную, направленную против царизма сатиру «Великий льох», где отметил чудовищно огромную смертность, свирепствовавшую на этом строительстве.

В сатире какая-то волшебная птица, воплощавшая бесовскую силу, хвалится своими злодеяниями и в их числе упоминает о том, что она

...шесть тысяч в одной версте
Душ передушила.

Здесь как бы пунктиром намечена будущая тема Некрасова:

А по бокам-то всё косточки русские.

И это совпадение весьма знаменательно, тем более что начисто исключается всякая мысль о каком бы то ни было, хотя бы отдаленном, влиянии одного поэта на другого.

Либералы пятидесятых — шестидесятых годов, Чичерины, Кавелины, Безобразовы, Бабсты, воспевали благодетельность железных дорог, видя в них прогрессивное завоевание буржуазной культуры. Некрасов же, привыкший оценивать всякое явление общественной жизни с точки зрения интересов крестьянства, поставил свою оценку в зависимость от вреда или пользы, приносимых железной дорогой крестьянам.

Учитывая, как и Шевченко, огромное количество жертв, понесенных народными массами при проведении железных дорог, он счел нужным раньше всего заявить *от лица этих масс* протест против таких методов насаждения культуры, которые приносят крестьянству столь тяжелый ущерб.

Именно «мужицкими очами» нужно было взглянуть на чугунку, чтобы написать о ней то, что написано в «Железной дороге» Некрасова.

Некрасов и здесь шел наперекор либералам, прославлявшим железную дорогу как некую абсолютную культурную ценность, независимо от вреда, который она приносила народу в условиях эксплуататорского строя.

Охранители этого строя, прославлявшие постройку «николаевской» железной дороги как «благодетельное предприятие правительства к усовершенствованию на западный образец наших путей сообщения», объявили стихотворение Некрасова «грубейшей», «страшной», «наглой» клеветой и требовали применения к автору строгих административно-карательных мер. При этом один из членов совета главного цензурного ведомства счел необходимым напомнить, «что стихотворение это подверглось уже несколько лет запрещению по существовавшим цензурным правилам».

Действительно, еще в мае 1864 года (то есть не за «несколько лет», а всего только за год) Некрасов представил в С.-Петербургский цензурный комитет рукопись «Железной дороги», хлопоча, чтобы ему разрешили напечатать ее в ближайшем (четвертом) издании его стихотворений. Комитет «не признал возможным дозволить напечатание этой поэмы». Совет министра внутренних дел по делам книгопечатания тогда же утвердил этот запрет.

Запрещенную цензурой поэму Некрасов решил через год напечатать в своем «Современнике», вполне сознавая, какой опасности он подвергает и себя и журнал. Дело в том, что незадолго до того правительство Александра II, отменив предварительную цензуру газет и журналов, установило тяжкое наказание для тех,

кто воспользуется этой отменой и рискнет напечатать в повременном издании что-нибудь противоречащее цензурным уставам. Так что, печатая свою заведомо запрещенную цензурой поэму, Некрасов заранее знал, что не миновать ему кары. И кара не замедлила прийти: 4 декабря 1865 года министр внутренних дел П. А. Валуев подписал следующий приказ по своему министерству:

«Принимая во внимание, что... в стихотворении «Железная дорога» сооружение Николаевской железной дороги изображено как результат притеснения народа и сооружение железных дорог вообще выставляется как бы сопровождаемым тяжкими для рабочих последствиями... объявить второе предостережение журналу «Современник» в лице издателя-редактора, дворянина Николая Некрасова».

Для некрасовского «Современника» это было равносильно смертному приговору: после третьего предупреждения журнал подлежал закрытию, а третье предупреждение могло воспоследовать в ближайшем же месяце.

Цензурное ведомство к тому и вело.

Член совета Н. Варадинов так и заявил в своем отзыве о «Железной дороге»: «Я нахожу предостережение «Современнику» (второе в настоящее время) совершенно необходимым, как меру, *ведущую к прекращению журнала* за его положительно противоцензурное направление»[1].

Некрасову это было известно. Он знал, что он ставит на карту самое существование своего «Современника», и все же счел невозможным не выступить с этим грозным разоблачением пореформенной эксплуатации «раскрепощенных» крестьян.

4

Есть еще одно огромное отличие некрасовской «Железной дороги» от всех прочих «Железных дорог», написанных другими поэтами: то, что изображалось ими под этим заглавием, могло бы происходить и в Швейцарии, и в Канаде, и в Греции, а «Железная дорога» Некрасова вся от первой строки до последней — русская поэма о России, о русском народе:

Всюду родимую Русь узнаю...
(II, 202)

[1] Отзыв Н. Варадинова от 30 ноября 1865 г. Цитируемые здесь цензурные материалы подготовлены к печати А. М. Гаркави*.

И в этом тоже основная черта его творчества.

С глубоким презрением он высмеивает офранцуженного графа Гаранского, который говорил о себе с похвальбой: «Во Франции провел я молодость свою» — и, приехав сущим иностранцем на родину и проведя в ней три месяца, издал в Париже французскую книгу о своих путевых впечатлениях:

...Пейзаж природы русской
Со временем собьет, я вам ручаюсь, спесь
С природы реинской, *но только не французской!*
(I, 96)

Восхищение Некрасова перед русской природой буквально не имело границ: множество русских пейзажей увековечено им и в «Кому на Руси жить хорошо», и в «Саше», и в «Тишине», и в «Несчастных», и в «Рыцаре на час» и т. д.

Но не только потому он один из «наиболее русских поэтов», что вся его тематика — русская, а и потому главным образом, что самый голос, который слышится в ней, этот единственный в нашей поэзии типично некрасовский голос, обладает тем особенным, народным звучанием, какого не было ни у кого другого из тогдашних поэтов. Некрасов знал, что до народной победы еще далеко; что мученики жестокого строя еще долго останутся мучениками; что кроме тюрем и виселиц, тогдашним революционерам еще долго не видеть других результатов своей трагически неравной борьбы; что

...ночь, глухая ночь
Всю нашу жизнь продлится, —
(II, 121)

что эта «ночь бесконечно длинна» (II, 318); что много поколений должно сгинуть, прежде чем будет свергнут этот удушливый строй; что

Есть времена, *есть целые века,*
В которые нет ничего желанней,
Прекраснее — тернового венка... —
(II, 316)

что терновые венки — это единственное, чего долго еще должны ждать для себя революционные бойцы той эпохи; что

...нужны не годы —
Нужны *столетья,* и кровь, и борьба,
Чтоб человека создать из раба.
(I, 127)

Теперь мы знаем, что в эпоху Некрасова стала нарождаться великая сила — пролетариат, — которая в конце концов и завоевала победу, но поэт не видел этой силы, и спрашивается: как же перед лицом долгих столетий должны были чувствовать себя народные массы, обреченные на многовековые неудачи в борьбе со своим все еще неодолимым врагом?

Когда Некрасов говорил об их грядущей победе, в которой он не усомнился ни разу, он говорил о ней как об очень далеком событии:

Жаль только — жить в эту пору прекрасную
Уж не придется — ни мне, ни тебе.

(II, 205)

Поэтому так скорбны и жалобны песни землекопов в «Железной дороге»:

Грабили нас грамотеи-десятники,
Секло начальство, давила нужда...
Все претерпели мы, Божии ратники,
Мирные дети труда!

Братья! Вы наши плоды пожинаете!
Нам же в земле истлевать суждено...
Всё ли нас, бедных, добром поминаете
Или забыли давно?..

(II, 204)

Это — мелодия плача. Да и возможно ли было не испытывать скорби поэту, даже не мечтавшему дожить до победы народа.

И мудрено ли, что во всей «Железной дороге» Некрасова чувствуется этот гениальный некрасовский плач:

А по бокам-то всё косточки русские...
Сколько их! Ванечка, знаешь ли ты?

(II, 203)

Мелодию этого плача Некрасов услышал в народе. Плакала ли Дарья по Прокле, или безымянная старуха по Савве, или Орина по Ванюшке, или Матрена по Дёмушке, ритмика всех этих плачей была сродни народным причитаниям:

Умер, Касьяновна, умер, сердешная,
Умер, и в землю зарыт!

(I, 87)

Но Некрасов не был бы революционным поэтом, если бы в этих плачах не слышалось взрывов клокочущей ненависти; недаром еще в ранние годы он писал о своей «неласковой Музе»:

В порыве ярости, с неправдою людской
Безумная клялась начать упорный бой.
. . . . . .
Кричала: «мщение!» — и буйным языком
На головы врагов звала Господень гром!
(I, 62)

В том, что этот гром грянет, он тоже никогда не сомневался, потому что видел и чувствовал: уже скопилась в угнетенном народе «необузданная, дикая к угнетателям вражда», потому что «чаша с краями полна», потому что

У каждого крестьянина
Душа что туча черная —
Гневна, грозна, — и надо бы
Громам греметь оттудова,
Кровавым лить дождям.
(III, 195)

Но он знал, что еще не исполнились сроки, что еще не видно конца этому «тысячелетию мук».

Знаменательно, что другой великий революционер-демократ, Шевченко, тоже заимствовал в своем родном фольклоре ритмы плачей о народном страдании и тоже прерывал свои плачи взрывами ненависти:

...Всюди
Вас найде правда-мста...[1] а люде...
В кайдани туго окують,
Ростнуть, розірвуть, розіпнуть...
. . . . . .
А потім — ніж... і потекла
Свиняча кров, як та смола
З печінок ваших поросячих.

Даже в те стихи, которые были далеки от крестьянской тематики, Некрасов вводил чисто народную песенность. В то время как у Фета стихотворение о железной дороге — традиционный классический ямб, у Полонского — нервная скороговорка с прерывистым, очень коротким дыханием, у Некрасова — могучее, плавное, широкое пение, которому не служат помехой даже сти-

[1] М с т а — месть.

хи разговорного типа, ибо даже они подчиняются здесь песенному строю всей поэмы.

Поэма состоит из многих очень разнообразных частей: за описанием природы (стихи 1—16) непосредственно следует разговор автора с вагонным попутчиком Ваней (стихи 17—88). Разговор, не прерываясь, постепенно вбирает в себя ряд других речевых элементов. Здесь и образное описание несущейся вслед за поездом «толпы мертвецов» (стихи 37—42), здесь и песня этой многотысячной толпы (стихи 43—56). И снова графика, снова рисунок: «высокорослый больной белорус» (стихи 62—76), рисунок, который сменяется наставительной речью, составляющей как бы концовку все того же разговора с ребенком (стихи 77—78). Потом приводится речь генерала и авторская полемика с нею (стихи 89— 116) и т. д., и т. д.

Казалось бы, при таком многообразии интонаций, сменяющихся по нескольку раз чуть ли не на каждой странице (то повествовательная, то разговорная, то декламационная дикция), невозможно избежать стилевой пестроты, разнобоя. Но в «Железной дороге» этой пестроты нет нигде, ибо, как сказано выше, поэма, при всем своем симфонизме, окрашена единственной тональностью — песенной. И разговорная дикция, и декламационная, и повествовательно-сказовая здесь в той или иной мере (то больше, то меньше) приближается к песне.

Всмотритесь хотя бы в типичный отрывок из того разговора, о котором сейчас была речь:

Труд этот, Ваня, был страшно громаден —
Не по плечу одному!
В мире есть царь: этот царь беспощаден,
Голод названье ему.

(II, 203)

Самая структура этой речи не столько разговорная, сколько песенная: к окончанию каждой строки здесь прикрепляется очень сильная пауза, так что каждая строка являет собою законченную, самостоятельную смысловую единицу, что обеспечивает ей текучесть и плавность, присущие песне. Плавность эта обусловлена также и тем, что нигде нет излишнего скопления согласных, мешающих песенной артикуляции стиха. Нельзя, конечно, утверждать, что этот отрывок имеет резко выраженный песенный склад (здесь отсутствуют, например, ритмо-синтаксические параллели стихов), но, во всяком случае, разговорной структуры стиха здесь нет и в помине: это стих, тяготеющий к песне. И вся поэма написана именно этим стихом.

Правда, в начале, в первых двадцати строках, есть установка на разговорную речь: тут и перебросы стиха из первой строки во вторую, тут и паузы после разных отрезков строки («Славная осень! Здоровый, ядреный воздух усталые силы бодрит», «Нет безобразья в природе! И кочи...»), но уже четвертая строфа всем своим звучанием преображается в песню:

Всё хорошо под сиянием лунным,
Всюду родимую Русь узнаю...
Быстро лечу я по рельсам чугунным,
Думаю думу свою...

(II, 202)

Здесь впервые появляются в «Железной дороге» эти сильные междустрочные паузы, так что каждая фраза представляет собою законченное, нераздробленное целое, как это свойственно устному народному творчеству. В отдельных строфах «Железной дороги» такая песенная окраска бывает то больше, то меньше, но никогда не исчезает совсем. Эти разные градации песенности и характеризуют собою ритмику всей «Железной дороги».

В поэму, как сейчас было сказано, введена песня крестьян-землекопов:

Слышишь ты пение?.. «В ночь эту лунную
Любо нам видеть свой труд!..»
и т. д.

(II, 203)

И характерно, что между этой песней и прочим (разговорным, повествовательным) текстом нет никаких резких границ. Мелодика стиха остается такой же и в песне, и в повествовании, и в разговоре.

Здесь музыкальность поэзии Некрасова проявляется с особенной силой. Вообще те чтецы-исполнители «Железной дороги», которые вздумали бы выпячивать каждую ее интонацию, делать слишком сильные ударения на том или ином ее слове, нарушая этим песенную текучесть, монотонию стиха, обнаружили бы полную свою нечувствительность к самой основе ее звуковой красоты, которая заключается именно в этой могучей напевности. К концу «Железной дороги» ее напевность слегка убывает (что очень редко наблюдается в поэзии Некрасова) — стих становится более ломким, но инерция песенной плавности не теряет своей силы и здесь и властно подчиняет себе все интонации.

Широте и плавности напева немало способствует, как уже говорилось, трехсложный — дактилический — ритм стиха:

–∪∪|–∪∪|–∪∪|–∪∪

Именно в шестидесятые годы, в счастливый период полного расцвета своих творческих сил, Некрасов больше всего пристрастился к этому ритму. Правда, он обнаруживал такое пристрастие и раньше: вспомним его «Псовую охоту» (1846), «Еду ли ночью по улице темной...» (1847), «В деревне» (1853), «Сашу» (1855), но то были редкие случаи: достаточно сказать, что в следующие четыре года (с 1856 по 1860) он не написал дактилем *ни единой строки,* отдавая предпочтение ямбам, хореям и в 1859 году — анапестам.

В 1860 году, впервые после долгого перерыва, дактиль появляется вновь, но опять-таки эпизодически, случайно: «...одинокий, потерянный» («Деревенские новости»).

Совсем не то в 1862—1865 годах, то есть в то самое время, когда в числе других своих наиболее сильных стихов Некрасов создал и «Железную дорогу». Высшим его достижением за этот период является поэма «Мороз, Красный нос», и замечательно, что, начав ее в анапестическом и амфибрахическом ритме, он, когда дело дошло до наиболее задушевных и волнующих лирических мест, обратился опять-таки к дактилю. Эти десять дактилических глав поэмы «Мороз, Красный нос» (начиная с XIX главы, со слов «Станут качать», до XXIX главы) по пластичности и многообразию ритмики — непревзойденное явление даже в поэзии Некрасова. Четырехстопные, трехстопные, двухстопные дактили легко и свободно переливаются здесь из одной вариации в другую, причем каждому чувству и каждому образу соответствует своя вариация:

Станут качать,
Кверху бросать,
Маковкой звать,
Мак отряхать!..

Я ли о нем не старалась?
Я ли жалела чего?
Я ему молвить боялась,
Как я любила его!
. . . . . .
Едет он, зябнет... а я-то, печальная,
Из волокнистого льну,
Словно дорога его чужедальная,
Долгую — нитку тяну...

(II, 183 и 189)

Здесь мастерство Некрасова в области многообразия дактилических ритмов проявилось с невиданной силой, которая и до настоящего времени остается в русской поэзии единственной. Незадолго до того Некрасовым были написаны одно за другим такие дактилические стихотворения, как «Что думает старуха, когда ей не спится» (1862), «В полном разгаре страда деревенская» (1862), «Кумушки» (1863), «Пожарище» (1863), «Благодарение Господу Богу...» (1863). Никогда еще не обнаруживал он такого тяготения к этой форме.

Ими-то, этими дактилями, и обусловлена в значительной мере лирическая напевность поэмы, ибо дактиль, как и всякий трехсложный размер, чрезвычайно способствует широким движениям стиха, — в него так легко и свободно ложатся полногласные протяжные слова, причем обычное некрасовское тяготение к народной дактилизации рифм сказывается здесь во многих строфах.

Таковы, например, стихи:

Добрый папаша! К чему в *обаянии*
Умного Ваню держать?
Вы мне позвольте при лунном *сиянии*
Правду ему показать.

Труд этот, Ваня, был страшно *громаден,* –
Не по плечу одному!
В мире есть царь: этот царь *беспощаден,*
Голод названье ему.

(II, 203)

Ритмически обе эти строфы кажутся нам одинаковыми: в обеих слышится один и тот же напев. Между тем на самом-то деле они очень различны: в первой окончания нечетных стихов «тригласные», дактилические («обаянии — сиянии»), во втором они «двугласные» женские («громаден — беспощаден»). В первой эти окончания выражаются схемой: —∪∪, во второй: —∪. Почему же мы не замечаем разнобоя? Почему обе строфы кажутся в метрическом отношении равными? Потому что под влиянием первой строфы мы невольно, по инерции, придаем тот же ритмический склад и второй, отчего последние два слога в ее нечетных стихах удлиняются:

Труд этот, Ваня, был страшно *грома-аден.*
(II, 203)

Во всем этом фрагменте «Железной дороги» (начиная от 17 стиха до 96-го) на тридцать шесть дактилических рифм в не-

четных стихах приходится всего четыре двугласных (стихи 21, 23, 25, 27), и они не кажутся здесь инородными, не нарушают общего напева стихов, потому что и сами приобретают протяжность, заданную им всеми другими стихами отрывка.

Вообще в «Железной дороге», как и во многих других стихотворениях Некрасова, например «Мороз, Красный нос», «Рыцарь на час», самые лирические, самые вдохновенные, самые страстные и сильные строки приобретают тригласные рифмы. Как и в других стихотворениях Некрасова, начальные, вводные строки в «Железной дороге» имеют другую систему рифмовки. Вся первая — экспозиционная — главка поэмы построена на чередовании женских и мужских окончаний. Но чуть только дело дошло до самой главной, самой патетической темы, до изображения бесчисленных обид и страданий, причинявшихся народу его угнетателями при постройке железных дорог, как сразу же, естественно, органически, сами собою возникли эти певучие тригласные, народные рифмы, которые так часто связаны у Некрасова с высшим подъемом лиризма. Подъем этот нарастает на всем протяжении главы, доходит до своей кульминации и сразу обрывается, едва только закончилась наиболее волнующая Некрасова тема, и речь перешла к генералу:

— Был я недавно в стенах Ватикана,
По Колизею две ночи бродил,
Видел я в Вене святого Стефана,
Что же... всё это народ сотворил?

(II, 205)

И эта генеральская речь, и следующая за ней (четвертая) главка поэмы уже не имеют ни одной дактилической рифмы, что непосредственно связано со спадом лиризма (после его высшего подъема в заключительных строфах второй главы) и переходом на другие, менее эмоциональные тональности речи. С убылью лиризма сразу убавилась песенность, и плавные, тягучие тригласные рифмы сменились более обрывистыми и короткими, женскими.

Как и всякий трехсложный размер, дактилический стих требует особенно четкого синтаксиса, к которому неизменно стремился Некрасов. В «Железной дороге» выступает с величайшей наглядностью предельная отчетливость некрасовской дикции, не допускавшей никаких скомканных, сбивчивых, аморфных словесных конструкций. Здесь одна из типических особенностей поэзии Некрасова, и когда вчитываешься, например, в такую строфу, которую мы уже цитировали на предыдущих страницах:

Всё хорошо под сиянием лунным,
Всюду родимую Русь узнаю...
Быстро лечу я по рельсам чугунным,
Думаю думу свою, —

ясно видишь, что это сильное и свободное дыхание стиха осуществимо лишь при наименее затрудненном, наименее запутанном синтаксисе.

Эта же строфа может служить показательным примером того, какую огромную роль играла в поэзии Некрасова звуковая экспрессия стиха. Вся она, эта строфа, очень ярко (но неназойливо) окрашена звуком «у», причем к ее концу этот звук выступает все явственнее: в первой строке он встречается один-единственный раз («лунным»), а в четвертой — им пронизано каждое слово: «Думайу думу свойу». По сравнению с тремя строками эта четвертая гораздо короче: в ней две, а не четыре стопы, вследствие этого в ней удвоенная эмоциональная и смысловая энергия. Эта строка и ощущается здесь как самая многозначительная, самая веская, особенно по контрасту с предыдущей строкой, ритмическим рисунком которой чудесно передано легкое и уверенное движение поезда:

Быстро лечу я по рельсам *чу*гунным.

Замечательны здесь эти два «чу» в сочетании с двукратным повторением «с»:

Бы*с*тро ле*чу* я по рель*с*ам *чу*гунным.

После этой быстрой и легкой строки особенно сильно ощущается грузность последующей:

Думаю думу свою.

Благодаря этому контрасту вы физически чувствуете, что наряду с бравым, победоносным, стремительно легким движением машины движутся трудные думы тоскующего человека.

Мне уже приходилось отмечать, как вообще велика звуковая выразительность стихотворений Некрасова. Когда, например, он писал:

И *с*труёй *с*ухой и о*с*трой
Набегает холодок, —
(I, 30)

его стих (благодаря этому троекратному «с») и сам превращался в такую струю холодка.

А когда он писал:

...У ре*ки*
*К*уропаточк*и* зак*ока*ли, —
(II, 137)

это пятикратное «к» фонетически усиливало образ. Когда же он писал, например, как паровоз, проезжая мимо русской деревни, пыхтит:

Пусто вам! пусто вам! пусто вам! —
(III, 380)

его стих и сам начинал пыхтеть. Это не звукоподражание, это повышенное, лирическое, свойственное только великим поэтам ощущение фонетики каждого слова, без которого лучшая в мире семантика была бы в поэзии мертва.

А когда он писал о колокольном звоне, его стих и сам начинал звонить. Замечательна смелость, с которой в стихотворении «Деревенские новости» он нарушил на мгновение дактилический ритм, чтобы передать нестройные, беспорядочные колокольные звоны, производимые бурей:

Ну уж и буря была!
Как еще мы уцелели!
Колокола-то, колокола —
Словно о Пасхе гудели!
(II, 100)

В третью строчку он, ломая стопу, вставил два лишних слога и, резко нарушив мерное движение стиха, изобразил, как суматошливо звонят колокола, когда они качаются под налетающим ветром.

То же произошло и в его посвящении «Сестре» (в поэме «Мороз, Красный нос»): стихотворение написано трехстопным анапестом, но, едва в него ворвалась тема бури, эта метрическая схема нарушилась, и в стихе появились три лишних слога:

Но не будет она веселей,
Будет много печальнее прежней,
Потому что на сердце темней
И в грядущем еще безнадежней...
Буря воет в саду, буря ломится в дом...
(II, 167)

Вообще ветер был любимой стихией Некрасова, поэт изображал его множество раз, отлично воспроизводя в своем стихе его

музыкальную сущность. Вот, например, дуновение деревенского теплого ветра:

...а вольный ветер нив
Сметает сор, навеянный столицей...
(II, 364)

Эти гласные о-е-и, о-е-и, параллельно расположенные в обеих строках и обвитые аллитерирующими в-н-в-н-в-н-в-н-н, не только повествуют о ветре, но как бы веют и сами.

Но вот этот ветер налетел на леса, запутался и закружился в древесных вершинах и сразу окрасился звуками «р»:

Иг*р*аючи, *р*асходится
Вд*р*уг вете*р* ве*р*ховой...
(II, 148)

Такова же звуковая экспрессия его «Размышлений у парадного подъезда»:

Волга! Волга!.. Весной многоводной
Ты не так заливаешь поля...
(II, 54)

Первая строка с начала до конца зиждется на многократном «о». Все звуки, на которых стоит ударение, оказываются звуками «о»:

В*о*лга! В*о*лга!.. Весн*о*й многов*о*дной...

И вдруг во второй строке это «о» сменяется звуком «а»:

Ты не т*а*к залив*а*ешь пол*я*.

Столь же экспрессивны его аллитерации в стихах:

Ут*ю*жат Прова д*ю*жего.
(III, 158)

*Г*оре вам, *г*оре, пропащие *г*олов*ы*,
(III, 359)

Четв*е*ркой *д*роги, *г*роб у*г*рюмый.
(II, 20)

А погуляет *по по*лу, куда как на*пы*лит!
(III, 189)

С *б*убенчиками, с *б*ляхами, с *б*азара пронеслись.
(III, 179)

*Кор*чили с *кор*нем *упор*ный дубняк.
(I, 118)

Я мог бы привести таких примеров десятки, и все они свидетельствовали бы, как чутко было ухо Некрасова к звучанию русского слова. И когда эстеты говорили, что форма стиха была у него плоховата, а выручала его будто бы одна лишь тематика, они были просто плохими эстетами. Тем-то и гениален Некрасов, что для своей демократической, революционной тематики он нашел художественную, выразительную, прекрасную форму.

Мы далеки от того, чтобы придавать самодовлеющее значение аллитерации стиха. Аллитерация, так ярко сказавшаяся в русском фольклоре, ценна для нас лишь потому, что она является одним из действенных средств эмоционального влияния стихов на того, кто читает или слушает их[1].

Но, конечно, не ею определяется самобытное звучание «Железной дороги». Они — в протяжности и широте ее чисто народной, медлительной дикции, в разных градациях песенности, то убывающей, то снова усиливающейся, в замене двугласных рифм дактилическими, в нерегулярно появляющихся кратких трехстопных стихах, замыкающих собою длинные четырехстопные строки («Думаю думу свою», «Голод названье ему», «Мирные дети труда») и т. д., и т. д.

5

Есть в «Железной дороге» еще одно качество, которое резко отличает ее от других тогдашних произведений поэзии, затрагивающих такую же тему.

Это качество можно назвать драматизмом. В поэме повествовательно-драматический стиль: здесь, словно на сцене, показан один из величайших конфликтов эпохи. Оба лагеря, вовлеченные в этот конфликт, представлены здесь персонажами драмы, разыгрывающейся перед взволнованным зрителем, причем коллизия правды и кривды воплощается в сценических образах. Представители правды: «высокорослый больной белорус» и все его собратья по труду. Представители кривды: «купчина»-подрядчик, генерал и др.

[1] О положительных и отрицательных разновидностях аллитерации см. у Маяковского в статье «Как делать стихи».

Стихи повествовательного жанра постоянно тяготеют в поэзии Некрасова к более или менее отчетливо выраженным драматическим формам. Недаром эти стихи у него изобилуют диалогами и монологами («Поэт и гражданин», «Герои времени», «Медвежья охота», «Княгиня Трубецкая» и т. д.). Если бы Некрасов никогда не писал для театра, мы и тогда имели бы право сказать, что драматургия была одной из главнейших основ его творчества. Многие его стихи так сюжетны, в них столько сценических коллизий, что ясно: создать их мог только поэт-драматург. Вспомним хотя бы такие, как «Извозчик», «Свадьба», «Секрет», «Последыш», «Филантроп», «Огородник», «Коробейники», «В деревне», «Саша». Даже в его лирике, даже в романсах — сценическая, театральная фабула. Легко можно представить себе его знаменитое стихотворение «Еду ли ночью по улице темной...» изложенным в театрализованной форме. В сущности, это драма в стихах. Ее сюжет может служить материалом для воплощения на сцене.

Здесь одна из устойчивых особенностей некрасовской лирики. Этим она отличается от лирики Тютчева, Фета, Щербины, Полонского, Майкова, которая почти никогда не имеет в себе элементов театрального действа. У Некрасова же такие элементы повсюду. Перечтите его стихотворную притчу «О двух великих грешниках» (в поэме «Кому на Руси жить хорошо») или помещенную там же новеллу «Про холопа примерного — Якова верного»; в самой их композиции чувствуется рука драматурга: здесь есть завязка, развязка, есть столкновение кривды и правды, и им не хватает только театрализованной формы, чтобы стать достоянием сцены. Их мог написать только тот, кому свойственно мышление драматурга.

Этими особенностями дарования Некрасова можно объяснить тот необыкновенный успех, который выпал на долю первых же его пьес в петербургских театрах. Здесь же, как нам кажется, причина того, что многие герои его стихотворных новелл воспринимаются нами как действующие лица комедий и драм, которые мы видим на сцене. Таков — кроме названных выше — князь Утятин и все его окружение в «Последыше», «Счастливые» в первой части поэмы «Кому на Руси жить хорошо», Савелий, богатырь святорусский, и его внучка Матрена Корчагина в той же поэме, таковы Ванька и Тихоныч в «Коробейниках», Крот в «Несчастных», старый Наум в «Горе старого Наума», знаменитый Влас и т. д.

Среди всех этих драматических персонажей заметное место занимает он сам как одно из действующих лиц в большинстве своих стихотворений. Его авторское «я» то и дело встает перед

нами; оно является связующим звеном для множества его стихотворений, благодаря чему мы и воспринимаем их как единое целое.

В «Железной дороге» Некрасов тоже является нам в качестве одного из героев поэмы. Рядом с другими ее персонажами мы видим и его самого, каким мы знаем его по портретам. Изможденное, худое лицо, карие, очень большие глаза, ярославская крестьянская бородка. Именно таким изобразила его одна из иллюстраций к «Железной дороге», и это присутствие автора среди созданных им персонажей никому не показалось удивительным, так как читатели и сами уверены, что лирическое «я» в его поэме вполне совпадает с авторским. Читатели приучены к этому самим же Некрасовым. Они издавна привыкли к тому, что и в «Крестьянских детях», и в «Рыцаре на час», и в «Тишине», и в «Балете», и в цикле стихов «О погоде» фигурирует он сам, Николай Алексеевич, а не какой-то «вообще человек», обычно скрывающийся за лирическим «я». И разве «Песня Еремушке» не утратила бы значительной доли своей действенной силы, если бы, в представлении читателя, она не была спета на крылечке избы тем же человеком, который на предыдущих страницах кричал проходившему школьнику:

Эй! садись ко мне, дружок! —
(I, 166)

и скитался по Волкову кладбищу, отыскивая могилу Белинского:

Там одной незаметной могилы,
Где уснули великие силы,
Мне хотелось давно поискать.
(II, 63)

Когда читаешь, например, его поэму «На Волге», или «Ликует враг...», или «Последние песни», ощущаешь эти стихотворения как отдельные сцены какой-то многоактной — очень патетической — драмы из жизни Некрасова от раннего детства до старости.

Все это — монологи, в которых главный герой с самых различных сторон раскрывает свой внутренний мир. Иногда он выступает здесь как грозный трибун, обличающий жестокости ненавистного строя. Иногда он столь же страстно обличает себя в каких-то грехах, якобы мешающих ему служить революции.

Но чаще всего его авторское «я» вскрывается перед нами в других, более интимных, бытовых и житейских аспектах. Проповедь перестает быть собранием лозунгов и призывов, когда за

нею возникает живой человек, которого мы видим в ежедневном быту то с ружьем за плечами, то на сене в деревенском овине, то в лесу среди крестьянских ребят, то в телеге у околицы Грешнева... Благодаря этому его «я» утрачивает характер литературной абстракции и приобретает черты очень близкой, реальной и притом обаятельной личности[1].

Точно таким Некрасов является перед нами в «Железной дороге». Мы встречаем его там как знакомого, с которым недавно расстались. Если бы он не появился в поэме, мы восприняли бы ее совершенно иначе. Уже в первой ее главке мы видим не только прекрасно написанный осенний пейзаж, но и его самого, Николая Алексеевича, восторженно любующегося этим пейзажем. Во второй — он опять перед нами: беседует с Ваней и слушает зловещую песню, которую поют землекопы. В третьей он выступает как противник генерала, и так дальше, до последней строки.

Словом, и этими своими особенностями «Железная дорога» — характернейшее произведение Некрасова: в ней, как мы видим теперь, наиболее полно и богато представлены именно такие черты, которые типичны для всего его творчества.

6

Как уже было сказано на предыдущих страницах, «Железная дорога» создавалась Некрасовым в счастливый период полного расцвета его творческих сил. В начале этого периода он пишет такие стихи-лозунги, стихи-прокламации, как «Поэт и гражданин», «Песня Еремушке», — программные стихи революционно-демократической «партии», где публицистика естественно преобладает над образами. Здесь мастерство Некрасова в области декларативной, агитационной поэзии достигает своего высшего блеска.

Во второй половине того же периода, с 1861 по 1865 год, когда Некрасов почти исключительно посвящает себя крестьянской тематике, от поэзии лозунгов он переходит к поэзии зри-

[1] Конечно, есть у Некрасова такие стихи, в которых его подлинное «я» заменяется вымышленным. Таковы, например, все стихотворения, входящие в отдел юмористики. Таковы же «Дума», «Вино», «Дешевая покупка», где форма повествования от первого лица является лишь литературным приемом. Таковы же стихотворения «Суд» и «Несчастные», где, несмотря на автобиографичность отдельных частей, основной сюжет подчиняется вымыслу. Но все это принадлежит к числу тех исключений, которые служат подтверждением правила. В подавляющем большинстве стихотворений Некрасова — полное тождество между лирическим героем и автором.

мых, конкретных, вещественных образов, к повествовательным, эпическим жанрам, обнаруживая и здесь небывалые силы.

Достаточно напомнить, что именно в те годы, с 1861 по 1865 год, им созданы «Коробейники», «Крестьянские дети», «Зеленый Шум», «Орина, мать солдатская», «Железная дорога» и высшее завершение всего этого крестьянского цикла, одна из величайших поэм, какие только знает мировое искусство, «Мороз, Красный нос» — о нравственной мощи народа, сохранившейся под игом крепостничества.

Тогда же он задумал и начал монументальную свою эпопею о русском крестьянстве «Кому на Руси жить хорошо».

И в «Коробейниках», и в «Морозе, Красном носе», и в «Орине», и в «Кому на Руси жить хорошо» он проявил такую власть над народными формами речи, народными ритмами, народной «фактурой стиха» (как любил выражаться Белинский), какой не было и быть не могло ни у одного из его современников.

Вообще почти все, что написано им между 1861 и 1865 годами, наряду с огромным идейным подъемом, выделяется в его литературном наследии особым совершенством поэтической формы. Всюду чувствуешь сильную руку художника, вполне овладевшего своим мастерством: и в четкости сюжетного рисунка, и в разнообразии живых интонаций, и в смелом разрешении композиционных задач, не говоря уже об особой, свойственной одному лишь Некрасову певучести повествовательной речи.

Здесь, в таких стихотворениях, как «Похороны», «Коробейники», «Мороз, Красный нос», эта певучесть достигает наибольшего своего выражения, что в некрасовской поэзии уже само по себе всегда и неизменно свидетельствовало об огромном душевном подъеме.

«Железная дорога» принадлежит именно к этому — лучшему — времени поэтической работы Некрасова. Одним из показателей художественного ее совершенства служит ее лаконизм. Читая и перечитывая ее, всякий раз удивляешься: неужели в ней всего только двести стихов! Как мог вместиться в немногие строки такой колоссальный сюжет с таким обилием образов, чувств, идей?

Вся поэма — три или четыре страницы, а кажется, будто прочитал целый том, потому что здесь в каждой строке, в каждом слове «бездна пространства», как выразился Гоголь о творениях Пушкина.

Любопытно, что, хотя в этой поэме воспроизводятся речи крестьян, в ней, во всем ее тексте, за исключением последней главы, отсутствует так называемый крестьянский язык, не говоря уже о каких бы то ни было жаргонных словах. Даже песня мужи-

ков-землекопов полностью лишена деревенской окраски. В ней нет никакой стилизации под народную речь:

Мы надрывались под зноем, под холодом,
С вечно согнутой спиной,
Жили в землянках, боролися с голодом,
Мерзли и мокли, болели цингой.

(II, 203)

Безошибочное эстетическое чувство подсказало Некрасову, что эта обобщенная песня многих миллионов крестьян «с Волхова, с матушки Волги, с Оки» должна быть дана без тех выражений и слов, которые характерны для «мужицкого» говора. С начала до конца ее язык приближается к сугубо литературному, книжному:

Братья! Вы ваши плоды пожинаете!
Нам же в земле истлевать суждено...

(II, 204)

Словарь и синтаксис поэмы нейтральны, с легкою, еле заметною примесью высокого ораторского слога («Божии ратники», «дети труда»). Вносить сюда элементы жаргона значило бы сузить поэму, отнять у нее широкий, обобщающий смысл. Кроме того, не забудем, что это *неспетая* песня, песня, не воплощенная в слове. Она существует лишь в воображении поэта: так (думает он) спели бы ее погибшие люди, если бы не истлевали в земле. Поэтому ее язык отрешен от каких бы то ни было местных особенностей, вся ее словесная ткань не имеет «особых примет».

Лишь в последней главке «Железной дороги» на одно мгновение слышится простонародная речь, воспроизведенная с величайшим искусством. Здесь высшее достижение некрасовской поэтической техники: в двух с половиной строках дана исчерпывающая речевая характеристика и запуганных, бесправных крестьян, и того кулака, который, при помощи плутовских махинаций, так благодушно и мирно обобрал их до последнего гроша. Вся их беспомощность, вся неспособность к борьбе выразилась в одной-единственной нерешительной фразе, исключающей какую бы то ни было волю к протесту:

Может, и есть тут теперича лишку,
Да вот, поди ты! —

(II, 206)

говорят они о фальшивых счетах, при помощи которых их ограбил подрядчик.

Интонация этой фразы до того выразительна, что буквально видишь, как привыкшие к обману и беззаконию люди чешут затылки и беспомощно пожимают плечами. И синтаксис этой фразы («есть лишку»), и ее лексическая окраска («теперича», «поди ты») представляют собою — в противоположность той песне, о которой мы сейчас говорили, — очень густой концентрат простонародного стиля.

Таким же лаконизмом и такой же экспрессией отличается стих, который характеризует подрядчика средствами его краткой, отрывистой — но такой многозначительной — речи. Осматривая сделанные артелью работы, подрядчик приговаривает сквозь зубы, неторопливо и веско:

Ладно... ништó... молодцá!.. молодцá!..
(II, 206)

Это «молодцá» (вместо «молодцы»), это купецкое «ништó», самая эта обрывчатость речи не только определяют социальную природу говорящего, но и с великолепною четкостью рисуют весь его психический склад. Три коротеньких слова — не больше! — но они дают осязательно чувствовать, что произносящий их сочетает в себе начальственное высокомерие с напускным добродушием. Даже его комплекция чувствуется в этих словах, даже его одышка, даже его самодовольная хозяйская поза. Свои пренебрежительные и скупые хвалы произносит он в наглой уверенности, что обездоленная им рабочая масса видит в нем своего благодетеля. Это тоже подсказывается нам той единственной строчкой, которая вся состоит из трех коротеньких, отрывистых слов и в которой даже паузы полны такого знаменательного смысла.

В дальнейшую речь подрядчика вкраплено лишь одно жаргонное словечко: «проздравляю», но его одного достаточно, чтобы, в связи с контекстом, придать всей этой речи лабазно-мещанский стилистический облик:

С Богом, теперь по домам, — проздравляю!
(II, 206)

Вот какими емкими, густо насыщенными оказались те немногие, очень немногие, простонародные слова и сочетания слов, которые Некрасов счел нужным ввести в свою поэму о железной дороге.

И все же, если всмотреться внимательно, есть в этом типичнейшем произведении Некрасова одно редкостное, необычное

свойство, которое почти никогда не встречается в его других крестьянских поэмах и песнях: «Железная дорога» чрезвычайно далека от фольклора. Еще в сороковых годах, начиная песней «Огородник», в некрасовской поэзии обнаружилась самая тесная связь с устным народным творчеством. Связь эта с годами росла. Как раз в тот период, к которому относится «Железная дорога», влияние фольклора на стихотворения Некрасова сказалось особенно ярко. «Железная дорога» является среди них исключением.

Те произведения поэта, в которых так или иначе отразилось устное народное творчество, будут рассмотрены мною особо — в следующей главе этой книги.

IV. РАБОТА НАД ФОЛЬКЛОРОМ

1

Творчество Некрасова совпало с эпохой расцвета родной фольклористики. Именно в ту пору, под влиянием общественных сдвигов, происшедших в пятидесятых — шестидесятых годах, народ оказался в самом центре внимания читательских масс. Собиратели произведений устной народной поэзии, — и те, что стояли на позициях, близких Некрасову, и те, что принадлежали к враждебным политическим лагерям, — были его современниками (Рыбников, Павел Якушкин, Прыжов, Даль, Гильфердинг, Афанасьев и др.).

Из недавно опубликованного каталога библиотеки Некрасова видно, что фольклористика занимала в ней главное место. Кроме сборников Афанасьева, Гильфердинга и проч., там были и «Материалы для этнографии России», и «Труды сибирской экспедиции», и многие другие[1].

Эти книги Некрасов изучал с самым пытливым вниманием, но не может быть никакого сомнения, что, читая сборники русских песен, пословиц, загадок, поговорок и проч., он находил здесь немало того, что в свое время доводилось слышать ему самому «из народных уст», при непосредственном общении с народом.

Многое он добыл «по на́слуху» в устной беседе, не обращаясь к печатным источникам. В 1845 году в статье о «Тарантасе» гр. В. А. Соллогуба, критикуя те страницы, где автор изображает крестьян, Некрасов между прочим заметил:

---

[1] См.: «Литературное наследство». Т. 53—54. М., 1949, с. 362. Указатель основной литературы, посвященной вопросу о влиянии устного народного творчества на поэзию Некрасова, приводится в моих комментариях к поэме «Кому на Руси жить хорошо». Там указаны в хронологическом порядке работы В. Еланской, К. Коноваловой (Рождественской), И. Кубикова и др. и отмечена высокая научная ценность статей Н. Андреева «Фольклор в поэзии Некрасова» (1936) и Ю. Соколова «Некрасов и народное творчество» (1938) (III, 630—632).

«В русской избе непременно нужно быть, чтоб описать русскую избу, и какими прибаутками ни приправляйте рассказ старого служивого, как остроумно ни коверкайте слова, рассказ такой все-таки не будет настоящим солдатским рассказом, если сами вы никогда не слыхали солдатских рассказов...» (IX, 160).

И действительно, солдат в «Тарантасе» — балаганный манекен с трафаретной речью, заимствованною у тех бравых «служивых», которых в изобилии изображали тогда во всех ура-патриотических пьесах. Его речь не имела и отдаленного сходства с подлинной речью тогдашних солдат и вся была построена на водевильном искажении слов и понятий:

«...И хранцуза видел и под турку ходил... Турецкий султан, это, по их немецкому языку, вишь, государь такой, значит, прислал к нашему царю грамоту: Я хочу-де, чтоб ты посторонился, а то места не даешь» и т. д.[1].

Возражая против этого шутовского искажения форм солдатской речи, Некрасов тем самым возражал и против фальшивого ее содержания. Замученный николаевской муштрою солдат изображался здесь как счастливейший смертный, которому завидуют все окружающие. За искажением речи скрывалось искажение действительности.

Сам Некрасов постоянно «бывал в русских избах», благодаря чему и солдатская и крестьянская речь стала с детства досконально известна ему: не только по книгам, но и на практике изучил он простонародный язык и смолоду стал большим знатоком народно-поэтических образов, народных форм мышления, народной эстетики. Все это он усвоил еще в Грешневе, в детские годы, находясь в непрерывном общении с крестьянами и постоянно слыша великолепную народную речь, которая в конце концов, как было сказано выше, стала его собственной речью.

Поэтому часто, когда мы ссылаемся на книжный источник тех или других его крестьянских стихов, мы не должны забывать, что и помимо книжных источников он мог заимствовать эти стихи из какой-нибудь песни, прибаутки, поговорки, пословицы, услышанной им либо в детстве, либо во время его деревенских скитаний. Если, например, в его «Коробейниках» один из торгашей говорит:

Осквернил уста я ложию —
Не обманешь — не продашь! —
(II, 127)

[1] *В. А. Соллогуб.* Тарантас. М., 1955, с. 115.

это вовсе не значит, что поэт заимствовал вторую строку из сборника «Пословицы русского народа» В. И. Даля (1862), где в отделе «Торговля» на странице 572-й напечатано:

«Не солгать и не продать!» —

так как трудно предположить, что Некрасов не слышал своими ушами этой распространеннейшей поговорки тогдашних торговцев и что ему приходилось знакомиться с нею по книгам.

Точно так же, когда Некрасов, следуя давней традиции сатирических авторов, назвал русские деревни «Заплатово», «Дырявино», «Горелово», «Неелово», «Голодухино» и т. д., это вовсе не значит, что такие названия подсказаны ему поговоркой, напечатанной в сборнике Даля: «Обыватель Голодалкиной волости, села Обнищухина» (Д, 66)[1], так как система подобных сатирических прозвищ прочно вошла в литературный обиход задолго до этого сборника Даля.

Точно так же тому, кто заметит, что Некрасов в своем романсе «Еще тройка» заканчивал каждую строфу поговоркой:

Куда Макар телят гоняет, —
(II, 314–315)

дико было бы рыться в сборниках Новикова, Княжевича, Буслаева, Даля в поисках печатного источника этой фольклорной строки.

Между тем существуют исследования, применяющие к произведениям Некрасова именно такую методику. Такова, например, работа Е. Базилевской «Из творческой истории «Кому на Руси жить хорошо» с многозначительным и многообещающим подзаголовком: «Возникновение основного замысла и общей композиционной схемы».

Стремясь во что бы то ни стало установить печатные источники основного замысла поэмы Некрасова, исследовательница доходит до явных натяжек, то и дело предлагая читателям усматривать сходство между совершенно несхожими текстами. Так, на-

[1] Буква Д в скобках означает «Пословицы русского народа». Сборник пословиц, поговорок, речений, присловий, чистоговорок, прибауток, загадок, поверий и проч. *Владимира Даля*, М., 1862. Другие условные обозначения, встречающиеся на дальнейших страницах: Р — «Песни, собранные *П. Н. Рыбниковым*», в трех томах, изд. 2-е, под ред. А. Е. Грузинского; Б — «Причитанья Северного края, собранные *Е. В. Барсовым*. Ч. I. Плачи похоронные, надгробные и надмогильные». М., 1872; Ш — «Русские народные песни, собранные *П. В. Шейном*». Ч. I. М., 1870; Я — *П. И. Якушкин*. Сочинения. СПб., 1884 (в книгу входят собранные П. И. Якушкиным народные песни). Арабская цифра обозначает страницу соответствующего сборника.

пример, ей чудится текстуальная близость между следующими строками народной былины о птицах:

Слеталися птицы стадамы,
Садилися около рядамы,
В одну сторону головамы... —

и подчеркнутой ею строкой из «Пролога» к первой части поэмы «Кому на Руси жить хорошо»:

Крестьяне сняли шапочки,
Низенько поклонилися,
Повыстроились в ряд, —
(III, 167)

хотя между этими двумя текстами, кроме слова «ряд», нет ничего общего. Подобные натяжки, конечно, не могли не снизить научных достоинств во многих отношениях ценной работы Е. В. Базилевской.

Зависимость всего основного замысла поэмы «Кому на Руси жить хорошо» от записанной П. Н. Рыбниковым былины «Птицы», — зависимость, на которой настаивает Е. В. Базилевская, — по-прежнему остается гипотезой, нуждающейся в подтверждении конкретными фактами. Во всяком случае, можно считать несомненным, что если бы Некрасов никогда не читал этой рыбниковской былины «Птицы», он все равно написал бы поэму «Кому на Руси жить хорошо», и написал бы ее именно так, как она написана им. При чтении статьи Базилевской может возникнуть совершенно неверная мысль, будто некрасовские странники не обратились бы к людям, встречавшимся им на дороге, с просьбой отвечать на их вопросы «по правде», «по-божески», если бы в былине «Птицы» не было таких пяти стихов:

Ты скажи, заморская птица,
Скажи нам, не утай же,
Скажи-то Божию правду:
Кто у вас на море больший.
Кто на Дунайском меньший?..[1]

Отыскивать в фольклористических печатных изданиях точный адрес каждого народного выражения, народного образа, употребленного Некрасовым в этой поэме, значило бы сводить его творческий труд к компиляторству и недооценивать его беспримерную близость к народу.

[1] «Звенья». Сборники материалов и документов по истории литературы, искусства и общественной мысли XIX века. Т. V. М., 1935, с. 461.

Даже в тех случаях, когда у нас имеются документальные данные, якобы свидетельствующие, что та или иная строка заимствована из такого-то печатного фольклорного текста, мы не всегда можем с полной уверенностью опереться на это свидетельство. Возьмем хотя бы ту поговорку, которую в поэме Некрасова произносит Матрена Корчагина:

Да не в лесу родилася,
Не пеньям я молилася.
(III, 248)

Поговорка эта неоднократно приводилась в печати. Н. А. Добролюбов в одной своей юношеской работе о русском фольклоре, относящейся ко второй половине 1854 года, процитировал очень похожую словесную формулу, услышанную им в Нижегородской губернии:

«В лесу родился, пенькам молился»[1].

Иной исследователь, пожалуй, придет к заключению, что Некрасов взял эту поговорку из неопубликованных добролюбовских записей, которые могли быть доступны ему в пору дружеского общения с критиком.

Но добролюбовская запись явилась, так сказать, коррективом к более ранней записи Ф. И. Буслаева: «Родила тетка, жил в лесе, молился пням», на основании которой Буслаев (в качестве представителя мифологической школы) считал, как мы знаем, возможным доказывать, что древние славяне поклонялись древесному пню[2].

Эта работа Буслаева была несомненно известна Некрасову, но считать ее источником поговорки Матрены Корчагиной тоже никак невозможно, ибо, судя по черновикам некрасовской «Крестьянки», поэт уже в семидесятых годах снова встретил эту поговорку в «Причитаньях Северного края, собранных Е. В. Барсовым». О книге Барсова речь впереди, здесь же отметим, что Некрасов собственноручно сделал из этой книги ряд выписок, часть которых использована им в тексте поэмы. Особенно много выписок сделано им из той страницы, где есть, между прочим, такие слова:

«Не в лисях родилась, не пням Богу молилась».
(Б, 318)

[1] *Н. А. Добролюбов*. Полн. собр. соч. Т. I. М.—Л., 1934, с. 512.

[2] «Архив историко-юридических сведений, относящихся к России, за 1854 год». Отд. IV, с. 5.

Казалось бы, у нас есть все данные для утверждения, что Некрасов взял поговорку Корчагиной именно из этого источника: ниже мы увидим, что во время писания «Крестьянки» книга Барсова была постоянно при нем. Но кто же может поручиться, что еще до прочтения тех материалов, которые названы здесь, Некрасов не слыхал этой распространеннейшей народной поговорки от того или другого крестьянина в Грешневе, в Карабихе, в Алешутине, в Чудове? Весьма возможно, что, увидя ее в статье Буслаева или в барсовском сборнике, он встретил ее как старую знакомую, связанную с воспоминаниями детства.

Так что эта запись могла иметь для Некрасова лишь чисто мнемонический смысл: представляется вероятным, что, найдя данную поговорку в каком-нибудь напечатанном сборнике, Некрасов благодаря этому вспомнил о ней, фиксировал на ней свое внимание и впервые взглянул на нее как на материал для поэмы.

Поэтому в ряде случаев, когда на дальнейших страницах мы будем указывать, что та или иная пословица, поговорка, загадка взята Некрасовым из такого-то печатного фольклорного сборника, это зачастую будет означать только то, что во время писания поэмы сборник был в руках у Некрасова и пробудил в нем воспоминания о давно известных ему произведениях устной народной словесности, с которыми ему привелось познакомиться при непосредственном общении с народом.

Когда в заключительном двустишии элегии, вызванной гибелью Писарева, он воспроизводил одну из народных пословиц и тут же сослался на Даля, ссылку эту нельзя истолковывать так, будто он предлагает видеть в сборнике Даля первоисточник двустишия. Ссылка на Даля могла явиться лишь документальным подтверждением того, что такая пословица действительно бытует в народе.

Наше предположение переходит в уверенность, когда в некрасовском стихотворении «На покосе» мы встречаем пословицу: «Неуежно, да улежно» (II, 499).

Правда, эта пословица тоже имеется в сборнике Даля, в отделе «Работа — праздность»:

> «Не уедно, да улежно; не корыстно, да вольно» (Д, 546).

И, однако, нельзя сомневаться, что Некрасов цитирует ее не по этому сборнику. Во-первых, он дает ее в таком варианте, — более сжатом и звучном, — какого у Даля нет. Во-вторых, в подстрочном примечании к ней он указывает, что пословица создана в Ярославской губернии, о чем опять-таки не говорится у Даля. А так как поэт был коренным ярославцем, с детства усвоил яро-

славский фольклор, постоянно общаясь с крестьянами этого края, в его ссылке можно видеть прямое указание на то, что пословицу слышал в народе он сам.

Никаких книжных материалов для изучения крестьян Ярославского края Некрасову, конечно, не требовалось. Ярославские, костромские (а с пятидесятых годов и новгородские) «пахари» были для него своими людьми:

Всё-то знакомый народ,
Что ни мужик, то приятель.

(II, 98)

Но, стремясь к наиболее полному и всестороннему изучению народа, Некрасов, естественно, не мог ограничиться данными своего личного опыта, почерпнутыми в двух-трех губерниях.

Он постоянно пытался расширить, укрепить, углубить этот опыт при помощи всех доступных ему литературных источников, благо в тогдашних фольклористических сборниках был очень богато представлен неизвестный ему по личному опыту олонецкий, вологодский, архангельский, тульский, рязанский фольклор.

Некрасов не был бы народным поэтом, если бы не проявил живейшего интереса к этим правдивым свидетельствам о духовных и творческих силах народа, живущего в менее знакомых ему областях.

Не было, кажется, в ту эпоху писателя, который изучал бы с таким неутомимым и жадным вниманием сборники Даля, Афанасьева, Рыбникова и использовал бы в таком обильном количестве содержащиеся там материалы о русском народе.

Эти сборники были для Некрасова настольными книгами, и он черпал из них, как из богатейшей сокровищницы, не только десятки и сотни драгоценных народных речений, но порою целые фабулы, целые сюжетные схемы.

Поэтому есть множество случаев, когда мы, не прибегая к тем натяжкам и домыслам, примеры которых мы сейчас приводили, можем с абсолютной уверенностью, без малейших сомнений, указать, в каком из напечатанных сборников находятся фольклорные тексты, на основе которых Некрасов создал ту или иную деталь своей гениальной поэмы.

Но, изучая творческую работу Некрасова над добытыми из этих источников песнями, пословицами и другими произведениями народной поэзии, мы никогда не должны забывать, что, сколько бы фольклорных материалов ни заимствовал оттуда Некрасов, все эти заимствования были бы убоги, бесплодны и шат-

ки, если бы они не опирались на прочный фундамент его огромного личного опыта. Личный опыт дал ему точное знание подлинных крестьянских стремлений и чаяний. Личный опыт помог ему выработать надежный критерий для идейной оценки тех или иных материалов фольклора, в которых, как мы ниже увидим, нередко заключалась тенденциозная ложь, привнесенная (зачастую невольно!) тем или иным собирателем.

Некрасов подошел к изучению этих книжных источников уже зрелым поэтом, со сложившимся мировоззрением, с твердо установленным отношением к народу, подошел не как подражатель или робкий подделыватель, а как уверенный и взыскательный мастер.

Именно потому, что Некрасов был органически близок народу, фольклор никогда не был для него фетишем. Поэт распоряжался им совершенно свободно, творчески подчиняя его своим собственным — некрасовским — идейным задачам, своему собственному — некрасовскому — стилю, ради чего и подвергал его, в случае надобности, решительной и энергичной трансформации, по-новому переосмысляя его.

Он, как выразился Щедрин, говоря о поэзии Пушкина, был «господином своего образца и полным хозяином своей мысли»[1].

Вообще нам представляется существенным не столько отыскание первоисточников того или иного отрывка поэмы Некрасова, сколько изучение тех творческих методов, при помощи которых этот материал превращался под его пером в новое произведение поэзии, выражающее его собственные — некрасовские — идеи и чувства, порою даже противоположные тем, какие он нашел в первоисточнике.

Производимая им обработка фольклорных источников была многообразным процессом, который всякий раз изменялся соответственно с каждым данным случаем. Но за всем этим разнообразием чувствовалась стройная система, чувствовались единые, общие установки и принципы, которые нам предстоит уяснить, так как они чрезвычайно важны для понимания основ революционно-демократической поэзии Некрасова.

2

Раньше всего установим, что к разным материалам фольклора Некрасов относился по-разному. Одни любил, другие ненавидел, причем эти его чувства находились в полной зависимости от то-

[1] *Н. Щедрин (М. Е. Салтыков).* Полн. собр. соч. Т. V. М., 1937, с. 275.

го, какая именно группа крестьян была, по его убеждению, созидательницей того или иного стиха, той или иной поговорки. Ибо крестьяне не представлялись ему сплошной однородной массой; он делил эту массу на несколько разных слоев и к каждому слою относился различно. Ему было чуждо представление народников о крестьянстве «как каком-то солидарном внутри себя и однородном целом...»[1].

Симпатии поэта были только на стороне крестьян-земледельцев — тех, кто в его стихах именуется «пахарями»: «И долго, долго дедушка о горькой доле *пахаря* с тоскою говорил» (III, 279), «Где житель — *пахарь* исстари» (III, 343), «Умрет жена у *пахаря»* (III, 412), «Где *пахарь* любит сокращать напевом труд однообразный» (II, 46), «Когда изменят *пахарю* поля старозапашные» (III, 362).

Но желал бы я знать, умирая,
Что стоишь ты на верном пути,
Что твой *пахарь*, поля засевая,
Видит ведренный день впереди.
(II, 107)

В этой обширнейшей массе крестьян — и только в ней — Некрасов видел проблески революционного гнева и все свои надежды возлагал на нее. Иногда не без оттенка фамильярной любви он называл пахарей «вахлаками», «вахлачками», «вахлачиной». «Пей, *вахлачки*, погуливай» (III, 371), «Любовь ко всей *вахлачине»* (III, 384), «Но радость их *вахлацкая* была непродолжительна» (III, 342).

Когда он писал слово «народ», он всегда разумел только ее, эту многомиллионную массу трудового крестьянства.

Но были среди крестьян и такие, к которым он относился враждебно. Раньше всего это были оторванные от «пашни» дворовые, «люди холопского звания», потомственные помещичьи слуги, которые в тисках многолетнего рабства почти утратили человеческий облик. Многие из них прошли такую долгую школу холопства, что в конце концов полюбили его, сделались холопами по призванию, по страсти и стали даже кичиться своим раболепием как доблестью.

Отсюда их высокомерное отношение к «пахарям», не разделявшим их рабьих эмоций.

В поэме «Кому на Руси жить хорошо» Некрасов сам указывал, что барская дворня создает другой фольклор, поет другие песни, чем трудовое крестьянство. Приведя одну песню, которую пели дворовые, Некрасов сообщает о ней:

[1] *В. И. Ленин.* Полн. собр. соч. Изд. 4-е. 1941. Т. I, с. 262.

Она по пьяным праздникам
Как плясовая пелася
Попами и дворовыми –
Вахлак ее не пел.

(III, 347)

Уже то, что дворовые объединены здесь с попами и противопоставлены «вахлакам», то есть крестьянам-земледельцам, хлеборобам, показывает, как четко дифференцировал Некрасов народную массу.

Характерно, что он уже в молодости отрицательно относился к дворовым и ставил их на одну доску с попами. В юношеской повести «Жизнь и похождения Тихона Тростникова» он писал, что тунеядство является столь же «характеристической чертой» в дворовом человеке, как в духовенстве — жадность (VI, 253).

Вообще в своей оценке различных групп и слоев крепостного крестьянства Некрасов строго придерживался тех свойственных каждому революционеру критериев, которые впоследствии (по другому поводу) были сформулированы В. И. Лениным так: «Раб, не сознающий своего рабства и прозябающий в молчаливой, бессознательной и бессловесной рабской жизни, есть просто раб. Раб, у которого слюнки текут, когда он самодовольно описывает прелести рабской жизни и восторгается добрым и хорошим господином, есть холоп, хам»[1].

Некрасов не раз выражал свое отрицательное отношение к этим, как сказал Герцен, «фанатикам рабства», так как в их лице было доведено до гиперболических форм ненавистное Некрасову смирение наиболее отсталых и пассивных крестьян, развращенных крепостническим рабством, — то пресловутое народное смирение, которое без конца воспевали стихами и прозой славянофилы различных оттенков и представители так называемой «официальной народности».

В поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» наиболее заметной фигурой среди дворовых холопов был крестьянин Ипат, крепостной лакей князей Утятиных, гордившийся, словно великими почестями, всеми тумаками, пинками, обидами, какие за всю его жизнь нанес ему господин:

Как был я мал, наш князюшка
Меня рукою собственной
В тележку запрягал;
Достиг я резвой младости:

[1] *В. И. Ленин.* Полн. собр. соч. Изд. 4-е. 1948. Т. 16, с. 40.

Приехал в отпуск князюшка
И, подгулявши, выкупал
Меня, раба последнего,
Зимою в проруби!

(III, 318)

Дальше он с таким же умилением рассказывает, как его возлюбленный «князюшка», наехав на него санями и раздавив ему грудь, все же не дал ему замерзнуть в снегу, а

...рядом, недостойного,
С своей особой княжеской
В санях привез домой!

(III, 319)

При этом рассказе у дворового, по словам Некрасова, капали слезы, «и сколько ни рассказывал, всегда тут плакал он».

Но *пахарю,* или, как говорил Некрасов, «коренному крестьянину», изображенному в поэме, эта холопская психология чужда. Некрасов тут же отмечает, что, выслушав рассказ о подхалимстве Ипата,

Похохотали странники...

(III, 319)

Ничего, кроме неприязненного смеха, не вызывает в них этот фанатик лакейства.

Да и тот «вахлак», который рассказывает им историю Ипата, говорит о нем с таким же неприязненным чувством.

Эта неприязнь звучит и в рассказе «хлебопашца Викентия» про другого раба, отличавшегося таким же смирением, — «про холопа примерного — Якова верного», которого его свирепый помещик, господин Поливанов, пользуясь его темнотой и забитостью, «по́ходя дул каблуком». Некрасов подчеркивает, что именно по этой причине Яков и питает к своему истязателю особую нежность:

Люди холопского звания —
Сущие псы иногда:
Чем тяжелей наказания,
Тем им милей господа.

(III, 352)

В поэме Некрасова почти все эти «люди холопского звания» — не хлебопашцы, не «пахари», а барская челядь, кормящаяся возле господской усадьбы. Между ними и хлебопашцами, утверждает поэт, вечная, непримиримая рознь: когда к семерым странникам,

этим типичным «пахарям», представителям земледельческого трудового крестьянства, является дворовый человек и, хвастая перед ними своей дворянской подагрой, спесиво рекомендуется им:

У первого боярина,
У князя Переметьева
Я был любимый раб, —
(III, 205)

они третируют его как шута. Он для них выродок, чужой человек, и они даже не считают его мужиком:

У нас вино мужицкое,
. . . . . .
Не по твоим губам!
(III, 206)

Еще Гоголь в своей записной книжке отметил;

«Дворовых мужики называют дармоедами»[1].

Литература сороковых годов постоянно указывала на глубокую пропасть, разделявшую «мужиков» и дворовых. Владимир Соллогуб, например, в «Тарантасе» писал:

«Дворовый служит потехой праздной лени и привыкает к тунеядству и разврату. Дворовый уже пьянствует, и ворует, и важничает, и презирает мужика, который за него трудится и платит за него подушные»[2].

Характерно, что Белинский, отнесшийся к «Тарантасу» с беспощадной иронией, все же признал справедливость этого отзыва о «гнусности и вреде существа, называемого *дворовым человеком*»[3].

И в шестидесятых годах, в эпоху крестьянской реформы, вражда между «мужиками» и «дворовою челядью» все еще сохраняла свой ожесточенный характер. Это подтверждает такой зоркий наблюдатель, как В. А. Слепцов. В своем путевом дневнике он приводит признание одного из недавних дворовых:

«Мужики-то, они нашего брата тоже не очень жалуют. Мы, говорят, век свой за вас подушное платили, а что нам от вас корысти? Они вон говорят: вас, говорят, всех дворовых, перевешать бы, говорят. Вот что!»[4]

---

[1] *Н. В. Гоголь.* Полн. собр. соч. Т. VII. М., 1952, с. 326.
[2] *В. А. Соллогуб.* Тарантас. М., 1955, с. 15.
[3] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч. Т. IX. М., 1955, с. 97.
[4] *В. А. Слепцов.* Соч. Т. I. М., 1957, с. 281.

Эту-то непримиримую вражду «мужиков» и дворовых изображает в своей поэме Некрасов, который, однако, постоянно подчеркивает, что в нравственном разложении дворовых виновата помещичья «крепь».

Конечно, не все дворовые, выведенные в стихотворениях Некрасова, отличались такой собачьей преданностью своим господам, но если они даже и протестовали по-своему против помещичьей власти, их протест выражался в такой бессмысленной форме, как самоубийство Якова на глазах у помещика или то бесцельное разрушение барской усадьбы, нисколько не спасающее их от нужды, которое так детально и ярко, с таким явным неодобрением описано на первых страницах «Крестьянки»:

Особая и странная
Работа всюду шла.
Один дворовый мучился
У двери: ручки медные
Отвинчивал; другой
Нес изразцы какие-то.
«Наковырял, Егорушка?» —
Окликнули с пруда.
. . . . . .
— Дорожки так загажены,
Что срам! у девок каменных
Отшибены носы!
Пропали фрукты-ягоды,
Пропали гуси-лебеди
У халуя в зобу!

(III, 240–241)

Этим словом «халуй» определялось все отношение «пахарей» к дворне.

Такая же бездна в стихотворениях Некрасова между «пахарями» и кулаками всевозможных формаций. Власть кулака над «мужиком-хлебопашцем» Некрасов отметил еще задолго до крестьянской реформы, когда это явление едва намечалось, — в начале пятидесятых годов. Поэт уже тогда точно и четко определил (в стихотворении «Влас») хищническую практику этих народных врагов:

У всего соседства бедного
Скупит хлеб, а в черный год
Не поверит гроша медного,
Втрое с нищего сдерет!

(I, 103)

Тот же капиталистический элемент, но уже в условиях пореформенной, «раскрепощенной» деревни, был представлен в по-

эзии Некрасова образами «старого Наума», «седого подлеца» целовальника (в «Коробейниках»), подгородних торгашей-колотырников (в «Губернаторше») и т. д.

То расслоение на антагонистические, враждебные группы, какое наблюдал он в крестьянстве, установлено им и в отношении фольклора.

Отсюда применяемые Некрасовым принципы классификации родного фольклора, каких не было ни у одного из поэтов его поколения, пытавшихся так или иначе приобщиться к народному творчеству.

Встречая среди фольклорных материалов ту или иную народную песню, пословицу, поговорку, он пытался представить себе, из каких кругов крестьянской массы может она исходить.

Он видел, что русский фольклор отнюдь не отражает в себе целостного круга воззрений монолитного, сплошного народа.

Для него, по существу говоря, было несколько разных фольклоров. Был фольклор, воплощающий мысли и чувства «в рабстве спасенного» Якима Нагого, а был фольклор Климки Лавина или той деревенской старухи, которая пела Еремушке свою «безобразную» песню. К каждому из этих фольклоров Некрасов относился различно.

Конечно, нельзя понимать нашу мысль слишком схематично, упрощенно. Все это в тогдашнем быту происходило гораздо сложнее: в психике одного и того же крестьянина могли уживаться и элементы патриархальной покорности, и элементы сопротивления ненавистному игу, так как в то время еще не существовало и не могло существовать таких группировок крестьянства, которые придерживались бы стройной и четкой системы оппозиционных идей.

Каждый крестьянин, уже пробудившийся для борьбы с произволом помещика, все еще был связан по рукам и ногам традициями старой патриархальной деревни. Даже Савелий, богатырь святорусский, накопивший в себе титанические силы протеста и самоотверженно восставший против гнета помещиков, и тот не осознал до конца идейной сущности своего революционного подвига и порою, после тех жестоких испытаний, которые ему пришлось пережить, говорил униженной и оскорбленной крестьянке:

...с Богом спорить нечего.
. . . . . .
Бог знает, что творит.

(III, 278)

Терпи, многокручинная!
Терпи, многострадальная!
Нам правды не найти! —

(III, 279)

и к концу жизни стал искать утешения в монастырской келье, в покаянной молитве, в чтении псалтыря, в чудотворных иконах.

Отмечая в нем эту типичную двойственность, Некрасов обнаружил тем самым глубокое понимание тогдашней действительности, ибо в ту пору стихийная ненависть к угнетателям совмещалась в крестьянской среде с беспросветной темнотой и забитостью.

Об этом исчерпывающе сказал В. И. Ленин, отмечая в статье о Толстом, что, хотя вся прошлая жизнь крестьянства научила его ненавидеть господ и чиновников, она не научила и не могла научить его, «какой борьбой надо завоевать себе свободу, какие руководители могут быть у него в этой борьбе... почему необходимо насильственное свержение царской власти для уничтожения помещичьего землевладения»[1]. По словам Ленина, революционный порыв в одной и той же группе крестьян мог сочетаться с их рыхлостью, с «мягкотелостью», свойственной «патриархальной деревне».

Проводя классовую дифференциацию фольклора и отвергая в нем те стороны, где отразилась рабья покорность и косность наиболее отсталых элементов крестьянства, Некрасов реализовал те идеи о русской народной поэзии, которые в свое время наметил его учитель Белинский.

Великий критик не переставал восхищаться «прекрасными» народными песнями, «полными глубокой грусти, сладкой тоски и разгулья молодецкого»[2].

«Что у нашего народа, — писал он, — есть не только обыкновенная способность — воображение, эта память чувственных предметов и образов, но и высшая творческая способность — фантазия и глубокое эстетическое чувство, — это доказывают русские народные песни, то заунывные и тоскливые, то трогательные и нежные, то разгульные и буйные, но всегда бесконечно могучие, всегда выражающие широкий размет богатырской души»[3].

Борьба со славянофилами, готовыми преклониться перед наиболее патриархальной отсталостью «народной души», иногда побуждала Белинского резко выступать против идеализации

[1] *В. И. Ленин.* Полн. собр. соч. Изд. 4-е. 1948. Т. 17, с. 211.
[2] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч. Т. I. М., 1953, с. 40.
[3] Там же. Т. III, с. 221.

фольклора, вследствие чего иные либеральные авторы, воображавшие, что они являются продолжателями великого критика, пытались, при помощи подтасовки цитат из его сочинений, изобразить его врагом и гонителем русской народной словесности. Между тем он, как впоследствии и Некрасов, протестовал лишь против неразборчивого, сплошного, огульного восприятия народного творчества[1].

Эту мысль Белинского об отразившейся в фольклоре дифференциации народа еще отчетливее выразил в пятидесятых годах Добролюбов, с юных лет занимавшийся изучением народной словесности.

Добролюбов указывал, что в памятниках русского народного творчества нужно различать два совершенно различных комплекса мыслей и чувств. Один из этих комплексов он считал органически присущим народу, другой — навязанным извне, наносным[2].

Считая, что первоначальные истоки народной поэзии замутились впоследствии «византийским влиянием» царизма и в первую голову помещичьим гнетом, Добролюбов именно этим «византийским влиянием» объяснял те ненавистные ему чувства кротости, смирения, пассивности, которые находил в великорусском фольклоре. Глубоко скорбя, что в народной поэзии так мало элементов протеста, он писал в рецензии на афанасьевские «Народные сказки»:

«Пассивность человека, отвыкшего, вследствие внешних тяжелых обстоятельств, от самостоятельной деятельности, но все мечтающего о чрезвычайных подвигах силы и мужества, — довольно резко проявляется во всех народных сказках»[3].

Словом, революционные демократы, начиная с Белинского, принимали не весь и не всякий фольклор: настроения пассивности патриархального крестьянства, отразившиеся в творчестве народа, никогда не привлекали их сочувствия. И, напротив, они очень высоко ценили те произведения фольклора, в которых им слышался народный протест против вековой кабалы.

Вспомним, каким надежным свидетельством о подлинном мировоззрении народа считал Белинский запретные народные сказки, направленные против попов. С какой уверенностью (в своем письме к Гоголю) опирался он на эти запретные сказки, видя в них одно из доказательств отсутствия в русском народе каких бы

---

[1] См. статью А. П. Скафтымова «Белинский и устное народное творчество». — «Литературный критик». 1936. № 7.

[2] *Н. А. Добролюбов*. Полн. собр. соч. Т. I. М.—Л., 1934, с. 220—221.

[3] Т а м ж е, с. 433. См. также статью М. К. Азадовского «Добролюбов и фольклористика». — «Известия Академии наук СССР». 1936. № 1—2.

то ни было мистических чувств. «Про кого русский народ, — писал Белинский, — рассказывает похабную сказку? Про попа, попадью, попову дочь и попова работника. Кого русский народ называет: *дурья порода, колуханы, жеребцы?* – Попов».

И подкреплял свое утверждение народной пословицей: «Он (русский простой человек. — *К. Ч.*) говорит об образе (об иконе. — *К. Ч.*): *годится – молиться, не годится – горшки покрывать*»[1].

Здесь Белинский приводит три рода фольклорных материалов, свидетельствовавших об антиклерикальных настроениях народа: народные сказки, народные эпитеты, народную пословицу (одну из многих), показывавшую, как было далеко крепостное крестьянство от приписываемого ему пиетизма.

Эти материалы были тогда потаенными. В печати их не было и быть не могло. То был запретный фольклор. Далеко не все устное народное творчество отражалось в тогдашних фольклористических сборниках. Не только при Белинском, но и гораздо позднее — в шестидесятых и семидесятых годах — тексты в подобных сборниках были подтасованы так, что читатели не могли и подумать о существовании каких бы то ни было крамольных настроений в крестьянстве. На протяжении десятилетий цензура систематически удаляла оттуда всякие нежелательные ей песни, поговорки и пр.

К фольклору цензурное ведомство, как, впрочем, и другие охранители тогдашнего строя, относилось с сугубою строгостью, поощряя лишь такие песни, поговорки, пословицы, благодаря которым создавалась иллюзия патриархально-идиллических отношений крепостных и помещиков.

Известно, что, когда В. И. Даль закончил свой замечательный труд «Пословицы русского народа» и, желая напечатать его, прислал его в «императорскую» Академию наук, там признали этот сборник «вредным, даже опасным», ибо в нем, по словам его рецензента, академика Кочетова, перемешаны «назидание с развращением, вера с лжеверием, мудрость с глупостью».

«Господин Даль, — писал Кочетов,— домогается напечатать сборник народных глупостей, предрассудков и суеверий».

Даль по поводу этого обвинения писал через несколько лет:

«Не знаю, в какой мере сборник мой мог быть вреден или опасен для других, но убеждаюсь, что он мог бы сделаться небезопасным для меня... остается положить его на костер и сжечь»[2].

---

[1] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч. Т. X. М., 1956, с. 215.

[2] См. «Напутное» Даля в сборнике «Пословиц русского народа», а также «Советский фольклор». 1936. № 4–5, с. 324–367.

Между тем Даль в шестидесятых годах был сторонником теории «официальной народности», и не может быть сомнений, что многие из пословиц, записанных им, он и сам не включил в свою книгу, стремясь придать ей наиболее «благонамеренный» вид. Ему не пришлось бросать свою работу в огонь: она была напечатана, хотя и с большими изъятиями.

Зато другой выдающийся фольклорист, И. Г. Прыжов, представитель радикального лагеря, записавший, после долгих скитаний по Владимирской, Тверской и Московской губерниям, около тысячи сказок, направленных против монахов и прочих церковников, должен был накануне ареста и в самом деле бросить свои записи в огонь[1].

Так же бесследно погибли «толстущие тетради» В. А. Слепцова, куда, по свидетельству Горького, он записывал антиклерикальный фольклор[2]. Не дошли до нас и фольклорные записи поэта-революционера М. И. Михайлова[3].

Подобные же записи погибли у каракозовца И. А. Худякова во время произведенного у него жандармами обыска. Впрочем, если бы каким-нибудь чудом им и удалось уцелеть, они все равно не могли бы дойти до читателей. Еще в 1860 году Худяков сообщал в кратком предисловии к первому выпуску своих «Великорусских сказок»: «К сожалению, должны заметить, что некоторые обстоятельства не позволяют нам печатать многие интересные сказки из нашего собрания»[4].

«Некоторые обстоятельства» — внятный намек на цензуру.

«Народные легенды» А. Н. Афанасьева, как и «Пословицы» Даля, тоже находились под запретом; из его же «Народных русских сказок» было вычеркнуто немалое количество мест, главным образом направленных против духовенства[5].

Даже «Песни», собранные в тридцатых — сороковых годах славянофилом Петром Киреевским, несмотря на все его хлопоты перед министром Уваровым, не могли появиться в печати раньше 1860 года[6], причем отдел, который назывался «Наш век в русских исторических песнях», был сильно профильтрован и сжат.

---

[1] *И. Г. Прыжов.* Очерки, статьи и письма. М.—Л., 1934, с. 13.

[2] См. заметку «От редакции», приложенную к очерку М. Горького «О Василии Слепцове». — «Литературное наследство». Т. 3. М., 1932, с. 147.

[3] *М. И. Михайлов.* Сочинения. Т. I. М., 1958, с. 6.

[4] *И. А. Худяков.* Великорусские сказки. М., 1860.

[5] *В. Чернышев.* Цензурные изъятия из русских сказок А. Н. Афанасьева. – «Советский фольклор». 1936. № 2–3, с. 307.

[6] См.: *А. Н. Пыпин.* История русской этнографии. Т. II. СПб., 1891, с. 49 и 221.

Такая, например, гневная песня крестьян:

Разорил нашу сторонку
Злодей, боярин, господин, –

так и не могла найти себе места ни у Снегирева, ни у Сахарова, ни у Киреевского, ни у других фольклористов николаевской эпохи.

Между тем в этой песне отразились не какие-нибудь исключительные, а самые обыкновенные — можно сказать, типические — отношения крепостных к господам, отношения, продиктованные непримиримой враждой. В песне намечены все предпосылки крестьянского бунта:

Отказали наши ребятушки
Своему боярину-господинушке:
— Ты злодей, наш господин,
Мы тебе не солдатушки, –
Красны девицы тебе
Не служаночки, –
Молодые молодушки
Не кормилочки, –
И батюшки с матушками
Не работнички[1].

Подобных песен создавалось в народе немало, но нечего было и думать в то время напечатать их в каком-нибудь сборнике. Вышеприведенная песня стала нам известна совершенно случайно, большинство же подобных ей песен бесследно погибло, даже не дойдя до цензуры.

Некрасов хорошо сознавал, что все напечатанные фольклорные сборники не вполне выражают народные мнения и чувства, так как многое здесь приглушено и замолчано. Ему было ясно, что по ряду причин нарастающий гнев обманутого в своих ожиданиях крестьянства почти не нашел здесь никаких воплощений; читаешь собранные в этих книгах пословицы, поговорки и песни и никак не можешь представить себе, что

У каждого крестьянина
Душа что́ туча черная –
Гневна, грозна – и надо бы
Громам греметь оттудова,
Кровавым лить дождям,
(III, 195)

[1] *Е. Э. Линева.* Песни бытовые. — «Историко-литературная хрестоматия», составлена Н. Л. Бродским, Н. М. Мендельсоном, Н. П. Сидоровым. Ч. I. М., 1923, с. 178.

Ни «громов», ни «кровавых дождей» не чувствовалось в основной массе того материала, который был представлен в тогдашних фольклористических сборниках. В большинстве случаев они изображали крестьянина патриархально-смиренным и кротким.

Судя по этим сборникам, в русском крестьянстве были немыслимы такие, например, народные мстители, как некрасовский Кудеяр или Савелий, богатырь святорусский; это объяснялось не только тем, что подобные сборники просеивались через всевозможные цензурные сита, но также в значительной мере и тем, что собирателями фольклора нередко бывали люди реакционного образа мыслей, тщательно обходившие такой материал.

Горький в цитированной выше заметке указывал, что «народные песни», печатавшиеся во многих ранних фольклористических сборниках, были песнями «помещичьих хоров» — материалом, «цензурованным помещиками»[1].

Некрасов не мог не видеть этого вопиющего пробела в тогдашних фольклористических сборниках и поставил перед собою задачу восполнить его в своем творчестве.

Продолжая и развивая традиции Белинского, он ценил в фольклоре прежде всего то, что выражало силу революционного протеста народа, и энергично боролся с проявлениями «патриархальной мягкотелости крестьянства».

Отсюда четыре приема в его работе над материалами народного творчества, особенно четко сказавшиеся в поэме «Кому на Руси жить хорошо».

В о - п е р в ы х, даже в самых «благонамеренных» сборниках Некрасов тщательно выискивал приглушенные, редкие, разбросанные по разным страницам проявления народного недовольства и гнева, вызванные тогдашней действительностью (то есть те элементы фольклора, которые вполне соответствовали идейным позициям революционной демократии), и, почти не внося в них никаких изменений, концентрировал их в своей эпопее.

В о - в т о р ы х, он брал те фольклорные тексты, которые, украшая и подслащая действительность, находились в вопиющем противоречии с ее реальными фактами, и либо изменял эти тексты, переделывая их так, чтобы они правдиво отражали реальность, либо тут же полемизировал с ними, опровергая их фактами противоположного рода.

В - т р е т ь и х, он брал такие фольклорные образы, которые могли показаться нейтральными, поскольку в них не нашла отчетливого отражения классовая оценка действительности, и так ви-

[1] «Литературное наследство». Т. 3. М., 1932, с. 147.

доизменял эти образы, чтобы они могли послужить целям революционной борьбы.

В-четвертых, он, опираясь не на букву фольклора, а на его дух, его стиль, сам создавал народные песни, проникнутые чувством вражды к существовавшему порядку вещей и звавшие к революционному действию («Песня убогого странника», «О двух великих грешниках»).

3

Конечно, вставали перед ним и другие задачи в его творческой работе над фольклором, но важнее всех были эти, и вот, например, каким образом выполнял он первую из них.

В число «Пословиц русского народа», собранных Владимиром Далем, проскользнула, очевидно по недосмотру цензуры, такая пословица, помещенная собирателем в отделе «Звания — сословия»:

«Мы и там (то есть в аду. — *К. Ч.*) служить будем на бар: они будут в котле кипеть, а мы станем дрова подкладывать» (Д, 789).

На этой язвительной поговорке крепостных «мужиков» Некрасов построил в «Последыше» такой диалог двух крестьян о помещиках:

«Не в их руках мы, что ль?
Придет пора последняя:
Заедем все в ухаб[1],
Не выедем никак[2],
В кромешный ад провалимся,
Так ждет и там крестьянина
Работа на господ!»

— Что ж там-то будет, Климушка?

«А будет, что назначено:
Они в котле кипеть,
А мы дрова подкладывать!»

(Смеются мужики.)

(III, 335–336)

[1] Могила. (*Примеч. Некрасова.*)

[2] Возможно, что эти две строки об ухабе взяты из онежской загадки, записанной Рыбниковым: «Умылся не так, нарядился не так, поехал не так, заехал в ухаб, и не выехать никак». Отгадка: покойник (Р, III, 211).

Можно было не сомневаться, что из всех своих «работ на господ» эту работу — единственную — крестьяне выполнили бы с величайшей охотой, так как их ненависть к барам, судя по контексту «Последыша», уже дошла до крайнего предела.

Здесь небесполезно напомнить, что реакционный «Русский вестник», сделавший своей специальностью систематическую травлю Некрасова, объявил весь вышеприведенный отрывок его измышлением.

«Люди, мало-мальски знакомые с нашими крестьянами, позволяют себе усомниться, чтоб их отношения к дворянам были до такой степени проникнуты злобною ненавистью, как это кажется г, Некрасову»[1].

Между тем эта ненависть была, как мы видели, документально подтверждена книгой Даля.

В том же сборнике Даля, на той же странице, в том же отделе «Звания — сословия» можно было найти и другую поговорку крестьян, проникнутую такою же «злобной ненавистью»:

«Хвали рожь в стогу, а барина в гробу» (Д, 789).

Эту злую поговорку крестьян Некрасов тоже применил в своей поэме. Когда один из странников полуиронически похвалил самодура помещика за его кажущуюся доброту к мужикам, местный крестьянин, издавна привыкший не верить в господскую ласку, отозвался на замечание странника так:

— Не зол... да есть пословица:
Хвали траву в стогу,
А барина — в гробу!
Всё лучше, кабы Бог его
Прибрал...

(III, 327)

Можно сказать с полной уверенностью, что из всего объемистого сборника Даля, где воспроизводятся десятки тысяч народных пословиц, Некрасов в данном случае выбрал самые резкие.

Но, конечно, ни у Даля, ни у Шейна, ни даже у Рыбникова он не нашел среди собранных ими фольклорных богатств достаточного количества таких материалов, которые были ему нужнее всего, — материалов, говоривших о гневе и протесте крестьян, о их готовности к революционному действию. Приходилось довольствоваться редкими проблесками этого чувства, эпизодически проявлявшегося на отдельных страницах вышеназванных фольклористических сборников.

[1] «Русский вестник». 1874. № 7, с. 442.

Но в 1872 году в печати наконец появились нужные ему материалы: в Москве, при содействии Общества любителей российской словесности, вышла довольно неряшливо изданная, но очень содержательная книга: «Причитанья Северного края, собранные Е. В. Барсовым. Часть I. Плачи похоронные, надгробные и надмогильные».

Несмотря на свое мрачное заглавие и ту узкую тему, которая была обозначена в нем, книга оказалась наполненной богатейшим бытовым материалом, относящимся не к смерти, а к жизни крестьян, и, главное, обнаружилось, что в этом бытовом материале довольно часто прорывается то гневное чувство, чувство протеста и ненависти, которое Некрасову было дороже всего. В этих рыданиях над мертвыми нередко слышались проклятья живым.

Вскоре по выходе книги журнал Некрасова сочувственно отозвался о ней (в статье Н. К. Михайловского), отмечая именно эти черты страстного крестьянского гнева[1]. Правда, по цензурным условиям журнал не имел возможности представить наиболее рельефно данную особенность книги или хотя бы намекнуть на нее, зато он привел оттуда такие цитаты, которые в своей совокупности дали ясное представление о том, чем дорога эта книга «Отечественным запискам» Некрасова: из всех ее причитаний и плачей в статье цитируются только такие стихи, в которых крестьяне обличают и клянут ненавистных им представителей власти. Можно думать, что эти стихи отобрал для автора статьи сам Некрасов, так как именно их он использовал через несколько месяцев в своей поэме «Кому на Руси жить хорошо». Иные из них чрезвычайно созвучны обличительным мотивам его собственной сатирической поэзии. Вот, например, типичный отрывок из «Плача о старосте»:

Мироеды мировы эты посредники,
Разорители крестьянам православным,
В темном лесе быдто звери-то съедучии,
В чистом поле быдто змеи-то клевучии,
Как наедут ведь холодныи-голодныи,
Оны рады мужичонка во котле варить,
Оны рады ведь живова во землю вкопать,
Оны так-то ведь над има изъезжаются,
До подошвы оны всех да разоряют.

(Б, 285)

Только такие стихи — обличительные, проклинающие представителей власти как народных врагов, — были процитированы в журнале Некрасова: «Нету душеньки у них да во белых грудях»,

[1] См.: «Отечественные записки». 1872. № 11, с. 149–154.

«Как приедет мировой когда посредничек», «Как приедут дохтура да славны лекари».

«Труд г. Барсова, — говорилось в статье, — заслуживает всякого внимания и благодарности».

Так как книга Барсова была широко использована Некрасовым при создании поэмы «Кому на Руси жить хорошо», мы, сопоставляя ее тексты со многими отрывками поэмы, можем очень ясно представить себе методы его работы над фольклором.

История этой книги такова. На дальнем севере, в Олонецкой губернии, весною 1867 года к седой и невзрачной деревенской старухе зашел городской человек, молодой петрозаводский учитель, и она стала рассказывать ему свою невеселую жизнь. Человек слушал ее с большим восхищением — так нарядна, поэтична, художественна оказалась ее певучая речь. Женщина щедро украшала ее прибаутками, поговорками, звонкими и яркими рифмами.

Я грамотой неграмотна,
Зато памятью я памятна, —

сообщала она о себе, и действительно, ее память оказалась огромной: старуха прекрасно помнила около тридцати тысяч стихов, главным образом погребальных причитаний и воплей, и охотно воспроизвела их впоследствии перед своим восторженным слушателем, а тот записал эти стихи и через пять лет обнародовал в книге — в «Причитаньях Северного края...», где они и явились ее главнейшей ценностью.

Едва ли сознавал он тогда, какую чудесную роль и в русской науке, и в русском искусстве сыграет его случайная встреча с этой деревенской старухой.

Звали молодого учителя Ельпидифором Васильевичем Барсовым, а талантливая сказительница, которую ему посчастливилось встретить, была знаменитая впоследствии Ирина Федосова.

Этой неграмотной, темной крестьянке выпало на долю связать свое имя с именами двух великих писателей — Некрасова и Максима Горького.

Горький увидел ее на Нижегородской ярмарке через тридцать лет после того, как с ней познакомился Барсов, и был очарован ее самобытной талантливостью. Он не только прославил ее в юношески восторженной газетной статье, но и увековечил ее обаятельный образ в своем последнем, предсмертном романе.

Статья Горького вошла в серию его корреспонденций из Нижнего Новгорода в «Одесские новости» — под общим заголовком «С Всероссийской выставки». Над статьею дата: 9 июня

1896 г. После краткого отчета о выставочных делах и событиях следует очерк под заглавием «Вопленица». «Где-то сбоку открывается дверь, — говорит в этом очерке Горький, — и с эстрады публике в пояс кланяется старушка низенького роста, кривобокая, вся седая, повязанная белым ситцевым платком, в красной ситцевой кофте, в коричневой юбке, на ногах тяжелые, грубые башмаки. Лицо — все в морщинах, коричневое... Но глаза — удивительные! Серые, ясные, живые — они так и блещут умом, усмешкой и тем еще, чего не встретишь в глазах дюжинных людей и чего не определишь словом... Все смотрят на маленькую старушку, а она, утопая в креслах, наклонилась вперед к публике и, блестя глазами, седая, старчески красивая и благородная, и еще более облагороженная вдохновением, — то повышает, то понижает голос и плавно жестикулирует сухими, коричневыми маленькими руками...» «По зале проносится веяние древности... публика разражается громом аплодисментов в честь полумертвого человека, воскрешающего последней своей энергией нашу умершую старую поэзию».

После былины о Добрыне Никитиче певица исполнила несколько надгробных причитаний и «воплей». Сначала — вопль вдовы о муже, потом — вопль девушки, выдаваемой замуж. «Федосова вдохновляется, — писал Горький, — увлекается своей песнью, вся поглощена ею, вздрагивает, подчеркивает слова жестами, мимикой. Публика молчит, все более поддаваясь оригинальности этих, за душу берущих, воплей, охваченная заунывными, полными горьких слез мелодиями. А вопли — вопли русской женщины, плачущей о своей тяжелой доле, — всё рвутся из сухих уст поэтессы, рвутся и возбуждают в душе такую острую тоску, такую боль, так близка сердцу каждая нота этих мотивов, истинно русских, небогатых рисунком, не отличающихся разнообразием вариаций — да! — но полных чувства, искренности, силы».

В первой части «Клима Самгина» Горький снова вспоминает Федосову. Слушатели, говорится в романе, «до немоты очарованы ею. Помимо добротной красоты слов, было в этом голосе что-то нечеловечески ласковое и мудрое... Минутами... казалось, что... за пределами зала из прожитых веков поистине чудесно долетает... оживший голос героической древности».

В «Климе Самгине» Федосова исполняет одни лишь былины. Ее причитания и вопли уже не упомянуты здесь. Между тем из всего репертуара Федосовой они-то обладают наивысшею ценностью, так как в них нередко прорывается бурный крестьянский протест против «неправосудных» властей. Нет сомнения, что все эти причитания и вопли, выражающие недовольство угнетенной деревни своим бесчеловечным начальством, не могли быть дозво-

лены нижегородской полицией для публичного исполнения на ярмарке. Вследствие этого молодому Горькому довелось познакомиться лишь с теми из ее причитаний, в которых отсутствовал малейший намек на какой бы то ни было социальный протест. В них слышался только стон. Оттого-то Горький и отметил в статье: «Федосова вся пропитана русским стоном, около семидесяти лет она жила им, выпевая в своих импровизациях чужое горе».

Между тем в тех причитаниях Федосовой, которых она из-за полицейского запрета не могла исполнять на концертных эстрадах, часто слышались не стоны, но проклятья.

Когда Горький писал о ней, в литературе еще не было известно, что песни ее отразились — и притом в такой значительной степени — на революционно-демократической поэзии Некрасова. Это открытие было сделано лишь в самое последнее время. Причина влияния Ирины Федосовой на некрасовскую поэзию понятна: в ее «воплях» и «причетях» Некрасов нашел проявления классовой ненависти, соответствовавшие подлинным чувствам тогдашнего трудового крестьянства.

Эту крестьянскую публицистику Некрасов нашел только здесь, только в песнях Ирины Федосовой. То, что в других напечатанных произведениях народной словесности проявлялось лишь частично, в еле уловимых намеках, здесь звучало так громко и четко, как еще не звучало ни у одного из народных певцов, чьи песни входили в другие фольклорные сборники.

Кроме того, это была публицистика самого недавнего времени, отражающая не «старину стародавнюю», а ту эпоху, к которой относится сюжет поэмы «Кому на Руси жить хорошо». В ней фигурировали даже мировые посредники, то есть деятели шестидесятых годов.

Этим сборником в корне подрывалось представление славянофилов о том, что фольклор есть незыблемый памятник древнего мировоззрения народа, дошедший до нас сквозь десятки веков. В этом сборнике была злободневность. Он явился живым доказательством полной справедливости той оценки фольклора, которая установлена революционно-демократической критикой, раньше всего Добролюбовым в его юношеской статье «О поэтических особенностях великорусской народной поэзии в выражениях и оборотах». «...Народ, — утверждал в этой статье Добролюбов, — и *доныне* не перестает петь, не перестает выражать свои воззрения, понятия, верования, полученные по преданию, в произведениях поэзии, то слагая новые, то *переделывая, применяя к своему теперешнему положению то, что прежде уже было сложено.* Таким образом, изменяясь в устах народа, песни наши *не могут быть на-*

званы... древними, в том виде, как они существуют ныне...»[1] (Курсив мой. — *К. Ч.*)

Революционные демократы искали в фольклоре свидетельства о том, что чувствует не древний, а современный народ, народ шестидесятых годов, и причитания Ирины Федосовой явились более ясным ответом на этот вопрос, чем все другие материалы фольклора, опубликованные в ту же эпоху. Можно не сомневаться, что, доживи Добролюбов до появления этих причитаний в печати, он встретил бы их с величайшим сочувствием, так как во многих из них отразилось современное ему сознание крестьянских масс. Именно эта особенность и привлекала к ним Некрасова.

Была в них и другая черта, которую он не мог не ценить. Черта эта заключалась в том, что по отношению к каждому, кого изображала в своих песнях Федосова, у нее было единственное мерило его нравственной личности — отношение этого человека к народу. Если он «судья неправосудный», или «мироед голопузый», или «чиновничек, злодей супостатый», ему в этих песнях — позор и бесчестие. Если же он, по представлению сказительницы, бескорыстно служит интересам крестьян, является их «заступушкой», их «заборонушкой», «радеет» или «соболезнует» им и «стоит за них стеной да городовоей», она прославляет его в своих причитаниях и воздает ему высшие почести.

Для нее — это сказалось особенно в таких причитаниях, как «Плач о старосте», «Плач о писаре», «Плач о попе — отце духовном», — дорог и мил только тот человек, который с наибольшей любовью относится к трудовому крестьянству и который, в меру своих сил и возможностей, пытается избавить крестьян

...от напасти страховитоей,
От убытку, от изъяну от великого.

Здесь ее оценка людей вполне совпадает с некрасовской, и она могла бы сказать о своем отношении к народу то, что впоследствии Некрасов сказал о своем:

Народному врагу проклятия сулю,
А другу у небес могущества молю.

(II, 393)

Ее проклятия «спесивым начальникам», «мировым мироедам», «разорителям крестьян православных» полны такой же сокрушительной ненависти, какой проникнуты песни Некрасова.

[1] *Н. А. Добролюбов.* Полн. собр. соч. Т. I. М.—Л., 1934, с. 523.

В этих песнях Некрасов мог найти подтверждение того, что в своей поэзии он действительно выражает подлинные народные чувства, — до такой степени пафос иных причитаний Ирины Федосовой оказался родственно близок пафосу его собственной лирики, хотя этот пафос у нее облекался в древние традиционно-канонические формы.

Так, об одном из наиболее бессердечных чиновников Ирина Федосова пела в своем «Плаче о старосте»:

Вы падите-тко, горюци мои слезушки,
Вы не на́ воду падите-тко, не на́ землю,
Не на Божью вы церковь, на строеньице,
Вы падите-тко, горюци мои слезушки,
Вы на этого злодия супостатого,
Да вы прямо ко ретливому сердечушку!
Да ты дай же, Боже Господи,
Штобы тлен пришел на цветно его платьице,
Как безумьице во буйну бы головушку!
Еще дай, да Боже Господи,
Ему в дом жену неумную
Плодить детей неразумных!

(Б, 287–288)

Чувства ярости, вызвавшие это проклятье, не могли не прийтись по душе великому поэту народного гнева, жадно ловившему в мыслях и настроениях народа всякие проявления живого протеста, в какой бы форме они ни сказались.

Это страстное народное проклятие зазвучало в некрасовской поэме такими стихами:

Падите мои слезоньки
Не на́ землю, не на́ воду,
Не на Господень храм!
Падите прямо на́ сердце
Злодею моему!
Ты дай же, Боже Господи!
Чтоб тлен пришел на платьице,
Безумье на головушку
Злодея моего!
Жену ему неумную
Пошли, детей — юродивых!
Прими, услыши, Господи,
Молитвы, слезы матери,
Злодея накажи!..

(III, 274)

Эти проклятья, заимствованные из вышеприведенного плача, произносит в поэме Некрасова (в главе «Дёмушка») Матрена Кор-

чагина во время судебного следствия, когда бессовестный лекарь, ради совершенно ненужного медицинского вскрытия, режет у нее на глазах ее умершего малолетнего сына.

На первый взгляд сходство обоих текстов кажется разительно близким: многие строки являются почти дословным пересказом причитания Ирины Федосовой с той минимальной переработкой стиха, которая обусловлена разницей ритмов, причем в поэме полностью соблюдена та же последовательность фольклорных проклятий.

Но если всмотреться внимательнее, можно ясно увидеть, сколько творческого мастерства внес Некрасов в этот материал.

Раньше всего он вычеркнул из фольклорного текста все пять находившихся здесь застывших эпитетов, свойственных традиционной народной поэтике. Вместо *«горючие* слезушки», *«ретливое* сердечушко», «злодий *супостатый», «цветно* платьице», *«буйна* головушка» Некрасов предпочел написать просто без всяких эпитетов: «слезоньки», «сердце», «злодей», «платьице», «головушка», и уже одним этим перевел весь отрывок из традиционно-условного стиля в стиль живой, эмоциональной поэзии.

Стихотворение утратило характер обрядовой причети, произносимой по готовым канонам профессиональными плакальщицами. Оно стало звучать *как живое проявление чувства* оскорбленной и разгневанной матери, которая доведена до исступления издевательством своры чиновников над ее мертвым ребенком.

Кроме того, причитанию Ирины Федосовой свойственна некоторая хаотичность, аморфность, у Некрасова же текст разделен на три почти равные строфы, причем каждая строфа замыкается схожими строками: «Злодею моему!» — «Злодея моего!» — «Злодея накажи!» Это тоже в значительной степени повышает эмоциональную действенность текста[1].

Вглядевшись внимательнее, мы замечаем, что Некрасов не только заимствовал у Ирины Федосовой отдельные песни, но создавал целые сюжетные схемы, подсказанные ему этими песнями. Так, например, можно сказать с полной уверенностью, что весь рассказ о чудовищном вскрытии ребенка в присутствии матери создан Некрасовым на основе причитаний Ирины Федосовой. В данном случае Некрасов позаимствовал из этих причитаний не только отдельные слова и выражения, но и самую тему «Дёмушки».

---

[1] См.: *Н. Андреев.* Фольклор в поэзии Некрасова. — «Литературная учеба». 1936. № 7, с. 60—85; *Ю. Соколов.* Некрасов и народное творчество. — «Литературный критик». 1938. № 2, с. 71—72.

Уже в предисловии Барсова, которое, как мы ниже увидим, Некрасов изучил с величайшим вниманием, имеется указание на то, как много страданий причиняло народу судебно-медицинское следствие.

«В плачах, — говорил Барсов, — вспоминаются еще «дохтура» да «славны лекари», принимающие участие в следственных делах... Русский народ не жалует докторов главным образом за то, что они «патрошат и терзают на части мертвые телеса», да притом в старые годы они не прочь были запускать руку в крестьянские карманы при следственных делах» (Б, 150).

На дальнейших страницах сборника напечатано относящееся к этой теме причитание Ирины Федосовой, изображающее ужас крестьянской семьи, привлеченной к судебно-медицинскому следствию из-за убитого родственника:

Приедут как судьи неправосудныи,
Будут па́трошить надежную головушку,
По частям резать, по мелким кусочикам;
Как распорют ему грудь да эту белую,
Как повынут то сердечушко ретливое.

(Б, 249)

Из причитания видно, что, по убеждению крестьян, все это кровавое дело совершается без надобности, зря, исключительно с корыстной целью, для того чтобы выманить взятку у запуганной крестьянской семьи; поэтому в том же причитании вдове убитого дается совет: продать свою любимую скотину, заложить свое лучшее платье и, достав «золотой казны», вручить ее тайком этим судьям и медикам, «штоб надеженьку твою не па́трушили, штобы белой его груди не пороли, штоб сердечушка его не вынимали».

Судя по плачам Ирины Федосовой, судебно-медицинское вскрытие умерших крестьян производилось только над теми из них, родные которых не могли одарить «золотою казною» приезжих лекарей и чиновников.

Право хоронить покойника без судебного вскрытия стало у деревенских властей предметом бесстыдной торговли. Это право доставалось лишь богатым. Бедняки же напрасно молили «начальничков» о своем любимом покойнике,

Штобы придали ко матушке сырой земле
Телеса-то бы его да без терзанья.

(Б, 250)

Так как при этом они не могли одарить представителей власти «золотою казною по надобью», те, как видно из того же при-

читания Ирины Федосовой, с садистской жестокостью производили «терзание», которое воспринималось родными покойника как злое надругательство над ним.

Вообще в этом причитании Ирины Федосовой (в сборнике Барсова оно озаглавлено «Плач по убитом громом-молнией») правдивее и ярче, чем в каких-нибудь других напечатанных дотоле произведениях народной словесности, обличалось тогдашнее судебное следствие и наглядно показывалось, что по отношению к беднейшим крестьянам это, в сущности, грабеж и насилие.

Именно по этой причине Некрасов не мог не использовать вышеназванного причитания Ирины Федосовой. Бесправие трудового крестьянства было представлено здесь даже в каких-то гиперболических формах и в то же время вполне отражало в себе факты реальной действительности.

Повторяю, можно утверждать, не боясь ошибиться, что весь сюжет стихотворения «Дёмушка», входящего в поэму «Кому на Руси жить хорошо», возник в уме у Некрасова под непосредственным влиянием этих плачей Ирины Федосовой. Сюжет «Дёмушки» памятен всем. Крестьянке Матрене ее злая свекровь запретила взять с собою на пожню малолетнего сына:

«Оставь его у дедушки,
Не много с ним нажнешь!»
(III, 271)

А дед был стар, недоглядел, задремал, и мальчика съели свиньи — явление обычное в тогдашней деревне, отмеченное Некрасовым еще в 1860 году в стихотворении «Деревенские новости». Мать — в отчаянии, но здесь не конец ее мукам: вскоре в ее избу врывается становой, а вместе с ним лекарь, и поп, и десятник, и целая орава понятых. Становой набрасывается на нее с неистовой бранью, крича, что она будто бы нарочно погубила ребенка, отравила его мышьяком, а лекарь тут же, у нее на глазах, производит медицинское вскрытие:

«Ножом в сердцах читаете»,—
Сказал священник лекарю,
Когда злодей у Дёмушки
Сердечко распластал,—
(III, 274–275)

причем, как и в плаче Ирины Федосовой, здесь подчеркивается, что для всего этого зверства не было никаких оснований.

В другом причитании той же сказительницы, в ее «Плаче о старосте», очень живо изображается, какое смятение испытыва-

ли в то время крестьяне, когда на их деревню налетали представители власти за какой-нибудь казенной надобностью:

Как по этой почтовой ямской дороженьке
Застучало вдруг копыто лошадиное,
Зазвонили тут подковы золоченые,
Зазвенчала тут сбруя да коня доброго,
Засияло тут седёлышко черкасское,
С копыт пыль стоит во чистом поле:
Точно черный быдто ворон приналетывает,
Мировой этот посредник так наезживал,
Деревенские ребята испугалися,
По своим домам оны да разбежалися;
Он напал да на любимую сдержавушку[1],
Быдто зверь точно на упадь во темном лесу.
Я с работушки, победна, убиралася,
Из окошечка в окошечко кидалася.

(Б, 286)

Некрасов в этом описании налета властей на деревню следует за Ириной Федосовой, но в то же время доводит ее текст до предельного сжатия, то есть опять-таки придает ему наибольшую эмоциональную силу и в то же время вносит в него от себя некоторые бытовые подробности:

Чу! конь стучит копытами,
Чу, сбруя золоченая
Звенит... еще беда!
Ребята испугалися,
По избам разбежалися,
У окон заметалися
Старухи, старики.
. . . . . .
Беда! Господь прогневался,
Наслал гостей непрошеных,
Неправедных судей![2]

(III, 272)

У Ирины Федосовой тут же высказывается уверенность крестьян, что «начальнички» только тогда совершают свои наезды на ту или иную деревню, когда им не хватает либо денег, либо одежды, либо обуви, и они хотят сорвать с запуганного крестьянина взятку. Если бы мать ребенка, Матрена Корчагина, вручила «начальничкам» несколько «целковиков» и сотканный ею холст («новину»), ребенка не стали бы подвергать совершенно ненуж-

[1] На мужа той женщины, от лица которой причитала Ирина Федосова.

[2] Ср. статью Ю. Соколова «Некрасов и народное творчество». — «Литературный критик». 1938. № 2, с. 70.

ному вскрытию, а предали бы погребению в тот же день. Ирина Федосова так и спрашивает о приехавшем в деревню начальничке:

Аль казна его бесчётна придержалася?
Аль цветно его платье притаскалося?
Аль козловы сапоги да притоптались?

(Б, 284)

Некрасов вводит в «Дёмушку» тот же мотив:

Знать, деньги издержались,
Сапожки протоптались,
Знать, голод разобрал!..

(III, 272)

Таким образом, в своих причитаниях Ирина Федосова нередко высказывает твердое убеждение тогдашней деревни, что все отношения начальства к крестьянам имеют в своей основе корысть. При этом она сатирически разоблачает лукавую тактику, к которой прибегают «начальнички», нагрянувшие по какому-нибудь делу в деревню:

Во потай у недоростков он выведывает,
Уж нет ли где *корыстного делишечка,* —

(Б, 283)

то есть выспрашивает по секрету у простодушных подростков местные деревенские новости, чтобы использовать полученные тайные сведения для наиболее успешного ограбления крестьян. Эти «корыстные делишечки» тоже нашли свое отражение в поэме Некрасова:

Откуда только брались
У коршуна налетного
Корыстные дела!

(III, 276)

Когда эти «налетные коршуны» входили «во избу да во земскую», они, по словам причитания, не творили тут «Иисусовой молитовки». Некрасов в своей поэме отмечает и эту деталь:

Молитвы Иисусовой
Не сотворив, уселися
У земского стола.

(III, 272)

Но, конечно, главной своей задачей он считает воспроизведение тех издевательств над бесправным крестьянином, которые с таким негодованием и с такой могучей изобразительной силой описывает в своих плачах Ирина Федосова.

Вообще эти отрывки ее причитаний принадлежат к числу наиболее замечательных произведений народной поэзии, выражающих гнев и протест. В одном из них Ирина Федосова говорит о чиновнике, приехавшем в деревню на следствие:

Да он так же над крестьянством надрыгается,
Быдто вроде человек как некрещеной.
Он затопае ногама во дубовой пол,
Он захлопае рукама о кленовой стол,
Он в походню по покоям запохаживае,
Точно вихорь в чистом поле полетывае,
Быдто зверь да во темном лесу порыкивае.

(Б, 283)

Все это неистовство разбушевавшегося представителя власти Некрасов изобразил в своей поэме словами Ирины Федосовой (ценя в них раньше всего их подлинную документальность, их верность действительности), но в то время, как у Ирины Федосовой образы, относящиеся к поведению начальника, сконцентрированы в двух-трех отрывках ее причитания, Некрасов рассеял эти образы по нескольким страницам поэмы для того, чтобы дать их читателю в нарастающей силе. На одной странице мы читаем:

Как в стойле конь подкованный
Затопал; о кленовый стол
Ударил кулаком.

(III, 273)

На другой странице — через сто с чем-то строк:

Как вихорь налетал —
Рвал бороды начальничек,
Как лютый зверь наскакивал —
Ломал перстни злаченые...

(III, 276)

И это слово «наскакивал», и страшное упоминание о том, как свирепый начальник ломал свои перстни о скулы избиваемых им крестьян, все это взято из другого отрывка того же причитания Ирины Федосовой, еще более смелого, прямо обращенного к этому «лютому зверю»:

Да ты чином-то своим не возвышайся-тко —
Едины да все у Бога люди созданы:
На крестьян ты с кулакама не наскакивай,
Знай сиди да ты за столиком дубовыим;
Удержи да свои белы эты рученьки —
Не ломай-ко ты перстни свои злаченыи...

(Б, 285)

Обобщенное мнение крестьян о всех этих буйных начальниках Ирина Федосова выразила в следующей эпической формуле:

Нету душеньки у их да во белых грудях,
Нету совести у их да во ясных очах,
Нет креста-то ведь у их да на белой груди.

(Б, 283)

У Некрасова эта народная формула повторена в такой же последовательности:

В груди у них нет душеньки,
В глазах у них нет совести,
На шее — нет креста!

(III, 273)

Верный своей обычной системе, Некрасов устранил из этого фольклорного текста все, что носит отпечаток закостенелой, традиционной стилистики: вместо «ясных очей» написал просто «глаза», вместо дважды повторяющихся «белых грудей» в одном случае написал «грудь», в другом — «шея».

Словом, не было такого элемента сатиры во всех причитаниях Ирины Федосовой, которого не использовал бы Некрасов для своей поэмы «Кому на Руси жить хорошо». Все цитаты, приведенные в настоящей главе, показывают ясно и четко, каков был один из главнейших некрасовских методов использования родного фольклора: поэт выбирал из существующих фольклористических сборников такие песни, причитания, поговорки, пословицы, которые свидетельствовали о созревании народного гнева, и сосредоточивал их в своей эпопее, внося в этот материал только то, что было необходимо для усиления экспрессии.

Уже после того как настоящая глава была написана, в печати появились содержательные статьи К. В. Чистова «Некрасов и сказительница Ирина Федосова»[1] и «Н. А. Некрасов и народное

[1] «Научный бюллетень Ленинградского университета». 1947. № 16–17, с. 39–45.

творчество»[1]. В первой из них исследователь говорит: «Политическое и социальное сознание Некрасова, стоявшего на передовых, прогрессивных позициях своего времени, не могло быть аналогичным сознанию неграмотной олонецкой вопленицы. Каждый факт, образ, сюжет, найденный у Федосовой, Некрасов оценил и осмыслил по-своему, сообщив ему логическую законченность, подняв его тем самым на огромную социальную высоту».

Такова же работа Некрасова над одной из фольклорных записей, послуживших ему материалом для «Солдатской» (песни) в «Пире — на весь мир».

Запись эта найдена недавно. Она сделана собственноручно Некрасовым в черновиках его незаконченной повести «Жизнь и похождения Тихона Тростникова» и, по всем вероятиям, относится к той далекой поре, когда Некрасов был литературным поденщиком, писал фельетоны, водевили, юмористические стихи и т. д.[2].

Художественная переработка, которой Некрасов подверг эту запись, вскрывает одну из главнейших особенностей его литературного метода при использовании материалов фольклора.

Некрасовская песня «Солдатская», обличающая бесчеловечное обращение правительства Александра II с солдатами, защищавшими родину, при жизни поэта не могла появиться в печати. Царская цензура запретила ее. Только в советское время я получил возможность ввести ее в собрание его сочинений, и вот теперь в черновиках нахожу его собственноручную фольклорную запись, частично послужившую для нее материалом.

Запись сделана прозой, но, так как она богата народными рифмами, замыкающими каждую фразу, и имеет при этом речитативно-ритмический строй, я предпочитаю придать ее начертанию стихотворную форму:

Ванюха! давай-ка табаку понюхаем носового,
Да помянем Кузьму Мосолова,
Тюшу да Матюшу,
Избранную душу,
Аверьку да Романа,
Коверкало бы его да ломало,
Трех Матрен

[1] «Некрасовский сборник». М.-Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1951, с. 102—116.

[2] См.: «Записки отдела рукописей Всесоюзной библиотеки имени В. И. Ленина». Вып. 6. М., 1940, с. 10.

Да Луку с Петром,
Дедушку Трифона
Да бабушку Власьевну...
На Волге на берегу
Лежит вот эдакой рожище табаку.
Наш брат, голенький голячок,
Садится на скачок,
Потягивает табачок,
Божью травку,
Христов корешок,
Бога хвалит,
Христа величает,
А богатого проклинает.
У богатого,
У богатины,
Много пива и меду,
Да мало в том проку.
Он меня не напоит,
Не накормит,
Со своей женой (не положит)[1].

(VI, 523)

Именно этот вариант популярных раешных стихов, использованных, как известно, еще Пушкиным, лег некоторыми своими чертами в основу «Солдатской» (песни), созданной Некрасовым через тридцать лет после того, как он записал его (вероятно, по слуху) для своей незаконченной повести.

Этот вариант связан в народном быту с нюханьем «Божьей травки». Некрасов в новонайденной рукописи подробно описывает, каков был бытовой ритуал, связанный с вышеприведенным стишком: человек засучивал рукав, посыпал от кисти до локтя «дорожку табаку», проходил по ней носом и лишь тогда, когда табак исчезал в его ноздрях, произносил этот балагурный дифирамб «Божьей травке».

В «Солдатской» соответствующий текст тоже связан с нюханьем табаку:

---

[1] Ср. позднейшую запись П. Н. Рыбникова:

Садились на клочок,
Нюхали Божию травку-табачок,
Бога хвалят, Христа величают,
Богатую богатину проклинают...

(P, I, 497)

Ср. также у Даля: «Чок, чок, чок! табачок, садится добрый молодец на точок, испивает Божью траву, Христов корешок», «Понюхаем табаку носового, вспомянем Макара плясового, трех Матрен да Луку с Петром» (Д, 909).

Только трех Матрен
Да Луку с Петром
Помяну добром.
У Луки с Петром
Табачку нюхнем.

(III, 377)

Некрасов усиливает то враждебное отношение к «богатине», какое высказано в этих раешных стихах. В его песне поется о том, как герой Севастополя, старый солдат, подходит к богатому дому и просит подаяния у кулака-мироеда, но тот выгоняет его, не дав ни гроша:

У богатого,
У богатины,
Чуть не подняли
На рогатину.
Весь в гвоздях забор
Ощетинился,
А хозяин вор
Оскотинился.
Нет у бедного
Гроша медного:
«Не взыщи, солдат!»
— И не надо, брат!

(III, 377)

Так Некрасов, использовав основную тему вышеприведенного фольклорного текста — обличение богатеев, — усиливает, развивает и драматизирует ее в своей песне.

Трем Матренам, взятым из тех же раешных стишков, Некрасов придал в своей песне такие черты, каких не было в фольклорном источнике: эти представительницы рядового крестьянства, очевидно принадлежавшие к его беднейшему слою, в противовес кулаку с самым горячим участием отнеслись к инвалиду:

А у трех Матрен
Провиант найдем.
У первой Матрены
Груздочки ядрены;
Матрена вторая,
Несет каравая,
У третьей водицы попью из ковша:
Вода ключевая, а мера — душа!

(III, 377)

Это выявление и усиление элементов социального протеста в используемых материалах фольклора одна из самых заметных особенностей революционно-демократической поэзии Некрасова.

4

Но среди произведений народной поэзии было немало таких, которые многими своими чертами резко противоречили реальной действительности, и вследствие этого Некрасов не считал возможным использовать их для осуществления своих боевых, революционных задач.

Прежде чем ввести эти материалы фольклора в поэму, ему предстояло очистить их от множества нежелательных примесей, искажавших реальную правду.

В таком очищении традиционной народной поэзии и заключался *второй метод* его работы над фольклорными текстами.

Каковы были эти отвергаемые Некрасовым примеси, можно видеть хотя бы из «Свадебных песен», собранных П. Н. Рыбниковым в конце пятидесятых годов. Песни записаны в беднейших уездах беднейшей в то время Олонецкой губернии, но если вслушаться в них, то покажется, что дело идет не о задавленных нуждою, закабаленных крестьянах, а о каких-то богачах и вельможах, окруженных блистательной роскошью, ворочавших грудами золота.

Невеста, например, в этих песнях поет о гостях, приехавших в ее избу на телегах или в деревенских дровнях:

У моей-то нонь у маменьки
Полон двор *карет* наехано,
Полны горницы сидят гостей.
(Р, III, 21)

Крестьянские телеги или сани в столь торжественный день получают пышное название карет. Точно так же крестьянская изба в этих песнях почти никогда не зовется избою, а либо горницей, либо светлицей, либо теремом, либо «хоромным строеньицем», либо «палатой грановитоей».

Все признаки убогого крестьянского быта в этих обрядовых песнях систематически отстраняются один за другим.

Невеста даже в самой бедной семье изображается колоссально богатой:

У своих свет желанных родителей
. . . . . .
Чисто серебро московское,
По косявчетым окошечкам
Красно золото сибирское...

И про свою «волю» (обыкновенную ленту) невеста выражается так:

Обсажу я волю жемчужком,
Обовью я чистым серебром.
(Р, III, 10)

Среди нарядов невесты в этих песнях всегда поминаются «башмачки сафьянные», «шуба соболиная», «брильянтовы ставочки», «скатны жемчуги», «золото монищато».

Жених ее, по словам этих песен, такой же богатей, а пожалуй, еще богаче. Его убогая изба в этот день изображается чуть не царским дворцом:

Его доброе хоромное строеньице
Сорок сажен вверх подынуто.
И светлые есть светлицы,
И стольные есть горницы...
(Р, III, 11)

Посланные женихом сваты обещают отцу его суженой, если тот согласится отдать свою дочь за него,

Города да с пригородкамы,
Села да со приселкамы,
На круг сине море со пристаньмы,
Корабли да со кладямы, —
(Р, III, 31)

то есть целое княжество, якобы подвластное ему, жениху, и это не покажется странным, если принять во внимание, что жених в этих песнях упорно именуется князем, невеста — княжной, а их дружки — боярами и боярынями. Крестный отец жениха носит название тысяцкого.

Как были далеки эти песни от реальностей подлинного крестьянского быта, видно хотя бы из той фактической справки, которую дает П. Н. Рыбников в одном из примечаний к своим записям: вся эта «княжеская» свадьба, со всеми ее «жемчугами», «хрусталями», «шелками», «брильянтами», «золотой парчой», «казной бесчетноей», «питьями медовыми» и «яствами сахарными» обходилась крестьянской семье в двадцать семь рублей! И даже этот расход был зачастую для нее разорителен. И вот какими чертами изображал П. Н. Рыбников те «светлые светлицы», «высокие горницы», «хоромы», «терема» и «палаты», где, по словам песен, празднуется эта «княжеская свадьба». «Войдите, — писал он одному из друзей, — в крестьянскую избу с промерзшими углами, с занесенными окнами, с ее угаром и чадом и осмотритесь кругом... Целое семейство сбилось в кучу в одной комнате, пото-

лок застлан вековой сажей... у печки тускло горит, нагорает и гаснет лучина. Темнота, холод, нечистота...» (Р, I, XXXI).

Таковы эти «светлые высокие светлицы» и «новые высокие горенки» со «столами белодубовыми», «кованными ларцами» и «золотою казною бесчетноею», которые изображаются в песнях.

Здесь, в этих обрядовых песнях, художественный гений народа выразился с достаточной яркостью. Ярославский край, где Некрасов провел свое детство, особенно богат свадебными обрядами и песнями[1]. Несомненно, поэт знал эти обряды и песни и относился к ним с таким же восхищением, как Пушкин, который, во время пребывания в Михайловском, записал целый цикл свадебных песен, бытовавших тогда в Псковской губернии: и «Как у нашего князя», и «Княгиня душенька», и «Не стыдно ли вам, бояре» и т. д., и т. д.[2]. Следы увлечения Некрасова обрядовыми народными песнями можно найти в его поэме «Мороз, Красный нос» (1863), где приводится надгробное причитание родственников умершего Прокла:

Сплесни, ненаглядный, руками,
Сокольим глазком посмотри,
Тряхни шелковы́ми кудрями,
Сахарны уста раствори!

(II, 175)

Там же — отголоски свадебных обрядов:

Выди навстречу проворно —
Пава-невеста, соколик-жених! —
Сыпь на них хлебные зерна,
Хмелем осыпь молодых!..

(II, 187)

Осыпание хмелем — один из наиболее устойчивых свадебных обрядов именно в Ярославском крае. «Когда приедут от венца, — сообщает местный этнограф, — на лестнице молодых осыпают хмелем, чтобы новобрачные, подобно хмелю, вились друг возле друга и жили в любви и согласии»[3].

Уже из этих примеров мы видим, что поэт не отвергал обрядовых песен; они были милы ему, как и другие произведения на-

---

[1] См.: *Л. И. Розова.* Библиография крестьянской свадьбы. — Сб. «Ярославский край». Т. II. Ярославль,1929, с. 183—185.

[2] См.: *В. К. Архангельская.* План статьи Пушкина о русских песнях. *Т. Акимова.* Пушкин о народных лирических песнях. — «Ученые записки Саратовского гос. университета». Т. XXXIII. Саратов, 1953, с. 3—77.

[3] *А. Д. Титов.* Крестьянская свадьба Даниловского уезда Ярославской губ. — Сб. «Ярославский край». Т. II. Ярославль, 1929, с. 181.

родного творчества, но он упорно и систематически устранял из них все их «украшательные», пышные образы, направленные на то, чтобы скрыть, затушевать хоть на самое короткое время нищенски убогую жизнь крестьян.

Эти трогательные по своей беспомощности стремления закабаленных и задавленных нуждою людей почувствовать себя хоть на один день, хоть во время свадебного праздника сказочно богатыми, свободными, знатными, живущими в теремах и светлицах, не могли не вызвать в поэте сочувствия. Он не мог не восхищаться этой народной мечтой о прекрасной и вольной жизни. Но его реалистическому творчеству, направленному к изображению подлинного крестьянского быта, эти вымыслы были ненадобны. Характерно, что, заимствуя из обрядовых свадебных песен нужные ему материалы о семейном положении незамужней и замужней крестьянки, Некрасов ни разу, ни в единой строке не соблазнился этими пышными вымыслами, скрывающими страшное убожество бытовой обстановки крестьян. Вот каковы в его изображении «палаты», в которых обитает его героиня со всеми своими «боярами»:

Селенье незавидное:
Что ни изба — с подпоркою,
Как нищий с костылем;
А с крыш солома скормлена
Скоту. Стоят как остовы
Убогие дома.

(III, 238)

Песенных материалов, изображавших крестьянскую свадьбу как некое театрализованное ритуальное действо, собрано великое множество. В «Песнях русского народа» И. П. Сахарова, во втором томе «Песен», собранных П. Н. Рыбниковым, в «Русских народных песнях», собранных П. В. Шейном, дан исчерпывающе полный «сценарий» этого ритуального действа со всеми относящимися к нему песнопениями. И знаменательно, что Некрасов, досконально изучивший все три сборника, в своей «Крестьянке», где так подробно изображается замужество его героини, совершенно обходит весь этот ритуальный фольклор.

В свадебных песнях народа тысячи и тысячи строк, и все они отвергнуты Некрасовым — все, за исключением двух, где говорится не о вымышленных шелках и брильянтах, а о подлинной человеческой боли:

— У суда ведь *ноги ломит,*
— Под венцом *голова болит.*

(Р, III, 74)

Некрасов превратил эти строки в такие стихи:

У суда стоять –
Ломит ноженьки,
Под венцом стоять –
Голова болит, –
(III, 252–253)

то есть, отвергая вымысел о великолепии крестьянского свадебного пира, Некрасов даже из этого нарядного вымысла извлек самую горькую правду: как мучительны думы невесты о предстоящей ей жизни в чужой нелюбимой семье.

Не ритуала искал он в фольклоре, но живого свидетельства о быте родного народа. Поучительно следить, как, встречая в фольклорных источниках те или иные «ритуальные» тексты, он переводит их в бытовой, реалистический план. Это случилось, например, с фольклорными песнями, посвященными торжественному омовению невесты накануне венчания и брачного пира.

Приведу один из очень многих примеров.

Омовение невесты, происходившее в бане, сопровождалось множеством обрядовых действ и песен. У Рыбникова эти банные песни занимают целых десять страниц (III, 62–69, 90–93). Судя по его записям, вокруг бани разыгрывалось сложное театральное игрище. Девушка, исполнявшая роль «истопницы», заводила еще в сенях причитание, ей отвечала невеста, потом «истопница» обращалась к родителям, потом невеста обращалась к матери, потом подружки вводили ее в баню, потом, выходя из бани, она в длинной песне благодарила родителей:

Спасибо тебе, родимый батюшка,
За теплую парну баенку, –

и при этом выражала свою признательность бане:

Спасибо тебе, банюшка,
За тепло твое, за добро твое!..
Спасибо тебе, баенка,
Спасибо ти, теплая!
(Р, III, 68)

Матрена Корчагина в поэме Некрасова обращается к бане с таким же «спасибо», несомненно заимствованным из вышеприведенного фольклорного текста.

Но что сделал с этим текстом Некрасов? Во-первых, он отрешил его от всяких связей с ритуальными действами, со свадебной

символикой. Это не та сказочная, царственно великолепная баня, о которой в одной из свадебных заплачек поется:

Она топлена *сахарной* деревиночкой,
Растоплена *цветками лазоревыми*.

(Р, III, 62)

Баня в поэме Некрасова — самая обыкновенная крестьянская баня, совершенно выключенная из свадебных обрядов, обладающая единственной, чисто практической функцией: смыть с человека грязь и обновить его силы:

День в поле поработаешь,
Грязна домой воротишься,
А банька-то на что?
Спасибо жаркой баенке,
Березовому веничку,
Студеному ключу, —
Опять бела, свежехонька,
За прялицей с подружками
До полночи поешь!

(III, 248–249)

В черновиках «Крестьянки» такое же деловое, утилитарное отношение к бане:

«Весь день работаешь — измаешься — сама на себя не похожа, выпачкаешься — не беда:

На то есть баенка,
В сыром бору нарублена,
На добрых конях вожена,
По быстрой речке сплавлена,
На бережку поставлена
У самой у реки»[1].

(III, 502–503)

Еще более чуждое обрядности, практическое отношение к бане в другом черновом варианте того же отрывка:

Как день-то поработаешь,
Черна... грязна... нет нуждушки!
У нас река близехонько,
У нас и баня есть.

(III, 506)

[1] Впрочем, две средние строки еще носят на себе отпечаток обрядовой песни, и, несомненно, по этой причине Некрасов не ввел их в окончательный текст.

Типично для Некрасова, что все три упоминания о бане тесно связаны у него с крестьянским трудом: «День в поле *поработаешь*», «Весь день *работаешь*», «Как день-то *поработаешь*». Для «вечной труженицы» Матрены Корчагиной баня именно тем и мила, что после целодневной страды придает ей бодрости для дальнейших трудов:

Опять бела, свежехонька,
За прялицей с подружками
До полночи поешь!

Ничего этого нет в тех фольклорных источниках, откуда Некрасов позаимствовал вышеприведенное славословие бане. Баня, которую прославляют они, так же фантастична, так же оторвана от *трудового* крестьянского быта, как и все прочие вещи, упоминаемые в свадебном фольклоре. Она вполне под стать тем «теремам», «жемчугам» и «шелкам», которыми до краев переполнены обрядовые свадебные песни. В них эта баня изображается так:

Отворяйся, дверь дубовая,
По петелькам шелковыим,
По порожкам по кленовыим!..
Еще наша парна баенка
Во сыром-то бору ронена[1],
На добрых-то конях вожена...
По реке байна приправлена,
На край бережку поставлена,
Мшона байна лисицами,
Крыта байна куницами...
Во нашей парной баенке
Камеленочка *хрустальная,*
Черепушечка *серебряная.*
(Р, III, 90–91)

Из этих-то сказочных обрядовых вымыслов о какой-то шелково-хрустально-серебряной бане Некрасов и создал вышеприведенные строки, насыщенные трезвым реализмом.

Повторяю: это, конечно, не значит, что он не видел высокой поэтической ценности свадебных обрядовых песен. Если же в поэму «Кому на Руси жить хорошо» он не включал тех «украшательных» образов, которые так характерны для свадебного фольклора крестьян, это объясняется его постоянным стремлением изображать деревенский обиход без прикрас. И разве та будничная крестьянская баня, которую с таким горячим лиризмом восхваляет Матрена Корчагина, хоть в какой-нибудь мере утратила свою

[1] Рублена.

поэтичность, стала менее прекрасна оттого, что в ней нет ни «серебра», ни «хрусталя», ни «лисиц», ни «куниц»?

Таков был его второй метод художественной обработки фольклора: извлекать из устного народного творчества подлинную правду о русском крестьянстве, отвергая те пышные вымыслы, которыми оно пыталось приукрасить свою скорбную жизнь.

Но, выбрасывая из этих песен «кареты», «хоромы» и «скатные жемчуги», не соответствующие истинным фактам о тяжком крестьянском житье, поэт в изобилии извлекал из того же фольклора все жизненное, все, что свидетельствовало о духовной красоте, человечности, нравственной силе и стойкости «всевыносящего русского племени», то есть выискивал в этих замечательных песнях то самое, что впоследствии, через несколько лет, дало ему право воскликнуть:

Золото, золото —
Сердце народное!

Груды таких материалов Некрасов нашел у Рыбникова, Барсова, Шейна, но в тех случаях, когда он видел там посторонние примеси, он стремился освободить от них свой поэтический текст.

Делая ставку на *крестьянскую* революцию, революционные демократы естественно стремились отметить в крестьянах их наиболее привлекательные душевные качества. Привлечь к трудовому крестьянству возможно больше симпатий, прославить его нравственную красоту, его духовную силу было политической задачей поэзии Некрасова. Поэтому из множества свадебных обычаев, детально описанных в фольклористических сборниках, он ввел в свою поэму лишь такие, в которых обнаруживается самой светлой своей стороной внутренняя, духовная жизнь крестьян.

Таков, например, тот обычай, который открывается нам в одной из записанных Рыбниковым песен невесты. Невеста выходит за «чужанина», то есть за почти незнакомого ей крестьянина из далекой деревни. После венчания она покинет родительский дом навсегда и будет увезена своим мужем

Во великую злодейну во неволюшку,
Наознобную чужу дальную сторону.

Что ждет ее там, неизвестно, а между тем через несколько дней она должна будет навеки покориться и мужу, и его недоброжелательной, суровой родне. И вот накануне венчания она обра-

щается к нему с наивной и беспомощной просьбой, чтобы он дал ей торжественное слово, что не будет ее обижать:

Становись же, млад отецкий сын,
На одну со мной мостиночку,
На едину перекладинку,
Гляди вточь да во ясны очи,
Гляди впрямь да во бело́ лицо.
Чтобы жить тебе — не каяться,
Мне-ка жить бы, да не плакаться.

(Р, III, 79)

Никаких общественных гарантий того, что ей не придется с ним «плакаться», у невесты не было и быть не могло, — отсюда ее трогательная просьба к «чужанину».

Просьба эта, так ярко характеризующая женскую долю, не могла не привлечь Некрасова своим внутренним пафосом, и он воспроизвел ее полностью:

— Ты стань-ка, добрый молодец,
Против меня прямехонько,
Стань на одной доске!
Гляди мне в очи ясные,
Гляди в лицо румяное,
Подумывай, смекай:
Чтоб жить со мной — не каяться,
А мне с тобой не плакаться.
Я вся тут такова!

(III, 250–251)

При поверхностном взгляде может показаться, что это точная копия фольклорного текста, но если вглядеться внимательнее, видишь планомерное отклонение от подлинника, основанное на той общей системе, которой Некрасов придерживался во всякой своей работе над фольклорными текстами. Во-первых, устранено все узкоместное, олонецкое и заменено общерусским. «Мостиночка», «перекладинка» стала *доской*. Во-вторых, исчезла обрядово-архаическая скованность текста, и в него введены интонации живой человеческой речи: «Против меня *прямехонько», «Подумывай, смекай», «Я вся тут такова»,* – все эти некрасовские вставки переводят фольклорную запись из одного стиля в другой. Это уже не обрядовый причет, повторяющийся тысячу раз, это собственный душевный порыв изображаемой Некрасовым девушки[1].

[1] См.: *Ю. Соколов*. Некрасов и народное творчество. — «Литературный критик». 1938. № 2, с. 63–64.

И, уже совсем нарушая застылый фольклорный канон, Некрасов заставил жениха этой девушки ответить на ее обращение к нему:

— Небось, не буду каяться,
Небось, не будешь плакаться! —
Филиппушка сказал.

(III, 251)

Этой мужской реплики нет ни в одной фольклористической записи. В свадебный ритуал она не входит. Некрасов ввел ее в свое описание свадьбы в форме живого ответа на задушевную просьбу невесты.

Главная причина этого страха невесты заключается в том, что ее будущий муж — «чужанин»: значит, в далекой деревне, куда он увозит ее, у нее не будет родни, которая могла бы вступиться за нее, если бы муж, или свекровь, или свекор стали ее обижать. Так как во многих губерниях издавна установился обычай отдавать девушек за «чуж-чужанина» в «чужедальную сторону», в народных свадебных песнях особенно часто повторяется мотив расставания с родной стороной:

Как мне жить будет, молодешеньке,
Во *чужой* во сторонушке,
С *чужим* со *чужанином*,
У *чужого* отца с матерью?[1]

Рыбников в «Заметке собирателя» повествует как о самом обычном явлении «о горести расставания молодой девушки с родителями, родом-племенем» и о страхе неизвестности при переходе к «чужим чужанинам» (P, I, LXV). Есть много свадебных песен, где сторона, куда «чуж-чужанин» увозит молодую жену, изображается самыми черными красками;

Увезут меня, душу красну девицу,
Наознобную чужу дальнюю сторону,
Наознобной-то чужой дальней стороны
Мосты-те[2] в избах суковатые,
Люди-те живут зубоватые.

(P, III, 18)

Некрасов не мог пройти мимо этой женской печали и выразил ее в своей «Крестьянке» устами Матрены:

[1] *П. В. Шейн.* Великорусс в своих песнях. Ч. II. СПб., 1900, с. 528, № 1708.
[2] Полы.

Да как я их ни бегала,
А выискался суженый,
На горе — чужанин! —
(III, 249)

и тут же заставил ее объяснить, какова причина ее горя:

Чужая-то сторонушка
Не сахаром посыпана,
Не медом полита!
Там холодно, там голодно,
Там холеную доченьку
Обвеют ветры буйные,
Обграют черны вороны,
Облают псы косматые
И люди засмеют!..
(III, 249)

Эти строки, несомненно, основаны на одной из пудожских свадебных заплачек, опубликованных Рыбниковым:

Как чужа дальна ознобна сторонушка,
Не садами она испосажена,
Не медами она наполивана,
Не сахаром, злодейка, пересыпана:
Испосажена люта ознобна сторонушка
Лютой неволей великою,
Наполивана чужая ознобна сторонушка
Горькими слезами горючими,
Пересыпана она кручинушкой великою.
(Р, III, 86)

Постоянным фольклорным эпитетом «чужой дальной сторонушки» является, как мы видели, слово «ознобна». Специалисты филологи понимают его по-разному. Так, по объяснению Барсова, это слово в переводе на общерусский язык означает «постылая» (Б, XIII), а у Рыбникова оно объясняется так: «Ознобный — который знобит. Эпитет чужой стороны» (Р, III, 366). Как бы то ни было, характерно, что Некрасов в своей переработке данного фольклорного текста отверг это областное слово, не входящее в общенародный словарь.

Точно так же не воспользовался он такими словесными формами, чуждыми его литературному стилю, как «испосажена», «наполивана» и пр. С тонким художественным тактом он устранил из этой обрядовой песня те элементы, которые мешают ей стать достоянием общерусской поэзии, и в то же время вполне сохранил весь ее фольклорный колорит.

5

Но вот молодая крестьянская девушка вышла замуж за «чужого-чужанина-чужбинина» и вынуждена ехать вслед за ним на «чужу дальну сторонушку», где полы «суковатые», а «люди-те живут зубоватые». Расставшись с родителями, с братьями, сестрами, она вскоре оказывается в незнакомой деревне, среди новой родни, относящейся к ней с предвзятой враждебностью. Эта враждебность родни молодого крестьянина к его молодой жене, которую он только что привел к себе в дом, изображается в поэме Некрасова так:

А роденька-то
Как набросится!
Деверёк ее —
Расточихою,
А золовушка —
Щеголихою,
Свекор-батюшка —
Тот медведицей,
А свекровушка —
Людоедицей,
Кто неряхою,
Кто непряхою...
(III, 253)

Песня эта коротка, всего двенадцать стихов, между тем большинство вариантов того произведения народной словесности, которое лежит в ее основе, чуть не втрое длиннее ее. Причина этого заключается в том, что, во-первых, Некрасов мастерски спрессовал ее текст, а во-вторых, исключил из нее те элементы, которые противоречили замыслу.

Казалось бы, фольклорным источником этой некрасовской песни можно с полным основанием считать уже упомянутый нами доклад В. И. Даля «О русских пословицах», прочитанный им 7 мая 1847 года в собрании Русского географического общества.

Этот доклад тогда же привлек сочувственное внимание Некрасова, — конечно, не своей философской концепцией, а теми материалами, которые сообщил Даль: в докладе было приведено около трехсот поговорок и пословиц, посвященных семье. Едва этот доклад был прочитан, Некрасов напечатал его у себя в «Современнике» — в июне того же года.

Среди пословиц, опубликованных в этом докладе, имеется, между прочим, такая:

«Свекор говорит: нам медведицу ведут; свекровь говорит: людоедицу ведут; деверья говорят: нам неткаху ведут; золовки говорят: нам непряху ведут».

Казалось бы, повторяю, у нас есть все основания считать, что именно эта пословица является источником песни Некрасова. Сходство обоих текстов огромное и порой переходит в тождество. Однако такое утверждение было бы в корне ошибочным. Укажем раньше всего, что пословица, приведенная Далем, совсем не пословица, а пересказанный прозой отрывок широко распространенной народной лирической песни, где эта горькая жалоба новобрачной крестьянки, приведенной мужем в чужую семью, изложена гораздо подробнее. Песню опубликовал П. Н. Рыбников в своем четырехтомнике «Песен», вышедшем в 1861—1867 годах, и там она очень близка к «пословице», записанной Далем:

А как свекор говорит: «людоедицу ведут»,
А свекруха говорит: «к нам медведицу ведут»,
А деверья говорят: «к нам неряху ведут»,
А золовки говорят; «к нам непряху ведут».

(Р, III, 165)

Но и приведенные четыре строки мы никоим образом не можем принять за единственный фольклорный источник некрасовской песни, так как существует еще несколько записей таких же стихов.

Например, в 1860 году в «Русской беседе» Кохановская (Н. С. Соханская) напечатала песню, записанную в Курской губернии, «Сосенка, сосенушка, зелененькая!», в которой были такие стихи:

Отчего мне, молодушке, веселой-то быть?
Свекор называет медведицею;
Свекровь называет лютой змеей;
Деверья называют доможилкою;
Невестки называют расточихою;
Золовки называют щеголихою...[1]

В «Сборнике песен Самарского края», составленном В. Варенцовым и напечатанном два года спустя, эта жалоба выражена такими стихами:

Как и свекор говорит:
«К нам медведицу ведут»,
А свекровь-то говорит;
«Надоедницу ведут»,

[1] «Русская беседа». 1860. № 1, с. 120.

Деверья говорят:
«К нам непряху ведут»,
А золовки говорят:
«К нам неткаху ведут».
(Песня № 40, с. 95)

Подобные же строки есть в сборнике П. В. Шейна «Русские народные песни» (М., 1870). Там, в отделе «Голосовые или протяжные песни», напечатаны такие стихи:

От венчаньица везут
К свекру-батюшке на двор;
Как свекор говорит:
Медведицу везут;
Свекровушка говорит:
Щеголиху везут;
Деверёчек говорит:
Расточиху везут;
Золовушка говорит:
Щекотуху везут...
(Ш, 333)

И там же на ближайшей странице приводится такой вариант:

Как и свекор говорит:
К нам медведицу ведут,
А свекровь-то говорит:
Людоедицу ведут,
Деверья-то говорят:
К нам неряху ведут,
А тетки говорят:
К нам неткаху ведут.
(Ш, 334)

У того же Шейна есть другие варианты той же песни (№ 61 и 62); в одном из них примечательны строки:

Деверья-то говорят:
К нам *смутьянку* ведут.

Были ли известны Некрасову все эти печатные тексты, не знаем; думаем, что были, так как он внимательно следил за современной ему фольклористикой. Знал он, по всей вероятности, и тот вариант, который был записан близким сотрудником его «Современника» — П. И. Якушкиным:

Как свекор говорит: «Вот медведицу ведут!»
Ох-ох-ох-ох-ох-ох-ох-ох!
Как свекровь говорит: «вот лютую-то змею!»
Ох-ох-ох-ох-ох-ох-ох!

Деверья говорят: «вот неткаху ведут!»
Ох-ох-ох-ох-ох-ох-ох!
А золовки говорят: «вот непряху ведут!»
Ох-ох-ох-ох-ох-ох-ох!

(Я, 589)

Эту же песню Некрасов мог слышать у себя в Ярославской губернии. Один из ее вариантов был напечатан в «Ярославских губернских ведомостях» (1870, № 42) по записи, сделанной в Пошехонском уезде:

Свекровь-матка говорит: «людоедицу ведут»;
Деверья-то говорят: «растащи-домок ведут»;
А золовки говорят: «к нам непряху ведут»;
А две тетки говорят: «к нам неткаху ведут»...

Но если он и не знал всех десяти вариантов, нельзя сомневаться, что большинство из них было известно ему, так как при самом поверхностном чтении нетрудно заметить, что, воссоздавая эту песню, он использовал ряд вышеприведенных текстов, выбрав из каждого то, что показалось ему наиболее ценным.

В этом и заключался тот метод селекции, о котором было сказано выше.

Всмотримся раньше всего в стилистическую работу Некрасова над этими фольклорными текстами. Она заключалась, во-первых, в наибольшей конденсации стиха. Во всех без исключения текстах, которые мы сейчас процитировали, слишком часто повторялись два слова, которые Некрасов счел лишними. Одно из этих слов: «говорит» («говорят»): «Как свекор *говорит»*, «золовушка *говорит»*, «тетки *говорят»* и т. д.

Некрасов, добиваясь наиболее выразительной, ударной и лаконической формы, так перестроил фразеологию песни, что это лишнее и обременительное слово исчезло:

Свекор-батюшка —
Тот медведицей,
А свекровушка —
Людоедицей.

(III, 253)

Песня стала более сжатой и потому энергичнее.

Второе слово, которое Некрасов устранил из фольклорного текста, считая его мешающим лаконизму стиха, было слово «ведут».

К нам медведицу *ведут,*
Людоедицу *ведут,*
К нам непряху *ведут,*
К нам неткаху *ведут.*

Некрасов устранил и это слово, благодаря чему песня стала еще лаконичнее.

Из-за многократно повторенного слова «ведут» в записях такие слова, как «медведица», «людоедица», «непряха», «неткаха», были отодвинуты в середину строки и являлись внутренними, еле заметными рифмами. Они были так заглушены этим словом «ведут», что в некоторых вариантах, например, у Якушкина, слово «медведица» оставалось без рифмы:

Как свекор говорит: «вот *медведицу* ведут!»
. . . . . .
Как свекровь говорит: «вот *лютую-то змею!*»
(Я, 589)

Выбросив повторяющееся слово «ведут», Некрасов обнаружил, таким образом, внутренние скрытые рифмы, сделал их «концевыми», благодаря чему они стали ярче и звонче.

Я не останавливался бы на этих чисто технических деталях работы Некрасова, если бы в них не сказывался тот существенный факт, о котором упомянуто выше, — что Некрасов, при всей своей восторженной любви к шедеврам народного творчества, считал себя вправе коренным образом перерабатывать материалы фольклора в соответствии со своими художественно-литературными целями.

Освободив эти материалы от излишней словесной нагрузки и усилив их выразительность звучными рифмами, он наряду с этим произвел в каждом из текстов отбор нужных ему слов и выражений и решительно отверг те словесные формы, которые счел непригодными. Так, он раньше всего отказался от таких областных, малоупотребительных слов, не входящих в общерусский словарь, как «щекотуха», встречающаяся в шейновской записи, и «надоедница» — в записи В. Варенцова. Ниже мы увидим, что Некрасов, как впоследствии Горький, с большой неохотой, только в исключительных случаях, пользовался областными словами и постоянно стремился к тому, чтобы поэтические создания народа были очищены от «провинциализмов и уродливых местных речений», искажающих русский язык, недоступных широким читательским массам[1].

У Даля, Варенцова, Якушкина мужняя семья называет свою новую родственницу «непряхой» и «неткахой». Такая рифма чересчур бедна. В первой шейновской записи этого наименования нет, во второй — «непряха» заменилась «неряхой», а у Рыбникова

[1] См., например, статью М. Горького «О бойкости». — *М. Горький.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 27. М., 1953, с. 154.

дана замена такого же рода: вместо «неткаха» — «неряха». Изо всех этих вариантов Некрасов взял рыбниковский:

Кто неряхою,
Кто непряхою, —

зато из шейновского варианта (№ 63) заимствовал такие слова, которых нет ни в одном из предыдущих:

Свекровушка говорит:
Щеголиху везут;
Деверёчек говорит:
Расточиху везут.

Текст — явно испорченный, так как согласно канону фольклора «деверёчек» должен всегда выступать в одной паре с «золовушкой». Некрасов исправил испорченный текст, и тогда у него получилось:

Деверёк ее —
Расточихою,
А золовушка —
Щеголихою.
(III, 253)

Кроме того, был и еще недостаток во всех процитированных выше вариантах фольклора: эмоциональная сила той брани, с которой «роденька» «набрасывалась» на прибывшую вместе с крестьянином его молодую жену, постепенно слабела и падала: после того как женщину обвинили в том, что она «людоедица», мелкими и слабыми кажутся обвинения в том, что она — всего лишь «щеголиха». Здесь не выдержано обычное построение народных сказочных и песенных текстов, основанное на постепенном усилении эмоционально-смысловых элементов. Некрасов внес свои коррективы и сюда: возрастающая градация эпитетов установлена им с самой строгой последовательностью:

Деверёк ее —
Расточихою,
А золовушка —
Щеголихою,
Свекор-батюшка —
Тот *медведицей,*
А свекровушка —
Людоедицей.
(III, 253)

После чего, опять-таки вопреки всем известным народно-песенным текстам, следует вне этой схемы анонимная брань (без прикрепления к тому, кто произносит ее):

Кто *неряхою,*
Кто *непряхою.*
(III, 253)

Исследовав генезис только что процитированного нами отрывка из поэмы «Кому на Руси жить хорошо», мы увидели, что Некрасов, во-первых, счел нужным свести воедино несколько дошедших до него текстов; во-вторых, устранил все повторы; в-третьих, усилил и упорядочил рифмы; в-четвертых, устранил малоупотребительные областные слова; в-пятых, перестроил композицию отдельных частей, — словом, внес в эту переработку фольклорных материалов столько личного творчества, что стихи стали в полном смысле слова некрасовскими, причем замечательно то, что переработал он их все-таки в духе фольклора, вполне сохраняя присущий им народно-поэтический стиль, так что весь этот фрагмент его поэмы можно принять за одиннадцатый вариант той же песни, созданной в народной среде.

Еще более существенны те перемены, которые он внес в содержание этого фольклорного текста. Верный своему методу литературной селекции, Некрасов счел нужным отбросить многозначительный конец этой песни, изображающий тот гневный отпор, который оскорбленная женщина дала своей новой семье. Едва лишь она услышала, как ругает ее эта семья, она (судя по некоторым материалам фольклора) ответила своим поносителям еще более яростной руганью. Впрочем, эта ругань приводится далеко не во всех вариантах. В одних молодая говорит не без кротости:

Медведиха, батюшка, —
Во темных во лесах;
Щеголиха, матушка, —
Что попова попадья
и т. д.
(III, 334)

В иных же она не только никому не спускает обиды, но, защищаясь от обрушившихся на нее неприязненных слов, сама переходит в наступление:

Как и свекор на полати —
Точно кобель на канате;
Как свекровушка на печи —
Точно сука на цепи...

Вы, золовки, колотовки,
Вам самим в люди итить.
Уж вы, тетушки,
Не прогневайтесь:
Я поставлю на порог
Да в три шеи за ворот
и т. д.
(III, 335)

В дальнейшем, как видно из песни, она переходит от слов к кулакам. Смелый протест молодой беззащитной женщины, только что введенной в чужой дом, не мог, конечно, не вызвать симпатии Некрасова. Но он предпочел не воспроизводить этих стихов, так как изображенный в них протест совершенно не соответствовал обычным нормам реальной действительности.

Весь этот бунт «молодухи» против тирании ее новой семьи существовал чаще всего лишь в воображении обижаемой женщины и принадлежал к области вымыслов, которыми она утешала себя. То была не подлинная месть, а мечта о мести, почти невозможной в традиционных условиях патриархального семейного быта.

С этим не согласна Т. М. Акимова, автор обширной статьи «Пушкин о народных лирических песнях». По ее мнению, отсутствие «бунта» в том варианте, который воссоздан Некрасовым, объясняется другими причинами. Возражая мне, она пишет: «Если Некрасов не использовал «бунтарства молодухи» в поэме, то только потому, что изображал другую ситуацию взаимоотношений (по его замыслу, в показе согласной супружеской четы этот мотив был не нужен)...»[1]

С таким возражением я никак не могу согласиться. Ведь главное содержание всех этих вариантов не в том, как относится к молодой жене ее муж, а в том, как относится к ней его семья: «свекор-батюшка», «свекровь-матушка», «золовки», «деверья» и др. Речь идет о борьбе молодухи с «большущей» и «сварливой» семьей. Муж мог быть нежным и любящим, но это не меняло «ситуации взаимоотношений». Ибо под воздействием своих озлобленных родичей Филипп не только не ограждал молодую жену от их пинков и попреков, но и сам присоединялся к ее истязателям:

Пождал, пока поставила
Корчагу на шесток,
Да хлоп меня в висок!
. . . . . .

[1] «Ученые записки Саратовского гос. университета». Саратов, 1953, с. 73–74.

Филипп подбавил женушке.
. . . . . .
Еще подбавил Филюшка...
(III, 256)

Выходит, дело здесь вовсе не в том, что Филипп и Матрена оказались «согласной супружеской четой». Их согласие решительно никак не отразилось (да и не могло отразиться) на положении Матрены в семье. Филипп до того был уверен в бесплодности всяких протестов, что сам убеждал жену подчиниться семейному гнету:

Молчать, терпеть советовал:
Не плюй на раскаленное
Железо — зашипит!
(III, 254)

И она подчинилась безропотно:

Что ни велят — работаю —
Как ни бранят — молчу.
(III, 258)

За всех, про всех работаю —
С свекрови, с свекра пьяного,
С золовушки бракованной
Снимаю сапоги.
(III, 284)

Очевидно, Некрасов считал именно такую «ситуацию взаимоотношений» наиболее типичной. Чувство реальной действительности не позволило ему изобразить тот невозможный, немыслимый бой с «большущей» и «сварливой» семьей, который была не в силах вести одинокая женщина, лишенная моральной поддержки даже со стороны своего любящего мужа. Только игнорируя весь этот некрасовский текст, можно было прийти к тому выводу, к которому пришла Т. М. Акимова.

Она ссылается на некрасовскую «Катерину», где женщина так демонстративно восстает против семейного гнета. Но нельзя же забывать, что у Катерины весь протест против этого гнета выражался исключительно в измене ненавистному мужу и что другие — какие бы то ни было — формы протеста были для нее недоступны[1].

[1] Т. М. Акимова исходит из ошибочного убеждения, что замужество Матрены относится к шестидесятым годам. Между тем, судя по косвенным указаниям текста, вступление этой женщины в новую семью происходило в конце тридцатых или в начале сороковых годов.

Поэтому, воссоздавая в своей поэме вышеприведенную фольклорную песню, Некрасов исключил из нее те отрывки, которые не соответствовали подлинному положению вещей, а то обстоятельство, что Матрена со своим мужем составляла «согласную супружескую чету», здесь, как мы видим, не имело никакого значения.

Этот второй, по нашей классификации, некрасовский метод обработки фольклора не раз вызывал порицание со стороны его идейных противников. Реакционные критики постоянно упрекали Некрасова в том, что он, заимствуя из устной народной поэзии всевозможные «мрачные факты», исключает из заимствованных текстов все то, что может смягчить и ослабить тяжелое впечатление от них.

Так, в «Крестьянке» Матрена Тимофеевна поет вместе со странниками известную песню «Спится мне, младешенькой, дремлется», взятую почти без изменений из сборника П. В. Шейна «Русские народные песни» (стр. 336–337, № 66), но не допевает ее до конца, так что слушатели узнают лишь о том, как сердито будили ее в новой семье, требуя от нее, чтобы она спозаранку пошла на работу:

Встань, встань, встань, ты — сонливая!
Встань, встань, встань, ты — дремливая!
Сонливая, дремливая, неурядливая...

(III, 253 – 254)

Между тем в заключительных стихах этой песни, которых не воспроизвел в своей поэме Некрасов, говорилось о том, что у обижаемой женщины есть верный заступник — муж, не позволяющий своим старикам поднимать ее так рано на работу. Эта купюра совершенно изменяла содержание песни, из полного текста которой можно было сделать тот ошибочный вывод, будто крестьянская женщина была вовсе не так беззащитна.

Купюра не ускользнула от внимания реакционного критика Евгения Маркова, который увидел здесь фальсификацию народной поэзии. По словам критика, изображаемая в этой песне картина зла и неправды «проясняется трогательным (!) участием мужа», о котором женщина в той же песне поет:

Мил любезный по сеничкам похаживает,
Легохонько, тихохонько поговаривает:
— Спи, спи, спи, ты, моя умница!
Спи, спи, спи, ты, разумница,
Загонена, забронена, рано выдадена.

По словам критика, Некрасов нарочно утаил от читателя *светлую* сторону крестьянского быта, вскрывающуюся в последних строках этой песни, и воспроизвел только те ее строки, где представлены горькие обиды и тяготы безрадостной жизни крестьян[1].

Действительно, Некрасов считал себя вправе поступать именно так, но, конечно, это не было фальсификацией песни, а, напротив, восстановлением той типической истины, которую она искажала, так как на самом-то деле, в условиях патриархального семейного быта, муж далеко не во всякой семье мог вступиться за свою молодую жену. В концовке этой песни опять-таки отражалась мечта — мечта угнетаемой женщины о муже-заступнике.

Некрасов проверял показания песни подлинными фактами крестьянского быта и, если приходил к убеждению, что в песне эти факты приукрашены, что действительность не такова, какою она представлена в песне, вносил в эту песню свои коррективы, дабы она не противоречила жизненной правде.

Так поступил он с обрядовыми свадебными песнями, вычеркнув из них фантастические «кареты», «терема», «жемчуга» и «брильянты». Так поступил он с песней «Отдал меня батюшка не в малую деревню», отбросив ее боевую концовку, из которой можно сделать севершенно неправильный вывод, будто женщина, которую честят людоедицей, имеет полную возможность постоять за себя и отплатить своим обидчикам. Так поступил он с только что упомянутой песней «Спится мне, младешенькой, дремлется», в конце которой представлен слишком уж идиллический случай, противоречащий прочно сложившимся нравам тогдашней деревни.

Конечно, Некрасов хорошо сознавал, что не менее типична для русской крестьянской семьи та крепкая дружба, которая связывает Прокла и Дарью (в поэме «Мороз, Красный нос»), Филиппа и Матрену (в «Крестьянке»). С сочувственным волнением он любовался их дружбой, но в то же время ему было ясно, что эта дружба не в силах спасти молодых от деспотизма патриархального семейного быта. Этим и объясняются те коррективы, которые он внес в вышеприведенные фольклорные песни.

Еще больше изменений и поправок внесено им в знаменитую песню «Голова болит да худо можется». Песня эта была приведена либеральным псковским помещиком А. С. Зеленым в качестве эпиграфа к его статье «О жестоком обращении крестьян с их женами» еще в 1857 году. Статью эту (вместе с эпиграфом) тогда же

[1] «Голос». 1878. № 42, от 15 февраля.

перепечатал в некрасовском «Современнике» Н. Г. Чернышевский. Там она представлена таким вариантом:

Твой ревнивый муж
За шелкову плеть принимается.
Ай люли, люли, принимается.
Плетка свистнула, а я вскрикнула.
Ай люли, люли, а я вскрикнула.
Свекру-батюшке возмолилася,
Ай люли и проч.
«Свекор-батюшка, отведи меня!»
Ай люли и проч.
Свекор-батюшка велит больше бить...
Ай люли и проч.[1].

Вариант явно испорченный. Некрасов в своей поэме воспользовался не им, а более полным и правильный текстом, напечатанным в сборнике Рыбникова. Но текст этот приводится у Некрасова не весь целиком: поэт отбрасывает и его начало, и его последние строки и приводит лишь среднюю часть — о беспощадном избиении женщины:

Мой постылый муж
Подымается:
За шелкову плеть
Принимается.

Плетка свистнула,
Кровь пробрызнула...
и т. д.
(III, 256)

Указывая на те изменения, которые внес поэт в эту народную песню, известный фольклорист Н. Андреев говорит, между прочим, в своей статье о фольклоре в поэзии Некрасова:

«И здесь Некрасов избегает смягчающей концовки. Кроме того, песня в записях называется хороводной и является игровой: парень, изображающий мужа, в шутку ударяет девушку-жену платком, а после последнего куплета поднимает ее с колен и целует (игра заканчивается традиционным хороводным поцелуем). Некрасов же дает эту песню в качестве бытовой и подкрепляет ею рассказ Матрены Тимофеевны о побоях мужа. В этом четко проявляется стремление Некрасова к показу именно тяжелого положения крестьянства и, в частности, крестьянской женщины»[2].

[1] *Н. Г. Чернышевский.* Полн. собр. соч. Т. IV. М., 1948, с. 839.
[2] *Н. Андреев.* Фольклор в поэзии Некрасова. — «Литературная учеба». 1936. № 7, с. 73—74.

Статья Андреева отличается большими достоинствами. Она первая поставила на строго научную почву вопрос о роли фольклора в некрасовском творчестве. Но в данном случае ученый не прав. Раньше всего отмечу, что никакой «смягчающей концовки» ни в одном из тринадцати известных нам вариантов этой песни нет. Нельзя же считать «смягчающими концовками» грустные строки о том, что окровавленная женщина после страшных побоев кланяется до земли своему истязателю:

Жена мужу покорилася,
Низко в ноги ему поклонилася, –

(Р, III, 168)

причем в одном из вариантов несчастная поясняет: «Уж мне тут, младе, делать нечего» («Вологодский сборник», т. IV, с. 337), то есть: я поневоле должна поклониться избивающему меня человеку, чтобы не быть искалеченной до смерти.

И это Андреев считает *смягчением* мрачной темы!

Напротив, последние строки — о том, что только после кулачной расправы женщина становится покорной и кроткой — самое страшное во всей этой песне, и Некрасов выбросил эти последние строки не потому, что они *смягчали* действительность, а потому, что они никак не вязались с гордым характером величавой крестьянки Матрены Корчагиной, к которой вполне применимы восторженные строки поэта:

Есть женщины в русских селеньях
С спокойною важностью лиц,
С красивою силой в движеньях,
С походкой, со взглядом цариц.

(II, 169)

По убеждению Некрасова, эту царственно-гордую, подлинно русскую женщину никаким кнутом не заставишь смиренно и кротко поклоняться своему ненавистному мужу. Некрасов и здесь устранил из фольклорного текста то, что, по его представлению, противоречило правде. И хотя, по словам Андреева, песня является игровой и потешной, это не помешало Некрасову услышать в ней горькую правду об угнетении женщины в патриархальной семье. Впрочем, утверждение Андреева и в данном случае не вполне соответствует истине: тот, например, черниговский вариант этой песни, который приводится Рыбниковым, опубликован под общею рубрикою *«Бытовые песни* разного рода» и не связан ни с какою игрою. То же самое можно сказать и про самарский вариант Варенцова. Да и те варианты, в которых есть игровой эле-

мент, несомненно возникли на почве реальных бытовых отношений, внушенных тяжкой крепостнической действительностью.

Андреев же и в самом деле считает эту песню веселою, и у него получается так, будто Некрасов *нарочно* переделывал веселые народные песни в печальные, лишь бы только мог осуществиться «показ тяжелого положения крестьянства»!

К подобным переделкам Некрасов не прибегал никогда. Они были ему не нужны. Напротив, он, как мы видели, всегда добивался того, чтобы устранить из своих фольклорных источников все случайное, наносное, побочное.

Но в фольклоре не могла не найти отражения также и «патриархальная мягкотелость крестьянства», его «политическая невоспитанность», пассивность. С такими настроениями крестьянства Некрасов неустанно боролся и, находя их отражения в фольклоре, считал себя вправе по-своему корректировать этот фольклор.

Так, хотя он позаимствовал весь сюжет своего «Дёмушки» из сатирических плачей Ирины Федосовой, были в этих плачах такие моменты, которые он счел необходимым не только отвергнуть, но и заменить прямо противоположными фактами. Напомним хотя бы причитание даровитой сказительницы «О попе — отце духовном», которое, по всем вероятиям, послужило исходным толчком для создания «Дёмушки», так как в этом причитании говорится о смерти одного крестьянского «дитятка», которое упало со скамьи и убилось.

Смерть эта вызвала обычный налет «немилосердных начальников»:

Пришел староста теперь да со рассыльныим,
С писаречком пришел он с хитромудрыим,
Стали спрашивать оны, с ума выведывать:
«Што сдиялось у вас да сочинилось?
Не болело у вас дите, не хворало,
Ужо как да у вас вскоре оно померло?
Говорите-тко вы нам, да не маните-тко!»[1]
Тут стращать стали крестьянина, — по́лохать:[2]
«Донесем да мы начальству про то высшему».

(Б, 296 – 297)

Некрасов в точности воспроизвел эту ситуацию в «Дёмушке», но придал допросу ни в чем не повинных крестьян более гротескную форму, обличавшую всю бессмысленность подобных вопросов, ибо хотя с первого взгляда можно было увидеть, что «дитятка» съели свиньи, в поэме Некрасова его матери предлагают на-

[1] Манить — обманывать.
[2] По́лохать — пугать.

глые вопросы о том, не состояла ли она в сожительстве с собственным дедом, не отравила ли она ребенка каким-нибудь зельем!

Все это вполне соответствует плачу Ирины Федосовой. Но было в ее плаче такое, с чем никак не мог согласиться Некрасов. Это — изображение благодетельной роли, которую сыграл во время судебного следствия деревенский священник, якобы пришедший на помощь крестьянам. Желая избавить крестьян «от изъяну, от напасти от великой», он, по своей доброте, как утверждает в этом причитании Федосова, выдает крестьянам такую бумагу, которая должна защитить их от надругательств.

Очевидно, добросердечный священник действительно существовал в тех местах, где возникло причитание Ирины Федосовой, но Некрасов хорошо сознавал, что образ этот совершенно нетипичен: на одного сочувствующего крестьянам попа приходились сотни таких, которые были вполне солидарны с «голопузыми мироедами», становыми, исправниками и прочими угнетателями трудового народа.

А. И. Герцен в «Былом и думах» писал: «Поп у нас превращается более и более в духовного квартального, как и следует ожидать от византийского смирения нашей церкви».

В противовес образу, созданному Ириной Федосовой, Некрасов ввел в эту же сюжетную схему другого священника, который не только не пробует вступиться за страдающих от неправосудия крестьян, но, напротив, злодействует заодно с их неправосудными судьями. У Некрасова этот образ — один из удачнейших. Всего только несколько слов произносит в поэме поп, и притом вполне благодушных, игривого свойства, но этими немногими словами он обрисован во всей своей сущности: жадный, бессердечный, циничный, находящийся в самом тесном союзе с грабящей народ полицейщиной.

Такова была одна из поправок, внесенных Некрасовым в тексты Ирины Федосовой. Все, что соответствовало реальному положению крестьянства, он брал из этих текстов целиком. Но он считал нужным опровергать эти тексты при всяком их отступлении от реальной действительности.

Когда, например, в одном из причитаний Ирины Федосовой он встретил наивную мысль о том, что если бы «цари со царицами» да какие-то «московские купцы» узнали о причиняемых крестьянам обидах, они вступились бы за несправедливо обиженных, он так перестроил эти внушенные патриархальными иллюзиями строки, что в них послышалась прямо противоположная мысль. В подлиннике было сказано:

Кабы ведали цари до со царицами,
Кабы знали все купцы да ведь московские
Про бесчастную бы жизнь нашу крестьянскую!
(Б, 293)

Здесь выразилась вера отсталого крестьянства в то, что если бы власть имущие узнали о тяжести его положения, они сняли бы с его плеч эту тяжесть.

У Некрасова же, когда Савелий, богатырь святорусский, с великой тоской говорит «про бесчастную жизнь» крестьян, его внучка Матрена Корчагина, повторяя слова вышеприведенного текста, вносит в них другое осмысление:

Случись купцы московские,
Вельможи государевы,
Сам царь случись: не надо бы
Ладнее говорить!
(III, 279)

Во-первых, в этом повторении нет и намека на то, что царь и «купцы московские», если бы им случилось узнать о чинимых крестьянам обидах, защитили бы беззащитных крестьян, а во-вторых — и это самое главное, — Некрасов в дальнейших строках разрушает вконец всякую надежду на заступничество представителей власти, полемизируя, таким образом, с тем самым фольклорным источником, из которого он позаимствовал вышеприведенные строки.

Полемика ведется в той же главе; она заключается в том, что Матрена задает деду Савелию простодушный вопрос;

...Неужли
Ни Бог, ни царь не вступится?..
(III, 279)

Дед отвечает ей обескураживающей пословицей: «Высоко Бог, далеко царь», и когда она все же выражает готовность дойти до царя и рассказать ему о своих злоключениях, дед высказывается еще более решительно:

Ах! что ты? что ты, внученька?..
. . . . . .
Нам правды не найти!
(III, 279)

Здесь прямое возражение фольклорному тексту, основанному на уверенности темных людей, будто «цари со царицами» сочув-

ствуют крестьянским невзгодам. В черновой рукописи эта полемика с фольклорным источником звучит еще более явственно:

Ужели могут сильные
Всё делать с нами, бедными? —

спрашивает внучка у деда, и дед отвечает без тени сомнения:

Всё могут, голова!

А когда внучка заявляет ему:

Нужды нет! я дойду! —

то есть «дойду до царя», старик говорит ей угрюмо:

Да кто тебя послушает!
(III, 522)

И тем самым вполне подтверждает ту мысль, которую через несколько лет Некрасов выразил в черновом варианте одного из своих предсмертных стихотворений;

Сильные — до ужаса бездушны,
Слабым в них спасенья не найти!
(II, 607)

Это была для него неопровержимая истина, отчетливо характеризующая подлинные отношения людей той эпохи. Во всем, что несогласно с этой истиной, Некрасов видел вредную иллюзию, с которой необходимо бороться. Едва такая иллюзия, объясняемая темнотою крестьян, была обнаружена им в одном из федосовских «плачей», он поспешил рассеять ее на той же странице поэмы, где приводится в измененной редакции соответствующий отрывок из «плача».

Его песня «Солдатская» тоже является антитезой тех песен, которые печатались под этим заглавием в тогдашних песенниках и фольклористических сборниках.

Еще в новиковском песеннике, в качестве образца солдатского фольклора, находилась фальшивка, явно навязанная рядовому солдату начальством. В этой фальшивке изображался новобранец, который

Оставляет молоду жену,
Оставляет милых детушек,
. . . . . .
Но имеет весьма храбрый дух,
Исполняет волю царскую...

Уже одно это канцелярское слово «весьма» указывает на казенное происхождение заключительных строк, наскоро пришитых к несомненно фольклорному тексту[1].

И. П. Сахаров, представитель казенной народности, публиковал под рубрикой «Русские солдатские песни» главным образом сусальные гимны во славу царя и начальства:

Сизой орел-то наш батюшка православный царь![2]
. . . . . .
Нам исполнить волю царскую,
Нашей мудрой государыни[3].

Такие песни сочинялись порою поэтами-профессионалами. В многочисленных песенниках часто встречалась, например, военная песня во славу графа Панина:

О ты крепкой, крепкой Бендер-град!
О разумный, храбрый Панин-граф!
. . . . . .
Царь турецкой и не думает,
Чтобы Бендер было взяти льзя.

Песня была сочинена А. П. Сумароковым[4].

Такие официозные, парадные песни, далекие от подлинного быта солдат, насаждались в николаевских казармах фельдфебелями и по своему существу были антинародными песнями, потому что в подлинных песнях народа «грозная служба государева», солдатская служба, так и называлась «злодейской» (Б, II, 191), и о «злодейской» государевой службе в народе бытовали десятки потрясающих песен, которые нельзя было слушать без ужаса:

И буди проклята эта служба государева!
(Б, II, 107)

В этих песнях солдаты рассказывали о своих командирах, что те «подобьют ясны очушки, разбивают буйну голову, дают розги плечушкам, бьют бесчастну спинушку палками великими... и не сто [ударов] дают разом — целу тысячу; кровь ручьями разливается и тело с мясом у бесчастных тут мешается» (Б, II, XI).

Песни почти сплошь состояли из жалоб на бесчеловечных начальников:

---

[1] Эту песню я цитирую по брошюре Аполлона Григорьева «Русские народные песни». М., 1915, с. 18.

[2] *И. П. Сахаров*. Песни русского народа. Ч. IV, с. 198.

[3] Т а м ж е, с. 216.

[4] *А. П. Сумароков*. Полн. собр. соч. Т. VIII, 1787, с. 204.

Закричат они, злодеи, по-звериному,
И по белу лицу дают да им затрещение.

(Б, II, XL)

И вот какими чертами в подлинных песнях народа изображалась тогдашняя боевая страда:

И хлеба-соли мы пять суток не едали,
И десять дён воды, бесчастны, не пивали;
И не видли мы в дыму да красна солнышка,
И во тумане-то не видли свету белого,
И с огня — с пламени буйна го́лова растрескалась,
И дымом съело-то победны наши очушки.

(Б, II, XLI)

Эти подлинные солдатские песни были опубликованы уже после смерти Некрасова. Они составили второй том «Причитаний Северного края, собранных Е. В. Барсовым». В книге триста страниц заполнены рекрутскими и солдатскими песнями, в которых опять-таки сказалось во всей своей мощи великое дарование Ирины Федосовой.

Это те самые песни, о которых В. И. Ленин говорил (по воспоминаниям С. М. Буденного): «Какая это замечательная вещь, какие богатые материалы о военных истязаниях, которые допускали цари, особенно Николай I. Как эти истязания отразились великолепным образом в народных сказаниях и песнях»[1].

Знать этот второй том Барсова Некрасов не мог, книга вышла лишь в 1882 году, и тем не менее созданная им «Солдатская» является, так сказать, концентрацией всех ее текстов. Так близок был Некрасов к народной стихии, так твердо знал он думы и чувства народа, что без всякой опоры на книжные материалы фольклора создал такую песню, которая через несколько лет нашла полное свое подтверждение в неведомых ему плачах Ирины Федосовой.

«Настоящие солдатские песни в песенники обычно не попадали, — справедливо утверждает проф. И. Н. Розанов. — Подлинные солдатские песни всегда были анонимны... Стихи 1804 года «Солдатское житье», за которые автор их рядовой Василий Макаров был наказан шпицрутенами, популярной песнью, естественно, стать не могли»[2].

Конечно, в солдатском фольклоре было много героических песен (о Суворове, Кутузове), но Некрасов противопоставлял свою «Солдатскую» тем якобы фольклорным фальшивкам, которые с давних времен навязывались солдатской массе дворянски-

[1] *С. М. Буденный*. Боец-гражданин. М., 1937, с. 16.
[2] *И в. Н. Розанов*. Песни русских поэтов. Л., 1936, с. XXXV.

ми писателями и военным начальством в качестве обязательного казарменного репертуара. Тем самым он выступил против ревнителей «казенной народности», одно время полновластно хозяйничавших в русской фольклористике. Цель этих официозных «народолюбцев» заключалась в приспособлении фольклора к нуждам феодального строя.

Некрасов с юности ополчался против реакционных фальсификаторов устной народной поэзии, постоянно указывая на антинародный характер их фальсификаторской деятельности. В поэме «Кому на Руси жить хорошо» он дискредитировал этот урапатриотический псевдофольклор указанием на то, что его носителями являются деклассированные элементы деревни, оторвавшиеся от трудового крестьянства:

Что ни на есть отчаянный
Был Клим мужик: и пьяница
И на руку нечист.
. . . . . .
Горазд орать, балясничать,
Гнилой товар показывать
С хазового конца...

(III, 321–322)

Главное качество этого бродяги и лодыря — подхалимство, угодничество: «как рукомойник кланяться готов за водку всякому».

И характерно, что именно этого выродка, презираемого всеми «пахарями», Некрасов наделил лексиконом ура-патриотических фальсификаторов народной поэзии:

Каких-то слов особенных
Наслушался: Атечество,
Москва первопрестольная,
Душа великорусская.
«Я – русский мужичок!» —
Горланил диким голосом
И, кокнув в лоб посудою,
Пил залпом полуштоф!

(III, 321)

Некрасов подчеркивал, что вся эта фразеология казенного славянофильства была чужда коренному крестьянству и являлась в глазах подлинных «вахлаков» тарабарщиной. Борьбу с казенной фальсификацией народных чувств и народной речи Некрасов, как уже сказана выше, начал еще с первых лет своей писательской деятельности, в ряде рецензий о книжках «для доброго на-

рода русского», издававшихся под общим названием «Воскресные посиделки» в 1844 и 1845 годах В. Бурнашевым, соратником Фаддея Булгарина. В этих пошлых изданиях Бурнашев стремился утвердить и прославить крепостнический строй и внушить крепостным крестьянам, что рабское повиновение помещикам есть святое, богоугодное дело. Ради таких реакционно-охранительных целей Бурнашев пропагандировал лишь те из народных пословиц, в которых отражались отсталость, пассивность, покорность и косность порабощенных крестьян: «Всяк сверчок знай свой шесток», «Будь доволен тем, что тебе дано», «Гордым Бог противится, а смиренным дает благодать» и т. д., за что и был трижды заклеймен Некрасовым в трех рецензиях о его «Посиделках» (IX, 128–135 и 139–141).

Таким образом, некрасовская песня «Солдатская» является продолжением его давней борьбы с использованием фольклора для реакционно-охранительных целей.

Но не только с реакционным использованием фольклора боролся Некрасов. Он, как уже было сказано, боролся с самим фольклором, если в нем находились такие черты, которые противоречили типическим особенностям русского народа. Черты эти были в той или иной мере свойственны всем слоям политически отсталого деревенского люда, но больше всего — дворовым холопам, —

Подобострастным, битым и босым, —
(I, 386)

наиболее развращенным веками лакейского угождения помещикам. Эти-то и отчасти другие слои, оторвавшиеся от массы трудового крестьянства, внесли в фольклор много такого, что было ненавистно Некрасову и против чего он не раз восставал. Да и само трудовое крестьянство по своей тогдашней забитости еще не преодолело в себе этих патриархальных иллюзий.

Есть, например, в сборнике Даля одна поговорка, льстящая сословному чувству дворян:

«Бары кипарисовые, мужики вязовые» (Д, 522).

Кипарис — редкостное, ценное дерево, вяз — самое простое, заурядное. Кроме того, считалось, что из кипариса был сделан крест, на котором, согласно христианской легенде, распяли Иисуса Христа, и что вследствие этого кипарис есть самое священное дерево христианского мира. А «вязовая дубина» — сердитая кличка крестьянина, бытовавшая в дворянской среде. Но Некрасов и эту обидную для крестьян поговорку, созданную, по всем

видимостям, подхалимским лакейством, заставил служить своим, некрасовским, целям: он вложил ее в уста лукавого льстеца и пройдохи Климки Лавина, который самым бессовестным образом пресмыкается перед придурковатым помещиком и в то же время смеется над ним.

Всё ваше, всё господское, —

говорит этот плут сладким голосом, сохраняя в то же время потаенную «мужицкую» иронию:

Живем за вашей милостью,
Как у Христа за пазухой...
. . . . . .
Куда нам без господ?
Бояре – кипарисовы,
Стоят, не гнут головушки!
Над ними, – царь один!
А мужики вязовые –
И гнутся-то и тянутся,
Скрипят!

(III, 333)

Так использовал Некрасов в своих политических целях противоречащую им поговорку. Указав ту пошлую среду, в которой она родилась, он тем самым дискредитировал и унизил ее. Это — среда развращенных холопов, угодливых барских прихвостней, которых Некрасов неоднократно клеймил на страницах той же эпопеи.

Русский народ, как известно, создал мудрые изречения о величии и непобедимости правды, но есть где-то на задворках фольклористических сборников (например, у того же Даля) пословицы о житейских невыгодах правды, о преимуществах кривды и лжи.

Среди этих пословиц имеется, между прочим, такая: «За правдивую погудку смычком по рылу бьют» (Д, 193).

Некрасов ввел в поэму и эту пословицу, причем опять-таки счел необходимым отметить, что она чужда коренному крестьянству и что ею пользуется все тот же бахвал и бродяга, хотя сама по себе эта пословица не была похвалою кривде:

Нахвастает с три короба,
А уличишь — отшутится
Бесстыжей поговоркою,
Что *«за погудку правую*
Смычком по роже бьют!»

(III, 322)

Существовала когда-то в народе грустная пословица о том, что в условиях крепостнического рабства труд не только не дает человеку награды, но уродует и калечит его: «От работы не будешь богат, а будешь горбат».

Пословица эта имеется в сборнике Даля. В сущности, она не противоречит мировоззрению трудового народа, ибо очень точно характеризует собою губительные условия труда, существовавшие в тогдашней России. Но Некрасов не любил этой пословицы, так как чаще всего ею пользовались прощелыги и лодыри, отпавшие от коренного крестьянства и видевшие в ней оправдание для своей (несвойственной «пахарям») лени. Некрасов так и писал в одной повести:

«Трудись, мужичок, Бог любит труды; трудись и не верь своему земляку, который, побывав в столицах и набравшись скептического духу, изобрел другую пословицу: «С работы не будешь богат, а будешь разве горбат» (IV, 436)[1].

Чтобы дискредитировать эту пословицу, чуждую, по убеждению Некрасова, «пахарям», Некрасов в поэме «Кому на Руси жить хорошо» вложил ее в уста тому же бездельнику Климке:

Работать не работает...
. . . . . .
Смеется над трудящимся:
С работы, как ни мучайся,
Не будешь ты богат,
А будешь ты горбат!
(III, 321)

Таков был один из методов борьбы Некрасова с враждебными ему фольклорными текстами: он влагал эти тексты в уста отрицательным своим персонажам, отколовшимся от трудового крестьянства, отпавшим от истинных народных устоев, и таким образом демонстрировал непричастность своей любимой «вахлачины» к этим стихам и пословицам[2].

Бывало и так, что, приведя ту или иную фольклорную формулу, выражающую такие житейские правила, которые резко проти-

[1] См. ту же пословицу в «Жизни и похождениях Тихона Тростникова» (VI, 284).

[2] Климка Лавин — фигура противоречивая, двойственная. На тех страницах, где он появляется впервые (в «Последыше»), это человек «глиняной совести», пьяница, воришка и лодырь. Но на дальнейших страницах, в «Пире — на весь мир», он выступает как чуткий общественник, защищающий интересы коренного крестьянства. Так как поэма Некрасова не окончена, мы остаемся в неведении, каким образом поэт устранил бы эту противоречивость в дальнейшем. Здесь мы имеем в виду те стороны характера Климки, какими он представлен в «Последыше».

воречили кодексу революционной морали, Некрасов тут же отвергал эту формулу и предлагал читателям другую, прямо противоположную ей.

Такая ненавистная ему формула заключалась, например, в знаменитой народной пословице: «Сила солому ломит». По мысли Некрасова, пословица эта санкционировала смирение в отказ от борьбы. Некрасов так и расшифровал ее:

Сила ломит и соломушку –
Поклонись пониже ей,
Чтобы старшие Еремушку
В люди вывели скорей.
(II, 56)

Этот призыв к смирению, выраженный в формах фольклора, вызывает гневное восклицание Некрасова:

Эка песня безобразная!
(II, 57)

Что же касается практической мудрости, которая выразилась в пословице «Сила солому ломит» и определила собою всю песню, о ней Некрасов отзывается так:

Будь он проклят, растлевающий
Пошлый опыт — ум глупцов! –
(II, 57)

причем противопоставляет этому «пошлому опыту», зовущему к примирению с действительностью, свой революционный призыв:

Необузданную, дикую
К угнетателям вражду
И доверенность великую
К бескорыстному труду.
(II, 58)

Здесь борьба с неприемлемыми для Некрасова тенденциями некоторых фольклорных текстов велась, так сказать, в открытую: Некрасов в одном случае назвал их *«бесстыжими»*, в другом — *«безобразными»*.

Здесь он опять-таки заодно с Чернышевским, который, например, в романе «Что делать?» не раз восставал против «ходячих афоризмов простонародной общечеловеческой мудрости, пословиц, поговорок и тому подобных старых и старинных, древ-

них и ветхих изречений» — вроде «стерпится — слюбится», «лбом стену не прошибешь» и т. д. (гл. I и II).

С этими настроениями пассивности, непротивления злу Некрасов боролся неустанно, в каком бы жанре фольклора ни находили они свое отражение.

Через год после того, как вышло первое издание настоящей книги, в Вологде появилась статья Т. Бесединой, посвященная этой же теме. В статье дан еще один наглядный пример полемики поэта с фольклорными текстами. «Вековой гнет, — говорит Т. Беседина, — необходимость подчиняться насилию — выработали в народе ряд пословиц скорбно-иронического характера: «Где сила, там и закон», «Чья сила, того и правда», «Чем сильней, тем и правей». Некрасов... этим народным формулам противопоставляет иную:

Сила с неправдою
Не уживается,
Жертва неправдою
Не вызывается.

Созданный на основе народного, но *противоположный по смыслу* (подчеркнуто мною. — *К. Ч.*) афоризм Некрасова должен был внушить крестьянству веру в свои силы, мысль об уязвимости врага».

Тот же автор приводит религиозно-бытовую пословицу о неминуемом Господнем возмездии, ожидающем каждого грешника:

«Есть у Бога топоры, да лежат до поры».

И тут же указывает, что эту религиозную пословицу, созданную под реакционным влиянием церкви, Некрасов переводит в противоположную плоскость. «Не о Божьей каре, а о народной расправе с угнетателями идет речь, когда Савелий заявляет:

Да наши топоры
Лежали — до поры!»[1]

В борьбе с «афоризмами», отражавшими настроения пассивности и непротивления злу, поэт не только дискредитировал эти «афоризмы» указаниями на ту среду, где они бытовали, но порою придавал им прямо противоположный смысл, подчиняя их своим революционным тенденциям.

Так поступил он, например, с известной пословицей, которая была опубликована Ф. И. Буслаевым (1854) в оскорбительной для трудового крестьянства редакции:

[1] «Ученые записки Вологодского педагогического института». Т. XII. 1954, с. 112.

«Матушка рожь *дураков* всех кормит сплошь».

Так как ржаным хлебом преимущественно питались крестьяне, было ясно, что в этой пословице глупцами именуются они.

И другие ее варианты, опубликованные в сборнике Даля, имели точно такой же характер: «Матушка рожь кормит всех *дураков* сплошь, а пшеничка по выбору»[1]. «Пшеничка по выбору кормит, а рожь всех *дураков* сплошь».

Конечно, обида, наносимая крестьянам этой пословицей, не так уж велика: в ней есть оттенок добродушной усмешки. Но Некрасов счел нужным устранить даже этот оттенок: вводя пословицу в поэму «Кому на Руси жить хорошо», он придал ей подлинно демократический смысл:

Довольны наши странники,
То рожью, то пшеницею,
То ячменем идут.
Пшеница их не радует:
Ты тем перед крестьянином,
Пшеница, провинилася,
Что кормишь ты *по выбору,*
Зато не налюбуются
На рожь, что́ *кормит всех.*

(III, 237)

В фольклорной пословице чувствовалась насмешка над «чернью», которая, в силу своего простофильства, питается одним лишь черным хлебом. Некрасов же вывернул эту пословицу, так сказать, наизнанку, заставив ее, в соответствии с реальной действительностью, служить выражением прямо противоположного распределения симпатий.

Характерно, что, неведомо для себя самого, он в данном случае приблизился к тому варианту этой пословицы, который был задолго до этого предложен юношей Добролюбовым в его ненапечатанных «Заметках и дополнениях к сборнику русских пословиц г. Буслаева» (1854). Добролюбовский вариант был таков:

«Пшеничка кормит по выбору, а рожь сплошь».

В такой редакции пословица не заключала в себе пренебрежения к крестьянам, но и не имела той антидворянской направленности, какая придана ей поэтом.

[1] Правда, Даль в своем «Напутном» к «Пословицам русского народа» предлагал читать эту пословицу так: «Матушка рожь кормит всех дураков, а пшеничка (кормит дураков) по выбору» (М., 1957, с. 26), но такое толкование произвольно и не подтверждается другими фольклорными записями.

Примеры полемического переосмысления фольклорных источников, наблюдающегося в поэзии Некрасова, можно было бы, конечно, умножить, но и приведенных достаточно, чтобы стала вполне очевидной принципиальность отношения поэта к словесному творчеству родного народа.

Это была та же принципиальность, которую проявили в отношении фольклора Белинский, Чернышевский, Добролюбов.

6

Борьба Некрасова с чуждыми ему фольклорными текстами выразилась также в систематическом разоблачении примет и других суеверий, возникших среди темного крепостного крестьянства.

Прочтя, например, у Даля (или услышав в деревне) такую бытовавшую в народе примету: «От чужих семян лучший урод», «Краденые семена лучше родятся» (Д, 1010), — Некрасов на основе этой краткой сентенции создал такой бытовой эпизод из жизни свекра Матрены Корчагиной:

Случилось так: свекровь
Надула в уши свекору,
Что рожь добрее родится
Из краденых семян.
Поехал ночью Тихоныч,
Поймали, — полумертвого
Подкинули в сарай...

(III, 254 – 255)

Этот короткий рассказ сразу выполнил несколько функций: во-первых, он разоблачил полную лживость бессмысленной и бесчестной приметы; во-вторых, он характеризовал и нравственную неполноценность, и легковерие, и слабоволие Тихоныча; в-третьих, он дал представление об отрицательном отношении Матрены к этой «бедокурной» примете, показывая тем самым, что далеко не все слои трудового крестьянства могли быть ответственны за создание подобных примет.

Такую же бытовую реализацию другой приметы — и такое же ее разоблачение — находим в одной из некрасовских рукописей, относящихся к этому же месту «Крестьянки».

Примета у Даля записана так:

«В великий четверг скотину хлещут вереском, чтобы не лягалась» (Д, 1006).

Эта примета реализована Некрасовым в таком эпизоде:

В великой четверток
Так нахлестала вереском
Подтелка малосильного,
Что ноги протянул!
(III, 533)

То же находим и в его сатирических «Песнях о свободном слове», где разоблачается такая примета, записанная в сборнике Даля в трех вариантах, под рубрикой «Суеверия — приметы»:

«Божий огонь грешно гасить» (Д, 1036).

«Пожары обходят с иконами или становятся по углам с иконами» (Д, 1037).

«Если вкруг пожара стать добрым людям по углам, с иконами, то дальше не пойдет» (т а м ж е).

Некрасов и эту формулу представил в виде конкретного факта, воплотив ее в таком эпизоде:

Крестный ход в селе Остожье.
Вдруг: «пожар!» — кричит народ.
«Не бросать же дело Божье —
Кончим прежде крестный ход».
И покудова с иконой
Обходили все село,
Искрой, ветром занесенной,
И другой посад зажгло.
Погорели!
(II, 242)

Во всех трех случаях вместо ожидаемых благ приметы приносят беду, и Некрасов тем самым наглядно показывает всю их нелепость и лживость.

Правда, одно время поэт намеревался в гораздо больших размерах продемонстрировать влияние примет на жизнь рядового крестьянина, подчеркнуть их громадную роль в темном деревенском быту и раньше всего окружить ими всю биографию Матрены Корчагиной, причем в данном случае приметы были подобраны совершенно невинные, лишенные того элемента зловредности, которым отличались приметы, процитированные в предыдущих строках. Взяв, например, такую примету: «На Рождество лапти плести — родится кривой; шить — родится слепой», — он заставил было Матрену Корчагину повиноваться примете как некоей Божественной заповеди:

Я Богу не противница,
С обычаем не спорщица,
Сама я в Рождество
Не стану шить; Филиппушке
Плесть не позволю лапотки, —

(III, 533)

из чего явствовало, что Матрена видела в этой примете как бы повеление свыше.

И другие поступки Матрены Корчагиной Некрасов первоначально хотел подчинить таким же бессмысленным крестьянским обычаям:

Чтоб куры были ноские,
На Семиона Столбника
Из рукава из правого
Гречихой их кормлю.

(III, 534)

Но, создавая окончательный текст, он вычеркнул из повествования о Матрене Корчагиной все такие эпизоды, могущие снизить и затемнить основные черты этого глубоко одухотворенного образа. Взамен покорного выполнения суеверных крестьянских примет Некрасов в окончательном тексте приписал ей прямо противоположные действия: мужественное и энергичное сопротивление наиболее «бедокурным» приметам.

Когда в селе появилась сладкоречивая странница, потребовавшая от крестьянок, чтобы они, ради угождения Богу, не кормили грудных младенцев по средам и пятницам, дабы младенцы соблюдали пост, Матрена Корчагина, единственная, восстала против этого жестокого требования:

Я только не послушалась,
Судила я по-своему.

(III, 284)

Не подчинилась она также сумасбродной примете, которую Некрасов цитирует по сборнику Даля:

«Не надевай чистую рубаху в Рождество: не то жди неурожая».

Даже зная, что навлекает на себя ярость деревенских старух, она все же наперекор их угрозам и требованиям

...рубаху чистую
Надела в Рождество.

(III, 289)

Совокупностью таких эпизодов Некрасов как поэт-просветитель выразил враждебное свое отношение к этой области народного творчества.

Либеральные критики одно время любили указывать, будто Некрасов, преклоняясь перед народною мудростью, восхищался даже суевериями народа, и ссылались при этом на поэму «Мороз, Красный нос», где будто бы воздается хвала невежественным деревенским ворожейкам и знахарям:

Тогда ворожеек созвали —
И поят, и шепчут, и трут —
Всё худо! Его продевали
Три раза сквозь потный хомут,

Спускали родимого в пролубь,
Под куричий клали насест...
Всему покорялся, как голубь, —
А плохо — не пьет и не ест!

(II, 178)

Нужно ли говорить, что здесь при горячем сочувствии к больному крестьянину, подвергавшемуся всем этим бессмысленным пыткам, и к той среде, которую насильственно держат в таком вопиющем невежестве, нет ни единого слова сочувствия к самим суевериям, порожденным этой средой. К тому же такие слова, как «пролубь» и «куричий», показывают, что здесь не авторская речь, а крестьянская.

Можно привести очень наглядный пример такой полемики Некрасова с фольклорными текстами.

Пример этот замечателен тем, что в нем отпечатлелись все, даже самые ранние стадии работы Некрасова над переосмыслением произведений народного творчества.

Я говорю о той некрасовской записи, которая была обнаружена в черновиках его поэмы «Кому на Руси жить хорошо».

Запись начинается словами: «Происхождение горя общественного». Всякий мало-мальски знакомый с фольклорными памятниками с первого взгляда увидит, что это сжатый и в высшей степени точный конспект двух абзацев из вступительной статьи Е. В. Барсова к «Причитаньям Северного края», в чем очень нетрудно убедиться при самом беглом сличении двух текстов.

Е.В.Барсов. «Причитанья Северного края». Т. I. М., 1872, с. XVI и XVII.

...Происхождение горя народного, общественного.

Н.А.Некрасов. Черновая рукопись «Крестьянки» в Институте русской литературы Академии наук СССР.

Происхождение горя общественного.

В Окиян море ловцы пригодилися, изловили оны свежу рыбоньку, точно хвост да как у рыбы лебединой, голова у ней вроде как козлиная; распороли как уловню эту рыбоньку, много множество песку у ей приглотано, были сглонуты ключи да золоченыи; прилагали ключи ко Божиим церквам и ко лавочкам торговым, но они приладились только к тюрьмам заключенным.

Случилось ловцам изловить в Океане рыбу. Хвост у рыбы будто лебединый; голова козлиная, распороли рыбу; множество песку ею проглочено, да еще были сглонуты ключи позолоченные; прилагали ключи к Божиим церквам и торговым лавочкам, но они приладились только к тюрьмам заключенных.

Не поспели отпереть дверей
дубовых, как
С подземелья злое горе
разом бросилось,
Черным вороном в чисто
поле слетело;
И само тут, злодийно,
восхвалялося,
Што тоска буде крестьянам
неудольная,
Подъедать стало удалых
добрых молодцев,
Много прибрало семейныих
головушек,
Овдовило честных мужних
молодыих жен,
Обсиротило сиротных малых
детушек.
и т. д.

Не поспели отпереть дверей,
как
С подземелья злое горе
разом бросилось.
Черным вороном в чисто
поле слетело;
И само тут, злодийно,
выхвалялося,
Што тоска буде крестьянам
неудольная,
Подъедать стало удалых
добрых молодцев,
Много прибрало семейныих
головушек,
Овдовило честных мужних
молодыих жен,
Осиротило сиротных малых
детушек...
и т. д.

(III, 636)

Сомневаться в том, что Некрасов воспроизводил в своей рукописи именно эти отрывки из книги Е. В. Барсова, нельзя, тем более что тут же рядом, в тех же черновиках, есть и другие цитаты оттуда же: «сарай — колёсистый»[1], «безотняя», «к красну солнышку на пригревушку» и мн. др.

Но в том-то и дело, что точная копия барсовского текста так и осталась в *черновиках* у Некрасова.

Поэт сделал эту копию лишь для того, чтобы творчески переработать ее, наполнить ее новым содержанием и придать ее сюжету новый смысл.

Достаточно сказать, что легенда «о происхождении горя общественного» у него преобразилась в легенду о женской неволе:

Ключи от счастья женского,
От нашей вольной волюшки

[1] Здесь Некрасов повторил даже одну случайную описку исследователя, который в конце книги, на с. IX, указал, будто слово «колёсистый» — эпитет сарая, но при этом сам же сослался на с. 219, из которой явствует, что это эпитет двора: «По двору мы повзыщем колесистому». У сарая же эпитет — «хоботистый», то есть зажиточный.

. . . . . .
Пропали! думать надобно,
Сглонула рыба их...
(III, 305)

Основным содержанием легенды сделалось освобождение женщины от помещичьего и семейного гнета, о чем в песне, приведенной у Барсова, не было, конечно, ни слова. Нечего и говорить, что в фольклорном первоисточнике не было также утверждения о тождестве женского счастья с «вольной волюшкой». Это — мысль, всецело принадлежащая Некрасову.

Вообще в фольклорной записи тема свободы совершенно отсутствовала: хотя «ловцам» и удалось отомкнуть своим волшебным ключом «тюрьмы заключенные», они, согласно фольклорной легенде, выпустили на волю не томящихся в темницах людей, а одно только «злое горе».

Некрасов отверг эту сюжетную схему: распахнутые двери темниц служат у него не горю, а счастью — счастью вышедших на свободу невольников:

Темницы растворилися,
По миру вздох прошел,
Такой ли громкий, радостный!.. —
(III, 305)

радостный вздох рабов, освобожденных от рабства. Поэт не забывает и свободолюбивых людей, для которых освобождение узников явилось долгожданным торжеством:

...великое
Избранным людям Божиим
То было торжество.
(III, 305)

Словом, хотя Некрасов и сохранил в окончательном тексте поэмы кое-какие элементы фольклорного текста — и рыбу, проглотившую ключи, и открытые ключами ворота темниц, — он придал всему этому иное значение, каждый образ приобрел у него новую функцию; получилось новое произведение поэзии, — новое и по идее и по форме.

Фаталистическое представление о горе-злосчастии, вырвавшемся из темницы на волю, чтобы до скончания века терзать и губить подвластный ему человеческий род, было чуждо боевому мировоззрению поэта, и он, исключив из легенды этот мрачный сю-

жет, убивающий всякую веру в возможность завоевания счастья, использовал образ раскрытой темницы для утверждения прямо противоположной концепции.

Разительный пример такой борьбы Некрасова с реакционным фольклором можно видеть и в его песне «Катерина», напечатанной в 1869 году. Возникла эта песня значительно раньше. Толчком к ее созданию послужила известная народная песня, при помощи которой один из наиболее реакционных представителей правого крыла славянофильства, Тертий Филиппов, попытался обосновать свои домостроевские, мракобесные взгляды на брак.

Я уже говорил об этой песне в предыдущей главе, но здесь необходимо сказать о ней дополнительно несколько слов.

Песня начинается словами:

Взойди, взойди, солнце, не низко, высоко!
Зайди, зайди, братец, ко сестрице в гости!

В песне крестьянка обращается к брату с горькой жалобой на свою семейную жизнь:

У меня ли, братец, есть четыре горя,
Есть четыре горя, пятая кручина.

Четыре горя заключаются в том, что вся родня ее мужа тиранит и обижает ее, а «пятая кручина — муж жену не любит».

Но жена покорно принимает свою тяжелую долю. Она не смеет мечтать о другой, тем более что и брат ей советует примириться со своей страдальческой участью. Эта-то кротость крестьянки и вызвала восторженные отзывы крепостников славянофильского лагеря, кровно заинтересованных в том, чтобы в угнетенном народе не зарождалось стремлений к борьбе и протесту. С откровенным цинизмом Филиппов поясняет читателям, что в этой песне его привлекает главным образом ее рабья мораль:

«Что же делает в этом положении русская женщина, оскорбленная, как показывает песня, во всех своих правах, во всех самых естественных чувствах? Восстает ли она против ниспосланной судьбы? Нет! Тени этого намерения не видно в песне. Клянет ли она, по крайней мере, своих мучителей и с ними вместе свою судьбу, совершенно ничем не заслуженную? Тоже нет! Посмотрите, как просто и кротко, можно сказать спокойно, она говорит о своем несчастье».

Эта ханжеская апология рабской покорности, опирающаяся к тому же на церковные обряды и «таинства», была напечатана в первой книге московского славянофильского журнала «Русская беседа» (1856) в качестве программной статьи[1].

Статья тогда же вызвала гневный отклик Н. Г. Чернышевского, который отметил, что она «неприлична русской литературе». Чернышевский с возмущением указывал, что слова народной песни, обращенные братом к сестре:

Потерпи, сестрица, потерпи, родная! —

обращены Филипповым ко всему русскому народу, что, требуя от народа покорности и внушая ему, будто «терпение — прекрасное качество», Филиппов присваивает себе функции царской полиции («законов благоустройства и благочиния») и, таким образом, становится в ряды держиморд[2].

Так же отнесся к филипповской статье и Щедрин[3].

Цитируемая в ней народная песня, служащая идейной опорой охранителей существовавшего строя, не могла не побудить Некрасова создать, в противовес ей, такую народную песню, которая была бы основана на противоположных началах и выявляла бы в русской крестьянке бурные чувства протеста против семейного гнета.

По своему содержанию эта песня должна была служить, так сказать, антитезой песне, на которую пытался опереться Филиппов. Здесь тоже должна была раздаваться проповедь терпения и смирения, но нужно было тут же посрамить, отвергнуть ее, посмеяться над нею и тем самым показать, что для многих слоев народа такие советы, как «терпи», «потерпи», уже утратили свое обаяние.

Эту задачу с замечательной поэтической силой и выполнил Некрасов в своей «Катерине». Слово «потерпи», столь высоко ценимое публицистами славянофильского лагеря, настойчиво повторяется здесь несколько раз:

Потерпи, родная, — старики твердят...
. . . . . .
Потерпи, сестрица, — отвечает брат...
. . . . . .
Потерпи! — соседи хором говорят.

---

[1] «Русская беседа». 1856. № 1, с. 70—100. Подробнее см. в наст. книге на с. 301—307.

[2] См.: *Н. Г. Чернышевский*. Полн. собр. соч. Т. III. М., 1947, с. 653—661 и Т. IV. М., 1948, с. 691.

[3] См.: *Н. Щедрин (М. Е. Салтыков)*. Полн. собр. соч. Т. V. М., 1937, с. 24—25.

Эти строки явно перекликаются с теми, которые цитирует Тертий Филиппов:

Потерпи, сестрица, потерпи, родная!

Но здесь это «потерпи» оказывается совершенно бессильным, так как его легко побеждает несокрушимое чувство протеста, живущее в душе Катерины. Весело, задорно, насмешливо говорит она об этом «потерпи» — и, наперекор всем проповедникам кротости, завоевывает для своего чувства такую свободу, которая смелым своим проявлением уничтожает дотла все концепции славянофильских ханжей:

Есть солдатик — Федя, дальняя родня,
Он один жалеет, любит он меня;

Подмигну я Феде, — с Федей мы вдвоем
Далеко хлебами за село уйдем.

Всю открою душу, выплачу печаль,
Всё отдам я Феде — всё, чего не жаль!

«Где ты пропадала?» — спросит муженек.
Где была, там нету! так-то, мил дружок!

(II, 257)

Задача сводилась к тому, чтобы эта песня-антитеза по народности своего содержания, по своему фольклорному стилю не уступала бы той (цитируемой Филипповым) песне, которую она должна была опровергнуть и вытеснить из обихода крестьян. Этой цели Некрасов достиг вполне: даже у него не много найдется песен, которые по своему содержанию, по своей душевной тональности, по своему языку были бы так близки к народному творчеству.

Итак, второй метод, применявшийся Некрасовым при использовании фольклорных источников, сводился к систематической борьбе с чуждыми революционной демократии идеями, образами, надеждами, верованиями, находившими в этих источниках свое выражение. Борьба, как мы видели, велась очень разнообразными способами, но все они служили одной цели: придавали оппозиционную направленность тем элементам фольклора, которые являлись порождением крестьянской «мягкотелости» и «косности».

В этой революционной переработке фольклорных текстов у Некрасова были единственные предшественники — декабристы.

Взяв, например, подблюдную песню:

Слава Богу на небе,
Государю на сей земле, —

декабристы придали ей прямо противоположный характер:

Слава Богу на небе,
А свободе на сей земле.

В той же подблюдной песне в дальнейших строках выражалось желание, чтобы царские вельможи «не старились», а царские кони «не изъезживались». Декабристские поэты применили те же пожелания к «друзьям свободы» и тут же напомнили, что у этих «друзей» имеются кинжалы и сабли:

Ее первым друзьям
Не состариться,
Их саблям, кинжалам
Не ржаветься,
Их добрым коням
Не изъезживаться[1].

Декабристы, совершая это революционное переосмысление фольклора, делали ставку на тайное, подпольное распространение песен и потому не считались с цензурой. Вследствие этого их приемы были более прямы и просты: любую патриархальную песню они могли преобразить в декабристскую, наполнив ее «топорами», «ножами», «кинжалами» и вообще придав ей определенный политический смысл без всяких околичностей и недомолвок. Некрасову же, работавшему в легальной печати, приходилось производить революционное переосмысление фольклора под неусыпным надзором цензуры. Оттого его приемы гораздо сложнее и не так бросаются в глаза. Но существо приемов и их цель у него и у декабристов одни. Здесь он верный ученик своих великих предшественников, применявших в агитационной работе именно эту систему использования устного народного творчества.

М. А. Брискман, которому посчастливилось найти в Олсуфьевском архиве князей Вяземских новые неизвестные тексты декабристских агитационных песен, указывает, что некоторые строки своих фольклорных источников декабристы наполняли «принципиально противоположным смыслом»[2].

[1] *В. Базанов.* Очерки декабристской литературы. М., 1953, с. 195.

[2] *М. А. Брискман.* Агитационные песни декабристов. — Сб. «Декабристы и их время». М.—Л., 1951, с. 21.

Так как именно в таком «наполнении противоположным смыслом» и заключался второй метод работы Некрасова над произведениями устной народной поэзии, мы имеем полное право сказать, что этот метод явился в итоге развития и углубления тех революционных литературных приемов, какие в двадцатых годах применялись Рылеевым и Александром Бестужевым.

7

Третий метод работы Некрасова над фольклорными текстами заключался в переосмыслении таких материалов, которые сами по себе казались нейтральными, не имеющими отношения к происходившей тогда социальной борьбе. Подобных материалов было мало, так как каждый художественный образ (конечно, не сам по себе, но в сочетании с другими) отражает тенденции определенного общественного слоя.

Поэтому в данном случае речь идет не столько о поэтических образах, сколько об отдельных словах, воспринятых вне контекста.

Наиболее ярким примером такого переосмысления слов может служить та трагическая притча о трех петлях, которую в одной из глав «Крестьянки» рассказывает своей измученной внучке Савелий, богатырь святорусский.

Эти три петли фигурируют в былине «Царь Со́ломан и Василий Окульевич», причем никакого касательства к некрасовским темам в них, конечно, невозможно найти. В былине говорится о мудром царе Со́ломане, который, узнав, что он приговорен к смертной казни, требует, чтобы его казнили «по-царскому»: поставили бы два столба с перекладиной и привязали бы к перекладине «три петелки шелковые»:

> Первую петелку красную, шелковую,
> Вторую петелку шелку да белого,
> Третью петелку шелку да черного.
>
> *(Р, II, 284)*

В конце концов в шелковых «петелках» вешают не царя Со́ломана, а тех, кто хотел повесить его. Эта былинная фабула никак не отразилась в поэме Некрасова, но три шелковые «петелки» пригодились ему для его излюбленной темы о бесправии русской крестьянки.

Умирающий Савелий в поэме говорит перед смертью:

А бабам на Руси
Три петли: шелку белого,
Вторая — шелку красного,
А третья — шелку черного,
Любую выбирай!..
В любую полезай...

(III, 283)

Таков был третий метод работы Некрасова над фольклором: взяв из пословиц, песен или «потешных» стишков какую-нибудь краткую словесную формулу, казалось бы чуждую его идейным задачам, он подчинял эту формулу своей собственной, некрасовской, теме, наполнял ее другим содержанием, заставлял ее выражать те идеи, которые вполне соответствовали его революционно-демократическим принципам.

Так, например, он поступил с поговоркой, которая, в силу своей идейной нечеткости, могла иметь ряд применений, одинаково далеких от демократической тематики:

«Ему, как свинье, век на небо не глядеть» (Д, 36).

Поэт придал ей новый смысл, применив ее к представителям того культурного слоя, который чужд интересам крестьянства:

Разумной-то головушке
Как не понять крестьянина?
А свиньи ходят по́ земи —
Не видят неба век!..

(III, 198)

«Небом» в данном случае оказался у Некрасова народ; в его переосмыслении эта поговорка наполнилась таким содержанием, какого не имела до тех пор.

Т. А. Беседина в работе, на которую мне уже приходилось ссылаться, очень верно подметила этот третий по моей классификации прием работы Некрасова над фольклорными текстами. Остановившись на двух народных поговорках: «У Бога небо коптит» и «Как у Христа за пазухой», она указала, что сами по себе они лишены определенного социального смысла. «Но когда Оболт-Оболдуев, подводя итог своей жизни, заявляет: «Коптил я небо Божие» и плачет о временах крепостного права, когда помещики жили «как у Христа за пазухой», эти поговорки насыщаются дополнительным смыслом, приобретают ясную социальную направленность, становятся средством сатирического разоблачения дворянского паразитизма»[1].

[1] *Т. А. Беседина.* Народные пословицы и загадки в поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». — «Ученые записки Вологодского педагогического института». Т. XII, 1954, с. 110.

Некрасов и здесь шел по следам декабристских поэтов, которые нередко брали «нейтральные» фольклорные тексты и придавали им определенное политическое звучание.

Существовала, например, известная подблюдная песня: «Ах, ты сей, мати, мучицу, пеки пироги». В этой песне есть строка:

К тебе будут гости, ко мне женихи.

Эту строку декабристские поэты переосмыслили так:

К тебе будут гости, к тирану враги[1].

Таким же образом они поступили и с другой подблюдной песней: «Расцветали в небе радуги». Эта песня, любовно-лирическая, тоже была переведена ими в «гражданственный» план и зазвучала призывом к свободе:

Уж как на́ небе
Две радуги,
А у добрых людей
Две радости:
Правда в суде
Да свобода везде...[2]

Вообще же к стихам Некрасова, основанным на фольклорных источниках, вполне применимы слова, сказанные Николаем Бестужевым о песнях, сочиненных декабристами:

«Хотя правительство всеми мерами старалось истребить сии песни, где только могло находить их, но они были сделаны в простонародном духе, были слишком близки к его состоянию (то есть к состоянию народа. — *К. Ч.*), чтобы можно было вытеснить их из памяти простолюдинов, которые видели в них верное изображение своего настоящего положения и возможность улучшения в будущем»[3].

8

Характерно, что Некрасов очень скудно использовал сказочные элементы фольклора, ту многообразную фантастику, которая занимала такое заметное место во множестве волшебных русских сказок.

---

[1] *М. А. Брискман*. Агитационные песни декабристов. — Сб. «Декабристы и их время». М.—Л., 1951, с. 21. См. также статью Ю. Г. Оксмана «Агитационные песни (Рылеева)» в «Литературном наследстве». Т. 59. М., 1954, с. 69—112.

[2] *В. Базанов*. Очерки декабристской литературы. М., 1953, с. 195.

[3] «Воспоминания Бестужевых». М., 1931, с. 79.

Правда, с первых же страниц поэмы «Кому на Руси жить хорошо» он ввел в ее текст большое количество образов, созданных народной фантазией: и сказочную говорящую птицу, и сказочную скатерть-самобранку.

И вообще в «Прологе», то есть в самом начале поэмы, вся атмосфера сказочная: тут и семь филинов, сидящих на семи деревах, и ворон, молящийся черту, и заколдованный клад у тридцатой сосны.

Но все это лишь на первых страницах. В дальнейшем тексте поэмы сказочных элементов уже нет и в помине, остается только скатерть-самобранка: всякий раз, когда семеро странников, утомленные своими скитаниями, чувствуют жажду и голод, они хором произносят магическую фразу: «Эй, скатерть самобранная, попотчуй мужиков!» — и все происходит по-сказочному:

Глядь — скатерть развернулася,
Откудова ни взялися
Две дюжие руки,
Ведро вина поставили,
Горой наклали хлебушка
И спрятались опять.

(III, 164 – 165)

Эта сказочная скатерть-самобранка появляется на многих страницах поэмы: и в «Прологе» к первой части, и в «Крестьянке», и в «Пьяной ночи», и в «Последыше», но в «Пире — на весь мир» (и это чрезвычайно характерно!) она исчезает бесследно. Некрасов словно забыл, что она существует; здесь, в этой части поэмы, уже нет никаких чародейств: странники, как и другие крестьяне, добывают себе вино и еду самым обыкновенным путем, не прибегая к магическим действиям.

Вообще в этой заключительной части поэмы все до такой степени связано с реальными фактами, относящимися к политической ситуации семидесятых годов, что сказочная фантастика была бы здесь неуместной: нельзя и представить себе, чтобы в то время, когда «вахлаки» распевают над Волгой свои «солдатские», «барщинные» и «голодные» песни или когда Григорий Добросклонов слагает импровизации о будущих революционных победах народа:

Рать подымается —
Неисчислимая,
Сила в ней скажется
Несокрушимая! —

(III, 390)

нельзя и представить себе, чтобы в это время вдруг развернулась волшебная скатерть и прилетели бы вещие филины вместе с вороном, молящимся черту. Это показалось бы нелепой причудой и было бы профанацией темы.

Сказочность «Пролога», такая неотразимо прекрасная на первых страницах поэмы и так крепко связанная с поэтическим стилем этих первых страниц, к концу поэмы выветривается вся без остатка.

Некрасов так торопился изложить в этих предсмертных стихах (в «Пире — на весь мир») свои заветные мысли о предстоящей народу победоносной борьбе с ненавистным монархическим строем, что ему и в голову не могло прийти возобновить тот нарядный, волшебно-фантастический стиль, каким он начал поэму за тринадцать — четырнадцать лет до того. Даже все орнаментальные элементы фольклора исчезли из этих стихов: уже нет ни поговорок, ни загадок, ни прибауток, ни балагурных «потешных стишков», которыми он так богато расцвечивал предшествующие части поэмы.

Правда, на первых порах Некрасов как будто намеревался ввести некоторые элементы фантастики и в дальнейшие главы. Это можно, пожалуй, заключить из того, что в «Прологе» намечена традиционно-сказочная завязка сюжета:

Коли вы больше спросите,
И раз и два — исполнится,
По вашему желанию,
А в третий быть беде!

(III, 164)

Всякая народная сказка, в которой имеется эта трехчленная формула, грозящая герою (или героям) бедой, непременно реализует ее при дальнейшем развитии сюжета, и если бы Некрасов остался верен тому народно-фантастическому стилю, который он наметил в «Прологе», в следующих главах поэмы эта трехчленная формула непременно нашла бы свое воплощение.

Но в том-то и дело, что его теме этот стиль оказался не нужен, и хотя Некрасов, судя по «Прологу», обнаружил большое мастерство в воссоздании фантастической сказки, он, как мы видим, при первой возможности отверг этот сказочный стиль и заменил его своим обычным методом воспроизведения действительности.

И разве не характерно, что даже в «Стихотворениях, посвященных русским детям», во всем этом обширном цикле стихов для детей, Некрасов не дал ни единой сказки, предпочитая жанровые, бытовые сюжеты из жизни охотников, пчеловодов, тор-

говцев — о дядюшке Якове, о дедушке Мазае и зайцах, о пчелах, о «генерале Топтыгине» и такие зарисовки с натуры, как «Накануне светлого праздника», хотя, казалось бы, русский фольклор давал ему неисчислимые возможности для создания фантастических сказок.

Как велико было его мастерство в области сказочных элементов фольклора, можно судить по гениально воссозданному им образу «Мороза-воеводы» в поэме «Мороз, Красный нос». Но этот образ все же представлен им лишь как сновидение замерзающей Дарьи; в поэме он стоит особняком, на отлете, никак не сливаясь с ее прочими образами, относящимися к реалиям крестьянского быта.

Знаменательно (заметим мимоходом), что, верный просветительной педагогике шестидесятых годов, Некрасов не сделал попытки ввести сказочный образ Мороза-воеводы в цикл своих детских стихов. Лишь благодаря школьным хрестоматиям этот образ, будучи извлечен из поэмы, дошел через несколько лет до детей, и стихи о нем стали их любимейшим чтением, так как вполне соответствовали органическим духовным потребностям их возраста.

Словом, хотя Некрасов и не отверг целиком сказочных элементов фольклора, он довел их в своем творчестве до минимума. Между тем, если принять во внимание, что именно в тот период, когда он писал «Кому на Руси жить хорошо», знаменитый фольклорист А. Н. Афанасьев опубликовал в ряде выпусков свое фундаментальное собрание «Русских народных сказок», воплотивших в себе лучшие создания русской народной фантастики, станет еще более явственным то сопротивление этим сказочным элементам фольклора, которое проявилось в некрасовском творчестве.

В самом деле, сравните количество текстов, заимствованных Некрасовым из одного-единственного сборника Барсова — текстов чисто бытовых, реалистических, — с количеством его заимствований из афанасьевского многотомного свода, и станет ясно, какие стороны русской народной поэзии привлекали Некрасова больше всего.

Ибо для поэзии Некрасова является чрезвычайно характерным не только то, что было заимствовано им из всей массы фольклорных источников, но также и то, что было отвергнуто им.

Решительнее всего он, как мы знаем, отверг обрядовые элементы фольклора, изобилующие традиционно ритуальными словами и действиями. Всякий раз, когда ему случалось использовать в своей поэме какую-нибудь ритуальную песню, относящуюся к свадебным или похоронным обрядам, он переводил ее в лириче-

ский план, придавая ей эмоциональную силу непосредственного, свежего чувства.

И была в русской народной словесности еще одна область — чрезвычайно обширная, но не нашедшая почти никаких прямых отражений в некрасовском творчестве. Я говорю о так называемых «ста́ринах», богатырских былинах, изображающих подвиги Добрыни Никитича, Ставра Годиныча, Соловья Будимировича, Дюка Степаныча и других героев нашего древнего эпоса[1].

Как поэт, захваченный злободневными темами, он не был склонен к оглядке на далекое прошлое, и потому те собрания былин, которые были опубликованы в шестидесятых и семидесятых годах в книгах Петра Киреевского, Рыбникова, Гильфердинга, — в книгах, появление которых в ту пору было таким крупным литературным событием, — не могли уже в силу своей архаичности послужить ему желанным материалом для создания его народной поэмы. Из былин он порою заимствовал отдельные слова и выражения, но былинные сюжеты и герои почти не повлияли на его фольклорное творчество.

Если ему и случается упоминать в своих стихах богатырей, эти богатыри у него всегда современные. Вспоминая сказания о подвигах героев нашего национального эпоса, Некрасов настойчиво повторял, что и сейчас существуют богатыри на Руси: это раньше всего «богатыри сермяжные», «кряжистая корёжина», «вахлаки», земледельцы:

Ты думаешь, Матренушка,
Мужик — не богатырь?
И жизнь его не ратная,
И смерть ему не писана
В бою — а богатырь!

(III, 267)

Из всех этих богатырей он окружил особым ореолом Савелия, богатыря святорусского, который по всем фактам своей биографии принадлежал к старшему поколению его современников.

И богатырь Святогор, которого, не называя по имени, он помянул на тех же страницах поэмы, тоже приобрел у него черты современности: Святогор явился у него олицетворением титанических сил трудового народа, еще не выбившегося из вековечного рабства. По записи Рыбникова, этот богатырь «ухватил сумочку обема рукама, поднял сумочку повыше колен: и по колена Свя-

[1] Ср. цит. соч. Н. Андреева в сб. «Некрасов в русской критике». М., 1944, с. 180.

тогор в землю увяз, а по белу лицу не слезы, а кровь течет» (Р, I, 454). Именно эти слова знаменитой былины применил к русскому народу Некрасов в своем «Савелии, богатыре святорусском»:

Покамест тягу страшную
Поднять-то поднял он,
Да в землю сам ушел по грудь
С натуги! По лицу его
Не слезы — кровь течет!

(III, 267)

Это — единственный отрывок из былинного эпоса, который ввел в свою поэму Некрасов, да и то здесь образ Святогора представлен не сам по себе, а лишь в качестве метафоры для более наглядного изображения народных судеб того времени. Сами по себе ни новгородские былины, ни киевские не отразились в его поэме никак.

Самое слово «богатырь» довольно часто встречалось в словаре Некрасова, но он никогда не применял этого слова к героям нашего былинного эпоса. Если он и воспевал богатырей, то либо таких, как Савелий, либо — и это было чаще всего — таких, которые, будучи представителями культурного слоя, самоотверженно боролись за народное счастье, проявляя свое богатырство в героическом служении народу. Такими богатырями представлялись ему Гоголь, Белинский, Чернышевский, Добролюбов, Герцен.

Уже то, что он приравнивал к богатырям великих революционных бойцов, свидетельствовало о его горячем восхищении ими. И он восклицал о них, обращаясь к тогдашней России:

Попробуй, усомнись в твоих богатырях
Доисторического века,
Когда и в наши дни выносят на плечах
Всё поколенье два-три человека!

(II, 281–282)

Именно потому, что богатырство былинных героев было в его глазах принадлежностью какого-то «доисторического века», он так и не ввел никого из них в круг своих поэтических образов. Судя по некоторым словам и выражениям, встречающимся в его стихах, можно не сомневаться, что он пристально изучал эти памятники народного эпоса. Помимо эпиграфов к его «Коробейникам», где даны цитаты из былин («Уж ты пей до дна, коли хошь добра, а не хошь добра, так не пей до дна», «Только молодец и жив бывал»), мы встречаем среди черновых его рукописей такие, например, выписки из разных былин: «ах ты, волчья сыть, ах, медвежья драть»,

«ты ладь мне поединщика», «зарывчат был (лез вперед)» и т. д., и т. д.[1].

Отмечу также мельчайшую стилистическую деталь в главе «Дёмушка». Поп, изображаемый в этой главе, шепотом говорит становому:

У нас народ — *все голь да пьянь*, —
(III, 276)

и эта формула наводит на мысль, что Некрасов использовал для нее одну строку из той же былины «Царь Со́ломан и Василий Окульевич», откуда он позаимствовал перечисление шелковых петель. Там, в этой былине, читаем:

— Не писарев ты мне дала, переписчиков,
Дала ты *пьянь да голь* кабацкую[2].
(P, II, 560)

Но только отдельные слова он и заимствовал в былинных стихах. Сюжеты этих стихов, повторяю, остались в стороне от его творчества.

В то время как, например, «баллады» А. К. Толстого, часто отражавшие реакционные позиции автора, нельзя и представить себе без Дюка Степаныча и Алеши Поповича, без опричников, баянов, тиунов, ушкуйников, заздравных ковшей, гуслей, панцирей, кольчуг, шишаков, — Некрасов ни разу не соблазнился этой стилизованной бутафорской архаикой, которая у А. К. Толстого одновременно отдает и маскарадом и оперой.

9

И еще один — четвертый — элемент фольклора остался чужд некрасовскому творчеству: непонятные простонародные слова и речения, которыми любили щеголять как экзотикой сочинители «мужицких» повестей в шестидесятых и семидесятых годах, например Е. Данковский, Илья Селиванов, В. Лазаревский, Мартынов. Некоторых из этих писателей, по свидетельству А. Н. Пыпи-

[1] Первая из этих записей представляет собою редкостный вариант очень распространенной строки из былины «Илья Муромец и Соловей-разбойник», которая обычно читается так: «Ай же ты, волчья сыть, травяной мешок», хотя и имеются такие разночтения: «Ай же ты, медвежья сыть», «Ах ты, волчья сыть, ты, медвежья шерсть», «Ах ты, волчья сыть, медвежий корм» и т. д. (P, I, 350, 435, 478).

[2] Первоначальные варианты того же некрасовского стиха в черновиках его поэмы: «У нас народ отчаянный», «У нас народ разбойники».

на, «нельзя было читать без «Областного словаря» в руках — кстати он был тогда издан Академией»[1].

В изучавшихся Некрасовым фольклористических сборниках ему нередко встречались такие слова, как «мызганье», «расчуркаться», «жирушка», «шишира», «огужице», «инжо», «заздынуть», «кулехтиться». Некрасов знал подобные слова и высоко ценил присущую некоторым из них экспрессивность. Известно, как много внимания уделил он диалектизму Новгородской губернии — «паморха». Но все же он не ввел этого слова в свой поэтический текст, и можно привести много случаев, когда он, напротив, систематически заменял все такие слова общерусскими.

Правда, в молодости Некрасов обнаружил большой интерес к местным жаргонным крестьянским словам. В его ранней прозе мы то и дело читаем:

Хоть кого *окальячит!*
(VI, 125)

Здесь и побывшился (умер. — *К. Ч.*)
(VI, 110)

Купи? Да где *куплево-то?*
(VI, 111)

Человек, как говорится, *прибрюшистый.*
(VI, 522)

Но то была пора ученичества. Позднее, когда Некрасов стал зрелым поэтом, он сильно охладел к этой системе воспроизведения областных и жаргонных выражений и слов.

Все относящееся к местным наречьям было постоянно изгоняемо им из фольклора. Кое-какие примеры, характеризующие этот процесс искоренения местных речений и местных грамматических форм, уже приводились на предыдущих страницах. Напомним, что «щекотуху» Некрасов заменил «щеголихой», «мостиночку» — «доской», «зазвенчавшую» сбрую — «звенящей». И когда ему встретились архаические формы «сядучись» и «поедучись» в двух знаменитых былинных стихах:

Видели молодца на коня да *сядучись,*
А не видели добра молодца *поедучись,* —
(P, II, 148)

[1] *А. Н. Пыпин.* История русской этнографии. Т. II. СПб., 1891, с. 358.

он даже в черновике предпочел этим чуждым современному уху словам формы общенациональной грамматики:

Как садились, только видели,
Не видали, как поехали.
(III, 637)

В замечательной свадебной песне, которая приводится Рыбниковым, невеста из девичьей скромности отводит от себя восторженную речь жениха, восхищающегося ее красотой:

Уж ты где меня повыглядел?
. . . . . .
На гумне меня молотчучись,
Аль на тихой, смирной беседушке?..
Мое бело личико разгорелося,
И тогда у меня, молодешенькой,
Было росту понаставлено,
Было туку принабавлено.
(P, III, 34)

Некрасов в своей «Крестьянке» воспроизвел причитание в таких великолепных стихах:

Ах! что ты, парень, в девице
Нашел во мне хорошего?
Где высмотрел меня?
. . . . . .
Ошибся ты, отецкий сын!
С игры, с катанья, с беганья,
С морозу разгорелося
У девушки лицо!
На тихой ли беседушке?
Я там была нарядная,
Дородства и пригожества
Понакопила за зиму.
(III, 249–250)

Устарелое и непонятное «тук» (жир) превратилось у Некрасова в «дородство». А форму «молотчучись» он превратил в «молочу»:

Как лен треплю, как снопики
На риге молочу...
(III, 250)

Так же перевел Некрасов на господствующий и установившийся в литературе язык совсем уж непонятное слово «ронить» из вышеприведенного причитания о бане:

Еще наша па́рна баенка
Во сыром-то бору *ронена.*

Слово «ронена» до такой степени редко встречалось в речи тогдашних крестьян и смысл его был уже так глубоко забыт в XIX веке, что Рыбников даже счел нужным дать в особом подстрочном примечании его нынешний эквивалент: «рублена» (Р, III, 90).

Соответственно с этим в некрасовском тексте читаем:

В сыром бору *нарублена.*

Существует севернорусское слово «придрока» — ласковый, нежный уход за ребенком. Холеный ребенок так и зовется «дроченым». Есть и другое подобное: «приберега» — нежная защита от всяких обид. Оба эти слова встретились Некрасову во вступительной статье Е. В. Барсова к «Причитаньям Северного края»:

«Укатилося сердечно наше дитятко... к красну солнышку на *приберегушку,* к светлу месяцу на *придрокушку*».

Выписывая цитату из Барсова, Некрасов тут же перевел первое из подчеркнутых слов на общепонятный язык:

Дитя умерло — укатилося:
К красну солнышку — на *пригревушку.*
(III, 636)

«Пригревушка» и образнее, и вернее, и проще, чем «приберегушка».

Второе слово («придрокушка») сохранилось у Некрасова в рукописи, но в текст его стихов не перешло. В поэме «Кому на Руси жить хорошо» ни «придрокушки», ни «приберегушки» нет. Некрасов не допустил их в свой текст.

И когда, например, в причитании Федосовой ему встретилось такое двустишье:

Не прорублены косявчеты окошечки,
Не врезаны стекольчаты околенки, —
(Б, 100)

он на основе этого фольклорного текста создал такие стихи:

Окошки не прорублены,
Стеколышки не вставлены, —
(III, 277)

то есть устранил те слова («косявчаты» и «околенки»), которые были наименее знакомы широкой читательской массе.

Из диалектизмов Некрасов признавал почти исключительно те, которые приобрели такое широкое хождение в народе, что стали общими для просторечия чуть ли не всех областей и губерний, то есть, в сущности, утратили диалектный характер. Подобные словесные формы, придавая речам простонародных героев Некрасова — а порою и его собственной — подлинный крестьянский колорит, делают эти «диалектизмы» в то же время доступными каждому русскому. Нельзя не удивляться великому художническому такту Некрасова: он создавал целые поэмы из жизни крестьян, почти все время оставаясь в пределах общенародной поэтической речи. Во всей его поэме «Коробейники» только три-четыре слова можно отнести к областным: «бычки» — небольшие тучки, «ухалица» — филин-пугач и др. В «Морозе, Красном носе», одной из величайших, подлинно народных поэм, почти нет ни единого слова, относящегося к местному говору.

Некрасов сам установил такие высокие художественные нормы для воспроизведения речи крестьян, что когда (чрезвычайно редко!) встречаешь у него «новорситет», «варган» (вместо орган), «патрет», «епутат», — кажется, что он изменяет себе. Впрочем, «варган» и «патрет» относятся к ранней поре его творчества, и впоследствии он ими ни разу не пользовался, а когда в один из черновиков к поэме «Кому на Руси жить хорошо» он ввел было слово «плант» (вместо план), он зачеркнул это слово и заменил его «планом» (III, 546). В самых редких случаях вводит он такие формы, как «пенция», «ярмонка», «ундер», «проздравляю», «дохтур» и пр., именно потому, что они стабилизировались в обиходе широких масс.

В общем же, если принять во внимание весь объем работы Некрасова над русским фольклором, можно всюду заметить стремление очистить общенародную речь от местных, случайных, наносных элементов. Процентное отношение диалектизмов к общелитературным словам в его крестьянских стихах выражается ничтожнейшей цифрой. Поэтому так странно читать в научно-исследовательской работе, посвященной Некрасову, такие далекие от истины строки: «Некрасов, как никто из поэтов, внес (в свою поэзию. — *К. Ч.*) *громадное количество диалектизмов»*. «Поэма «Кому на Руси жить хорошо» вобрала *в себя громадное количество* областных слов» (курсив мой. — *К. Ч.*)[1].

Эти «громадные количества», при ближайшем знакомстве с материалом, оказываются весьма и весьма малыми, особенно если мы при этом учтем те многочисленные случаи систематиче-

[1] *К. Рождественская*. Фольклорные элементы в поэзии Некрасова. — «Штурм». 1934. № 11.

ской замены диалектизмов фольклора общерусскими, общелитературными словами, примеры которых приводятся на предыдущих страницах и всей своей массой свидетельствуют об отталкивании поэта от тех узкоместных слов, которыми уснащены материалы фольклора.

Существует специальная работа о местных словах и выражениях в поэзии Некрасова. Ее автор, проф. С. А. Копорский, причислил к диалектизмам даже такие слова, встречающиеся в этой поэзии, как: дитятко, молодуха, дровнишки, косарь, пичуга, копна, стог, овин, молотило, заскорузлый, ворошить сено, ревмя реветь и т. д.

Между тем в эпоху Некрасова эти слова уже утратили свой диалектный характер. Вряд ли существовали в середине XIX века читатели, которым показались бы диалектизмами такие всероссийские слова, как кубарь, или пахать, или гумно, или дитятко. Впрочем, и сам С. А. Копорский в конце своей статьи признает, что в числе диалектизмов Некрасова очень мало таких, которые могли быть не поняты «за пределами данного говора»[1], а это значит, что Некрасов в своих крестьянских стихах стремился преимущественно использовать общерусскую лексику, выбирая из диалектизмов такие, которые, в сущности, уже перестали быть диалектизмами.

Но сказать, что Некрасов всегда, во всех случаях, автоматически изгонял областные слова, значило бы дать упрощенческое истолкование сложному факту. Мы уже видели, что в своей творческой работе над словом Некрасов неизменно руководствовался тем гибким законом о лексике произведений поэзии, который сформулирован в глубокомысленном изречении Пушкина:

«Истинный вкус состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то оборота, но в чувстве соразмерности и сообразности».

«Безотчетное отвержение» тех или иных народных слов было Некрасову несвойственно. Сделав регулятором своего литературного стиля «чувство соразмерности и сообразности», он иногда, в редких случаях, вводил в поэзию даже такие узкоместные, областные речения, которые ему приходилось пояснять в примечаниях; напомню, например, стихотворение «На покосе», заключительные строки которого читаются так:

«Неуежно, да улежно», —
Дедушка решил.

(II, 499)

[1] *С. А. Копорский.* Диалектизмы в поэтическом языке Н. А. Некрасова. — «Ученые записки Калининского гос. педагогического института». Калинин, 1947, с. 313.

Оба диалектизма выступают здесь очень рельефно, потому что даны в концовке и, так сказать, подводят итог всем предыдущим строкам. Некрасов не побоялся сделать областную пословицу основой всего стихотворного текста, извлечь из нее наибольший эффект. Лаконичная, звонкая, меткая, украшенная внутренней рифмой, пословица эта хорошо выражала самую суть пресловутой крестьянской реформы («хоть и спокойно, да попрежнему голодно»), и поэт, конечно, не мог пренебречь этим крылатым народным речением.

Но, повторяю, такие случаи в творчестве Некрасова редки и для него нетипичны. Ибо то же «чувство соразмерности и сообразности» в большинстве случаев заставляло поэта при использовании материалов фольклора исключать оттуда областные слова и заменять их словами, имеющими тот же «мужицкий» характер, но доступными для всех без изъятия. И таких примеров великое множество. Фактов противоположного рода совсем не имеется, то есть никогда не бывало, чтобы, найдя в фольклорных материалах какое-нибудь общерусское слово, Некрасов заменил его жаргонным. Эстетический принцип далеко не всегда играл здесь ведущую роль, ибо можно не сомневаться, что многие из этих слов были милы Некрасову и своим звучанием, и своей выразительностью. Если же он отвергал их, то лишь потому, что их смысл был бы непонятен для широких читательских масс. Он же сознательно ставил перед собой задачу: сохраняя народный колорит «деревенских» стихов, сделать их доступными всем без изъятия «русским племенам и породам».

10

Любование народным юмором, народным умом и многообразной народной талантливостью чувствуется на каждой странице поэмы «Кому на Руси жить хорошо».

Некрасов расцветил, испестрил, раззолотил всю поэму самыми яркими словами и образами, взятыми из народных загадок, причитаний, поговорок, пословиц и песен. В условиях шестидесятых — семидесятых годов это тоже имело большой политический смысл: нужно было влюбить передовую молодежь в «мужика» — в главную, как верили тогда, революционную силу.

Лозунгов и деклараций о духовном величии народа было в то время достаточно, но насколько убедительнее, сильнее и действеннее должно было оказаться слово самого «мужика», взятое из его обихода и свидетельствующее о его светлом уме и могучем поэтическом чувстве, то слово, о котором еще Гоголь писал: «Нет

слова, которое было бы так замашисто, бойко, так вырвалось бы из-под самого сердца, так бы кипело и животрепетало, как метко сказанное русское слово!»

Восхищаясь русскою народною речью, Некрасов утверждал, что в отношении ее меткости, ее выразительности никому из так называемых культурных людей не под силу сравниться с крестьянами. В главе «Сельская ярмонка» он рассказывает, как, слушая комедию о приключениях Петрушки, крестьяне

Хохочут, утешаются
И часто в речь Петрушкину
Вставляют слово меткое,
Какого не придумаешь,
Хоть проглоти перо!

(III, 187)

Некрасов, как и Гоголь, хорошо сознавал, что прославление народного языка есть прославление народа, создавшего этот язык. Написать свою поэму подлинно народным языком, внеся в нее возможно больше подлинно народных речений, оборотов и слов, — это, по мысли Некрасова, значило возвеличить народ.

Некрасов хотел, чтобы, читая поэму, каждый мог из самого ее языка почерпнуть убеждение в чудесной одаренности русского «пахаря», в свойственном ему чувстве красоты, в его способности к глубокому проникновению в жизнь. Создавая свою поэму, Некрасов для того и основывал многие ее части на текстах фольклора, чтобы народ, на который революционеры-демократы возлагали все свои надежды, был представлен читателю как достойная этих надежд великая духовная сила.

Нужно было показать на живых материалах народной поэзии, что народное восприятие мира мудро, поэтично, благородно и мужественно.

Оттого-то всевозможные народные прибаутки, поговорки, присловья, загадки, пословицы (так называемые малые фольклорные жанры), в которых сказывается духовная одаренность крестьянина, его наблюдательность, сметка, житейская мудрость, талантливость, его тяготение к меткому, бойкому, хлесткому и в то же время поэтически музыкальному слову, рассыпаны по всей некрасовской поэме, как драгоценные камни, и сверкают на каждой странице, особенно в ее первых частях. Они лишь потому не выделяются из текста поэмы, что и сама поэма чрезвычайно близка им по стилю, сливается с ними в единое целое.

Нельзя представить себе более неотразимого по своей убедительности прославления лучших сторон русского народного гения, чем эта великолепная россыпь фольклорных богатств.

Некрасов, особенно в первых частях поэмы, то и дело прерывал течение собственной повествовательной речи, чтобы возможно чаще вставлять в нее хоть по нескольку строк, взятых из подлинных песен, пословиц и сказок народа.

Потребовались бы десятки страниц, чтобы только зарегистрировать все эти фольклоризмы так называемого малого жанра, введенные Некрасовым в поэму. Но такая регистрация здесь не нужна. Достаточно показать на немногих примерах, какую огромную роль сыграли эти бесчисленные произведения народной словесности в деле усиления идейного смысла поэмы. Если действительность, изображенная в ней, представлена такою, какой она является народу, это в значительной мере достигнуто именно тем, что многие встречающиеся в ней люди, животные, растения, пейзажи и вещи увидены, так сказать, глазами народа, при помощи тех образных, сжатых и энергичных речений, какие издавна выработаны в крестьянском быту. Когда мы встречаем в поэме такие, например, выражения, как:

Из дурака, родименький,
И горе смехом прет.
(III, 337)

Да брюхо-то не зеркало.
(III, 194)

Как зыкнула, как рыкнула...
(III, 271)

Горох, что́ девку красную,
Кто ни пройдет — щипнет!
(III, 237)

Не волчий зуб, так лисий хвост.
(III, 212)

Ой, поле многохлебное!
. . . . . .
Не столько росы теплые,
Как пот с лица крестьянского
Увлажили тебя! —
(III, 236–237)

в каждом из этих речений — и во многих других, таких же — слышится подлинный голос народа. Некрасов во время создания поэмы, особенно ее первых частей, пользовался всяким поводом, чтобы прикрепить к каждому встречающемуся в ней эпизоду,

предмету, явлению соответствующую фольклорную формулу. Первая из тех словесных формул, которые мы сейчас привели, имеется в сборнике Даля: «Из дурака и плач смехом прет» (Д, 476).

Вторая напечатана там же: «Брюхо не зеркало: что попало в него, то и чисто» (Д, 639).

Третью я нашел в прозаической автобиографии Ирины Федосовой: «Мать — бойкая, на двадцать две души пекла и варила и везде поспела, не *рыкнула*, не *зыкнула*» (Б, 314).

Последняя опять-таки напечатана в сборнике Даля (в двух вариантах): «Не столько роса, сколько пот (удобряет нивы)», «Не столько роса с неба, сколько пот с лица» (Д, 1009).

Сравнение гороха с девушкой подсказано Некрасову существующими в народе пословицами: «Горох да девка — завидное дело», «Горох в поле что девка в доме, кто ни пройдет, всяк щипнет» (Д, 1014).

Сюда же относятся такие стихи:

У Клима совесть глиняна,
А бородища Минина.
(III, 322)

Хожалому, квартальному
Не в бровь, а прямо в глаз!
(III, 186)

Была капель великая,
Да не на вашу плешь!
(III, 356)

Из песни слово выкинуть,
Так песня вся нарушится.
(III, 287)

Телега хлеб домой везет,
А сани — на базар!
(III, 271)

Приведенных примеров совершенно достаточно, чтобы уяснить себе методы, которых держался Некрасов, создавая свою эпопею: он неустанно стремился вводить в ее ткань возможно больше элементов подлинно народной поэзии — не только крупных и сложных (таких, как, например, причитания и песни), но и самых мелких, почти незаметных, занимающих иногда полстроки.

Это широкое использование фольклора лишь потому оказалось художественно оправданным, что и собственные тексты Не-

красова (то есть такие, которые созданы им независимо от фольклорных источников) были по всей своей словесной фактуре столь же народны, как и лучшие произведения фольклора.

Если бы такое включение текстов фольклора в свою собственную литературную речь попытался осуществить более далекий от народа поэт, эти тексты ощущались бы читателем как цитаты, как нечто привнесенное извне, чужеродное, между тем Некрасову единственному удалось в те времена создать поэму, которая и по своему содержанию, и по своему языку настолько приблизилась к народной поэзии, что никоим образом нельзя указать, где кончается голос Некрасова и где начинается голос народа. И так как для нас существенно важно не то, откуда мог Некрасов позаимствовать те или иные фольклорные тексты, а только то, как он работал над ними, как подчинял их своим собственным идейным задачам, мне кажется, мы можем ограничиться беглым рассмотрением одного какого-нибудь из элементов фольклора, которые при включении в поэму подвергались наибольшим изменениям.

Всмотримся, например, в его работу по использованию народных загадок.

В загадках изумительная зоркость крестьянина, в отношении окружавших его стихийных явлений и обиходных предметов, обнаружилась во всей своей силе. Его вековые наблюдения над вещами, людьми и природой спрессованы здесь в великолепные по своей лаконичности формулы.

Эти формулы до такой степени точны и художественны, что, если даже представить их не в виде загадок, а в виде простого перечисления особенностей того или иного предмета, они все равно не утратят своих высоких поэтических качеств.

Некрасов так и поступал в своей поэме: все загадки (за двумя исключениями) он вводил в ее текст *уже в разгаданном виде*. Вытравляя из них их загадочность, он пользовался ими для прямой характеристики вещей и явлений, которые встречались ему по ходу рассказа.

Существует, например, такая загадка о снеге:

«Летит — молчит, лежит — молчит; когда умрет, тогда ревет».

Загадка эта вся состоит из сказуемых, и тому, кто пытается ее отгадать, нужно найти подлежащее, которое и будет отгадкой. Но у Некрасова подлежащее дано раньше сказуемых: отгадка предваряет загадку, и благодаря этому загадка превращается в прямую характеристику снега:

Недаром в зиму долгую
. . . . . .
Снег каждый день валил.
Пришла весна — сказался снег!

Он смирен до поры:
Летит — молчит, лежит — молчит,
Когда умрет, тогда ревет.

(III, 166)

Таким же образом расшифровал он загадку про мельницу, то есть исключил из нее момент опознания, отгадывания:

Одним не птица мельница,
Что как ни машет крыльями,
Небось не полетит.

(III, 167)

И загадку про железный замóк:

Замок — собачка верная:
Не лает, не кусается,
А не пускает в дом!

(III, 178)

Точно так же он использовал и загадку про эхо: лишь после того как эхо уже появилось в поэме и было названо несколько раз, Некрасов завершил свое повествование о нем расшифрованным текстом фольклорной загадки:

Проснулось эхо гулкое...
. . . . . .
Никто его не видывал,
А слышать всякий слыхивал,
Без тела — а живет оно,
Без языка — кричит!

(III, 158 и 160)

Словом, всякий раз, когда, по мере развития сюжета, в поэме появляются образы, входящие в репертуар деревенских загадок, Некрасов присоединяет к каждому подобному образу несколько дополнительных строк, заимствованных из *разгаданной* народной загадки. Так что за каждым предметом закрепляется издавна сложившееся народное представление о нем, выраженное подлинными словами народа, благодаря чему читатель все время остается в сфере народно-поэтического восприятия мира.

Привелось, например, Некрасову упомянуть *про топор,* и поэт охарактеризовал его словами загадки:

Всю жизнь свою ты кланялся,
А ласков не бывал!

(III, 182)

Встретились в поэме *вечерние тени*, бегущие по деревенской дороге, Некрасов и к ним применил материал, заимствованный из разгаданной народной загадки:

Ой тени! тени черные!
Кого вы не нагоните?
Кого не перегоните?
Вас только, тени черные,
Нельзя поймать — обнять!
(III, 157)

Встретились в поэме *колосья*. И их не оставил Некрасов без причудливых и звонких стихов, заимствованных из народной загадки:

Уж налились колосики.
Стоят столбы точеные,
Головки золоченые.
(III, 236)

Причем и в этом случае, как во многих других, он произвел свой обычный суровый отбор поэтических текстов, удерживая в поэме лишь то, что считал наиболее ценным. В полном виде загадка читается так: «На поле Ногайском, на рубеже татарском стоят столбы точеные, головки золоченые» (Д, 1072).

И «татарский рубеж», и «Ногайское поле» только заслоняли прекрасную образность второй половины загадки. Поэтому Некрасов решил не вводить их в поэму, ограничившись лишь второй половиной. Не пришлось даже вносить изменения в ритм, потому что эти пять заключительных слов сами собою легли в ритмический строй поэмы.

Загадка эта имеется в «Пословицах» Даля, равно как и другая — о свекле: «Красненьки сапожки в земельке лежат» (Д, 1071).

Некрасов ввел в поэму и эту загадку, причем, придерживаясь своего обычного метода, лишил и ее элемента загадочности. Из загадки она у него превратилась в поэтическое сравнение:

А бабы свеклу дергают,
Такая свекла добрая!
Точь-в-точь сапожки красные
Лежат на полосе.
(III, 237–238)

Еще более своеобразно и смело использовал Некрасов другую загадку — ту, которая во всех вариантах начинается словами: «Рассыпался горох». Загадка эта замечательна тем, что у нее две совершенно различные отгадки. В сборнике Даля она записана так: «Рассыпался горох по всем сторонам, никому не

собрать, ни попам, ни дьякам, ни нам, дуракам, ни серебряникам» (Д,1061).

Отгадка: звезды.

Но существует у Даля и другая загадка такого же рода: «Рассыпался горох на семьдесят семь дорог; никто его не подберет: ни царь, ни царица, ни красная девица».

Загадка как будто та же, но разгадка иная: град (Д, 1014).

Как бы ни были различны отгадки, образ гороха в обеих загадках представляет собой метафору. Чрезвычайно характерно для поэтического мышления Некрасова, что эта метафора после перенесения в поэму утратила свою метафоричность. Оба иносказания у Некрасова даны в буквальном смысле: фигурирующий в загадке горох для него не град и не звезды, а самый настоящий горох:

Поспел горох! Накинулись
Как саранча на полосу...
. . . . . .
Теперь горох у всякого,
У старого, у малого,
Рассыпался горох
На семьдесят дорог!
(III, 237)

Здесь наиболее четко вскрывается некрасовский метод использования народных загадок. Прежде чем ввести их в поэму, он всякий раз уничтожал их двупланность. Они переставали быть загадками и предлагались читателю как обычные комплексы поэтических образов. В иных случаях, как это видно на примере с загадкой о звездах (и с ее вариантом — о граде), Некрасов считал нужным переосмыслить загадку, превратив ее в обычную метафору.

Точно таким же образом Некрасов переработал в метафору народную загадку о тени:

«Чего из стены не вырубишь?»

В загадке слово «тень» не указано. О нем надлежит догадываться. Некрасов именно это-то слово и вводит в свой текст:

Да правды из мошенника
И топором не вырубишь,
Что тени из стены!
(III, 290)

Так же поступил поэт с загадкой о соринке в глазу. «Пал дуб в море; море плачет, а дуб нет». Расшифровав эту загадку, Некрасов основал на ней такие стихи:

— Соринка дело плевое,
Да только не в глазу:
Пал дуб на море тихое,
И море все заплакало[1].

(III, 315)

На всем протяжении поэмы можно отметить только два таких случая, когда фольклорные загадки остались нерасшифрованы в тексте и были даны как загадки. Обе они напечатаны рядом в той части поэмы, которая носит название «Последыш»:

Стоят «Князья Волконские»
И детки их, что́ ранее
Родятся, чем отцы.

(III, 307)

В отличие от прочих народных загадок, использованных Некрасовым на предыдущих страницах поэмы, загадки так и остались загадками, нуждающимися в дополнительных пояснениях автора. Пояснения представлены Некрасовым в виде двух подстрочных примечаний. Из первого примечания видно, что «князьями Волконскими» называют в народе стоги, из второго — что «дети Волконских», рожденные раньше отцов, — это, в соответствии с народными иносказаниями, копны (III, 307).

Обе загадки имеются в сборнике Даля: князья Волконские названы там князьями Волынскими; вторая же загадка пересказана в точности: «Наперед отца и матери детки родятся» (Д, 1075).

Исключение, сделанное для этих загадок, понятно. Они умозрительны. В них нет предметности, нет поэтических образов. Остальные загадки, в огромном своем большинстве (о мельнице, о свекле, о колосьях, о снеге и т. д.), введены в поэму в разгаданном, расшифрованном виде именно вследствие своей реалистической образности, вполне гармонирующей с собственным стилем Некрасова.

Наряду с загадками Некрасов использовал в поэме «Кому на Руси жить хорошо» и народные прибаутки, и поговорки, и пословицы, и отдельные фрагменты русских песен, чтобы буквально каждой страницей и каждой мельчайшей деталью поэма говорила о неиссякающих духовных богатствах русского трудового крестьянства.

Замечательны случаи, когда Некрасов, отталкиваясь от какого-нибудь краткого фольклорного текста, давал простор своим

[1] Последние два примера взяты из вышеназванной статьи Т. А. Бесединой в «Ученых записках Вологодского педагогического института». Т. XII. Вологда, 1954, с. 114—116.

творческим силам и на основе одного или нескольких слов, составляющих весь этот текст, создавал в своем воображении целый эпизод из крестьянского быта.

Такое отталкивание от краткой загадки, поговорки, прибаутки, пословицы для художественного воссоздания какой-нибудь сюжетной ситуации из быта крестьян нередко наблюдалось в поэзии Некрасова.

У Даля есть два варианта одной прибаутки, изображающей крайнюю степень крестьянской нужды.

П е р в ы й: «Скотины — таракан да жуколица; посуды — крест да пуговица; одежи — мешок да рядно».

В т о р о й: «Медной посуды — крест да пуговица; рогатой скотины — таракан да жуколица» (Д, 63 — 64).

Некрасову достаточно было этих немногих иронических строк, чтобы создать на их основе следующую народную песню:

Повенчавшись, Парасковье
Муж имущество казал:
Это стойлице коровье,
А коровку Бог прибрал!

Нет перинки, нет кровати,
Да теплы в избе полати,
А в клети, вместо телят,
Два котеночка пищат!

Есть и овощь в огороде —
Хрен да луковица,
Есть и медная посуда —
Крест да пуговица!

(II, 258)

Прибаутка развернута в сюжетный рассказ, где выступают определенные лица и указаны те обстоятельства, при которых она воплотилась в подлинный случай из крестьянского быта.

Точно так же поступил Некрасов с иронической крестьянской поговоркой о «богатых» хозяевах, у которых не хватает семян для посева. Е. В. Барсов записал, между прочим, эту поговорку в речи Ирины Федосовой (в «Сведениях о вопленицах, от которых записаны причитания»): «Стали крестьяна разживаться, а от семян земли оставаться» (Б, 323).

Некрасову эта поговорка была, очевидно, известна издавна, и он воссоздал на ее основе «Притчу о Ермолае трудящемся», который, мечтая о том, чтобы спастись от нужды, надорвался на тяжелой работе:

Сила меж тем в мужике убавляется,
Старость подходит, частенько хворается, —

Стало хозяйство тогда поправлятися,
Стало земли от семян оставатися!

(II, 201)

Напомним такую же реализацию приметы «краденые семена лучше родятся». В поэме «Кому на Руси жить хорошо» Некрасов, как мы только что видели, развернул эту примету в целое повествование о крестьянине Тихоныче, которое приобрело у него завязку, развязку и окрасилось эмоциональным отношением рассказчика к изображаемому им эпизоду.

11

Творческое использование материалов фольклора так блистательно удавалось Некрасову оттого, что он сам был народным поэтом и мог наравне с народом создавать подлинные народные песни, поговорки, пословицы, так что словесная ткань, в которую он вводил фольклоризмы, по своей фактуре ничем не отличалась от них.

Его способность создавать стихотворения, которые, не опираясь на определенные, конкретные материалы фольклора, сами стали народными песнями, явилась прямым доказательством непревзойденной близости поэта к народу. В сущности, изучение этих стихов выходит за пределы настоящей главы, которая посвящена исключительно вопросу о том, какие методы применялись Некрасовым при использовании известных ему по книгам и по личному опыту образцов устного народного творчества. Те случаи, когда он сам создавал песни народного стиля, из которых иные еще при жизни поэта вошли в общенародный обиход, подлежат особому исследованию, и здесь мы имеем возможность посвятить им лишь несколько строк.

Создавать эти песни он начал давно. Молодым человеком, еще при жизни Белинского, он в одном и том же году (1846) написал «Огородника» и «Тройку», которые сразу же затмили и своим народным колоритом, и своим мастерством лучшие произведения этого жанра, созданные Дельвигом, Цыгановым, Мерзляковым, Федором Глинкой, Лажечниковым и бесчисленными их подражателями.

«Огородник» был первым опытом Некрасова в области народного творчества, и в нем еще заметны следы ученичества. Но «Тройка» есть произведение зрелого мастера, где впервые откры-

лась вся самобытность молодого писателя и вся его великая певучая сила. Ни одного специфически деревенского слова он не вводит в эту песню (или, вернее, романс). Героиня «Тройки» — крестьянка; говоря о ней, он не стилизует своей лексики под народную речь. Здесь есть такие несвойственные крестьянам слова, как «чернобровая дикарка», «выраженье тупого терпенья», «бесполезно угасшая сила», «тоскливая тревога» и т. д. Но песня эта все же проникла в народ, стала без имени автора достоянием множества песенников и лубочных картин и еще при жизни поэта распевалась в народной среде «над Волгой, над Окой, над Камой».

«Огородник» написан совершенно иначе: народный стиль представлен в нем даже чересчур изобильно; это единственное произведение Некрасова, где чувствуется кое-где стилизация под народную речь. Тут и отрицательные параллелизмы:

Не гулял с кистенем я в дремучем лесу,
Не лежал я во рву в непроглядную ночь.
(I, 23)

Тут и двойные слова, свойственные песенному стилю: «я давал, не давал», «расплетал-заплетал», «круглолиц-белолиц», «целовал-миловал», «мужику-вахлаку» и т. д.

Тут и подхваты предыдущей строки с переносом ее в начало последующей:

Я свой век погубил *за девицу-красу,*
За девицу-красу, за дворянскую дочь.
(I, 23)

Тут и такие фольклорные постоянные эпитеты, как «ясны очи», «белая рученька», «золотой перстенек», «буйная голова», «кудри — чесаный лен», «краса-девица», «словно сокол гляжу» и т. д.

Тут и повторение предлога, усиливающее народно-песенную инерцию речи: «*за* девицу-красу, *за* дворянскую дочь», «*по* торговым селам, *по* большим городам», «*на* часок, *на* другой» и т. д.

Словом, если и есть в этой песне какая-нибудь стилевая погрешность, она заключается в *чрезмерном* сгущении народного стиля, в слишком большой концентрации тех качеств, которые свойственны произведениям этого рода. Поэт чувствует такую огромную власть над ритмикой и стилистикой своего материала, что даже щеголяет этой властью, этим мастерством; каждая строфа у него получается чересчур уж нарядной и звонкой. В позднейших своих песнях, в «Зеленом Шуме», в «Коробушке», в «Катери-

не», в «Свате и женихе», в «Песне убогого странника», в «Думе», он с замечательным тактом преодолел в себе тяготение к той чрезмерности «фольклорного стиля», какая наблюдается в его «Огороднике».

Так как это был первый опыт молодого Некрасова, первая — гениальная! — «проба пера», здесь еще слышатся отдаленные, еле уловимые отголоски Кольцова: и «кудри», и «девица-краса», и двойные слова, вроде «обнимать-провожать», «в эту ночь-полуночь», и вообще все стихотворение написано, так сказать, в кольцовском ключе и является внятным свидетельством, что наследие Кольцова было полностью усвоено поэтом. Но тема его — чисто некрасовская, ибо именно этим стихотворением Некрасов начал ту борьбу за революционное осмысление фольклора, которую он с такой страстной настойчивостью и такими разнообразными средствами вел до конца своей жизни.

Чтобы возможно конкретнее представить себе истинное значение этой великой борьбы, постараемся вспомнить, хотя бы в самых общих чертах, какова была та поэзия о русском крестьянстве, на фоне которой явились «Огородник» и «Тройка».

Конечно, первое имя, которое вспоминается здесь, — имя Кольцова. Справедливо говорит позднейший исследователь его жизни и творчества, что в сороковых годах перед литературой встала задача превратить созданную Кольцовым *демократическую* поэзию о русском крестьянстве в *революционно-демократическую*. «Эту великую задачу выполнил Некрасов. Некрасов унаследовал революционные традиции Радищева, Рылеева, Пушкина, Лермонтова. В то же время на пути к революционно-демократической поэзии творчество Кольцова было важным и нужным этапом... Подлинное знание народа, глубокое проникновение в психологию крестьянина, сочувствие его труду, его горестям и радостям, уменье открыть поэзию в самых, на первый взгляд, прозаических проявлениях крестьянской жизни, мотивы молодецкой удали как проявление «жгучего чувства личности», блестящее использование фольклорной поэтики... — все эти черты в том или ином виде вошли в качестве существенных элементов и в революционно-демократическую литературу... Вся поэзия... испытала влияние кольцовского творчества»[1].

Совершенно неубедительными кажутся нам попытки В. В. Гиппиуса сблизить некрасовского «Огородника» с песней Кольцова «Бегство». Точно так же не находим мы указанной им преемственной связи между кольцовскими песнями «Не на ра-

[1] *Л. Плоткин*. А. В. Кольцов. Вступительная статья к Полному собранию стихотворений Кольцова. Л., 1958, с. 40—41.

дость, не на счастье», «Косари», «Товарищи» и стихотворением Некрасова «Я за то глубоко презираю себя». Нельзя, однако, не согласиться с В. В. Гиппиусом, когда он говорит, что именно Кольцов открыл Некрасову возможности обновления стихового ритма и что «в усвоении ритмов, которые вводились в поэзию со знаком «народности», Некрасов проявлял большую свободу и самостоятельность»[1].

Вообще же влияние Кольцова на поэзию Некрасова никоим образом нельзя изучать в искусственной изоляции от прочих влияний, действовавших на нее одновременно. Наряду с Кольцовым на «простонародные» песни Некрасова влияли и Пушкин, и Гоголь, и Лермонтов, и агитационные стихи декабристов («Ах, тошно мне на родной стороне», «Ты скажи, говори» и т. д.), и Огарев, и мн. др. (О сложности кольцовского влияния на поэзию Некрасова см. в главе «Железная дорога».)

Наперекор оппозиционному лагерю, для которого песни Кольцова явились подлинным выражением народной души, жаждавшей простора и воли, писатели-крепостники пытались узурпировать крестьянскую тематику для оправдания помещичьего насилия и гнета. С каждым годом они стали все громче кричать о своей — крепостнической — «любви к мужику».

Когда, например, соратник Фаддея Булгарина, ярый крепостник В. Бурнашев, выпустил в 1844 году претенциозный, неряшливый, глубоко невежественный словарь выражений и терминов, относящихся к народному быту, мракобесный журнал «Маяк» прославил это дрянное издание в таком елейно-восторженном стиле:

«Двадцать пять тысяч мужицких, большею частью неведомых нам слов... Всех-то их попридумал чистый ум-разум русский, тот самый нечесаный, что в лаптях ходит»[2].

Столь же громко декларировал свою любовь к «мужику» и славянофильский «Москвитянин».

Незыблемой основой всех подобных дифирамбов крестьянству был восхваляемый этими «народолюбцами» крепостнический строй, о котором они в один голос твердили как об источнике крестьянского счастья. На тогдашней «императорской» сцене, в Александринском театре, ставились десятки псевдопатриотических пьес, где «нечесаный ум-разум», «ходящий в лаптях», неиз-

---

[1] См.: *В. Гиппиус.* Некрасов в истории русской поэзии XIX века. — «Литературное наследство». Т. 49—50. М., 1946, с. 36—42.

[2] «Маяк». 1844. Т. XIII. Кн. 25, с. 37—42. Полное заглавие словаря Бурнашова: «Опыт терминологического словаря сельского хозяйства, фабричности, промыслов и быта народного». В 2-х т. СПб., 1843—1844. Некрасов тогда же дал об этом издании резко отрицательный отзыв (IX, 136—141).

менно изображался в виде мужика-балагура (и отчасти шута), отличавшегося смехотворною бойкостью речи и безгранично довольного своей рабьей судьбой. Судя по журнальным стихам того времени, можно было подумать, что крепостные крестьяне — самое вольное, разгульное, праздное племя, какое когда-либо жило на земле. В журналах — как и на «императорской» сцене — крестьянам полагалось либо балагурить, либо плясать, либо петь, причем наиболее подходящим ритмом для изображения этих плясунов и певцов считался почему-то гекзаметр.

Сельские девицы по́д вечер выйдут, бывало, и песни
Льются, природой самою даны, а не ученым искусством.
. . . . . .
К девицам красным сходились с дворов молодцы в хороводы,
Тут выступала из круга, потупивши ясные очи,
Белая лебедь, зазноба душа, с молодой молодицей,
. . . . . .
Русский широкий разгул разливался, как полые воды, —

скандировал в «Москвитянине» буколический крепостник Мих. Дмитриев[1].

Крепостные чаще всего именовались в подобных стихах «поселянами» или «земледелами», нрав у этих земледелов (на страницах журнальных стихов) был неистощимо веселый.

И, весело взглянувши, земледел
Проговорил: «Всего у Бога много» [2], —

читаем в стихотворении Д. Коптева, напечатанном в «Современнике» П. А. Плетнева.

Даже мучительная страда на помещичьем поле изображалась в виде залихватского гульбища:

Ну-те, парни, ну-те, девки,
На покос за реку —
Что за матушку Оку!
. . . . . .
Говор, шутки, песни, пляски,
Словно праздник большой
На покосе за Окой[3], —

восклицал Градцев в журнале «Маяк».

Даже Иван Аксаков в поэме «Бродяга» изображал страду каким-то легким роздыхом между «прохладами» и предстоящим после работы купаньем:

[1] «Москвитянин». 1845. № 5–6, с. 82–83 («Опера и песня»).
[2] «Современник». 1845. № 9, с. 320.
[3] «Маяк». 1845. Т. XXI. № 5–6.

Ну-те вы, девки, покиньте прохлады:
Вновь оржаные, томящие страды!
В поле рассыпьтесь, берите серпы
Жать и вязать золотые снопы!
. . . . . .
Прочь сарафаны! Иль жар васознобит?
Душно вам стало? купанье пособит...[1]

Замечательно, что славянофилы и позднее требовали от поэтов именно таких — фантастических, оперных — изображений деревенских работ и упрекали Некрасова за то, что он изображает земледельческий труд как страду. Один из сподвижников Ивана Аксакова так и писал в славянофильской газете: «При картине спелым колосом волнующегося поля, картине жатвы, так всегда любезной для крестьянина и которая своим видом бодрой живости и довольства ничем в веселости не уступит немецкому или французскому пейзажу сбора винограда, — зачем опять у нашего поэта все те же раздирающие вопли о «трудной русской долюшке»? И почему же это названо «русскою долюшкою»?» [2]

Если таковы были требования, предъявляемые к крестьянской тематике в шестидесятых годах, можно себе представить, каковы они были в сороковых годах, во времена Николая I. Недаром стихотворения из деревенского быта так часто именовались идиллиями. В 1845 году в плетневском «Современнике» были напечатаны слащавые «Идиллии» Д. Коптева, где можно заметить кое-какие потуги воспроизвести подлинную крестьянскую речь; но фальшивость их чувствовалась даже в их ритме: эти пятистопные белые ямбы, усвоенные мировой драматургией для мыслей и эмоций другого порядка, придавали деревенским речам неестественный и вычурный характер[3].

Да и какой же подлинной народности можно было ждать от «поэта», который с демонстративным бесстыдством прославлял темноту и невежество порабощенной деревни, восклицая, например, в «Маяке»:

Но нужно ли тому какое просвещенье,
В ком от рождения великое уменье
Законного царя как Бога почитать![4]

«Маяк» вообще пользовался русскою простонародною речью главным образом для пропаганды царизма. Присяжный поэт «Маяка» писал, например, размером «Бовы»:

---

[1] «Литературное наследство». Т. 49–50. М., 1946, с. 39.
[2] «День». 1864. № 43, от 24 октября, с. 19.
[3] «Современник». 1845. № 12.
[4] «Маяк». 1844. Т. XVII, с. 10.

Как вы умны, люди русские!
Где, когда вы научилися
Этак пламенно любить царей?
Во святом ли православии
Вы окрепли, овеличились?..[1]

Чем больше читаешь подобных «деревенских» стихов (особенно много публиковалось тогда стилизаций под старинную народную песню), тем яснее становится гениальность Некрасова, который в те самые годы, когда печатались эти псевдонародные (или, вернее, антинародные) вирши, выступил с первым своим циклом крестьянских стихов: «В дороге», «Огородник» и «Тройка». Все три стихотворения очень различны по стилю. «В дороге» — монолог ямщика: первая попытка Некрасова воспроизвести простонародную речь. «Огородник» — его первая фольклорная песня. «Тройка» — типичный романс, чуждый элементов фольклора. И все же все три стихотворения говорят об одном — о чем упорно хранили молчание не только Градцевы, Коптевы, Дмитриевы, но и менее ретроградные сочинители «народных» стихов, — вроде Ал. Марсельского, Виноградова, Минаева (старшего), — о том, что все эти воспеваемые ими «земледелы», «поселяне», «белогрудые девы», «зазнобы» — от колыбели до гроба крепостные рабы, что их жизнь не идиллия, но трагедия, и что те, кто воспевает их песни, их «чистый ум-разум», «ходящий в лаптях», являются их злейшими врагами, поборниками их кабалы.

Хотя в те — николаевские — годы всякий намек на крепостнический гнет был бесследно уничтожаем цензурой, Некрасов с обычным своим тонким умением умудрился провести сквозь цензуру проклятия этому гнету. Все три его стихотворения — «В дороге», «Огородник», «Тройка» — выявляют антагонизм крепостных и помещиков, их непримиримую рознь. В заключительных стихах «Огородника» этот антагонизм определяется так:

...Знать, любить не рука
Мужику-вахлаку да дворянскую дочь!
(I, 25)

Стихотворение «В дороге» трактует такую же тему: крестьянская девушка, по капризу помещика жившая в его усадьбе как родная, вдруг, по такому же капризу другого помещика, изгоняется из усадьбы в деревню.

[1] *П. Шарш.* Цветок на гроб вел. кн. Александры Николаевны. — «Маяк». Т. XVIII, 1844, с. 7—8.

Знай-де место свое ты, мужичка!

(I, 13)

В «Тройке» та же непроходимая пропасть между «чернобровой дикаркой» и проезжим помещичьим сыном.

В то время как реакционная поэзия этой эпохи, посвященная крестьянской тематике, стремилась к тому, чтобы сгладить в представлении читателя антагонистичность тогдашних общественных классов и навязать официально утвержденную ложь о полной гармонии их отношений, Некрасов, единственный, в этих ранних «крестьянских» стихах выдвинул антагонистичность крестьян и помещиков на первое место, сделал ее своим главным сюжетом и тем самым поставил крестьянскую тему на революционные рельсы.

По цензурным условиям эта тема была ограничена исключительно сферой любви. Только здесь, в этой узкой области, была у поэта возможность отразить классовый антагонизм господ и рабов, но он придал своей теме такой обобщающий, расширенный смысл, что она вышла далеко за пределы любовных неудач и обид. Каждым из этих «крестьянских» своих стихотворений Некрасов снова и снова приводит читателя к одному и тому же запретному, «крамольному» выводу:

Два лагеря как прежде в Божьем мире, —
В одном рабы, властители в другом.

(II, 605)

Замечательно, что в то время такой передовой писатель, как И. С. Тургенев, уже находившийся под влиянием Белинского и охотно писавший стихи на крестьянские темы, даже не коснулся в них антагонистичности крестьян и помещиков. Вот, например, его стихотворение «Федя», напечатанное в «Отечественных записках» в 1844 году (то есть за два года до «Тройки» и «Огородника» Некрасова):

Молча въезжает — да ночью морозной
Парень в село на лошадке усталой.
Тучи седые столпилися грозно,
Звездочки нет ни великой, ни малой.

Он у забора встречает старуху:
«Бабушка, здравствуй!» — «А, Федя! Откуда?
Где пропадал ты? Ни слуху, ни духу!»
«Где я бывал — не увидишь отсюда!

Живы ли братья? Родная жива ли?
Наша изба все цела, не сгорела?
Правда ль, Параша, — в Москве мне сказали
Наши ребята, — постом овдовела?»

«Дом ваш как был — словно полная чаша,
Братья все живы, родная здорова,
Умер сосед — овдовела Параша,
Да через месяц пошла за другого».

Ветер подул... Засвистал он легонько;
На небо глянул и шапку надвинул,
Молча рукой он махнул и тихонько
Лошадь назад повернул — да и сгинул[1].

В отличие от тех любовных крестьянских трагедий, которые изображены Некрасовым («В дороге», «Огородник», «Тройка»), здесь отсутствует тема социального неравенства. Федино горе имеет чисто личный характер и лишено элементов типичности. Так же нетипично указание на то, что дом у Феди «словно полная чаша».

Некрасов уже в первых своих стихах о деревне не забыл о существовании двух лагерей, и здесь для него источник крестьянских мучений и бед.

Два лагеря, между ними война, и никакой мир не возможен для них, покуда «рабы» не одолеют «властителей», — это революционное чувство, никогда не угасавшее в Некрасове, ему удалось высказать, несмотря на все рогатки цензурного ведомства, в самых ранних своих крестьянских стихах.

Уже в этих его первых, не всегда совершенных по форме, поэтических опытах (в стихотворении «В дороге» крестьянская речь передана еще примитивно) наметилось все его дальнейшее творчество. В них он, единственный из поэтов его эпохи, выразил подлинные чувства крепостного народа, стремившегося к свержению помещичьей власти. В этом величайшая *художественная* ценность всех его многообразных работ над фольклором: он воспроизводил в своих песнях не только лексику и фразеологию народа (как поступали, например, искусные мастера-стилизаторы, А. К. Толстой, Л. А. Мей и др., умело облекавшие в фольклорную форму чуждые народу ощущения и мысли), но тот чисто народный, «мужицкий» протест против всех проявлений и основ крепостничества, который нашел одно из самых сильных своих воплощений в революционно-демократической поэзии Некрасова.

[1] *И. С. Тургенев.* Сочинения. Т. X. М., 1956, с. 46.

12

До сих пор мы говорили о том, какими методами разрабатывал Некрасов материалы фольклора в своих «крестьянских» стихах — таких, как «Мороз, Красный нос», «Кому на Руси жить хорошо», «Коробейники», «Катерина» и пр.

Но для демократической поэзии Некрасова чрезвычайно характерно также и то, что даже в произведениях, далеких от крестьянской тематики, тоже иногда пробивается у него «простонародная речь», чаще всего — одним каким-нибудь словом, оборотом, эпитетом.

Едва, например, в 1855 году дошла до него первая весть о падении Севастополя, об окончании Крымской войны, он набросал среди черновиков:

О, не склоняй *победной* головы
В унынии, разумный сын отчизны,
Не говори: погибли мы, увы! —
Бесплодна грусть, напрасны укоризны.
(I, 419)

В той речевой системе, к которой принадлежат эти строки, слово «победный» имеет одно-единственное значение: триумфальный, победоносный, одержавший победу. Между тем, судя по контексту, здесь у Некрасова оно имеет другое значение, прямо противоположное этому.

Для того чтобы правильно уразуметь это слово, нужно обратиться к фольклору. В русской народной речи слово «победный» означало горький, несчастный, скорбящий (ср. Р, III, 368).

Например, рыдая по умершем крестьянине, его вдова восклицала в своем причитании:

Покидат меня, *победную* головушку...
Оставлят меня, горюшу горегорькую...
(Б, I)

В фольклорных стихах очень часто бывает поставлен знак равенства между словами «победна» и «бедна»:

Своих сельских проси, *бедна,* начальников.
Писарев проси, *победна,* хитромудрыих,
Штоб вступились по *победной* головушке.
(Б, 250)

«Победная головушка» в русском фольклоре равнозначна «кручинной головушке».

Этот случай наглядно показывает, как тесно было связано с фольклором поэтическое мышление Некрасова: даже в стихотворение, чуждое фольклорному стилю, он вводил иногда такие слова, которые могут быть правильно поняты только в их фольклорном значении (ср. в «Пьяной ночи»: *«Победные* головушки уснувших мужиков»).

Он вводил фольклор даже в интимную лирику. Так, во время тяжелой болезни, незадолго до смерти, он написал в своих «Последних песнях»:

Я взываю к русскому народу:
Коли можешь, выручай!
Окуни меня в живую воду
Или мертвой в меру дай, —
(II, 427)

то есть даже свое глубоко личное горе, свою предсмертную боль и тоску выразил при помощи фольклорных источников, вспомнив старинную русскую сказку о живой и мертвой воде.

Говоря в тех же «Последних песнях», что он побеждает недуг могучим усилием воли, он опять-таки пользуется фольклором для выражения своего личного чувства;

Я примеру русского народа
Верен: *«в горе жить –*
Некручинну быть».
(II, 410)

В последних двух строках он цитирует знаменитую «Повесть о Горе-Злочастии», в которой есть такие мужественные бодрящие строки:

Да не буди в горе кручиноват, —
А в горе жить — некручинну быть,
А кручинну в горе погинути.

Этот мудрый девиз имеется и у Кирши Данилова:

Ох! в горе жить — некручинну быть[1].

Здесь, в некрасовских предсмертных стихах, эта народная речь так органически входит в состав его собственной речи, что даже не замечаешь черты, отделяющей одну от другой.

[1] *Кирша Данилов*. Древние российские стихотворения. М., 1938, с. 259.

Он и сам, особенно в последние годы, не видел этой демаркационной черты. Она все больше и больше стиралась в процессе его литературного роста.

Его собственный, личный стиль так часто становился народным, а народный так часто переходил в его личный, что разграничивать их почти невозможно.

Когда, например, в скорбной элегии на смерть Писарева поэт дает фольклорную концовку:

У счастливого недруги мрут,
У несчастного друг умирает... —
(II, 317)

эта концовка так спаяна с текстом, что мы не чувствуем здесь стилистического разнобоя и, пожалуй, даже не догадались бы о ее фольклорном источнике, если бы не собственное указание Некрасова.

Очевидно, Некрасов имеет в виду ту пословицу, что напечатана Далем под рубрикой «Счастье — удача»:

«У счастливого умирает недруг, у бесчастного — друг» (Д, 35).

В предсмертном стихотворении «Баюшки-баю» есть потрясающий образ искалеченной музы, которая говорит о себе;

Я прибрела на костылях!
(II, 425)

Образ чисто некрасовский, вполне самобытный, казалось бы, далекий от народной поэтики, и тем не менее внушенный фольклором, о чем свидетельствует, например, такая пословица: «Счастье на крылах, печаль на костылях» (Д, «Счастье — удача»).

Словом, фольклор присутствует нередко даже в тех произведениях Некрасова, которые по своей теме далеки от устно-поэтического народного творчества.

Это присутствие мы не всегда замечаем, потому что в тех произведениях Некрасова, куда фольклорные тексты входят одним из основных элементов, они не являются какой-то обособленной категорией речи и не контрастируют с речью поэта. Напротив, они так прочно сливаются с ней, что далеко не всегда отличишь, где кончается голос Некрасова и где начинается голос народа.

Возьмем хотя бы его «Песни о свободном слове». Это сатирический отклик на журнально-злободневную тему — жанр, чрезвычайно далекий от фольклора. Однако в «Песнях» есть, между прочим, такие стихи:

Друг! ты стоишь на рогоже,
Но говоришь ты с ковра.
(II, 237)

О том, что это фольклор, было бы трудно догадаться тому, кто в сборнике Даля не вычитал бы следующих народных пословиц:

«Лежит на соломе, а говорит с ковра».

«На рогоже сидя, о соболях не рассуждают».
(Д, 1002)

«Сидит на овчинах (на рогоже), а кричит, что с соболей».
(Д, 808)

В тексте Некрасова эти крестьянские поговорки так сливаются с авторской речью, что даже не производят впечатления цитат. Так крепок сплав индивидуального стиля с народным, что автор не меняет интонации, когда переходит от одного из этих двух элементов к другому:

Друг! ты стоишь на рогоже,
Но говоришь ты с ковра...
Чем это кончится, Боже!..
Грешен, не жду я добра...[1]

Или возьмем, например, такое типично народное словосочетание, как «думать думу». У других поэтов оно могло появиться лишь в стихах, стилизованных под народную речь, у Некрасова же оно естественно входит в состав его собственной речи даже тогда, когда в ней совершенно отсутствуют элементы народного стиля:

И *думу думает* она...
(II, 45)

И невольную *думаю думу*...
(II, 94)

Думаю думу свою...
(II, 202)

Думал я невеселые *думы*...
(II, 329)

Думал я горькую *думу*...
(I, 138)

[1] Ср. у Салтыкова-Щедрина в статье «Петербургские театры»: «Скажут, что я стреляю с ковра, а бью с рогожи» (Полн. собр. соч. Т. VIII, с. 108).

Это у него дано наряду с такими же сочетаниями в народных стихах *«Одумал ты думушку* эту» (II, 175), «Да ту мы *думу думали*» (III, 281) и т. д.

Стихотворение «Баюшки-баю», о котором мы сейчас говорили, все написано общелитературным языком, далеким от народного стиля:

Непобедимое страданье,
Неутолимая тоска...
Влечет, как жертву на закланье,
Недуга черная рука.

(II, 425)

И все же в это стихотворение вкраплено крестьянское слово «касатик»:

Пора с полуденного зноя!
Пора, пора под сень покоя;
Усни, усни, *касатик* мой!

(II, 425)

Традиционно-книжное выражение «сень покоя» стоит рядом с народным «касатиком», не вызывая при этом впечатления, что здесь стилистический разнобой.

В этом отношении характерно некрасовское стихотворение «Застенчивость», написанное в 1851 году. Один из близких друзей поэта*, знавший его десятки лет, сообщил в своих воспоминаниях, что эти стихи автобиографичны, так как смолоду Некрасов и сам был чрезвычайно застенчив[1].

Стихи не имеют никакого касательства к крестьянскому быту: в них говорится о «светском обществе», о «модной красавице», о «салонных львах»; лирический герой этих стихов — человек, далекий от просторечия: в его лексиконе есть такие слова, как «маска наружного холода», «роль», «статуя», «роковое прошедшее». И все же, когда в тех же самых стихах (в предпоследней строфе) этот человек говорит о себе по-крестьянски, что его

Бесталанная долюшка слезная
Извела, доконала вконец! —

(I, 68)

это не звучит диссонансом, это органически связано со стилем всей предшествующей речи и воспринимается читателем как нечто чрезвычайно естественное.

[1] «Литературное наследство». Т. 49—50. М., 1946, с. 537—538.

Между тем, если бы другой русский поэт, например Фет или Тютчев, говоря о своих личных переживаниях, сказал бы в лирических стихах о своей «долюшке», «бесталанной» и «слезной», это произвело бы впечатление фальши. У Некрасова же *«бесталанная долюшка слезная»* подготовлена и ритмом стиха, близкого к народным напевам, и синтаксисом предшествующих строф. Такова же концовка его стихотворения «До сумерек»:

По ведерочку слез на сестренок уйдет,
С полведра молодухе достанется,
А старуха-то мать и без меры возьмет —
И без меры возьмет — что останется!

(II, 70)

Этот сплав индивидуального и народного стиля был после Пушкина присущ одному лишь Некрасову. Даже в его «интеллигентских» стихах чувствуется человек, который приобрел словесные навыки в народной среде, для которого крестьянская речь — родная стихия.

Во время своих охотничьих скитаний по губерниям Центральной России Некрасов благодаря живому общению с народом неустанно обогащал свой словарь. Побывав, например, впервые в Новгородской губернии, он писал Тургеневу: «...Услыхал одно новое словечко, которое мне очень понравилось, — *пáморха*. Знаешь ли ты, что это такое? Это мелкий-мелкий, нерешительный дождь, сеющий, как сквозь сито, и бывающий летом. Он зовется *пáморхой* в отличие от *изморози,* идущей в пору более холодную» (письмо от 21 октября 1852 г., X, 178).

«...В пьесе «Как убить вечер?» появляется другое, тоже новгородское, словцо «кричане», — указывает один из современных исследователей Некрасова, — по «Толковому словарю» Даля: «Кричанин (новгородское) — загонщик, облавщик, гикалыцик». Оба эти слова — паморха и кричанин — объяснены в «Толковом словаре» Даля точно так, как объяснил и применил их Некрасов. Даль характеризует эти слова, как типично новгородские, принятые исключительно в Новгородской губернии»[1].

В литературе о Некрасове очень часто приводится свидетельство Глеба Успенского, что поэт в течение двадцати лет «по словечку» копил те «сведения о русской деревне», которые введены им в поэму «Кому на Руси жить хорошо»[2].

[1] *О. В. Ломан.* Усадьба Н. А. Некрасова Чудовская лука. — «Некрасовский сборник». М.—Л., 1951, с. 248—249.

[2] См.: «Пчела». 1878. Приложение № 2.

На самом же деле срок этот еще длиннее: среди собранных Некрасовым сведений о русской деревне можно отметить такие, которые вошли в поэму «Кому на Руси жить хорошо» через тридцать — и даже более! — лет после того, как они были записаны им.

Записи подслушанных им народных выражений и слов относятся к той ранней поре, когда он еще не приступал к разработке народных мотивов в стихах и, в сущности, был не столько Некрасовым, сколько Перепельским, поставщиком водевилей в Александринский театр и фельетонных стишков в мелкую петербургскую прессу.

Замечательно, что уже тогда Некрасов проявил тяготение к фольклору и начал до известной степени осуществлять ту программу, которую значительно позже (в одном из черновиков «Элегии» 1874 г.) пытался сформулировать так:

Народные черты усердно подмечая,
Их в книгу заносить, о славе не мечтая.

(II, 604)

Еще в 1841 году, едва вступив на литературное поприще, он в рецензии на «Русские народные сказки» И. Сахарова назвал их «неоцененным подарком для русской литературы» и обнаружил большой интерес к звонким и веселым простонародным созвучьям, которые услышал в этой книге:

Пришел Богдан,
Ерша Бог дал...
Пришел Устин,
Ерша упустил...
Пришел Лазарь,
По ерша слазил...
Пришел Назар,
Принес ерша на базар...

Иные сцены в ранних повестях и рассказах Некрасова являют собою мозаику народных прибауток, поговорок, присловий, причем некоторые из этих речений имеют резко выраженную стиховую природу:

Писано, переписано
В село Борисово
Из села Помела
До деревни Веникова[1].

(VI, 285)

[1] Менее развернутый вариант этой прибаутки находим позже в статье В. И. Даля «О русских пословицах», напечатанной в некрасовском «Современнике» (1847, № 6, с. 147–156): «Из села Помелова, из деревни Вениковой».

А настоечка тройная,
А настоечка травная —
Удивительная!
(VI, 285)

В понедельник —
Савка мельник,
А во вторник
Савка шорник
и т. д.
(VI, 114)

Иные являются, по самому своему существу, поговорками, окрыленными внутренней рифмой:

Побьет, *побьет,* да на воз *навьет* (VI, 111).

Мы не из *таких,* чтобы грабить *нагих* (VI, 112).

На том *свете* в *лазарете* сочтемся (VI, 112).

Ну, уж только и *господа,* с самого *с-испода* (VI, 112).

Поклон, да и *вон* (VI, 112).

Табачку *свету* нигде *нету* (VI, 113).

Известно наше богатство: кошля не на что *сшить* — по миру *ходить* (VI, 113).

Ходи в *кабак,* кури *табак,* вино *пей* и нищих *бей* – прямо в царство немецкое попадешь! (VI, 114).

Пошла душа в *рай* на самый на *край!* (VI, 114).

Здравствуй, нос *красный!* (VI, 116).

От стены до *ног* семьдесят пять *дорог* (VI, 272).

Без *троицы* и дом не *строится!* (VI, 284).

Говорят, что кур *доят,* а я так думаю: щупают (VI, 292).

Эти блестки крестьянского юмора использованы Некрасовым в его юношеской повести «Жизнь и похождения Тихона Тростникова».

В первой ее части в виде эпизодических лиц изображаются крестьяне, живущие в «петербургских углах», в третьей — крестьяне, беседующие в одном из петербургских трактиров. В обеих частях автор насыщает их речь вышеприведенными крылатыми фразами.

В начале настоящей главы говорилось, как глубоко понимал Некрасов все усиливавшийся процесс дифференциации крестьянства.

Эта дифференциация до некоторой степени отражена и в его ранних произведениях, где крестьянин-землероб говорит иначе, чем барский дворовый. В «Тихоне Тростникове» он отмечает, что именно дворовым, а не какому-нибудь другому слою крепостного крестьянства свойственны метонимические вульгаризмы,

вроде «Рождественской части» для обозначения *рожи*, «Харьковской губернии» для обозначения *хари*, «волостного правления» для обозначения *волос* и т. д. Указывая на это, Некрасов тем самым защищает речь «землеробов» и «пахарей» от возможных упреков в подобной вульгарности.

Мещанский говор опять-таки выделен у него в особую категорию речи («надуванция», «а́хтер», «изюмец»).

Любопытно, что слово «ерунда» еще не входило тогда в литературу, и, использовав его, Некрасов счел нужным сделать к нему примечание: «лакейское слово, равнозначительное слову — дрянь».

Впоследствии в другой своей повести он целую страницу посвящает этой дифференциации слов. Поводом к его рассуждению послужили слова «рохля», «тетеря», «божевольный».

«Что такое рохля и другие сейчас употребленные слова?» — спрашивает Некрасов. И отвечает на это таким рассуждением: «Народ редко выражает свои приговоры о людях, с определительностию, принятой в других классах; дурак, подлец почти неупотребительны в его словаре; у него свои условные определения личностей, замечательные какой-то деликатной уклончивостью, которая, впрочем, не лишена меткости, заменяющей жестокую определительность приговоров образованного класса. Тетеря, ворона, сорока, пропащий человек, вахлак, войлок, увалень, рохля — все эти названия и множество подобных беспрестанно слышатся на языке народа, и по ним он расценивает окружающие его характеры, может быть, еще вернее и точнее, чем общество, щедрое на резкие эпитеты. Не мешает заметить, что неблагозвучные слова — ерник, шильник, шаромыжник, мазурик, жулик — *вовсе не принадлежат народу, а только городу и рынку* (курсив мой. — *К. Ч.*). Человека недальнего и бесхарактерного, нестойкого в слове не с дурного умысла, а по слабости, народ зовет божевольным, грубого и бешеного — нравным, а о человеке щедром, правдивом, великодушном прекрасно и сильно говорит — душа Божеская» (VI, 442—443).

Здесь отчетливо выражено стремление молодого Некрасова к анализу различных оттенков простонародной речи. Понимая под словом «народ» трудовое крестьянство, он указывал в вышеприведенных строках, что не следует смешивать язык этого народа с жаргонами тех оторвавшихся от народа слоев, которые находятся под воздействием «города и рынка».

Выясняя, какие из крестьянских словечек, подслушанных Некрасовым в ту раннюю пору (кроме тех, которые отмечены выше) вошли впоследствии в его поэму «Кому на Руси жить хорошо», мы можем раньше всего указать два собственных имени: «Ду-

рандиха» и «Адовщина». В самом начале поэмы, в ее «Прологе», имеются строки о деревенской старухе, «корявой Дурандихе», которую странники именуют иронически ведьмой. Это выразительное крестьянское имя впервые появилось в ранней некрасовской прозе, в повести о Тихоне Тростникове, где выведена унтер-офицерша Дурандиха (VI, 244).

В главе «Счастливые» есть такие стихи:

Слыхали про Адовщину,
Юрлова князя вотчину?

Название «Адовщина» (от слова ад), вполне гармонирующее в этой поэме с другими столь же многозначительно мрачными названиями деревень: Дырявино, Горелово, Неелово, Столбняки, Дымоглотово, стало известно поэту еще в 1853 году, во время его весенней поездки в сельцо Алешутино, Владимирской губернии (VI, 367)[1].

К еще более ранней дате относится другое крестьянское словосочетание, встречающееся в поэме Некрасова: «праздновать трусу»:

Парома не докличешься
До солнца! перевозчики
И днем-то *трусу празднуют.*
(III, 366)

Впервые Некрасов воспроизвел это выражение еще в первоначальном варианте водевиля «Актер», то есть за тридцать пять лет до того, как оно вошло в его поэму. Один из персонажей «Актера», саратовский помещик Кочергин, говорил по поводу своей игры на бильярде:

Хоть на три тысячи изволь —
Вовек не *праздновал я трусу.*
(IV, 127)

Можно было бы привести еще несколько таких же малозаметных деталей, но и приведенных достаточно, чтобы прийти к заключению, что, приступая к писанию своей народной поэмы, Некрасов обладал материалами, которые начал копить за тридцать пять лет до того, в самом начале своего литературного поприща.

[1] Адовщина — крестьянская форма Одоевщины (подобно тому как город Овидиополь в просторечии носил наименование Адополь). С историей одного из героев поэмы — праведного бурмистра Ермила, управлявшего Адовщиной, поэт познакомился в том же 1853 г. (см. мой комментарий к поэме, III, 658).

13

Говоря о наблюдаемом в поэзии Некрасова сплаве «культурной» лексики с лексикой устного народного творчества, нельзя не сказать хотя бы несколько слов об одной чисто народной грамматической форме, которая наблюдается у него чаще, чем у какого-нибудь другого поэта.

Напомним одно из самых ранних стихотворений Некрасова:

Украшают тебя добродетели,
До которых другим далеко,
И — беру небеса во свидетели —
Уважаю тебя глубоко...

(I, 11)

Здесь нам кажется чрезвычайно типичной одна небольшая деталь: обращение автора к своему персонажу на *ты:*

Украшают *тебя* добродетели.

Это местоимение *ты* очень часто фигурирует в поэзии Некрасова и придает ей особый характер, который, как мы ниже увидим, свидетельствует о ее близости к фольклорному творчеству.

Нередко бывало, что едва Некрасов упомянет то или иное лицо, ему не терпится возможно скорее обратиться к этому лицу с прямою речью, вступить с ним в живое общение, превратить холодное *он* или *она* в пылкое, взволнованное *ты.*

Чтобы убедиться в том, сколько свежей эмоциональной энергии вносило это внезапное превращение третьего лица во второе, стоит вспомнить хотя бы стихотворение «Похороны», где после девяти четверостиший, повествующих о заезжем охотнике, застрелившемся в захолустной деревне («Осмотрел *его* лекарь скорехонько»), поэт начинает обращаться к нему с прямой непосредственной речью:

Что *тебя* доконало, сердешного?
Ты за что свою душу сгубил?

(II, 117)

Этот переход от *он* или *она* к *ты* создает впечатление живейшего участия автора в происходящих событиях и вызывает у него ту взволнованную дикцию, без которой стихотворение звучало бы гораздо равнодушнее. В знаменитых стихах о жнице поэт сначала наблюдает ее со стороны, и она для него «третье лицо»:

Слышится крик у соседней полосыньки,
Баба туда – растрепалися косыньки, –
Надо ребенка качать!

(II, 153)

И вдруг обращается непосредственно к ней:

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

(II, 153)

Иногда это превращение третьего лица во второе происходит у него на протяжении двух строк:

В добрую пору *дитя* родилось,
Милостив Бог! не узнаешь *ты* слез!

(II, 143)

Или:

Вспомним – Бозио. Чванный Петрополь
Не жалел ничего для *нее.*
Но напрасно *ты* кутала в соболь
Соловьиное горло свое,
Дочь Италии!

(II, 211)

Чаще всего он обращает это внезапное *ты* к тем, кому сочувствует, к искалеченным жизнью, погибающим людям:

Ты ему сердце свое отдала...
Сколько ночей *ты* потом не спала!
Сколько *ты* плакала!..

(I, 146–147)

Здесь *ты* свила себе гнездышко скромное...
Ну, а теперь *ты* созданье бездомное.

(II, 145)

Я задремал. *Ты* ушла молчаливо,
Принарядившись, как будто к венцу.

(I, 42)

И таковы же все его обращения к страдалице-матери:

Всю *ты* жизнь прожила нелюбимая,
Всю *ты* жизнь прожила для других.

(II, 95)

Своим путем бесстрашно *ты* пошла.

(II, 421)

Создается такое впечатление, будто автор то и дело вступает в разговор со своими героями, вмешивается лично в их жизнь, то бросает им прямо в лицо обвинения, то ободряет их, утешает, ласкает. Он для них не посторонний, не объективный созерцатель их дел и поступков. Он — один из них, он — соучастник их жизни, и оттого всякий раз, когда тот, о ком он говорит, становится непосредственным его собеседником, кажется, будто нежные или гневные чувства возникают *в ту самую минуту,* когда он описывает то или иное событие. Это местоимение *ты* изменяет категорию времени; здесь не прошлое, давно миновавшее чувство, здесь эмоция *настоящего времени.* Как будто все, что изображает поэт, происходит у него на глазах, вот сейчас, так что прошедшее время становится вдруг настоящим.

Когда, например, Некрасов повествует о том, как дети грабят родного отца, и, обращаясь к этому старику, говорит:

И вот *тебе,* коршун, награда
За жизнь воровскую *твою!* –
(I, 154)

создается иллюзия, что злое дело происходит сейчас, как это бывает в театре, где минувшее всегда воспринимается зрителями в качестве происходящего у них перед глазами сейчас.

Таковы же его обращения к родине. Для него она — живое лицо, с которым он находится в постоянном общении. Отсюда его всегдашние взывания к ней: «Родина милая, сына лежачего благослови, а не бей!» (II,527), «Родина-мать! я душою смирился, любящим сыном к *тебе* воротился» (I, 111), «Родина-мать! по равнинам *твоим я* не езжал еще с чувством таким!» (II, 143), «Прости меня, страна моя родная» (II, 366), «Мать-отчизна! дойду до могилы, не дождавшись свободы *твоей!»* (II, 107), «О матушка-Русь! *ты* приветствуешь сына...» (II, 319).

И его родная река для него не только *она,* но и *ты*:

О Волга!.. колыбель моя!
Любил ли кто *тебя,* как я?
(II, 87)

О Волга! после многих лет
Я вновь принес *тебе* привет.
(II 86)

И родной дом:

Сгорело *ты,* гнездо моих отцов!
(II, 364)

И русский народ: *«Ты* любишь несчастного, русский народ!» (III, 80), «Народ герой! в борьбе суровой *ты* не шатнулся до конца» (II, 44), «Народ! народ! Мне не дано геройства служить *тебе»* (II, 369).

Здесь в этой склонности Некрасова превращать третье лицо во второе проявилось наисильнейшее влияние устного народного творчества. Как известно, народ в своих песнях постоянно обращается с местоимением *ты* или *вы* ко всему, что у него перед глазами.

«Ты, заря ль моя, зорюшка!» — «Ты, поле мое, поле чистое!» — «Ты, дубровушка, ты зеленая». — «Долина ты моя, долинушка». — «Ты, пчела ли моя, пчелонька!» — «Ты, береза моя кучерявая». — «Спасибо тебе, банюшка». — «Вы падите-тко, горючи мои слезушки».

Едва только народный певец упоминает о каком-нибудь лице или предмете, он обращается к ним непосредственно с прямой речью, так что из объектов его созерцания они становятся живыми участниками его обихода, его собеседниками. Если, например, в песне появилось упоминание о ведрах:

По воду ходить, со горы ведра катить, —

можно заранее сказать, что в одной из ближайших строк появится прямое обращение к ведрам:

Ой, ведрышки мои, станьте полным-полны!

А если в песне упомянута гармонь, можно заранее сказать, что в одной из ближайших строк появится прямое обращение к ней:

Ты гармонья, моя матушка!

Эти особенности народного творчества очень отчетливо представлены в поэме Некрасова «Мороз, Красный нос», героиня которой разговаривает с живыми и неживыми предметами:

Заяц спрыгнул из-под кочи,
Заинька, стой! не посмей
Перебежать мне дорогу!
(II, 189)

Вся ты, тропина лесная!
(II, 190)

Крепче вы, ноженьки, стойте!
Белые руки, не нойте!
(II, 184)

Зверь на меня не кидайся!
Лих человек не касайся...
(II, 189)

Поцеловала и я, недостойная,
Белую ручку твою!
(II, 191)

Взрастил он тебя на приволье,
И вышел ты добрым конем.
(II, 177)

Эта присущая народной поэзии система обращений с прямой речью к любому лицу и предмету отразилась в поэзии Некрасова постоянными переходами от третьего лица ко второму, постоянными прямыми обращениями к предметам своего повествования.

Например, в поэме «Кому на Руси жить хорошо»:

Потом кукушка старая
Проснулась и надумала
Кому-то куковать;
. . . . . .
Кукуй, кукуй, кукушечка!
(III, 159)

Таковы же его воззвания к природе:

Мать-природа! иду к *тебе* снова.
(II, 151)

И к своей Музе:

Замолкни, Муза мести и печали!
(I, 158)

И к своему стиху:

Нет в *тебе* поэзии свободной,
Мой суровый, неуклюжий стих!
(I, 107)

У него часты такие обращения даже к неодушевленным предметам:

«Ой! ты зелие кабашное» (II, 128), «Копейка ты медная!» (II, 146), «Ты, русский путь, знакомый путь!» (II, 43), «О невидимая рука! Не обрывай же мне звонка!» (II, 296), «Но не гордись заране, премудрая тетрадь!» (II, 230), «Пылай, камин! Гори скорей, записок толстая тетрадь!» (II, 297).

И к отвлеченным понятиям:

«Но ты, святое беспокойство! Тебя принес он и в тюрьму!» (II, 547), «О юность бедная моя! Прости меня, смирился я!» (II, 84), «Но если вы — наивный бред, обеты юношеских лет, зачем же вам забвенья нет?» (II, 89—90).

Эта форма, сближая некрасовскую поэтику с народной, во много раз увеличивает эмоциональную силу стиха и придает ему живую выразительность. Стоит только уничтожить в знаменитых стихах о России прямое обращение к ней:

Ты и убогая,
Ты и обильная,
Ты и могучая,
Ты и бессильная,
Матушка-Русь! —
(III, 390)

и не только будет ослаблена поэтическая энергия этих стихов, но они лишатся той еле заметной, но чрезвычайно существенной для их содержания народной стилистической окраски, без которой они никогда не достигли бы такой экспрессивности.

В этой, казалось бы, столь незначительной грамматической форме выразилась опять-таки близость Некрасова к народной стилистике.

14

Наиболее заметная особенность лексики «крестьянских» стихотворений Некрасова, уже с первого взгляда бросающаяся в глаза всякому, кто начинает знакомиться с ними, — несметное количество уменьшительно-ласкательных слов.

Даже Черное море превращается у него в Черно морюшко (II, 127), даже смерть в смертушку (III, 647). Такие же слова, как баушка, буренушка, бурушка, зазнобушка, касатушка, сторонушка, хлебушко, утробушка, саврасушка, коровушка, заботушка, ребятушки, крылышки, встречаются в его словаре десятками (см., например, III, 160, 161, 171 и т. п.).

Его излюбленное слово «дума», входя в состав его народных стихов, почти всегда приобретает у него форму «думушка» и рифмуется с другими уменьшительными:

— Вот и мы! здорово, старая!
Что насупилась ты, *кумушка*!
Не о смерти ли задумалась?
Брось! пустая это *думушка*!
(II, 162)

Или:

— Здравствуй, родная. — «Как можется, *кумушка?*
Все еще плачешь никак?
Ходит, знать, по́ сердцу горькая *думушка,*
Словно хозяин-большак?»

(I, 86)

Или:

У самого расходилися *думушки...*
Ну, удружили досужие *кумушки*!

(II, 156)

(Ср. «С кем *думушку* подумати?», III, 292.)

Впрочем, и в стихах без крестьянской тематики встречается у Некрасова та же народная форма. Так, уже в его «Говоруне» мы читаем:

Отбою нет от *думушки;*
Эх! жизнь моя!.. увы!..
Зачем женили, *кумушки,*
Меня так рано вы!

(I, 189)

И в поэме «Дедушка»:

Слушал — имеющий уши,
Думушку думал свою.

(III, 16)

Так же типично для некрасовской лексики уменьшительное крестьянское слово «детинушка», рифмующееся с уменьшительными крестьянского просторечия: кручинушка, скотинушка, старинушка, Катеринушка, Оринушка (II, 132, 139, 142, 163).

Вообще, подчиняясь народной поэтике, Некрасов очень часто придавал большинству тех собственных имен, которые встречались в его деревенских стихах, суффиксы *ушк* и *юшк:* Савушка (I, 87), Калистратушка (II, 127), Титушка (II, 136), Матренушка (III, 251), Филиппушка (III, 250), Филюшка (III, 256), Оленушка (III, 255), Дёмушка (III, 257), Савельюшка (III, 261), Ефросиньюшка (III, 360), Евгеньюшка (III, 361), Устиньюшка (III, 375) и т. д.

Имена этого рода нередко вводились Некрасовым в систему народно-уменьшительных рифм: Ва́нюшка — нянюшка (II, 131), Ва́нюшка — банюшка (II, 162), Еремушка — соломушка (II, 56), Варварушка — сударушка (II, 125), Калинушка — спинушка (III,

349), Калистратушка — матушка (II, 157), Панкратушка — матушка (III, 369) и т. д., и т. д.

В полном соответствии с народным каноном стиха Некрасов рифмовал слово «матушка» со словами параллельными по смыслу:

матушки — батюшке;
(II, 133)

матушкой — батюшкой.
(III, 247)

Точно так же соответствуют народному стилю в изобилии употребляемые Некрасовым уменьшительные суффиксы *чк, чик, очек*.

Слов с этими суффиксами у Некрасова сотни. Тут и поляночка (III, 162), и площадочка (III, 296), и низиночка (III, 302), и коморочка (III, 381), и стеночки (III, 197), и ошейничек (II, 135), и охотничек (II, 139), и пряничек (III, 189), и корочка (III, 248), и чарочка (II, 123), и водочка (II, 124), и закусочка (111,158), и стаканчик (III, 157), и жбанчик (III, 162), и огурчики (III, 161), и ботиночки (III, 183), и шапочка (III, 287), и кукушечка (III, 159), и пеночка (т а м ж е), и жавороночек (III, 301), и минуточка (III, 196), и времечко (III, 300), и могилочка (III, 280) и т. д.

Народному характеру поэтической речи Некрасова немало способствует обильное количество слов с уменьшительно-ласкательными суффиксами *еньк, оньк, ыньк,* как, например: душенька (I, 87), ноженьки (III, 271), рученьки (II, 142), онученьки (II, 142), полосыньки (II, 153), волосыньки (II, 157), косыньки (II, 153), слезоньки (III, 274), пьяненький (II, 133), румяненький (II, 133), родименький (II, 140), плохонький (III, 234), тихонький (III, 265) и т. д., и т. д.

Еще более способствуют фольклорному стилю стихотворений Некрасова народные варианты указанных суффиксов: *ешеньк, ехоньк, охоньк,* обозначающие, по определению школьных грамматик, либо смягчение или уменьшение качества, либо эмоциональное усиление.

Ушла. Бреду *тихохонько*...
(III, 297)

Суд приехал... допросы... — *тошнехонько!*
(II, 116)

Осмотрел его лекарь *скорехонько.*
(II, 116)

Подбегаю к ним *скорехонько.*
(II, 132)

Усмехнулся я *легохонько...*
(II, 132)

Эта форма употреблялась поэтом не только в стихотворениях, посвященных крестьянской тематике, но и в таких, где воспроизводится речь мелкого чиновника, торговца, подьячего и других горожан, сохранивших в своем языке элементы просторечия.

Каждый день встаю *ранехонько,*
Достаю насущный хлеб...
Так мы десять лет *ровнехонько*
Бились, волею судеб, —
(I, 91)

говорит, например, бывший чиновник Провиантской комиссии в некрасовской сатире «Филантроп». Титулярный советник в «Говоруне» вводит в свой язык те же формы:

То ль дело как *ранехонько*
Пробудишься, зевнешь —
На цыпочках *тихохонько*
Из спальни улизнешь...
(I, 182)

Такова же речь уездного чиновника Феклиста Онуфрича Боба:

Ох, времячко! *Скорехонько*
Летишь ты, хоть без крыл,
Уж двадцать лет *ровнехонько*
Как в Питере я был.
(I, 360)

Крестьянская поэма «Кому на Руси жить хорошо» не могла не изобиловать такими наречиями, как *прямехонько, вернехонько, чернехонько, любехонько* (III, 178, 214, 327 и др.). Сюда же относятся такие слова, как *легонечко* (III, 260), *маненичко* (III, 285) и др.

Не только наречия, но и прилагательные в стихотворениях Некрасова тяготеют к этим уменьшительным формам:

Сенцо *сухим-сухохонько.*
(III, 312)

Сама едва *живехонька...*
(III, 285)

Опять бела, *свежехонька...*
(III, 248)

Барыня будет *одна-одинехонька.*
(II, 146)

День-то не весел, а ночь-то *чернехонька...*
(II, 146)

Белый плат в крови *мокрехонек!*
(II, 163)

Дом *пустехонек.*
(III, 340)

Шалаш *полным-полнехонек...*
(III, 186)

Господь его без разуму
Пустил на свет! *Глупешенек!*
(III, 337)

Все эти уменьшительные формы нередко бывали подсказаны Некрасову фольклором. Без этих форм трудно представить себе русскую народную песню.

Вот, например, типичный отрывок из причитаний Ирины Федосовой:

Поминать стану любимую *семеюшку,*
Потоскую над косявчатым *окошечком...*
Я без *ветрышка,* горюша, нынь шатаюся,
На *работушке,* победна, призамаюся...
Столько живуци без милоей *семеюшки,*
Я со этой со великой со *кручинушки,*
Я бы выстала на гору на высокую,
Со обиды пала в *водушку* глубоку бы...
(Б, 39)

Из общелитературных уменьшительно-ласкательных слов здесь имеется одно лишь: «окошечко». Остальные в настоящее время свойственны исключительно народно-песенной речи: ветрышек, водушка, работушка — совершенно чужды современному слуху, равно как и другие уменьшительные, встречающиеся у той же Ирины Федосовой: мшишечки (мхи, 32), щеечки (щи, 47), саватиночка (саван, 28), ткиюшка (ткачиха, 117) и т. д.

Иногда в народной поэзии словам придаются даже два уменьшительных суффикса: словечушко, сердечушко и пр.

В поэзии Некрасова тоже встречаются подобные формы, например «галченяточки» в поэме «Кому на Руси жить хорошо»:

Кто с чем, а нашей галочке
Родные *галченяточки*
Всего милей...

(III, 367)

И когда в «Коробейниках» Ванька дает Катеринушке «нерушимое обещаньице» (II, 124), нельзя не вспомнить о таких же уменьшительных в песнях народа: желаньице, свиданьице, прощаньице:

Завтра праздник, *гуляньице,*
А нам, девушкам, *в собраньице.*

(III, 101)

Те же формы и в народных былинах:

Брал у батюшки, у матушки *прощеньице-благословеньице,*
И поехал в *раздольице* чисто-поле.

И такие же формы в причитаниях, собранных Барсовым: повиданьице (Б, 53), сиротаньице (Б, 55), говореньице (Б, 71), маханьице (Б, 71), хоженьице (Б, 71), наеданьице (Б, 184), упованьице (Б, 184).

У Некрасова эта форма встречается в поэме «Кому на Руси жить хорошо»:

Теперь уж я не дольщица
Участку деревенскому,
Хоромному *строеньицу.*

(III, 291)

Но стоит только ближе всмотреться во все эти уменьшительно-ласкательные слова, станет ясно, что далеко не все из них сохраняют свою экспрессию уменьшения и ласки.

Во многих случаях суффиксы, обозначающие эту экспрессию, не только не соответствуют значению данного слова, но явно противоречат ему. Конечно, когда, например, в поэме «Орина, мать солдатская» умирающий крестьянин прощается с жизнью и говорит, обращаясь к поляне, которую он когда-то косил:

Ты прости, прости, полянушка! —

(II, 164)

здесь, несомненно, присутствует экспрессия нежности, и уменьшительно-ласкательное слово «полянушка» здесь отнюдь не равно по значению слову «поляна», в это слово «полянушка» вложена вся любовь земледельца к той земле, которую он обрабатывает.

Точно так же, когда в поэме «Кому на Руси жить хорошо» мать говорит о могиле своего трагически погибшего сына:

На Дёминой *могилочке*
Я день и ночь жила, —
(III, 280)

здесь эта форма насыщена чувством тоскующей матери, и уменьшительно-ласкательный суффикс можно считать совершенно оправданным.

Так же экспрессивен — хотя и в обратном смысле — уменьшительный суффикс в характеристике помещика Оболта-Оболдуева:

Какой-то барин *кругленький,*
Усатенький, пузатенький...
(III, 220)

Бывали случаи, когда Некрасов и сам подчеркивал выразительность суффиксов этого рода, что видно хотя бы из такого двустишья в поэме «Кому на Руси жить хорошо»:

Решили дать по *лозочке,*
И каждый дал *лозу.*
(III, 219)

Здесь определяемая суффиксом разница между лозою и лозочкою представлена чрезвычайно отчетливо.

Но подобные случаи редкостны, они не правило, а исключение; правило же состоит в том, что и в фольклорных песнях, и в стихотворениях Некрасова смысл этих ласкательно-уменьшительных форм в значительной мере *стерся и выветрился.* Можно было бы привести очень много примеров того, что какая бы то ни было экспрессия субъективной оценки в них зачастую *совершенно отсутствует.*

Это видно хотя бы из тех стихотворений Некрасова, где люди ласково именуются Саввушками, Титушками, Ванюшками; эти ласкательные отнюдь не свидетельствуют об особенных симпатиях к тем, чьим именам придана эта форма, ибо, например, в «Коробейниках» тот, кого так любовно зовут «Калистратушкой», тут же характеризуется как грабитель народа:

Сам снимает крест с убогого.
— Рыжий, клином борода.

(II, 127)

А ту, кого в «Коробейниках» ласково зовут «Степанидушка», мы только и видим в поэме как воровку и распутную женщину (II, 138–139).

Вот до какой степени все эти суффиксы утратили свою экспрессивность! Они не только не характеризуют отношения говорящего к тем или иным явлениям и лицам, но резко противоречат его отношению к ним. Противоречие не замечается нами именно потому, что суффиксы эти в фольклорных стихах (равно как и в поэзии Некрасова) зачастую *не несут никакой смысловой и эмоциональной нагрузки.*

В иных случаях это ясно до очевидности. Когда, например, Ирина Федосова называет кручину — «кручинушкой» и обиду — «обидушкой», никак нельзя сказать, чтобы она питала к ним особую нежность.

Между тем именно такие понятия, к которым она относится с неодобрением, а порою и с ненавистью, облечены у нее в формы любви и сочувствия: измену она называет «изменушкой» (Б, 241), горе — «бесчастьицем» (Б, 115), болезнь — «неможеньицем» (Б, 124). Даже тоска у нее «тоскичушка» (Б, 169), даже смерть — «смеретушка» и «смертушка» (Б, 95).

Равным образом даже нужда именуется у Некрасова «нуждушкой» (III, 506).

И если бы экспрессия ласки сохранялась во всех уменьшительных, входящих в народную речь, разве были бы возможны такие стихи в причитаниях Ирины Федосовой:

Он не вор, кажись, был, не *мошенничек,*
Он не плут, кажись, был, не *разбойничек.*

(Б, 251)

Не только ласки, но и уменьшения нет в большинстве этих ласкательно-уменьшительных суффиксов, когда они встречаются в некрасовской или в народной поэзии. Иначе Черное море не было бы названо у Некрасова «морюшком», да и Федосова не сочетала бы уменьшительных слов с эпитетами «большой» и «великий»:

Я еще дарю вас, белыих лебедушек,
За ваше за *великое желаньице.*

(Б, 124)

Иностранцу, слабо знающему русский язык, это словосочетание покажется вопиющей нелепостью: по аналогии со словами «платьице», «зеркальце», «рыльце», «оконце» и пр. он сочтет «желаньице» — «малым желанием», которое, к его удивлению, тут же именуется «великим». Между тем это противоречие кажущееся, так как значение суффикса здесь опять-таки равняется нулю.

То же самое в песнях, записанных Шейном:

Сильным дождичком засеки молоду жену.
(Ш, 342)

Если бы слово «дождичек», в соответствии со своей грамматической формой, ощущалось певцами как нечто малое, слабое, они не могли бы назвать этот дождичек сильным и не считали бы, что он способен засечь человека, то есть исхлестать его своими потоками насмерть.

Что подобные формы в большинстве случаев никак не воспринимались творцами фольклора, можно видеть хотя бы из такого двустишия, типичного для былинного стиля:

Тут поехал *Олешка* на битву да на великую,
Приезжает *Олешенька* к битвы великое.
(«Бой Добрыни с Дунаем»)[1]

Дико было бы думать, что сказитель одним духом в двух рядом стоящих фразах выразил по отношению к одному и тому же лицу и пренебрежение («Олешка») и ласку («Олешенька»). Просто он считал аннулированным смысл обоих суффиксов, и потому для него «Олешенька» равен «Олешке».

Если бы было иначе, изобилие ласкательно-уменьшительных в народной поэзии, равно как и в поэзии Некрасова, производило бы впечатление неприятной безвкусицы, фальши.

В самом деле, стоит только представить себе, что все эти «ноченьки», «рученьки», «онученьки» сохраняют в фольклоре свое значение ласки, — и благородно-суровые русские песни покажутся приторными, нестерпимо слащавыми. Этого не происходит именно потому, что данные формы не ощущаются в народной поэзии почти никогда[2].

Чтобы яснее показать, до какой степени ослаблена здесь выразительность уменьшительно-ласкательных суффиксов, стоит только привести для контраста какой-нибудь живой, активный

[1] «Архангельские былины и исторические песни», собранные А. Д. Григорьевым в 1899—1901 гг. Т. III, СПб., 1910, с. 97.

[2] См.: *И. Э. Мандельштам.* Об уменьшительных суффиксах в русском языке. — «Журнал Министерства народного просвещения». 1903. № 8, с. 328 и сл.

суффикс, безотказно выполняющий свою смысловую функцию. Таков, например, суффикс *ищ*, увеличительная экспрессия которого остается равно сильна и в народной и в книжной речи. Когда богатырь в былине «Добрыня и змей» выхватывает «ножище-кинжалище», огромность этого «ножища-кинжалища» очень четко определяется суффиксом *ищ*. То же и в поэзии Некрасова: дождище (II, 63), ворище (II, 338), глазища (III, 159), силища (III, 251), ручища (III, 207), медведище (III, 259), стожище (III, 311) и т. д.

Устойчивостью этого суффикса еще сильнее подчеркивается вся зыбкая природа тех суффиксов, о которых мы сейчас говорим.

Вообще едва ли одна десятая часть общего числа уменьшительно-ласкательных слов, входящих в состав русских народных песен, сохраняет в восприятии поющих и слушающих тот смысловой оттенок, который сохраняется в обыденной речи. В народной поэзии не существует сюжетов, которые требовали бы такого количества уменьшительно-ласкательных слов. А если так, то, спрашивается, какая же была надобность певцам и сказителям называть всякого Ерему — Еремушкой и всякую дорогу — дороженькой? Почему Некрасов в поэме «Кому на Руси жить хорошо» так упорно культивировал эти словесные формы, вводя их в некоторых фрагментах чуть не в каждую строчку?

Мужик стоял на *валике,*
Притопывал *лаптишками*
И, помолчав *минуточку,*
Прибавил громким голосом...
. . . . . .
— Как звать тебя, *старинушка?*
«А что? запишешь в *книжечку?*»
(III, 196)

И это тем более замечательно, что в тех стихотворениях Некрасова, которые не связаны с народной тематикой, подобных мнимых уменьшительных почти не имеется. Здесь «вал» никогда не называется без достаточного основания «валиком», «солнце» — «солнышком», «минута» — «минуточкой».

15

Чем же объяснить, что народные песни (а вместе с ними и «крестьянские» стихотворения Некрасова) изобилуют такими формами, как ноженьки, шеюшки, банюшки, шапочки, глазыньки, косточки, Ванюшки, Марьюшки, Титушки?

Как мы видим, здесь дело отнюдь не в оттенках смысла. Логических оснований для этой уменьшительности нет, ибо эта уменьшительность мнимая.

Функция подобных суффиксов совершенно иная: их требовала раньше всего определенная система стиха.

Ритм произведений народной поэзии в большинстве случаев требовал, чтобы эти концевые слова имели не меньше трех слогов, причем ударение должно быть поставлено на третьем слоге от конца: ма́тушка, ба́тюшка, зи́мушка, пта́шечка. Эти дактилические окончания (—∪∪) — неотъемлемая принадлежность русского фольклорного стихотворного ритма, и почти все былины, все причитания и великое множество песен, то есть сотни тысяч народных стихов, украшены этими дактилями.

Здесь коренная, исконная форма русской народной поэзии. Недаром Ломоносов в своих изысканиях о русском стихе отводил такое почетное место тригласным (то есть дактилическим) рифмам. «В нашем языке, — писал он, — толь же довольно на последнем и третием, коль на предкончаемом слоге силу имеющих слов находится: то для чего нам оное богатство пренебрегать, без всякия причины самовольную нищету терпеть, и только одними женскими побрякивать, а мужеских бодрость и силу, тригласных (рифм. — *К. Ч.*) устремление и высоту оставлять?»[1] По догадке Гильфердинга, Ломоносов нашел эту форму стиха у себя в Архангельской губернии, слушая сказителей былин, «ибо и до сих пор помнят на Выгозере, что былины перешли туда с Поморья»[2].

Так что, когда, например, мы читаем у Ирины Федосовой:

Утонул да тут родитель милой *ба́тюшко,*
Света братца тут смахнуло буйным *ве́трышком*
Середи да синя-славного *Оне́гушка,*
Тут же бросило спорядного *сусе́душка,* –

(Б, 262)

мы видим, что все эти уменьшительные концевые слова здесь использованы главным образом в интересах фольклорного ритма: каждое концевое слово (или его окончание) здесь звучит дактилически, причем ради этого дактиля даже буйный ветер (то есть в данном случае шторм, ураган) ласково назван здесь ветрышком.

Значит, дело опять-таки в ритме. Замените в этом тексте Онегушко — Онегой, ветрышко — ветром, и песенный строй будет совершенно разрушен.

---

[1] *М. В. Ломоносов.* Сочинения. Т. III. СПб., 1895, с. 9.

[2] *А. Ф. Гильфердинг.* Олонецкая губерния и ее народные рапсоды. — «Онежские былины». М.—Л., 1949, с. 82—83.

Всмотримся внимательно в те формы народных стихов, которые отразились в поэзии Некрасова, и попытаемся раньше всего проследить зависимость ее словарных конструкций от ритма и от акцентной системы русской народной поэзии.

В тюркских языках все ударения — на последнем слоге, в польском — на предпоследнем. Что же касается русского, то хотя в нем ударение подвижное, изменчивое, но в своих песнях, былинах, духовных стихах, вообще во всякой эмоциональной ритмической речи русский народ в течение многих веков неизменно стремился установить на большинстве своих слов, завершающих каждый стих, то излюбленное «тригласие» с ударением на третьем слоге от конца, о котором мы сейчас говорим.

Подавляющее большинство всех стихотворных окончаний в русских былинах и песнях были окончания тригласные, придававшие этим произведениям народа особую тягучесть и медлительность. Поучительно следить, к каким разнообразным приемам прибегали создатели устной поэзии, чтобы удовлетворить этой основной тенденции народного стихосложения.

Когда, например, они превращали «богатство» в «богачество», или «рыбу» — в «рыбину», «щуку» — в «щучину», или «птаху» — в «пташицу», — это был один из наиболее элементарных приемов для придания тригласных окончаний входившим в их песню словам.

Пластичность русского языка давала певцам и сказителям и другую возможность увеличивать количество гласных в конце каждого стиха — при помощи замены глагольного окончания *ть* архаическим *ти:* «ой, живому-то прочь не уехати», «хлеба-соли зовет она кушати», «по-низку велел поклон поставити».

Тому же приросту недостающего третьего слога служат замены кратких возвратных окончаний *съ* более долгими окончаниями *ся:*

Не к кому горюшке *приюти́тися,*
Не к кому победной *пришати́тися.*

Потребность в дактилических окончаниях каждого стиха была так велика, что народным певцам и сказителям не хватало слов с такими окончаниями. Поэтому им приходилось искусственно дактилизовать окончания, для чего они уснащали свою речь целым рядом вставных безударных частиц, вроде «то», «ко», «от», «тко», «же», «нонь»: «Владимир же», «глупый нонь», «зде́ ка жить», «туды́ ка вы», «во се́ни ты» и т. д.

Золотой казны вы мне да не плати́те-*ко,*
Только грубыим словечком не груби́те-*тко.*

Той же задаче дактилизации слов с женскими окончаниями служила частица *е*, тоже лишенная смысловой функции:

А и стыдно будет нам, да поха́бно е...

Скочил то тут Добрынюшка Мики́тич е...

Всеми способами народные певцы добивались «тригласия» в окончании каждого стиха.

Этому «тригласию» служили также эпитеты, стоявшие перед двугласными словами и принимавшие на себя их ударения, делая их безударными, например: матера́ вдова, калена́ стрела, золоты́ ключи, белы́ руки, белы́ груди, резвы́ ноги, сыра́ земля, добры́м конем. Все эти постоянные эпитеты являются словами дактилообразующими: «тригласие» в данном случае достигалось тем, что главные слова, существительные, на которых и должно бы лежать ударение, лишались его в пользу второстепенного слова, эпитета, до такой степени стертого, что его значение почти не ощущается нами.

Приходилось прибегать не только ко всяким приставкам, суффиксам, дополнительным словам, но и к превращению ударяемых слов в безударные.

Эта же потребность в дактилических окончаниях слов заставила создателей фольклора нарушать в ряде случаев привычные ударения слов, лишь бы получить необходимую им форму «тригласия». Так, в былинах, собранных А. Ф. Гильфердингом, сплошь и рядом встречаются слова, дактилизованные при помощи причудливых и своенравных ударений, отклоняющихся от установленной нормы: о́бверну, сва́товство, по́лотно, со́ловей, за́става, сви́ньею, го́ловой, ка́зною и т. д., и т. д.

Перестановка ударений во имя дактилизации слов узаконена такими песенно-былинными формами, как де́вица, вместо деви́ца; бо́яре, вместо боя́ре; се́ребро, вместо серебро́; кра́сота, вместо красота́.

Характерно, что почти все собственные имена, введенные народом в былины, имели окончание дактилическое: Му́ромец, Ива́нище, Новото́ржанин, Заба́вушка Путя́тишна, Амелфа Тимофе́евна, Добрыня Мики́тинец, Михайло Поток сын Ива́нович, Вольга Святосла́вович, Чурило Пле́нкович, Дюк Степа́нович, Микула Селяня́новнч, Хотенушка Блу́довна, Чайна Часо́вична, братья Збродо́вичи, Данило сын Мано́йлович.

У громадного большинства былинных собственных имен ударения, как мы видим, были на третьем слоге от конца.

Если же в область былинного ритма попадало имя с другим ударением, например, Киев, Владимир, Почай, Чурило, это имя дактилизовалось при посредстве добавочных слов, не имеющих самостоятельного ударения и тем самым образующих недостающие слоги, например: Сафа́т-река, Почá́й-река, Колыба́ев-сын, Никитич-млад, Чернигов-град, причем эти два слова произносились как одно слово с дактилическим окончанием. Энклитики и проклитики играли немалую роль в дактилизации народного стиха.

Слово «Киев» дактилизовалось через посредство слова «град»: Киев-град; слово «Царь-град» разделялось пополам и в середину вставлялась частица *от:* Царь-от-град.

Большинство собственных имен, не имеющих дактилического окончания, как, например, Галич, Киев, Буслаев, употреблялись преимущественно в косвенных падежах: Ильменю, Ерусо́лиму, Ку́рцовцем, Галице, Киеве, Владимире, Василию Буслаеву, то есть именно в таких падежах, которые позволяют этим словам приобрести необходимое для народной версификации окончание. Сюда же относятся: Поповича, Никитича, Змеевича и т. д.[1].

Характерно, что в поэме «Кому на Руси жить хорошо» фамилии большинства персонажей отличаются особой протяжностью: *Веретенников, Алтынников, Шапошников, Овсянников, Кропильников, Ситников* — у всех этих длинных фамилий одно и то же дактилообразующее окончание «ников», причем, судя по некрасовским рукописям, поэт намечал для этой же поэмы фамилии: *Рыбников, Хлебников, Колпашников* (III, 475, 538).

Если же имена были более кратки, их окончания в его стихах, как и в народной поэтической речи, либо дактилизовались при помощи неударных приставок (типа Путятин-князь, Савелий-дед), либо принимали такие падежные формы, которые придавали их окончаниям лишние слоги, вследствие чего (опять-таки как и в фольклорных стихах) получалось нужное «тригласие»: *Оболта-Оболду́ева, Синегу́зина, Ги́рина, Ла́вина, Кривоно́гову* и т. д.

Во многих своих стихотворениях Некрасов в такой же степени, как и народные рапсоды, стремился к этим «тригласным» окончаниям стихов. Вся его эпопея «Кому на Руси жить хорошо»

---

[1] Настоящая глава частично воспроизводит мои наблюдения над формой народных стихов, опубликованные в 1921 г.* Недавно я с большим удовлетворением убедился, что изложенное на этих страницах подтверждается исследованиями специалистов. См., например, главу «Динамические особенности народного языка» в кн. М. П. Штокмара «Исследования в области русского народного стихосложения». М., 1952, с. 289—291.

имеет в конце большинства своих строк эти народные дактили, причем мужские окончания, появляющиеся после неопределенного числа дактилических, замыкают собою каждую фразу. Дактилизация стихов достигается здесь теми же средствами, какие выработаны фольклорной традицией. Этой дактилизации служат и такие формы, как «Федорушка», «Катеринушка», «Дёмушка», и такие, как «тихохонько», «легохонько», и такие, как «кукушечка», «водочка», — словом, все уменьшительно-ласкательные, которые не столько выражают собою оценку предметов и лиц, сколько служат народному ритму.

Вслед за творцами фольклора Некрасов дактилизовал многие окончания строк при помощи проклитик и энклитик:

Подшутит: *поглядúте-тко.*
(III, 259).

Без тела, — *а жúвет оно.*
(III, 160)

Найти — найдете *сáми вы.*
(III, 162)

Скажи! Идите *пó лесу*
(III, 162)

Пришла весна — *сказáлся снег!*
(III, 166)

Аминь! — Спасибо. *Слýшай же!*
(III, 168)

С работай *раздружúла нас.*
(III, 167)

В ту пору тени *нé было.*
(III, 344)

Забросит луч — и *чýдо там.*
(III, 346)

Таких составных окончаний, слагающихся из двух или даже трех слов, особенно много в «Пире — на весь мир», последней части поэмы «Кому на Руси жить хорошо»:

Куражился: *«Дурáк же ты!»*
(III, 355)

«Дурак же ты...» —
И всé-то вы...
(III, 355)

В другую пору *тó-то бы...*
(III, 361)

А спорить — видит — *нé о чем.*
(III, 366)

Когда эти составные дактили следовали один за другим, дикция некрасовского стиха, обычно такая чеканная, теряла свою четкость:

Светает. Снаряжаются
Подводчики. — Эй, *Влáс Ильич!*
Иди сюда, *глядú, кто здесь!* –
Сказал Игнатий Прохоров.
(III, 372)

Образовать дактиль из слов «Влас Ильич» было возможно только в том случае, если со слова «Ильич» снималось ударение, а это было так же трудно, как лишить ударения два слова «кто здесь» в следующей строке. В обоих случаях мы ощущаем эти сочетания слов как дактилические лишь потому, что благодаря предыдущим стихам у нас уже выработалась очень сильная инерция ритма.

В первой части поэмы, в главе «Пьяная ночь», есть несколько таких составных окончаний, дактиличность которых только потому и ощущается нами, что дактилические окончания являются в поэме наиболее распространенными, а вне контекста их можно принять за четырехстопный ямб:

Иван кричит: *«я спáть хочу».*
А Марьюшка: *«и я́ с тобой!»*
Иван кричит: *«постéль узка»...*[1]
(III, 199)

Конечно, таких архаических способов дактилизации окончаний, как наращивание лишнего слога при помощи безударных частиц *е* и *нонь,* в поэме Некрасова нет, но почти все другие приемы народных песен здесь налицо. Возвратные окончания *ся* (вме-

[1] Взято почти буквально из песни, записанной Глебом Соколовым в Тульской губернии в шестидесятых годах. Песня была перепечатана в «Этнографическом сборнике Географического общества». Вып. VI. СПб., 1864. № 8, с. 12.

сто усеченных *съ*) широко использованы в тексте поэмы в полном согласии с версификацией народа: «гнушалися», «запиралися», «каталися», «размоталися», «крестилися», «покатилися» и т. д., и т. д.

Дактилизованные при помощи *ся* окончания глаголов встречаются у Некрасова особенно часто в таких параллельных строках:

Уж языки *меша́лися*,
Мозги уж *потряса́лися*.
(III, 263)

Крестьяне *настоя́лися*,
Крестьяне *надрожа́лися*.
(III, 276)

В молчанку *напива́лися*,
В молчанку *целова́лися*.
(III, 350)

Хлеба не *роди́лися*,
Снеточки не *лови́лися*.
(III, 263)

Ночь — слезами *облива́ются*,
День — как травка *пристила́ются*.
(III, 288)

Очень редки у Некрасова архаические инфинитивы на *ти*, столь часто встречающиеся в народных былинах:

С кем думушку *подумати?*
(III, 292)

Древняя дактилическая форма *атися, итися* в поэтическом наследии Некрасова встречается лишь однажды:

Стало хозяйство тогда *поправля́тися:*
Стало земли от семян *остава́тися!*
(II, 201)

Вместо глагольных форм *слыхал, видал, ходил* Некрасов в своих «крестьянских» стихах часто оказывал предпочтение формам *слыхивал, видывал, хаживал*, так как эти формы, усиливая народный колорит его речи, в то же время служили опять-таки дактилизации стиховых окончаний.

В «Коробейниках»:

Не ругайся! Сам я *слы́хивал,*
Тут дорога попрямей. —
«Дьявол, что ли, *понапи́хивал*
Этих кочек да корней?»
(II, 135)

В «Похоронах»:

Ты ласкал их, гостинцу им *на́шивал,*
Ты на спрос отвечать не скучал.
У тебя порошку я *попра́шивал.*
И всегда ты нескупо давал.
(II, 117)

В «Кому на Руси жить хорошо»:

Никто его не *ви́дывал,*
А слышать всякий *слы́хивал.*
(III, 160)

По деревням ты *ха́живал?*
(III, 193)

А немец нас *пору́гивал,*
Да в яму землю мокрую
Пошвы́ривал ногой.
(III, 268)

— Уж будто не *кола́чивал?*
(III, 255)

Я тоже перете́рпливал:
Помалчивал, поду́мывал.
(III, 264)

Старик ползком *подпа́лзывал.*
(III, 523)

В народных песнях этих форм великое множество, и в большинстве случаев они завершают собою стиховую строку, дактилизуя тем самым ее окончание. Таковы, например, типичные строки из причитания Ирины Федосовой:

По сеням да станут детушки *поха́живать,*
Из окошечка в окошечко *погля́дывать,*
На широкую на уличку *посма́тривать.*
(Б, 5)

Пользовался Некрасов и народной деепричастной формой с окончанием *чи*, создающей дактилическое окончание стихов.

В «Коробейниках»:

Ты живи себе *гуля́ючи*,
За работницей женой,
По базарам *разъезжа́ючи*,
Веселися, песни пой!
(II, 133)

В «Кому на Руси жить хорошо»:

В той ли вотчине *припева́ючи*
Доживает век аммирал-вдовец,
И вручает он, *умира́ючи*,
Глебу-старосте золотой ларец.
(III, 367)

На баб нарядных *гля́дючи*.
(III, 181)

В «Калистрате»:

Надо мной певала матушка,
Колыбель мою *кача́ючи:*
«Будешь счастлив, Калистратушка!
Будешь жить ты *припева́ючи!»*
(II, 157)

В «Думе»: «гове́ючи — жале́ючи», «доеда́ючи — накопля́ючи» (II, 102) и т. д., и т. д.

Словом, для своих «деревенских» стихов Некрасов из каждой грамматической формы выбирал в огромном большинстве случаев ту, которая придает данному слову наибольшую протяженность, наибольшее количество слогов: не «тихо», а «тихохонько», не «качая», а «качаючи», не «сторона», а «сторонушка», не «полоса», а «полосынька», не «обещанье», а «обещаньице», не «терпел», а «перетерпливал», не «нависла», а «нависнула» и т.д.

Слова «оттуда», «отсюда», «покуда» тоже нередко приобретали у него удлиненную форму:

«На, родной! да ты *отку́дова?*
— Я проезжий, городской.
«Покачай; а я *поку́дова*
Подремлю... да песню спой!»
(II, 57)

Живу в Грязно́й *поку́дова,*
Не плачу ни о чем;
И в Псков меня *отсю́дова*
Не сманят калачом.

(I, 370)

Особенно много этих форм в поэме «Кому на Руси жить хорошо»:

«А прочие *покудова»* (III, 157), «Колом ее *оттудова»* (III, 168), «Громам греметь *оттудова»* (III,195), «И барин в ней: *«Откудова...»* (III, 325), *«Откудова* ни взялися» (III, 266) и т. д.

До Некрасова эта тяга к удлинению слов, к увеличению до максимальных пределов их слогового состава была свойственна лишь народным певцам и сказителям. Правда, поэты-стилизаторы пользовались иногда такими же формами слов, но лишь для нарочитой орнаментации своих псевдонародных сочинений. А в поэзию Некрасова эти формы вошли органически, стали ее плотью и кровью. Они в его стихах так же ненадуманны, непринужденны, естественны, как и в произведениях народной поэзии.

Нужно сказать, что вообще многосложные протяжные слова, независимо от дактилизации окончаний, чрезвычайно характерны для поэзии Некрасова.

Такие, например, слова, как «надрывалося», «бесталанная», «всевыносящая», «душегубные», «многострадальная», «больнехонек», являются словами типично некрасовскими.

В то время как в «Евгении Онегине» на сто строк приходится в среднем лишь двадцать восемь многосложных слов, в поэме «Кому на Руси жить хорошо» их пятьдесят три, то есть почти вдвое больше! В иных отрывках этих многосложных слов скопляется особенно много:

Как племя иудейское,
Рассеялись помещики
По дальней чужеземщине...

(III, 173)

Хоть часто крутонравные,
Однако доброхотные
То были господа...

(III, 172)

Подтянутой губернии,
Уезда Терпигорева,
Пустопорожней волости,
Из смежных деревень —

Заплатова, Дырявина,
Разутова, Знобишина,
Горелова, Неелова,
Неурожайка тож.
(III, 153)

Эти протяжные слова неотделимы от некрасовской дикции. Они нужны не только его трехсложным размерам — анапестам, амфибрахиям, дактилям. Даже для его ямбов характерны такие слова:

И в Великобританию...
(I, 174)

Настал *иллюстрированный!*..
(I, 177)

Как в дни великопостные...
(1,366)

Чтоб членоповреждения...
(I, 408)

Семья одушевилася...
(II, 470)

Сова — замоскворецкая...
(III, 160)

Идешь безотговорочно...
(III, 170)

И дуло шестиствольное...
(III, 220)

Дома с оранжереями...
(III, 226)

Отцы-пустынножители...
(III, 305)

До светопреставления...
(III, 331)

Была непродолжительна...
(III, 342)

Поля старозапашные...
(III, 362)

День бракосочетания...
(IV, 108)

Жена закуролесила...
(IV, 109)

Если бы нужно было привести две строки, наиболее характерные для его фонетики, мы привели бы такие:

Всевыносящего русского племени
Многострадальная мать!
(II, 153)

Будут нивы ему *хлебородные*
Безгреховные сны навевать...
(II, 118)

Эмоциональная и смысловая нагрузка лежит у него именно на этих многосложных словах. Они неотделимы от некрасовской лирики. И так типично для его долгословия это троекратное повторение одного и того же пятисложного слова в «Кому на Руси жить хорошо»:

Перекрестились барыни,
Перекрестилась нянюшка,
Перекрестился Клим...
(III, 334)

Столь же характерны для поэзии Некрасова параллельные строки с четырехсложными и пятисложными словами:

Ты видишь всё, владычица,
Ты можешь всё, заступница!
(III, 295)

Москва первопрестольная,
Душа великорусская.
(III, 321)

Переберите окончания строк в его стихотворении «Детство», написанном в 1873 году. Все строки, за немногими исключениями, оканчиваются длинными словами: мла-ден-че-ства, у-богую, де-ре-вян-ны-е, от-цов-ско-е, при-хо-жа-на-ми, об-ру-шить-ся, со-ве-ща-ли-ся, под-пор-ка-ми, бес-тре-пет-но, от-слу-жив-шу-ю, при-ход-ску-ю, рас-хо-ди-ли-ся, пра-во-слав-ны-е, пре-ста-ре-лы-е и так до самого конца.

На сто строк — сто четыре многосложных слова! Неслыханный, небывалый процент! В России не было ни одного поэта, у которого хотя бы вполовину обнаружилось такое пристрастие к протяжным словам, если, впрочем, не считать Александра Востокова, который в своей книге «Опыт о русском стихосложении» коллекционировал их как диковины:

С *медлительногрядущим* советуйся...
Ни *быстропроходящему* другом будь,
Ни *вечноостающемуся* недругом.

Но то был именно опыт — опыт ученого-филолога, не имевший никакой эмоциональной окраски. Он и сам смотрел на свои стихи как на «пробы дактилических и иных равностопных стихов» («Опыт о русском стихосложении», 1817). В сущности, такое же значение имели «опыты» Карамзина, Хераскова и других стихотворцев XVIII века в так называемом «русском размере».

В памятниках народного творчества есть несколько приемов дактилизации флексий, к которым Некрасов не прибегал никогда. Никогда не вставлял он в свои прилагательные лишних неударных слогов, как это было принято в песенном обиходе народа. Для избежания женских окончаний старорусские певцы и сказители превращали «малых» в «малыих», «темно-карих» — в «темно-кариих», «поскакучих» — в «поскакучиих» и т. д.

Черный ворон, усталыий,
Усталый ворон, упалыий.

Часто дактилические рифмы у Некрасова отличаются такой изощренностью, что могли бы показаться слишком вычурными, если бы он не подчинял их так властно смыслу и ритму стиха. Вот, например, рифмы его «Коробейников»: о́раны — бо́роны, во́роны — сто́роны, за́ново — пьяного, ско́ро бы — ко́робы, нонче ли — кончили, понамо́тано — бьет оно.

Сколько ниток понамотано!
В палец щели у замков.
«Неужели, парень, бьет оно?»
— Бьет на семьдесят шагов.

(II, 136)

Мы уже видели, каковы были те многообразные методы, при помощи которых Некрасов достигал нужного ему долгословия и в то же время дактилизовал окончания слов. В дополнение к сказанному отметим его пристрастие к *сложным* словам, то есть к таким, у которых *два корня*.

Особенно много сложных слов среди его концевых прилагательных: древнерусские (III, 228), святорусского (III, 260), богомольные (III, 174), старообрядская (III, 180), старозапашные (III, 362), крутонравные (III, 172), доброхотные (III, 172), благородное (III, 232), толстопузому (III, 153), благочинному (III, 276), чернобурая (III, 227), черноусые (III, 315), черно-серую (II, 158), чернобровая (III, 310), черноволосая (III, 337), голубоокая (II, 96), бледнолистая (II, 149), белокаменной (III, 346), белоснежная (II, 294), белокурая (III, 317), белошерстые (III, 330), бедокурные (III, 254), чужестранные (III, 313), рыболовные (III, 181), сенокосная (II, 56), самоцветные (II, 126), любвеобильные (III, 385), благословенные (III, 345), полоумная (III, 334), хладнокровные (II, 96), благословляющей (III, 360), мимоезжие (III, 344), благодетельной (I, 199) и т. д.[1].

Особую группу составляют сочетания концевых прилагательных с *именами числительными:* одноглазая (II, 201), двупудовые (III, 358), второразрядные (III, 378), сторублевые (III, 264), стоголосая (III, 189).

Часто прилагательные сочетаются у него со словами *мало* и *много:* маловерное (II, 150), малолюдная (III, 188), малосильного (III, 533), многолетнюю (II, 402), многохлебное (III, 236), многолистые (II, 350), многоотрадные (I, 273).

Такому же удлинению слов способствуют две приставки, которые Некрасов так часто придавал встречавшимся в его стихотворениях глаголам: первая из них «по», а вторая либо «вы», либо «раз», либо «на», либо «при».

Так, например, в концовке «Счастливых» читаем:

Под утро *пораз*ъехалась,
*Пораз*брелась толпа.
(III, 220)

*Повы*строились в ряд.
(III, 220)

В «Прологе»:

Стаканчик изготовили,
Бересты *пона*драв.
(III, 157)

[1] В пародии на поэму Жуковского «Наль и Дамаянти» он, в полном согласии с подлинником, прибегает к таким двухкорневым словам, как «серповидный стан», «сладкоприветная дева», «сердцевластительный взор», «златоперые крылья», «смертьнаносящее дуло ружья», «вострозубая тоска», «злохитрая сваха», «серо-желтые зубы» и пр. («Карп Пантелеич и Степанида Кондратьевна». I, с. 379–383). Но здесь нет такого стремления к дактилизации окончаний, какое свойственно его собственной лексике.

В «Пьяной ночи»:

*Повы*махали косточки,
*Повы*мотали душеньку.
(III, 196)

В «Коробейниках»:

Над болотом засинелася,
*Пона*виснула роса.
(II, 137)

Всё *повы*продали, знать?
(II, 136)

Эти двойные приставки придавали словам тот тонкий оттенок смысла, который в данном случае был нужен Некрасову, и в то же время они обеспечивали прирост слогового состава, необходимый для некрасовских ритмов.

Вообще ни у какого другого поэта не было такого количества глагольных форм, удлиненных предлогами. Даже слово «ушли» он превращал в «поушли»:

Покамест бабы прочие
Не *поушли* вперед.
(III, 244)

Сюда же относятся: *«Пособерись-ка* ты с силой» (III, 19), «Что́ денег *понакоплено»* (III, 316), *«Попридавили* грудь» (III, 318), «Где вы не *позакопаны?»* (III, 173), «Дорога *позагнулася»* (III, 177), *«Позаписав* достаточно» (III, 192), «Погода *поуставилась»* (III, 178).

Все эти формы поэтической речи Некрасова вполне совпадают с народными. Вспомним былины: «повыкусал», «повыщербил», «поразметывал», «пообхватаны», «порасхвасталась». Или такие формы в языке причитаний:

Я сама в гостях *повыгощу*
И к себе в гости *повызову*.
(Б, 51)

Видно, плотно *поразгневался*.
(Б, 52)

Без дождя личко *повымокло*.
(Б, 55)

Порасставлены там столики точеныи,
Поразостланы там скатерти все браные.
(Б, 27)

И обычные восклицания вопленицы:

Порасшейтесь, белы саваны!

Иногда эти глаголы с двойными приставками скоплялись в параллельных былинных стихах:

Малая птица пташица
Черного ворона *повыклевала*,
И по перышку она *повыщипала*,
На ветер все *повыпускала*.

В такой же мере произведения устного народного творчества изобилуют и составными прилагательными, так часто встречающимися в поэзии Некрасова. Особенно много этих прилагательных среди концевых слов с дактилическими окончаниями. В тех же причитаниях, собранных Барсовым:

Вы простите, все поля да *хлебороóдныи*.
(Б, 67)

Я жива лягу в колоду *белодýбову*.
(Б, 67)

Тут спорхнет наш соколочик *златокры́ленький*.
(Б, 96)

На дубовых вы санках *самока́тныих*.
(Б, 119)

Некрасов и здесь сохранил свою верность народно-поэтическим формам.

16

Этот характер лексики Некрасова органически связан, как мы только что видели, с народно-песенной природой его ритмов. Ибо одним из наиболее устойчивых признаков его поэтической речи является именно ее тяготение к песне.

Нынче песенность поэзии Некрасова уже признана, кажется, всеми. О ней говорится даже в школьных учебниках. Но лет сорок назад, когда мне впервые случилось писать о его художественных приемах и принципах*, этой песенности упорно не хотели заметить (именно из-за так называемых прозаизмов его языка), и пришлось доказывать ее на десятках страниц. Возьмите, говорил я, хотя бы его поэму «Коробейники». На первый взгляд — это «рас-

сказ из крестьянского быта», «сюжетная деревенская повесть», но попробуйте прочитать ее вслух. Вам не удастся. Захочется спеть. Потому что основа «Коробейников» — мелодия, музыка. И эта мелодия так естественно слышится в них, что всякий, читая их, переходит незаметно для себя самого от чтения к пению или, по крайней мере, к полупению, к речитативу:

Ой, полна-а, полна-а, коро-о-о-обушка,
Есть и ситцы, и парча,
Пожале-ей, моя зазно-о-обушка,
Молоде-ецкого плеча!

(II, 123)

Не то чтобы эти стихи «можно было и петь»; нет, их нельзя не петь, потому что такова их природа: эти протяжные строки, эти хореи, завершенные дактилями, сами собою понуждают к напеву. Недаром с течением времени «Коробейники» сделались народной песней. Если бы Некрасов не ощущал «Коробейников» как песню, синтаксическая структура этого стихотворения была бы совершенно иная. Поэт не придавал бы каждому стиху (а порою каждому двустишию) замкнутую форму самостоятельной смысловой единицы:

Именины были званые — (1)
Расходился баринок! — (2)
Слышу, кличут гости пьяные: (3)
«Подходи сюда, дружок!» (4)

(II, 132)

Каждая строка — отдельная фраза. Это четкое членение предложений есть одно из важнейших условий песенной структуры стиха:

«Ой! пуста, пуста коробушка, (1)
Полон денег кошелек. (2)
Жди-пожди, душа-зазнобушка, (3)
Не обманет мил-дружок!» (4)

(II, 134)

Порою строфа распадается не на четыре, а на две столь же четкие, законченные фразы:

Жены мужние — молодушки
К коробейникам идут, (1)
Красны девушки-лебедушки
Новины свои несут. (2)

(II, 125)

Есть, конечно, и другие варианты распределения смысловых единиц, и все они в огромном своем большинстве способствуют песенному складу стиха.

Если бы Некрасов не был поэтом-певцом, он не повторял бы в ряде стихов одно и то же слово по два раза — прием песенный, связанный с речитативом и пением:

«Ой, *полна, полна* коробушка». — *«Долго, долго* всё селение». — «Ты *прости, прости* любя». — «Да *леса, леса* дремучие». — *«Трусы, трусы* вы великие». — «Да *пески, пески* сыпучие». — «Ой, *легка, легка* коробушка». — *«Пейте, пейте,* православные». — *«Грянут, грянут* гласы трубные».

Он не разделял бы строки на две симметрические части и не повторял бы после цезуры то самое слово, которым эта строка начинается:

Спи, пригожий, *спи,* румяненький!
(II, 133)

Как изменит? *как* засватает
На чужой *на* стороне?
(II, 133)

Пей от старости, *пей* с голоду.
(II, 138)

Между тем, повторяю, с первого взгляда «Коробейники» — типичная повесть из народного быта, находящаяся в самом близком родстве с тогдашней повествовательной прозой. Но родство, как мы видим, кажущееся, ибо эта повесть не столько рассказана, сколько пропета.

Казалось бы, что такое поэма «Кому на Руси жить хорошо», как не целая цепь повестей и рассказов? Вслед за длинным рассказом попа мы читаем рассказ помещика. Потом рассказ Власа, потом — «губернаторши» Матрены Корчагиной, причем в этот последний рассказ вводится в виде отдельной главы длинный рассказ столетнего старца Савелия. Рассказ в рассказе, рассказ за рассказом. Это ли не тяготение к прозаическим жанрам? Как не возникнуть разговорной, рассказчицкой, прозаической дикции при таком изобилии повествовательных форм?

Но в том-то и дело, что этого нет. Разговорная дикция на всем протяжении поэмы постоянно стремится к песне. Получается не сказ и не песня, а нечто среднее: песенный сказ. Получается своеобразная, ни с чем не сравнимая, специфически некрасовская речь, которая колеблется между этими двумя противоположны-

ми формами, между песней и повествовательным сказом, попеременно приближаясь то к одной, то к другой.

В той части поэмы, которая зовется «Крестьянка», героиня ее, Матрена Корчагина, всю ночь до рассвета рассказывает странникам свою горькую жизнь. По внешности это рассказ. Но вслушайтесь или хотя бы всмотритесь:

Собак моих боитеся?
Семьи моей стыдитеся?
— Ах, нет, родная, нет!
Собак твоих не боязно,
Семьи твоей не совестно.
А ехать сорок верст
Свои беды рассказывать,
Твои беды выспрашивать —
Жаль бурушку гонять!
(III, 280–281)

Это строго выдержанная народная песня, где речь разбита на равные части, параллельные одна другой в ритме, в синтаксисе, в смысле и в звуке. Такими песнями речь Матрены Корчагиной полна до избытка: едва Матрена вымолвила несколько вступительных слов, она уже запела ту песню, которою будил ее брат (III, 247).

На ближайших страницах три песни — одна за другой: свадебное причитание матери и два свадебных причитания невесты. На следующих страницах снова свадебные песни. Их тоже три:

1. «Ты скажи, за что, молодой купец...» (III, 251).
2. «Впервой я поклонилася...» (III, 252).
3. «У суда стоять ломит ноженьки» (III, 252).

Причем эта третья песня поется с участием хора. Вслед за нею — четвертая: «Спится мне, младенькой, дремлется» (III, 253), пятая: «Мой постылый муж» (III, 256), шестая: «Впереди летит — ясным соколом» (III, 281) и т. д., и т. д.

Но дело не только в этих песнях, введенных Некрасовым из разных фольклорных источников, дело в том, что нет никакой сколько-нибудь заметной границы между этими песнями и основным повествованием Корчагиной, потому что основное повествование тоже приближается к песне по всему своему синтаксическому складу.

Разница только в степени. Даже отдельные строки в рассказе Корчагиной построены по принципу песни:

За батюшкой, // за матушкой...
Ой, ласточка, // ой, глупая!..
Не на́ землю, // не на́ воду...
По младости, // по глупости...
(III, 247, 271, 274, 286)

Всюду, чуть не на каждой странице, возникают эти песенные деления стиха на две параллельные части:

Под розгами, // под палками...
Рус волосом, // тих говором...
С ребятами, // с девóчками...
Легко ему, // светло ему...
Добра была, // умна была...
(III, 250, 279 и др.)

Иногда параллельность этих обеих частей подчеркивается внутренней рифмой:

Кормилицы, // поилицы...
Без прутика, // без кнутика...
Ой, плотнички, // работнички...
Как зыкнула, // как рыкнула...
(III, 175, 276, 277, 271 и др.)

Конечно, здесь дело не в повторении одного только начального слова: каждый второй стих является смысловой и ритмико-синтаксической вариацией первого. Такие вариации создает только песня. Только песня порождает стремление сделать вторую строку как бы эхом, как бы отражением первой. Некрасов часто был во власти этой вокальной инерции и, спев какую-нибудь строчку стиха, стремился повторить ее словесный узор в новой строке:

Грозно руками махает,
Грозно очами сверкает...
(II, 185)

Стоят деревни старые,
Стоят деревни новые.
(III, 166)

Ты видишь всё, владычица,
Ты можешь всё, заступница!
(III, 295)

Как выли вьюги зимние,
Как ныли кости старые.
(III, 267)

Обвеют ветры буйные,
Обграют черны вороны.
(III, 249)

Ты писаная кралечка,
Ты наливная ягодка.
(III, 258)

Цепями руки кручены,
Железом ноги кованы.
(III, 267)

Без церкви намолилися.
Без образа накланялись!
(III, 276)

Усни, многокручинная!
Усни, многострадальная!
(III, 276)

Нет косточки неломаной,
Нет жилочки нетянутой.
(III, 294)

Дотла сгорело дерево,
Дотла сгорели птенчики.
(III, 270)

Пропали фрукты-ягоды,
Пропали гуси-лебеди.
(III, 241)

Такие двустишия бывают нередко рифмованными:

Солдаты шилом бреются,
Солдаты дымом греются.
(III, 167)

Крестьяне настоялися,
Крестьяне надрожалися.
(III, 276)

Хлеба́ не уродилися,
Снеточки не ловилися.
(III, 263)

И добрая работница,
И петь-плясать охотница.
(III, 248)

Песенный характер системы рифмовки определяется также и тем, что каждая вторая рифма принадлежит к той же грамматической категории, что и первая. Я говорю здесь именно о тяготе-

нии, о движении стиха, а не о застылой, законченной форме. Тяготение к песне сказывается и в той вокальной инерции, в силу которой одно и то же возникшее в стихотворении слово подхватывается по нескольку раз: *«Пора* с полуденного зноя! *Пора, пора* под сень покоя» (II, 425), *«Не бойся* молнии и грома, *не бойся* цепи и бича, *не бойся* яда и меча» (II, 425), *«Слышу* я конское ржанье, *слышу* волков завыванье, *слышу* погоню за мной» (II, 189), «Печальный *звон* — кандальный *звон»* (III, 29).

Эта песенная симметрия расположения слов в высшей степени свойственна стилю Некрасова:

Не помни бурь, *не помни* слез,
Не помни ревности угроз!
(I, 169)

Нет богаче, *нет* пригожее,
Нет нарядней Калистратушки!
(II, 157)

Первая строка в двух последних цитатах симметрически разделена пополам именно благодаря повторенному слову, а вторая вводит это самое слово в плавный, бесцезурный напев.

Точно так же, подчиняясь напеву, заполнял он порой всю строку одним многократно повторяемым словом:

Эй вы, *павы, павы, павы!*
(II, 308)

Осторожность! осторожность!
Осторожность, господа!..
(II, 240)

Отсюда же порожденные пением единоначатия стихов, которые являются характернейшей особенностью поэзии Некрасова.

Одумал ты думушку эту,
Одумал с сырою землей —
Одумал – а нам оставаться...
(II, 175)

Солнышко серп нагревает,
Солнышко очи слепит.
(II, 185)

Стонет он по полям, по дорогам,
Стонет он по тюрьмам, по острогам...
(II, 54)

Стала скотинушка в лес убираться,
Стала рожь-матушка в колос метаться...
(II, 184)

Таких двойных стихов у Некрасова множество, и в их создании он необычайно силен. Здесь ярче всего сказывается песенная природа его стихотворства, причем необходимо отметить, что и при отсутствии буквального тождества слов его стихи нередко сохраняют параллельность структуры, например:

Дыхну — с ладони скатишься,
Чихну — в огонь укатишься,
Щелкну — мертва покатишься.
(III, 161)

Спелому колосу — серп удалой,
Девице взрослой — жених молодой!
(I, 116)

Здесь нет одинаковых слов, но эти строки расположены так симметрично, грамматические формы их так совпадают, что параллельность их живо воспринимается ухом. Именно эта параллельность всех отдельных частей стиха и составляла излюбленный композиционный прием Некрасова:

«Нет у вас матушки!» — молвила Марьюшка,
«Нету родимой!» — прибавила Дарьюшка.
(II, 155)

Как грабли руки тощие,
Как спицы ноги длинные...
(III, 203)

Кругом леса дремучие,
Кругом болота топкие...
(III, 261)

В груди у них нет душеньки,
В глазах у них нет совести...
(III, 273)

Иногда параллельность двух строк устанавливается не на основе смыслового подобия, а на основе контраста:

Передо мной — холодный мрак могилы,
Перед тобой — объятия любви!
(I, 164)

Темные зимние дни,
Ясные зимние ночи...
(II, 407)

Так глубоко ненавижу,
Так бескорыстно люблю!
(I, 151)

Ходит в зимушку студеную,
Ходит в летние жары...
(I, 105)

Раньше людей Ермолай подымается,
Позже людей с полосы возвращается...
(II, 201)

Иногда эти песенные параллели охватывают не две, а четыре строки:

Будут песни к нему хороводные
Из села по заре долетать,
Будут нивы ему хлебородные
Безгреховные сны навевать...
(II, 118)

Но и в таких стихах нередки случаи смыслового контраста между параллельными частями строфы:

Повели ты в лето жаркое
Мне пахать пески сыпучие,
Повели ты в зиму лютую
Вырубать леса дремучие...
(II, 103)

Так же тесно связаны с устно-поэтической традицией напевные подхваты второй половины стиха:

Аммирал-вдовец, *по морям ходил,*
По морям ходил, корабли водил.
(III, 367)

С родом, с племенем; *что народу-то!*
Что народу-то! С камнем в воду-то!
(III, 367)

А старуха-то мать и *без меры возьмет,* –
И без меры возьмет – что останется!..
(II, 70)

Не вей гнезда *под берегом,*
Под берегом крутым!
(III, 271)

Шумят они *по-новому,*
По-новому, весеннему.
(II, 149)

И гнется, да *не ломится,*
Не ломится, не валится.
(III, 267)

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

Так же характерны для песенной структуры стихотворений Некрасова такие повторы:

«Жирей-жирей до времени» (III, 226), *«Гуляй-гуляй* до осени» (III, 226), *«Убей, убей* изменницу» (II, 149), «Ты *прости, прости,* полянушка» (II, 164), «Ой! *ночка, ночка* пьяная!» (III, 199).

Иногда поэтом подхватываются не те же слова, но подобные:

Расплетал, заплетал...

Целовал-миловал...
(I, 24)

Мужику-вахлаку...
(I, 25)

Кому жить любо-весело.
(III, 222)

И петь-плясать охотница.
(III, 248)

Ой, плотнички-работнички.
(III, 277)

Пропали фрукты-ягоды,
Пропали гуси-лебеди.
(III, 241)

Сравните в былинах: «клюки-посохи», «хитростью-мудростью», «жаловать-миловать», «для-ради прохожего-проезжего».

Иногда такие подхваты встречаются в двух рядом стоящих строках:

И кипит-поспевает работа,
И болит-надрывается грудь...
(I, 135)

Это удлинение фразы при помощи тавтологических и синонимических слов — одна из заметнейших черт его стиля.

Особенно часто повторял он предлоги перед каждым управляемым словом. Это прием чисто песенный, не свойственный ни декламации, ни сказу.

«*За* девицу-красу, *за* дворянскую дочь» (I, 23), «*По* торговым селам, *по* большим городам» (I, 23), «Стадо *у* лесу *у* темного бродит» (II, 188), «Мы надрывались *под* зноем, *под* холодом» (II, 203).

Не только в поэму «Кому на Руси жить хорошо», а почти в каждое крупное свое произведение он вставлял одну или несколько песен: в поэму «Коробейники» — «Песню убогого странника», в поэму «Несчастные» — «Песню преступников», в поэму «Современники» — «Бурлацкую песню», в первоначальный вариант «Медвежьей охоты» — «Песню о труде» и «Песню Любы».

Одно из самых совершенных произведений Некрасова, поэма «Мороз, Красный нос», написанная в пору, когда он вполне овладел своим стилем, есть, в сущности, собрание песен, связанных между собою лишь самыми необходимыми звеньями повествовательного стиха. Первая часть поэмы включает в себя следующие в высшей степени певучие песни:

«Три тяжкие доли имела судьба», «Голубчик ты наш сизокрылый», «Ну, трогай, Саврасушка! трогай» (II, 168—178).

Вторая часть вся сверху донизу переполнена песнями:

«Голубчик, красавицу нашу», «Умер, не дожил ты веку», «Стала скотинушка в лес убираться», «Овод жужжит и кусает», «Сон мой был в руку, родная», «Долги вы, зимние ноченьки», «Стадо у лесу у темного бродит», «Я ль не молила царицу небесную?», «Лето он жил работаючи», «Вся ты, тропина лесная», «Вглядись, молодица, смелее», «Тепло ли тебе, молодица?» (II, 181—...195).

Итого девятнадцать песен. Остальные фрагменты — повествовательного типа, но и они нередко преображаются в песню:

Не ветер гудит по ковыли,
Не свадебный поезд гремит,
Родные по Прокле завыли,
По Прокле семья голосит.
(II, 174)

Вначале Некрасов удерживается на линии сказа, в пределах строго повествовательных форм, но в конце концов, как почти всегда, всецело отдается во власть песнопения.

Кажется невероятным, что после этой поэмы, после «Коробейников», после «Кому на Руси жить хорошо» (в которой такие части, как «Пир — на весь мир» и «Крестьянка», могут быть названы народными песенниками, столько в них фольклорного пения), после таких гениальных романсов, как «Что ты жадно глядишь на дорогу...», «Не гулял с кистенем я в дремучем лесу...», «Еду ли ночью по улице темной...», «Тяжелый крест достался ей на долю...», кажется невероятным, что после всего этого бросающегося в глаза изобилия песен критика могла повторять из года в год, чуть не семьдесят лет, будто бы стихотворения Некрасова есть «антипоэтичная», «грубая», «топорная проза», которой будто бы главным образом свойственна прозаическая разговорная дикция. Не замечали, не хотели заметить, что хотя и в области сказа Некрасов порой обнаруживает громадные силы (стоит вспомнить такие его «сказовые» стихи, как, например, «Филантроп», «Крестьянские дети», «Ночлеги»), но в большинстве случаев повествовательная, разговорная дикция побеждается у него песенным строем стиха и сказовый стих мало-помалу преображается в песню.

Свое стихотворение «В деревне» он начал писать как рассказчик: первые двадцать стихов — отрывистая, непринужденная повествовательная речь с такими паузами в середине стиха, которые совершенно исключают напевность:

Крыльями машут... Всё то же опять,
Что и вчера... посидят, и в дорогу!
Полно лениться! ворон наблюдать!
Черные тучи ушли, слава Богу,
Ветер смирился: пройдусь до полей...

(I, 86)

Но, уже начиная с двадцать четвертой строки, повествовательная структура стиха постепенно превращается в песенную:

— Как же не плакать? Пропала я, грешная!
Душенька ноет, болит...
Умер, Касьяновна, умер, сердешная,
Умер и в землю зарыт!

(I, 87)

И песенная интонация в конце концов побеждает: речь перестает быть отрывистой, начинает делиться на симметрически построенные строфы с песенным рефреном в конце каждой строфы:

Умер, Касьяновна, умер, сердешная...

Умер, Касьяновна, умер, болезная...

Умер, голубушка, умер, Касьяновна...

Умер, Касьяновна, умер, родимая...

Умер, Касьяновна, умер, голубушка... —

и т. д., и, главное, каждый стих приобретает характер замкнутой смысловой единицы:

В город сбирается Марья Романовна, (1)
По миру сил нет ходить... (2)
Умер, голубушка, умер, Касьяновна, (3)
И не велел долго жить! (4)

(I, 88)

Такое же преображение в песню произошло и с некрасовской сатирой «Балет». Начало сатиры — фельетонный разговор на всевозможные злободневные темы с подчеркнутыми переносами стиха, несвойственными песенному складу:

Ростовщик тебя встретил — и снял
Эти перлы...

(II, 248–249)

Или:

Марья Савишна! вы бы надели
Платье проще!

(II, 249)

Но чем дальше, тем больше эти интонации приближаются к песне. Сначала это только предвкушение, предчувствие песни:

Неужели молчать славянину,
Неужели жалеть кулака,
Коль Бернарди затянет «Лучину»,
Коль пойдет Петипа трепака?..

(II, 252)

А потом, к концу, разговорная интонация исчезает совсем и заменяется типичным некрасовским пением:

Ой ты кладь, незаметная кладь!
Где придется тебя выгружать?..

(II, 254)

Впрочем, в «Балете» это пение так и остается в зачатке и не получает такого полного развития, как, например, в «Размышлениях у парадного подъезда», где повествовательный сказ, прерываемый страстными декларативными возгласами, в конце концов (приблизительно на 90-й строке) переходит в полногласную ши-

рокую песню, которую сразу же запела вся передовая молодежь того времени.

Казалось бы, в повествовательно-разговорной сатире «Газетная» нет даже места для песни, а между тем песня одержала победу и здесь. После всяких фельетонных стихов о Каткове, о французских романах, о субсидиях, о клубных девицах, играющих в азартные игры, вдруг зазвучала подлинно некрасовская четкая песня:

Не заказано ветру свободному
Петь тоскливые песни в полях,
Не заказаны волку голодному
Заунывные стоны в лесах...

(II, 220)

Это возникновение песни сигнализовано и здесь, как почти всегда у Некрасова, внезапным появлением дактилических рифм.

Таким образом, мы видим, что, хотя Некрасов действительно тяготел к прозаическим словам и сюжетам, хотя большинство его стихотворных новелл и сатир внешним образом родственны повествовательной прозе, но так огромна динамика его песенной речи, что эта проза нередко преображается в лирику.

Однако, полемизируя с теми, кто утверждал, будто поэзия Некрасова по своей дикции, по своим интонациям обнаруживает преимущественное тяготение к прозе, я, конечно, не мог не признать и того, что, помимо разнообразных и постоянно меняющихся градаций песенности, которые и составляют особое очарование некрасовской поэтической формы, в его литературном наследии есть немало стихов, обладающих дикцией повествования и сказа. Эта дикция отличается раньше всего подвижностью и пестротой интонаций, ослаблением тех постоянных междустрочных пауз, которые являются неотъемлемой принадлежностью песни, а также переносами текста в другую строку, разрывающими плавную речь и ведущими к смысловому подчеркиванию отдельного слова.

Некрасов владел этими переносами с огромным искусством. Обычно после каждого из них он устанавливал сильнейшую паузу, благодаря чему перенесенное слово, выделяясь из прочего текста, становилось особенно выразительным, ощутимым и веским. Когда, например, в «Крестьянских детях» Некрасов писал:

Мы оба нагнулись, да разом и хвать
Змею! –

(II, 110)

это слово «змею», перенесенное во вторую строку, приобретало особую эмоциональную силу, так как самое его положение в стихе великолепно передавало и неожиданность и многозначительность всего происшествия.

Такова же экспрессия переноса, который использован Некрасовым в стихотворении «Что думает старуха, когда ей не спится»:

Нутко-се! с ходу-то, с ходу-то крестного
Раз я ушла с пареньком
В рощу...

(II, 152)

Слово «в рощу», опять-таки благодаря переносу, приобретает здесь усиленный смысловой акцент.

Такое же значение имеет и тот перенос, который использован Некрасовым в поэме «Саша». Героиня поэмы долго не появляется в ней, и когда наконец Некрасов выводит ее образ перед читателем и впервые произносит ее имя, он ставит это имя на первое место между двумя паузами и тем самым выделяет его наиболее рельефно:

Весело будет увидеть мне тоже
Сашу, их дочь...

(I, 113)

Так же выразителен перенос в некрасовской «Железной дороге»:

В эту минуту свисток оглушительный
Взвизгнул...

(II, 205)

И, конечно, этими переносами бывала чрезвычайно нарушена та звуковая инерция, которая необходима для пения. Смысловые паузы, оказавшись сильнее ритмических, разломили стих на неравные части. Речь потеряла текучесть: она сделалась отрывистой, ломкой.

Но нельзя же игнорировать то обстоятельство, что у Некрасова эти антипесенные элементы стиха составляют большую редкость и нигде, ни в одном тексте, нет такого обильного скопления их, какое, например, бывало у Пушкина. В «Медном Всаднике» Пушкин, говоря о Евгении, гениально передает состояние его души отрывистым и ломким стихом, из которого исключена всякая возможность напевности:

И так он свой несчастный век
Влачил, ◊ ни зверь, ни человек,
Ни то ни се, ни житель света,
Ни призрак мертвый. ◊ Раз он спал
У Невской пристани. ◊ Дни лета
Клонились к осени. ◊ Дышал
Ненастный ветер. ◊ Мрачный вал
Плескал на пристань...
. . . . . .
...вспомнил живо
Он прошлый ужас. ◊ Торопливо
Он встал...

Благодаря этим переносам стих ломается там, где обычно он течет и струится. Они придают стиху характер отрывистой речи, как бы преодолевающей ритм. Они ослабляют паузу там, где она была очень сильна, и усиливают ее там, где она была очень слаба. Стихотворение тем больше удаляется от песни, чем больше в нем переносов.

У Некрасова, повторяю, нигде нет скопления таких стихов. Он явно избегал их даже там, где они были бы наиболее уместны: в стихах повествовательного жанра. Я не говорю, что он устранял их совсем, я только утверждаю, что у него нет ни одного стихотворения, в котором было бы столько переносов, сколько, например, в этом отрывке из Пушкина:

Стряпуха, возвратясь из бани жаркой,
Слегла. ◊ Напрасно чаем, и вином,
И уксусом, и мятною припаркой
Ее лечили. ◊ В ночь пред Рождеством
Она скончалась. ◊ С бедною кухаркой
Они простились. ◊ В тот же день пришли
За ней, и гроб на Охту отвезли.
Об ней жалели в доме. ◊ Всех же боле
Кот Васька.

Здесь явная забота о том, чтобы дать наиболее прозаическую фактуру стиха, отойти возможно дальше от песни. На девять строчек семь переносов.

Некрасов никогда не разрушал до такой степени стихотворную дикцию, как это сделал, например, Жуковский в ряде своих позднейших поэм. У Некрасова мы никогда не найдем такой прозаической структуры стиха:

Давным-давно был в некотором царстве
Могучий царь по имени Демьян
Данилович. Он царствовал премудро,

И было у него три сына: Клим
Царевич, Петр царевич и Иван
Царевич.

Здесь ежеминутная победа прозаических интонаций над песенными. Жуковский доходил в этом отношении до крайних пределов. В его сказке об Иване-царевиче на сто первых строк приходится восемьдесят переносов — можно ли представить себе большее удаление от песни! Во всем Прологе к поэме «Кому на Руси жить хорошо» их едва ли найдется восемь.

Конечно, эту особенность некрасовской поэтической формы не следует рассматривать как универсальный критерий, который прилагается в изолированном виде ко всякому произведению поэзии. Само по себе отсутствие переносов никоим образом не может служить показателем песенности того или иного стихотворного текста. Но в живом органическом сочетании с другими особенностями художественной манеры Некрасова, о которых мы сейчас говорили, этот факт является одним из многих свидетельств песенного характера «Тройки», «Огородника», «Думы», «Калистрата», «Зеленого Шума», «Коробейников», фрагментов поэмы «Мороз, Красный нос» и т. д., и т. д.

Очевидно, я выразил свою мысль недостаточно ясно, так как даже один из наиболее проницательных и вдумчивых критиков увидел здесь попытку утвердить некий схоластический догмат, противоречащий всему духу настоящей работы. Не считаясь с ее общей концепцией, критик утверждает, будто песенный характер стихов всегда и при всех обстоятельствах является в моих глазах их величайшим достоинством, будто для меня «все, что не песня, не лирично, не поэтично». Воздерживаясь от каких бы то ни было абстрактных эстетических принципов, я и в данном случае ограничиваю свои наблюдения исключительно некрасовской поэзией и по-прежнему пребываю в уверенности, что, *поскольку дело идет о Некрасове,* все сказанное на предыдущих страницах о песенных формах его поэтической речи остается незыблемой истиной. Для той тематики, которую он ввел в литературу, была во многих случаях необходима форма песни, тесно связанная с устной народной поэзией, но можно ли сомневаться, что та же форма оказалась бы нестерпимою фальшью, если бы ее стал культивировать, например, Маяковский, мастер ораторского, декламационного стиля[1]. По убеждению критика, «песня как особый

[1] Характерно, что в большинстве случаев Маяковский лишь тогда придавал своим стихотворениям (или, вернее, отрывкам из них) песенный лад, когда хотел, чтобы они звучали пародийно. Мелодика песни была в его стихах чаще всего окрашена ироническим тоном. См., например: «Засадила садик мило» («Во весь голос»), «Шел я верхом, шел я низом» («Письмо любимой Молчанова»), «На Луначарской улице» («Клоп»), «Эчеленца, прикажите» («Баня») и т. д.

самостоятельный жанр без примеси сказа и проповеди встречается у него (у Некрасова. — *К. Ч.*) сравнительно редко»[1]. Если мы даже согласимся принять такой расплывчатый термин, как «проповедь», нам будет легко убедиться, что «примесь проповеди» нисколько не мешает хотя бы «Песне Еремушке» быть самой несомненной и подлинной песней. «Примесь сказа» также не могла помешать «Коробейникам» сделаться любимейшей из песен народа. Критик был бы гораздо более прав, если бы сказал наоборот: «Сказ и проповедь, как самостоятельные жанры, сравнительно редко встречаются у Некрасова без примеси песни». Но отсюда, конечно, не следует, что у него нет гениальных стихов сказово-разговорного типа, превосходно передающих интонации бытовой обыденной речи (напомню хотя бы «Весело бить вас, медведи почтенные», первую часть «О погоде», «Ночлеги» и пр.).

17

Освоение народной мелодики далось Некрасову не сразу, хотя, например, к народным «тригласиям» он стал тяготеть еще в самом начале своей литературной работы. Еще в 1838 году он писал *некрасовским* размером:

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

(I, 246)

И в 1839 году:

Вижу вновь красавицу, совершенства *чудного,*
Счастьем *упоенную,*
Словно изумрудами неба *изумрудного*
Блеском *озаренную.*

(I, 273)

И в 1840 году:

Есть страна на севере, сердцу *драгоценная,*
В неге *поэтической,*
Пела лишь веселье там лира *вдохновенная*
Песнью *гармонической.*

(I, 288)

[1] *Л. К. Швецова.* Корней Чуковский. «Мастерство Некрасова». — «Советская книга». 1953. № 7, с. 111.

У Пушкина эта система рифмовки встречается редко.

Он отводил дактилическим окончаниям очень скромное место — лишь в народных стихах: «Как весеннею теплою порою...», «Песни о Стеньке Разине», «Сказка о попе и о работнике его Балде». Для интимной лирики, для поэм, для трагедий он никогда не пользовался ими. Они находились, так сказать, на периферии его творчества.

Конечно, дактилические окончания стихов звучали в русской поэзии и прежде. Уже не говоря о Кольцове и о некоторых переводах Жуковского («Моя богиня», «Ах, почто за меч воинственный...»)[1], можно было бы вспомнить знаменитые строки того же поэта:

Отымает наши радости
Без замены хладный свет[2], —

строки, которые, так сказать, санкционировали внедрение этих форм в высокие жанры поэзии. Это новшество вскоре вошло в литературу. Одним из первых воспользовался им Рылеев, написавший в своем послании Александру Бестужеву:

Не сбылись, мой друг, *пророчества*
Пылкой юности моей.
Горький жребий *одиночества*
Мне сужден в кругу людей[3].

Стихи Рылеева появились в печати в 1824 году, то есть за тридцать лет до того, как Некрасов написал в «Филантропе»:

Совершилося *пророчество*
Благомыслящих людей:
Холод, голод, *одиночество,*
Переменчивость друзей...
(I, 90)

Могут сказать, что тогда же, в двадцатых годах, вводили в свою поэзию тригласные рифмы и Баратынский, и Александр Одоевский, и Полежаев, и Дельвиг, что позже, как раз в те годы, когда Некрасов вступил на литературное поприще, Лермонтов дал недосягаемые образцы этой формы в таких гениальных стихах, как «Тучки небесные...», «Я, матерь Божия...», «В минуту жизни трудную...», «Свидание».

---

[1] *В. А. Жуковский.* Стихотворения. Т. II. Л., 1940, с. 172, 208.
[2] Там же. Т. I. Л., 1939, с. 110.
[3] *К. Рылеев.* Стихотворения. Л., 1947, с. 30.

Все это так. Этого нельзя отрицать. Тем не менее, Некрасов явился и в этой области могучим новатором, не повторившим никого из предшественников.

До Некрасова эта форма оставалась чем-то исключительно редкостным, выходившим далеко за пределы обычной поэтической речи. Некрасов первый ввел ее в повседневную литературную практику, подчинил ее множеству жанров, которым до того времени она была непричастна, приспособил ее и для сатиры, и для стихотворной новеллы, и для юмористики, и для лирических автопризнаний, и для песен фольклорного стиля и т. д., и т. д. Он раскрыл ее универсальность. Он первый нашел в ней десятки возможностей, которых *не видел никто* из поэтов предыдущей эпохи. Он расширил область ее применения и чувствовал себя в этой области полным хозяином.

Из причудливой новинки, из редкости эта форма в творчестве Некрасова сделалась привычным явлением, одной из типических особенностей его литературного стиля.

Уже первое стихотворение его первого тома «Современная ода» все построено на этой тригласной рифмовке. Дальнейшие стихи: «Пьяница», «Гробок», «Застенчивость», «Филантроп», «В деревне», «Влас», «Говорун» — приводят нас к твердой уверенности, что для Некрасова не было темы, которую он считал бы невозможным облечь в эти формы.

У других поэтов — у Жуковского, Рылеева, Баратынского, Полежаева, Дельвига — стихи с дактилическими окончаниями были в большинстве случаев кратки: несколько строф, и только. Не было случая, когда названные поэты применили бы эту форму к сколько-нибудь крупным произведениям. Эта форма считалась пригодной только для мелких жанров. Правда, Рылеев попытался было написать в этой форме одну из своих исторических дум — думу о новгородце Вадиме, но он остановился после шестой строфы: «Вадим» остался незаконченным[1].

Некрасов первый использовал эту новую форму для таких обширных бытовых повестей, как «Филантроп», «Коробейники», и для такой монументальной поэмы, как «Кому на Руси жить хорошо».

Внедрение этой формы в большие и разнообразные литературные жанры — тоже новаторская заслуга Некрасова.

Есть историческая закономерность в том, что это колоссальное расширение художественных возможностей русской поэзии совершено представителем революционно-демократических масс.

[1] *К. Рылеев*. Стихотворения. Л., 1947, с. 157–158.

Для нового содержания понадобились новые формы. Формы эти были подсказаны Некрасову народом. Мы видели, как близки эти формы его поэзии к тем, которые издавна сложились в нашем национальном фольклоре.

Однако не следует думать, что Некрасов сразу пришел к этим формам. Он добыл их исподволь, многолетним трудом, и его искусство должно было пройти через многие стадии, покуда он мог написать:

В каком году – рассчитывай,
В какой земле – угадывай,
На столбовой дороженьке
Сошлись семь мужиков.

(III, 153)

Становление этой некрасовской формы представляется весьма поучительным.

До сих пор исследователи некрасовского творчества, в том числе и автор настоящей книги, тщетно пытались найти ее литературные источники.

Подходя к поэме «Кому на Руси жить хорошо» с обычными схемами силлабо-тонической метрики, мы определяли преобладающий в ней ритм как трехстопный ямб с двумя концевыми неударными, образующими дактилические окончания стихов:

Проснулось эхо гулкое,
Пошло гулять-погуливать,
Пошло кричать-покрикивать,
Как будто подзадоривать
Упрямых мужиков.

(III, 158).

∪–|∪–|∪–|∪∪
∪–|∪–|∪–|∪∪
∪–|∪–|∪–|∪∪
∪–|∪–|∪–|∪∪
∪–|∪–|∪–|∪∪

Формы, наиболее близкие к этой структуре, мы находим еще у Жуковского:

Погиб, погиб родитель наш,
Мучительски истерзанный,
В глухом лесу покинутый,
Без сродников, без ближнего.

∪–|∪–|∪–|∪∪

В подлиннике эти стихи записаны по две стопы на строку:

Погиб, погиб
Родитель наш[1].

Но я для наглядности придал им то начертание, какое имеют стихи того же размера в поэме «Кому на Руси жить хорошо».

И в самом деле, сходство обоих ритмов, на поверхностный взгляд, огромное.

Среди всевозможных литературных источников ритмического строя этой поэмы я указывал также на стихотворение Федора Глинки «Преступник», напечатанное в харьковском альманахе «Молодик»:

Но вот идет, чернеется
Толпа людей оборванных;
Идут, гремят оковами,
И гонят их на привязи, —
Огонь в глазах и брань в устах[2].

Подобный же ритм можно найти и у Ивана Аксакова в его поэме «Бродяга», напечатанной в 1852 году. Там в отрывке «Бурмистр» читаем:

Корнил-бурмистр ругается,
Кузьма Петров ругается,
И шум и крик на улице.
Три дня прошло, Алешки нет,
Пропал Алешка без вести[3].

Но, конечно, естественнее всего было предположить, что Некрасову досталась эта форма от более близкого ему поэта — Кольцова, у которого есть две песни, звучащие тем же ритмом. Первая так и озаглавлена: «Песня». Написана в 1830 году и начинается так:

На что ты, сердце нежное,
  Любовию горишь?
На что вы, чувства пылкие,
  Волнуетесь в груди?
Напрасно, девы милые,
Цветете красотой,
Напрасно добрых юношей
Пленяете собой[4].

---

[1] *В. А. Жуковский*. Полн. собр. соч. Т. I. Пг., 1918, с. 403.

[2] «Молодик» на 1843 г. Харьков, 1843, с. 119.

[3] См. мое примечание к стихотворению «Зеленый Шум» в однотомнике стихотворений Некрасова, Л., 1935, с. 511.

[4] *А. В. Кольцов*. Полн. собр. соч. Л., 1939, с. 44.

Вторая песня называется «Пора любви», и ее невозможно не вспомнить, читая «Кому на Руси жить хорошо», так схожи во многих частях ритмы обоих произведений:

Весною степь зеленая
Цветами вся разубрана,
Вся птичками летучими
Певучими полным-полна[1].

Но все же полного сходства с ритмикой поэмы «Кому на Руси жить хорошо» нет ни в одном из приведенных отрывков, так как почти всюду эти стихи чередуются с такими стихами, ритмы которых чрезвычайно далеки от соответствующих некрасовских ритмов (например: «Огонь в глазах и брань в устах», «Певучими полным-полна»). А если ритмы стихов совершенно тождественны, то порядок их чередования так далек от того, который установлен Некрасовым, что звучание кажется совершенно иным («На что ты, сердце нежное, / Любовию горишь?»).

Мы процитировали эти стихи лишь затем, чтобы показать на дальнейших страницах, насколько совершеннее, гибче, сложнее, богаче ритмика некрасовской поэмы, как далека она от приписываемых ей литературных традиций и в чем заключается колоссальное ее преимущество перед ритмикой всех вышеприведенных стихов. Сама по себе эта ритмика нисколько от них не зависит. Ее истоки не в них. Мы напрасно искали их там. Их следует искать не у других стихотворцев, а у самого же Некрасова.

Некрасову незачем было заимствовать ритм у Ивана Аксакова или у Федора Глинки; он заимствовал его у себя: этим ритмом он начал овладевать с девятнадцатилетнего возраста, с того самого времени, как в февральской книжке «Пантеона» за 1840 год появился его «Провинциальный подьячий в Петербурге».

Не может быть ни малейших сомнений, что именно ритмом «Провинциального подьячего», написанного девятнадцатилетним Некрасовым в 1840 году, предвосхищен ритм его великой поэмы — тот излюбленный некрасовский ритм, которым звучат и «Мои детские годы» (со всеми родственно близкими текстами), и «Говорун», и «Пьяница», и монолог Харчина в «Забракованных», и многие куплеты некрасовских пьес.

Мы уже говорили, что ритм, преобладающий в поэме «Кому на Руси жить хорошо», можно условно обозначить как трехстопный ямб с двумя неударными:

[1] *А. В. Кольцов.* Полн. собр. соч. Л., 1939, с. 87.

В каком году – рассчитывай...
∪–| ∪–| ∪–| ∪∪

(III, 339)

Точно таков же ритм всех нечетных стихов «Говоруна»:

Столица наша чудная...

(I, 175)

Ритм большинства мужских стихов поэмы, обычно замыкающих собою каждую стихотворную фразу, являет собою трехстопный ямб (без прибавления двух неударных):

Сошлись семь мужиков...
∪–| ∪–| ∪–

(III, 153)

Точно таков же всякий четный стих «Говоруна»:

Богата через край...
∪–| ∪–| ∪–

(I, 175)

Обычно считается, что этот ритм впервые появился у Некрасова лишь в 1862 году, в «Зеленом Шуме», после чего будто бы он был вскоре использован им в поэме «Кому на Руси жить хорошо» (1863–1877).

На самом же деле, как мы видим, ритм возник за двадцать лет до того, в первых же стихотворениях Некрасова. И когда Некрасов принялся за писание поэмы «Кому на Руси жить хорошо», он использовал привычный ему метрический строй, усвоенный им во времена ранней молодости.

Но при этом он так властно подчинил старую форму требованиям новой тематики, что современники ощутили ее как небывалую, новую, впервые появившуюся в русской поэзии.

Дело в том, что во всех его стихотворениях (типа «Пьяницы», «Говоруна» и «Отрывка») соблюдалось заранее заданное чередование двух ритмических схем:

а) ∪–| ∪–| ∪–| ∪∪
б) ∪–| ∪–| ∪–

а) Запомнил я сердитую
б) Улыбку мертвеца
а) И мать мою, убитую
б) Кончиною отца.

(I, 198)

Каждое такое стихотворение представляло собою правильно построенный ряд одних и тех же слоговых комбинаций, синтаксически исчерпывавшихся на каждой четвертой строке:

(аб + аб) + (аб + аб) + (аб + аб) и т. д., и т. д. —

причем буквой *а* здесь обозначены стихи с дактилическим окончанием, буквой *б* – с мужским.

Если бы Некрасов в своей эпопее придерживался этого однообразного чередования стихов, она на второй же странице показалась бы монотонной и мелкой. Для того, чтобы придать ей широкое и мощное дыхание, без которого немыслима поэма, написанная во славу народа, Некрасов с интуицией большого художника освободил ее от этого заранее заданного чередования двух ритмических схем и дал тем же ритмическим формам полную волю сочетаться друг с другом в каком угодно порядке, в зависимости от их содержания.

Ведь в этой эпопее нашли себе место десятки различных сюжетов, энциклопедически охватывающих народную жизнь; величаво-торжественный тон сменяется в ней буднично-бытовым, повседневным, добродушно-шутливый — грозным; от мелких деталей быта она переходит к обобщенным, синтетическим образам — и естественно, что для всего этого многообразия сюжетов и стилистических оттенков ей нужен максимально податливый, эластичный, изменчивый ритм, отражающий любые оттенки раздумий и чувств.

Как достичь этого разнообразия звучаний, не выходя в то же время за пределы одной и той же ритмической схемы, лежащей в основе всех девяти тысяч стихов? Здесь Некрасов проявил столько изобретательности, мастерства и художественного чутья, что поистине ритм его великой поэмы можно назвать одним из самых замечательных достижений его поэтической техники.

Раньше всего он открепил от определенного места все стихи с мужскими окончаниями, те, что у нас обозначены буквой *б* (типа «Вольготно на Руси»). До той поры такие стихи появлялись у него в каждой четной строке, здесь же он дал им возможность появляться главным образом в конце каждой фразы. А так как фраза может быть и в две, и в три, и в четыре строки, а порою и больше, то никак невозможно предвидеть, после какого числа строк с дактилическими окончаниями появится этот стих.

Он может появиться после одной строки, завершаемой дактилем:

— Куда?.. — *Переглянулися*
Тут наши мужики.
(III, 157)

После двух строк:

Царю! направо *слышится,*
Налево *отзывается:*
Попу! попу! попу!
(III, 158)

После трех строк:

В каком году – *рассчитывай,*
В какой земле — *угадывай,*
На столбовой *дороженьке*
Сошлись семь мужиков.
(III, 153)

После четырех:

Старик Пахом *потужился*
И молвил, в землю *глядючи:*
Вельможному *боярину,*
Министру *государеву.*
А Пров сказал: царю...
(III, 153)

После пяти:

По делу всяк по *сво́ему*
До полдня вышел *из дому:*
Тот путь держал до *кузницы,*
Тот шел в село *Иваньково*
Позвать отца *Прокофия*
Ребенка окрестить.
(III, 154)

После шести:

Деревни наши *бедные,*
А в них крестьяне *хворые*
Да женщины *печальницы,*
Кормилицы, *поилицы,*
Рабыни, *богомолицы*
И труженицы *вечные,*
Господь прибавь им сил!
(III, 175)

Все своеобразие этой ритмики заключается именно в том, что подобные вариации дактилических и мужских окончаний не имеют раз навсегда фиксированной, заранее определенной последовательности. Обозначая стихи с дактилическими оконча-

ниями буквой *а,* а стихи с мужскими окончаниями буквой *б,* мы получим две совершенно различные схемы:

«Говорун»: аб + аб + аб + аб + аб + аб + аб + аб + аб...

«Кому на Руси жить хорошо»: аб + ааб + аааб + ааааб + аааааб + + ааааааб; в этой схеме количество *а* неизменно варьируется. Пятистишие здесь чередуется с двустишием, короткое дыхание стиха сменяется очень долгим, и это отсутствие симметрической строфики придает всему течению поэтической речи в «Кому на Руси жить хорошо» особую свободу и жизненность. Так как в огромном большинстве случаев каждая фраза завершается мужскими стихами, то все строки, предшествующие этому мужскому стиху, имеют более слабые паузы, благодаря чему пауза после стиха с мужским окончанием приобретает удесятеренную силу. Каждая строфа, какой бы величины она ни была, является замкнутой в себе смысловой синтаксической единицей, что еще более усиливает значение пауз. Так как они не прикреплены к определенным местам и так как количество слабых пауз есть величина переменная, возникает такая система стиха, которая противоречит всем традиционно-установленным нормам и создает новую стиховую конструкцию, еще небывалую в истории поэзии. Такой стиховой формы, как форма поэмы «Кому на Руси жить хорошо» — в смысле соотношения дактилических стихов и мужских, — не знал ни один из предшествовавших Некрасову авторов.

Изумительное разнообразие ритмики достигается в поэме «Кому на Руси жить хорошо» не только отсутствием упорядоченного чередования одинаковых по размеру стихов, но также и ритмической структурой каждой отдельной строки.

Называя ритм, преобладающий в поэме, трехстопным ямбом с двумя неударными, я тут же оговорился, что данное название условно. Здесь ямбы так многообразны по своей интонационной природе, что, в сущности, не могут быть названы ямбами. Здесь совершенно особая форма стиха, которая раньше всего замечательна тем, что она может свободно делиться и на две, и на три, и на четыре равные между собою, симметричные части, давая, таким образом, поэту неисчерпаемо богатые интонационные возможности.

Стих этот может быть двухударным. В таких случаях вторая его половина часто являет собою полное подобие первой, причем обычно вся строка — два четырехсложных слова, из которых каждое имеет ударение на втором слоге: восемь слогов и всего два ударения. Самая структура таких двухударных стихов располагает к внутренним рифмам:

Чивикнула, подпрыгнула...
(III, 162)

Прямехонько, вернехонько...
(III, 164)

Качаются, мотаются...
(III, 188)

Осанистый, присадистый...
(III, 220)

Усатенький, пузатенький...
(III, 220)

Запугана, заругана...
(III, 271)

Свекровушка, золовушка...
(III, 290)

Горелова, Неелова...
(III, 309)

Целуются, милуются...
(III, 343)

Дело не меняется от введения симметрически поставленных предлогов, наречий и пр.:

Без прутика, без кнутика...
(III, 276)

Как зыкнула, как рыкнула...
(III, 271)

Там холодно, там голодно...
(III, 249)

Но слишком частое звучание этих внутренних рифм сделало бы их заурядными, привычными и тем самым понизило бы их ценность. Поэтому гораздо чаще такие симметрические фрагменты стиха появляются без внутренних рифм:

По синему по бархату.
(III, 189)

Ой, ласточка, ой, глупая!..
(III, 271)

Не на́ землю, не на́ воду.
(III, 274)

Это деление стиха на две равноударные части не всегда бывает обусловлено синтаксически параллельными формами. Синтаксис первой половины стиха сравнительно редко дублируется во второй половине, иначе поэме опять-таки грозила бы монотонность. Поэтому среди ее двухударных стихов чаще всего встречаются стихи такого типа:

Вельможному боярину...
(III, 153)

Корявая Дурандиха...
(III, 154)

Широкая дороженька,
Березками обставлена...
(III, 165)

Поспоривши — повздорили,
Повздоривши — подралися,
Подравшися — одумали...
(III, 168)

В ритмическом отношении первая половина стиха вполне равна второй, но грамматическая структура в каждой половине иная. Однако и при такой структуре стих поэмы был бы утомительно однообразен, если бы в том же контексте он не мог превращаться в трехударный:

Кукуй, кукуй, кукушечка!
(III, 159)

Позвать отца Прокофия...
(III, 154)

Пахом соты медовые...
(III, 154)

Роман кричит: помещику,
Демьян кричит: чиновнику...
(III, 158)

Стоят деревни старые,
Стоят деревни новые.
(III, 166)

Три слова — три ударения. Для непревзойденной четкости некрасовской дикции характерно, что количество ударений здесь вполне совпадает с количеством слов, отчего ритмическое членение стиха выступает с особой рельефностью.

Трехударные стихи с мужскими клаузулами легко распадаются здесь на три равные части:

Попу! попу! попу!
(III, 158)

И стон, и рев, и гул!
(III, 159)

Мычать, мычать, мычать!
(III, 160)

Наддай! наддай! наддай!
(III, 260)

Каков попу покой?
(III, 169)

Так велика пластика этой ритмической формы, что она, эта форма, наряду с двухударными и трехударными стихами, вмещает в себе и четырехударные строки, причем и здесь та же четкость некрасовской дикции: сколько ударений, столько и слов:

Летит — молчит, лежит — молчит,
Когда умрет, тогда ревет...
(III, 166)

Мужик берет веревку в рот,
Мужик плывет — и конь плывет...
(III, 179)

Мне зять — плевать, и дочь смолчит,
Жена — плевать, пускай ворчит!
(III, 183)

Эти четырехударные строки в поэме Некрасова по большей части щедро уснащаются внутренними рифмами:

Давать давай — весь каравай...
(III, 208)

Тебе скорей, а нам спорей...
(III, 208)

Халуй хитер: стащи́т ковер...
(III, 239)

Вообще рифмы играют в этой поэме своеобразную роль: так как во всем основном ее тексте сделана установка на безрифменный стих, каждая нечаянная рифма, возникающая в ней по временам, становится особенно заметна.

Однако эти рифмы в поэме «Кому на Руси жить хорошо» никогда не бывают случайны: чаще всего они организуют такие словесные комплексы, которые сосредоточивают в себе наибольшую смысловую энергию и благодаря этому приобретают характер крылатых слов, лаконических формул:

Солдаты шилом бреются,
Солдаты дымом греются...
(III, 167)

Удар искросыпительный,
Удар зубодробительный...
(III, 228)

Работаешь один,
А чуть работа кончена,
Гляди, стоят три дольщика:
Бог, царь и господин!
(III, 194)

В каждом из этих отрывков — такой многозначительный смысл, что их выделение из текста при помощи внезапно появившейся рифмы сильно способствует их выразительности.

Иногда в поэму органически входит целый ряд рифмованных стихов, написанных в том же ритме;

Поет: «вставай, *сестра!*
По избам *обряжаются,*
В часовенках *спасаются* –
Пора вставать, *пора!*
Пастух уж со *скотиною*
Угнался; за *малиною*
Ушли подружки в *бор,*
В полях трудятся пахари,
В лесу стучит *топор!*»[1]
(III, 247)

[1] Здесь Некрасов счел нужным придать рифмы обработанному им тексту песни, которая бытовала в народе без рифм (см. «Пудожские свадебные заплачки» в «Песнях, собранных П. Н. Рыбниковым». Т. III. М., 1910, с. 88 и 96).

Словом, та самая структура стиха, которая, если судить о ней по школьной метрической схеме, казалось бы, обрекала эпопею Некрасова на интонационную бедность, на бесцветность и однообразие ритмики, явилась на деле одним из высших достижений его мастерства, потому что именно в этой структуре он нашел неисчерпаемое богатство интонаций и ритмов, непрерывно меняющихся в зависимости от содержания поэмы.

Для эпопеи в несколько тысяч стихов, с таким количеством разнообразных сюжетов, нельзя и представить себе иной формы, чем та, которую создал Некрасов: гибкая, подвижная, изменчивая, вмещающая в себя несметное множество ритмических и звуковых вариаций, она в то же время — за исключением вставных повествований и песен — остается в рамках единого ритма, монолитного стиля, от первой строки до последней сохраняя свой эпический, монументальный характер.

18

Нужно ли доказывать, что необычайная четкость фразеологии Некрасова объясняется именно тем, что самый синтаксис его стихотворений носит на себе отпечаток устного народного творчества? Всмотримся, например, в синтаксический строй одной из его наиболее характерных песен:

У людей-то в дому — чистота, лепота,
А у нас-то в дому — теснота, духота.

У людей-то для щей — с солонинкою чан,
А у нас-то во щах — таракан, таракан!
. . . . . .

У людей на уме — погуторить с кумой,
А у нас на уме — не пойти бы с сумой?

(II, 256)

В структуре этих двустиший наиболее заметной чертой является их симметрия. Симметрия безупречная, нигде не нарушенная: каждая вторая строка параллельна (по смыслу и по звучанию) первой и построена как ее антитеза. Единоначатия нечетных стихов («У людей») вполне соответствуют единоначатиям четных («А у нас»). Кроме того, каждая из шести цезур, всюду отмеченных знаком тире, делит каждую строку на две равные части — по две анапестических стопы в правом и левом отрезке. Нельзя и представить себе более правильного, более симметрич-

ного стихового рисунка. Весь этот рисунок подсказан поэту фольклором.

Такая строгая чеканка стиха, обеспечивающая наиболее четкую дикцию, наблюдается и в дальнейших строках, хотя ритмосинтаксический строй принимает здесь новую форму:

Кабы так нам зажить, чтобы свет удивить:
Чтобы деньги в мошне, чтобы рожь на гумне;

Чтоб шлея в бубенцах, расписная дуга,
Чтоб сукно на плечах, не посконь-дерюга;

Чтоб не хуже других нам почет от людей,
Поп в гостях у больших, у детей — грамотей;

Чтобы дети в дому словно пчелы в меду,
А хозяйка в дому — как малинка в саду!

(II, 256)

Дробление этого отрывка на отдельные части иное, чем в предыдущем примере, все они находятся в зависимости от управляющего ими предложения «Кабы так нам зажить», но принцип смысловой симметрии остается и здесь. Очень сильная цезура в середине каждого стиха и здесь производит продольный разрез всего текста, сверху донизу, до последней строки, — типичная фольклорная форма. Если же симметрия не производит впечатления педантически правильной, это достигается тем, что в первом двустишии второго отрывка внезапно меняется система рифмовки: вместо крайних рифм появляются внутренние, звучащие в пределах отдельной строки («зажить — удивить», «мошне — гумне»). И, кроме того, в трех случаях рифма заменяется тождественными словами («в дому» — «в дому»; «на уме» — «на уме»; и снова «в дому» — «в дому»).

Такое же равномерное членение текста наблюдается в поэзии других народных песнетворцев — Шевченко, Бернса, Мистраля, Беранже.

Однако здесь же необходимо отметить, что эта особенность свойственна не только «крестьянским» произведениям Некрасова. Часто такую же правильность в распределении пауз можно подметить в стихах, никак не связанных с деревенской тематикой.

Таков, например, известный фрагмент из «Медвежьей охоты»:

Бог на́ помочь! бросайся прямо в пламя
И погибай... (1)
Но, кто твое держал когда-то знамя,
Тех не пятнай! (2)

Не предали они — они устали.
Свой крест нести, (3)
Покинул их дух Гнева и Печали
На полпути... (4)

(II, 278)

Симметрическое членение стиха бывало свойственно и таким далеким от деревенского стиля стихотворениям Некрасова, как, например, «Осторожность»:

Наш помещик Пантелеев
Век играл, мотал и пил, (1)
А крестьянин Федосеев
Век трудился и копил — (2)
И по улицам столицы
Пантелеев ходит гол, (3)
А дворянские землицы
Федосеев приобрел. (4)

(II, 241)

Этот же ритмический рисунок сохраняется на всем протяжении текста:

У солидного папаши
Либералка вышла дочь (1)
(Говорят, журналы наши
Всё читала день и ночь), (2)

Жениху с хорошим чином
Отказала, осердясь, (3)
И с каким-то армянином
Обвенчалась, не спросясь. (4)

(II, 240–241)

Здесь каждое двустишие — отдельный, замкнутый в себе организм, что тоже является заметной особенностью устного народного творчества.

Но, конечно, у нас нет оснований приписывать данную структуру стиха *исключительному* влиянию фольклора. Ибо какую бы видную роль ни играл он в формировании некрасовского стиля, все же им далеко не исчерпываются все тенденции и возможности этого стиля. Он так разнообразен, широк и вместителен, что, помимо элементов фольклора, в него входит немало других. Сколько бы ни замечали мы эпизодических воздействий фольклора на те произведения Некрасова, которые далеки от крестьянских сюжетов, однако, говоря вообще, его «деревенские» стихи по своей структуре, по форме резко отличаются от тех, которые тематически связаны с городом. Ибо городская поэзия — это вто-

рая стихия литературного стиля Некрасова. Здесь он чувствовал себя таким же полным хозяином, как и в своих «деревенских» стихах. Недаром его лирический герой, его «я», уже с 1845 года — замученный капиталистическим городом труженик, «рожденный для труда, страданий и оков» и дострадавшийся до мысли о том, что эти оковы необходимо разбить, что рано или поздно они будут разбиты. Здесь, в стихах «городского» Некрасова, другой голос, другие интонации, другая речевая манера. Это голос петербургских чердаков и подвалов, голос

...голодных, больных,
Озабоченных, вечно трудящихся, —
(II, 211)

голос резкий и жесткий, поразивший тогдашних читателей своей прямотой и суровостью.

Некрасов не был бы «мужицким демократом», если бы писал лишь об одних «мужиках». Только городской разночинец, «святая злоба» которого обострена и усилена социальными противоречиями города, мог, по убеждению Некрасова, сплотить и повести за собой крестьянскую «неисчислимую рать».

«Ты дорог нам!» — восклицал Некрасов, обращаясь в пятидесятых годах к Петербургу от лица передовой демократии:

...В стенах твоих
И есть и были в стары годы
Друзья народа и свободы,
. . . . . .
Ты дорог нам, — ты был всегда
Ареной деятельной силы,
Пытливой *мысли* и труда!
(II, 19)

Выступив в русской поэзии от лица созданных городом передовых разночинцев, «сгоравших злобой» против «ликующих, праздно болтающих, обагряющих руки в крови», Некрасов не мог не придать своей поэтической речи ту стилевую окраску, которая была присуща языку городской демократии. Эта стилевая окраска особенно чувствуется в стихотворениях «Извозчик», «На улице», «В больнице», «Свадьба», «О погоде», «Дешевая покупка», «Газетная», «Современники», «Недавнее время». Здесь-то, в этих городских, петербургских стихах, Некрасов и культивировал чаще всего те «прозаизмы», наличие которых позволило салонным эстетам клеветнически назвать его поэзию прозой. Именно в этих стихах он не побоялся обогатить свою лексику наибольшим коли-

чеством «антипоэтических» слов, о которых говорилось в предыдущей главе. В «Современниках», например, мы читаем:

Производитель работ
Акционерной компании,
Сдавший недавно отчет
В общем годичном собрании.
(III, 104)

Здесь каждое слово — газета. Таковы же в его цикле «О погоде» стихи, посвященные ремонту столичных мостовых и домов:

Штукатурка валится — и бьет
Тротуаром идущий народ,
А для едущих есть мостовая,
Не щадящая бедных боков;
Летом взроют ее, починяя,
Да наставят зловонных костров...
(II, 214)

Иногда вся фразеология стихов строилась им на лексике газетных передовиц и репортерских заметок:

Часть общества по мере сил развита;
Не сплошь мы пошлости рабы:
Есть признаки осмысленного быта,
Есть элементы для борьбы.
(II, 270)

Или:

Плод этой меры в графе дивиденда
Акционеры найдут:
На сорок три с половиной процента
Разом понизился труд!..
(III, 106)

Правда, последние два примера взяты из речи его персонажей. Но вот его собственная, прямая речь:

Литература, с трескучими фразами,
Полная духа античеловечного,
Администрация наша с указами
О забирании всякого встречного...
(II, 150)

Администрация, публика, акционерная компания, аргумент, субъект, русофильствовать, элементы, процесс развития, диалектик, радикал, прогрессист, гарантия, субсидия — эти деловые слова, бывшие тогда принадлежностью главным образом газетно-

журнальной прозы, Некрасов безбоязненно ввел в свои городские стихи. Но необходимо здесь же отметить, что стихотворение «Литература, с трескучими фразами...», начало которого мы сейчас привели, уже с пятой строки приобретает лирический, глубоко эмоциональный характер:

Дайте вздохнуть!.. —

и завершается такими стихами, стиль которых находится в явном «противоречии» со стилем вступительных строк:

Что же ты любишь, дитя маловерное,
Где же твой идол стоит?..

(II, 150)

Не было в России в то время другого поэта, который дерзнул бы соединить в одном лирическом стихотворении два столь несхожих стиля, но для Некрасова это было обычное дело — сплав двух или нескольких стилей.

«Прозаизмы» раздражали даже его горячих поклонников. Стихотворец П. Я., один из его эпигонов, всю жизнь подражавший ему, и тот не мог простить ему «прозаического» слова «положим» в поэме «Крестьянские дети»:

Положим, крестьянский ребенок свободно
Растет, не учась ничему...

(II, 113)

Он же выражал неудовольствие по поводу того обстоятельства, что «в замечательную по поэтическому, чисто народному колориту песню воеводы Мороза (в поэме «Мороз, Красный нос»)... замешиваются каким-то образом такие грубые стихи:

Без мелу всю выбелю *рожу*,
А нос запылает огнем[1].

Для читателей предыдущих эпох слова делились на плебеев и патрициев. Для слов была своя табель о рангах. И когда, например, в «Евгении Онегине» появились стихи «Зима, крестьянин, торжествуя, на дровнях обновляет путь», современный Пушкину критик из журнала «Атеней» писал: «В первый раз, я думаю, *дровни* в завидном соседстве с *торжеством*»[2].

---

[1] *Л. Мельшин* (П. Ф. Якубович). Н. А. Некрасов, его жизнь и деятельность. СПб., 1907, с. 70—71.

[2] Цитирую по брошюре В. В. Виноградова «А. С. Пушкин — основоположник русского литературного языка», М., 1949, с. 6—7.

«До Пушкина, — говорит академик В. В. Виноградов, — господствовало разделение русского литературного языка на три стилевых потока: *высокий, посредственный,* или средний, и *простой.* Во многих случаях одна и та же мысль могла быть по-разному выражена средствами каждого из этих трех стилей. Так, существовали сложные ряды смысловых соответствий между словами и фразеологическими оборотами разных стилей. Например: *вотще, напрасно, попусту, зря; рубище, вретище, лохмотье, отрепье, обноски; одр, кровать, постель; стезя, дорога, тропа; злак, зелень, трава; рыбарь, рыбак, ловец, рыболов; кормило, руль; закрыть очи свои, скончаться, умереть, помереть и т. п.*»[1].

В своих «городских» стихах — и главным образом именно там — Некрасов усилил стилистические тенденции Пушкина, направленные к смелому смешению всех стилей:

Какие слышатся аккорды
В постыдной оргии тогда!
Какие выдвинутся морды
На первый план! Гроза, беда!
Облава — в полном смысле слова!..
Свалились в кучу — и готово
Холопской дури торжество.
Мычанье, хрюканье, блеянье
И жеребячье гоготанье —
А-ту его! а-ту его!..

(II, 272)

Какой другой поэт, кроме Некрасова, осмелился бы в патетических стихах рифмовать «аккорды» и «морды»? Кто, кроме Некрасова, позволил бы себе ввести в свою лирику такой разговорно-бытовой оборот, как: «облава — в полном смысле слова»?

Дружинин с негодованием говорил о слове *микстура,* будто бы запятнавшем стихотворение «Рыцарь на час», а также о слове *портфель,* будто бы испортившем одно из любовных стихотворений Некрасова:

О ты, чьих писем много, много
В моем *портфеле* берегу!

(I, 69)

Возможны ли в чистой лирике такие слова! — возмущался Дружинин. В свое время Страхов, Авсеенко, Евгений Марков и другие реакционные критики собрали достаточно обширную коллекцию таких «прозаизмов» Некрасова и жестоко попрекали «по-

[1] Цитирую по брошюре В. В. Виноградова «А. С. Пушкин — основоположник русского литературного языка», М., 1949, с. 5.

эта-прозаика». Эти староверы долго не могли успокоиться, найдя в его стихах, например, слово *брюки*. Когда критик Николай Соловьев прочитал в поэме «Суд», что герой надевает брюки, он накинулся на Некрасова с такими упреками:

«Какие брюки? Что вы, г. Некрасов? С какой стати вы говорите о брюках?»*

Здесь, в этих стихах, наиболее далеких от традиций устного народного творчества, песенный склад поэтической речи встречается сравнительно редко. Дикция этих «городских» стихотворений Некрасова в большинстве случаев бывает прерывистой, изобилует резкими внутристрочными паузами, нарушающими плавное течение стиха.

Здесь гораздо реже встречается та синтаксическая симметрия словесных масс, которая так характерна для «деревенских» стихотворений поэта. Напомним, что некрасовский «Гробок» (из раннего цикла «На улице») начинается таким сопротивляющимся напеву стихом:

Вот идет солдат. Под мышкою
Детский гроб несет, детинушка.
(I, 59)

В песне эта точка в середине строки невозможна. При попытке воспринять данное стихотворение как песню, строка прозвучала бы так:

Вот идет солдат под мышкою[1].

Точно такая же антипесенная структура стихотворения «В больнице»:

Вот и больница. Светя, показал...
(I, 136)

И в стихотворении «Свадьба»:

В сумерки в церковь вхожу. Малолюдно...
(I, 146)

---

[1] М. Исаковский в своей книге «О поэтическом мастерстве» (1953) приводит такой же пример: «Если бы где-нибудь в середине песни оказались такие строчки, как:

Дождь прошел. Из открытых окон
Снова синее небо видать... —

песня прозвучала бы примерно так:

Дождь прошел из открытых окон, —

то есть получилась бы нелепая, неграмотная фраза (с. 25).

Повествовательная дикция этих стихов определяется точкой, разрывающей стих на две неравные части и уничтожающей всякую возможность напева. Таких стихотворений у Некрасова мало, и все они — почти без исключения — связаны с городской, петербургской тематикой. Некрасов и здесь остался верен своему руководящему принципу;

...важен в поэме
Стиль, отвечающий теме.
(II, 439)

Лексика близких к фольклору стихов сочетается у него с их песенным складом, исключающим асимметрию в делении каждой строки. Лексика стихов, непричастных к народно-крестьянской тематике, тесно связана у него с разговорной и сказовой дикцией, и здесь Некрасов, как мы только что видели, постоянно готов изменять своему тяготению к симметрически построенным стихам. Так, например, в его «Газетной» читаем:

Вот взгляните — мой собственный кум
Обличен! Моралист-проповедник,
Цыц!.. Умолкни, журнальная тварь!..
(II, 223)

Не лишен характерности особый прием обращения с прозаической речью, наблюдающийся в «городских» стихотворениях Некрасова. Поэт брал какое-нибудь привычное сочетание прозаических слов, давно уже застывшее в нашем уме в виде готовой, крепко спрессованной формулы, и открывал в этой прозе ее поэтический (порою даже песенный) ритм, разоблачал стиховую природу самых закоснелых прозаизмов.

Что может быть, например, «прозаичнее» такой комбинации слов:

Председатель Казенной палаты.
(III, 401)

Но для Некрасова она была отличным анапестом. Он заполнял ею всю строку, и она начинала звучать как отрывок какой-то поэтической песни:

Председатель Казенной палаты.

И другой такой же анапест в «Газетной»:

Он действительный статский советник...
(II, 223)

Так же напевно, как мы только что видели, другое название должности, звучащее у Некрасова дактилем:

Производитель работ
Акционерной компании.
(III, 104)

Любил он также заполнять всю строку перечнем географических названий:

На Урале, на Лене, на Тереке...
(III, 118)

В Варшаве, в Одессе, в Крыму, в Петербурге...
(III, 107)

В Москву, в Рязань, в Тульчин.
(III, 91)

Над Волгой, над Окой, над Камой...
(II, 426)

Эта география тоже звучала у Некрасова безупречным поэтическим ритмом. Точно так же переносил он в поэзию ту или иную готовую формулу, создавшуюся в прозаической речи, открывая в этой формуле никем не замеченный ритм. К числу таких формул относятся, например, имена и фамилии, которые заполняют собою весь стих. У него есть такие стихи:

Феклист Онуфрич Боб.
(I, 370)

Эдуард Иваныч Грош.
(III, 130)

Генерал Федор Карлыч фон Штубе.
(II, 212)

Генерал Фердинанд фон дер Шпехт.
(II, 343)

В Петербурге в шестидесятых годах были три наиболее фешенебельные заграничные фирмы, обслуживавшие богатых заказчиков: Изомбар, Мошра и Андрие. У Некрасова даже эти фамилии зазвучали как плавный анапест:

Изомбар, Андрие и Мошра.
(II, 247)

Это — проза визитных карточек, которая стала стихами. Я говорю не об отдельных словах, а именно о формулах, о сочетаниях слов, которые до Некрасова были достоянием прозы и в которых он первый уловил биение стихотворного пульса. Например:

Доложите министру финансов.
(III, 401)

Еду кой с кем повидаться чрез Николаевский мост.
(II, 228)

Однажды он сердитый встал, порезался, как брился.
(II, 374)

Нельзя ли будет через вас достать другое место?
(II, 375)

Все это привычные штампы живой прозаической речи, утвержденные Некрасовым в поэзии. Здесь, в «городских» стихах, Некрасов охотно пользовался такими словами, как «дивиденд», «диалектик», «тариф», «плутосократия», «сфера», «брошюра», «теория», «кризис», «антрепренер», «демагог», «библиограф», «идеалист», «радикал», «индижестия», «программа», «амбиция», «афоризм», «пароксизм» и т. д.

Такие слова в эту эпоху были свойственны речевому обиходу лишь той сравнительно малочисленной группы людей, которая была связана с цивилизацией города. Некоторые из этих слов так и сгинули, не закрепившись в словарном составе языка, но огромное их большинство только потому оставалось чуждо народу, что народ был в ту пору оторван от каких бы то ни было завоеваний культуры.

Этим и объясняется разница между лексикой «городских» стихотворений Некрасова и лексикой его стихотворений, посвященных крестьянской тематике.

В «городских» стихах мы могли прочитать:

Я *хандру* разогнал — и смешной
Каламбур на кладбище услышал.
(II, 65)

«Деревенские» базировались на таком словаре:

В ключевой воде купаюся,
Пятерней чешу волосыньки,
Урожаю дожидаюся
С непосеянной полосыньки!
(II, 157)

Казалось бы, здесь две речевые системы и между ними глухая стена. И хотя «хандра», «каламбур» и другие слова этого рода составляют в «городской» поэзии Некрасова ничтожно малый процент, именно широкой возможностью их применения и определяются в значительной мере основные черты ее стиля. Между тем, если бы Некрасову вздумалось ввести такие слова в какое-нибудь из своих «деревенских» стихотворений, они прозвучали бы вопиющею фальшью. Ибо крестьянин дореволюционной деревни, создатель своего языка, всех его изощреннейших грамматических форм, был насильственно отрешен от культуры, сосредоточенной в больших городах и доступной лишь привилегированным классам, вследствие чего в его речь почти не проникали слова, выходившие за пределы сельского быта.

Если бы некрасовская Матрена Корчагина заговорила, например, таким языком:

Пишу тебе
Официально
И жду
Дальнейших *директив,*

или Орина, мать солдатская, обратилась бы к кому-нибудь с такими словами:

Подорвал ты даром
Свой *авторитет,* –

это показалось бы чудовищным нарушением «народного стиля». Между тем эти слова совершенно естественны в устах современных деревенских людей. Первый из цитируемых нами отрывков воспроизводит письмо одной юной колхозницы, второй — обращение колхозной старухи к ее охмелевшему мужу. Первый мы прочли у Исаковского, второй — у Твардовского, нерушимо и крепко связанных с жизнью современных деревенских людей. Всякий, кто знает нынешних внуков и правнуков некрасовского дедушки Мазая и дядюшки Якова, скажет, что лексика этого нового поколения крестьян воспроизведена здесь с документальною точностью: именно так и говорят в настоящее время «деревенские русские люди», ибо та культурная революция, которая произошла в нашей стране, уничтожает у нас на глазах противоположность между городом и деревней, существовавшую в эпоху Некрасова. «...Решительное признание прогрессивности больших городов в капиталистическом обществе, — писал Ленин еще в 1901 году, — нисколько не мешает нам включать в свой идеал... уничтожение противоположности между городом и деревней.

Неправда, что это равносильно отказу от сокровищ науки и искусства. Как раз наоборот: это необходимо для того, чтобы сделать эти сокровища *доступными всему народу*, чтобы уничтожить ту отчужденность от культуры миллионов деревенского населения, которую Маркс так метко назвал «идиотизмом деревенской жизни»[1].

Теперь уже никого не удивляет, когда колхозный шофер говорит в стихотворении Твардовского:

Что ж ты *нервная* такая?
(«Про теленка»)

И солдат в его «Василии Теркине»:

Я ж, как более *идейный,*
Был там как бы *политрук.*

В «Стране Муравии» Твардовский с удивительной точностью отмечает то внедрение интеллигентских городских оборотов, которое свойственно речи даже такого отсталого крестьянина, как Моргунок:

А *что касается меня,*
Возьмите то в расчет —
Поскольку я лишен коня,
Ни взад мне, ни вперед.

Некрасов никогда не слыхал таких оборотов и слов ни от дедушки Мазая, ни от дядюшки Якова, ни от корявой Дурандихи.

Все эти новые слова стали достоянием современной деревни вслед за новыми понятиями, вещами, явлениями, которые вносит в деревню современная городская культура. Какое место занимает теперь это новое в жизни советской деревни, видно хотя бы из стихотворений того же Твардовского. В них мы читаем:

Получил на курсах *трактор*
Кучерявый паренек.
(«Страна Муравия»)

Первым делом мне, старухе,
Подарили *патефон.*
(«Рассказ Матрены»)

У крыльца *велосипед.*
(«Еще про Данилу»)

[1] *В. И. Ленин.* Полн. собр. соч. Изд. 4-е. 1946. Т. 5, с. 150.

Радиорупор,
Сигнальные флаги.
(«Свет – всему свету»)

В такой-то день мы шли гулять,
Кино прослышав где-то.
(«Случай в дороге»)

Быть может, не привез письма
Грузовичок почтовый.
(«В поселке»)

Стихи Твардовского — одно из тысячи литературных свидетельств об оснащении современной деревни многими достижениями техники. Отчужденность деревни от этих достижений удручала Некрасова, и он никогда не уставал напомнить «ликующим, праздно болтающим, обагряющим руки в крови» о тех миллионах людей,

Чьи работают грубые руки,
Предоставив почтительно нам
Погружаться в искусства, в науки,
Предаваться мечтам и страстям...
(II, 59)

Только «сытым и сильным» обитателям больших городов деревня «почтительно» предоставляла монопольное право на самоуслаждение культурными ценностями.

Так что если бы какой-нибудь из современных советских поэтов вздумал писать «деревенские» стихи «по Некрасову» и воспроизвел бы в точности его словарь, его ритмику, систему его рифм и пр., он проявил бы себя как оторванный от современной действительности литературный ремесленник, чуждый самому духу поэзии Некрасова, которая вся так обильно питалась жизнью *современной* ему русской деревни. Такие советские поэты, как Маяковский, Твардовский, Исаковский, Сурков и др., тем-то и выразили верность его великим традициям, что раз навсегда отказались перепевать его песни, подражать его единственному в мировой поэзии голосу, стилизаторски воспроизводить его лексику.

Конечно, различные стороны языка развиваются всегда неравномерно. Медленнее всего изменяется его грамматический строй. Но словарный состав языка находится в состоянии почти непрерывного изменения. Поэтому нельзя и представить себе, чтобы «деревенские русские люди» изъяснялись у Некрасова таким языком, каким они изъясняются в стихах Исаковского:

Он шагает за *кювет*.
(«На перекрестке»)

Веду *культурный* разговор
По разным *отраслям* науки.
(«Политпросвет»)

Ну, говорит, выходи-ка вперед,
Наша колхозная *энтузиастка*.
(«Юбка»)

Та резкая грань, какая существовала (в отношении лексики) между «городскими» и «деревенскими» стихами Некрасова, заметно стирается в современной советской поэзии, потому что с каждым годом все больше стирается грань между деревней и городом. Вполне естественно, что благодаря этому чрезвычайно ускорился процесс уничтожения различий между деревенской и городской речью. Что этот процесс уже достиг огромных результатов, явственно говорят нам, помимо множества прочих свидетельств, те сдвиги, которые запечатлелись в словарном составе современных стихов, изображающих советскую деревню.

Старая деревня должна была совершенно исчезнуть, некрасовские Ненилы, Орефьевны, Наумы и Власы должны были отойти в невозвратное прошлое, чтобы из народной среды могли появиться Исаковский, Твардовский и другие поэты, продолжающие литературное дело Некрасова[1].

19

При непосредственном общении с народом Некрасов испытывал в иные минуты такое чувство восторженной нежности, которое он любил называть «умилением».

«Умиление» — устарелое слово. Нынче нам чудится в нем какой-то оттенок слащавости. Между тем в некрасовское время оно было живым, обиходным, насыщенным большими эмоциями. Именно этим словом обозначил Некрасов те чувства, которые охватили его при встрече с деревенскими детьми:

Я замер: коснулось души *умиленье*...
(II, 108)

[1] О внедрении литературной лексики в старокрестьянскую речь см.: *Ф. Н. Филин.* Новое в лексике колхозной деревни. — «Литературный критик». 1936. № 3.

Этим же словом он выразил свою патриотическую радость, нахлынувшую на него, когда он после долгой отлучки возвратился в родную деревенскую глушь:

И в *умиленьи* посылаю
Всему привет...
(II, 41)

И снова через несколько строк:

Лови минуту *умиленья.*
(II, 42)

Это чувство умиления, растроганности Некрасов умел передавать, как никто, и чаще всего оно посещало его, когда он говорил о народе. Вся его поэма «Мороз, Красный нос», «Сельская ярмонка», и «Дядюшка Яков», и «Деревенские новости», и первые главы «Коробейников» проникнуты этим глубоко затаенным, не навязчивым, но ясно ощутимым поэтическим чувством.

Пожалуй, нагляднее всего это чувство сказалось в бессмертной поэме «Крестьянские дети», особенно в том ее фрагменте, который печатается под заголовком «Мужичок с ноготок» («Однажды в студеную зимнюю пору...»). Здесь каждая строка (буквально каждая!) проникнута той благодушной улыбкой, которая, как бывает только у очень суровых людей, так неотразима и так заразительна, что миллионы читателей — поколение за поколением — сто лет улыбаются снова и снова, встречая этот прелестный рассказ про шестилетнего деревенского труженика. Хотя поэт и не декларирует здесь своего «умиления», но именно оно составляет лирический подтекст всего отрывка:

И шествуя важно, в спокойствии чинном
Лошадку ведет под уздцы мужичок
В больших сапогах, в полушубке овчинном,
В больших рукавицах... а сам с ноготок!
(II, 113)

Мальчишка не «идет», не «бредет», не «шагает», но «шествует». «Шествует» — торжественное слово, никогда не применявшееся к походке детей. Одним этим словом Некрасов дает нам понять, как уважает себя «мужичок с ноготок» за то, что ему поручили такое серьезное дело. Потому-то и сказано о нем, что он ведет свою лошадь «в спокойствии чинном», то есть не суетится, не егозит, не подпрыгивает, как поступал бы при других обстоятельствах, а во всем подражает бородатым, степенным крестьянам, уважающим себя и свой труд. Когда незнакомый прохожий называет

его с усмешкой «парнище», это наименование оскорбляет «мужичка с ноготок», так как оно подчеркивает, что он мал и годами и ростом. Поэтому он надменно отвечает обидчику: «Ступай себе мимо». А когда прохожий, желая во что бы то ни стало продолжить беседу, задает ему никчемный вопрос: «Откуда дровишки?» — он отвечает: «Из лесу, *вестимо»*, и в этом *«вестимо»* слышится упрек вопрошающему: зачем же спрашивать о том, что и без разговоров понятно?

Так уважает себя этот малолетний крестьянин, так великолепно он умеет постоять за себя и дать отпор всякому, кто вздумает обидеть его.

Контраст между его малолетством и недетскою важностью был бы только забавен, если бы источником этой важности не было горделивое сознание, что он — достойный соучастник отцовской работы, вносящий в родную семью свою законную долю труда:

Семья-то большая, да два человека
Всего мужиков-то: отец мой да я...

(II, 113)

Обаятельный образ «мужичка с ноготок» был для поэта свидетельством, что не может не быть обеспечено светлое будущее народу, у которого даже малые дети так преданны труду и так гордятся трудом.

С таким же чувством любования и нежности изображал он в своих «крестьянских» поэмах Савелия, богатыря святорусского, Дарью, Матрену Корчагину, Прокла, Якима Нагого, Катерину («Коробейники»), «белоголовых деревенских ребят» («Крестьянские дети»). До какой экзальтации доходило у него это чувство, видно хотя бы из второй части поэмы «Мороз, Красный нос», где он вместе со своей героиней совершает весь ее страдальческий путь и с таким глубоким сочувствием воспроизводит ее деревенские думы.

Да, слово «умиление» отодвинулось в прошлое; но хоть умерло слово — не умерло чувство: подобно поэзии Некрасова, этим чувством до предела насыщено творчество современных поэтов, как бы ни были разнообразны их индивидуальности, жанры и темы.

Сошлюсь хотя бы на того же Твардовского. Вчитайтесь, например, в его знаменитые строки из поэмы «Страна Муравия», внятно перекликающиеся с вышеприведенным стихотворением Некрасова. В поэме идет речь о семилетнем колхознике, то есть о таком же «мужичке с ноготок», который, подобно некрасовскому, так же серьезен и важен:

Вышли биться,
Насовсем.
Батьке — тридцать,
Сыну — семь.

Батька — щелком,
Батька дробью,
Батька с вывертом пошел,
Сын за батькой исподлобья
Наблюдает, как большой.

Батька кру́гом,
Сын волчком,
Не уступает нипочем.

А батька — рядом,
Сын вокруг
И не дается на испуг.
А батька — этак,
Сын вот так
И не отходит ни на шаг.

И оба пляшут от души,
И оба вместе хороши.
И оба — в шутку и всерьез,
И оба дороги до слез.

То же чувство «умиления», растроганности. У Некрасова оно было скрыто в подтексте, у Твардовского прорвалось наружу («хороши», «дороги до слез» и т. д.), но по своей эмоциональной окраске оба отрывка тождественны.

И разве не это же чувство внушило Твардовскому колоссально обобщенный образ «рядового работяги» Василия Теркина, приворожившего миллионы сердец своей русской талантливостью: мастер на все руки, балагур, прямодушный и в то же время себе на уме, пронесший через все грозные «сабантуи» войны народный юмор и народную стойкость, он в поэме Твардовского является живым воплощением той же неистощимой любви к русскому простому человеку, которую Некрасов за восемьдесят пять лет до него воплощал в своих Дарьях, Якимах и Проклах:

В бой, вперед, в огонь кромешный
Он идет, святой и грешный,
Русский чудо-человек.

Особенно выразительно это чувство сказалось в главах «Переправа», «На привале», «Поединок» и в той — казалось бы, не-

мыслимой на фронте — идиллии, где описана встреча Теркина в прифронтовой полосе с ветераном предыдущей войны («Два солдата»). Здесь, в избе старика, под непрерывной бомбежкой, Теркин развернулся вовсю: он и техник, и стратег, и дипломат, и приятный собеседник, и шутник, и если мы вдумаемся, в чем же причина той сочувственной улыбки, с которой мы следим за каждым его словом, каждым жестом — за всем его поведением в этой избе, — мы увидим, что дело здесь именно в народном характере его речей и поступков, в том, что для автора (как и для нас, для читателей) он кровно близкий, родной человек. Когда Твардовский говорит о нем и о старом солдате:

И сидят они по-братски
За столом плечо к плечу, —
и т. д.

он, в сущности, говорит то же самое, что, как мы только что видели, было сказано им о других:

И оба вместе хороши.
. . . . . .
И оба дороги до слез.

«Дороги» и «хороши» оттого, что родные. Недаром излюбленный эпитет Твардовского — «родимый», «родной» — звучит у него таким некрасовским звуком: «край родной», «земля родная», «страна родная», «родимый дом», «каждый кустик мне родня», «и нет родни родимей».

И такая же — некрасовская — близость к фольклору. В «Стране Муравии», в «Василии Теркине» стих Твардовского до такой степени связан с народным мышлением, с народными формами речи, что, как и в поэме «Кому на Руси жить хорошо», невозможно четко разграничить собственное творчество автора от тех народных поговорок, прибауток, пословиц, которыми так обильно уснащен его текст. И кто не знает, какое множество крылатых выражений и слов из «Василия Теркина» еще во время войны вошло в живой обиход нашей армии!

Истинным создателем фольклора — нового, советского — является Твардовский в той замечательной главе «Страны Муравии», где он изображает колхозную свадьбу. Эта смелая попытка поэта дать новое содержание и новую форму всему циклу обрядовых свадебных песен принадлежит к числу его несомненных удач.

Согласно свадебному ритуалу минувших времен, мать невесты должна была голосить и причитывать, а следом за ней и невеста. Ритуал этот прямо предписывал:

Ты расплачься, Марьюшка,
Перед своей ро́дной матушкой.

Марьюшке было о чем плакать в те годы. Она хорошо сознавала, какая участь ждет ее в замужестве. И потому в ее ответном причитании слышались тоскливые слезы:

Обуяло меня горюшко...
Во печали житье пойдет, не в радости...

Верная этим древним обычаям, мать невесты в поэме Твардовского не только считает себя обязанной голосить на свадьбе, но к такому же плачу побуждает и дочь:

Поплачь, поплачь, Настенька...

Но у Настеньки нет расположения к слезам, — да и отчего бы ей плакать! — ведь она выходит замуж по собственной воле, и ей нечего бояться ни свекрови, ни свекра. Старуха даже готова укорять свою дочь за такое нарушение традиций:

А что ж да не плачется,
Не горько тебе?

Этими словами поэт обнажает тот метод переосмысления и обновления фольклора, к которому он счел необходимым прибегнуть, чтобы отразить реальности нового быта.

Но, конечно, нельзя забывать, что новый, советский фольклор он воссоздает на основе традиционной народной поэзии. Иные старые мотивы фольклора он даже оставляет нетронутыми и только меняет их ритмический строй. Это относится, например, к той задорной дразнилке, в которой подружки невесты согласно старинным обычаям высмеивали наружность и нрав жениха при первом его появлении в доме невесты. На свадьбах Костромской и Ярославской губерний девушки в таких случаях пели о нем, обращаясь к его будущей жене:

На кого ты, милая, спрельстилася,
Не на чистого, плечистого,
Не на белого, румяного,
А на горького на пьяницу,
Кривоногого, курносого
и т. д.

Издевательская песня подружек являлась, в сущности, своеобразной хвалой жениху, так как вся шутка была на том и основана, что нарисованный девушками отталкивающий портрет жениха не имел ничего общего с его подлинным обликом. Твардовский сохранил в неприкосновенности этот веселый обряд старины, и традиционная песня зазвучала на страницах «Муравии» еще более задорно и звонко;

— Эх, Настя нас обидела,
Кого взяла — не видела:
Общипанного малого,
Кривого, куцепалого.

А что ж тебя заставило
Выйти замуж за старого,
За старого, отсталого,
Худого, полинялого?

Ритм песни до того связан с ее содержанием, что так и видишь озорные глаза этих смеющихся девушек. Тот, кого они называют худым стариком, едва достиг двадцатилетнего возраста.

Твардовский сохранил в своем новом варианте фольклора этот традиционный обряд, — не потому ли, что обряд этот исполнен такого веселья, которое, по мысли поэта, вполне гармонирует с фольклором советской эпохи? Зато печальные, тягучие песни, — главным образом причитания и плачи, — которые вносили столько грусти в прежний ритуал крестьянской свадьбы, здесь начисто отметены самой жизнью. Причина этого указана в той поздравительной речи, которую в поэме Твардовского произносит председатель колхоза:

За пару новобрачную,
За их любовь удачную,
За радость нашу пьем,
За то, что по-хорошему,
По-новому живем!

Это-то «хорошее», «новое» нашло свое выражение в том новом фольклоре, который с такой творческой силой, с таким мастерством воссоздан в «Стране Муравии» — в стихах ее восемнадцатой, «свадебной», главы. Стихи эти так народны, что не было бы ничего удивительного, если бы колхозные свадьбы стали справляться по этим стихам. Старые свадебные обряды не знали частушек: их не было в репертуаре народа. Но здесь, на свадьбе, изображенной Твардовским, частушка, как и в подлинной жизни

народа, занимает заметное, чуть ли не первое место. Ее поет и та «бедовая» девушка, что танцует на свадьбе чечетку:

А ты кто такой, молодчик?
Я спрошу молодчика —
Ты молодчик, да не летчик,
А мне надо летчика, —

и «затейная» Аксюта Тимофеевна:

Дед стар,
стар,
стар, —
Заплетаться стал.
Никуда он не годится,
Целоваться перестал.
Проведу его, злодея,
Накажу кудлатого,
Восьмерых сынов имею,
Закажу девятого.

Некрасов не знал этих залихватских частушечных форм. Он не был бы выразителем настроений крепостного крестьянства, если бы в самой мелодике своей поэзии не передал скорбного звучания песен, порожденных тысячелетней неволей. Об этих песнях он сам говорил (в черновых рукописях поэмы «Кому на Руси жить хорошо»):

Всё песни не веселые,
Всё песни подневольные,
Других в ту пору не было,
Да и доныне нет!
(III, 546)

И восклицал (в тех же рукописях):

Придут, придут, — Бог милостив! —
Другие времена.
Другие песни сложатся
И будут в них не жалобы
На долю подневольную,
Не рабская тоска,
А радость воссмеявшейся
Души народа русского,
Из мрака и уныния
Воспрянувшей души!
(III, 546)

И мечтал дожить до новых песен, радостных, «как ведренный денек».

. ..Душа народная!
Воссмейся ж наконец!.. –

(III, 349)

говорил он в окончательном тексте.

Теперь новые песни народа утратили свою былую заунывность, и, как мы видим, их форма приобрела новые качества. Заметно убавилось стародавнее их тяготение к протяжным словам, к дактилизации стиховых окончаний, к изобилию таких уменьшительных, как «кручинушка», «старинушка», «думушка», «кумушка» и т. д., и т. д.

Но самый пафос поэзии Некрасова продолжает жить и в новых песнях: та же органическая связь с *современной, сегодняшней* жизнью народа, та же оптимистическая вера в его «живучую правду», в неисчерпаемость его созидательных сил, в его великолепное, ничем не отвратимое будущее.

V. ЭЗОПОВА РЕЧЬ

На предыдущих страницах я пытался проследить по наиболее типичным деталям, как в художественном стиле Некрасова отражалась общественно-политическая жизнь его эпохи. Однако характеристика его стиля была бы неполной, если бы не был отмечен еще один стилеобразующий элемент его творчества, который определялся не столько системой его эстетических воззрений и вкусов, сколько теми условиями цензурного гнета, в которых ему, как и всем литераторам революционного лагеря, приходилось общаться со своими читателями.

Я говорю о так называемом *эзоповском языке,* при помощи которого поэт выражал свои сокровенные мысли и чувства.

Что такое был эзоповский (или эзопов) язык? Каковы были его формы, законы и функции? В какой мере он достигал своей цели? Все это едва ли понятно нынешнему поколению читателей.

Роль «эзопова языка» была гораздо значительнее, чем принято думать. Ведь если некрасовскому «Современнику», угнетаемому царской цензурой, удалось на целое десятилетие сделаться революционной трибуной, это было возможно главным образом благодаря той двупланной, иносказательной, забронированной от цензурного вмешательства речи, которую руководители «Современника» сделали таким острым оружием в борьбе с полицейско-крепостническим строем.

Конечно, эзоповская речь культивировалась не в одном «Современнике», но только там она приобрела тот особый характер, который и придал ей силу, не превзойденную в истории журналистики.

1

Приступая к изучению этой речи, необходимо с самого начала отметить, что в русской литературе минувшего века существовало два метода ее применения.

Один из них — неожиданный, быстрый наскок, внезапный удар по застигнутому врасплох неприятелю.

Второй — метод регулярной, многолетней войны, длительного изматывания вражеских сил на основе очень устойчивой и сложной стратегии.

Некрасов в своем «Современнике» придерживался главным образом второго из этих писательских методов, но он никогда не пренебрегал и такими — партизанскими — приемами литературной борьбы, хотя, как мы ниже увидим, отнюдь не они характерны для революционных демократов шестидесятых годов.

Воспользовавшись, например, тем, что слово *крепость* имеет в русском языке два значения и одно из них является синонимом физической силы (крепость мускулов), Некрасов в 1863 году написал для «Современника» стихи, где какой-то мракобес, по фамилии Савва Намордников (эта фамилия появилась в произведениях Некрасова раньше), говорил, обращаясь к писателям:

Узнайте мой ужасный нрав
И мощь мою — и *крепость!*
(II, 494)

По контексту стихов можно было подумать, будто крепость здесь имеет значение силы (так, очевидно, и поняла эту строчку цензура), но свой читатель, демократический читатель, легко догадался, что это *Петропавловская крепость*, где в ту пору был заточен Чернышевский:

Узнайте мой ужасный нрав
И мощь мою — и *крепость!*

Таким образом, в самый разгар свирепствовавшего в то время террора Некрасов заклеймил в подцензурной печати жестокую расправу с Чернышевским и обозвал производившего эту расправу Александра II — Намордниковым.

Вначале его стихотворение имело невинный подзаголовок: «Романс господина, обиженного литературой». Здесь тоже позволительно видеть намек на Александра II, который незадолго до того показал, что литературой он действительно очень *обижен:* в декабре 1861 года по его повелению сослан был на каторгу Михайлов, и это было началом свирепых репрессий, которые и предвидел Некрасов: в июне 1862 года царь закрыл на восемь месяцев и «Русское слово», и «Современник» Некрасова, в июле арестовал Чернышевского, Серно-Соловьевича, Писарева. 1 июня 1863 года он повелел прекратить издание журнала «Время», 5 июня — издание газеты «Современное слово». Вначале, едва толь-

ко наметился этот разгром журналистики, Некрасов говорил о нем в сослагательной форме:

Пришлось бы многим прекратить
Журнальную подписку.
Я б их как ураган застиг
В открытом чистом поле,
Совсем бы не являлось книг
По месяцу и боле!

(II, 494)

Через несколько лет, когда разгром журналов стал совершившимся фактом, Некрасов, снова печатая те же стихи, уничтожил маскировавшую их сослагательную форму глаголов и придал своему повествованию форму прямого рассказа:

Довольно было писку:
Умел я разом сократить
Журнальную подписку.
. . . . . .
...Я их застиг,
Как ураган в пустыне,
И гибли, гибли сотни книг,
Как мухи в керосине!

(II, 447)

В этом втором варианте Некрасов изложил все происшедшее от лица вымышленного генерал-лейтенанта Рудометова II, якобы «уволенного в числе прочих в 1857 г.». Из-за этой даты редактор первого посмертного издания Некрасова*, не посвященный в систему его иносказательной речи, без дальних размышлений поверил ему, будто стихи относятся к 1857 году. Он напечатал их под этой неправильной датой[1], и так они печатались полвека во всех дореволюционных изданиях. Между тем, стоит только принять во внимание, что их подлинная дата — 1863 год, станет ясно, что это замаскированный отклик на разгром печати, учиненный правительством Александра II в 1861—1863 годах.

И в последней строфе — очень осторожный, но внятный намек:

Потом, когда обширный край
Мне вверили по праву,
Девиз: «Блюди — и усмиряй!»
Я оправдал на славу...

(II, 447)

[1] См.: *Н. А. Некрасов*. Стихотворения. Т. IV. СПб., 1879, с. 83 и CXXIII.

В 1863 году слово «усмиряй» в контексте с «обширным краем» могло относиться только к кровавому усмирению Польши.

Очень выразительно имя, приданное Некрасовым царю в этом втором варианте, — Рудометов, то есть кровопускатель, так как руда — по-старинному кровь, и рудометанием называлось пускание крови[1]. Для большего сходства с Александром II Некрасов указывает, что это Рудометов II*.

Эзоповской речью Некрасов воспользовался и в своей «Забытой деревне», написанной в 1855 году. Правда, до недавнего времени существовало неверное мнение, которое разделялось когда-то и мной, будто стихотворение заимствовано из чужого источника и потому не имеет будто бы никакого отношения к тогдашним событиям русской действительности. «Содержание этих стихов навеяно чтением отрывков из Крабба, — писал Пономарев в издании 1879 года. — Но, внимательно перечитав монотонное, резонерское стихотворение Крабба, я не нашел в нем никакого намека на тот чисто русский, самобытный сюжет, который разработан Некрасовым в "Забытой деревне"»[2]. Только и есть в обоих стихотворениях общего, что покинутость, заброшенность деревни. Но в поэме Крабба нет ни единого слова, которое соответствовало бы, например, этим стихам:

На дрогах высоких гроб стоит дубовый,
А в гробу-то барин; а за гробом новый.
Старого отпели, новый слезы вытер,
Сел в свою карету — и уехал в Питер.

(I, 156)

У Крабба эта тема совершенно отсутствует, между тем она-то и внушила тогдашним читателям мысль об аллегоричности «Забытой деревни». Эти стихи появились в печати вскоре после того, как скончался Николай I и взошел на престол Александр II; читатели увидели здесь явный намек на эту недавнюю смену царей; «один тиран исчез, другой надел корону»:

Старого отпели, новый слезы вытер,
Сел в свою карету — и уехал в Питер, —

а все стихотворение сочли иносказательным изображением России, обездоленной и разоренной Николаем.

В этом истолковании «Забытой деревни» убеждают нас раньше всего та — иначе непонятная — злоба, которую это стихотворе-

[1] См. «Толковый словарь» В. И. Даля. Изд. 4-е. СПб., Т. III, столбец 1731.

[2] Ср.: «The Parish Register». Part III. Burials — «Приходские списки». Часть III. «Погребения» (Works of George Crabbe. Paris, 1829, p. 23).

ние вызвало в бюрократических и придворных кругах* Петербурга, и те преследования, которым оно подвергалось потом, хотя его фабула, если не видеть в ней никаких аллегорий, ничего крамольного в себе не содержит.

Эта-то слишком невинная фабула и заставляла читателя думать, что она не лишена потаенного смысла. Не станет же Некрасов всерьез утверждать, будто вся беда крепостной деревни заключается в том, что ее владельцы живут вдалеке от нее! Будто, если бы барин и в самом деле приехал в деревню, он сразу осчастливил бы всех! Это так не вяжется с другими стихами Некрасова, что естественно склоняешься к мысли, что здесь скрыто иное значение.

Другой замечательный случай такого партизанского применения эзоповой речи был обнаружен недавно в сатире Некрасова «Современники» одним из советских исследователей — М. В. Теплинским (XII, 460).

В «Современниках» первоначально была напечатана краткая пародия на хвалебную речь, обращенную каким-то юбилейным оратором к неизвестному военному деятелю:

Путь, отечеству полезный,
Ты геройски довершил,
Ты не дрогнул перед бездной,
Ты...

(III, 401)

На первый взгляд смысл этих строк может показаться невнятным: что за бездна, перед которой «не дрогнул» чествуемый военный «герой»? Почему «геройское» поведение перед этой неведомой бездной вменяется ему в такую заслугу? И почему сам Некрасов с таким презрением относится к его «героизму»?

Для читателя той эпохи ответить на эти вопросы не представляло никакого труда. Читатель хорошо помнил, что Бездна — это название села, находившегося в Спасском уезде, Казанской губернии, и что в апреле 1861 года, то есть тотчас после манифеста о так называемом «освобождении» крестьян, в Бездне вспыхнуло крестьянское восстание, при подавлении которого войсками было убито несколько десятков человек. Там же, по приказу царя, был расстрелян «подстрекатель» к восстанию старообрядец Антон Петров. Особую свирепость во всем этом деле проявил казанский губернатор граф Апраксин. Несомненно, что именно его или кого-нибудь из приближенных к нему палачей чествуют в сатире Некрасова за то, что они «не дрогнули» перед убийством безоружных крестьян села Бездна. Этим убийством они, как ука-

зывается в зашифрованном некрасовском тексте, заслужили благоволение правительства:

Путь, отечеству полезный,
Ты геройски довершил,
Ты не дрогнул перед Бездной,
Ты...

Таким образом, зашифровка крамольного текста заключалась в том, что в слове «Бездна» вместо «Б» прописного было проставлено малое «б».

Случалось порою и так, что читатели пятидесятых — шестидесятых годов находили затаенный политический смысл даже в тех произведениях Некрасова, которые не заключали в себе никаких иносказаний. Когда он напечатал в своей первой книге стихотворение «В деревне» — о крестьянине, убитом на охоте медведем, — многие вычитали в этих стихах смелый намек на недавно умершего царя Николая*, который, по общей молве, не мог пережить удара, нанесенного самодержавию Крымской войной:

Ведь наскочил же на экую гадину!
Сын ли мой не был удал?
Сорок медведей поддел на рогатину —
На сорок первом сплошал!

(I, 87)

Между тем это стихотворение было написано еще до смерти Николая. Самая ошибочность его расшифровки показывает, как велика была вера тогдашних читателей, что их любимые авторы, вожди поколения, могут и должны применять этот тайный язык, чтобы через голову царской цензуры донести до них, до читателей, свою революционную правду[1].

В семидесятых годах, когда аресты и обыски царской охранки сделались массовым, повседневным явлением, Некрасов написал стихотворный памфлет «Путешественник», где вывел рыскавших по всей России жандармов в образе голодных волков. В то время волки, судя по газетным известиям, действительно свирепствовали во многих захолустьях России, так что иносказание Некрасова имело вполне легальную видимость:

В городе волки по улицам бродят,
Ловят детей, гувернанток и дам...

(II, 370)

[1] См. мой комментарий к стихотворению «В деревне» (I, 543).

Но кто же не догадался бы в те времена, о каких *волках* идет речь?

В городе волки, и волки на даче,
А уж какая их тьма на Руси!

(II, 370)

Очевидно, иносказание было слишком уж явно: при жизни Некрасова стихи так и не могли появиться в печати.

Недавно один из советских исследователей указал, что это эзоповское наименование народных врагов издавна утвердилось в революционно-демократической литературе. В «Запутанном деле» Щедрина маленький ребенок с тоской говорит:

«Мама! Когда же убьют голодных волков?..

— Скоро, дружок, скоро...

— Всех убьют, мама? ни одного не останется?

— Всех, душенька, всех до одного... ни одного не останется...»[1]

И Чернышевский рассказывает притчу о таких же «волках», которыми кишела Москва. Их лютые стаи свирепствовали «во дворах и на улицах». Как огромны были эти стаи, можно видеть уже из того, что одному из московских охотников удалось, по словам Чернышевского, застрелить, тут же, во дворах и на улицах, 21 976 зверей.

Свою притчу Чернышевский завершает словами: «Надобно или уметь догадываться, или не пускаться в догадки»[2].

К подобным же приемам иносказательной речи относится, например, метафора в сатире «Недавнее время»:

Петербург недостатка в лакеях
Никогда не имел...

(II, 340)

Речь идет о бюрократах и придворных сановниках, делавших себе карьеру лакейской угодливостью.

2

Но не этот прием применения эзоповой речи характерен для революционных демократов шестидесятых годов.

Такие разовые, разрозненные, эпизодические действия против «оплошного врага», хотя порою, в силу необходимости, и бы-

---

[1] *Н. Щедрин* (*М. Е. Салтыков*). Полн. собр. соч. Т. I. М., 1941, с. 241.

[2] *Н. Г. Чернышевский.* Повести в повести. — Полн. собр. соч. Т. XII. М., 1949, с. 328—329. Эти эзоповские образы в повестях Щедрина и Чернышевского указаны О. В. Ломан в ее статье «Усадьба Н. А. Некрасова Чудовская лука» («Некрасовский сборник». М.—Л., 1951, с. 258).

ли применяемы ими, казались им слабыми, недостаточно эффективными, и они поставили перед собою другую задачу: превратить эзопову речь в постоянно действующую, организованную, планомерную силу, ввести ее в свой повседневный обиход и, сделав ее привычной для широкого круга читателей, подчинить ее целям революционной борьбы.

В то время как определяющим моментом эпизодической, разовой эзоповой речи является, как мы видели, ее внезапность, ее неожиданность, исключающая всякую мысль о длительном и прочном воздействии на всю совокупность убеждений читателя, революционные демократы превратили эту речь в постоянное орудие своей пропаганды, исподволь приучая читателя к легальным формам своих нелегальных высказываний.

Характеристику этой второй разновидности революционно-демократической эзоповой речи мы находим в известном указании В. И. Ленина, что Чернышевский умел «и подцензурными статьями воспитывать настоящих *революционеров*»[1].

Так как всякое воспитание есть сравнительно долгий процесс и так как для революционного воспитания читателей Чернышевский на всем протяжении своей подцензурной работы мог пользоваться лишь этим языком недомолвок, обиняков, иносказаний, намеков, ясно, что одним из признаков эзоповского языка шестидесятых годов является *длительность, систематичность, планомерность* его применения. Ведь для того, чтобы, пользуясь этим языком, «воспитывать настоящих *революционеров*», нужно было не раз и не два, а регулярно, из месяца в месяц, из года в год, на глазах у всего цензурного ведомства, вести эту конспиративную речь, не только призывая к революционной борьбе, но и определяя тактику этой борьбы, намечая ее ближайшие приемы и методы.

Эта конспиративная речь сводилась не к зашифровке отдельных имен или слов, а к зашифровке *идей*.

В некрасовском «Современнике» был выработан особый писательский стиль, при помощи которого одна и та же идея какой-нибудь статьи или повести одновременно приобретала два совершенно различных значения: одно — явное для всех, вполне легальное, нисколько не нарушающее цензурных уставов, и второе — тайное, доступное лишь посвященным, имеющее не дозволенный цензурой смысл.

Только второе значение и существовало для этой категории читателей.

---

[1] *В. И. Ленин.* Полн. собр. соч. Изд. 4-е. 1946. Т. 5, с. 29.

Первое в их глазах не имело цены, так как они видели в нем маскировку, камуфляж для цензуры. Например, знаменитая статья Чернышевского о тургеневской «Асе» могла показаться читателям чуждого лагеря статьей про обманутых девушек, от которых вероломно убежали возлюбленные, но посвященные читатели хорошо понимали, что статья направлена против либеральных дворян, щеголявших звонкими фразами о борьбе за народное счастье и готовых изменить интересам народа при первой же решительной классовой схватке.

Или вспомним, например, те страницы романа «Что делать?», где революция представлена в поэтическом образе прекрасной невесты, несущей влюбленному в нее жениху — народу русскому — неисчислимые блага и радости.

«Хороша ли его невеста? — Необыкновенно. — Есть ли приданое? — Теперь нет, но получает большое наследство. — Большое? — Очень большое. — Как велико? — Очень велико. — Тысяч до ста? — Гораздо больше. — А сколько же? — Да что об этом говорить, довольно того, что очень много. — В деньгах? — Есть и в деньгах. — Может быть, и в поместьях? — Да, есть и в поместьях. — Скоро? — Скоро. — А свадьба скоро ли? — Скоро. — Так и следует, Дмитрий Сергеевич, покуда еще не получила наследства, а то ведь от женихов отбою не будет. — Совершенная правда. — Да как это Бог послал ему такое счастье, да как это не перехватили другие? — Да так; почти еще никто не знает, что она должна получить наследство» («Что делать?». Гл. II, разд. VI).

Эту свою крепкую веру в близкий приход революции Чернышевский выразил в том же романе при помощи нескольких строк из одного стихотворения Некрасова. Введя их в текст романа, он тем самым намекнул на их подлинный смысл, утаенный от царской цензуры. Здесь эти строки прозвучали пророчеством о благах и радостях, которые принесет русским людям свобода.

Герои в романе поют свои любимые песни. Когда они пропели строку из некрасовского «Нового года:

Да разлетится горе в прах, —
(I, 64)

Чернышевский подтвердил ее уверенным возгласом:

«И разлетится!»

Когда же были пропеты дальнейшие строки:

И в обновленные сердца
Да снидет радость без конца! —
(I, 64)

Чернышевский заявил еще более веско:

«Так и будет — это видно»[1].

На таком двупланном языке Чернышевский написал многие десятки статей. Если бы не этот язык, и он, и Добролюбов, и Салтыков-Щердрин, и Некрасов очень часто бывали бы вынуждены отказаться от всякого общения с читателями.

Или вспомним хотя бы «Трудное время» Слепцова, этот шедевр революционно-демократической тайнописи. Показной сюжет повести очень тривиален и беден: столичный литератор, отдыхая в деревне, побуждает молодую помещицу бросить мужа и уехать в столицу учиться. А скрытый, подспудный сюжет: грабительский характер хваленой крестьянской реформы, обличение лицемерия, лжи и жестокости, на которых зиждется деятельность самых, казалось бы, народолюбивых и либеральных властей, и призыв к уничтожению революционным путем полицейско-крепостнического строя.

Слепцов в «Трудном времени» и сам указал, что смысл таких произведений отнюдь не лежит на поверхности:

«А зачем же так пишут, что нужно еще голову ломать? — спрашивает у Рязанова героиня романа.

— Да что же делать? — привыкли.

— И вы так же пишете?

— И я так же пишу. Какой же бы я был писатель, если бы я так и валял все, что в голову придет» [2].

Для того чтобы такая условная речь была в достаточной степени действенной, требовались не только словесная сноровка, находчивость, изощренность и ловкость того или иного журнального автора, но и догадливость, чуткость читателя, умеющего понимать эту речь. Множество таких догадливых и чутких читателей воспитал «Современник» Некрасова в течение шестидесятых годов. Потребовалось несколько лет, чтобы читатель наконец научился расшифровывать не только отдельные слова и намеки, но всю совокупность скрытых от цензуры идей. Покуда он не прошел этой школы, нечего было и думать обращаться к нему с такими сложными идейными комплексами, ускользнувшими от контроля цензуры, как, например, «Что делать?» или «Кому на Руси жить хорошо».

Революционные демократы хорошо понимали, что лишь благодаря существованию массы читателей, воспитанных журнали-

[1] «Что делать?». Гл. V, разд. XXIII. Еще в 1858 г. в статье «Критика философских предубеждений против общинного землевладения» Чернышевский вскрыл революционный смысл некрасовского «Нового года».

[2] *В. А. Слепцов.* Сочинения. Т. II. М., 1957, с. 84.

стикой шестидесятых годов, эзоповский язык мог обладать такой силой, которая в иных случаях как бы уничтожала цензурные путы.

Об этом своем контакте с читателем, прошедшим школу эзоповской речи, говорит, например, Н. А. Добролюбов в заключительных строках своего стихотворения «Свисток» ad se ipsum» («Свисток» к самому себе»), напечатанного в «Современнике» 1862 года:

А впрочем, читатель ко мне благосклонен,
И в сердце моем он прекрасно читает:
Он знает, к какому я роду наклонен,
И лучше ученых мой свист понимает.
Он знает: плясать бы заставил я дубы
И жалких затворников высвистнул к воле,
Когда б на морозе не трескались губы
И свист мой порою не стоил мне боли[1].

Эта «договоренность» с читателем, как любил выражаться Щедрин, и составляла главное качество эзоповой речи революционных демократов.

Апогей развития этой речи в «Современнике» относится к 1858—1863 годам. В ту пору из нее уже выработался очень устойчивый, организованный, приведенный в стройную систему «язык», рассчитанный на многие годы тайного общения с читателями.

Именно тогда раскрылось во всей полноте и второе свойство этого языка революционных демократов шестидесятых годов: коллективность его применения. Как мы видели, этим языком в ту пору пользовался решительно весь «Современник», весь основной состав его сотрудников.

Такой коллективности не было и быть не могло во всех случаях «партизанского» применения эзоповской речи, когда каждый автор действовал сам за себя, в одиночку.

А в некрасовском «Современнике» эзопов язык явился, напротив, созданием всей группы писателей, руководивших журналом. То был их общий язык. Начните, например, изучать, какими способами, какими сигналами умудрился Некрасов сообщить в подцензурных стихах, тотчас же после так называемого «освобождения» крестьян, что он считает «освобождение» обманом, новой кабалой для народа, и вам будет невозможно отделить эти стихотворения Некрасова от общей линии его «Современника».

[1] *Н. А. Добролюбов*. Полн. собр. соч. Т. VI. М., 1939, с. 183.

Для меня несомненно, что отношение Некрасова к крестьянской реформе лучше всего выразилось в одном его стихотворении 1861 года, которое не имеет как будто никакого касательства к названной теме и до сих пор не связывалось с нею.

Начало этого стихотворения — лирическое, носящее чисто личный характер:

Что ни год — уменьшаются силы.
Ум ленивее, кровь холодней...

(II, 107)

Но если мы вспомним, что стихотворение написано в 1861 году, когда вся либеральная пресса кричала о том, что теперь-то для крестьян начинается долгожданная эра свободы, его политический смысл станет для нас несомненен. Смысл этого стихотворения в том, что многоголосому хору восторженных криков о «дарованной» крестьянам «свободе» Некрасов противопоставляет такие слова:

Мать-отчизна! дойду до могилы,
Не дождавшись свободы твоей!

(II, 107)

В этих словах прямое заявление о том, что подлинная свобода еще не пришла, что она еще впереди, еще в будущем.

Заявить тотчас же после «освобождения» крестьян: «Я так и не дождался свободы» — значило выразить самую сущность революционного отношения к крестьянской реформе.

Политическая направленность этого стихотворения становится особенно ясной на фоне либеральных ликований, вызванных «раскрепощением» крестьян:

Пойдем, свободы луч блеснул с родных небес!
Победу довершим при криках всенародных!
Христос, Христос воскрес! Воистину воскрес,
И стала наша Русь страной людей свободных...[1] —

писал, например, Розенгейм в «Русском вестнике» в том же 1861 году.

Нельзя сомневаться, что и последние строки стихотворения Некрасова тоже являются замаскированным откликом на конкретные события 1861 года:

[1] «Русский вестник». 1861, март, с. 374. Ср.: *М. П. Розенгейм.* Стихотворения. Ч. II. СПб., 1902, с. 83.

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

(II, 107)

Комментаторы Некрасова до сих пор не отметили, что этими стихами поэт отзывается на кровавые усмирения крестьянских восстаний в Пензенской, Казанской и прочих губерниях. Именно в то время «кипенье человеческой крови и слез» было наиболее присуще деревне. Очевидно, вследствие слишком явной своей злободневности эти стихи не могли появиться в «Современнике» 1861 года. Некрасов напечатал их через несколько лет, причем поставил под ними в качестве комментария дату: «1861 год».

Характерно, что либеральные критики предпочли притвориться, будто они не замечают заключающегося в этих стихах осуждения свирепой расправы с крестьянами. Евгений Марков, например, утверждал, что никакого «кипения крови и слез» в русской деревне 1861 года не было и быть не могло, что у Некрасова все это сказано просто ради красного словца, ради фразы. «Поблажка фразам ради фразы или рифмы вообще чрезвычайно обессиливает мысль поэта», — замечает он по поводу этих стихов, делая вид, будто не догадывается, какие реальные факты находятся в их основании. И так как казенно-либеральным писакам полагалось восхищаться «благодетельным раскрепощением» крестьян, Марков делает Некрасову выговор: как смел он тотчас же после манифеста 1861 года писать такие мрачные стихи![1]

Между тем даже в том обстоятельстве, что в «Современнике» 1861 года не явилось ни одного стихотворения Некрасова, посвященного крестьянской реформе, заключается конспиративная перекличка с читателями, ибо не один Некрасов, а весь «Современник» встретил реформу демонстративным молчанием.

Когда был объявлен манифест о даровании воли, «Современник» в своем «Внутреннем обозрении» писал*:

«Вы, читатель, вероятно, ожидаете, что я поведу с вами речь о том, о чем трезвонят, поют, говорят теперь все журналы, журнальцы и газеты, то есть о дарованной крестьянам свободе. Напрасно. Вы ошибетесь в ваших ожиданиях. *Мне даже обидно, что вы так обо мне думаете*»[2].

А Добролюбов закончил свою знаменитую августовскую статью в «Современнике»:

[1] «Голос». 1878. № 42, от 11 февраля.
[2] «Современник». 1861. № 3. Отд. II, с. 101 — 102. (Курсив мой. — *К. Ч.*)

«А где же внутреннее-то обозрение? Что произошло замечательного в эти месяцы? Так и не будет об этом ничего? Об этом так ничего и не будет, читатели»[1].

Это и было то «проклятие молчанием», которым революционные демократы встретили крестьянскую реформу. Чтобы подчеркнуть это «проклятие молчанием», Добролюбов в том самом отделе журнала, на тех самых страницах, где читатели могли ожидать подробного отчета о раскрепощении крестьян, завел нарочитую речь обо всяких посторонних предметах, лишь изредка вставляя в нее такие намеки:

«Но уж если меня раз надули, — извините, я не скоро опять поддамся, да еще и других предостерегу».

Или:

«Ну, скажите же на милость, чем тут восхищаться человеку, хоть мало-мальски положительному и имеющему хоть самую малую толику практического смысла?»[2].

Это «проклятие молчанием» тоже вошло в систему эзоповского языка шестидесятых годов и прозвучало для тогдашних читателей явственнее многих громогласных речей.

Говоря об этом «проклятии молчанием», невозможно не вспомнить некрасовских строк:

Такую музу мне дала судьба:
Она поет по прихоти свободной
Или *молчит,* как гордая раба.

(II, 415)

В. И. Ленин, говоря о молчании, которым встретил крестьянскую реформу Н. Г. Чернышевский, приводит блестящий пример его иносказательной речи, осуждающей эту реформу еще до ее проведения в жизнь.

«Не будучи в состоянии, — говорит В. И. Ленин, — открыто заявлять свои мнения, он *молчал,* а обиняками характеризовал подготовлявшуюся реформу таким образом:

«Предположим, что я был заинтересован принятием средств для сохранения провизии, из запаса которой составляется ваш обед. Само собой разумеется, что если я это делал собственно из расположения к вам, то моя ревность основывалась на предположении, что провизия принадлежит вам и что приготовляемый из нее обед здоров и выгоден для вас. Представьте же себе мои чувства, когда я узнаю, что провизия вовсе не принадлежит вам и что за каждый обед, приготовленный из нее, берутся с вас деньги, которых н е т о л ь к о н е с т о и т с а м ы й о б е д... н о к о-

[1] *Н. А. Добролюбов.* Полн. собр. соч. Т. V. М., 1941 с. 238.
[2] Т а м ж е, с. 207.

торых вы вообще не можете платить без крайнего стеснения. Какие мысли приходят мне в голову при этих столь странных открытиях?.. Как я был глуп, что хлопотал о деле, для полезности которого не обеспечены условия! Кто кроме глупца может хлопотать о сохранении собственности в известных руках, не удостоверившись предварительно, что собственность достанется в эти руки и достанется на выгодных условиях. Лучше пропадай вся эта провизия, которая приносит только вред любимому мною человеку! Лучше пропадай все дело, которое приносит вам только разорение!»

«Я, — писал В. И. Ленин, — подчеркиваю те места, которые рельефнее показывают глубокое и превосходное понимание Чернышевским современной ему действительности, понимание того, что такое крестьянские платежи, понимание антагонистичности русских общественных классов. Важно отметить также, что подобные чисто революционные идеи он умел излагать в подцензурной печати»[1].

Вообще нельзя не пожалеть, что в нашей исследовательской литературе до сих пор остается неразработанной тема «Революционные демократы о крестьянской реформе». Читателю стало бы ясно, что вслед за Чернышевским и другие представители этого лагеря многократно пользовались «языком недомолвок, обиняков и намеков», чтобы выразить в подцензурной печати свое осуждение реформе и свою твердую веру, что только революция освободит крестьянство от помещичьей власти.

Вспомним хотя бы того же Слепцова и его «Трудное время», являющееся непревзойденным памфлетом против либерального реформизма шестидесятых годов.

Вот один из множества примеров эзоповского языка, каким написана вся эта революционная повесть. Герой повести, Рязанов, заговорив случайно о каких-то журнальных статьях, пространно рассуждает о том, что заглавия этих статей совсем не соответствуют их содержанию. Читателю предоставлялось догадаться, что речь идет не о статьях, а о либеральных реформах, вводимых Александром II.

«Понимаете, это все равно вот, что вывески такие бывают, — пояснял Рязанов свою мысль, — вот написано «Русская правда» или «Белый лебедь», — ну, вы и пойдете белого лебедя искать? а там кабак. Для того, чтобы читать эти книжки и понимать (то есть для того, чтобы по-настоящему судить о либеральных реформах правительства. — *К. Ч.*), нужен большой навык... На свежую

[1] *В. И. Ленин.* Полн. собр. соч. Изд. 4-е. 1941. Т. 1, с. 289—290. Цитата взята из «Критики философских предубеждений против общинного владения» (*Н. Г. Чернышевский.* Полн. собр. соч. Т. V. М., 1950, с. 357).

голову, ежели взять ее в руки, так и в самом деле белые лебеди представятся: и школы, и суды, и... великая хартия вольностей, и черт знает что... а как приглядишься к этому делу, ну, и видишь, что все это... продажа навынос»[1].

Таким образом, пользуясь эзоповским языком, «Современник» объявил во всеуслышание, что хваленые реформы шестидесятых годов — это только новые вывески на старом кабаке самодержавия.

А чтобы не было сомнения, что никакими реформами не спасешь этого ветхого здания, Слепцов опять-таки прибегает к эзоповскому приему: он изображает усадьбу богатого помещика Щетинина, в которой, по выражению автора, «заметны были свежие следы недавней реформы: новые двери, новые обои... кое-где новая мебель... Но, несмотря на это, несмотря на всю несомненность произведенных улучшений... *дома такого рода сжечь можно, но пересоздать нельзя*»[2].

«Сжечь можно, но пересоздать нельзя» — таково было отношение всего «Современника» к крепостническому государству, пытавшемуся при помощи либеральных реформ отсрочить свою исторически неизбежную гибель.

Один из самых сильных протестов некрасовского «Современника» против грабительской крестьянской реформы прозвучал в очерках Павла Якушкина, объединенных общим заглавием: «Велик Бог земли русской!» В литературе есть указания, что первоначальное заглавие этих очерков — «Воля» и что заглавие, под которым они помещены в «Современнике», дано им (очевидно, по причинам цензурного свойства) Некрасовым[3].

Под видом бесхитростных записей о своих скитаниях по «освобожденным» губерниям Якушкин настойчиво проводил среди целого вороха совершенно нейтральных бытовых анекдотов крамольную мысль о корыстном характере крестьянской реформы и о том, что царизм по самой своей природе враждебен интересам народа.

Еще резче высказался он в «Современнике» по поводу крестьянской реформы в другом своем очерке — «Бунты на Руси», где напечатана такая аллегория:

«Приезжает один господин (несомненно Александр II. — *К. Ч.*), сделавший улучшения в своих деревнях, в одну из улучшенных своих деревень. Была собрана сходка.

---

[1] *В. А. Слепцов.* Сочинения. Т. II. М., 1957, с. 83.

[2] Там же, с. 6. (Курсив мой. — *К. Ч.*)

[3] «Материалы для биографии П. И. Якушкина» — в Сочинениях П. И. Якушкина. СПб., 1884, с. XXIII (воспоминания Н. А. Лейкина).

— Ну, братцы, каково поживаете? — спросил господин у собравшейся сходки.

— Спасибо, батюшка! по твоей милости живем — слава Богу! — отвечали из сходки...

— Живите, братцы, хорошенько, теперь жить хорошо; будете жить хорошо, сделаю еще лучше!

Вдруг все в ноги.

— Батюшка! Не делай лучше, и теперь так хорошо, что жизнь коротка, сделаешь лучше — просто жить нельзя будет!»[1]

Уже этот единичный пример — разоблачение крестьянской реформы — показывает, что данную тему невозможно изучать, искусственно выделяя Некрасова из дружно сплоченной группы революционных демократов шестидесятых годов, ибо они действовали единодушно, коллективно, путем умелого распределения ролей. Ведь их задача заключалась не в мелочном обличительстве за спиной у цензуры, а во внедрении в широкие массы читателей основ революционного мировоззрения.

Не нужно забывать, что очерк Якушкина «Велик Бог земли русской!» дошел до нас в сильно искаженном виде. Председатель цензурного комитета Цеэ вычеркнул из этого очерка наиболее резкие места и послал на просмотр министру народного просвещения Головнину, донося ему, что «главная цель автора заключается в том, чтобы показать, что правительство (при введении крестьянской реформы. — *К. Ч.*) действовало совсем глупо». Головнин не удовлетворился купюрами, произведенными цензором. «Полагаю, — писал он Цеэ, — что пропустить можно статью, но следует из нее много вымарать; того, что ты назначил к исключению, *мало*». Кроме Головнина и Цеэ, в искажении очерка Якушкина принимал участие и «либеральный» цензор Бекетов[2].

3

Та разновидность эзоповской речи, которой был придан характер единичного внезапного нападения, конечно, не раз наносила удары царизму и, таким образом, тоже служила революционному делу. Поэтому ею не пренебрегал и Некрасов, но она была менее действенна и, кроме того, к ней порой прибегали писатели, далекие от революционного лагеря.

---

[1] *П. И. Якушкин.* Бунты на Руси. — Сочинения. СПб., 1884, с. 44.

[2] См. письма М. Е. Салтыкова-Щедрина к Н. А. Некрасову от 29 декабря 1862 г. и сл. в изд.: *Н. Щедрин (М. Е. Салтыков).* Полн. собр. соч. Т. XVIII. М., 1937, с. 176–177.

В этом отношении чрезвычайно показательным представляется мне эпизод, происшедший еще в сороковых годах в Петербурге.

Семнадцатого декабря 1846 года в полуофициозной газете Фаддея Булгарина «Северная пчела» появились стихи известной в те времена поэтессы, графини Е. П. Ростопчиной, и среди них — баллада «Насильный брак», где какой-то немецкий барон жаловался на измену жены. Жена отвечала большим монологом, гневно обвиняя мужа в жестоких насилиях.

«Кажется, чего невиннее в цензурном отношении, — писал об этих стихах А. В. Никитенко в своем дневнике. — И цензоры и публика сначала поняли так, что графиня Ростопчина говорит о своих собственных отношениях к мужу, которые, как всем известно, неприязненны. Удивлялись только смелости, с какою она отдавала на суд публике свои семейные дела»[1].

Но внимательные читатели скоро заметили, что здесь аллегория иного порядка. Барон — это царь Николай I, а жена, страдающая от его жестоких насилий, — порабощенная русским самодержавием Польша. Можно ли было сомневаться, что в словах этой аллегорической женщины звучит жалоба Польши на своего угнетателя:

Жила я вольно и счастливо,
Свою любила волю я.
Но победил, пленил меня
Соседей злых набег хищливый.
Я предана, я продана,
Я узница, а не жена.

В последних строках уже совсем откровенно говорилось о ссылках в Сибирь, конфискациях и виселицах, которыми Николай терроризировал Польшу после восстания 1831 года:

Послал он в ссылку, в заточенье,
Всех верных, лучших слуг моих;
Меня же предал притесненью
Рабов, лазутчиков своих.

Памфлетность этих эзоповских стихов несомненна. Нужно ли говорить, что бравада салонной поэтессы была кратким эпизодом ее биографии. Вскоре Ростопчина перешла в лагерь махровой реакции, унизившись до пасквильных куплетов о Герцене. Против ее пасквиля тогда же выступили умеренно либеральные «С.-Петербургские ведомости», которые тоже воспользовались

[1] *А. В. Никитенко.* Дневник: В 3 т. Т. I. Л., 1955, с. 299.

эзоповской речью, чтобы во весь голос, печатно назвать Ростопчину доносчицей.

Эта эзоповская речь вызвала полное одобрение Некрасова. «Гр[афиня] Ростопчина, — сообщал он Тургеневу 30 июня 1857 года, — написала доносец в стихах. Фельетонист «С.-Петербургских ведомостей», говоря о ней, замечает, что деятельность ее разделяется... на три отделения, в 1-м она делала то и то, во 2-м то и то, а ныне гр[афиня] Р[остопчина] *вступила в третье отделение»* (X, 344)[1].

Ловкое иносказание пришлось Некрасову по душе не только потому, что оно шельмовало «отступницу» (так называл Ростопчину Огарев), но и потому, что оно наносило цензуре — пусть и кратковременный, пусть и ничтожный — ущерб.

Ярким примером единичного применения эзоповской речи представляется мне повесть А. С. Суворина «Всякие» (написанная им еще до его ренегатства), где под именем Всеволода Теломарова заклеймен Всеволод Костомаров, провокатор, предавший Чернышевского, причем тут же указывалось, что Чернышевский, выведенный в повести под фамилией Самарского, обвинен незаконно, при помощи фальшивых документов, сфабрикованных этим предателем.

Повесть печаталась фельетонами в умеренно либеральной газете* и обличала лицемерную комедию суда, инсценированную сенатом Александра II.

Случайный протест против какого-нибудь отдельного зла (а не против всей системы тогдашнего общества) — таково было чаще всего содержание этой разновидности эзоповской речи.

Чаще всего, но далеко не всегда. Так, например, Михаил Чемоданов, человек прогрессивных взглядов, впоследствии сблизившийся с московскими большевиками и погибший от долгого заключения в Бутырской тюрьме, оставил по себе светлую память именно своим выступлением в печати с «партизанской» эзоповой речью. Еще студентом, в начале восьмидесятых годов, он усердно сотрудничал в захудалом московском журнальчике «Свет и тени», далеком от каких бы то ни было оппозиционных тенденций, и нарисовал там между прочим виньетку, казалось бы, вполне безобидную, с такою же безобидною надписью, которая, однако, прозвучала проклятием всему самодержавному строю. Виньетка благополучно прошла сквозь рогатки цензуры. На первый взгляд в ней и действительно не было ничего нецензурного: стол, на сто-

[1] Третьим Отделением собственной канцелярии его величества называлась тогда государственная тайная полиция. Стихотворение Е. П. Ростопчиной «Моим критикам» напечатано в «Северной пчеле» (1857. № 125, от 10 июня).

ле две чернильницы с воткнутыми в них гусиными перьями, а над чернильницами в качестве заглавия надпись: «Наше оружие для разрешения насущных вопросов». Казалось бы, эта беззубая издевка над бюрократическим бумагомаранием была совершенно под стать той мелкотравчатой, низкопробной сатире, которой вынуждена была пробавляться упадочная юмористика восьмидесятых годов[1].

Но стоит внимательно вглядеться в виньетку, и из комбинации перьев и букв возникнет очертание виселицы, с перекладины которой свисает веревка и петля, и надпись приобретает совершенно иное значение, особенно если вспомнить, что виньетка появилась весною 1881 года, то есть вскоре после казни пятерых первомартовцев, убивших Александра II.

Виньетка оказалась замаскированным откликом на эту недавнюю казнь. Вот каково единственное оружие царских властей для разрешения насущных социальных вопросов!

Таким образом, мы видим, что, подобно Щедрину и Некрасову, этим приемом эзоповской речи пользовались и другие представители революционного лагеря. Огромную сенсацию произвела, например, еще в шестидесятых годах изображенная в «Искре» муравьиная куча со стихотворною надписью:

«Муравьев-то, муравьев!» —

так как здесь увидели смелый намек на свирепствовавшего тогда Муравьева и, главное, перекличку с герценовским «Колоколом», в котором незадолго до того было сказано: «Муравьевы в моде. Государь в полном муравейнике»[2] (ср. тот же каламбур в письме Герцена к сыну от 20 мая 1863 г.: «...Государь сел задом в муравейник, все Муравьевы около него»[3]).

То был типичный «партизанский» набег на врага — один из многих, которыми прославилась «Искра», примыкавшая в те годы к «Современнику».

К числу шедевров эзоповской речи относится заметка Д. Писарева о только что упомянутом провокаторе Всеволоде Костомарове, по доносам которого был сослан на каторгу Чернышевский. Чтобы публично заклеймить провокатора, Писарев в своей рецензии об одной из статей Костомарова изложил ее содержание так:

---

[1] «Свет и тени». художественный журнал с карикатурами. 1881. № 19, от 16 мая (против с. 147). О Чемоданове см. книгу академика И. М. Майского «Перед бурей». М., 1945, с. 77—89.

[2] «Колокол». 1863, л. 165, от 10 июня.

[3] *А. И. Герцен.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 27. Кн. 1. М., 1963, с. 228.

«Господин Костомаров не без соболезнования *доносит* читателю, что раб Божий Генрих Гейне умер нераскаянным грешником»[1].

К Писареву примкнул Варфоломей Зайцев. В декабре 1863 года, как раз в то время, когда на основании лживых показаний Всеволода Костомарова составлялось позорное «Определение сената по делу Н. Г. Чернышевского», Зайцев напечатал в «Русском слове» рецензию о костомаровских переводах Гейне; в рецензии приводились следующие цитаты из Гейне, переадресованные, так сказать, Костомарову:

«Доносчик, этот литературный сыщик, уже давно подвергся презрению общества».

«Сделаться доносчиком только негодяй может».

И тут же выражалось сожаление, что «господин Берг (издатель) не поручил господину Костомарову перевести статью о доносчике».

Обо всей работе Костомарова было сказано так:

«Презрением и негодованием должно встретить общество эту отвратительную книгу».

И в заключение — внятный намек на полицейскую силу его доносительной деятельности:

«Если он (Костомаров. — *К. Ч.*) вздумает опровергнуть меня, то мне не устоять, ибо его перо в этих случаях весьма красноречиво»[2].

Но, повторяю, хотя к разовой, «одноударной» эзоповской речи случалось иногда прибегать и представителям революционно-демократического лагеря, не эта речь была характерна для них, ибо ею пользовались порою либералы, а порою даже более правые, вроде, например, Александра Амфитеатрова, подвизавшегося в рептильной печати и внезапно решившего загладить свое темное прошлое антидинастическим памфлетом «Господа Обмановы», напечатанным в «умеренно прогрессивной» газете «Россия» (1902 г.). Под видом помещичьего семейства Обмановых, держиморд и развратников, в памфлете было выведено царское семейство Романовых: Николай II, его родители и ближайшие родственники. Скандал был большой, но исчерпался в несколько дней.

В отличие от этой первой разновидности эзоповой речи, вторая ее разновидность, *свойственная лишь революционным демократам шестидесятых – семидесятых годов,* никогда не стремилась к тому, чтобы вызвать сенсацию. В ней не было ни озорства, ни бра-

[1] «Русское слово». 1863. № 6, с. 89. (Курсив мой. — *К. Ч.*)

[2] Там же. № 11—12, с. 45—46.

вады. Ее не прельщали эффекты, исчерпывающиеся единичными случаями: она была негромкой и медленной, зато звучала несколько лет непрерывно. Если в результате общих усилий революционных демократов она стала могучим средством для политического воспитания масс в условиях подцензурной печати, это объясняется именно теми особенностями, которые отличали ее.

Особенности эти такие:

1) Широта диапазона. В то время как «эпизодическая» (главным образом либеральная) эзопова речь била всегда по какому-нибудь одному-единственному проявлению самодержавного строя, как бы не замечая других, эзопова речь революционных демократов была организована так, чтобы сокрушить весь этот строй, в том числе и поддерживающих его либералов (вспомним, например, «Медвежью охоту» Некрасова, статьи и заметки Добролюбова в «Свистке», его статьи «Из Турина», «Два графа» и т. д., и т. д.).

2) Длительность и непрерывность воздействий этой иносказательной речи, регулярно возобновлявшейся из месяца в месяц в течение многих лет.

3) Множественность этих воздействий как следствие коллективной работы дружно сплоченной писательской группы.

4) Некоторая (в пределах возможности) стабильность условных обозначений ряда революционных идей и понятий, то есть, иными словами, устойчивость шифра, какую мы замечаем и в поэзии Некрасова.

Здесь будет уместно отметить, что В. И. Ленин нередко пользовался терминами «эзоповский язык», «эзоповские выражения» и сам в своих подцензурных статьях и книгах считал необходимым в ряде случаев прибегать к этой иносказательной речи, — не к той ее разновидности, которую можно назвать «партизанской», но именно к той, которая продолжала традиции «Современника» времен Чернышевского[1].

В предисловии к работе «Империализм, как высшая стадия капитализма» В. И. Ленин говорит, что во многих своих частях она написана «тем эзоповским — проклятым эзоповским — языком, к которому царизм заставлял прибегать всех революционеров, когда они брали в руки перо для «легального» произведения»[2]. Например, слово «поповщина» В. И. Ленин был вынужден по цензурным условиям заменить словом «фидеизм»[3]. Сторонни-

[1] См., например: *В. И. Ленин.* Материализм и эмпириокритицизм (Полн. собр. соч. Изд. 4-е. 1948. Т. 18, с. 230 и др.), а также книгу «Империализм, как высшая стадия капитализма» (Полн. собр. соч. Изд. 4-е. 1950. Т. 27, с. 299—422).

[2] *В. И. Ленин.* Полн. собр. соч. Т. 27, с. 301.

[3] Т а м ж е. Т. 14, с. 8 и др.

ки поповщины обозначены термином «фидеисты»[1]. Таким же образом, желая сказать в легальной печати, что Михайловский боролся с самодержавием, Ленин писал в 1914 году: «Мы чествуем Михайловского за его искреннюю и талантливую борьбу с крепостничеством, «бюрократией» (извините за неточное слово) и т. д., за его уважение к подполью и за помощь ему, но не за его буржуазно-демократические взгляды, не за его колебания к либерализму...»[2]

4

В этом кратком очерке, конечно, немыслим исчерпывающий анализ разнородных приемов эзоповской речи, которые применялись Некрасовым на всем протяжении его литературной работы.

Укажем лишь некоторые наиболее существенные.

П е р в ы й из них заключался в маскировке политического содержания якобы интимной тематикой. Общественный мотив стихотворения предлагался цензуре как личный. Сюда относится, например, восьмистишие:

Душно! без счастья и воли
Ночь бесконечно длинна...
Буря бы грянула, что ли?
Чаша с краями полна!..
и т. д.
(II, 318)

Это стихотворение, в котором так явственно слышится тоска по революционному взрыву, могло появиться в печати лишь потому, что оно было выдано за интимную запись, якобы относящуюся исключительно к личной биографии автора. Таковы многие строки стихотворений «Родина», «Муза», посвящение сестре (см. поэму «Мороз, Красный нос»), вышеприведенное стихотворение «Что ни год — уменьшаются силы...», «Замолкни, муза мести и печали!..» и другие.

В т о р о й прием, столь же часто применявшийся Некрасовым в его писательской практике, — ссылка на то, что его стихи, посвященные русской действительности, есть якобы перевод с иностранного или относятся к зарубежным событиям. (Прием этот традиционен: вспомним Пушкина — «Из Пиндемонти», или

[1] *В. И. Ленин.* Полн. собр. соч. Т. 27, с. 380. См. также: *В. И. Ленин.* Письма к родным. 1934, с. 319.

[2] *В. И. Ленин.* Полн. собр. соч. Изд. 4-е. 1949. Т. 24, с. 336–337.

Гнедича — «Перуанец к испанцу».) Некрасов был один из «самых русских» поэтов, и вся тематика у него была исключительно русская, но сколько стихотворений с этой русской тематикой было обозначено им для обмана цензуры как стихотворения из Ларры, из Барбье, из Шенье и других иностранцев! Посвященное Чернышевскому стихотворение «Пророк» вначале носило подзаголовок «Из Байрона», потом «Из Ларры», потом «Из Барбье». Над стихотворением «Смолкли честные...» значилось «С французского» и т. д.

Вскоре после смерти Некрасова этот конспиративный прием был раскрыт в легальной печати. В «Вестнике Европы» читаем:

«На некоторых лирических стихотворениях у Некрасова стоит надпись «Из Ларры». Между тем Ларра не печатал стихов и знаменит своею сатирою в прозе. Некрасова спрашивали: что это значит? Он с усмешкою объяснял, что это с его стороны одна стратегема и ничего больше. «В прежнее время, — говорил он, — иные мои стихотворения не прошли бы, если б я не выдал их за перевод с какого-нибудь малоизвестного языка; а имя Ларры такое звучное и поэтическое: легко поверят, что он писал стихи»[1].

Это был метод, охарактеризованный самим же Некрасовым:

Переносится действие в Пизу —
И спасен многотомный роман!
(II, 226)

Нужно ли указывать, что в некрасовском «Современнике» «перенесение действия в Пизу» было одним из широко распространенных приемов. Когда, например, Чернышевский в своих обзорах иностранной политики говорил о тогдашних итальянских событиях, здесь под именем неаполитанцев фигурировал русский народ, а под именем «власти, какая существует в Неаполе», — самодержавие Александра II[2]. Добролюбов, дискредитируя политику Камилла Кавура, бил тем самым русских либералов за их приспособленчество, оппортунизм и трусость[3].

Обличая итальянских иезуитов, метили в русских попов. Не имея возможности говорить об абсолютистском режиме России, Чернышевский и Добролюбов громили абсолютизм австрийской монархии. «Козлом отпущения служила обыкновенно Австрия, — говорит в своих «Воспоминаниях» Шелгунов. — ...Оказывалось все-таки невозможным обходиться без иносказательности, и Ав-

[1] «Вестник Европы». 1878. № 5, с. 194.

[2] *Н. Г. Чернышевский.* Полн. собр. соч. Т. VI, 1949, с. 149—154.

[3] *Н. А. Добролюбов.* Полн. собр. соч. Т. V. М., 1941, с. 131—175, и комментарий Б. П. Козьмина, с. 540—544.

стрия, явившаяся на выручку писателей, учила читателей проницательности и умению понимать иносказания»[1]. У Чернышевского Австрия была всегда подцензурным псевдонимом царской России. «Мы справедливо и очень сильно соблазняемся, — писал он в 1859 году, — необыкновенной стесненностью австрийской жизни, и деспотизм, под которым изнемогают благодатные страны дунайского царства, возбуждает в нас сильнейшее негодование...»[2]

Характерно, что к такому же методу был вынужден прибегнуть В. И. Ленин в своей работе «Империализм, как высшая стадия капитализма» (1917).

«...чтобы, — писал впоследствии В. И. Ленин, — в цензурной форме пояснить читателю, как бесстыдно лгут капиталисты и перешедшие на их сторону социал-шовинисты... я вынужден был взять пример... Японии! Внимательный читатель легко подставит вместо Японии — Россию, а вместо Кореи — Финляндию, Польшу, Курляндию, Украину, Хиву, Бухару, Эстляндию и прочие не великороссами заселенные области»[3].

Т р е т и й прием эзоповской речи революционных демократов я назвал бы приемом наложения сетки. Писалось, например, стихотворение ради двух или трех очень важных, политически острых стихов, и тут же писались строки, так сказать, официального порядка, вполне благонамеренные, под прикрытием которых и можно было надеяться сохранить для печати опасные в цензурном отношении места. Такая система была основана на полной уверенности, что читатель непременно поймет, какие из этих стихов вынужденные, а какие свои, настоящие, то есть как бы наложит на них сетку, прикрывающую строки, которых не нужно читать. Эта уверенность, что друг-читатель поймет, догадается, позволила Некрасову вписать в «Пир — на весь мир» ненавистное ему:

Славься, народу
Давший свободу, —

для того, чтобы спасти всю поэму. Именно на эту сетку рассчитано его стихотворение «Свобода», написанное под впечатлением

---

[1] *Н. В. Шелгунов.* Воспоминания. М.—Пг., 1923, с. 168.

[2] *Н. Г. Чернышевский.* Полн. собр. соч. Т. V. М., 1950, с. 739. Это, конечно, не значит, что те обзоры зарубежных событий, которые были даны в «Современнике» Чернышевским и Добролюбовым, всегда, во всех случаях, были иносказаниями о русских делах. Интернационализм революционных демократов побуждал их живо интересоваться иностранной политикой.

[3] *В. И. Ленин.* Полн. собр. соч. Изд. 4-е. 1950. Т. 27, с. 302.

освобождения крестьян. Самое главное в этом стихотворении — горькие и мудрые строки:

Знаю: на место сетей крепостных
Люди придумали много иных.

(II, 143)

Но что сделать, чтобы они могли появиться в печати? Пишутся «оптимистические» стихи о том, какое счастье ожидает детей освобожденных крестьян, и хотя эти стихи сейчас же объявляются пустыми фантазиями:

В этих фантазиях много ошибок, —

все же они производят впечатление совершенно цензурных, после чего и печатаются единственно ценные для Некрасова строки о том, что крестьяне по-прежнему остались в цепях.

Этим методом Некрасов пользовался часто. К стихотворениям «Филантроп», «Княгиня», «Русскому писателю» он смело приписывал ложные, вполне «благонамеренные», строки, твердо веря, что читатель, который знает его и верит ему, непременно почувствует, где вынужденные слова и где свои.

Ч е т в е р т ы й прием — прием умолчания. Понадобилось Некрасову, например, провести сквозь цензуру указание на то, что назначаемые царем губернаторы, министры и прочие большие чиновники, от которых нередко зависит судьба миллионов, вербуются в огромном количестве из среды великосветских негодяев, он в своей сатире «Медвежья охота» заставил говорящего об этом Пальцова оборвать на полуслове свою речь после того, как читатель вполне угадал ее смысл:

Что эти полумертвецы,
Развратом юности ослабленные души,
Невежды, если не глупцы, —
Со временем родному краю
Готовятся...

(II, 268)

Здесь собеседник Пальцова внезапно прерывает его, и крамольная мысль остается невысказанной, но дело сделано, удар нанесен, и в то же время невозможно сказать, что цензурный устав нарушен.

Наибольшего эффекта Некрасов достиг этим методом прерванных и недоговоренных речей в поэме «Кому на Руси жить хорошо», которая писалась в эпоху пореформенных крестьянских восстаний. Писать об этом массовом крестьянском протесте бы-

ло, конечно, нельзя, поэтому Некрасов счел нужными здесь использовать фигуру умолчания. Какой-то седовласый поп, говоря о Ермиле Гирине, сообщает крестьянам, что тот заключен в тюрьму:

Как так?
— А воля Божия!
Слыхал ли кто из вас,
Как бунтовалась вотчина
Помещика Обрубкова,
Испуганной губернии,
Уезда Недыханьева,
Деревня Столбняки?..
(III, 218)

Но в ту минуту, как поп переходит к подробному рассказу о том, каково было участие Гирина в этом восстании, — «Вдруг крик: «Ай, ай! помилуйте», раздавшись неожиданно, нарушил речь священника».

П я т ы й прием эзоповой речи заключался в том, что сатире, направленной против современных порядков, придавалась внешняя форма сатиры, обличавшей порядки далекого прошлого. Классический пример такого метода — щедринская «История одного города» (1870). Когда либеральные критики попытались внушить читателям, будто в этой сатире нашло отражение «историческое прошлое русской земли», Щедрин восстал против такого толкования и в одном частном письме заявил: «Я имею в виду лишь настоящее... я совсем не историю предаю осмеянию, а известный порядок вещей»[1]. У Некрасова такое обличение настоящего под видом прошедшего дано в первой редакции его «Филантропа» (I, 449—450) и в первой редакции «Княгини» (I, 492—493), причем время действия этого последнего стихотворения отодвигалось в «век Екатерины и никак не ближе». Сюда же относятся «Пир — на весь мир», «Железная дорога», «Недавнее время» и многие другие стихи.

Ш е с т о й прием эзоповской речи, применявшийся «Современником» особенно часто, — прием заведомо неверных высказываний, диаметрально противоположных убеждениям автора. Применение этого приема является одним из наиболее ярких свидетельств величайшего единения вождей революционной демократии с читательской массой шестидесятых годов. Они были настолько уверены в сочувствии и понимании тех, к кому обращались из месяца в месяц, что в случаях полной невозможности про-

[1] *Н. Щедрин (М. Е. Салтыков).* Полн. собр. соч. Т. XVIII. М., 1937, с. 233, 235.

вести сквозь цензуру ту или иную свою мысль предлагали ее читателю в перевернутом виде, твердо уверенные, что читатель догадается прочитать ее наоборот.

Чернышевский, например, желая сказать, как отвратительна ему контрреволюционная проповедь пошлейшего из тогдашних манчестерцев Гюстава де Молинари, процитировал из его книги скудоумные рассуждения о том, что социализм — это «бедственный опыт утопии, поддерживаемой невежеством», а революция — «сплошное шарлатанство», и тут же заметил по поводу этой цитаты:

«Прекрасные, совершенно *основательные* слова... Характер книги виден, видны *превосходные* намерения автора «спасти общество от серьезной опасности и насмерть поразить социализм»; но видно также, что недостает у него сообразительности, нужной для такого *прекрасного дела»*[1].

Все это написано в полной уверенности, что «превосходные намерения» будут прочтены как «омерзительные», а «прекрасное дело» воспримется как «гнусное дело».

О шпионе Августе Коцебу, убитом за предательство немецким студентом, Чернышевский писал в «Современнике»:

«Более всех любили мы... *доброго* и *честного Коцебу,* пострадавшего за *правду,* которую так *безрассудно* отвергло *суетное* немецкое юношество»[2].

Писать такие строки можно было лишь в том случае, если автор был заранее уверен, что они будут прочтены наоборот.

Так же поступал и Добролюбов. Ненавидя те призывы к терпению и рабьей покорности, которыми была переполнена «Хрестоматия для народного чтения», Добролюбов характеризовал их такими словами:

«Вот, например, прочтите, каким *прекрасным* языком изложены *драгоценные* наставления «О терпении»... столь *полезные* и *необходимые* для народа»[3].

Иногда в этой иронии не слышалось даже иронической интонации. Черное демонстративно называлось белым, в твердом расчете на то, что читатель прочтет как надо. Цензура была не

---

[1] *Н. Г. Чернышевский.* Полн. собр. соч. Т. VII. М., 1950, с. 474. (Курсив мой. — *К. Ч.*)

[2] Там же. Т. IV, с. 48. (Курсив мой. — *К. Ч.*) После появления в печати настоящей статьи эзопову языку была посвящена превосходная диссертация: *Б. И. Лазерсон.* Способы подцензурной иносказательности в публицистике Чернышевского. Автореферат. Саратов, 1956. Глава из этой диссертации (напечатанная в сборнике «Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы». Саратов, 1958) дает очень подробный и тонкий анализ иносказательной иронии в публицистике Н. Г. Чернышевского.

[3] *Н. А. Добролюбов.* Полн. собр. соч. Т. V. М., 1941, с. 179. (Курсив мой. — *К. Ч.*)

вправе наложить на все подобные утверждения вето, так как *формально* они вполне отвечали требованиям и установкам властей.

Иногда же ирония была очевидна для всех, но так как никаких внешних стилистических признаков этой иронии не было, цензуре опять-таки не к чему было придраться.

Так, например, когда в 1861 году праздновался юбилей князя Вяземского, притеснителя передовой литературы, давно уже порвавшего с либерализмом своей далекой молодости и особенно преследовавшего «Современник» Некрасова, Чернышевский в этом журнале писал: «Русская литература будет помнить покровительство, каким она пользовалась от князя Вяземского, когда он находился прямым ее начальником... Да, она будет помнить с надлежащей признательностью»[1].

Хула в виде похвалы — эту систему эзоповской речи нередко применял и Некрасов. Заклеймив, например, цензора в сатире «Газетная», он напечатал сатиру с таким предисловием:

«Само собою разумеется, что лицо цензора, представленное в этой сатире, — вымышленное и, так сказать, исключительное в ряду тех *почтенных* личностей, которые, *к счастью русской литературы*, постоянно составляли большинство в ведомстве, державшем до 1865 года в своих руках судьбы всей русской прессы»[2].

Это издевательское предисловие было принято цензурой всерьез, и «Газетная» беспрепятственно вошла в книгу «Стихотворений Н. Некрасова».

Одно из ранних стихотворений молодого Некрасова, печатавшееся им на первых страницах большинства его прижизненных сборников, все построено на такой же формуле: хула в виде похвалы, проклятье в виде дифирамба:

Украшают тебя добродетели,
До которых другим далеко,
И — беру небеса во свидетели —
Уважаю тебя глубоко...
. . . . . .
В дружбу к сильному влезть не желаешь ты,
Чтоб успеху делишек помочь,
И без умыслу с ним оставляешь ты
С глазу на глаз красавицу дочь...
и т. д.

(I, 11)

[1] *Н. Г. Чернышевский.* Полн. собр. соч. Т. VII. М., 1950, с. 723.

[2] «Стихотворения Н. Некрасова». Ч. IV. СПб., 1869, с. 49 (см. также II, 686–687). (Курсив мой. — *К. Ч.*)

Здесь каждая строка требует, чтобы ее прочли наоборот.

Через несколько лет после того, как настоящая глава появилась в печати, проф. А. И. Ефимов в своей содержательной книге о языке Щедрина указал на такой же прием в творчестве великого сатирика. Сам Щедрин определил этот прием как писание «слогом, вывороченным наизнанку»[1].

С е д ь м ы м приемом можно было бы назвать использование фантастики. «Невероятное, фантастически преувеличенное, — пишет проф. А. Лаврецкий, — являлось [для Щедрина] уже само по себе защитной броней и заменяло эзоповское «иносказание» или «аллегорию»[2].

Здесь я опять обращаюсь от Некрасова к его близким соратникам и снова и снова прихожу к убеждению, что не существует темы: «эзоповский язык Некрасова», а есть тема: «эзоповский язык революционных демократов», ибо язык Некрасова, Щедрина, Чернышевского был во многих своих элементах, как мы видели, групповым, коллективным, в чем и заключалась его главная сила.

Недаром самое существование этой тайной, условной речи, сделавшейся таким могучим оружием в руках революционных демократов, не раз приводило в бессильное бешенство представителей ретроградной печати. Единомышленник и наперсник Каткова, воинствующий консерватор Любимов, с негодованием указывал в «Московских ведомостях», что «статьи радикального пошиба пишутся в «Современнике» на том условном языке, которым радикализм наш изощрился говорить под цензурою», и сам Катков, признавая свое бессилие, писал: «Какой Аргус может уследить за теми бесчисленными и разнообразными способами, какими смута проникает в умы!»[3]

А генерал Ростислав Фадеев, крикливый публицист реакционного лагеря, ополчившийся в ряде нечистоплотных брошюрок против «нигилизма, терроризма и красной опасности», с негодованием писал в одной из них, метя главным образом в Щедрина и «Отечественные записки»: «В русской печати установился совсем

---

[1] *А. И. Ефимов.* Язык сатиры Салтыкова-Щедрина. М., 1953, с. 444.

[2] «Литературный критик». 1939. № 5–6, с. 47. Конечно, термин «аллегория» применяется здесь в широком значении этого слова. Если придавать ему буквальное значение, нужно бы применить какой-нибудь другой термин, так как, по школьной традиции, аллегория предполагает построения абстрактного разума, лишенные жизненной образности. Однако нельзя забывать, что в русской разговорной речи середины XIX в. слово «аллегория» понималось иначе и вмещало в себе понятие метафоры. Сам Щедрин в «Незаконченных беседах» называл свои эзоповские иносказания «аллегориями».

[3] См. также: *С. Неведенский.* Катков и его время. СПб., 1888, с. 116–118.

особенный, нечестный способ писания, состоящий в том, чтобы сказать все желаемое вполслова, понятное читателю и избавляющее от необходимости доказывать свою мысль, из опасения будто бы слишком явно ее обнаружить. Очевидно, что умение так писать есть фокусничество и требует людей, способных быть фокусниками...» Такие писатели «под покровом цензуры прячут возмутительный смысл статьи за ее буквой и при этом ничем не рискуют»[1].

Самая ярость охранителя свидетельствует, какие глубокие раны нанесла самодержавию эзопова речь революционных демократов.

Именно потому передовая молодежь шестидесятых — семидесятых годов так любила эту грозную тайнопись, шифр которой был доступен лишь ей. «Как умудряется этот гениальный писатель, — читаем, например, в одной статье 1875 года, посвященной Щедрину, — на глазах у представителей цензурного ведомства говорить обществу такие вещи, о которых не всякий решится прошептать сам себе, — это его секрет, или, вернее, секрет его таланта... Читатель Щедрина прошел особую, «щедринскую» школу и так ловко научился читать своего автора между строк... что все новоизобретенные препоны оказываются почти бессильными»[2].

Все дело было именно в *школе,* в воспитании читателя, в длительном и непрерывном воздействии на него революционных идей, прикрытых легальными формами речи, причем эти формы, вследствие длительности их применения, с каждым годом все более совершенствовались, усложнялись, становились все более изощренными, гибкими. Это усовершенствование форм эзоповой речи, всецело зависящее от революционного роста читательских масс, можно легко проследить на развитии конспиративных приемов щедринской сатиры. Эзопов язык «Губернских очерков» во много раз беднее, элементарнее, проще эзопова языка «Современной идиллии». Совершенствование форм конспиративного общения с читателями не могло не отразиться и на некрасовском творчестве. Оно обнаруживается с особой наглядностью в его эпопее «Кому на Руси жить хорошо», если сравнить первоначальные главы с той частью, которая написана Некрасовым в предсмертные годы и озаглавлена «Пир — на весь мир».

---

[1] *Р. А. Фадеев.* Письма о современном состоянии России (11 апреля 1879 — 6 апреля 1880), 4-е дополн. изд. СПб., 1882, письмо четвертое, с. 43.

[2] *Н. Денисюк.* Критическая литература о произведениях М. Е. Салтыкова-Щедрина. Т. II. М., 1905, с. 321—322.

Вообще вся поэма — один из величайших памятников эзоповой речи в России. Самое ее заглавие направлено к полной дезориентации цензуры. Писатель, который постоянно твердил:

Два лагеря как прежде в Божьем мире:
В одном рабы, властители в другом, —
(II, 605)

не мог допытываться вместе со странниками, «кому живется весело, вольготно на Руси», ибо во всех его произведениях, на протяжении всей его жизни, на этот вопрос всегда, неизменно давался один и тот же четкий и внятный ответ. В поэме «Несчастные» он говорил о Петербурге и его богатых районах:

...Пышны в нем
Театры, улицы, жилища
Счастливцев мира...
(II, 19)

Здесь не было случайной обмолвки: через все его книги проходит уверенность в том, что представители привилегированных классов есть узурпаторы счастья обездоленных масс, и потому он неизменно зовет их счастливцами:

Вороти их! в тебе их спасение!
Но *счастливые* глухи к добру...
(II, 53)

Это постоянное подчеркивание счастия «сильных и сытых» началось у него в самые ранние годы.

Столица наша чудная
Богата через край,
Житье в ней нищим трудное,
Миллионерам — рай.
(I, 175)

«<Я> узнал, — писал он в «Тихоне Тростникове», — что есть *несчастливцы,* которым нет места даже на чердаках и подвалах, потому что есть *счастливцы,* которым тесны целые домы» (VI, 262).

Поэтому, когда в своей поэме он изображал дело так, будто он и вправду хочет дознаться, счастливы ли в России сановники, министры, купцы и помещики, это была, так сказать, дымовая завеса для прикрытия истинного сюжета поэмы. Некоторые мемуаристы повторяли, будто он хотел показать, что в тогдашней России не может быть счастлив никто, что все поголовно несчастны, что даже царь Александр II и тот имеет свою долю хлопот и забот, но признать это — значило бы, что Некрасов перевел свою поэму из

политического плана в план житейского сострадания к врагам. Этого в его поэзии никогда не бывало.

Народному врагу проклятия сулю,
А другу у небес могущества молю... —
(II, 393)

от такой *партийности* он не отступал никогда.

Правда, могут возразить, что он в своей поэме с чрезвычайным сочувствием вывел горести и страдания попа и намеревался с такой же симпатией изобразить тяжкое положение исправника, но возражающие не желают заметить, что, когда странники в одном из набросков к поэме разбирают вопрос, счастлив ли встреченный ими исправник, вся их беседа в конце концов приводит к тому, как мучительна жизнь крестьян, находящихся во власти исправника. То же самое при встрече с попом. Поп для того и выведен таким гуманным и жалостливым, чтобы в его речах прозвучало свидетельство о крайней нищете его паствы. А для того, чтобы этого попа не считали типичным, Некрасов на дальнейших страницах поэмы, в той части, которая называется «Крестьянка», изобразил другого попа — разжиревшего, пьяного, якшающегося с деревенской полицией, участвующего в издевательстве над беззащитной крестьянкой. Словом, весь поставленный в этой поэме вопрос — кому на Руси жить хорошо — нельзя не признать маскировкой подлинной некрасовской темы: как глубоко несчастлив народ, «облагодетельствованный» крестьянской реформой.

Особенно велика маскировка в той части поэмы, которая называется «Пир — на весь мир». Призывая в ней к революционной борьбе, поэт для отвода глаз окружал свой призыв церковной фразеологией о «бренных благах» и «ангелах милосердия»; говоря о росте революционного движения семидесятых годов:

Рать подымается —
Неисчислимая, —
(III, 390)

он придавал всему этому «исполненному угрозы» отрывку мнимый характер военных стихов, предварив его такими строками:

Битву кровавую
С сильной державою
Царь замышлял.
Хватит ли силушки?
Хватит ли золота?
Думал, гадал[1].

[1] См.: «Кому на Руси жить хорошо» в восьмом издании «Стихотворений Н. А. Некрасова». Т. II. СПб., 1902, с. 287.

Притчу о Кудеяре, призывавшую к кровавой расправе с царизмом, он так удачно замаскировал предварительным текстом о богомольцах и странниках, а также пародийно набожным тоном всего изложения, что цензура, многократно кромсавшая «Пир — на весь мир», никогда не высказывала никаких возражений против этих — наиболее крамольных — страниц...

Говоря о наиболее характерных особенностях мастерства Некрасова, мы не должны забывать и о том необыкновенном искусстве, с которым поэт обращался к различным формам эзоповой речи, этого своеобразного оружия революционных писателей в условиях подцензурной печати.

Книга моя кончена, и мне хочется думать, что, при всех своих неизбежных погрешностях, она будет небесполезна для обширной категории читателей, которые в настоящее время уже не хотят удовлетворяться такими статьями и книгами о великом поэте, где его стилю, его поэтической форме не уделяется никакого внимания.

С каждым годом советские люди все больше убеждаются в том, что, лишь уразумев всю непревзойденную ценность художественной формы Некрасова, его искусства, его мастерства, они могут приблизиться к решению вопроса, почему же его поэзия, относящаяся к такой далекой эпохе, не только не утратила своего обаяния для новых читательских масс, но, напротив, становится для них все роднее и ближе, и почему его литературное наследие принято с такой сыновней любовью поэтами советской эпохи.

СТАТЬИ
(1960–1969)

1

Должен откровенно признаться, что до самого последнего времени я, как и большинство современных читателей, не слишком-то любил эту пьесу Шекспира. Она казалась мне скучной и дряблой, наполненной нелепыми и несмешными остротами, которые угнетали меня своим интеллектуальным убожеством. Мне чудилось, что только в наказание можно было бы заставлять человека продираться сквозь эту груду шутовских каламбуров, засыпавших всю пьесу, словно мусором.

Существуют пять переводов этой комедии на русский язык, и где, бывало, ни откроешь любой перевод, читаешь вот такие каламбуры:

«— Нить его словотечения размотана тоньше, чем веревка его аргументации».

Или:

«— Если после буквы *б* поставить *е*, что выйдет?

— Выйдет бе, бе, бе.

— Заблеял, как баран, — потому что он и вправду баран».

Или:

«— Одолжите мне рог, из которого сделан ваш мозг. Кубарь из рога рогоносца — да это чудо что такое!»

Таких вымученных и натянутых острот в этой пьесе десятки, и они сыплются на читателя почти непрерывно, не давая ему передышки.

«— Ты был в тюрьме, на запоре.

— Значит, вы хотели быть чем-то вроде слабительного при моем запоре».

Мудрено ли, что пьеса, кишащая такими остротами, многие из которых изложены к тому же дремучей средневековой латынью, наименее популярна из Шекспировых пьес! У нас в России она никогда не выходила отдельным изданием, да и переводили

ее всякий раз, так сказать, поневоле — в виде принудительного ассортимента — для полного собрания сочинений Шекспира: не потому, что она полюбилась переводчику сама по себе, а потому, что если собрание сочинений называется полным, то надо же включить в него все, даже самое слабое, что написано данным писателем.

Характерно, что за все столетие, с тех пор как перевел эту пьесу Николай Христофорович Кетчер, она не соблазнила ни одного режиссера. Даже в советское время, при нашей жаркой любви к Шекспиру, ни у кого не возникло мысли о ее постановке на сцене. Говорят, что какая-то студия пыталась поставить ее в Ленинграде, но попытка так и не дошла до широкой общественности[1].

В Англии эта комедия тоже не пользуется особой любовью. Еще Вильям Хэзлитт писал:

«Если бы мы были вынуждены расстаться с какой-нибудь пьесой Шекспира, мы всего охотнее расстались бы с этой»[2].

Отрицательное отношение к этой пьесе было выражено в XVIII веке Сэмюэлем Джонсоном. Признавая, что в пьесе кое-где мелькают «искры гения», он в то же время указывал, что в ней «немало низменных, вульгарных страниц, и, кроме того, в ней встречаются такие сцены, которых ни в коем случае не следовало бы представлять перед королевой-девственницей»[3].

И позднее отношение к пьесе осталось таким же. Фрэнк Харрис в своем парадоксальном исследовании «Шекспир-человек» утверждает: «Бесплодные усилия любви» есть слабейшая пьеса Шекспира. Вряд ли когда-нибудь она ставилась на сцене, ибо, в сущности, ее невозможно играть»[4].

А сэр Эдмунд Чемберс, новейший истолкователь Шекспира, говорит об этой пьесе:

«Не много найдется у Шекспира более скучных и нудных страниц, чем некоторые места его «Бесплодных усилий любви»[5].

Эдуард Дауден объясняет невысокое качество пьесы тем, что Шекспир сочинил ее в молодости: это чуть ли не первая пьеса Шекспира, и ему — по догадке Даудена — не хватало литературного опыта.

«Игра слов, — утверждает Дауден, — все еще кажется непреодолимо заманчивой молодому поэту, который впоследствии на-

---

[1] Писано в 1956 году.
[2] *William Hazlitt.* Characters of Shakespeare's plays (1817).
[3] *Samuel Jonson.* General Observations on Shakespeare.
[4] The Man Shakespeare, by Frank Harris (1935).
[5] Shakespeare, by Edmund Chambers.

учится развлекать своих зрителей более достойным способом, чем это дешевое словесное жонглерство»[1].

Георг Брандес тоже склонен видеть в этой комедии Шекспира — молодую неопытность. «Шекспир, — пишет он, — еще не достиг полной зрелости, ум его еще не настолько свободен, чтобы встать над нелепицами, которые он обличает, и властно отбросить их прочь. Он не возвышается над своим материалом, а тонет в нем. Подробнейшим образом демонстрируя бестолковщину глупых речей, он по неопытности обрушивает на зрителя и читателя всю тяжесть их томительной скуки»[2].

Конечно, все эти ссылки на «молодость», «неопытность», «незрелость» Шекспира лишены серьезных оснований. Шекспир и в ту пору был могучий силач, наделенный богатыми запасами юмора. И не его вина, если та манера острить, которая в XVI веке была так актуальна и жизненна в наиболее культурных кругах тогдашнего английского общества, кажется нам в настоящее время безнадежно мертвой и унылой. Умер самый жанр остроумия, построенного исключительно на созвучиях слов. Чемберс очень метко назвал эти шутки, которые внушают нам теперь такую беспросветную скуку, «памятниками давно угасшего юмора». Самый стиль этих шуток, по крылатому выражению Чемберса, относится в настоящее время к области археологии. Требуется изощренное историческое чутье, глубочайшее проникновение в умственную атмосферу отдаленной эпохи, чтобы понять, почему три с половиной столетья назад Елизавета и весь ее двор питали такое пристрастие к этой утомительной эквилибристике слов. «Весьма примитивным нужно считать то общество, — говорит по этому поводу Чемберс, — где может вызвать смех вот такой диалог: мужчина спрашивает женщину, который час, а женщина отвечает ему:

Конечно, тот,
Когда глупец вопросы задает».

«Такие остроты, — замечает исследователь, — бытуют у нас и нынче, но только среди школьников, да и то не выше четвертого класса».

Словом, в историческом аспекте эта пьеса никоим образом не может быть причислена к неудачам Шекспира, так как в эпоху, когда он писал ее, она вполне отвечала тем требованиям, которые предъявляли к подобным произведениям его современники. Но

[1] Комедии Шекспира в издании Oxford University Press. London, 1915, с. 439—440.

[2] *Георг Брандес.* Шекспир и его время (1897—1898).

от этого нам, советским людям XX века, нисколько не легче, ибо для нынешнего нашего восприятия она во многих своих частях есть все же музейная древность. И, конечно, надо удивляться не тому, что три с половиной века наложили на нее свой отпечаток, а тому, что прочие пьесы Шекспира так чудотворно забронированы от воздействия времени.

Во всяком случае, у меня было достаточно оснований любить эту пьесу меньше других произведений Шекспира. И, конечно, я ни за что не поверил бы, если бы кто предсказал мне, что я когда-нибудь переведу эту пьесу, — тем более что переводить ее, по словам всех переводчиков — французских, скандинавских и русских, — поистине каторжный труд.

Известный переводчик А. Л. Соколовский, который единолично перевел и прокомментировал все двенадцать томов сочинений Шекспира, пишет по поводу «Бесплодных усилий любви»:

«Едва ли какая-нибудь пьеса Шекспира представляла столько затруднений при переводе. Написанная в большей части рифмованными стихами, она сверх того испещрена массой острот, шуток и двусмысленностей, основанных на игре слов и потому решительно непереводимых»[1].

2

Конечно, каламбурным острословием не исчерпывается все содержание пьесы. Олджернон Суинберн в знаменитом своем дифирамбе Шекспиру утверждал, что при всей вымученности ее каламбуров в ней есть и «неподдельная веселость», и «пышная великолепная поэзия»[2].

Но я, признаюсь, не видел ни этой веселости, ни этой поэзии, покуда не взялся по случайному поводу переводить эту пьесу.

Едва только я стал освобождать ее текст от всего того, что у Чемберса называется «археологической рухлядью», — от всех этих «памятников давно угасшего юмора», — я увидел, что сердцевина в ней живая и жизненная. Как всегда это бывает с Шекспиром, когда по-настоящему вникнешь в него, — вдруг пропали те океаны столетий, которые отделяют его от меня, и он по всем своим мыслям и чувствам оказался моим современником.

[1] «Сочинения Вильяма Шекспира» в переводе А. Л. Соколовского. Т. XII, с. 88.

[2] «A Study of Shakespeare», by Algernon Charles Swinburne (1880).

Великая идея его пьесы, до сих пор заглушавшаяся какофонией никчемных и давно омертвелых острот, впервые выступила передо мной с полной отчетливостью.

Я стал читать о «Бесплодных усилиях любви» все, что попадалось мне под руку, прочитал около пятнадцати статей и исследований, но нигде не нашел ни слова об этой ее подлинной сути — об основном и главном ее содержании. Хуже всего то, что ее комментаторы, из года в год, уже сто лет повторяют одну и ту же легенду о ней, затемняющую то живое и ценное, чем она может быть дорога каждому современному зрителю. Я имею в виду традиционное и чрезвычайно устойчивое утверждение многих исследователей, будто главной задачей поэта в «Бесплодных усилиях любви» является борьба с эвфуизмом, то есть с той вычурностью речей и манер, которая господствовала в качестве длительной моды в тогдашнем аристократическом обществе.

Я изучил со всей тщательностью этот фантастический миф, мешающий нам разглядеть подлинную сущность Шекспировой пьесы, и увидел, что миф этот совершенно лишен какой бы то ни было исторической почвы, что приписывать Шекспиру борьбу с эвфуизмом как главную задачу «Бесплодных усилий любви» — значит сильно снижать его творчество.

Конечно, борьба с эвфуизмом играет в пьесе известную роль, но, по-моему, эта роль подчиненная, служебная, далеко не центральная, — она, так сказать, на периферии основного сюжета.

3

История эвфуизма в кратких чертах такова.

Лет за пятнадцать до появления комедии Шекспира, в 1579 году, вышла в Англии книга молодого даровитого писателя Джона Лили «Эвфуэс, анатомия остроумия». Книга имела феноменальный успех. Через год появилась вторая часть этой книги «Эвфуэс и его Англия», принятая читателями с таким же восторгом.

Успех «Эвфуэса» был многолетний и прочный. Книга выдержала много изданий, и даже спустя полвека, в 1632 году, ее издатель Блаунт говорил в предисловии к ней:

«Забвение не станет топтать этого сына муз, их лучшего любимца. Наша нация в долгу у него: он научил ее новому английскому языку, какого она прежде не знала. Все наши великосветские дамы были его ученицами, и та придворная красавица, которая не могла изъясняться «по-эвфуистически», столь же мало имела

шансов на успех в высшем обществе, как и та, которая в нашу эпоху не умеет говорить по-французски»[1].

Фабула этих книг слаба, неоригинальна, скучна. Все внимание автора было сосредоточено на тех звучных, нарядных, кокетливых, высокопарных периодах, при помощи которых он выражал свои мысли.

Говорить «по-эвфуистически», то есть на том языке, на каком написан роман «Эвфуэс», было не так-то легко. Этому языку нужно было долго учиться. То был манерный, изысканный жаргон высшей знати, выработанный долговременной практикой и совершенно оторвавшийся от народного говора. Главной ценностью считали тогда не содержание речи, а ее словесный орнамент.

Этот орнамент изобиловал образами из древнегреческой и древнеримской мифологии — мифическими зверями, минералами, прицами, рыбами. Самые простые ощущения и мысли излагались с претенциозной напыщенностью. Риторические вопросы, параллелизмы, аллитерации, повторы, антитезы, каламбуры, метафоры были необходимой принадлежностью этого салонного стиля.

Та светская дама считалась наиболее «эвфуистической», которая могла в разговоре возможно дольше тянуть однообразную цепь затейливых, вычурных, симметрически построенных метафор.

Конечно, не Джон Лили выдумал этот язык. Эвфуизм долго создавался в придворной среде — двумя или тремя поколениями. Книги Джона Лили потому-то и имели такой огромный успех, что они канонизировали уже существующий стиль и впервые придали законченную литературную форму излюбленным речевым оборотам, преобладавшим в придворной среде.

Характерно, что то был по преимуществу дамский язык. В «Эвфуэсе и его Англии» автор уведомляет читателей, что его книга посвящена «титулованным и нетитулованным дамам».

«Высокородные леди! — говорит он. — Вы можете читать эту книгу и в то же время играть со своей собачонкой; я чувствую себя чрезвычайно польщенным при мысли, что, покуда собачонка будет у вас на коленях, мой «Эвфуэс» будет у вас в голове»[2].

«Эвфуэс и его Англия» — первая книга, адресованная исключительно женщинам, — беспримерное новшество в истории анг-

[1] *Edmund Gosse.* Euphuism. The Encyclopedia Britannica. Cambridge, 1910. Vol. IX, p. 899.

[2] The Complete Works of John Lyly, edited by R. Warwick Bond, M. A. Oxford, 1902. Vol. II.

лийской словесности! Автор униженно льстит своим «прекрасным читательницам». По его словам, он предпочтет увидеть свою книгу «закрытой в ларце у какой-нибудь дамы, чем раскрытой в кабинете ученого...». «Перелистайте ее после обеда, — пишет он, обращаясь к читательницам, — она поможет вам преодолеть дремоту или крепко уснуть, если яства были слишком изобильны». «Держите «Эвфуэс» в своих ручках, и пусть он упадет к вашим ножкам, когда вы начнете дремать»[1].

Дамы считались самыми большими искусницами эвфуистической речи. Превосходно владела этим языком королева. Он вполне отвечал ее вкусам и душевным наклонностям. Даровитый историк Джон Ричард Грин писал о ней как о «наиболее жеманной и презренной из всех эвфуисток».

И вот, по утверждению шекспироведов, великий драматург в своих «Бесплодных усилиях любви» смело выступил против эвфуистических вычур, процветавших в придворных кругах, и высмеял их перед лицом королевы!

В этом и видели главный смысл Шекспировой пьесы: в изобличении губительной моды, господствовавшей в тогдашнем аристократическом обществе. «Щегольство изысканными оборотами речи, — говорит знаменитый эстет Уолтер Пейтер, — и составляет основное содержание «Бесплодных усилий любви». Шекспир показывает нам эту словесную манеру во всех ее стадиях. Внизу гротескно-вульгарная тарабарщина школьного педанта Олоферна; выше экстравагантная, карикатурная, но не лишенная внешнего лоска болтовня испанца де Армадо; на самом верху — подлинная, хотя и очень своеобразная поэзия Бирона, которая даже в наиболее удачных своих образцах окрашена известной аффектацией»[2].

Статья Уолтера Пейтера о «Бесплодных усилиях любви» написана в 1878 году. Тогда считалось, будто вся эта пьеса Шекспира есть своего рода филологический трактат о разных формах и оттенках эвфуизма, причем Шекспиру постоянно приписывали страстную борьбу с этой аристократической модой и неизменно ссылались на известный монолог де Бирона:

Отрекся я от фраз высокопарно-важных,
От этих шелковых, атласно-гладких фраз,
От книжных вывертов, ученых выкрутас,
Жеманных возгласов, гипербол трехэтажных.
. . . . . .

[1] The Complete Works of John Lyly, edited by R. Warwick Bond, M. A. Oxford, 1902. Vol. II.

[2] «Appreciations», by Walter Pater.

Отныне пред тобой все пламенные чувства
Я буду изливать без всякого искусства
По простоте души, и у меня всегда
Лишь домотканое, простое будет *да*
И шерстяное *нет*, такое же простое
И честное — из грубого сукна...

Отсюда делали вывод, что Шекспир всегда на стороне «домотканого да» и «честного суконного нет», что ради этой простой, суровой, безыскусственной речи он проклинает губительную «чуму» эвфуизма:

Ведь заодно со мной
Проедены насквозь такою же чумой
И эти три юнца...

Известный советский шекспировед А. А. Смирнов поставил борьбу Шекспира с эвфуизмом на социальную почву.

Приведя монолог Бирона, он говорит в своей книге: «Так расправляется Шекспир устами самого положительного героя своей пьесы с аристократическим стилем, с аристократической манерой жизни»[1].

Расправа, конечно, жестокая, но нельзя же забывать о том, что сам-то Шекспир в это самое время был убежденный и закоренелый эвфуист. Он умело владел этим орнаментально-метафорическим стилем, охотно культивировал его в своих «петрарковских» сонетах и в большинстве своих пьес, даже в тех, которые относятся к более поздней эпохе. Когда, например, он в одном из самых зрелых своих творений, в «Кориолане», пользуется такими эвфуистическими оборотами речи:

Я знакомее с хвостом ночи, чем со лбом утра.

Или:

Обида в нем — тюремщик состраданью.

Или:

С своим он амазонским подбородком
Гнал пред собой щетинистые губы.

Или:

Ведь это тигроногое свирепство,
Приметив вред поспешности безумной,
Захочет — слишком поздно! — привязать
К своим ногам свинец! —

[1] *А. А. Смирнов*. Творчество Шекспира. Л., 1934, с. 68, 69.

никоим образом нельзя утверждать, что эти фразы написаны врагом эвфуизма...

Один из лучших переводчиков «Короля Лира» критик Дружинин в предисловии к этой пьесе указывает, что главною трудностью для перевода был именно эвфуизм Шекспира. «В «Короле Лире», — пишет он, — встретили мы немало страшно цветистых мест, которых наше перо не решилось бы передать на родной язык во всей точности... Сказать, что... человек от слез делается соленым человеком, что людская пышность должна принимать лекарство, значило вводить в русскую поэзию чуждый нам эвфуизм». Во вступлении к своему переводу «Кориолана» он называет эвфуизм Шекспира чудовищным[1].

Да и как можно думать, что в «Бесплодных усилиях любви» Шекспир воюет с ненавистным ему эвфуизмом, если он в этой же пьесе заставляет одного из персонажей Бойе — отнюдь не с сатирическими целями — изъясняться при помощи таких «эвфуизмов»:

Все чувства ушли во дворец его глаз,
Как бурная страсть в его сердце зажглась.
. . . . . .
Язык возроптал,что он зренья лишен,
Что видеть не может красавицу он.
Все чувства влюбленного в зренье ушли,
Чтоб вами они любоваться могли.

А если мы вспомним при этом, что автор «Эвфуэса» Джон Лили был одним из тех авторов, которым Шекспир подражал, что английские ученые на многих страницах воспроизводят различные фрагменты из произведений Шекспира, являющиеся прямыми заимствованиями из «Эвфуэса»[2], нам придется повторить вслед за Дружининым то, что написано им еще в 1855 году:

«Шекспир не имел ни охоты, ни возможности враждовать с эвфуистической манерой речи, дававшей такие яркие краски для его исполинской фантазии»[3].

Но, не желая расстаться с соблазнительной легендой о том, будто в «Бесплодных усилиях любви» Шекспир выступает обличителем и врагом эвфуизма, а с другой стороны, не имея возможности опровергнуть ту истину, что он и сам в тот период был приверженцем этого стиля, английские шекспироведы одно время

[1] *А. В. Дружинин.* Собр. соч. Т. 3, СПб. 1865, с. 13, 177, 319–323.

[2] См., например, предисловие проф. Р. Уорвика Бонда к собранию сочинений Джона Лили.

[3] *А. В. Дружинин.* Собр. соч. Т. 3, СПб., 1865, с. 5.

выдвинули смелую гипотезу, изобрели весьма удобный парадокс, будто Шекспир в своей пьесе обличает... себя самого!

Уолтер Пейтер так и говорит в цитированной выше статье: «Шекспир подвергает осмеянию свой собственный излюбленный стиль».

Для характеристики этой остроумной попытки примирить противоречивые факты, взаимно исключающие друг друга, приведу отрывок статьи английского профессора Херфорда, одного из авторитетных редакторов сочинений Шекспира:

«Если, — пишет проф. Херфорд, — Шекспир бичует здесь английских сонетистов, подражавших «эвфуизму» Петрарки, нельзя не сказать, что он бичует их слишком нежно и ласково, как и подобает тому, кто и сам был великим мастером этой поэтической формы «усилий любви». Для Шекспира эвфуистический стиль это — символ той фазы духовной культуры, через которую проходил в ту пору он сам. Шекспир сознавал все недостатки этого стиля, но еще не преодолел его соблазнительной прелести»[1].

Это, конечно, так, но все же нельзя допускать, чтобы вопрос о борьбе с эвфуизмом заслонял от нас главную тему «Бесплодных усилий любви».

Еще сложнее и утонченнее представляет себе отношение Шекспира к эвфуизму уже цитированный мною Уолтер Пейтер, который в качестве присяжного эстета и мастера орнаментально-изящного слога был и сам неравнодушен к эвфуизму: «Над эвфуизмом легко смеяться, — пишет он в той же статье. — Эвфуизм и в самом деле зачастую бывал смешон, но в основе его лежало подлинное чувство целесообразности и красоты. Недаром, как явствует из этой же пьесы, а еще более из сонетов Шекспира, он сам в молодые годы был под обаянием эвфуизма. Пусть он громко хохочет над Олоферном и Армадо, но когда дело доходит до Бирона, он сочувственно анализирует странное очарование его причудливой речи. И тем самым подвергает осмеянию свой собственный излюбленный стиль... Эта прихотливая мода шекспировской эпохи имела привлекательные черты, весьма далекие от всякого жеманства, черты, которые удовлетворят подлинным влечениям нашего разума к изысканному и утонченному искусству умелого использования слов. В Бироне обладание этим искусством сочетается с рыцарским благородством души, с чистосердечной любознательностью, с душевным изяществом. Порою он тоже впадает в манерничанье и доводит стиль своих речей до карикатуры, но оттенки экспрессии, при помощи которых он сближает свою речь с «золотым звучанием» шекспировского стиха, так не-

[1] The Eversley Shakespeare, edited by prof. C. H. Herford'a, 1899.

уловимы и тонки, что порою никак не возможно отличить стиль Бирона от стиля Шекспира. То, что вульгарно в устах у Олоферна и забавно в устах у Армадо, здесь утончается и облагораживается, так как становится выражением ума, стремящегося к формам высокого совершенства и обладающего даром проникновения в те законы, которые определяют красоту языка»[1].

Здесь легенда о том, что борьба с эвфуизмом, этим «чудовищным порождением придворных кругов», этой «аристократической манерой жизни», была будто бы главным содержанием пьесы Шекспира, — окончательно рассыпается в пыль. Оказывается, во-первых, что эвфуизм прекрасен, — прекрасен именно своим «аристократически благородным изяществом», — и что Шекспир, будучи и сам эвфуистом, чрезвычайно любил и ценил этот возвышенный стиль, лишь изредка — да и то с несомненным сочувствием — подшучивая над его экстравагантностями. А если он шельмовал в своей пьесе шута дона Армадо и деревенского педанта Олоферна, то отнюдь не за то, что они эвфуисты, а за то, что они — плохие эвфуисты, вульгаризаторы и опошлители его любимого стиля.

Отсюда уже недалеко до убеждения, к которому шекспироведы пришли в последнее время, — что вообще ни о каком эвфуизме — в точном значении этого термина — Шекспир и не помышляет в своей пьесе.

Профессор Эдуард Дауден, например, говорит:

«В критике весьма неосновательно трактовали «Бесплодные усилия любви» как сатиру на эвфуистический жаргон. Эвфуизм в строгом смысле этого слова был комбинацией нескольких риторических приёмов, сочетание которых в определенном соотношении и придавало эвфуизму его основной характер. Если бы Шекспир в самом деле издевался над Джоном Лили, мы были бы принуждены признать, что он оскорбляет писателя, у которого он многому научился. Разрозненные черты эвфуизма можно легко выследить в «Бесплодных усилиях любви», *но ни в одном отрывке этой пьесы они не сведены в единый комплекс, ни один отрывок не воспроизводит эвфуистический стиль.* Дон Андриано де Армадо обладает своим собственным смехотворным alto estilo[2], но это alto estilo не имеет ничего общего с Джоном Лили. Олоферн — обычная фигура учителя в комедиях той эпохи: гротескный педант, часто выводившийся на тогдашней сцене. Дон Андриано и Олоферн имеют гораздо больше родственных черт с обобщенными типами напыщенного braggart'a[3] и педанта итальянских комедий, чем с каким-нибудь из тогдашних обитателей Англии».

---

[1] «Appreciations» by Walter Pater.

[2] Высокий слог *(исп.)*. — *Ред.*

[3] Хвастун (*англ.*). — *Ред.*

Дауден не сомневается, что Шекспир поставил себе целью высмеять в карикатуре и шарже некоторые тенденции ренессанса к искусственным причудам стиля. «Но из того, что он высмеивает эти тенденции, отнюдь не следует, что он свободен от их влияния»[1].

Словом, если это и сатира, то отнюдь не на эвфуизм; к тому же это — совсем не сатира, так как сам сатирик повинен в тех же грехах и пороках, которые он якобы изобличает. А в-третьих — и это самое главное, — вопрос об эвфуизме или вообще о причудливонапыщенном стиле совсем не является центральной темой этой Шекспировой пьесы.

Предположить, что гигант Шекспир мог написать пятиактную пьесу ради такой мелкой задачи, как высмеивание одной из причуд тогдашнего литературно-разговорного стиля, господствовавшего в узких придворных кругах, — значит забыть о том, что эту пьесу писал будущий автор «Бури», «Отелло» и «Гамлета», вечно взволнованный огромными проблемами жизни, волновавшими все человечество.

4

К сожалению, еще более зыбкими представляются мне другие истолкования пьесы, выдвинутые шекспироведами в нашу эпоху.

В научном американском журнале в 1924 году появилась статья Остина Грэя под сенсационным заглавием «Секрет «Бесплодных усилий любви». Секрет обнаруживается в самом конце пьесы, в заключительных сценах ее пятого акта.

Нужно сказать, что и вправду наиболее удивительным в этой пьесе является ее неожиданный и необычный конец. Какая же комедия, в которой выведено столько влюбленных, не кончается веселыми свадьбами! Здесь пятеро мужчин влюблены в пятерых очаровательных девушек, и, согласно тысячелетней комедийной традиции, зритель вправе ожидать, что в пятом акте все их «усилия любви» увенчаются желанным успехом. Но вдруг в последнюю минуту, в конце пятого акта, перед самым падением занавеса, любовные усилия оказываются совершенно бесплодными. Влюбленных постигают неудачи: все пять свадеб отложены на очень долгое время и, может быть, не состоятся никогда. «Это неспроста», — говорят шекспироведы последнего времени. Сам автор устами одного из своих персонажей тут же без обиняков заяв-

[1] Статья Эд. Даудена, служащая предисловием к «Love's Labour's Lost» в «Comedies of Shakespeare». London: Oxford University Press, 1915.

ляет, что его комедия чрезвычайно проигрывает из-за такой неэффектной развязки. Для чего же понадобилась ему эта развязка?

Обращаясь к зрителям, Бирон говорит:

Вот странный, неожиданный конец!
Любовные дела в комедиях старинных
Кончалися не так. Здесь Джонни под венец
Джиллерду в церковь не ведет. Но если б этих чинных
Девиц нам удалось сегодня уломать —
Мы пьесу веселей могли бы разыграть.

Король утешает его:

Не унывай, мой друг. Ведь мигом год промчится.

Но Бирон от лица автора отвечает:

Нет, это — долгий срок. Для пьесы не годится.

И, естественно, возникает вопрос: почему великий драматург дал своей комедии именно такую развязку, если ему самому было ясно, что в сценическом отношении эта развязка значительно хуже другой, той, которая сама собой вытекает из всей композиции пьесы. Почему «усилия любви» всех пятерых влюбленных оказались такими бесплодными в пьесе «Бесплодные усилия любви»?

Старые шекспироведы, насколько я знаю, не ставили себе такого вопроса. Но в последние сорок лет его не раз пытались разрешить при помощи целого ряда разнообразных и порою остроумных догадок.

Остин Грэй написал нечто вроде краткой исторической повести, по-своему объясняющей необычный конец этой пьесы. В основных своих чертах содержание «повести» зиждется на следующих исторических фактах:

Важный седобородый сановник британской королевы Елизаветы, ее министр финансов, Уильям Сесил лорд Берлей, состоял, как известно, опекуном трех сирот, принадлежавших к знатнейшим фамилиям Англии. В качестве опекуна он дал этим мальчикам блестящее по тому времени воспитание и, когда они стали подростками, решил женить их на своих молоденьких внучках. Внучек у него было три. Одну из них, леди Элизабет Вир, он прочил в невесты самому богатому и знатному из этих подростков, шестнадцатилетнему Генри Ризли графу Саутгемптону.

Все это соответствует исторической истине. Саутгемптон, в этой «повести» Остина Грэя, дает девочке какие-то обещания, может быть даже клянется ей в вечной любви, но вскоре начинает

понимать, что его обещания и клятвы были весьма опрометчивы. Не женщины увлекают его в те ранние годы, но рыцарские турниры, морские сражения, охота на диких зверей, театральные спектакли и — поэзия. Умный, образованный, пылкий, он очень любит стихи, как умели любить их лишь в ту золотую эпоху великой поэзии, в эпоху Спенсера, Бен Джонсона, Марло, Шекспира, — и щедро покровительствует многим поэтам.

Чего только не делает юный вельможа, чтобы уклониться от брака с навязанной ему Элизабет Вир! В феврале 1590 года он убегает из-под надзора опекуна за границу, высаживается в городе Диеппе и вступает в тот вспомогательный английский отряд, который сражался тогда под знаменами Генриха Наваррского. Разгневанный опекун требует, чтобы беглец немедленно воротился домой, и усаживает его за итальянский учебник.

Дальше следует сплошная фантастика. Бедному юноше, по утверждению американского автора, с трудом удается выпросить у опекуна отсрочку женитьбы на год. Однако и по прошествии года он продолжает уклоняться от супружеских уз. Ему необходимо продление отсрочки. Тогда-то он и обращается за помощью к молодому поэту Шекспиру, находящемуся под его покровительством. Шекспир оказывает ему просимую помощь: пишет в угоду своему принципалу комедию «Бесплодные усилия любви» специально для того, чтобы выхлопотать у лорда Берлея новую отсрочку ненавистного брака. Вот почему в этой пьесе из пяти предположенных свадеб четыре отлагаются на год, а одна — даже на три года. Вот почему пять невест, изображаемых в ней, так и остаются невестами. Вот почему все пятеро в один голос отказываются от скоропалительных браков. Из их девичьих речей в пятом действии суровый опекун Саутгемптона должен понять, что в интересах самих же невест — возможно дальше отодвинуть срок замужества.

Таким образом, секрет «Бесплодных усилий любви» заключается в том, что Шекспир выступает здесь тайным ходатаем за своего покровителя. Он, видите ли, решил пожертвовать эффектным концом своей пьесы, лишь бы придать ей мораль, желательную для юного графа. Граф, по словам американца, умело использовал эту комедию, поставив ее на лужайке своего великолепного парка летом 1591 года в присутствии самой королевы, приехавшей в гости к его именитой родне. В свите королевы был, конечно, и непреклонный Берлей вместе со своей любимой внучкой. Подействовала ли на старого сановника пьеса Шекспира, автор «Секрета» не берется сказать. Получил ли благодаря этой пьесе семнадцатилетний жених просимую им отсрочку, неведомо. Можно полагать, что получил, так как ни в ок-

тябре 1591 года, ни в октябре 1592 года — и вообще никогда — не женился на леди Элизабет Вир.

Вот какую огромную пользу — с точки зрения американского автора — принесла эта пьеса Шекспира при первом же своем появлении на сцене. Здесь историческая правда самым причудливым образом смешана с маловероятными домыслами.

Лорд Берлей действительно был опекуном благородного графа. Он действительно намеревался выдать за этого юношу внучку Элизабет Вир. Летом 1591 года королева британская действительно посетила родовое гнездо Саутгемптонов. Но, к сожалению, не существует никаких указаний на то, что во время этого визита перед королевой была представлена именно эта комедия Шекспира. И есть, как мы увидим, немало свидетельств, что она в то время еще не была написана, из-за чего вся хитроумная концепция американского автора оказывается на зыбучем песке.

Но если статья Остина Грэя и не дает нам подлинного исторического комментария к «Бесплодным усилиям любви», все же из нее с несомненностью следует, что развязка этой комедии и вправду кажется шекспироведам неясной, загадочной, требующей тех или иных толкований. Пусть исторические факты, приводимые Грэем, притянуты за волосы, пусть иные из них являются вымыслом, — самая потребность в них и закономерна и показательна.

Более правдоподобное объяснение того, почему Шекспир, нарушая традиционный комедийный канон, обрекает своих влюбленных безбрачию, дает авторитетный английский ученый, шекспировед Эдгар Фрипп, в своем двухтомном исследовании «Шекспир, как человек и художник». Объяснение связано не с Саутгемптоном, а с королевой Елизаветой, перед которой комедия Шекспира исполнялась, как мы знаем, не раз, так как, очевидно, пришлась ей по вкусу.

Для того чтобы вполне уразуметь любопытную гипотезу Фриппа, нужно вспомнить, что Елизавета чрезвычайно любила кичиться своей пресловутой «девственностью». Когда придворные поэты воспевали в стихах «царственную Диану», «Весталку», «девственные перси и очи», «благодатную пресветлую Деву», всем было ясно, что они воспевают ее. Самые слова: «безбрачие», «целомудрие», «девичество», «девство» — приобрели в ее царствование особую ценность, так как напоминали верноподданным о добродетелях их повелительницы. «Девственница» стало ее официальным эпитетом, и никогда еще это жеманное слово не произносилось с таким умилением.

Комедия «Бесплодные усилия любви» была написана Шекспиром специально для Елизаветы и ее двора. Это — придворная

пьеса. На заглавном листе первого издания *ин-кварто* (1598) сказано, что она «была представлена перед ее величеством во время минувших рождественских праздников». Королеве должно было нравиться, что в пьесе изображено столько целомудренных дев во главе с гордой и добродетельной девой, несомненным двойником Елизаветы. Вот этим-то, по мнению Эдгара Фриппа, и объясняется то, что, вопреки всем ожиданиям зрителя, в последней сцене последнего акта нет ни единой свадьбы.

«Королева-девственница» не чувствовала особенной склонности к созерцанию брачных торжеств на сцене и в жизни. «Она не была другом свадеб и свадебного звона», — витиевато говорит Эдгар Фрипп[1]. Нет сомнения, что королеве было очень приятно смотреть эту «безбрачную» пьесу, где все пятеро девушек, все до единой, на долгий срок уклоняются от супружеских уз. Чтобы угодить Елизавете, Шекспир, по догадке Фриппа, предпочел нанести значительный ущерб своей пьесе, лишив ее естественной — и притом очень веселой — развязки.

Все это похоже на правду, ибо в литературе о Шекспире давно уже признано, что «Бесплодные усилия любви» в качестве придворной комедии и своим сюжетом, и стилем отражают в себе тогдашние причуды и вкусы, господствовавшие при дворе «королевы Дианы». Еще в старом, «венгеровском» издании Шекспира русский профессор П. О. Морозов указывал, что принцесса получила у Шекспира идеальный облик английской королевы. Шекспир, по словам Морозова, сохранил только те черты оригинала, которые могли быть приятными для Елизаветы — красоту, любезность, остроумие. Во всем остальном принцесса такова, какою казалась — или желала казаться — Елизавета[2].

5

Как ни различны эти два толкования «Бесплодных усилий любви», оба они сходятся на том, что сюжет пьесы отнюдь не зависел от воли поэта, а весь целиком был продиктован ему чьими-то посторонними побуждениями, интересами, вкусами.

По догадке одного автора — Шекспир написал эту пьесу в угоду своему молодому патрону; по догадке другого автора — она написана в угоду королеве, но насколько плодотворнее были бы наши размышления о ней, если бы мы исходили из той простодуш-

[1] «Shakespeare Man and Artist», by Edgar Fripp. Oxford. Vol. I, 1938, p. 353.

[2] Собрание сочинений Шекспира под редакцией С. А. Венгерова. СПб., 1902. Т. I, с. 119.

ной уверенности, что Шекспир написал ее раньше всего в угоду себе самому, что в ней выразились не чьи-то чужие, а его собственные — шекспировские — чувства и мысли. Каковы эти чувства и мысли, мы можем легко дознаться, если, во-первых, отбросим всю мертвую шелуху каламбуров, совершенно не связанных с ее основным содержанием, а во-вторых, если освободимся от всевозможных легенд, созданных ее толкователями.

Конечно, нельзя отрицать, что эта придворная пьеса во многих своих подробностях воспроизводит злободневные события тогдашней придворной жизни, ее излюбленные причуды и моды, но отсюда совсем не следует, что в ней не нашло выражения собственное миросозерцание поэта. Ее органическая внутренняя связь с королевским двором несомненна. Едва ли можно сомневаться и в том, что — как уже было указано выше — в лице умной и деятельной иностранной принцессы, прибывшей к наваррскому королю с дипломатической миссией, Шекспир изобразил королеву: об этом свидетельствует самый стиль ее высокомерно-насмешливого обращения с людьми, ее тирады о делах государства, ее пристрастие к охотничьим забавам, увеселеньям и празднествам.

Во время своей знаменитой поездки в вотчину графа Саутгемптона (в августе 1591 года) — той самой поездки, о которой говорит Остин Грэй, — королева со всей своей свитой (как сказано в официальном отчете) «изволила въехать в парк, где стоял изящный павильон, в котором был спрятан оркестр ее величества, а некая Нимфа со сладостной песнью поднесла ей охотничий лук. Тут же в ближайшую рощу было загнано тридцать оленей, из какового числа ее величество убила трех или четырех, а графиня Килдэр — одного».

В начале четвертого действия пьесы воспроизведена именно такая охота, причем тот монолог, который произносит принцесса, и по содержанию и по форме является как бы эхом подобных же речей Елизаветы.

Когда у Шекспира в конце пьесы принцесса говорит королю:

> Клянусь
> Рукою девственной, которая сейчас
> Твою целует руку... —

зрители опять-таки слышали здесь голос своей государыни. Было бы нелепо отрицать, что в пьесе действительно есть много такого, что не могло не полюбиться королеве. Некоторые сцены как бы специально написаны для того, чтобы понравиться ей. Напри-

мер, та знаменитая сцена, где король, Лонгвилль и Дюмен хором издеваются над любовью Бирона к «смуглянкам».

Так как Елизавета была рыжая, а великосветская мода тех лет (1590–1593) отдавала предпочтение брюнеткам, — что заставляло тогдашних блондинок чернить свои волосы или надевать парики, — королеве не могли не понравиться те забавные реплики, где драматург с такой едкостью высмеивает пристрастие Бирона к брюнеткам.

Но отсюда далеко до утверждения, будто Шекспир, из угодливости перед кем бы то ни было, мог нарочно исказить свою пьесу, придать ей неестественный конец, выразить в ней не свои, а чьи-то чужие идеи и чувствования. Приписывать Шекспиру такие поступки — значит не уважать его творчества. К тому же все гипотезы подобного рода не только не помогают, но, напротив, мешают уразуметь его подлинный замысел.

Замысел этот прост и отчетлив. Стоит понять его сущность, и не потребуется выдумывать никаких историко-психологических концепций для истолкования тех или иных якобы загадочных частей этой пьесы.

Мы, советские зрители, люди XX века нисколько не похожи по своей психологии на придворную знать, толпившуюся в таких картинных и пестрых одеждах три с половиной столетия назад у трона британской владычицы. Так что если эта комедия возбуждает и в нас в настоящее время какой-то живой интерес, — значит, ее содержание отнюдь не все целиком обусловлено давно забытыми прихотями Елизаветы и ее приближенных, — значит, в основании этого произведения Шекспира лежит какая-то неумирающая, общечеловеческая, широкая мысль, не зависящая от мод и причуд узкого придворного круга.

6

Укажем раньше всего на одно обстоятельство. Оно заключается в том, что в качестве центральной фигуры всей пьесы, в качестве главного ее персонажа, Шекспир настойчиво выдвигает бога любви — Купидона. Имя Купидона упоминается в этой пьесе много раз — чаще, чем в какой-нибудь другой пьесе Шекспира, даже чаще, чем в «Много шуму из ничего», причем в конце III акта Бирон посвящает Купидону большой монолог:

Я властвовать хотел над ним, плаксивым,
Капризным, озорным, подслеповатым
Мальчишкой-стариком, дон Купидоном,
Над карликом, огромным, как гигант.

И дальше:

Видно, Купидон
За то меня такой чумой карает...

В первом же действии упоминает Купидона влюбленный Армадо:

— Я был бы счастлив изменить Купидону.

И дальше:

— Стрела Купидона слишком крепка. Ее не сокрушит даже дубина Геркулеса. Где же справиться с нею рапире испанца?

Про Бойе насмешливая Мария говорит:

Он — Купидону дед, и как ему не знать
Всех новостей любви!

В третьем акте содержится и хвала Купидону и проклятье ему (в речах Бирона).

В четвертом акте Бирон, увидя, что король влюблен, говорит:

— Продолжай, дорогой Купидон! Ты угодил ему прямо под левый сосок...

И он же говорит о любовных стихах:

Ведь это позументы,
Цветные вышивки и ленты
На тех штанах, что носит Купидон.

В конце IV акта король говорит:

Святитель-Купидон, и вы, солдаты, в бой!

В пятом акте принцесса получает письмо от короля:

Он все скрепил печатью, на которой
Изображен мальчишка Купидон.

И тоже обращается к «святому» Купидону:

«Святой Денис на бой со святым Купидоном».

Словом, в их мыслях и речах постоянно присутствует Купидон. Вся тема пьесы — о могуществе Купидона, о тех разнообразных и причудливых методах, при посредстве которых он осуществляет свою самодержавную власть.

...В пьесе два лагеря — мужской и девический — ведут между собой войну, причем каждый боевой эпизод неизменно заканчива-

ется полным триумфом девического. Эта война декларируется обеими сторонами не раз:

Развейте знамена́, и ринемся в атаку.
Круши их, бей, коли! —

восклицают мужчины, собираясь в любовный поход. И в девичьем лагере такой же воинственный клич:

Нашествие! К оружию скорей
И в бой, в огонь, злым недругам навстречу!

Причем мужчины всякий раз разбиты, посрамлены и унижены. С насмешливым презрением говорят о них женщины:

Однако мы пощады не даем
Поклонникам своим!
Так что же! Поделом!
Вольно же им за все насмешки наши
Так дорого платить.

Вот этот-то «роковой поединок» любви является единственной темой Шекспировой пьесы, причем, в духе великих гуманистических идей Ренессанса, женщины представлены здесь в таком ореоле, их благосклонность является таким недосягаемым счастьем, всякий, кто по какой бы то ни было причине отречется от них, ошельмован здесь с такой жестокостью, что кажется, ни в одной из европейских литератур нет и не было другого произведения, где утверждалось бы с такой силой всемогущество женщины, ее, так сказать, майестатность:

О, возможно ль,
Чтоб юноши достигли совершенства
В познанье истины, не зная обаянья
Прекрасного девичьего лица.
Из женских глаз извлек я эту мудрость.
Они — те академии, те книги,
Откуда пышет пламя Прометея.

Такова, по словам этой пьесы, светлая и благотворная роль, которую женщины играют в жизни мужчины. Никогда еще в мировой литературе не звучал более пламенно гимн во славу женской власти над мужскими сердцами.

Эта власть, судя по пьесе, троякая.

Раньше всего в *телесном* обаянии, которое сочетается, по Шекспиру, с могуществом разума, здравого смысла, великолепного женского чувства реальности. Мужчины — даже умнейшие — кажутся в этой пьесе глупцами при всяком столкновении с женской

проницательностью, женской смышленостью. Мужчины в плену у своего эвфуизма, им замутили мозги их собственные пышные речи, напыщенная фразеология ослабила их чувство реальности, они утратили меру вещей, а женщины своим насмешливым здравым смыслом уничтожают весь чад эвфуизма и каждую минуту сводят мужчин с искусственных облаков на землю. Хотя исторически эвфуизм был, главным образом, прихотью женщин, — по Шекспиру, это всецело болезнь мужчин, от которой их излечивают женщины.

Но главная победа женщин в этой пьесе — моральная. С необыкновенной для тех времен новаторской смелостью Шекспир в конце своей пьесы указывает, что женщина служит нравственному очищению мужчины, что она источник мужского благородства, что мужское влечение к женщине-самке переосмысляется, преобразуется, благодаря ей, в жажду высокого подвига, самоотвержения, идейного служения людям.

Какие-то чрезвычайно русские ноты звучат в заключительной сцене пьесы, когда главным условием приобретения женской любви оказывается помощь страдальцам, ухаживание за больными, тяжелые полевые работы — вообще подвижничество. В заключительной сцене пьесы Розалина говорит де Бирону:

Ваш плодородный мозг такой густою
Полынью весь зарос, и чтоб могли вы
Освободить его от этих плевел
И тем завоевать мою любовь, —
Коль вы ее желаете! — дешевле
Вам не купить ее, — вы каждый день
Должны в теченье года посещать
Немых страдальцев, стонущих больных,
Чей бедный слух на горестном одре
Их собственные стоны оглушили.

Это кровно, органически связано со всем мировоззрением Шекспира, со всем монолитным сюжетом «Бесплодных усилий любви», и как неуважительно нужно думать о великом поэте, чтобы вообразить, будто подобные строки могут быть написаны из холопской угодливости, ради того, чтобы польстить королеве или подслужиться к Саутгемптону. Шекспир и здесь, как везде, говорит свое самое заветное, выстраданное. В основе этой пьесы, как и других его пьес, лежит неумирающая, общечеловеческая, широкая мысль. Он и здесь, как везде, прославляет победоносную силу великих реальностей жизни, обличает напыщенность, фальшь, аффектацию, ложное мудрование, мертвую догму, схоластику. С. М. Михоэлс проникновенно сказал на одной из шекспировских конференций в Москве, что каждый пери-

од советской эпохи по-новому читает и по-новому переводит Шекспира. Я думаю, именно то, что мы прочли эту пьесу в 1945 году, помогло нам вышелушить из внешней ее оболочки ее ядро, ее сущность.

7

Я глубоко уважаю тех пятерых переводчиков, которые переводили «Бесплодные усилия любви» до меня*. Их имена занимают заметное место в истории русского сближения с Шекспиром. И все же этих переводов не принимают и не могут принять ни нынешний читатель, ни нынешний зритель.

Это — познавательные переводы кабинетного стиля, предназначенные главным образом не для подмостков театра, а для библиотек и читален, обращенные не к театральному зрителю, а к тому обладающему широким досугом пытливому интеллигенту старинных времен, который, насупленно и уединенно изучая Шекспира, как некий литературоведческий памятник, читал для самообразования с величайшим усердием и вступительную статью, написанную специалистом профессором, и груду всевозможных комментариев, сочиненных в течение столетий целыми поколениями ученых исследователей, — и не только не интересовался театральным звучанием стихотворного текста, но даже в простоте души не догадывался, что *зрительное* восприятие стиха, не учитывающее стиховой поэтической дикции, есть то же самое, что *зрительное* восприятие музыки.

Для таких читателей требовался, так сказать, *глухонемой* перевод, ибо они постигали шекспировский текст не слухом, а только глазами.

Таким глухонемым переводом, предназначенным для глухонемого читателя, является раньше всего перевод Николая Христофоровича Кетчера, того самого, о котором Тургенев сказал:

> Вот еще светило мира, —
> Кетчер, друг шипучих вин,
> Перепер он нам Шекспира
> На язык родных осин.

Перевод его умный, старательный, но совершенно не предназначенный для чтения вслух. Сделан он самой шершавой — именно осиновой — прозой. В сущности, это подстрочник, равно как и другой прозаический перевод этой пьесы, изготовленный Каншиным в Киеве пятьдесят лет спустя после кетчеровского.

По поводу прозаических переводов стихотворного текста существует безумное мнение, будто это переводы наиболее точные. Я был потрясен такими строчками в газете «Британский союзник» об известном переводчике Ролстоне, который перевел на английский язык басни Ивана Крылова:

«Ролстон указывал, что переводил он басни прозой, *стремясь предельно приблизиться к подлиннику*».

Нужно быть глухонемым от рождения, чтобы не понять, что, если ты переведешь гениальное произведение поэзии — прозой, ты на тысячу миль удалишься от подлинника, а не приблизишься к подлиннику. Такой поэт, как Крылов, просто не существует вне своей стихотворной дикции, вне интонации, вне ритмики, вне своей звонкой и хлесткой эпиграммической рифмы.

Конечно, такие переводы нужны и полезны для разных служебных надобностей, но приписывать им «предельное приближение к подлиннику» может тот, кто не любит поэзии и не ценит этого самого подлинника.

Как бы то ни было, никакого отношения к театру, а значит, и к произведению Шекспира не имеют переводы «Бесплодных усилий любви», сделанные Кетчером и Каншиным. Гораздо театральнее перевод Петра Вейнберга, но, к сожалению, Вейнберг счел себя вправе сильно отклониться от подлинника. В подлиннике больше рифмованных строк, чем в каком-нибудь другом драматическом произведении Шекспира. Эти рифмы — не случайный придаток, они организуют весь текст, который без них превращается в какую-то расплывчатую жидкую массу. А Петр Вейнберг рифмами весьма не богат и чаще всего оперирует белым стихом. Но все же его перевод неизмеримо сценичнее, чем появившийся лет пятнадцать назад перевод «Бесплодных усилий любви», сделанный Михаилом Кузминым, — перевод, где Шекспир оказался жертвою свирепствовавшего тогда формализма.

Попробуйте уяснить себе смысл вот такого, например, диалога:

— Пустить надо кровь!
— Поправится вновь!
— По правилам — да!
— Пустить в ход глаза!
— Ножом распороть.
— Храни вас Господь!

В подлиннике эти строки вполне понятны и очень забавны. А в переводе это — бессмысленные скороговорки и выкрики:

«По правилам — да!»,
«Пустить в ход глаза!»

И не потому, что сплоховал переводчик. Поэт Михаил Кузмин переводчик добросовестный, отменно старательный, — изящного таланта, изощренного юмора. Но служение фетишу равностро-чия, то есть установка на то, чтобы каждая отдельная строка перевода непременно соответствовала каждой отдельной строке переводимого подлинника, заставила его то и дело превращать самые простые и ясные фразы в какие-то замысловатые ребусы, которых не разгадать ни одному человеку. Что значат, например, такие строки:

Для рая клятву ты готов стереть.
Юпитер изменил бы — вашу встреть!

Или:

То лучший смех в нас возбуждают роды,
Где мысль великую мельчат уроды.

Попытка передать эту комедию стих в стих, так, чтобы, скажем, 2570-я строка перевода непременно соответствовала 2570-й строке оригинального текста, оказалась для этого текста убийственной.

Стараясь вогнать содержание данной строки в рамки тесного русского ямба, Кузмин делает то самое, что делает каждый из нас, когда приходится послать телеграмму, насыщенную большим содержанием, а денег у нас не хватает, и нужно ловчиться, чтобы втиснуть все это содержание в минимальное количество слов, дабы заплатить за них возможно дешевле. Вот и получаются все эти телеграфные строки:

Юпитер изменил бы — вашу встреть.

В то время как в подлиннике говорится приблизительно следующее: «Сам Юпитер, если бы он увидел вашу возлюбленную, нарушил бы ради нее свою клятву супружеской верности».

Как известно, телеграмма с таким жестким лимитом слов зачастую воспринимается адресатом совершенно неверно.

То же происходит и здесь. И когда вы читаете в равностроч-ном переводе, что «лучший смех в нас возбуждают роды» — не следует думать, будто Шекспир предлагает смеяться над муками и схватками рожающей женщины. Роды здесь совсем ни при чем. Во всем виновата эта телеграфная скаредность, заставляю-

щая переводчика впихивать в короткую фразу слова кое-как, криво и косо, торчком, — лишь бы только не нарушить свой жесткий лимит.

На одной из шекспировских конференций возражавшие мне пытались изобразить дело так, будто я воюю с лаконизмом, со сжатостью меткого стиля, которым справедливо гордятся наши лучшие мастера перевода. Но какое же отношение к лаконизму имеют те уродливые культяпки человеческой речи, которые изготовляют поборники формального метода в угоду своим мертвым механическим принципам.

Лаконическая фраза должна быть раньше всего абсолютно ясна и понятна, а все эти телеграфные нескладицы вроде:

Тих будь он,
Благ твой сон,
Как тех, кто пал, не наш — сквозь стон! —

отвратительны прежде всего своей непонятностью. Из-за этого актерам зачастую приходится произносить шекспировские строки, совершенно не понимая их смысла.

Для того чтобы даже несмышленые поняли, что требование равностроччия при переводе стихотворной комедии, изобилующей каламбурами, остротами, играми слов, — есть бессмысленный педантизм, я приведу один — всего лишь один, — но в высшей степени наглядный пример, заимствованный из этой же пьесы.

Во втором ее акте незадолго до занавеса дряхлый волокита француз де Бойе хочет в шутку поцеловать молодую придворную даму Марию. Та, смеясь, уклоняется от его поцелуя и гордо говорит про свои губы, что они не common, a several[1].

Чтобы русские читатели уразумели эту остроумную реплику, переводчику академического старого типа, не думающему о воплощении своего перевода на сцене, приходилось скучно и утомительно пояснять в примечании, что тут — игра слов, каламбур, что слово several, помимо своего общераспространенного смысла, означало в эпоху Шекспира также огороженную забором лужайку, которая служила пастбищем для отдельного стада, принадлежавшего одному владельцу, в отличие от лишенного всякой ограды общего выгона, где пасется скот всей деревни. Этот выгон и посейчас называется в Англии common.

После этого разъяснения читатель, пожалуй, догадывался, что, по словам Марии, ее губы — защищенная крепкой оградой лу-

[1] Common – общественные; several – особые *(англ.)* – *Ред.*

жайка, а совсем не общедоступное пастбище, на котором может невозбранно пастись какая угодно скотина.

Такое подстрочное примечание, конечно, вполне доброкачественно, но спрашивается: что же делать с ним театральному зрителю? Ведь подстрочных примечаний не поставишь на сцене! Сцена требует, чтобы всякая шутка воспринималась слушателем без малейшей натуги, мгновенно, как взрыв или выстрел, а какая же шутка не покажется унылой и вымученной, если вы загромоздите ее комментариями!

А если перевести ее для театрального зрителя без комментария, то как же вы втиснете ее в единственную русскую строчку, если одно только слово several требует для своего перевода двенадцати — тринадцати слов! Втиснуть, пожалуй, можно, но в этой давке криво и косо поставленных слов пропадут не только мысли и образы автора, пропадет самое дорогое для актера — пропадет интонация. А передать интонацию каждой сценической фразы нам бесконечно важнее, чем соблюсти, чтобы 1074-я строчка не оказалась в переводе 1075-й. Интонация — это душа человеческой речи, и, конечно, из нескольких переводов стихотворной комедии наиболее точным будет тот, где переданы не только слова, но и сценические интонации автора. Вы можете самым тщательным образом переводить ямбы комедии ямбами, но если вы не переведете ее улыбок — улыбками, ее смеха — смехом, ваш перевод будет ложью. Среди критериев, которыми мы должны измерять точность перевода стихотворных комедий, должны быть не только строфика, ритмика, система рифмовки, но также смехотворность, шутливость, улыбчатость. А это качество немыслимо без воспроизведения живых *интонаций*, присущих оригинальному тексту.

Вот как, например, перевел реплику Марии Н. Х. Кетчер:

«Извини, милое животное, мои губы, хоть и ничем не ограждены, — не общественное достояние».

В этих двух строках две ошибки. В подлиннике Мария хвалится именно тем, что губы у нее ограждены, и кроме того, как мы знаем, common — не достояние, а луг. Но даже если бы в смысловом отношении эти строки были вполне безупречны, они все равно не годились бы для произнесения на сцене, так как, повторяю, им чужда интонация, свойственная живой эмоциональной человеческой речи.

В переводе Каншина эта реплика читается так:

«Потише, милое животное, мои уста не общий выгон, хотя разделены» (?).

Не станем опять-таки придираться к ошибкам, мы охотно простили бы переводчику эти «разделенные губы», если бы его

строки заключили в себе интонацию, дающую актрисе материал для игры.

В 1868 году эту комедию, как уже сказано выше, перевел Петр Вейнберг, не лишенный таланта, но несколько вялый и робкий мастер, тяготеющий к олеографической, тривиальной красивости. Он передал лучше других переводчиков интонацию насмешливого восклицания Марии:

Ну нет, мой милый зверь!
Ведь губы у меня не общее владенье,
Куда открыта дверь для всех без исключенья.

Этот перевод сценичнее всех других, и можно пожалеть лишь о том, что даже здесь, даже в этом кратком отрывке сказалось всегдашнее стремление Вейнберга к общепоэтическому шаблону, к банальщине. У Шекспира вся эта реплика построена на конкретных образах, заимствованных из английского деревенского быта: «выгон» и «огороженный луг». Вейнберг заменил эти конкретности отвлеченным расплывчатым «общим владеньем», и у него пропал каламбур, отчего совершенно разрушился четкий эпиграмматический стиль оригинального текста.

А. Л. Соколовский, переведший «Бесплодные усилия любви» в конце девяностых годов, передал эту реплику так:

Тсс! Тише! Держу хоть открытым я рот,
Но в это владенье не всякому вход!

Как будто для того, чтобы поцеловать какую-нибудь девушку, нужно, чтобы она, зазевавшись, осталась с разинутым ртом. И напрасно Соколовский представляет себе поцелуй неким «входом в рот»:

Держу хоть открытым я рот,
Но в это владенье не всякому вход!

Главная беда — опять-таки отсутствие естественной живой интонации: какая девушка, отталкивая пристающего к ней мужчину, станет говорить ему, как желанному любовнику: «Тсс! Тише!» И что за противоестественная конструкция фразы:

Тсс! Тише! Держу *хоть* открытым я рот...

Эти противоестественные конструкции фраз — величайшее бедствие, от которого издавна страдают актеры, принужденные пользоваться стиховым переводом, сделанным с потугами на буквальную точность. Тургенев уже сто лет тому назад высмеял этот уродливый синтаксис псевдоточных переводов Шекспира, напи-

сав такую пародию на один тогдашний перевод трагедия «Юлий Цезарь»:

Брыкни, коль мог, большого пожелав,
Стать им; коль нет, и в меньшем без препон.

Литераторам легко смеяться над этими словесными обрубками, но каково актеру произносить их на сцене! В этом кургузом словесном обрубке нет свободного дыхания живой эмоциональной человеческой речи. Живые интонации так дороги мне, я считаю их до такой степени важными для сценического воплощения Шекспира, что ради них я даже совершил преступление и чувствую, что мне не будет пощады. Преступление заключается в следующем:

Так как за несколько строк до этой язвительной реплики старик Бойе сравнивает губы Марии с лужайкой, я счел себя вправе, наперекор всем ревнителям формальной лжеточности, передать каламбурное восклицание Марии такими стихотворными строчками:

О нет, лужайка та
Не служит пастбищем для всякого скота!
Крепка вокруг нее ограда,
Она для избранного стада, —

то есть я вобрал примечание в самый текст, от чего полторы шекспировские строки стали у меня тремя с половиною. Это недопустимо никакими канонами, но да сгинут каноны и да здравствуют подлинные мысли и чувства Шекспира. Не может же переводчик забыть, что Шекспир был раньше всего драматургом, что в ту самую минуту, когда он писал, он творческим своим воображением явственно видел, как воплотится на сцене тот или иной его стих, та или иная его фраза. Каждую свою строчку он заранее слышал как бы произнесенной в театре и проверял ее этим будущим театральным звучанием. Когда в шекспировской комедии Мария говорит пристающему к ней волоките, что ее губы не общественный выгон, — здесь, в этом стихе, предуказаны автором: и игриво победоносная интонация девушки, дразнящей своей неприступностью отвергаемого ею мужчину, и самодовольная улыбка знающей себе цену красавицы, и жест самозащиты, отталкивания, — и все это должен передать в своем стихе переводчик, если он переводит Шекспира для сцены. То есть вслед за Шекспиром он должен видеть свой стих не только на бумаге, но и на театральных подмостках.

Непригоден для театра перевод, где вполне правильно, как в хорошем подстрочнике, передано каждое слово той или иной строки Шекспира, а заключающиеся в ней жесты, интонации, мимика не воспроизведены, не прочувствованы. И когда необходимо решить, точен ли перевод того или иного фрагмента, предназначенного для произнесения на сцене, мы, конечно, не должны ограничиваться одной лишь семантической, словарной адекватностью текстов; в числе критериев точности, верности подлиннику мы обязаны также ввести их мимически-интонационное звучание на сцене.

Недавно, в конце пятидесятых годов, появился в печати новый перевод «Бесплодных усилий любви», выполненный поэтом-переводчиком Ю. Корнеевым. Это вне всякого сравнения лучший из всех переводов комедии, наиболее точный[1].

1960

[1] См. второй том собр. соч. Шекспира. М., 1958.

НЕЧТО О ЛАБУДЕ

До самого последнего времени я испытывал острую обиду и боль, слушая, на каком неприятном жаргоне изъясняется порою наше юношество.

Фуфло, потрясно, шмакодявка, хахатура, шикара — в каждом этом слове мне чудилось циничное отношение к людям, вещам и событиям.

Может ли, спрашивал я себя, питать уважение к девушке тот, кто называет ее *чувихой* или, скажем, *кадришкой?* И если, влюбившись в нее, он говорит, что *вшендяпился*, не ясно ли: его влюбленность совсем непохожа на ту, о которой мы читаем у Блока.

С глубокою тоскою узнал я о той литературной беседе, которую вели в библиотеке три школьника, выбиравшие интересную книгу:

— Возьми эту: *ценная* вещь. Там один *так дает копоти!*

— Эту не бери! *Лабуда. Пшено.*

— Вот эта *жутко мощная книжка.*

Неужели, говорил я себе, тот, кто подслушает такой разговор, огорчится лишь лексикой этих детей, а не тем низменным уровнем их духовной культуры. которым определяется эта пошлая лексика? Ведь вульгарные слава — порождение вульгарных поступков и мыслей, и потому очень нетрудно заранее представить себе, какой развинченной, развязной походкой пройдет мимо тебя молодой человек, который вышел *прошвырнуться по улице,* и, когда во дворе к нему подбежала сестра, сказал ей:

— *Хиляй в страстосферу!*

Еще и тем был отвратен для меня их жаргон, что он не допускает никаких интонаций, кроме самых элементарных и скудных. Те сложные, многообразные модуляции голоса, которые свойственны речи подлинно культурных людей, в ней совершенно отсутствуют и заменяются отрывистым рявканьем.

Конечно, было бы странно, если бы среди молодежи не раздавались порою протесты против этого зла. Студент Д. Андреев в энергичной статье, напечатанной в многотиражной газете Ин-

ститута стали, громко осудил арготизмы студентов: *ценная девушка, железно, законно, башли, хилок, чувак, чувиха* и т. д. И в конце статьи обратился к товарищам с таким стихотворным призывом:

Русский язык могуч и велик.
Из уважения к предкам
Не позволяйте коверкать его
Эллочкам-людоедкам.

Но подействовал ли на них его страстный призыв?

Думаю, что нет, не подействовал. Боюсь, что в конце концов, подчиняясь влиянию товарищей, он сам заговорил на таком же людоедском жаргоне. Ведь жаргон этот так заразителен, прилипчив и въедлив!

И напрасно иные педагоги обольщают себя сладкой иллюзией, будто им посчастливилось при помощи классных бесед изгнать из обихода подростков всевозможные *потрясно* и *хиляй*. Школьники — скрытный народ, и я не удивился бы, если бы вдруг обнаружилось, что главная прелесть этой арготической речи заключается для них именно в том, что против нее восстают педагоги. Вообще очень трудно отказаться от мысли, что изрядная доля людоедских словечек создана, так сказать, в противовес той лакированной, слащаво-фальшивой , ханжески-благонамеренной речи, которую разные человеки в футлярах все еще продолжают культивировать в школе.

Дети, принуждаемые на многих уроках (даже на уроках литературы!) пользоваться этой штампованной речью (без единого проблеска искренних чувств), естественно, ищут спасения от ее опостылевших штампов в самой оголтелой вульгарщине.

Не здесь ли причина того, что в своем интимном кругу, с глазу на глаз, школьники говорят о прочитанных книгах на полублатном языке: уж очень опостылели им «типичные представители», «*наличие* реалистических черт», «показ ситуации», «в *силу слабости* мировоззрения» и тому подобные шаблоны схоластической речи, без которых у нас так часто не обходится ни один урок литературы и которые по самому своему существу враждебны эмоциональной и умственной жизни детей.

Дети как бы сказали себе:

— Уж лучше *мура* и *потрясно,* чем *типичный представитель, показ* и *наличие.*

Конечно, это лишь одна из причин возникновення такого жаргона, и притом далеко не важнейшая. Потому что здесь не столько языковая проблема, сколько проблема моральная. Чтобы добиться чистоты языка, нужно биться за чистоту человеческих чувств и мыслей.

Так думал я до недавнего времени. Но мало-помалу мне сделалось ясно, что это явление гораздо сложнее, судить о нем огулом невозможно. И бороться с жаргоном надо с необходимым педагогическнм тактом.

НА ДНЯХ я прочитал один очень интересный роман, семнадцатилетние герои которого все изъясняются на таком языке.

Вместо врешь они говорят *загибаешь*,
вместо компания — *кодла*,
вместо будешь побит — *схлопочешь*,
вместо хорошо — *блеск*,
вместо иду по Садовой — *жму через Садовое*,
вместо напиться допьяна — *накиряться*,
вместо пойдем — *потянемся*,
вместо милиционер — *мильт*,
вместо рассказывать анекдоты — *травить анекдоты*,
вместо познакомиться с девушкой — *подклеиться к ней* и т. д.

Роман называется «Звездный билет». Напечатан в журнале «Юность» (№ № 6 и 7). Автор романа, талантливый Василий Аксенов, всячески стремится к тому, чтобы мы отнеслись к этим ненавистным словам гораздо добрее и мягче. На десятках страниц он всеми средствами своего мастерства убеждает читателей, что далеко не каждый, кто пользуется вульгарным и грубым жаргоном, бывает непременно вульгарен и груб.

Взять хотя бы Диму, одного из центральных героев романа. Дима застенчиво и нежно влюблен в мечтательную девушку Галю. Но это нисколько не мешает ему называть ее *подлой чувихой*.

Слова у него низменные, а чувства высокие.

Автор убежден, что то же самое происходит и с другими подростками.

Пускай вместо «пойдем обедать» они говорят *пошли рубать*, а вместо «наелись досыта» — *железно нарубались*, но «при всем при том» они умеют рыцарски отказываться от всякой еды, лишь бы не испытывала голода Галя.

Такими привлекательными, горячими красками изображает Аксенов любимую свою молодежь, что читателю и в самом деле начинает казаться, будто эти милые, жизнестойкие и, пожалуй, одухотворенные юноши нисколько не характеризуются дикарским жаргоном, на котором они говорят, и будто этот жаргон сам по себе, а они — сами по себе.

До сих пор я полагал, что этого никогда не бывает, что в грубой речи всегда отражается грубая психика. Аксенов уверен, что это не так. Судя по его роману, даже тот, кто позволяет себе говорить *«закидоны глазками»*, *«псих»* и *«очкастый»*, может и в самом

деле быть отличным молодым человеком, отнюдь не лишенным ни чести, ни совести. Всякий, кто постоянно общается со старшими школьниками, знает, сколько среди них есть серьезных и вдумчивых. В огромном своем большинстве они благороднее, лучше, умнее тех людоедских словечек, которыми они щеголяют теперь, подчиняясь всемогущему стадному чувству.

Я говорю это по личному опыту. В одной из подмосковных сельских школ сильно выделяется группа богато одаренных и небанальных подростков, которых я наблюдаю чуть не с первого класса. Среди них — два поэта, одна музыкантша и один, еще не нашедший себя, не то физик, не то математик. И все же от них можно во всякое время услышать:

— *Вот дает!* — *Почимчикуем* в театр! — Давай *сбацаем!* (приглашение на танцы). — Что ты *лыбишься* (улыбаешься)? — *Отвались!* — Это *митюха и жлоб!*

Сильно ошибся бы тот, кто вздумал бы судить о их подлинной психической жизни по этим вульгарным словам. Однако жаргон налагает свою мрачную печать и на них. И от того, что к жаргону прибегают милые, хорошие юноши, этот жаргон не становится менее груб и вульгарен. Подростки любят напускать на себя некоторую развязность и грубость, так как им совестно обнаружить перед своими товарищами мягкие, задушевные, лирические, нежные чувства. Кроме того (говорю я себе), так уж повелось с давних пор, что юным умам, только что вступающим в жизнь, наша обычная, традиционная, «взрослая» речь нередко кажется пресной и скучной. Им хочется каких-то новых, небывалых, причудливых слов — таких, какими не говорят ни учителя, ни родители, ни вообще старики. Все это в порядке вещей. Это бывает со всеми подростками. Они, естественно, стремятся создать для себя свой собственный, молодежный жаргон. Если бы кто из их сверстников заговорил с ними на том языке, на котором писали, скажем, Чехов и Горький, этот сверстник показался бы им чужаком, скучноватым педантом, с которым никакое сближение немыслимо.

Все это доступно моему пониманию. Одно для меня остается неясным: почему молодежный жаргон должен чуть не сплошь состоять из таких пошловатых и разухабистых слов? Почему в нем нет ни силы, ни доброты, ни изящества — никаких качеств, свойственных юным сердцам? Почему сами подростки не чувствуют, что они гораздо лучше, умнее, мягкосердечнее своего языка и что он унижает, компрометирует их?

Ведь главная злокачественность этого жаргона заключается в том, что он не только вызван обеднением чувств, но и сам в свою очередь ведет к обеднению чувств. Попробуйте хоть неделю по-

говорить на этом вульгарном арго, и у вас непременно появятся вульгарные замашки и мысли. Арго несомненно влияет на психику тех, кто им пользуется.

Утешительно одно: если аксеновские герои и вправду такие чудесные малые, какими изображает их автор (а они действительно такие), к восемнадцатилетнему возрасту они сами изгонят из своего языка этот дикарский жаргон, столь не соответствующий их психологии, тем более, что он окажется плачевно бессилен выразить ту сложную и богатую душевную жизнь, которая, как видно из романа, ожидает их в ближайшие годы.

Так и случилось: во второй половине романа герои становятся чуточку старше, и жаргон этот почти улетучивается, все они уже по прошествии нескольких месяцев говорят другим языком — человеческим.

Дурной жаргон отслужил свою краткую службу и сгинул.

К СЧАСТЬЮ, в этом главная особенность подобных жаргонов. Они недолговечны. Им постоянно грозит скоропостижная смерть. Проживут сезон и забудутся, вытесненные другими такими же.

В отличие от подлинных слов языка, они ежегодно выходят в тираж.

Можно не сомневаться, что тот будущий юноша, который в 1973 году скажет, например, *лабуда* или *башли*, не встретит среди своих сверстников никакого сочувствия.

Вторая счастливая особенность этих жаргонов заключается в том, что они никогда — или почти никогда — не входят в общенациональный язык.

Поэтому так весело думать, что для многих подростков (увы, не для всех!) этот жаргон вроде кори. Детская болезнь, не оставляющая в организме опасных следов. Отсюда моя оптимистическая уверенность в том, что недалеко время, когда школьникам, студентам и вообще молодежи опостылеет эта дикарская речь, признак бескультурья и нравственной тупости, и они, из уважения к себе и к своей величавой эпохе, сами изгонят ее из своего обихода.

1961

Шухов — обобщенный характер русского простого человека: жизнестойкий, «злоупорный», выносливый, мастер на все руки, лукавый — и добрый. Родной брат Василия Теркина. Хотя о нем говорится здесь в третьем лице, весь рассказ написан ЕГО языком, полным юмора, колоритным и метким. Автор не щеголяет языковыми причудами (как Даль, Мельников-Печерский, Ал. Ремизов), не выпячивает отдельных аппетитных словечек (как безвкусный Лесков); речь его не стилизация, это живая органическая речь, свободная как дыхание. Великолепная народная речь с примесью лагерного жаргона. Только владея таким языком и можно было прикоснуться к той теме, которая поднята в этом рассказе. Тема эта — злое мучительство, ставшее нормой людских отношений, многолетние страдания ни в чем не повинных людей, оказавшихся во власти организованных и вооруженных мерзавцев.

Шухов, как и его товарищи по каторге, не совершил никаких преступлений. При помощи лютых побоев и пыток следователи принудили его объявить себя изменником родины. Остальные «зэки» (за исключением одного) тоже не знают за собой ни малейшей вины: «шпионы деланные, с нарошки: по делам проходят как шпионы, а сами пленники просто». Другой более слабый автор непременно ударился бы в публицистику, стал бы проклинать и вопить. Но А. Рязанский — и в этом его величайшая сила — ничем не выражает своего страстного гнева. Он не публицист, а летописец. Ровным голосом, неторопливо, спокойно он изображает час за часом все поступки и мысли Шухова, который, благодаря своему цепкому, гениально-злоупорному характеру, чувствует себя даже счастливым среди ежеминутных беззаконий, насилий, глумлений над его человеческой личностью. В сущности, рассказ можно бы назвать «*Счастливый* день Ивана Денисовича». Впрочем, трагическая ирония автора и без того ощутима на каждой странице.

Словом: с этим рассказом в литературу вошел очень сильный, оригинальный и зрелый писатель. Уже одно описание работы Ивана Шухова, его упоения работой кажется мне классическим. В каждой сцене автор идет по линии наибольшего сопротивления и всюду одерживает победу. Конечно, было бы ужасно, если бы редакция вздумала «исправлять» его текст. Если в тексте встречаются такие, например, конструкции, как «Не угостит ли его Цезарь покурить?», «Кружь пошла по телу» — здесь сила, а не слабость писателя. Мне даже страшно подумать, что такой чудесный рассказ может остаться под спудом. Ничего нецензурного в нем нет. Он осуждает *прошлое,* которого, к счастью, уже нет. И весь написан *во славу* русского человека. Очень жалко, что приходится выбрасывать такие слова, как «смехуечки», «фуяслице», «фуемник». Здесь они хороши и уместны.

Украинские фразы Павла следует, мне кажется, проверить.

Апрель, 1962

1

В справочнике Союза писателей кратко сказано, что Андроников Ираклий Луарсабович — прозаик, литературовед, и только. Если бы я составлял этот справочник, я раньше всего написал бы без всяких покушений на эксцентрику: Андроников Ираклий Луарсабович — колдун, чародей, чудотворец, кудесник. И здесь была бы самая трезвая, самая точная оценка этого феноменального таланта. За всю свою долгую жизнь я не встречал ни одного человека, который был бы хоть отдаленно похож на него. Из разных литературных преданий мы знаем, что в старину существовали подобные мастера и искусники. Но их мастерство не идет ни в какое сравнение с тем, каким обладает Ираклий Андроников. Дело в том, что, едва только он войдет в вашу комнату, вместе с ним шумной и пестрой гурьбой войдут и Маршак, и Качалов, и Фадеев, и Симонов, и Отто Юльевич Шмидт, и Тынянов, и Пастернак, и Всеволод Иванов, и Тарле. Всех этих знаменитых людей во всем своеобразии их индивидуальных особенностей художественно воссоздает чудотворец Андроников.

Люди, далекие от искусства, невежественные, называют это мастерство — имитаторством. Неверное, поверхностное слово! Точнее было бы сказать: преображение. Андроников весь с головы до ног превращается в того, кого воссоздает перед нами. Сам он при этом исчезает весь без остатка.

Как-то вскоре после смерти Алексея Толстого он сидел у меня в комнате и голосом Алексея Николаевича говорил о различных новейших событиях — то самое, что сказал бы о них покойный писатель. Стемнело. Андроников продолжал говорить, и, пока не зажгли огня, я проникся жутким до дрожи чувством, что в комнате у меня сидит Алексей Николаевич. И даже удивился, когда засветили лампу и я обнаружил, что это не Алексей Николаевич, а Ираклий.

Мало того что он точно передал голос писателя, его тембр, его интонации, колорит его речи, — он воспроизвел самую манеру его мышления.

В том-то и дело, что, преображаясь в того или иного из достопамятных и достославных современников наших, Андроников не только воскрешает его внешние признаки — его жесты, его походку, его голос, — нет, он воссоздает его внутренний мир, его психику, методы его мышления и силой своей проникновенной фантазии угадывает, что сделал бы и сказал бы изображаемый им человек при тех или иных обстоятельствах; например, какую лекцию прочитал бы наш друг академик Тарле, если бы на Землю напали, например, обитатели Марса.

Среди созданных его творческой фантазией образов есть Борис Пастернак. Здесь Андроников весь, до последнего волоска, до мизинца, преображается в Бориса Леонидовича — со всеми внезапными взрывами его густого, гудящего баритона, со множеством смысловых и эмоциональных оттенков, со всей его причудливой манерой обрушивать на собеседника лавину признаний, откровений, размышлений, предчувствий, догадок, надежд.

Восхищаясь магическим искусством Андроникова, я всякий раз убеждался, что он-то и есть главный химик в той волшебной мастерской, о которой некогда мечтал Маяковский, — в мастерской человечьих воскрешений. Вы помните в поэме «Про это»:

Рассиявшись,
высится веками
мастерская человечьих воскрешений.

Все ушедшие от нас незабвенные, навеки умолкнувшие поэты, композиторы, актеры, ученые — Остужев, Качалов, Штидри, Пастернак, Соллертинский,— все они магией творчества вновь встают из могил и дышат и беседуют с нами, живые, обаятельно-милые, во всем своеобразии своих мельчайших духовных примет, и я, знавший их, могу засвидетельствовать перед нашим потомством, не испытавшим моего великого счастья, что воскрешенные Ираклием Андрониковым — в точности такие, какими они были в жизни.

Подумайте только: я знал несколько лет и любил замечательного нашего ученого и романиста Юрия Николаевича Тынянова. Что могу я сделать, чтобы почтить его память? Написать о нем статью? И только. Но ведь в этой статье читатель получит приблизительное, смутное представление о нем, а Ираклий Андроников, идучи со мной по дороге, вдруг дернул шеей, взглянул на меня по-тыняновски и до такой степени превратился в Тынянова,

что я чуть не закричал от испуга: это был живой Юрий Николаевич, пронзительно умный, саркастический, грустный и гордый, словно я и не присутствовал при его погребении.

2

Все эти редкие таланты Андроникова сказались и в его произведениях.

Чтобы так возрождать к новой жизни давно отошедших людей, нужны не только памятливое, зоркое зрение, не только безошибочный слух, не только переменчивый, гибкий, обладающий сотнями тональностей голос, — нужно раньше всего проникновенное знание души человеческой, то, что называлось сердцеведением.

Литературное творчество Андроникова так же самобытно, как и его лицедейство. Такого писателя до сих пор никогда не бывало. Как не похож он на других литературоведов, каких я знал в своей жизни! Знал я Семена Афанасьевича Венгерова, Павла Елисеевича Щеголева, Петра Осиповича Морозова, Мстислава Александровича Цявловского, — благословенные имена, незабвенные труженики! — все это были раньше всего домоседы, отшельники, кабинетные люди, словно цепью прикованные к своим книжным полкам и огромным столам, заваленным грудами старинных фолиантов и рукописей.

А Ираклий Андроников, каким мы знаем его в последние годы благодаря радио, кино, телевизору, — это новый, небывалый тип литературоведа двадцатого века: всегда на ходу, на бегу, вечно спешит с чемоданом то в Нижний Тагил, то в Георгиевск, то в Северную Осетию, то в Кабарду, то в Тбилиси, то в Штутгарт, то в Мюнхен, то в замок Хохберг, то в замок Вартхаузен, — литературовед-скороход, путешественник, странник. Бросает дом и семью и в вагоне, в самолете, на пароходе, в авто мчится без оглядки за тысячи километров ради старой бумажки, на которой сто двадцать или сто тридцать лет тому назад было начертано хоть несколько слов рукою Глинки, Льва Толстого, Репина и безмерно им любимого Лермонтова.

И так жарок его интерес к этим неведомым строчкам, что, кажется, узнай он, что одна из этих бумажек на дне океана, он, ни секунды не медля, нырнул бы в океанскую пучину и вынырнул с этой бумажкой в руке. Или кинулся бы в кратер любого вулкана.

И что всего замечательнее: во время всех этих экспедиций и розысков он встречается с бездной народа — с инженерами, советскими служащими, немецкими баронами, профессорами, ста-

росветскими барынями, с великим множеством разнообразных людей, и в нем просыпается мастер портрета, художник, артист, сердцевед, которым мы так восхищались, когда он изображал перед нами Фадеева, Алексея Толстого, Пастернака, Маршака, Соллертинского.

Поэтому его книги о тех литературных сокровищах, которые он добывает для нас, — не только об этих сокровищах. Они доверху набиты людьми, с которыми встречался Ираклий Андроников во время своих неистовых странствий за разбросанными по всему свету драгоценностями русской культуры.

До сих пор литературоведы сообщали читателям лишь результаты своих разысканий. Андроников — именно потому, что он портретист и художник — первый решился поведать о самих разысканиях и о тех персонажах, с которыми ему в это время довелось повстречаться.

А так как эти подвиги и приключения Андроникова рассказаны им очень бравурно, занятно, художественно, со свойственными ему блестками юмора, превосходным, живописным, живым языком, иным читателям может почудиться, что книги его совсем не научные, так как многие все еще считают научными лишь тяжеловесные, мрачные, беспросветно унылые книги, написанные мутным, казенным, напыщенным слогом.

Но в том-то и дело, что при всей своей блестящей художественности книги Андроникова — это книги большого ученого.

3

Охота за рукописями и рисунками великих людей не была бы так плодотворна, если бы в книге Андроникова азартный охотник не сочетался с подлинным ученым-исследователем, добывшим колоссальную свою эрудицию многолетним усидчивым, упорным, кропотливым трудом. Забывают, например, что, перед тем как пуститься на поиски утерянных реликвий Лермонтова, Андроников сиднем просидел десять лет, изучая чуть ли не во всех книгохранилищах нашей страны его удушливую и злую эпоху, его жизнь и титанически гениальное творчество. Когда, бывало, ни войдешь в рукописный отдел Ленинградской публичной библиотеки, или в Пушкинский Дом, или в научный отдел нашей Ленинской библиотеки здесь, в Москве, непременно увидишь Андроникова, погруженного в изучение рукописей, книг и газетных листов, имеющих хотя бы самое отдаленное отношение к поэту.

Хотя в посвященной Лермонтову книге[1] разбросано много мельчайших деталей, книга Андроникова касается не периферийных, но важнейших, центральных проблем лермонтоведения. В настоящее время уже нельзя написать о великом поэте научную работу, диссертацию, трактат или самый обыкновенный биографический очерк, не пользуясь трудами Андроникова. Эти труды — заметная веха в истории лермонтоведения.

Считалось, например, прочно установленным, что вся экзотика «Мцыри» и «Демона» — абстрактная, книжная, заимствованная русским поэтом у Томаса Мура и Байрона, дань модному литературному веянию, подражание европейским образцам. Книга Андроникова кладет этим заблуждениям конец и доказывает десятками фактов, не замеченных другими исследователями, что Лермонтов как великий поэт-реалист основал экзотику своих бессмертных поэм на конкретных впечатлениях кавказской действительности.

Прочитав Андроникова, нельзя не прийти к убеждению, что Грузия не условно-романтическая декорация, а реальная страна, необычайно конкретно воспринятая и воплощенная одним из самых передовых людей своего времени.

Здесь речь идет о творческом методе Лермонтова. Точно так же, когда Андроников при помощи ряда хитроумных изысканий, раздумий, сопоставлений, догадок установил подлинный образ той женщины, в которую Лермонтов был так пылко влюблен в 1831— 1832 годах, дело не ограничивается одной констатацией факта. Исследователь опять-таки рельефно вскрывает творческий метод Лермонтова: оказалось, что десятки его стихотворений, которые до настоящего времени относились литературоведами в разряд отвлеченных литературных упражнений в байроническом духе, на самом-то деле обращены к реальному лицу и отражают в себе подлинные, совершенно конкретные переживания поэта.

4

В книге Андроникова «Рассказы литературоведа» ученость опять-таки сочетается с бурным сердцебиением, с азартом. У какого другого историка старинной словесности мы могли бы прочитать по поводу его литературных исследований такие, например, горячие и нервные строки:

«Я прямо задохнулся от волнения...»

[1] *Ираклий Андроников.* Лермонтов: Исследования и находки. М., 1967.

«Я чуть не захохотал от радости...»
«Я ахнул...»
«Вся кровь в голову...»
«Сердце испуганно ёкнуло...»
«Даже в жар бросило...»
«Я остолбенел...»
«Я был ошеломлен...»

«...внезапное удивление... испугало, обожгло, укололо, потом возликовало во мне, возбудило нетерпеливое желание куда-то бежать, чтобы немедленно обнаружить еще что-нибудь».

Можно подумать, что дело идет не о мирных поисках старинных бумаг и портретов, а, по крайней мере, о битве с пиратами или об охоте на тигров.

Примечательно здесь слово «бежать». Спокойно, хладнокровно, степенно совершать свои литературные поиски Андроников, конечно, не способен. Не тот у него характер. Он нетерпелив, динамичен, стремителен. Не может ни на миг остановиться, покуда не добьется своего. Поэтому в его книге мы так часто читаем: «я прибежал», «я кинулся», «опрометью бегу», «бегу на Новинский», «вбегаю в редакцию», «помчался во Внуково» и т. д.

И куда только не бегает он ради облюбованной им литературной добычи!

В очерке «Личная собственность» он говорит:

«...я бегал из Института рыбной промышленности в Медицинский, из Педагогического — в Театр юного зрителя, из Товарищества художников — в клиническую больницу, в Общество по распространению знаний».

Этот азарт, эта страсть, эта жгучая любовь к памятникам литературного прошлого понемногу заражают и нас, и мы начинаем с увлечением следить за каждым новым усилием неутомимого автора, стремящегося во что бы то ни стало дознаться, изображает ли Лермонтова старинный портрет какого-то молодого военного и кто такая была неведомая Н. Ф. И., которой юноша Лермонтов посвятил цикл любовных стихов.

Мы участвуем всей душой в бесконечно разнообразных приключениях Андроникова, мы горюем при каждой его неудаче и радуемся, когда его долгие хлопоты наконец-то увенчаются успехом.

Рассказывая так увлекательно о своих литературных находках, о тех надеждах, разочарованиях, восторгах, с которыми связаны поиски неведомых рукописей, таящихся в частных архивах, Андроников тем самым доводит до сознания широких читательских масс, как драгоценна для советской культуры деятельность

ученых, литературоведов, музейных и архивных работников, посвящающих всю свою жизнь отысканию, добыванию, изучению памятников великого прошлого нашей многонациональной словесности.

5

Для того чтобы разгадать загадку Н. Ф. И., Андроникову пришлось посетить около двадцати человек, и при всякой встрече он — это так характерно! — попадал в атмосферу задушевной приветливости, благожелательства, улыбок.

В рассказе мы то и дело читаем: «Николай Павлович... улыбнулся», «Улыбается Корин...», «Улыбается Елена Панфиловна», «...гостеприимно, с любезной улыбкой...», «Яков Иванович... усмехается...», «Криминалисты смеются...».

Чуть не на каждой странице мелькают такие слова: «приятная встреча», «шутливый тон», «радушное гостеприимство», «дружелюбный смех» и т. д.

Эти строки характеризуют не только людей, с которыми встречался Андроников, но и его самого.

Там, где появляется он, — всюду сами собою возникают и «дружелюбный смех», и «радушное гостеприимство». Ибо в числе его талантов есть и этот — умение привлекать к себе сердца, которое дается лишь тем, кто и сам одарен очень нелегким искусством — любоваться людьми, восхищаться людьми, преклоняться перед их высокими душевными качествами.

Вот типичные фразы Андроникова, где сказывается его любовное отношение к людям:

«Был в Москве такой чудесный старичок, Николай Петрович Чулков... великий знаток государственных и семейных архивов восемнадцатого и девятнадцатого веков, лучший специалист по истории русского быта... Память у него была удивительная...»

И дальше идет рассказ о «необыкновенной щедрости» и «отзывчивости» этого «чудесного старичка», и тут же умелой рукой нарисован его милый, озаренный улыбкой портрет.

С таким же восхищением пишет Андроников о покойном историке литературы Б. Л. Модзалевском, создавшем «настоящее чудо библиографии», и о директоре Пушкинского музея в Москве, редком энтузиасте, почитателе Пушкина, блистательном организаторе Александре Зиновьевиче Крейне, и о сестрах Хауф, небогатых немецких старушках, которые не пожелали продать за хорошие деньги «бесконечно дорогой» им портрет своей замеча-

тельной родственницы, но, подчинившись благородному порыву, пожертвовали его в советский музей.

Андроников не устает восхищаться духовной красотой этих «радушных, доброжелательных, тонко-интеллигентных» женщин, и можно не сомневаться, что они, эти милые немки, с таким же восхищением вспоминают теперь своего благодушного советского гостя, который глубоко постиг всемирный закон нашей жизни: «Если хочешь быть любимым, — люби».

Но, как и всякий, кто умеет любить, Андроников умеет ненавидеть. Прочтите его «Личную собственность», и вы почувствуете, с какой неприязнью относится он к той черствой, тупой и бездушной мещанке, которая из-за мелкой корысти украдкой разбазаривала по разным рукам письма Петра Первого, Кутузова, Чехова. Андроников не говорит о ней ни одного сердитого слова, но на каждой странице, где он изображает ее, чувствуется презрение и сдержанный гнев.

С таким же гневом изображает Андроников в рассказе «Сокровища замка Хохберг» заезжего ловкача бизнесмена, для которого реликвии Лермонтова стали предметом международной торговли.

Поэтому его «Рассказы литературоведа» представляются мне своеобразным учебником. Они учат бескорыстно, самозабвенно любить высокие ценности нашей культуры и ненавидеть презренных людишек, которые ради своих низменных выгод кощунственно третируют их как ходкий товар.

1965–1968

1

В одной из повестей Пантелеева появляется — на минуту, не дольше — атаман Хохряков. Этот хриплый пропойца, бандит проезжает деревней во главе своей разбойничьей шайки. Заметив у какой-то избы городскую миловидную женщину, он обращается к ней с подобострастной учтивостью:

«Пардон. Я очень извиняюсь. Могу я попросить вашей любезности дать мне ковшик холодной воды?»

И когда она дает ему пить, благодарит ее столь же галантно:

«О, преогромное мерси!»

Бандит, выказывающий себя дамским угодником, — жуткий и в то же время комический образ. Он характеризуется в повести этой единственной фразой. Больше не произносит ни слова. Но в этой фразе он весь, этот бывший ростовский приказчик. Здесь вся его плюгавая наружность: и крохотный носик, и пошлые усики, и претенциозная шутовская одежда. Самый стиль его фразы, где исконное русское слово «преогромный» сочетается с французистым «мерси», едко характеризует вульгарность мещанской среды, откуда вынырнул этот галантерейный разбойник.

Так выразителен язык Пантелеева. Человек на минуту промелькнул на странице, произнес мимоходом два слова, — и мы видим его с ног до головы.

Вспомним речь молодого буденновца в пантелеевском рассказе «Пакет», такую экспрессивную, что весь человек опять-таки встает перед нами. Это подлинная речь рядового бойца той эпохи, вышедшего из самых глубоких народных низин.

В героев Пантелеева веришь, они ощутимы и зримы именно потому, что каждый из них говорит своим голосом, своим языком. Речевые характеристики лиц — здесь Пантелеев сильнее всего. Где ни разверни его книги, всюду услышишь по-новому схва-

ченную, свежо воспроизведенную речь во всем разнообразии ее интонаций: речь колхозника, милиционера, врача, солдата, деревенской девчонки, матроса, рабочего.

Пантелеев не щеголяет своим мастерством, пользуется им скромно и сдержанно. Ему так дорога его тема, что та форма, в которую он облекает ее, никогда не прельщает его сама по себе.

Какова же тема Пантелеева?

Мне кажется, что она лучше всего выражается следующей поучительной притчей, которую когда-то, лет тридцать назад, он рассказал для детей.

Две лягушки угодили в горшок со сметаной. Одна из них была безвольная, робкая. Она поплавала немножко, побарахталась в сметане и сказала себе:

«Все равно мне отсюда не вылезти. Что ж я буду напрасно барахтаться!.. Уж лучше я сразу утону!»

Подумала она так, перестала барахтаться — и утонула.

«Нет, братцы,— сказала другая, — утонуть я всегда успею. Это от меня не уйдет. А лучше я еще побарахтаюсь».

И так долго барахталась эта лягушка, что в конце концов жидкая сметана под ее быстрыми лапками превратилась в плотное, твердое масло. Лягушка сбила масло, уселась на нем и спаслась.

Отсюда, конечно, мораль:

«Не умирай раньше смерти! Барахтайся до последней минуты!» Помни, что «воля и труд человека дивные дива творят». Вытравляй у себя из души всякую хилость и дряблость.

Этому и учит Пантелеев. Учит восхищаться людьми величайшего упорства и мужества.

Здесь и Леша Михайлов, построивший из снега и льда несколько зенитных батарей для приманки фашистских «стервятников» («Главный инженер»).

И босоногая девчонка, которая с риском для жизни спасает свой город от налета врагов («Ночка»).

И ее сверстник, двенадцатилетний Матюша, ленинградский мальчишка, работающий на Неве перевозчиком под дождем снарядов и зенитных осколков («На ялике»).

И многие другие — вплоть до безбоязненной сельской учительницы, которая, пренебрегая опасностью, защищается от вражеских пуль стареньким зонтиком, «да и то, когда уж очень сильно пулять начинают» («Ленька Пантелеев»).

Прославляя отвагу и закаленную волю, Пантелеев не отказывается при этом от самых откровенных поучений и проповедей. Даже в «Индиане Чубатом», где яркая словесная живопись, казалось бы, убедительна сама по себе, Пантелеев то и дело прерыва-

ет рассказ, чтобы лично от себя сказать читателям, что Индиану надлежало бы поступить так-то и так-то, а он, к сожалению, поступает вот этак — именно по слабости характера. Чубатый — игрушка своих собственных прихотей, безвольный раб своих мальчишеских фантазий и выдумок. И Пантелеев, осуждая его, наглядно показывает, что, если бы Чубатый не взял себя в руки, быть бы ему паразитом и неучем.

В рассказе «Первый подвиг» Пантелеев выступает опять-таки как проповедник настойчивой воли. Мальчугану, жаждущему прославиться героическим подвигом, один из знаменитых героев советует:

«Если уж тебе действительно так хочется совершить подвиг, пожалуйста, бросай курить. Для начала будет неплохо».

И автор наставительно внушает читателю: «Если мальчик сегодня сумел побороть в себе эту маленькую страстишку, кто знает, какие высокие подвиги он совершит впереди».

Нравоучительные рассказы у нас не в чести. Читатели, как и дети, не любят нотаций. Самое слово дидактика[1] считается чуть ли не ругательным словом. Принято думать, будто лишь худосочие таланта, лишь скудость изобразительных средств побуждают писателя прибегнуть к дидактике.

Но Пантелеев такой сильный художник, что дидактика ему не помеха. Напротив. Поучительные фразы, которые у другого писателя звучали бы непростительной фальшью, здесь, в атмосфере его повестей и рассказов, которых уж никто не назовет худосочными, воспринимаются как законные явления стиля. Его моральная проповедь никогда не дошла бы до детских сердец, если бы он не был художником.

Сила и действенность его поучений именно в художественной достоверности его языка. Не будь у его персонажей такой типической, выразительной речи, верно отражающей их быт, их профессию, их индивидуальные качества, эти люди стали бы отвлеченными схемами, без сердцебиения, без плоти и крови.

Казалось бы, и содержание произведений Л. Пантелеева, и их литературная форма давно уже должны были обеспечить их автору почетное место среди мастеров нашей прозы.

Между тем он и до сих пор не оценен по заслугам. Критика говорит о нем словно сквозь зубы, неохотно и вяло.

Это кажется мне удивительным. Ведь не так уж много у нас Пантелеевых, чтобы мы могли пренебречь таким самобытным,

[1] Дидактика — здесь: нравоучение, проповедь благородных поступков.

неутомимо растущим художником. Не пора ли нам снова открыть Пантелеева, как когда-то открыл его Горький*, и сказать ему во весь голос спасибо за его многолетний писательский труд[1].

2

Биография Алексея Ивановича Пантелеева очень ярка и эффектна. В детстве он был беспризорником, похищал и электролампочки, и арбузы, и валенки. Если попадался, его били.

Потом его отдали в школу для малолетних нарушителей уголовного кодекса.

После чего семнадцатилетним юнцом он написал вместе со своим сверстником Григорием Белы́х талантливую и очень громкую книгу, которая была встречена бурными хвалами и спорами. Вскоре она вышла за рубежом в переводах на французский, голландский, японский и несколько других языков.

Книга называлась «Республика Шкид». Она была воспринята как некое литературное чудо: вчерашние «шпаргонцы» и «шкеты» создали подлинное произведение искусства, в котором чувствуется не только талант, но и мастерство, и культурность, и вкус!

Сам Пантелеев впоследствии, вспоминая свою юность, говорил о «Республике Шкид»:

«Книгу писали два мальчика, только что покинувшие стены детского дома...» «Главное, а может быть, и единственное достоинство повести — ее непосредственность, живость, жизненная достоверность».

С этим я никак не могу согласиться. Право же, у «Республики Шкид» есть немало других достоинств.

В этой первой книге двух неопытных «мальчиков» меня больше всего поражает их литературная опытность, их дотошное знание писательской техники.

Повесть написана очень умело, весь сюжет разыгран как по нотам. Каждая сцена эффектна, каждая ситуация разработана наиболее выигрышно, доведена до самого яркого блеска. Каждый персонаж очерчен в книге такими сильными и меткими штрихами, какие доступны лишь зрелым художникам.

Нет, не подмастерьями написана «Республика Шкид», а мастерами, умельцами. Период ученичества был у них далеко позади,

[1] В 1968 году вышло пятое издание «Хрестоматии по детской литературе», составленной М. К. Боголюбской и А. Л. Табенкиной. Книга служит учебным пособием для педвузов, и в ней представлены авторы разного — порою очень невысокого — роста, но Пантелееву не посвящено ни строки.

когда они взялись за перо для изображения этой милой республики.

Откуда у «мальчиков, только что вышедших из детского дома», такая крепкая литературная хватка, словно «Республика Шкид» для них не первая проба пера, а, по крайней мере, десятая, или, скажем, пятнадцатая?

Теперь из повести «Ленька Пантелеев» мы знаем, что так оно и было в действительности. Чего только не писал этот необыкновенный мальчишка! И статьи для самодельных журналов, и стихи, и драмы, и памфлеты, и частушки, и сатиры, и повести. Перепробовал все стили и жанры. Ему не было, кажется, двенадцати лет, когда он создал длиннейшую поэму «Черный ворон» и многоголосую оперу из жизни донского казачества. Незадолго до этого им был сочинен обширный цикл авантюрных рассказов и целый роман о разбойниках, цыганах, пиратах под завлекательным заглавием «Кинжал спасения».

Белы́х тоже не был начинающим автором. Вспомним хотя бы бойкий еженедельник «Комар», издававшийся им еще на школьной скамье.

Так что когда эти «мальчики, только что вышедшие из детского дома», принялись за сочинение «Республики Шкид», у них уже был за плечами солидный писательский стаж — особенно у «Леньки» Пантелеева.

Столь же необычайна была начитанность «Леньки». Почти вся Шкида питала сильное пристрастие к книгам, но Ленька и здесь оказался феноменом. Судя по его автобиографической повести, он успел к семилетнему возрасту проглотить и Фенимора Купера, и Эдгара По, и Марка Твена, и Диккенса, и Писемского, и Леонида Андреева!

Привычка к запойному глотанию книг не заслоняла от Пантелеева реальных событий окружающей жизни. Ко времени написания этой блистательной книги он, коренной ленинградец, успел побывать и в Уфе, и в Казани, и в Курске, и в Мензелинске, и в Пьяном Бору, и в Ярославле (где пережил Ярославский мятеж), и в Белгороде, и во многих других городах. А также в той прикамской сельскохозяйственной школе, где его учили воровать, так как ферма, куда он пришел учиться, оказалась самым настоящим разбойничьим вертепом, во главе которого стоял атаман — бородатый директор.

Иному маститому писателю до самого конца его дней не удастся накопить столько житейского опыта, испытать столько живых впечатлений, собрать столько наблюдений и сведений, сколько выпало на долю невзрослому «Леньке», когда он приступал (вме-

сте с Григорием Белы́х) к созданию своей юношеской повести. Да и Григорий Белы́х по части житейского опыта был нисколько не беднее его[1].

Конечно, таким же преждевременным опытом обладали сотни тысяч беспризорных детей, бродивших по бескрайним просторам тогдашней России и переполнявших сверх меры всевозможные колонии, лагеря и приюты. Однако среди них не нашлось никого, кто написал бы «Республику Шкид».

Потому что одного житейского опыта было бы здесь недостаточно. Нужно было, чтобы доподлинное знание жизни, всех ее обид, передряг и тревог, сочеталось у этих юных писателей с богатой начитанностью, с тем сознательным стремлением к художественному «складу и ладу», которое всякому автору дается не только инстинктом таланта, но и долгим общением с книгами.

Именно «склад и лад» этой повести обеспечили ей долгую жизнь в потомстве. Композиция ее безупречна. С геометрической правильностью распределены все ее эпизоды и сцены, в порядке нарастания эмоций. На первых страницах представлены — не в застывших позах, а в движении, в бурной динамике — портреты наиболее примечательных шкидцев: «Воробышка», Кольки Цыгана, Янкеля, а заодно их бессмертного вождя Викниксора, — после чего по всем правилам повествовательной техники, очень аппетитно и вкусно рассказан первый драматический эпизод в истории шкидской республики: похищение пачек табаку из квартиры простеца-эконома. Все происходит как будто под сильнейшим театральным прожектором. Что ни страница, то новый азарт. Особенно эффектна в этой главе (благодаря неожиданности) ее концовка: разъяренный начальник, узнавший о преступлении шкидцев, творит над ними суд и расправу:

«Ребята, — говорит он угрожающим голосом, — на педагогическом совете мы разобрали ваш поступок. Поступок скверный, низкий, мерзкий... И мы решили...»

У шкидцев занялся дух. Наступила такая тяжелая тишина, что казалось, упади на пол спичка, она произвела бы грохот.

«Мы решили»,— продолжает разгневанный ментор и делает томительную паузу...

«Мы решили, мы решили... не наказывать вас совсем!»

[1] См. книгу Григория Белы́х «Дом веселых нищих», впервые вышедшую в 1930 году и переизданную в 1965-м. Здесь этот незаурядный писатель рассказал свою многотрудную жизнь, богатую большими событиями.

Все потрясены, очарованы, счастливы. «Кто-то всхлипнул под наплывом чувств, кто-то повторил этот всхлип, и вдруг все заплакали». Заплакал и сам Викниксор.

После всей этой искусно театрализованной сцены — следует долгий антракт: новые портреты обитателей Шкиды: Японца, Горбушки, Мамочки, представленные опять-таки в динамике, в действии, а также портреты «халдеев», сопровождаемые новым азартным событием — бешеной войной сплоченных шкидцев из-за любимого халдея Пал Ваныча. И после нового большого портрета, написанного такими же звонкими красками, новая эффектная катастрофа — «Пожар». И такое до самой последней главы.

Вот почему в этой повести нет ни одной дряблой или бесцветной страницы. В каждой новой главе новая фабула, новый закругленный сюжет, рассказанный с неизменным азартом и зачастую уморительно-смешной.

Ибо, говоря о достоинствах «Республики Шкид», необходимо указать и на это: она написана веселым пером. Японец, Горбушка, Купец, «халдеи» (самый забавный из них племянник Айвазовского) и многие другие персонажи — это артистически выполненные шаржи, карикатуры, гротески.

Даже та сентиментальная сцена, в которой изображается, как бузотеры все поголовно заплакали, когда Викниксор объявил им амнистию, даже она была тут же осмеяна: авторы издевательски назвали ее «Мокрая идиллия» и тем лишили ее оттенка слащавости.

Вся повесть проникнута той мальчишески острой насмешливостью, тем юмором удали, озорства и задора, который был заметной чертой в душевном облике тогдашних беспризорников.

Этот юмор характеризуется словами: «море по колено», «черт не брат». При всей серьезности своего содержания, книга о республике Шкид вся искрится молодыми улыбками, о чем можно судить даже по названиям отдельных ее эпизодов: «Ищейка из ячейки», «Наркомбуз», «Четыре сбоку, ваших нет», «Гришка достукался», «Монашенка в штанах», «Часы о́не механизмус» и т. д.

3

Вообще у Пантелеева талант юмориста. Его юмором окрашены не только «Республика Шкид», но и «Часы», и «Пакет», и «Последние халдеи», и «Буква ты», и «Карлушкин фокус», и автобиографическая повесть о «Леньке».

Посмотрели бы вы, как ведут себя дети, когда я читаю им знаменитый «Пакет». Каждое новое приключение отчаянно храброго буденновца Пети Трофимова они встречают даже не смехом, а хохотом. Между тем сами по себе эти приключения не забавны нисколько: это смелые подвиги лихого бойца, одушевленного незыблемой верой в святую правоту того дела, за которое он в любую минуту готов умереть. Чем же объяснить этот хохот?

По-моему, раньше всего он объясняется тем, что простодушный герой считает все свои геройства пустяковыми и о каждом из них повествует как о комическом случае, не стоящем серьезного внимания.

Даже когда его ведут на расстрел и он делает последние шаги перед смертью, он и тут подменяет трагедию — комедией.

«Да, Петя Трофимов, — говорит он себе, — жизнь твоя кончается. Последние шаги делаешь... И между прочим, эти последние шаги — ужасные шаги...»

Читатели готовы нахмуриться. Им начинает казаться, будто речь идет о предсмертной тоске. И с радостным облегчением они узнают, что не мысль о смерти огорчает героя, а сущая безделица, мелочь, не идущая ни в какое сравнение с расстрелом:

«Мозоли мои, товарищи, окончательно спятили. Прямо кусаются мозоли. Прямо будто клещами давят. Ох, до чего тяжело идти!»

Такая подмена предсмертного ужаса забавной жалобой на тесную обувь повторяется несколько раз на протяжении рассказа:

«Да, думаю, Петечка, мозолям твоим уже недолго осталось ныть».

И снова:

«Разрешите мне перед смертью переобуться. Невозможно мозоли жмут».

Всякое новое упоминание о злополучных мозолях вызывает в слушателях новую радость, ибо эти мозоли всякий раз возникают как успокоительный и даже веселый контраст с теми кровавыми ужасами, которые обрушиваются один за другим на героя.

Забавна центральная сцена рассказа, где изображается, как Петя Трофимов, очутившись в плену, глотает драгоценный пакет, чтобы тот не достался врагам, и вдруг у него изо рта вываливается какой-то красный комок.

«Эй, — говорит офицер, — что это у него там изо рта выпало?»

Ему рапортуют:

«Язык, ваше благородие...»

«Поглядел я на пол и вижу: да, в самом деле лежит на полу язык. Обыкновенный такой, красненький, мокренький валяется на полу язычишко. И муха на нем сидит».

Откусить свой собственный язык! Остаться на всю жизнь немым!

Читатель снова готов огорчиться. И снова трагедия оборачивается веселой комедией. Оказывается, что этот «красненький» и «мокренький» комок совсем не «язычишко», а сургуч от пакета, разжеванного Петей Трофимовым.

«Так это же, думаю, не язык. Это — сургуч. Понимаете? Это сургучовая печать товарища Заварухина. Комиссара нашего... Фу, как смешно мне стало».

По такой схеме построена вся эта повесть, по схеме приключенческой сказки: длинная цепь непреодолимых препятствий, которые, к радости малолетних читателей, всякий раз преодолеваются непобедимым героем. Казалось бы, ему вот-вот погибнуть, но в последнюю секунду к нему неожиданно приходит спасение, и он как ни в чем не бывало снова счастлив и снова смеется. «Фу, как смешно мне стало».

Но схема рассказа так и осталась бы схемой, если бы она не была оснащена богатыми словесно-речевыми ресурсами, придающими ей достоверность. Благодаря художественному воссозданию типической речи рядового бойца Конармии, его монолог о пережитых им злоключениях и радостях приобретает убедительность исторической правды. Монолог этот, как и «Республика Шкид», обильно насыщен юмором, в основе которого опять-таки глубоко серьезная тема.

Нужно быть глухим, чтобы не слышать, какое нежное уважение питает Пантелеев к герою «Пакета» — к душевной его чистоте, к его удали, к его безмерной преданности правому делу. Это не мешает писателю с самой веселой улыбкой воспроизводить своеобразную речь молодого бойца, полную забавных оборотов и слов. «В садах повсюду фрукты цвели», «Я стою. Мокрый. Весь капаю», «Иду по направлению носа», «Ты, говорю, Гоголь-Моголь», «Дать ему, что ли, пакет на Аллаха?», «Чего же в нем заболело? — А в нем, говорит, зуб заболел», «Позвольте вам познакомить моего друга», и т. д.

Конечно, было бы значительно легче заставить Петю Трофимова изъясняться пресным языком без изюминки. Но если бы Пантелеев освободил себя от всяких забот о художественном воспроизведении подлинной речи Трофимова, он отказался бы от своего мастерства. Образ его героя утратил бы жизненность, и перед нами возникла бы пустая абстракция, которую невозможно любить.

Именно этого и требовали от писателя тогдашние рецензенты и критики. Им хотелось, чтобы выводимый в наших повестях и рассказах советский человек первых лет революции был изображаем, как благонравный и благовоспитанный юноша с академически правильной речью.

Между тем Петя Трофимов живет перед нами именно благодаря своей простонародной, живописной, выразительной речи, очень далекой от школьной грамматики. Вся его фразеология отражает в себе ранний этап речевого развития масс, относящийся к первым годам революции, когда городская культура принесла в отсталую деревню множество новых понятий и слов, освоение которых далось деревенскому человеку не сразу. Оттого-то у Трофимова, с одной стороны, «журыться» и «вдарить», а с другой — «героический момент», «точка зрения», «экстренный».

Эту трогательную речевую нескладицу только что пробуждавшихся к культуре людей отметили в своих произведениях с дружественным юмором Шолохов, Зощенко, Бабель, Исаковский, Твардовский — и с ними заодно Пантелеев. Уже один образ Василия Теркина свидетельствует, что героика и юмор вполне совместимы и что бывают случаи, когда наше восхищение подвигами становится благодаря юмору еще задушевнее.

«Пакет» написан в форме сказа. Это значит, что его нельзя читать глазами. Нужно — вслух. И только тогда станет ясно, как тщательна была работа автора над звучанием речи героя, и как удачливо было его мастерство.

Так же блещет своей словесной фактурой другой знаменитый рассказ Пантелеева — «Часы». Здесь вершина его раннего творчества. И здесь вся сила повествования — в его языке. Как другие владеют французским языком или греческим, так Пантелеев в совершенстве владеет живописным жаргоном улицы двадцатых годов. Жаргон этот был стихийно создан беспризорными детьми и подростками, прошедшими сквозь воровские притоны, барахолки, ночлежки, комендатуры, отделения милиции и т. д.

Пантелеев взял на вооружение этот презираемый всеми жаргон и с большим художественным тактом ввел его в узорчатую ткань повествования, слегка окрашенного тем же жаргоном. И опять получился сказ, вся прелесть которого в выразительности живых интонаций. Этот рассказ фонетический. Поэтому «Часы», как и «Пакет», необходимо читать вслух, а не только глазами. В нем есть своеобразная музыка, мерный ритмический строй[1]. Для этого ритмического строя типичны такие, например, близкие к дактилю построения фраз:

«И лошадиная морда врезалась в Петькин затылок».

«Петькино счастье — успел отскочить. А не то раздавили б его...»

«Что? — говорит. — Повтори! Как ты сказал? Поразительный?»

— ∪∪ | — ∪∪ | — ∪ | — ∪∪ | — ∪

— ∪∪ | — ∪∪ | — ∪∪ | — ∪ | — ∪∪ | — ∪∪ | —

— ∪∪ | — ∪∪ | — ‖ — ∪∪ — ∪∪ | — ∪∪

Конечно, этот дактиль в «Часах» ненавязчив. В чистом виде он почти не встречается здесь, но потенциально присутствует на всем протяжении текста, причем его каданс то усиливается, то слабеет, отчего проза все же не переходит в стихи.

Как и в «Пакете», юмор ситуаций сочетается здесь с юмором словесно-речевым, что и сближает Пантелеева с такими мастерами этих двух разновидностей юмора, как Бабель, Зощенко, Ильф и Петров.

4

До сих пор я говорил главным образом о первом периоде его творческой жизни. Теперь этот период позади. Теперь Пантелеев явился читателям в новом обличии, с новой тематикой, с новой манерой.

Прежний Пантелеев в качестве писателя для детей и подростков изображал главным образом несложных, элементарных людей. Как бы ни были различны их биографии, поступки, характеры, каждый из них был либо положительным, либо отрицательным типом, написанным либо темными, либо светлыми красками, причем изображались главным образом люди из социальных низов. Далекие от интеллигентского быта, эти люди изъяснялись либо на уличном, блатном языке, либо на просторечии современной деревни. Здесь, в этой области, Пантелеев, как мы только что видели, создал прочные произведения искусства, вошедшие, как выражаются нынче, в золотой фонд нашей детской словесности.

Но вот появились его новые вещи — мемуарные очерки о Горьком, о Маршаке, о Евгении Шварце, о Тырсе. Другой голос, другая лексика, другой Пантелеев. Вместо простонародных жаргонов — изящная речь образованного человека, привыкшего с давних времен жить в атмосфере идейных исканий, впитывать в

[1] Впервые на тенденцию к гекзаметру в рассказе «Часы» указал поэт Заболоцкий (см. седьмую главку воспоминаний Пантелеева «Маршак в Ленинграде»).

себя впечатления большого искусства и водить дружбу с людьми высочайшей культуры.

Главное, чем хороши эти очерки, — они глубоко проникают в очень сложную психику очень непростых, многогранных людей. Такими были и Шварц, и Маршак. Я хорошо знал обоих и, читая о них на страницах пантелеевской книги, не переставал удивляться интеллектуальной зоркости автора «Часов» и «Карлушкина фокуса».

И в самом деле: разве не удивительно, что детский писатель, усвоивший все литературные методы, необходимые для создания увлекательных детских книг, оказался таким же вооруженным и сильным, когда он обратился к аудитории взрослых.

Ведь методы здесь не только различные, но порою прямо противоположные.

В книгах для детей каждый персонаж чаще всего бывает окрашен какой-нибудь одной-единственной краской. Никаких полутонов и оттенков. Детям, столь неопытным в жизни, мир на первых порах представляется в виде упрощенной схемы, построенной на конфликте злых и добрых, плохих и хороших.

Не то в произведениях для взрослых, особенно в реалистических повестях и романах. Здесь каждый портрет многокрасочный, в каждом смешаны разнообразные краски. Здесь вся ставка на проникновение в сложную психику сложных людей.

К этому Пантелеева тянуло давно, еще до того, как он сделался «взрослым» писателем.

В «Республике Шкид» он попробовал дать многокрасочный портрет Викниксора, которого наделил, казалось бы, несовместимыми качествами: Викниксор и трогателен, и смешноват, и талантлив, и жалок. Но в детском восприятии этот образ оказался, конечно, упрощенным. Судя по читательским откликам школьников, они заметили в Викниксоре лишь одно его качество: мягкость души, доброту.

Второй многокрасочный образ дан Пантелеевым в его последней повести «Ленька Пантелеев». Эта повесть представляется мне своеобразным мостом между его детскими вещами — и взрослыми.

Здесь уже в первой главе изображен сложнейший человек — отец героя. Это, так сказать, апофеоз человеческой сложности. Зло и добро так причудливо совмещаются в нем, что его одновременно и ненавидишь и любишь. Порывы нежности сочетаются в нем с самодурством и диким невежеством.

В прошлом боевой офицер, прославившийся отчаянно храбрыми подвигами, неподкупно-прямой, расточительно-щедрый, он, уже выйдя в отставку, был способен сбросить с себя новое

пальто и подарить его первому встречному. Его великодушие в иные минуты буквально не имело границ.

Но «при всем при том» он горький пьяница, необузданный домашний тиран, мракобес, исковеркавший жизнь жены и детей. Увидев, что жена увлекается чтением, он хватает ее книги и выбрасывает их за окно.

Как совместить его доблести с его пороками и дикими выходками? Считать ли его положительным или отрицательным типом? Самые эти вопросы кажутся праздными перед лицом человека, изображение которого полно такой реалистической правды. В повести Пантелеева он — одна из самых живописных фигур, и хотя он появляется только в первой главе, мы, прочитав эту повесть, раньше всего вспоминаем его отлично написанный образ.

(Здесь хочется хотя бы в скобках сказать о художественной прелести всей этой первой главы, посвященной раннему детству героя. О том, что по своей умной и обаятельной живописи глава эта впервые обнаружила в Пантелееве новые возможности, новые силы — те, что значительно позже раскрылись в его «взрослых» вещах. Эту первую главу безбоязненно можно поставить в один ряд с теми изображениями детства, которыми по праву гордится старая и новая наша словесность.)

В этой повести снова выявлена заветная тема Пантелеева: какими путями приобретает моральную стойкость расхлябанный мальчишка двадцатых годов, эта жертва Гражданской войны, разрухи, голода, холода, тифа, нужды, беспризорности.

5

В своих воспоминаниях о Маршаке писатель, между прочим, рассказывает, что, слушая те стихи, которыми при первой же встрече «оглушил» его новый знакомый, он ощутил то же самое, что, вероятно, должен был ощутить человек, не знавший до сих пор ничего, кроме мандолины или банджо, и которого вдруг посадили бы слушать Баха да еще перед самым орга́ном.

Этим он точно определил ту задачу, которая стояла перед ним, когда он взял в руки перо, чтобы воссоздать в своей памяти многосложный и пленительный образ своего знаменитого друга.

Маршак, читающий любимые стихи, — это был и вправду орга́н, торжественно исполняющий Баха. Маршак вне стихов был немыслим. Произносить любимые стихотворения вслух было для него такой же потребностью, как, например, дышать или есть. Вряд ли был в его жизни хоть единственный день, когда он не читал бы кому-нибудь французских, русских, английских, немецких

поэтов. Я не помню встречи с ним, которая не завершалась бы восторженным чтением стихов. Он как бы очищался ими от всякой окружающей скверны, от пошлости. Бывало, после какого-нибудь заседания или невольной беседы с тусклыми и тупыми людьми он шепнет заговорщицки: «Пойдем прочитаем «Анчар». И мы уходили куда-нибудь в угол, и он благоговейно, как молитву, произносил своим хрипловатым, повелительным голосом бессмертные строки, радуясь каждому слову и заражая своим благоговением слушателя. И видно было, что самое существование гениальных стихов примиряло его с неуютностью жизни. Он становился добрее и мягче, усладив свою душу общением с Некрасовым, Фетом, Полонским, Вильямом Блейком, Кольриджем. Он буквально спасался поэзией от житейских дрязг и мелочей. И, слушая его, многие начинали впервые проникаться сознанием, что поэзия есть чудо и таинство.

Это-то и произошло с Пантелеевым.

«Маршак, — пишет он, — открыл мне Пушкина, Тютчева, Бунина, Хлебникова, Маяковского, англичан, русскую песню и вообще народную поэзию... Будто он снял со всего этого какой-то колпак, какой-то тесный футляр, и вот засверкало, зазвучало, задышало и заговорило то, что до тех пор было для меня лишь черными печатными строчками».

Открыв перед молодым писателем недоступные многим очарования поэзии, научив его находить в ней пристанище от житейских тревог и бед, Маршак не ограничился этим: он сделался наставником и верным товарищем юноши на всех путях и перепутьях его жизни. Потому-то Пантелеев и вспоминает о нем с такой задушевной признательностью. Человек необычайно общительный, Маршак ввел Пантелеева в круг замечательных поэтов, артистов, музыкантов, художников и приобщил его к своей внешне суетливой и суматошной, но внутренне мудро-сосредоточенной творческой жизни. И воспоминания Пантелеева есть, в сущности, благодарственный дифирамб Маршаку:

«Сколько раз, — читаем мы в этой статье, — когда я попадал в беду (а беды ходили за мной по пятам всю жизнь), он бросал все свои дела, забывал о недомогании, об усталости, о возрасте и часами не отходил от телефона, а если телефон не помогал, ехал сам, а если ехать было не на чем — шел пешком, стучался во все двери, ко всем, кто мог помочь, говорил, убеждал, воевал, бился, дрался и не отступал, пока не добивался победы... Он выхлопатывал персональные пенсии, железнодорожные билеты, дефицитное лекарство, московскую прописку, путевки в санатории... Не всегда делал он это с улыбкой, иногда морщился, крякал, покусывал большой палец, но все-таки делал...»

И при этом — колоссальная напряженность духовной работы. С восхищением изображает Пантелеев сверхчеловеческую трудоспособность поэта, его необыкновенную память, неистощимость его литературных познаний и сведений.

И все же — при всем своем пиетете перед этим большим человеком, сыгравшим в его судьбе такую благодатную роль, — он не считает себя вправе умолчать о нескольких противоречивых чертах его многосложной личности.

«Неудобно как-то писать, что Маршак был человек непростой, — читаем мы в той же хвалебной статье. — Простых-то, несложных людей вообще не так много. Но он был очень сложен. Он менялся не только на протяжении тех сорока лет, что я знал его, но и на дню мог несколько раз быть то одним, то другим: то мягким и ласковым, то яростно-гневным; то неприятно расчетливым, то щедрым; то обаятельным, легким, веселым, а то, наоборот, привередливым, мрачным, сварливым, невыносимо тяжелым...»

Можно представить себе, как было больно осиротевшему автору писать о слабостях любимого им человека. Но он художественным, бесстрашно правдивым чутьем угадал, что, если вместо портрета Маршака он напишет икону, его живопись утратит свою убедительность.

Ненависть Пантелеева к лакировке и хрестоматийному глянцу здесь проявилась с особенной силой. Упоминая теневые черты в характере С. Я. Маршака, Пантелеев не только не зачеркивает, но, напротив, делает еще более рельефными светлые качества его привлекательной личности. Благодаря этому отсутствию хрестоматийного глянца еще более веришь тому, что Маршак был «человеком огромного таланта и щедрого сердца» и что знать его было истинным счастьем.

Это завидное счастье выпало и на мою долю. И потому я могу сказать, что сходство портрета с оригиналом разительное. Самый стиль хлопотливой, раскидистой и в то же время великолепно сосредоточенной жизни С. Я. Маршака передан Пантелеевым с безукоризненной точностью. Записки Пантелеева могут показаться порой клочковатыми, но в этом «беспорядке» есть идеальный порядок, ибо каждый якобы случайный эпизод дает дополнительную горячую краску в том многокрасочном живописном портрете, который удалось написать Пантелееву.

В этом портрете представлена не одна какая-нибудь ипостась человека. Здесь дан он весь, так сказать, стереоскопически, в трех измерениях. Нужно ли говорить, что такая *объемная* живопись доступна лишь мастерам.

Воспоминания Пантелеева о Евгении Шварце есть такое же блестящее достижение искусства. Читаешь их, и опять-таки кажется, будто воспоминания написаны без всякого плана. На самом деле здесь отобраны только такие черты, из которых слагается трагический образ таланта, успевшего лишь незадолго до смерти обнаружить свои скрытые возможности.

Я читал воспоминания с грустью, так как я был в числе тех, кто не угадал в неугомонном остряке и балагуре (с которым я встречался одно время почти ежедневно) будущего автора таких замечательных сатир и комедий, как «Обыкновенное чудо», «Тень», «Голый король», «Дракон».

Пантелеев и здесь обнаружил большую интеллектуальную зоркость, проникнув в тайники этой богатой, но израненной долгим неуспехом и потому скрытной души.

Из других «взрослых» произведений Пантелеева наиболее значительными представляются мне его блокадные (ленинградские) дневники и записи. Среди них есть несколько жемчужин, — кроме того, они имеют немалую ценность для героической истории непобедимого города.

6

Если оглянуться на все, что написано Пантелеевым за его долгую жизнь, можно заметить, что его произведения в огромном своем большинстве так или иначе изображают его самого. Он — один из персонажей своей беллетристики.

И в «Республике Шкид», и в «Последних халдеях», и в «Карлушкином фокусе», и в «Леньке Пантелееве», и в «Воспоминаниях», и «В днях осады Ленинграда. Из записной книжки писателя», и в путевых заметках, всюду фигурирует он — то на первом, то на третьем плане, то ребенком, то юношей, то пожилым человеком.

Три четверти написанного им — это очень пестрые осколки его автобиографии.

Прочтя все его сочинения подряд, вы сведете очень близкое знакомство и с его отцом, и с его матерью, и с друзьями его раннего детства, и с его товарищами по республике Шкид, и со спутниками его писательской жизни.

Теперь в последней книге «Наша Маша» он знакомит нас со своей маленькой дочерью. И рядом с нею — хочет он того или нет — мы опять-таки видим его.

Здесь он в своей обычной излюбленной роли — в роли педагога, наставника, жаждущего пробудить в сердцах детей прекрасные, великодушные чувства.

Эта роль для него не нова. Недаром его первую повесть критика восприняла как трактат о педагогическом опыте, направленном к превращению зловредных детей в добродетельных. Всегдашняя забота Пантелеева — как воспитать и облагородить детей, слышится и в его «Рассказах о детях», и в его «Рассказах о подвиге». С омерзением пишет он в очерке «Настенька» о глупых родителях, которые, потакая капризам своей маленькой дочери, сделали ее избалованной, черствой и наглой. Такой же морально-педагогический пафос в его нравоучительном очерке «Трус».

Словом, всей своей литературной работой Пантелеев был подготовлен к тому, чтобы написать «Нашу Машу» — этот подробный отчет о педагогических принципах, которыми руководился он изо дня в день при воспитании своей маленькой дочери.

Кое-кому эти принципы могут показаться суровыми. Бросается в глаза их спартанская требовательность. Никаких поблажек, никаких компромиссов! Есть страницы, где Пантелеев встает перед нами как максималист педагогики, требующий от ребенка таких сложных и возвышенных чувств, какие несвойственны детскому раннему возрасту. Очевидно, его так испугала опасность превращения Машеньки в Настеньку, что он решил в интересах ребенка принять самые строгие меры, дабы предотвратить эту беду.

Преступны в его глазах те родители, которые чересчур ублажают детей лакомствами, игрушками, башмачками и бантиками, так как дети, испорченные этой «животной любовью», становятся в конце концов бессердечными деспотами.

Поэтому нам понятна его нетерпеливая жажда сделать из девочки идеально благородную праведницу. Лучше пусть будет застенчивой, лишь бы не была грубой и наглой! С первых же месяцев ее бытия он пытается привить ей любезность, дружелюбие, щедрость, отзывчивость. Он даже боится, как бы во время азартной игры она не сказала: «Это *мой* мячик!» Ведь это значило бы, что в ее детском сердце уже угнездилось, несмотря ни на что, чувство собственности! А это мещанское чувство глубоко ненавистно ее воспитателю. Оттого-то он так ликует и радуется, когда видит, что трехлетняя Маша согласна угощать своими сластями других. «Легкость, с которой она рассталась со своими сокровищами, делает ей честь», — пишет он. И когда какой-то мальчуган делится с Машей своим пирожком, Пантелеев приветствует его бескорыстие: «Я благодарен ему за этот пример!» И когда Маша на даче подарила кому-то свою сыроежку, Пантелеев записал в дневнике: «Маша сияет. И папа тоже».

Нужно ли говорить, что в программу его педагогики входит уважительное отношение к бабочкам, рыбкам, жукам, муравьям и

что девочке с первых же лет внушено отвращение ко всякой, даже самой маленькой, лжи.

Программа превосходная. Но возможно, что профессиональные педагоги высокомерно осудят ее и, пожалуй, сочтут наивной. Вспомним хотя бы такой эпизод, о котором Пантелеев рассказывает в записи от 25 сентября 1961 года.

Маша играла с каким-то мальчишкой в лото. Проиграла — и горько заплакала. Это опечалило ее воспитателя, и он, по его выражению, «провел с Машей разъяснительную беседу». Беседа велась на высоком моральном уровне: девочке было сказано, что она должна радоваться победам противника, который одолел ее в этой игре.

«Плакать и сердиться, когда проиграешь, нехорошо, некрасиво! — внушал отец своей плачущей Маше. — Надо взять себя в руки, улыбнуться и поздравить того, кто выиграл».

— Требовать от малого ребенка веселой улыбки в то время, когда он испытывает боль от обиды, настаивать, чтобы он искренне приветствовал того, кто его победил, — не значит ли это требовать, чтобы он перестал быть ребенком? — с апломбом скажут мудрецы-педагоги. — Не станет ли ребенок при таком воспитании заядлым ханжой и притворщиком?

А между тем до чего оно трогательно, это донкихотское желание отца возможно скорее взрастить в пятилетней душе своей дочери высокое, святое бескорыстие, доступное лишь взрослым сердцам (да и то далеко не всегда). Признаюсь, это-то донкихотство и кажется мне самой милой чертой в его книге: здесь мы видим на ярком примере, какие замечательные чувства присущи ему самому, Пантелееву.

Ведь ясно, что он предъявляет к ребенку такие огромные требования лишь потому, что такие же требования он привык предъявлять и к себе. Пусть несбыточна его золотая мечта о том, чтобы малый ребенок чуть не с пелен научился обуздывать эгоцентрические свои вожделения, пусть практика внесла в его золотую мечту изрядное число коррективов, — здесь нам дано убедиться, какие строгие педагогические методы он применял и к себе самому, чтобы из беспризорного «шкета» стать писателем-гуманистом, проповедником мужества и бескомпромиссной правдивости.

Пантелеев не выдает свою книгу за сборник готовых рецептов по воспитанию детей. На ее страницах он заявляет не раз о допущенных им ошибках и ляпсусах. Но самый ее дух драгоценен. Она заставляет родителей видеть в ребенке «завязь, росток будущего человека», ради счастья которого (и для того, чтобы он доставлял возможно больше счастья другим) взрослые обязаны подчинить его волю суровой дисциплине самоограничения и долга.

Об этом он не раз говорит в своей книге, но, скажу по совести, мне особенно дороги те записи автора, где он, забывая о строгих предпосылках своей педагогики, предается порывам той нежной, «безрассудной», «безоглядной» отцовской любви, без которой все его догматы были бы, конечно, мертвы и бесплодны. Эта любовь разлита во всей книге.

Родительских дневников в нашей литературе немало. Иные хороши, иные плохи. Но впервые среди них появляется книга, написанная поэтом, художником, многоопытным мастером слова.

В дневнике о «нашей Маше» есть записи не только ее отца, но и матери. Эти записи вполне гармонируют с общей тональностью книги.

Для меня эта книга — автопортрет Пантелеева, и я, старейший из детских писателей, горжусь, что к нашему славному цеху принадлежит этот светлый талант, человек высокого благородства, стойкий и надежный товарищ — Алексей Иванович Пантелеев.

1968

К СПОРАМ О «ДАМСКОЙ ПОВЕСТИ»

В статье «Вербицкая»[1] я попытался определить жанровые приметы так называемой «дамской повести». Теперь, через полвека, мне приходится вернуться к этой теме, так как она вновь дебатируется в современной печати (*Наталья Ильина.* К вопросу о традиции и новаторстве в жанре «дамской повести». Опыт литературоведческого анализа. — «Новый мир». 1963 № 3; *Л. И. Скворцов.* В жанре дамской повести. — «Русская речь». 1968. № 1).

Был ли мужчиной Гомер? Нет, Гомер был, несомненно, женщиной. Об этом я прочитал еще в девятнадцатом веке в книжке известного утописта-сатирика Самюэла Батлера-младшего. Не сочинила ли «Одиссею» одна из девиц, купавшихся на взморье с Навсикаей?[2]

Теперь настала очередь Шекспира. Уже столько веков тысячи шекспироведов всех стран и народов ошибочно считали британского барда мужчиной. И лишь теперь — в январе сего года — молодой московский лингвист выступил с ученой статьей, где сделал смелую попытку доказать, что автор «Ромео и Джульетты» был женского пола и сочинял (вернее: сочиняла) дамские сонеты и пьесы.

Статья так и называется «В жанре дамской повести».

Главным признаком дамских писаний ученый считает «смешение интеллектуальных и чувственных начал у героев», с явным преобладанием чувственных, причем мужчины в этих типических дамских писаниях толкуют главным образом о женщинах, а женщины — «ясное дело» — о мужчинах.

Этот критерий вполне применим к знаменитой шекспировской пьесе «Напрасные усилия любви». Нельзя сказать, чтобы в

[1] См. «Книгу о современных писателях» в т. 7 наст. изд. — *Сост.*

[2] См.: *Самюэл Батлер.* Создательница «Одиссеи» (1897).

ней не было интеллектуальных моментов, но «чувственных начал» куда больше. Лишь только в пьесе появляются четыре девицы, они, слегка потолковав о посторонних вещах, начинают без конца рассуждать об усатых красавцах Фернанде, Бироне, Лонгвиле, Дюмене. Этой единственной темой поглощены все их мысли и чувства.

А мужчины, со своей стороны, едва познакомившись с девицами, начинают говорить лишь о них, — о их телесных недостатках и прелестях.

А если это так, если определение специфики «дамского жанра» применимо и к произведениям Шекспира, это значит, что либо Шекспир был переодетая дама, либо предложенное нам определение «дамского жанра» — неверно, и я не сомневаюсь, что добросовестный автор сам же признает свое заблуждение.

Нельзя сказать, чтобы другие приметы дамских повестей и романов были вполне безошибочно подмечены им. Он, например, полагает, что такие речения, как «длинная шея», «озабоченные глаза», «продолговатые руки», «блестящая лысина» могут быть написаны только дамским пером. К сожалению, эта вторая примета тоже не подтверждается фактами, ибо мириады подобных речений встречаются в любой из мужских повестей — от Льва Толстого до Сергея Залыгина.

Вообще напрасно ученый филолог в качестве типического образца дамской повести счел нужным представить читателям недавнее произведение И. Грековой «На испытаниях». Так как эта повесть нисколько не дамская, ему поневоле приходится приписывать изучаемому жанру такие черты, каких там нет и никогда не бывало. Найдя, например, у Грековой на разных страницах повести три упоминания о женской груди, а также о некоей круглоплечей гражданке и о купальщике, лежащем на пляже, исследователь решил, что дерзновенная эмансипация плоти и есть коренная особенность типической дамской повести[1].

У Грековой действительно встречаются образы, чуждые салонного жеманства и чопорности, но напрасно исследователь так тщательно выписал все эти образы один за другим и составил, так сказать, их каталог. Этим ему все равно не удалось доказать свой третий ошибочный тезис, будто тяга к непристойности образов есть характерная черта дамской повести, — ибо дело обстоит *как раз наоборот*.

Слово «дамы» у нас в стране осудительное, бранное слово. По нашим представлениям, это пошлячки, лицемерно ратующие за салонную чопорность. Вспоминаю, как дружно восстали они про-

[1] *Л. И. Скворцов*. В жанре дамской повести. — «Русская речь». 1968. № 1.

тив слова *штаны* в знаменитых стихах Маяковского: «достаю из широких штанин», «облако в штанах» и т. д., подобно тому как их прабабки считали скабрезными те строки «Евгения Онегина», где поэт признается, что для него «прелестны» и «женские ланиты», и «грудь». Слово «грудь» казалось и кажется им таким одиозным, что недавно одна из них выразилась о своем годовалом младенце:

— Я кормлю его бюстом.

Ученый с явным неодобрением цитирует в повести каждую строчку, где Грекова пишет «грудь», а не «бюст». Никак не понять, почему в таком случае не причислил он к авторам дамских писаний и Алексея Максимовича Горького, который в одной своей статье написал, к негодованию ханжей, как некая женщина потряхивала «десятифунтовыми грудями», а другая обнажала свою левую грудь «с огромным соском», а третья, коротконогая, была «с большими грудями» и т. д.[1]. Я, конечно, не стал бы заниматься такой дикой и бесплодной подборкой цитат, но меня обязывает к этому пример нашего молодого ученого.

Вообще, кому же неизвестно, что писатели, наиболее отклонившиеся от канонов «пристойности» — и Апулей, и Овидий, и Боккаччо, и Чосер, и Уичерли, и Уолт Уитмен, вплоть до Баркова и Лонгинова, — были все до одного представителями ярко выраженной мужской литературы, которая в данном случае является прямой противоположностью дамской, и что все знаменитые порнографы мира были — и это очень типично — мужчины.

Характеризовать то или иное явление такими свойствами, которые прямо противоположны реальной действительности, — здесь уже не то, что ненаучность, а явная и откровенная антинаучность. Подмена логического мышления — фантастикой. И мне особенно горько, что автором этой антинаучной статьи оказался такой дельный лингвист, как Л. И. Скворцов. Не так давно он (совместно с другим ученым — Л. П. Крысиным) составил очень полезную книжку под редакцией покойного С. И. Ожегова — «Правильность русской речи», написанную умно и талантливо. В разных лингвистических журналах и сборниках я с удовольствием встречаю его статьи и заметки о русской лексике двадцатого века. Его вдумчивая статья «Об оценках языка молодежи (Жаргон и языковая политика)» вносит много ясности в эту трудную и сложную тему[2].

И вдруг такая измена себе самому! Словно для того, чтобы окончательно дискредитировать антинаучные приемы своей

[1] *М. Горький.* Портреты. М., 1963, с. 130, 210, 213.
[2] «Вопросы культуры речи». М., 1964, с. 45—70.

критики, исследователь выдвинул еще один столь же несостоятельный тезис, будто признаком дамской повести являются обильные насмешки над языковыми погрешностями, встречающимися в речи псевдокультурных мещан. Нужно ли доказывать, что и это утверждение находится в таком же кричащем противоречии с действительностью, как и прочие высказывания автора?

Резкие выступления против неправильностей обывательской речи присущи не дамской повести, а раньше всего многим отличным статьям Льва Скворцова.

Почему же, спрашивается, серьезный лингвист допустил столько вопиющих ошибок в своем специальном исследовании? Не потому ли, что это — совсем не исследование и лингвистики здесь нет никакой? Здесь у него другая специальность: специальность литературного критика. А так как в этой специальности он новичок, новобранец, — мудрено ли, что на первых порах он оказался не в силах справиться со своею задачею.

В качестве литературного критика я работаю в нашей печати без малого семьдесят лет. У меня есть некоторый опыт, и потому я позволяю себе на правах старика обратиться к новоявленному критику с доброжелательным и дружеским советом:

Вернитесь к лингвистике, дорогой Лев Иванович. Здесь подлинное ваше призвание. Вы доказали это своими работами. А для того, чтобы выступить на поприще критики, у вас (извините меня!) нет самых элементарных задатков и навыков — таких, как эстетическое чутье, например.

У нас в критике считается запретным приемом неразборчиво валить в одну кучу и авторскую речь, и речь персонажей повести. Вы же делаете автора ответственным за то, что говорят герои его сочинений. Мы не забываем того прискорбного случая, происшедшего в восьмидесятых годах, когда критики хором объявили героя чеховской пьесы «Иванов» выразителем идей самого Чехова.

Лингвистика — одно. Критика — другое. Академик Е. Ф. Корш был отличный ученый, однако это не помешало ему принять грубую подделку пушкинской «Русалки» за подлинник — и все по той же причине: из-за полного отсутствия эстетического чутья.

Оттого-то и случилось, что те особенности «дамского жанра», которые Вы приписали критикуемой повести, вполне применимы к произведениям Шекспира, Толстого и Горького и что таким образом каждый тезис Вашей статьи оказался глубоко ошибочным, хотя я первый готов признать Ваши большие заслуги в области филологических наук.

1968

Конечно, мне не очень нравится, когда меня величают одним из старейших писателей нашей страны. Но ничего не поделаешь: я пишу и печатаюсь без малого семьдесят лет.

Когда я родился в Петербурге, у Пяти Углов, неподалеку от Владимирской церкви, все еще были живы на свете и Григорович, и Гончаров, и Тургенев, и Уолт Уитмен. И не редкость было встретить счастливцев, которые видели своими глазами Гоголя или Адама Мицкевича.

При мне человечество изобрело автомобиль, самолет, электрический свет, радио, телевизор. А чтобы вы еще яснее представили себе, до каких пределов дошла моя старость, могу сообщить не без гордости, что моей внучке, микробиологу, недавно исполнилось сорок пять лет и что моя правнучка — не внучка, а правнучка — Машенька, студентка медицинского института, благополучно перешла на второй курс. Так что я имею полное право сказать вслед за одним из престарелых поэтов:

И утро, и полдень, и вечер мои — позади.
Все ближе ночной надвигается мрак надо мною;
Напрасно просить: подожди!

Впрочем, я не вижу здесь ничего страшного, ничего огорчительного. Здесь я смиренно иду по стопам своего боготворимого Пушкина, который никогда не умел испугаться как следует угрозы неизбежной смерти. Все свое отношение к ней он выразил веселыми стихами:

И наши внуки в добрый час
Из мира вытеснят и нас!

Именно так: в добрый час. И да будут они счастливы в разлуке со мною.

Главное, что облегчает мне тяготы моего нынешнего стариковского быта, наполняет его живым содержанием, это, конечно,

работа. Целодневная работа, с утра до вечера. Чуть только я встаю спозаранку, я тотчас же веселыми ногами бегу к одному из своих рабочих столов и пишу не отрываясь от бумаги часа три или четыре подряд, ибо до нынешнего дня — а мне уже восемьдесят восьмой год — я все еще не бросил пера. Отнимите у меня перо — и я тотчас же перестану дышать.

Я многостаночник, работаю сразу над двумя-тремя темами, иногда над четырьмя, очень разными, казалось бы, не умещающимися в одной голове. Здесь и историко-литературный этюд вроде тех, которые написаны мною о Николае Успенском, Слепцове, Дружинине, Феофиле Толстом, и лингвистический опус вроде книги «Живой как жизнь», и мемуарный портрет вроде тех, что вошли в мою книгу «Современники», и детская сказка вроде «Мухи-Цокотухи», «Чуда-дерева» или «Федорина горя», а может быть, это новые страницы книги «От двух до пяти» о психике малых детей или новый перевод из Уолта Уитмена. Словом, я пытаюсь писать и пишу во всех жанрах.

А теперь я предлагаю вам представить себе долговязого одесского подростка — мы давно уже переехали из Петербурга в Одессу, — лохматого, в изодранных брюках, вечно голодного, в худых башмаках, с черною повязкою на лбу (и зачем я носил эту повязку, я до сих пор не могу объяснить!), и утвердиться в той мысли, что это страшилище — я. Когда я прохожу по улице, от меня шарахаются почтенные люди, опасаясь за свои кошельки и бумажники. Меня выгнали из гимназии, я живу чем попало: то помогаю рыбакам чинить сети, наживлять переметы, то клею на перекрестках афиши о предстоящих гуляньях и фейерверках, то, обмотав мешковиной свои голые ноги, ползаю по крышам одесских домов, раскаленных безжалостным солнцем, и счищаю с этих крыш особым шпателем старую, заскорузлую краску, чтобы маляры могли покрасить их заново.

Друзья моей матери жалеют меня, считают меня безнадежно погибшим. Они не знают, что тайно от всех сам я считаю себя великим философом, ибо, проглотив десятка два разнокалиберных книг — Шопенгауэра, Михайловского, Достоевского, Ницше, Дарвина, — я сочинил из этой мешанины какую-то несуразную теорию о самоцели в природе и считаю себя чуть ли не выше всех на свете Кантов и Спиноз*. Каждую свободную минуту я бегу в библиотеку, читаю запоем без всякого разбора и порядка — и Куно Фишера, и Лескова, и Спенсера, и Чехова.

Так шло дело до 1898 года, когда со мной случилось большое событие, определившее всю мою дальнейшую жизнь. Я отправился на толкучку купить себе «Астрономию» Фламмариона. Но «Астрономии» не было, и пришлось из вежливости купить за те же

деньги Олендорфа «Самоучитель английского языка», чтобы не обидеть торговца, который перерыл для меня весь ларек. Самоучитель был растрепанный, с чернильными и сальными пятнами, в нем не хватало страниц, и все же из него я в первую же минуту узнал, еще не дойдя до своего чердака, что ink — это чернила, а dog – собака, а spoon — ложка. И вскоре так увлекся этими драгоценными сведениями, что целый год не расставался со своей изодранной книгой.

Таскал я ее с собою повсюду. Взобравшись на крышу, я раньше всего доставал кусок мела и писал на крыше крупными иностранными буквами: «I look», «my book», «I look at my book», и так далее, строчек тридцать подряд, а потом долго шагал над этими тарабарскими строчками, пытаясь затвердить их наизусть.

В мое сознание прочно внедрились самые первоосновы английской грамматики.

Словно о высшем блаженстве, мечтал я о том сладостном времени, когда и Шекспир, и Вальтер Скотт, и мой обожаемый Диккенс будут мне так же доступны, как, скажем, Толстой или Гоголь.

Теперь, когда я благодаря этому нескладному Олендорфу прочитал в течение своей жизни тысячи английских книг, я чувствую себя вправе сказать: да здравствует самообразование во всех областях, в том числе и в усвоении чужих языков! Вспомним Горького, который все свои энциклопедические знания приобрел при помощи прочитанных книг. Это, конечно, великолепно, что в нашей стране такое множество педагогов, инструкторов, помогающих каждому усвоить те или иные знания, но только те знания прочны и ценны, которые вы добыли сами, побуждаемые собственной страстью. Всякое знание должно быть открытием, которое вы сделали сами.

Так я открыл для себя в те годы Уолта Уитмена.

Однажды, когда я был в порту, меня поманил к себе пальцем незнакомый матрос и сунул мне в руки толстенную книгу. При этом он пугливо озирался, словно книга была нелегальная (матросы иностранных судов часто привозили контрабандой зарубежные брошюры и книги).

Вечером, после работы, я ушел на волнорез к маяку и увидел, что это книга стихов, написанная неким Уолтом Уитменом, о котором я ничего не слыхал. Я развернул где пришлось и прочитал безумные стихи:

Мои цепи и балласты спадают с меня,
локтями я упираюсь в морские пучины.
Я обнимаю сиерры, я ладонями покрываю всю сушу...
...Под Ниагарой, что, падая, лежит, как вуаль, у меня на лице...

Блуждая по старым холмам Иудеи бок о бок с прекрасным
и кротким богом,
Пролетая в мировой пустоте, пролетая в небесах между звезд...
...Я посещаю сады планет и смотрю, хороши ли плоды,
Я смотрю на квинтильоны созревших и квинтильоны незрелых...

Подобных стихов я никогда не читал. Так вот он какой, Уолт Уитмен! Я был потрясен новизною восприятия мира и стал новыми глазами глядеть на все, что окружало меня: на звезды, на женщин, на былинки травы, на животных, на морской горизонт, на весь обиход человеческой жизни.

В моем юношеском сердце — а мне тогда уже было семнадцать лет — нашли самый сочувственный отклик и его призывы к экстатической дружбе, и его светлые гимны равенству, труду, демократии. Я стал переводить Уолта Уитмена, но, конечно, я не имел никаких, даже отдаленных представлений о том, что такое художественный перевод. И на первых порах переводил черт знает как. Теперь мне даже стыдно вспомнить эти мои ранние переводы.

Позднее я, конечно, испытал большой стыд перед Уитменом и стал переводить совсем иначе. Мои переводы из Уитмена выходили и в 19-м, и в 22-м году, и в 35-м. И одно из этих изданий вышло с послесловием Луначарского*. В 44-м году книжка вышла десятым изданием, а теперь, в 69-м, выходит опять. Вообще у меня система такая: каждую свою книгу я заново и заново переделываю от начала до конца, все время стараясь придать ей больше достоинств, чем было в предыдущем издании.

Вот так в молодости, в семнадцать лет, я открыл для себя Уитмена, но не только Уитмена, а, конечно, и Чехова, который на меня оказал еще бóльшее влияние, чем Уитмен. Чехов был моим открытием. Теперь я написал книжку о нем, она издана в минувшем году, и только теперь многие из моих тогдашних мыслей нашли выражение на бумаге*.

Трудно нынче даже и представить себе, что такое был Чехов для нашего поколения, для подростков 90-х годов. Чеховские книги казались единственной правдой обо всем, что творилось вокруг. Читаешь чеховский рассказ или повесть, а потом глянешь в окошко и видишь как бы продолжение того, что читал. Все жители нашего города — все, как один человек, — были для меня персонажами Чехова. Других людей как будто не существовало на свете. Все их свадьбы, именины, разговоры, походки, прически, жесты, даже складки у них на одежде были словно выхвачены из чеховских книг. И всякое облако, всякое дерево, всякая тропинка в лесу, всякий городской или деревенский пейзаж воспринимались мною как цитаты из Чехова. Такого тождества литературы и

жизни я еще не наблюдал никогда. Даже небо надо мной было чеховское.

Я, провинциальный мальчишка, считал его величайшим художником, какой только существовал на земле. Помню, в гимназии, говоря о «Коляске» Гоголя, я выразился, к негодованию учителя, что она так хороша, будто написал ее Чехов. Ту же хвалу я воздал и лермонтовскому рассказу «Тамань». И если в романе или в рассказе Тургенева мне особенно нравился какой-нибудь зорко подмеченный образ, написанный свежей, энергичной, уверенной кистью, я говорил: «Это совсем как у Чехова!»

Я тогда не знал ничего о его жизни, даже не догадывался, сколько было в ней героизма, но во всех его книгах, в самом языке его книг, феноменально богатом, разнообразном, пластическом, я чуял бьющую через край могучую энергию творчества.

Главное, нельзя было и вообразить себе другого писателя, который в ту давнюю пору был бы для меня роднее, чем он. Когда в «Ниве», которую я в то время выписывал, появилась чеховская повесть «Моя жизнь», мне почудилось, будто эта жизнь и вправду моя, словно я прочитал свой дневник, жизнь неприкаянного юноши 90-х годов. И когда я знакомился с каким-нибудь новым лицом, я мысленно вводил его в чеховский текст, и лишь тогда мне становилось понятно, хорош этот человек или плох.

Чехов был для меня и моих современников мерилом вещей, и мы явственно слышали в его повестях и рассказах тот голос учителя жизни, которого не расслышал в них ни один человек из так называемого поколения отцов, привыкших к топорно-публицистическим повестям и романам.

В то время в Одессе, в 98-м году, я жил в стороне от семьи, стараясь существовать на свои собственные заработки и сочиняя свою собственную философскую книгу.

Нужно сказать, что моей философией заинтересовался один из моих бывших школьных товарищей*. Он был так добр, что пришел ко мне на чердак, и я ему первому прочитал несколько глав из этой своей сумасшедшей книги, которая у меня и сейчас сохраняется, написанная полудетским почерком. Он слушал, слушал и, когда я окончил, сказал: «А знаешь ли ты, что вот эту главу можно было бы напечатать в газете?» Это там, где я говорил об искусстве. Он взял ее и отнес в редакцию газеты «Одесские новости», и, к моему восхищению, к моей величайшей радости и гордости, эта статья появилась там, большая статья о путях нашего тогдашнего искусства*. Я плохо помню эту статью, но хорошо помню, что мне заплатили за нее семь рублей и что я мог купить себе наконец на толкучке новые брюки.

Так началась моя литературная деятельность.

Я писал в этой газете о чем придется, главным образом о картинах, потому что выставки картин бывали часто — и передвижная, и выставка южнорусских художников. Я писал о книгах, о картинах, и, кроме того, в редакции я считался единственным человеком, который понимал английские газеты, приходившие туда. И я делал из них переводы для напечатания в нашей газете и сразу зажил, можно сказать, миллионером, потому что, в общем, я уже получал в месяц рублей двадцать пять или даже тридцать.

В 903-м году редакция решила послать меня в Лондон собственным корреспондентом. Это, конечно, было для меня просто как попасть на какую-то звезду. Невозможно было и представить себе, что я, полунищий мальчишка, вдруг могу поехать этаким барином в Лондон с жалованьем сто рублей в месяц.

О том, как я жил в Лондоне, как я там полтора года скитался по разным boarding haus'ам, об этом я вам рассказывать не стану, потому что это длинная история. Скажу только, что газету нашу запретил градоначальник, то есть не совсем запретил, а запретил ее розничную продажу. И я оказался жителем Лондона, не получающим ни одного пенни ниоткуда. В те дни я хорошо изучил эту науку — жить в Лондоне совершенно нищим, не знающим, на какие деньги я куплю себе хотя бы кусок хлеба. Это было в 903-м году. Конечно, из boarding haus'а, то есть из пансиона, я должен был уйти. Я переехал на улицу, не знаю, существует ли она теперь, — это была Great Churchstreet, страшная улица, где жили, главным образом, безработные. Жил я в комнате с камином, который я, конечно, не топил, так как у меня угля не было, но сажа валила из этого камина при малейшем ветерке ужасная. Я сражался с нею. Руки у меня всегда были черные, как у трубочиста. В той комнате, в которой я поселился, раньше жил вор. Этот вор заказал себе на целый месяц вперед доставку хлеба и молока. И вот, бывало, когда постучат в наш молоток (там на дверях вешали молотки), постучит молочник — «Milk!» — крикнет он совсем как у нас: «Молоко!», — я бегу вниз быстрыми ногами, потому что соседи тоже ринутся за этим молоком, хватаю это молоко (оно было в таком ведерке маленьком) да еще хватаю булку, которую доставлял этому вору булочник, съедаю ее — это на весь день, и вот шатаюсь по Лондону, предлагая свои услуги в разных предприятиях. Меня отовсюду гонят, потому что я небритый, потому что у меня грязный воротничок, потому что я не внушаю никакого доверия.

Говорить о том, как я оттуда выбрался, как наконец нашелся один человек, который предоставил мне бесплатно каюту на пароходе «Гизелла Гредль», направлявшемся в Константинополь, как я приехал в Константинополь, а потом в Одессу, — не буду.

В Одессе меня ждало огромное событие, запомнившееся мне на всю жизнь, — это восстание «Потемкина».

Вся Одесса переродилась, мы все были уверены, что вслед за «Потемкиным» придет целая эскадра восставших кораблей, что в конце концов она установит свободу необыкновенную. И вот мне пришлось совершить дважды поездку на этот корабль.

Мы услышали, будто бы у «Потемкина» нет пресной воды. Но мы, то есть артист императорских театров Николай Николаевич Ходотов (мой тогдашний приятель), я и еще два человека — такой был писатель Яблочков, — мы все пошли в порт и там решили повезти на этот корабль по крайней мере бочку квасу.

С уважением глядим на величественное, грозное судно. Уже простым глазом, без всяких биноклей, можно разглядеть на нем людей. Мы объезжаем вокруг корабля и благоговейно молчим. Вдруг, к моему ужасу, наш художник, который до сих пор молчал, во все горло орет, обращаясь к потемкинцам: «Здорово, ребята!» Фамильярное «ребята» возмущает меня, я готов наброситься на крикуна с кулаками, угрожаю ему, что поверну наше суденышко в гавань, если он скажет хоть слово. Он смущается, хочет поправиться, но через минуту еще громче кричит: «Не бойтесь, мы за вас!»

Это выходит окончательно глупо: из маленькой скорлупки кричат одному из гигантов: «Не бойся!» В эту минуту на трапе, наверху, появляется какой-то студент, очень озабоченный, спрашивает нас нетерпеливо и быстро: «Привезли прокламации?» — «Какие?» — «Социал-демократической партии!» — отчеканивает он тоненьким голосом. «Нет, мы привезли только квасу», — говорим мы сконфуженно. Студент машет рукой, уже хочет уйти, потеряв к нам всякий интерес, но вдруг замечает Ходотова. «Товарищ Ходотов?» — удивляется юноша, вглядываясь близорукими глазами в артиста, и тут же предлагает стоящему внизу часовому впустить его на борт корабля.

Но Ходотов не торопится воспользоваться приглашением. Все же он «артист императорской сцены».

Он остается сидеть в нашей лодке, надвинув на глаза свою белую шляпу. И вот, так как студент убежал, а часовому неведомо, кто из нас Ходотов, вместо него из лодки вступают на трап художник и юный кавказец. Часовой пропускает их. За ними и я. Елеле добрались мы до палубы и, к своему огорчению, увидели одни только спины — спины потемкинцев, которые, стоя тесным полукругом вдали, слушают какого-то оратора.

Может быть, интереснее всего было то, что потом, когда мы уже уходили, к нам стали подбегать матросы с «Потемкина» — все они давали нам письма к родным и знакомым. И даже те, кто не успел написать, диктовали нам, кому послать записки.

Ну, я взял все эти письма за пазуху и потом, переложив их в обыкновенные конверты, чтобы не вызвать подозрения, разослал по адресам.

На меня это, вот эти дни свободы, произвели такое впечатление, что я, приехав из Одессы в Петербург, сейчас же стал издавать там еженедельник, который назывался «Сигнал» и который весь был направлен к ниспровержению существующего строя. Теперь мне очень странно смотреть на эти номера журналов и находить там свои наивные стишки. Мы в этом журнале изобразили Трепова, который тогда только что издал свой знаменитый приказ: «Патронов не жалеть!» А мы изобразили его так: он держит эту бумагу «Патронов не жалеть!», ветер загнул начало и вышло «тронов не жалеть!» И вот это «тронов не жалеть» страшно заинтересовало публику. Она бросилась: «Дайте нам тот журнал, где написано «т р о н о в н е ж а л е т ь!»

Мы высмеивали, конечно, также и премьера Витте. К нему явилась депутация рабочих, он не знал, как их назвать: товарищами он не хотел их называть, другое ему не пришло в голову, и он сказал им: «братцы». И вот это слово «братцы», обращенное им к рабочим, вызвало у нас очень много сатирических стихов. Дело в том, что царскому правительству были спешно нужны деньги для усиления полиции и шпионов и потому оно хотело получить заем за границей. Но один из банкиров, на которого Витте рассчитывал более всего, приехав в Россию, быстро понял, что манифест Николая Второго, обещающий свободы, в сущности, написан вилами на воде. И отказал.

И вот я, пародируя Пушкина «Три у Будрыса сына...», сочинил тогда такие строки:

Три министра у «братца».
Он велит им собраться:
— Помогу я вам, братцы, советом!
Как бы нам умудриться
Капиталом разжиться,
Не теряя невинность при этом.

Ну, и каждый из них мчится и привозит совсем не то, чего ждет Витте.

Таких стихов мы написали множество. И в конце концов следователь по особо важным делам Цезарь Иванович Обух-Вощатынский вызвал меня к себе, предъявил мне обвинение по 103-й статье (это разрушение существующего строя), по 106-й статье (это тоже что-то такое ужасное), по 129-й (там было и оскорбление его величества и все что хотите), и заточили меня в дом предварительного заключения. И был назначен суд надо мною. И, ко-

нечно, к началу 906-го года уже всем были подготовлены камеры в Петропавловской крепости. Насколько я помню, Щеголева уже присудили к году крепости*, уже вообще были приняты строгие меры, потому что прокурором был назначен Камышанский, а это был яростный зверь, которому тогда было поручено всю нашу сатирическую литературу вообще скрутить и прекратить.

И в это самое время надо мною должен был состояться суд. Судили меня при закрытых дверях, потому что дело шло об оскорблении величества. Вот я сижу в большой палате, передо мной пустой зал, а тут, за столом судей, множество сенаторов, сбежавшихся послушать, как это мой адвокат, знаменитый в то время Оскар Осипович Грузенберг, который защищал Горького и Короленко, — вообще всеми писателями очень любимый, потому что он вел все судебные дела литераторов, — как же ему удастся меня выгородить, спасти от обвинения в оскорблении величества.

Грузенберг произнес замечательную речь. Не думайте, пожалуйста, что я гордо держал свою голову, когда меня ввели два солдата с обнаженными саблями или шашками и когда я сел на скамью подсудимых и стал слушать речь прокурора. Особенно меня оскорбило в этой речи, прямо-таки ужаснуло то, что он назвал мои стихи жалкими малограмотными стишонками. Это уже меня действительно обидело. Но, речь его была такого рода — он просто кричал. Он начал с того, что революционное брожение кончилось, бунтовщики потерпели позорнейший крах. Здоровые элементы страны отпрянули от них с омерзением. Все увидели, что пресловутая свобода печати есть свобода наглости, бесстыдства и разнузданной лжи. Среди оголтелых литературных отщепенцев нашлись даже такие писаки, которые подняли преступную руку на священную особу государя императора. И с величайшей брезгливостью, словно прикасаясь к чему-то отвратительно грязному, Камышанский перелистывает мой бедный «Сигнал» и демонстрирует — один за другим — «преступные выпады» против «священной особы» царя.

Что здесь может сказать Грузенберг? Мне он кажется совершенно подавленным. Он поник головой, он мертвенно бледен, он встает. И после крика этого самого прокурора его голос кажется таким тихим и даже чуть-чуть виноватым. Он совсем-совсем негромким, мечтательным голосом говорит, обращаясь к суду:

— Представьте себе, что я... ну, хотя бы вот на этой стене... рисую... предположим, осла. А какой-нибудь прохожий ни с того ни с сего заявляет, что это прокурор Камышанский.

Тут неистовый звонок председателя.

— Кто оскорбляет прокурора? Я ли, рисуя осла, или тот прохожий, который позволяет себе утверждать, будто в моем просто-

душном рисунке он видит почему-то черты... уважаемого судебного деятеля? Дело ясное: конечно, прохожий. То же происходит и здесь. Что делает мой подзащитный? Он рисует осла, дегенерата, пигмея. А Петр Константинович Камышанский имеет смелость утверждать всенародно, будто это священная особа его императорского величества, ныне благополучно царствующего государя императора Николая Второго. Пусть он повторит эти слова, и мы будем вынуждены привлечь его, прокурора, к ответственности, применить к нему, прокурору, грозную 129-ю статью, карающую за оскорбление его величества!

Вот когда пригодилась Грузенбергу его импозантная внешность! Выпятив крахмальную грудь, глядя сверху вниз на прокурора, он допрашивает его, как подсудимого:

— Итак, вы утверждаете, что здесь, на этой картинке, изображен государь-император и что в этих издевательских стишках говорится о нем? И вот в этой заметке тоже?

Вопросы сыплются один за другим. Прокурор растерянно мигает подслеповатыми глазами и не отвечает ни слова. Победа Оскару Осиповичу вполне обеспечена. Сенаторы посмеиваются: молодец Грузенберг! Он еще раз доказывает, уже другим голосом, что в таких государственно важных делах, как оскорбление величества, требуются не субъективные догадки и домыслы, а веские и притом объективные данные.

Дальше я не слушаю. Что было дальше, не помню. Не помню даже, поблагодарил ли я своего друга защитника, спасшего меня от каземата. Потрясенный неожиданным счастьем, я вдруг ни с того ни с сего начинаю реветь, реветь неприлично, со всхлипами, здесь же, в зале суда, на плече у жены, и очень долго не могу перестать.

Вот, значит, и вся моя, так сказать, недолгая карьера публициста.

После этого, в 907-м году, я вступаю уже на поприще литературного критика. Пишу я много, о многих писателях: и о Леониде Андрееве, и о Сологубе — о многих волновавших тогдашнее общество литераторах.

Некоторая часть этих моих — все же скажу, юношеских — этюдов выходит теперь в шестом томе собрания моих сочинений, очень странном томе, на котором написаны почти невероятные слова: «1906 — 1968»*.

Казалось бы, к девятисотым и десятым годам я уже вполне определился как литературный критик, уже вышли мои книги «От Чехова до наших дней», «Книга о современных писателях», «Лица и маски», и так я и думал продолжать свою работу, работу критика, чувствуя свое призвание именно в том, чтобы о каждом из писателей, о котором мне приходится говорить, сказать что-

нибудь новое, отметить в нем что-нибудь такое, чего не подмечал до меня никто (потому что я считаю, что критика — дело творческое и наша обязанность до такой степени обдумывать каждого литератора, чтобы не повторять о нем уже установившихся шаблонных мнений, а открыть в каждом нечто новое).

И вдруг все переменилось. Случилось так, что Алексей Максимович Горький в 916-м году задумал создать особое детское издательство при своем издательстве «Парус». Мы решили встретиться, чтобы вместе поехать к Илье Ефимовичу Репину и там у него выбрать рисунки, которые могли бы пригодиться для нас. Вот Алексей Максимович и я на вокзале, мы впервые встречаемся, я до той поры с ним не был знаком. Сначала беседа идет очень туго, потом, когда поезд тронулся, Алексей Максимович положил свой подбородок на два кулака на столике возле окна и сказал: «Поговорим о детях». И мы стали рассуждать, какое бы нам создать издательство для детей, какие бы нам выпускать сборники, какие создавать книги. Мы тут же набросали программу издательства. Побывали у Репина (это долго рассказывать, как Илья Ефимович отнесся к нашей затее), и с тех пор я стал создавать сборник под эгидой Горького. Сборник, который вышел впоследствии, мы хотели назвать «Радуга», потом назвали «Елка». Это было в 915-м году. Не забудьте, что следующий был уже 916-й, когда никакими детскими сборниками никто не интересовался, потому что за 1916-м годом шел 17-й великий год.

Мы тогда собирались у Горького: я, художник Александр Бенуа, еще двое-трое — и создавали этот сборник. И тогда Алексей Максимович сказал: «Для таких сборников нужна какая-нибудь большая поэма, большая эпическая вещь, которая бы заинтересовала детей». И предложил написать эту вещь мне.

Так как я никогда не писал детских стихов и мои мысли были совершенно в другом направлении, я сразу же понял, что напрасно от меня ожидать подобных поэм. Но случилось так, что я поехал в Гельсингфорс за своим маленьким сыном, который там заболел и у которого повысилась температура. Я вез его обратно в вагоне и, для того чтобы он не плакал и не хныкал, стал ему под стук колес рассказывать какую-то сказку, которую я уже давно хотел написать, но никогда у меня ничего не выходило.

Жил да был
Крокодил.
Он по улицам ходил,
Папиросы курил,
По-турецки говорил —
Крокодил, Крокодил Крокодилович!

Он переставал стонать, покуда я говорил, и потому я старался говорить возможно скорее и, конечно, сейчас же забыл всю сказку. Но прошло два-три дня, мой сын выздоровел, и тогда оказалось, что он запомнил эту сказку наизусть. И таким образом началась моя многолетняя деятельность в качестве детского поэта — поэта для детей.

Так все и шло до 22-го или 23-го года. Детское издательство Алексея Максимовича прекратилось. «Крокодил» печатался уже в другом издательстве. И вдруг я обнаружил, что детские стихи — это и есть то, что меня больше всего интересует.

И теперь уже выходит целая книга моих сказок. «Чудо-дерево» выходит уже не первым изданием — я недавно отправил для нового издания свои сказки, среди которых, конечно, и «Муха-Цокотуха».

Я очень люблю вспоминать, как эта вещь писалась. У меня бывали такие внезапные приливы счастья, совершенно ни на чем не основанные. Именно тогда, когда моя жизнь складывалась не очень-то весело, вдруг наперекор всему находили на меня приливы какого-то особенного нервного возбуждения. Такое настроение было у меня 29 августа 1923 года, когда я, придя в нашу пустую квартиру (вся семья моя была на даче), вдруг почувствовал, что на меня нахлынуло, что называется, вдохновение.

Муха, Муха-Цокотуха,
Позолоченное брюхо!

Муха по́ полю пошла,
Муха денежку нашла.

Я еле успевал записывать на клочках бумаги каким-то огрызком карандаша. И потом, к стыду своему, должен сказать, что когда в сказке дело дошло до танцев, то я, 42-летний, уже седеющий человек, стал танцевать сам. И это было очень неудобно, потому что танцевать и писать в одно и то же время довольно-таки трудно. Я носился из комнаты в коридор и на кухню, и вдруг у меня иссякла бумага. В коридоре я заметил, что у нас отстают обои. Я отодрал лоскут обоев и на этих обоях закончил все.

Вот я и стал профессиональным детским писателем.

1969

ВОКРУГ ЛЕНИНСКОЙ ПРЕМИИ ЗА «МАСТЕРСТВО НЕКРАСОВА» (1962)

Секретарю ЦК КПСС товарищу
Леониду Федоровичу Ильичеву

Второй экземпляр: Комитету по Ленинским премиям в области литературы и искусства.

ДОРОГИЕ ТОВАРИЩИ!

Народам советской земли, равно как и трудящимся всего мира, дорого имя Великого Ленина.

Поэтому все, что напоминает нам об этом гении человечества, вызывает преклонение, восхищение.

Следовательно, присуждение **Ленинской премии** является актом исключительного значения. Лауреатом Ленинской премии достоин быть только тот, у кого не только творчество служит делу ЛЕНИНА, но кто и как гражданин может служить примером моральной чистоты, честности, искренности.

В перечне писателей-кандидатов на Ленинскую премию за 1961 год значится имя Корнея Ивановича Чуковского.

Выдвигается на соискание премии его книга «Мастерство Некрасова». Тот факт, что из писаний К. Чуковского названа именно эта книга, — достоин удивления и сожаления.

За последнее время несколько исследователей творчества Н. А. Некрасова убедительно указали на серьезные ошибки Чуковского, которые он допускает в своей книге, изображая в кривом зеркале славную эпоху революционных демократов-шестидесятников прошлого века. Эта книга принесла не пользу, а вред общественности, создала много путаницы и неразберихи в оценке творчества Великого поэта.

Просто не знаешь, чем и объяснить — то ли слабой эрудицией, то ли какой-то мягкотелостью, — что современные молодые критики до сих пор не «расшифровали» полностью писательского пути Корнея Чуковского, хамелеона и путаника. Он немало навредил как редактор и комментатор сочинений В. А. Слепцова,

А. Я. Панаевой и других писателей, выпущенных в свет в 30-е годы издательством «Академия».

А чего стоит «отредактированное» в свое время К. Чуковским собрание стихотворений Некрасова, в котором он ПОЛИТИЧЕСКИ обезобразил творчество поэта!

В качестве характеристики «работы» Чуковского над Некрасовым позволительно привести небольшую выдержку из статьи известного критика-большевика Мих. Сем. Ольминского, которого высоко ценил покойный В. И. Ленин. Статья т. Ольминского еще в 1927 году была напечатана в № 2 ежемесячн. журнала «На литературном посту»:

«... Уже семь лет гуляет по Советскому Союзу издание, в котором милостью Чуковского воспеваются подвиги и усмирителя польского восстания Муравьева, и Комиссарова, спасшего царя, и самого царя Александра II. В декабре 1927 года предстоит ознаменование пятидесятилетия со дня смерти Некрасова. Первая мысль при этом будет — снабдить библиотеки и школы собранием стихов Некрасова. Очевидно, необходимо будет переиздание, — но с исправлением «исправлений» Чуковского. Нужно будет выбросить всю «чуковщину» и заново написать биографию поэта. Подготовить новое издание нужно поручить не белогвардейцам, явным или скрытым, — а коммунистам. Издание 1920 года — изъять из продажи».

А несколько выше, но в той же статье покойный Ольминский говорил:

«Естественно, что Чуковский служил и левым, и правым. Он собрал все, что у Некрасова можно было толковать в полицейско-самодержавном духе... Цель Чуковского — служить одновременно и революции и контрреволюции...»

Авторы этих строк — люди старшего поколения, так сказать, сверстники Чуковского, некоторые их них были тесно связаны с революционным движением еще с дооктябрьских времен — хорошо помнят фельетониста К. Чуковского, который до революции был литературным роботом кадетствующих Рябушинских, с которыми большевики вели тогда ожесточенную борьбу. Нам памятны пасквильные фельетоны К. Чуковского о Некрасове, которые он печатал в 1911—1912 годах в обывательской газете «Русское слово». После Октября он лавировал между революцией и контрреволюцией, нанося вред делу пролетариата. Позднее Чуковский лез всюду, где только возможно, со своими обывательскими сказками, от которых — по свидетельству ныне еще здравствующих очевидцев — упорно открещивалась в свое время Н. К. Крупская, руководившая тогда в Наркомпросе Внешкольным отделом.

А разве перестал вредить советской литературе еще и сейчас этот К. Чуковский? Стоит только вспомнить его последние статьи в «Лит. газ.» — о «Звездном билете» Аксенова и к памятным Добролюбовским дням напечатанную «Историю одного пасквиля», где хитрым эзоповским языком он не преминул лягнуть Добролюбова...

И вот — подумать только — Корней Чуковский выдвинут на ЛЕНИНСКУЮ премию! Человек, который многие годы СОЗНАТЕЛЬНО работал против дела ЛЕНИНА, сейчас делается кандидатом на то, чтобы носить на груди почетный знак Ленинского лауреата!

Не парадокс ли это, очень обидный и издевательский?!

В начале этого обращения мы указали на *моральную чистоту, искренность и правдивость* в служении делу Ленина как на одно из условий, дающих право на почетное звание лауреата. Во имя этого принципа мы настаиваем, чтобы Комитет по Ленинским премиям отверг кандидатуру Чуковского, приспособленца, во имя корыстных целей готового пойти на любую сделку с совестью. Именно таким он остается в памяти старшего поколения советских людей.

Настоящее письмо подписали:

1/ Елена Дмитриевна СТАСОВА, член КПСС с 1898 г., бывший секретарь ЦК КПСС, Москва.

2/ Растопчин Николай, член КПСС с 1903 г., Москва,

3/ А. Карпова, член КПСС с 1902 г., Москва,

4/Сергей Уралов, член КПСС с 1914 г., Москва,

5/ Шаров (Ефимов) Е. Е., Калинин (обл.)-5, Огородный п.,16-А, кв. 1,

6/ Поздняков Н. Я., член КПСС с марта 1917 г., Калинин (обл.)-5, ул. Правды, 37, кв. 99.

ЦК КПСС

В настоящее время в секциях и на Президиуме Комитета по Ленинским премиям в области литературы и искусства происходит обсуждение кандидатур, которые должны быть поставлены на голосование 12 апреля с. г.

В связи с этим считаем необходимым доложить ЦК КПСС о двух кандидатурах (скульптор Кербель и писатель Чуковский), обсуждение работ которых приобрело наибольшую остроту и имеет принципиальное значение. [Далее авторы этой записки в ЦК КПСС поддерживают кандидатуру Кербеля, их доводы *за* мною опущены. — *Сост.*]

<...> Иначе обстоит дело с кандидатурой К. И. Чуковского.

Значительная часть влиятельных членов и руководителей Комитета (в том числе председатель комитета — Н. С. Тихонов, руководитель секции литературы — К. А. Федин) активно выступают с поддержкой кандидатуры К. Чуковского, высоко оценивая его заслуги в развитии советской культуры и рассматривая его книгу «Мастерство Некрасова» как образцовое исследование, в котором глубокая научность анализа сочетается с высокой художественностью изложения.

Работа К. Чуковского получила высокую оценку в статьях, опубликованных в «Правде», «Известиях», «Литературной газете» и во многих других органах печати.

Резкие, но недостаггочно аргументированные критические выступления против книги Чуковского, опубликованные в газете «Литература и жизнь», вызвали повышенно сочувственное отношение к нему в литературной среде. Исключительно высокая оценка всей деятельности Чуковского была дана в материалах, опубликованных в нашей печати за последние дни в связи с 80-летним юбилеем писателя.

Таким образом присуждение Ленинской премии К. Чуковскому в настоящее время представляется весьма вероятным.

Вместе с тем за последние дни в Комитет по Ленинским премиям ЦК КПСС поступило несколько писем, в которых содержится резкая критика К. Чуковского и высказываются решительные возражения против присуждения ему премии имени Ленина.

В письме, подписанном группой старых болъшевиков (Е. Д. Стасовой, А. С. Карповой, Н. Растопчиным, С. Ураловым, Е. Шаровым, Н. Поздняковым) утверждается, что К. Чуковский не имеет права на Ленинскую премию, так как в течение многих лет он «сознательно работал против дела Ленина», до революции «был литературным роботом кадетствующих Рябушинских», а после революции «лавировал между революцией и контрреволюцией, нанося вред делу пролетариата». В письме приводится опубликованный в 1927 году резко отрицателъный отзыв критика-болышевика М. Ольминского на работу Чуковского по составлению и редактированию сборника стихов Н. Некрасова, вышедшего в 1920 году.

Резкая критика работ К. Чуковского о Некрасове, опубликованных до революции и в первые годы Советской власти, содержится также в письме персонального пенсионера А. Попова, где приводятся отрицательные огзывы В. И Ленина о Чуковском.

В связи с этим считаем необходимым доложить следующее:

К. Чуковский, впервые выступивший в печати более 60-ти лет назад в годы политической реакции после поражения революции 1905 года, активно сотрудничал в желтой кадетской прессе, вы-

ступал против марксизма, прогрессивных традиций русской литературы, творчества М. Горького, В. Короленко.

В одной из статей 1911 года В. И. Ленин писал: «Чуковские и прочие либералы, а так же тьма демократов-трудовиков «лягали» марксизм всегда, с 1906 года сугубо» (т. 17, стр. 56). «А Потресовы, Базаровы и проч. — для нас чужие люди, не менее чужие, чем Чуковские» (там же, стр. 56).

Резко оценивал деятельность Чуковского в те годы М. Горький в своих статьях *(«*Разрушение личности») и в письмах.

Впоследствие К. Чуковский стал одним из видных деятелей советской культуры, заслужив широкую известность как детский писатель, литературовед и исследователь литературы.

М. Горький в советские годы положительно отзывался о деятельности К. Чуковского, широко привлекал его к работе по созданию детской литературы и по пропаганде классического наследия.

В связи с выступлением Н. К. Крупской, резко критиковавшей сказки Чуковского и его работы о Некрасове, М. Горький опубликовал в 1928 году в «Правде» «Письмо в редакцию», в котором отвел эту критику. В заключение М. Горький писал: «Помню, что В. И. Ленин, просмотрев первое издание Некрасова под редакцией Чуковского, нашел, что это «хорошая, толковая работа». А ведь Владимиру Ильичу нельзя отказать в уменье ценить работу».

Заслуги К. Чуковского в развитии советской литературы общеизвестны и высоко оценены: к 75-летию со дня рождения он награжден орденом Ленина, а к 80-летию — орденом Трудового Красного Знамени.

Считаем возможным ограничиться этими наградами.

Просим разрешения высказать руководству Комитета, а также коммунистам — членам Комитета предложение поддержать мнение старых большевиков о нежелательности присуждения К. И. Чуковскому Ленинской премии.

Зав. Отделом культуры
ЦК КПСС *Д. Поликарпов.*
Зам. зав. Отделом *А. Петров*

6 апреля 1962 года

Члены комитета позволили себе не согласиться с мнением вышестоящих товарищей. Примечательно, что на сей раз были единодушны как противники книги Чуковского о Некрасове, так и его сторонники, в числе которых были А. Сурков, Р. Гамзатов, А. Каринян, В. Орлов, С. Смирнов, Л. Новиченко, В. Солоухин, В. Ермилов. И Корней Иванович, получив 70 положительных голосов против 23 отрицательных, стал лауреатом.

МАСТЕРСТВО НЕКРАСОВА

Печатается по изданию: *Чуковский Корней.* Собр. соч.: В 6 т. М.: Худож. литература, 1966. Т. 4.

С. 19. *Большинство современников не только не видели бесчисленных нитей, связывавших Некрасова с Пушкиным, но, напротив, были склонны считать, будто эти поэты полярно противоположны друг другу. Это дикое мнение держалось десятки лет.* — Это намеренно заостренное обобщение (характернейший прием К. И. Чуковского, используемый им в зачине многих работ) вместе со столь же «несправедливым» утверждением на следующей странице о «постоянном пренебрежении» демократической критики к Пушкину и противопоставлении ему Некрасова, опровергнутые, в сущности, автором уже в первом примечании цитатой из Скабичевского, дало повод В. А. Архипову для идеологически острых, но объективно несправедливых упреков Чуковскому (см. вступительную статью к настоящему тому). Споры вокруг наследия Пушкина и Некрасова, о месте обоих поэтов в истории русской литературы и общественной мысли носили глубоко принципиальный характер, и предложение автора рассматривать позиции обеих сторон в этих спорах как тотальное и трагическое заблуждение — это скорее неоправданно рискованный стилистический прием, чем принципиально важное положение его концепции.

Впервые с особенной силой споры о Пушкине и Некрасове выплеснулись на страницы периодической печати после знаменитого выступления Ф. М. Достоевского на похоронах Некрасова. Вспоминая в декабрьском 1877 г. «Дневнике писателя» об этом выступлении, Достоевский писал о покойном: «...он в ряду поэтов (то есть приходивших с “новым словом”) должен прямо стоять вслед за Пушкиным и Лермонтовым. Когда я вслух выразил эту мысль, то произошел маленький эпизод: один голос из толпы крикнул, что Некрасов был выше Пушкина и Лермонтова и что те были всего только “байронисты”» (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 26. Л., 1984. С. 112–113).

Через несколько дней на этот «эпизод» откликнулся газетной статьей «Николай Алексеевич Некрасов, как человек, поэт и редактор» критик «Отечественных записок» А. М. Скабичевский, известный своими народническими взглядами. Статья была прямо обращена к «молодым друзьям», считающим, что Некрасов «выше» Пушкина и Лермонтова и более понятен народу. Скабичевский заявлял: «На вопрос о том, выше ли он был своих знаменитых предшественников, я не колеблясь, вслед за вами, мои молодые друзья, готов повторить: да, он был выше их, — во-первых, потому, что они были поэтами исключительно только той среды, к которой принадлежали, удовлетворяли вкусам и потребностям

лишь одной этой среды и были совершенно чужды огромной массе народа, которую они не знали. Правда, и они заимствовали иногда мотивы и образы для своих произведений из так называемой "народной поэзии", но это были не живые мотивы и образы, взятые непосредственно из жизни, а архаические, которые они извлекали из разных памятников прожитой старины и приноровляли их к вкусам и потребностям все той же среды, жизнью которой сами жили и для которой творили; между тем как в поэзии Некрасова вы видите непосредственные мотивы современной жизни, относящейся не к одной какой-либо группе людей, а ко всем слоям общества <...>. Он является, таким образом, всенародным лириком настоящего момента русской жизни. Он выше своих предшественников тем, что те в своих произведениях находились под сильным влиянием разных западных литератур и никак не могли обойтись без того, чтобы не разыгрывать перед русской публикой ролей то Шиллера, то Шекспира, то Байрона, то Гете, между тем как Некрасов является перед нами вполне самобытным и самородным, чисто русским талантом, таким, одним словом, каким до него являются только выходцы из самого народа, вроде Кольцова, Никитина или Шевченки. Он выше, наконец, своих предшественников как ум более политически зрелый, сознательно и определенно направленный сравнительно с писателями, колеблющимися и исполненными патриархальных традиций и предрассудков...» («Биржевые ведомости». 1878. 6 января. № 6).

Вслед за Скабичевским со статьей «Об историческом значении Некрасова как поэта» выступил другой сотрудник некрасовского журнала, Д. Л. Мордовцев — один из тех, кто у могилы поэта возражали Достоевскому: «Выше, выше!» «И теперь, — писал он, — с холодным вниманием и беспощадной строгостью к своим субъективным влечениям, путем строгой исторической критики значения Некрасова в истории развития русской мысли и ее оздоровления, пишущий это сознательно готов говорить то, что сказал на могиле поэта: "Выше! Выше!" Да, по глубине и нестираемости черты, проведенной поэзией Некрасова по русской мысли, по всеобъемлемости идеи — идеи "спасения" слабого и бедного от нужды, горя и погибели, идеи, божественности которой, конечно, не сможет отрицать самый засушенный скептицизм, по всеобъемлемости этой идеи, которая всецело господствовала в творчестве Некрасова, он станет в глазах будущих историков России неизмеримо выше Пушкина и Лермонтова. Мы этим нисколько не хотим, да и не в наших силах умалить значение последних, за которыми это значение история закрепила, так сказать, нотариальным порядком. Мы хотим только сказать, что у Некрасова нет ни одного произведения, ни одного стиха, в котором бы он хотя на йоту отступил от своей исторической миссии или даже на минуту забыл о ней» («Древняя и новая Россия». 1878. № 2. С. 140).

Даже такой «засушенный скептик» и постоянный оппонент Некрасова, как В. П. Буренин, был вынужден признать: «То, что сказал в своей поэзии Некрасов, и так, как он сказал, не говорили до него ни Пушкин, ни Лермонтов ни <...> поэты пушкинской школы». «Никаких сомнений, — писал он далее, — не может быть насчет того, что эта поэзия сразу завоевала себе массу поклонников и заняла свое оригинальное место в ряду поэтических вдохновений гениальных предшественников Некрасова и их более или менее талантливых подражателей. Может быть чисто поэтического, эстетического дарования у Некрасова не более чем, например, у таких подражательных поэтов, каковы Майков, Полонский, Фет, Толстой, Мей и другие, но по оригинальности своей поэзии он возвышается среди них, как титан между обыкновенными людьми.

<...> Целая новая полоса развития русской жизни у Некрасова получила свое поэтическое воплощение — худое или хорошее, слабое или сильное — это подлежит, может быть, спорам; но не может быть спора о том, что только поэзия музы "тоски и печали" воплощает эту полосу, только в этой поэзии находятся истоки нового развития русской жизни, а у гениальных предшественников этой музы сказанных мотивов не имеется. И оттого Некрасов, как бы ни критиковали его творчества с эстетической стороны и со всяких иных сторон, навсегда останется таким поэтом, которого из истории русской литературы не выки-

нешь, который никогда не забудется, в произведениях которого всегда будут искать то, что можно найти лишь у него и ни у кого другого больше» («Новое время». 1878. 5 (17) мая. № 783).

С. 20. *Подголосок бюрократических верхов Петербурга «jornal de St.-Petersbourg».* — Правительственная газета, выходившая в Петербурге на французском языке с 1813 г.

С. 22. *Неизвестно, какими путями дошла до молодого Некрасова в Ярославскую глушь запрещенная пушкинская ода.* — Стихотворение Пушкина «Вольность» было широко распространено в списках в России 1820-х — 1830-х годов под названием «Свобода». Свидетельство Некрасова об одном из таких списков, бытовавшем в Ярославском крае, подтверждается по крайней мере еще одним фактом такого бытования на родине поэта: «Свобода» Пушкина вписана в один из ярославских семейных альбомов той эпохи, хранящемся в Гос. архиве Ярославской области (см.: *Мельгунов Б. В.* «Всему начало здесь...». Некрасов и Ярославль. Ярославль. 1997. С. 205).

С. 32. *Пропагандировались дорогие ему взгляды Белинского, имя которого было тогда под цензурным запретом.* — В письме к цензору В. Н. Бекетову от 29 марта 1856 г. по поводу статьи четвертой «Очерков гоголевского периода русской литературы» Н. Г. Чернышевского, назначенной к апрельской книжке «Современника» того же года, Некрасов просил: «Бога ради, восстановите вымаранные Вами страницы о Белинском. Это слишком печальное действие, и я надеялся и надеюсь от врожденного Вам чувства справедливости, что Вы не будете гонителем беззащитного и долго поруганного покойника — хотя в том случае, где Вам прямо не предписывает этого Ваша обязанность» (*Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л., СПб: Наука, 1981–2000. Т. X1V. Кн. 2. С. 12–13. Далее ссылки на это издание даны сокращенно: *Некрасов*, с указанием римскими цифрами тома и арабскими — страницы). Названная статья Чернышевского появилась в журнале без имени Белинского. Впервые имя великого критика было названо в статье пятой того же цикла, напечатанной в июльской книжке «Современника» 1856 г.

С. 39. *Справедливо говорит один из современных исследователей <Е. И. Покусаев>: «Порой Чернышевский... впадал в крайности и допускал ошибочные формулировки... Так, он утверждал, например, что Пушкин по преимуществу поэт-художник, в произведениях которого выразилось не столько развитие поэтического содержания, сколько развитие поэтической формы». <...> Замечательно, что сам-то Некрасов <...> избежал этой ошибки тогдашних радикалов.* – Следует признать, что В. А. Архипов не без оснований оспаривает такую оценку. Девятого марта 1877 г. А. Н. Пыпин, посетив больного Некрасова, записал его слова: «Старая поэзия: Пушкин — великий поэт, но это “птица, сидящая на дереве”, — содержания в литературе не было[1]. Николай Гаврилович сумел это сказать по поводу просто Авдеева, — он указал, что старая литература была дрянь, и это было уже много». (Н. А. Некрасов в воспоминаниях современников. М., 1971. С. 448).

Впрочем, в главе седьмой комментируемого очерка, «не замеченной» Архиповым и его единомышленниками, Чуковский, исследовательской манере которого свойственно предельное заострение предварительных тезисов, диалектически сопрягает крайности: «Некрасов никогда не забывал, что содержание и направление его собственной поэзии иное. Поэт-разночинец, он сознавал себя выразителем *нового*, высшего этапа в развитии русской революции. Поэтому мы очень ошибались бы, если бы стали изображать дело так, будто некрасовская поэзия есть прямое и непосредственное продолжение пушкинской» (С. 50).

С. 40. *Поэма «В. Г. Белинский» больше четверти века не могла появиться в подцензурной печати.* – Впервые эта поэма опубликована в вольной русской печати за границей: «Полярная звезда на 1859 год». Кн. V. С. 48–52, без указания автора. В легальной русской печати впервые: «Древняя и новая Россия». 1881. № 2. В со-

[1] Когда он узнал Мицкевича, он понял, какая могла быть поэзия для общества *(Примеч. А. Н. Пыпина).*

брание сочинений Некрасова включена впервые К. И. Чуковским в первом советском издании: Стихотворения Н. А. Некрасова. Пг., 1920.

С. 61 (примеч. 1). *Впервые она была напечатана в издании 1855 г. и тогда же воспроизведена в некрасовском «Современнике».* — В февральской книжке «Современника» 1855 г. накануне выхода в свет анненковского издания «Сочинений Пушкина» были напечатаны три стихотворения Пушкина: «Воспоминание в Ц<арском> с<еле>», «Воспоминание» и «Наперсница волшебной старины...».

С. 71. *...ему следовало бы лет за пятнадцать до этого возмутиться...* – Известно, впрочем, что пародийная поэма Пушкина «Граф Нулин» (1825), напечатанная впервые в 1827 г., подверглась ожесточенным нападкам критиков за ее «безнравственность» и «бессодержательность» (см.: *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 3. М., 1975. С. 456).

С. 85. *...он в то время работал постоянным сотрудником.* — С начала 1844 г. Некрасов является негласным редактором «Литературной газеты», официальным редактором которой был А. А. Краевский.

С. 86. *...для некрасовского сборника им было написано четыре статьи.* – Для первой части альманаха Белинский написал «Вступление» и очерк «Петербург и Москва», для второй — очерки «Александринский театр» и «Петербургская литература».

...есть немало указаний на то, что сборник создавался поэтом в самом близком контакте с Белинским. – Наиболее подробно об истории создания альманахов *натуральной школы* см. в кн.: *Мельгунов Б. В.* Некрасов — журналист. Малоизученные аспекты проблемы. Л., 1989. С. 25–64.

«Черты из характеристики петербургского народонаселения». – Предположение Б. Я. Бухштаба, поддерживаемое К. И. Чуковским в примечании о том, что этот очерк готовился в качестве вступления к «Физиологии Петербурга» и был затем отвергнут, в настоящее время признано неубедительным, хотя соотнесенность его с работой над альманахом очевидна (*Некрасов.* Т. XII. Кн. 1. С. 408).

С. 87. *К участию в сборнике Некрасов привлек Григоровича <...>, Владимира Даля, Евгения Гребенку и др.* – Кроме названных здесь литераторов и самих организаторов альманаха Некрасова и Белинского, в нем участвовал И. И. Панаев.

...новое запрещение «Петербургских углов». – Далее, со ссылкой на сочинения А. Ф. Кони (комментарий Ю. Г. Оксмана), излагается история первого и единственного запрещения «Петербургских углов» для публикации в «Литературной газете». Была применена статья 3-я параграфа 3-го «Устава о цензуре», карающая за «оскорбление добрых нравов и благопристойности». Цензорская помета «По решению Комитета нельзя печатать. 4 апреля 1844» принадлежит А. И. Фрейгангу (*Некрасов.* Т. VII. С. 580). Другой цензурной катастрофы с «Петербургскими углами» не было: 11 февраля 1845 г. цензор А. В. Никитенко разрешил это произведение Некрасова для публикации в «Физиологии Петербурга» (там же. С. 583).

С. 93. *...весь о петербургских низах, об их беспросветной нужде и непосильной работе.* – По первоначальному замыслу, объявленному в приложении к № 112 «Московских ведомостей» от 16 сентября 1844 г., двухтомное издание. «Петербург. Физиология, составленная из трудов русских литераторов» должно было состоять из 12 глав, где первая посвящалась памятникам архитектуры города, вторая — характеристике петербургских островов и улиц — не только Коломны и Козьего болота, но и Невскому проспекту, Морской, Гороховой и т. д., а глава XII — характеристике петербургских ресторацій, «Гостиницы для приезжающих. Кондитерские и проч. Петербургские магазины. Петербургские знаменитости». (*Некрасов.* Т. XIII. Кн. 1. С. 40–41).

С. 107 *Но самую книгу Гоголя, вызвавшую письмо Белинского, Некрасов предпочел игнорировать.* — Исследования последнего времени убеждают в том, что как редактор «Современника» и поэт-сатирик Некрасов активно выражал свою солидарность с Белинским — критиком «Выбранных мест...» В майской книжке «Современника» 1847 г. были перепечатаны из «Московских ведомостей» «Письма Н. Ф. Павлова к Н. В. Гоголю» — одно из первых и наиболее ярких критических выступлений против названной книги Гоголя. В редакционном предисловии к этим «Письмам...» Некрасов писал: «Представляя нашим читателям напечатан-

ные первоначально в “Московских ведомостях” “Письма Н. Ф. Павлова к Гоголю”, которые по глубоко верному взгляду и мастерству изложения могут назваться образцом *благородной полемики,* мы благодарим автора за дозволение перепечатать их в нашем журнале» (*Некрасов.* Т. XIII. Кн. 1. С. 221). В «Современных заметках» декабрьской книжки журнала за 1847 г. Некрасов под маской Нового поэта поместил свою пародию на одно лирическое отступление из «Мертвых душ», бьющую по «Выбранным местам...».:

В груди моей и буря и смятенье,
Святым восторгом вечно движим я,
Внимает мне Россия с умиленьем...
Чего же, Русь, ты хочешь от меня?
Зачем с таким невиданным волненьем
Не сводишь ты с меня своих очей?..
О Русь, о Русь! с немым благоговеньем
Чего же ждешь ты от моих речей?..
Иль чувствуешь, что слово «вдохновенье» —
В устах моих, пылающих огнем,
Есть *личная потребность очищенья*
И потому такая сила в нем!

(*Некрасов.* Т. XII. Кн. 2. С. 228)

С. 115. *«Новый Гоголь появился!»* — Слегка измененное («появился» вместо «явился») восклицание Н. А. Некрасова при вручении рукописи романа Ф. М. Достоевского «Бедные люди» В. Г. Белинскому, приведенное Достоевским в январском выпуске «Дневника писателя» 1877 г. (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. XXV. Л., 1983. С. 30). И. И. Панаев свидетельствует, что В. Г. Белинский после прочтения «Бедных людей» в рукописи «задыхаясь, передал ему <Н. А. Некрасову — *ред.*> свои впечатления, говорил, что “Бедные люди” обнаруживают громадный, великий талант, что автор их пойдет далее Гоголя...» (*Панаев И. И.* Литературные воспоминания. Л., 1950. С. 309). О том же сообщал Ф. М. Достоевский брату в письме от 1 февраля 1846 г.: «... Наши все и даже Белинский нашли, что я даже далеко ушел от Гоголя». (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. XXVIII. Кн 1. Л., 1985. С. 117).

С. 135. *Поэзия Некрасова, особенно в шестидесятых годах, явила собою новую, более позднюю стадию гоголевского направления в литературе – стадию обнажения сатирической темы, ее акцентировки.* – В одной из статей, посвященных утрате после Пушкина «прямого приема искусства», Н. Н. Страхов писал:

«В свою очередь то направление отношения к предмету, которое началось с иронии Гоголя, не только однако же не исчезло в нашей литературе, а, напротив, продолжается у многих писателей и развилось даже до своих крайних форм. Ирония, которая у Гоголя имела такую строгую художественную меру, понемногу вовсе удалилась от предмета; все больше и больше усиливала свое выражение, писатели стали беспрерывно употреблять *иронию гиперболическую,* в которой уже нет заботы о реальном изобретении, а, напротив вся потеха заключается в искажении реальных черт. Эта гиперболическая ирония иногда разыгрывается наконец до того, что переходит в чистое глумление, то есть, речи совершенно бессмысленные, самою своею бессмысленностью выражающие презрение к тому, о чем говорится. Вместо иронии явилось, так сказать, нахальное, наглое обращение с предметами, как всего сильнее выражающее пренебрежение к ним того, кто о них говорит.

Такой характер представляют произведения *Щедрина* и отчасти *Некрасова.* Их приемы пришлись очень по душе многим русским людям, которые вообще не любят прямой речи, для которых почти нет середины между восторженно-

стью и озлоблением, между сентиментальностью и цинизмом». («Русский вестник». 1875. № 6. С. 804).

С. 173. *...Некрасов осознал их неправильность.* – На эту «неправильность» обратил его внимание И. С. Тургенев, который писал 10 июля 1855 г. И. И. Панаеву: «Желал бы я знать — стих Некрасова (в стихотворении «Русскому писателю»)

Служи не славе, *не* искусству.

— Вероятно, опечатка вместо: «но искусству» (*Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 18 т. Т. 3. М., 1987. С. 47).

С. 205. *Некрасов... дал свою рукопись на прочтение одному литератору* – А. С. Суворину.

С. 210. *Когда лет пятьдесят назад мною был обнаружен... отрывок.* – Стихотворный набросок «О, пошлость и рутина...» впервые опубликован К. И. Чуковским в журнале «30 дней». 1931. № 1. С. 7.

С. 220. *Профессор В. Г. Базанов... справедливо указал...* – Позднее текст этого доклада был включен Базановым в его монографию «От фольклора к народной книге» (Л., 1973. С. 232–240).

С. 235. *Поэтому в окончательном тексте поэмы он вычеркнул... Павлова.* – В рецензии на первое издание «*Мастерства...*» Б. И. Бурсов оспорил это решение Чуковского, расценив его как «натяжку» («Правда». 1953. 16 июля. № 197). Вряд ли этот упрек справедлив.

С. 256. (примеч. 2). *...возможно, что в данном случае имела место опечатка.* – Это несомненно опечатка, не единственная в издании 1861 г. Стих 198 «Когда же... Но молчу. Хоть мало...» там же искажен следующим образом: «Когда же, но молчу. Хоть мало...» Обе эти опечатки дошли до последнего прижизненного издания «Стихотворений» Некрасова (1873). Необходимость исправления этих стихов по изданию 1856 г. указана Б. Я. Бухштабом в его книге «Издание классической литературы. Из опыта “Библиотеки поэта”» (М., 1963. С. 242, 257).

С. 298. *...Тургенев в первой книжке журнала Некрасова отозвался о нем, используя выражение Лермонтова.* – Имеется в виду фельетон «Современные заметки», единоличным автором которого до недавнего времени считался И. С. Тургенев. В настоящее время часть фельетона, из которой К. И. Чуковский цитирует фразу об «озлобленном поэте», атрибутирована Некрасову (*Мельгунов Б. В.* Некрасов — журналист. Малоизученные аспекты проблемы. Л., 1989. С. 137–138) и включена в отдел «Dubia» критико-публицистического тома академического издания его сочинений (*Некрасов.* Т. XII. Кн. 2. С. 218–219).

С. 351 (примеч. 2). *Сообщено А. М. Гаркави.* – Со ссылкой на архивный источник отрывок из донесения Ф. П. Еленева об эпиграфе к «Железной дороге» опубликован в книге А. М. Гаркави «Н. А. Некрасов в борьбе с царской цензурой» // Уч. Зап. Калинингр. Гос. пед. Ин-та. 1966. Вып. 13. С. 115—116.

С. 359 (примеч. 1). *Цитируемые здесь цензурные материалы подготовлены к печати А. М. Гаркави.* – См.: указ. соч. Гаркави.

С. 501. *Один из близких друзей поэта* – И. А. Панаев.

С. 525 (примеч. 1). *Настоящая глава частично воспроизводит мои наблюдения над формой народных стихов, опубликованные в 1921 г.* – Имеется в виду книга К. Чуковского «Некрасов как художник» (Пг., 1922. С. 39 и далее).

С. 538. *...лет сорок назад, когда мне впервые случилось писать о его художественных приемах и принципах...* – См. примеч. к с. 525.

С. 575. *«Какие брюки? Что вы, г. Некрасов? С какой стати вы говорите о брюках?»* – Цитата из статьи Н. И. Соловьева «Критика направлений» («Всемирный труд». 1868. № 4. С. 105).

С. 593. *...редактор первого посмертного издания Некрасова...* – С. И. Пономарев.

С. 594. *Для большего сходства с Александром II Некрасов указывает, что это Рудометов II.* — В первой публикации 1863 г. это стихотворение действительно на-

правлено против императора. Однако окончательная редакция, очевидно, относится к 1866 г., когда был запрещен «Современник», и направлена против генерала М. Н. Муравьева-Вешателя, «вновь призванного на службу Отечеству» после выстрела Д. Каракозова. (Подробнее см.: *Мельгунов Б. В.* Из комментария к стихотворениям Некрасова // Некрасовский сборник. VI. Л., 1978. С. 139–142. Гл. «Сатирические стихи о Муравьеве»; см. также: *Некрасов.* Т. II. С. 414–415.)

С. 594–595. *...злоба, которую это стихотворение вызвало в бюрократических и придворных кругах...* – В первоначальном отношении официальных кругов к «Забытой деревне» не было единомыслия. В письме к М. П. Погодину от 3 апреля 1856 г., еще до выхода в свет, но уже разрешенного цензурой сборника «Стихотворений» Некрасова 1856 г., К. Д. Кавелин сообщал: «Царь сказал Горчакову Венскому: «Нам надо забыть Европу, обратиться к ней спиной и думать только о внутреннем...» Плетневу же он сказал при представлении «Чиновника» Соллогуба: «Пора все это выводить на свежую воду. Посмотрите, как говорит "Nord". Вследствие этого и Пушкин (М. Н. Мусин-Пушкин. — *Ред.*) велел пропустить "Забытую деревню" Некрасова ("У бурмистра Власа бабушка Ненила..." и пр.), прибавляя, что глупо писать такие вещи и еще глупее находить их хорошими. Ростовцев все продолжает твердить, что эта пьеса вредная и опасная...» (*Барсуков Н.* Жизнь и труды М. П. Погодина. Кн. 14. СПб., 1900. С. 217).

«Некоторые <...> из читателей, — докладывал 14 ноября 1856 г. цензор Е. Е. Волков министру народного просвещения А. С. Норову, — под словом "забытая деревня" понимают совсем другое... Они видят здесь то, чего вовсе, кажется, нет — какой-то тайный намек на Россию...» (*Евгеньев-Максимов В.* Некрасов как человек, журналист и поэт. М.; Л., 1928. С. 223). После перепечатки Н. Г. Чернышевским «Забытой деревни» и еще нескольких произведений в рецензии на «Стихотворения» 1856 г. в ноябрьской книжке «Современника» за 1856 г. были запрещены не только переиздание сборника Некрасова, но и упоминание о нем в печати.

С. 596. *Когда он напечатал в своей первой книге стихотворение «В деревне» – о крестьянине, убитом на охоте медведем, – многие вычитали в этих стихах смелый намек на недавно умершего царя Николая.* – Ср. одну из предсмертных автобиографических заметок Некрасова: «Казус со стих<отворением> "В деревне": М. был уверен, что о Н<иколае> П<авловиче>. Брат К<онстантин> знает». (*Некрасов.* Т. XIII. Кн. 2. С. 62. Лицо, обозначенное инициалом М., не установлено.)

С. 603. *«Современник» в своем «Внутреннем обозрении» писал...* – Автор Г. З. Елисеев.

С. 609. *Повесть печаталась фельетонами в умеренно-либеральной газете.* – В «Новом времени» под псевдонимом С. Бобровский. Отпечатанная отдельной книгой под заглавием «Всякие. Очерки современной жизни» (СПб., 1866), эта книга за попытку автора выразить сочувствие сосланному Чернышевскому была, по указанию цензуры, уничтожена, а ее автор привлечен к судебной ответственности. По свидетельству Суворина, Некрасов говорил ему, что стихотворение «Пропала книга» (1868) из цикла «Песни о свободном слове» написано в связи с этим событием (*Суворин А. С.* Дневник. М.-Пг., 1923. С. 245).

СТАТЬИ 1960—1969

БЕСПЛОДНЫЕ УСИЛИЯ ЛЮБВИ

Впервые в сборнике «Люди и книги». М., 1960. Печатается по изданию: *Чуковский К.* Собр. соч.: В 6 т. 1966. Т. 3.

С. 648. См.: *В. Шекспир.* Бесплодные усилия любви / Перев. в стихах К. Чуковского. М.: Всесоюзн. упр. по охране авт. прав. 1945.

НЕЧТО О ЛАБУДЕ

Впервые: Лит. газ. 1961. 12 авг.

Эта статья в защиту «Звездного билета» В. Аксенова положила начало обширной дискуссии о языке. Участники дискуссии печатались в двух газетах — в «Лит. газете» и в «Литературе и жизни». Перечень статей на затронутую тему см.: *Д. А. Берман.* Корней Иванович Чуковский. Биобиблиографический указатель. М.: Восточная литература, 1999, с. 78. Дискуссия шла и между читателями, и между газетами. Итоги этих споров нашли свое отражение в книге К. Чуковского «Живой как жизнь» (см. т. 4 наст. изд.).

ЛИТЕРАТУРНОЕ ЧУДО

Впервые за границей — *Чуковская Л.* Записки об Анне Ахматовой. 1952–1962. Т. 2. Париж: ИМКА-Пресс, 1980. С. 608–609. Печатается по этому изданию.

В архиве К. Чуковского хранится множество его внутренних рецензий, однако рукопись отзыва на рассказ Солженицына не сохранилась. Но сохранилась запись в дневнике Чуковского от 11 апреля 1962 года, когда он одновременно с А. Т. Твардовским отдыхал в санатории «Барвиха»: «Третьего дня Твардовский дал мне почитать рукопись “Один день Ивана Денисовича” — чудесное изображение лагерной жизни при Сталине. Я пришел в восторг и написал краткий отзыв о рукописи. Твардовский рассказал, что автор — математик, что у него есть еще один рассказ...» (см. наст. изд. Т. 13. С. 325). В это время Твардовский готовился напечатать этот рассказ Солженицына в «Новом мире» и обдумывал, как провести его через цензуру. А Чуковский был тогда в почете — только что получил Ленинскую премию за книгу «Мастерство Некрасова», в апреле 1962 года широко отмечался его 80-летний юбилей. Краткая рецензия о рассказе Солженицына оказалась одним из первых критических отзывов о писателе. Твардовский передал его Хрущеву вместе с рукописью Солженицына. Однако Александру Исаевичу Твардовский отзыва не показал. Рецензия попала в архив Чуковского из архива «Нового мира» во время разгрома редакции в конце 1960-х годов.

Внутренняя рецензия печатается в настоящем собрании в виде исключения, учитывая дальнейшую литературную судьбу солженицынского рассказа. Личное знакомство автора рецензии и автора рассказа произошло позже, после того, как Чуковский напечатал в своей книге «Высокое искусство» разбор переводов «Одного дня Ивана Денисовича» на иностранные языки.

ИРАКЛИЙ АНДРОНИКОВ

Впервые под названием «Ираклий Андроников и его книга о Лермонтове». — «Литературная Россия». 1965, 2 апреля. Печатается по изданию: *Чуковский К.* Собр. соч.: В 6 т. 1969. Т. 6.

ПАНТЕЛЕЕВ

Впервые под названием «Мускулатура таланта». — «Литературная газета». 1954, 4 декабря, и «Две удачи». — «Литературная Россия», 1968, 30 августа. Печатается по изданию: *Чуковский К.* Собр. соч.: В 6 т. 1969. Т. 6.

Статья печаталась как предисловие к четырехтомному Собранию сочинений Л. Пантелеева (Л., 1983–1985) и помещена в первом томе этого четырехтомника.

С. 674 *...когда-то открыл его Горький...* — 14 декабря 1926 года Чуковский писал Горькому: «Слыхали ли Вы о “Республике Шкид”, которая выйдет на днях в Госиздате? Если хотите, я пришлю Вам эту книгу. “Шкид” это — Школа имени

Достоевского для нравственно дефективных детей, то есть для мазуриков, карманников и пр. Двое из этих "дефективных" написали великолепную книгу для юношества о своем пребывании в Шкиде. Написали весело и ярко. По-моему, эту книгу непременно надо перевести на все языки. Книга в своем роде потрясающая и, как человеческий документ, не имеет себе равных...

Если книга понравится Вам и Вы посоветуете перевести ее на английский язык, я могу найти переводчика: англичанина, знающего советский быт».

Горький очень заинтересовался молодыми авторами, а книга имела большой успех и переиздается до наших дней.

К СПОРАМ О «ДАМСКОЙ ПОВЕСТИ»

Впервые в изд.: *Чуковский К.* Собр. соч.: В 6 т. 1969. Т. 6. Печатается по этому изданию. Об истории этой статьи выразительно рассказано в воспоминаниях Наталии Ильиной: «В толстом журнале появилась повесть одной писательницы, чрезвычайно понравившаяся Корнею Ивановичу. Но ученый языковедческий журнал внезапно обрушился на повесть, утверждая, что это типичный пример "дамского творчества", и отсылал читателя к моему фельетону "Традиции и новаторство в жанре дамской повести". Но эта повесть ничего общего не имела с теми ремесленными, халтурными, так называемыми "бульварными" произведениями, которые я высмеивала... Автор повести обвинялся также в пренебрежительном, высокомерном отношении к людям иного, более "низкого" круга. Дело в том, что некоторые персонажи повести говорили на смеси канцелярщины с просторечием. Речь их автор как бы ставил под увеличительное стекло, борясь таким способом против коверкания родного языка...

Странно было видеть бездоказательную и демагогическую статью на страницах ученого журнала. Еще страннее было то, что под статьей стояла подпись некоего С. — человека и неглупого, и одаренного, и до появления данной статьи многими уважаемого. Особенно неприятно были поражены статьей те, кто знал С. лично и хорошо к нему относился. Среди них был Корней Иванович. Он не раз принимал С. у себя, ценил его знания и, восхищаясь им. причислял его к "могучей кучке" молодых советских лингвистов.

Поскольку С. в своей работе ссылался на меня, беря меня как бы в союзники, я написала открытое письмо в журнал, но письмо опубликовано не было. Вскоре я узнала, что в Институте русского языка будут обсуждаться номера журнала, и решила на обсуждение пойти и там выступить... Защитить несправедливо обруганную повесть пожелал и Корней Иванович. Свое выступление он наговорил на магнитофонную пленку и через своего секретаря, Клару Израилевну Лозовскую, передал пленку в Институт русского языка.

Переполненный зал. С. гордо сидит на эстраде, в президиуме... Я была в зале, когда председатель произнес: "Слово предоставляется Корнею Ивановичу Чуковскому!" Вокруг меня задвигались, зашептались, заоборачивались: где, где тут Чуковский? Изменившееся, испуганно-изумленное и внезапно покрывшееся испариной лицо С.: и он всматривается в зал... Звучит высокий, насмешливый, неповторимый голос: "Был ли мужчиной Гомер? Нет, Гомер был, несомненно, женщиной!" Именно так — сразу огорошить, сразу быка за рога — начинал этот человек свои статьи, свои выступления... В зале улыбки, веселые переглядывания... А насмешливый голос звучит, и каждое слово больно стегает С., и тот уже глаз не может поднять, уставился в зеленую скатерть стола, лицо побагровевшее, чуть ли не апоплексическое...

Так защитил Корней Иванович произведение, которое считал талантливым, а нападки на него несправедливыми. Это случилось в канун его восьмидесятилетия. Он лучше многих понимал, как драгоценно время, он хорошо знал пределы своих сил. Но готов был тратить и то, и другое, если мог кого-то защитить,

кому-то помочь. Добр он был? Не знаю. Знаю, что был он широк, мудр, терпим. Намека в нем не было на узость, на сектантство, на ту несгибаемую принципиальность, от которой не тошно только ее обладателю...» (*Наталия Ильина.* Таким я его и помню // Воспоминания о Корнее Чуковском. М.: Сов. писатель, 1983. С. 415–417).

КАК Я СТАЛ ПИСАТЕЛЕМ

Впервые статья опубликована посмертно в журнале «Юность» (1970, № 1). Это – текст последнего выступления Чуковского по радио.

Печатается по изд.: Жизнь и творчество Корнея Чуковского. М: Детская литература, 1978. С. 129–152.

На вопрос, стоящий в заголовке статьи, гораздо более подробно отвечают дневники Чуковского и его воспоминания, которыми заинтересованный читатель может дополнить этот краткий конспективный рассказ.

С. 694. *И утро, и полдень...* – стихотворение А. М. Жемчужникова «Прелюдия к прощальным песням».

И наши внуки в добрый час... – «Евгений Онегин». Гл. 2.

С. 695. *...выше всех на свете Кантов и Спиноз.* – Ранние статьи Чуковского см. в т. 6 наст. изд.

С. 697. *...вышло с послесловием Луначарского.* – Речь идет об издании: *Чуковский К.* Поэзия грядущей демократии: Уот Уитмен / С прил. ст. А. Луначарского. Пг.: Парус, 1918.

...я написал книжку о нем... нашли выражение на бумаге. – См. книгу о Чехове в т. 4 наст. изд.

С. 698. *...один из моих бывших школьных товарищей.* – Речь идет о Владимире Жаботинском, в те годы сотруднике «Одесских новостей». Подробнее об отношениях Чуковского с Жаботинским см.: *Евгения Иванова.* Чуковский и Жаботинский: История отношений в текстах и комментариях. М.–Иерусалим: Гешарим – Мосты культуры, 2005. Когда Чуковский в 1969 году читал по радио свою статью, имя Жаботинского находилось в России под запретом.

С. 698. *...большая статья о путях нашего тогдашнего искусства.* – Эта статья называлась «К вечно юному вопросу: Об „искусстве для искусства“» (см. т. 6 наст. изд.).

С. 702. *...Щеголева уже присудили к году крепости.* – Павел Елисеевич Щеголев – историк русского революционного движения и пушкинист. За издание журнала «Былое» был приговорен (правда, несколько позднее, в 1909 году) к тюремному заключению, где и провел около двух лет.

С. 704. *...написаны почти невероятные слова: «1906–1968».* – Автор имеет в виду т. 6 своего Собр. соч. (М.: Худож. лит., 1969).

ВОКРУГ ЛЕНИНСКОЙ ПРЕМИИ ЗА «МАСТЕРСТВО НЕКРАСОВА» (1962)

Впервые см.: «С доводами Стасовой и ее товарищей не согласны» / Публикация Михаила Прозумещикова // газета «Куранты». М., № 114. 1994, 17 июня. См. также: «Документы свидетельствуют...» // Вопросы литературы. 1995. № 3, с. 258–268 (публикация и комментарии Р. Романовой).

Комментарии Б. В. Мельгунова
К «Статьям 1960–1969» комментарии Е. Ц. Чуковской

Авдеев Михаил Васильевич (1821–1876), писатель, публицист *713*
Авсеенко Василий Григорьевич (1842–1913), прозаик, критик, журналист 20, 156, 574; *20*
Агин Александр Алексеевич (1817–1875), художник-иллюстратор 91, 109–110
Азадовский Марк Константинович (1888–1954), фольклорист *107, 394*
Акимова Татьяна Михайловна (1899–1987), фольклорист 11, 435–436; *419, 436*
Аксаков Иван Сергеевич (1823–1886), поэт, публицист 492–493, 558–559
Аксаков Константин Сергеевич (1817–1860), поэт, критик 90, 105
Аксаков Сергей Тимофеевич (1791–1859), писатель 146
Аксакова Вера Сергеевна (1819–1864), дочь писателя С. Т. Аксакова 146
Аксенов Василий Павлович (1932–2009), прозаик, драматург 658–659, 708; *718*
Александр II (1818–1881), русский император 39, 133, 350–353, 355, 358, 414, 592–594, 605–606, 609–610, 614, 622, 707; *716–717*
Александра Николаевна, великая княгиня *494*
Александровский Григорий Владимирович, историк литературы начала XX века 160
Алмазов Борис Николаевич (**Эраст Благонравов**; 1827–1876), поэт-юморист, критик 54, 156–157
Амфитеатров Александр Валентинович (1862–1938), писатель 611
Андреев Леонид Николаевич (1871–1919, умер за границей), писатель 675, 703
Андреев Николай Петрович (1893–1942), фольклорист 439–441; *379, 407, 439, 470*
Андроников Ираклий Луарсабович (1908–1990), литературовед, автор и исполнитель устных рассказов 663–670; *667, 718*
Анна Иоанновна (1693–1740), русская императрица 46
Анненков Иван Васильевич (1814 – 1887), брат П.В. Анненкова *27*
Анненков Павел Васильевич (1812–1887), критик, историк литературы, мемуарист 27–30, 32, 34–35, 63, 116, 121, 294–295, 300; *27, 31, 61, 104, 111*
Антонович Максим Алексеевич (1835–1918), критик, публицист 160
Апостолов Николай Николаевич (**Арденс**; 1890–1974), критик *252*
Апраксин Антон Степанович (1817–1899), казанский губернатор в 1861 г. 595
Апулей Луций (ок. 135–ок. 180), римский писатель, философ, поэт 692
Аракчеев Алексей Андреевич (1769–1834), военный министр при Александре I 102, 340
Арина Родионовна (1758–1828), няня А. С. Пушкина 22
Арнольд Юрий Карлович (1811–1898), композитор, писатель, мемуарист 20; *20*
Архангельская Вера Константиновна (1923–2006), фольклорист *419*
Архипов Владимир Александрович (1913–1977), литературовед 11–14; *12, 711, 713–714*
Асеев Николай Николаевич (1889–1963), поэт *12*
Афанасьев Александр Николаевич (1826–1871), собиратель и исследователь фольклора 385, 396, 469; *396*
Ашукин Николай Сергеевич (1890–1972), поэт, литературовед, библиограф 9
Ахматова Анна Андреевна (1889–1966), поэт *718*

Бабель Исаак Эммануилович (1894–1940, расстрелян), писатель 680–681

Бабст Иван Кондратьевич (1824–1881), экономист, публицист 358
Базанов Василий Григорьевич (1911–1981), литературовед 220; *463, 466, 716*
Базаров Владимир Александрович (1874–1939), русский философ, экономист 710
Базилевская Екатерина Васильевна (?–1942), литературовед 381–382; *163*
Байрон Джордж Ноэль Гордон (1788–1824), английский поэт 51, 614, 667; *711–712*
Баратынский Евгений Абрамович (1800–1844), поэт 555–556
Барбье Анри-Огюст (1805–1882), французский поэт 614
Барков Иван Семенович (ок. 1732–1768), поэт 692
Барсов Ельпидифор Васильевич (1836–1917), собиратель и исследователь фольклора и древней письменности 241, 383–384, 401–402, 408–409, 424, 427, 446, 457–458, 469, 475, 487, 517, 537; *241, 381, 406, 408, 410–413, 427, 445–446, 475, 481, 487, 497, 516–517, 519, 529, 537*
Барсуков Николай Платонович (1838–1906), историк *319, 717*
Баруздин Сергей Алексеевич (1926–1991), писатель 13
Батлер Самюэл (1835–1902), английский писатель 690; *690*
Батюшков Константин Николаевич (1787–1855), поэт 49
Бах Иоганн Себастьян (1685–1750), немецкий композитор 683
Безобразов Владимир Павлович (1828–1889), экономист, публицист 358
Бекетов Владимир Николаевич (1809–1883), цензор Петербургского цензурного комитета 607; *713*
Белинский Виссарион Григорьевич (1811–1848), критик 30–32, 36–38, 40, 47–48, 56, 73–76, 79–80, 83–90, 92–95, 98, 100, 104–109, 111–113, 115–116, 118–119, 121, 124–125, 127–130, 136–139, 145–146, 151–152, 156, 161–164, 169, 171, 209, 235, 295, 300, 319, 323, 373, 375, 390, 393–395, 398, 454, 471, 495; *27, 30–31, 36–38, 74, 84, 89, 94, 106–107, 109, 111, 125, 138, 146, 161, 163–164, 230, 390, 393–395, 713–716*
Бельчиков Николай Федорович (1890–1979), литературовед *10*
Белых Григорий Григорьевич (1906–1938, расстрелян), писатель 674–677; *676*
Бенедиктов Владимир Григорьевич (1807–1873), поэт 31, 168
Бенкендорф Александр Христофорович (1783–1844), шеф жандармов, начальник III Отделения 44
Бенуа Александр Николаевич (1870–1960, умер за границей), художник, критик, режиссер 704
Беранже Пьер-Жан (1780–1857), французский поэт 569
Берг Федор Николаевич (1839–1909), издатель-редактор 611
Берлей (**Burghley**) **Уильям Сесил** (1520–1598), лорд, министр финансов Англии при королеве Елизавете 639–641
Берман Дагмара Андреевна (1928–1999), библиограф Государственной Публичной Библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (ныне Российская Национальная Библиотека). Автор-составитель многих библиографий, в том числе библиографии К. Чуковского *718*
Бернарди Рита (по мужу Фабрика), певица итальянской оперной труппы в Петербурге в 1860-е гг. 549
Бернардский Евстафий Ефимович (1819–1889), художник-гравер 91
Бернет Е. (**Жуковский Александр Кириллович**; 1810–1864), поэт 54, 62
Бёрнс Роберт (1759–1796), шотландский поэт 569
Беседина Тамара Алексеевна (р. 1918), литературовед 452, 465; *465, 486*
Бестужев (**Марлинский**) **Александр Александрович** (1797–1837), декабрист, писатель 464, 555
Бестужев Николай Александрович (1791–1855), декабрист, художник, писатель 466; *466*
Бирон Эрнст Иоганн (1690–1772), граф, правитель-регент при малолетнем Иване VI Антоновиче, фаворит имп. Анны Иоанновны 45–46, 49
Благой Дмитрий Дмитриевич (1893–1984), литературовед 301; *28*
Благосветлов Григорий Евлампиевич (1824–1880), редактор, публицист 177
Блаунт (**Blount**) **Эдуард** (1564–1632), английский книгопродавец и издатель. Первый издатель шекспировских пьес (1623) 631
Блейк Уильям (1757–1827), английский поэт 684
Блок Александр Александрович (1880–1921), поэт 656
Блюхер Гебхард Леберехт фон (1742–1819), прусский фельдмаршал, участник битвы при Ватерлоо в 1813 г. 47, 151

Боголюбская М. К., составитель «Хрестоматии по детской литературе» *674*
Бодмер Иоганн Якоб (1698–1783), немецкий поэт, критик 175
Боккаччо Джованни (1313–1375), итальянский писатель 692
Бонд (Bond) Уорвик Р., английский историк литературы *632–633, 635*
Борис Годунов (ок. 1552–1605), русский царь с 1598 г. 27, 42
Боричевский Иван Адамович (1892–1941), специалист по философии науки *26*
Борщевский Соломон Самойлович (1895–1962), литературовед 9
Бороздна Иван Петрович (1803–1888), поэт 54
Боткин Василий Петрович (1811–1869), писатель, публицист, критик 109, 116, 121, 123, 300
Брандес Георг Моррис (1842–1927), датский историк литературы 629; *629*
Брант (Я. Я. Я.) Леопольд Васильевич (1813–1884), писатель, критик, журналист *88*
Братья Тургеневы, см. Тургеневы А. И., Н. И., С. И.
Брискман Михаил Аркадьевич (1904–1975), юрист, библиотековед 463; *463, 466*
Бродский Николай Леонтьевич (1881–1951), литературовед *296, 397*
Буденный Семен Михайлович (1883–1973), один из первых маршалов Советского Союза 446; *446*
Булгарин Фаддей Венедиктович (1789–1859), журналист, беллетрист 20, 102, 105–106, 111, 448, 491, 608
Бунин Иван Алексеевич (1870–1953, умер за границей), писатель 684
Буренин Виктор Петрович (1841–1926), поэт, публицист *712–713*
Бурнашев Владимир Петрович (1810–1888), писатель, журналист 448, 491; *491*
Бурсов Борис Иванович (1905–1997), литературовед 10, 12, 252, 295; *12, 252, 716*
Буслаев Федор Иванович (1818–1897), ученый-филолог, исследователь древнерусской литературы 381, 383, 452–453
Буткевич Анна Алексеевна (1823–1883), сестра Н. А. Некрасова 258; *258*
Бутурлин Дмитрий Петрович (1790–1849), военный историк 111, 129
Бухштаб Борис Яковлевич (1904–1985), литературовед 12; *87, 305, 714, 716*
Валуев Петр Александрович (1814–1890), государственный деятель 359
Варадинов Николай Васильевич (1817–1886), писатель, член Цензурного совета 359; *359*
Варенцов Виктор Гаврилович (1825–1867), педагог, собиратель фольклора 429, 432, 440
Вейнберг Петр Исаевич (1831–1908), поэт, переводчик, литературовед 649, 653
Венгеров Семен Афанасьевич (1855–1920), историк литературы, библиограф и критик 642, 665; *642*
Веневитинов Дмитрий Владимирович (1805–1827), поэт 49, 233, 235
Вербицкая Анастасия Алексеевна (1861–1928), писательница 690
Виардо-Гарсиа Мишель-Полина (1821–1910), французская певица 168
Виноградов Виктор Владимирович (1895–1969), языковед 8, 143, 286, 574; *8, 143, 297, 573–574*
Виноградов Михаил, сочинитель «народных» стихов 494
Витте Сергей Юльевич (1849–1915), государственный деятель 701
Волков Е. Е., цензор, чиновник особых поручений при министре народного просвещения *717*
Волконская Зинаида Александровна (1789–1862), писательница, хозяйка литературного салона в Москве 43, 223, 233–234, 236; *234*
Волконская Мария Николаевна (1805–1863), жена декабриста С. Г. Волконского 44–47, 221–228, 230–233, 235–237, 244, 255, 307; *47, 222–225, 229, 235*
Волконский Михаил Сергеевич (1832–1907), сын декабриста С. Г. Волконского 223, 226
Волконский Сергей Григорьевич (1788–1865), декабрист 226–227, 230
Востоков Александр Христофорович (1781–1864), поэт, филолог 534
Вяземский Петр Андреевич (1792–1878), поэт, критик, государственный деятель 26, 29, 233, 235, 331–332, 619; *235, 331*

Гаевский Виктор Павлович (1826–1888), писатель, библиограф *61*
Гамзатов Расул Гамзатович (1923–2003), аварский поэт 710
Гаркави Александр Миронович (1922–1980), литературовед *134, 205, 237, 350, 359, 716*
Гаркнесс Маргарет (псевдоним **Джон Ло**), английская писательница 225

Гаршин Всеволод Михайлович (1855–1888), писатель 162–163; *163*
Гейне Генрих (1797–1856), немецкий поэт 611
Генрих IV (**Генрих Наваррский**; 1553–1610), французский король с 1589 года, первый из династии Бурбонов 640, 643
Герцен Александр Иванович (1812–1870 умер за границей), писатель 36, 75, 95, 99, 105, 107–109, 112, 116, 119, 124–126, 145, 163, 234, 290, 299, 308, 388, 442, 471, 608, 610; *108, 124, 126, 130, 297, 299, 610*
Гете Иоганн Вольфганг (1749–1832), немецкий писатель *712*
Гильфердинг Александр Федорович (1831–1872), славист, собиратель фольклора 379, 470, 522, 524; *522*
Гиппиус Василий Васильевич (1890–1942), литературовед, переводчик 490–491; *52, 491*
Глаголев Арк. 9
Глинка Михаил Иванович (1804–1857), композитор 665
Глинка Федор Николаевич (1786–1880), поэт, публицист 488, 558–559
Гнедич Николай Иванович (1784–1833), поэт, переводчик 614
Гоголь Николай Васильевич (1809–1852), писатель 9–10, 12, 32–34, 36–39, 47, 75–77, 79–124, 126–152, 171, 220, 259, 272, 274, 290, 295, 316, 375, 390, 394, 471, 478–479, 491, 694, 696, 698; *83, 88, 105, 108, 115, 121, 390, 713, 714–715*
Голованенко Сергей Алексеевич (1888–1938, расстрелян), языковед *288, 290*
Головнин Александр Васильевич (1821–1886), министр народного просвещения в 1862–1866 годах 607
Гомер (между XII и VIII вв. до н. э.), древнегреческий поэт 690; *719*
Гончаров Иван Александрович (1812–1891), писатель 36, 109, 116, 219, 318, 694; *318*
Горчаков Александр Михайлович (1798–1883), князь, русский дипломат, министр иностранных дел и государственный канцлер России *717*
Горький Алексей Максимович (1868–1936)), писатель 178, 181, 259, 290, 306, 321, 396, 398, 402–404, 432, 659, 674, 681, 692–693, 696, 702, 704–705, 710; *396, 432, 692, 718–719*
Гофман Эрнст Теодор Амадей (1776–1822), немецкий писатель 114
Градцев Александр Федорович, поэт 40-х годов XIX века 492, 494
Гребенка Евгений Павлович (1812–1848), украинский и русский писатель 87, 93; *714*
Грекова И. (наст. имя и фам. **Елена Сергеевна Вентцель**, 1907–2002), писательница 691–692
Грибоедов Александр Сергеевич (1795–1829), драматург, дипломат 220, 272, 274, 298
Григорович Дмитрий Васильевич (1822–1899), писатель 87, 92, 108, 114, 694; *714*
Григорьев Александр Дмитриевич (1874–1940?), собиратель былин в Архангельской области *520*
Григорьев Аполлон Александрович (1822–1864), поэт, критик 156; *445*
Григорьян Камсер Нерсесович (1911 – 2004), историк литературы *31*
Грин Джон Ричард (1837–1883), английский историк 633
Грот Яков Карлович (1812–1893), филолог 30; *123*
Грузенберг Оскар Осипович (1866–1940, умер за границей), адвокат и общественный деятель 702–703
Грузинский Алексей Евгеньевич (1858–1930), литературовед, педагог *381*
Грэй Остин, американский литературовед 638–641, 643
Губер Эдуард Иванович (1814–1847), поэт, переводчик 62
Гудзий Николай Калинникович (1887–1965), литературовед, академик *12*
Гумилев Николай Степанович (1886–1921, расстрелян), поэт 6

Даву Луи Никола (1770–1823), маршал Франции *231*
Давыдов Василий Львович (1792–1855), декабрист, член Союза Благоденствия 227
Даль Владимир Иванович (1801–1872), писатель, этнограф 87, 233–236, 239, 379, 381, 384–385, 395–396, 399–400, 428–429, 432, 448–450, 453–456, 481, 484–487, 499–500, 502, 661; *234, 381, 395, 415, 453, 465, 481, 485–487, 499–500, 503, 594, 714*
Данилов Кирша, составитель первого сборника устного народного творчества XVIII века 498; *498*
Данковский (**Новиков**) **Евгений Петрович** (1826–1880?), писатель 472
Данте Алигьери (1265–1321), итальянский поэт 71
Дарвин Чарлз Роберт (1809–1882), естествоиспытатель 695
Дауден (**Dowden**) **Эдуард** (1843–1913), ирландский критик, профес-

сор, известен работами о жизни и творчестве Шекспира и Шелли 628, 637–638; *638*

Дельвиг Антон Антонович (1798–1831), поэт 488, 555–556

Дементьев Александр Григорьевич (1904–1986), первый заместитель главного редактора журнала «Новый мир» *12, 14*

Денисюк Николай Федорович, историк литературы, библиограф начала XX века *621*

Державин Гаврила Романович (1743–1816), поэт 73, 150

Джонсон Бен (**Бенджамин**; 1573–1637), английский поэт, драматург 640

Джонсон Сэмюэл (1709–1784), английский критик, лексикограф, эссеист 628; *628*

Диккенс Чарльз (1812–1870), английский писатель 675, 696

Дмитриев Михаил Александрович (1796–1866), поэт, беллетрист, критик 492, 494

Добролюбов Николай Александрович (1836–1861), критик 37–38, 48, 133, 159, 164, 166–169, 175–176, 208, 234, 259, 273, 294, 296–297, 299, 301, 306, 319, 348, 350–351, 353, 355–356, 383, 394, 404–405, 453–454, 471, 600–601, 603–604, 612, 614, 618, 708; *37, 167, 169, 175, 208, 234, 294, 296–297, 299, 306, 348, 351, 355, 383, 394, 405, 601, 604, 614–615, 618*

Долгорукая Наталья Борисовна (1714–1771), жена И. А. Долгорукого (сосланного Анной Иоанновной за участие в заговоре), последовала за мужем в ссылку в Сибирь 45–46

Долгорукий Иван Алексеевич (1708–1739), князь 46

Достоевский Михаил Михайлович (1820–1864), старший брат Ф. М. Достоевского, писатель *715*

Достоевский Федор Михайлович (1821–1881), писатель 81, 95, 290, 695; *81, 711–712, 715*

Дружинин Александр Васильевич (1824–1864), писатель, критик, журналист, переводчик 32–36, 63, 116, 118–119, 121, 123–124, 145, 167, 170–171, 299–300, 574, 635, 695; *33, 35, 118–119, 635*

Дубельт Леонтий Васильевич (1792–1862), жандармский генерал, управляющий III Отделением в царствование Николая I 97, 99, 129

Дудышкин Степан Семенович (1820–1866), литературный критик, журналист 32, 157, 176

Дуров Сергей Федорович (1816–1869), поэт, переводчик, член Тайного общества петрашевцев 114

Евгеньев-Максимов Владислав Евгеньевич (1883–1955), литературовед 9; *110, 167, 227, 717*

Егоров Борис Федорович (р. 1926), литературовед *169*

Екатерина II (1729–1796), российская императрица 617

Еланская В., фольклорист *379*

Еленев (**Скалдин**) **Федор Павлович** (1828–1902), публицист, член Главного управления по делам печати 350; *716*

Елизавета Тюдор (1533–1603), английская королева 629, 633, 639–644

Елисеев Григорий Захарович (1821–1891), журналист, публицист 159–160; *717*

Ермилов Владимир Владимирович (1904–1965), критик, литературовед 710

Есенин Сергей Александрович (1895–1925), поэт 285

Ефимов Александр Иванович (1909–1966), языковед 620; *620*

Ефремов Петр Александрович (1830–1907), библиограф *228*

Жаботинский Владимир Евгеньевич (1880–1940), писатель, переводчик, журналист, сионист, один из основателей государства Израиль 698; *720*

Жемчужников Алексей Михайлович (1821–1908), поэт 52; *720*

Жирмунский Виктор Максимович (1891–1971), литературовед 8

Жуковская Екатерина Ивановна (1841–1913), мемуаристка, участница Слепцовской коммуны *39*

Жуковский Василий Андреевич (1783–1852), поэт 26–27, 29, 49, 204, 232, 235, 282, 344, 552–553, 555–556; *26, 204, 535, 555, 558*

Жуковский Рудольф Казимирович (1814–1886), художник, близкий к гоголевскому направлению в искусстве 91

Заболоцкий Николай Алексеевич (1903–1958), поэт *681*

Зайцев Варфоломей Александрович (1842–1882), критик, публицист 157, 611; *157*

Залыгин Сергей Павлович (1913–2000), писатель 691

Зеленый Александр Сергеевич (1821–1875), помещик Псковской губернии, педагог, публицист, сотрудник «Земледельческой газеты» и «Современника» 438

Зильберштейн Илья Самойлович (1905–1988), литературовед, искусствовед *12*
Зотов Владимир Рафаилович (1821–1896), писатель, журналист 167
Зощенко Михаил Михайлович (1895–1958), писатель 680–681

Иванов Всеволод Вячеславович (1895–1963), писатель 663
Иванова Евгения Викторовна, историк литературы *720*
Иванова Наталья Федоровна 668, 669
Ильина Наталия Иосифовна (1914–1994), писательница 690; *719–720*
Ильичев Леонид Федорович (1906–1990), философ, общественный и политический деятель 706
Ильф Илья Арнольдович (1897–1937), писатель 681
Исаковский Михаил Васильевич (1900–1973), поэт 579, 581–582, 680; *575*

Кавелин Константин Дмитриевич (1818–1885), юрист, историк, публицист 358; *717*
Каверин Вениамин Александрович (1902–1989), писатель *12*
Кавур Камилло Бензо (1810–1861), итальянский политический деятель 614
Камышанский Петр Константинович, прокурор Петербургской судебной палаты 702–703
Кант Иммануил (1724–1804), немецкий философ 695; *720*
Каншин Павел Алексеевич (1829–1893), поэт, переводчик 648–649, 652
Каракозов Дмитрий Владимирович (1840–1866), революционер-террорист *717*
Карамзин Николай Михайлович (1766–1826), писатель, историк 290, 534
Каринян (наст. фам. **Габриэлян**) **Арташес Баласиевич** (1886–1982), гос. деятель, критик, литературовед 710
Катков Михаил Никифорович (1818–1887), журналист, публицист, переводчик 32, 35, 63, 176, 550, 620; *620*
Качалов Василий Иванович (1875–1948), актер МХАТа 663–664
Каченовский Михаил Трофимович (1775–1842), историк, журналист, переводчик 72
Кербель Лев Ефимович (1917–2003), скульптор 708
Кетчер Николай Христофорович (1806(1809?)–1886), переводчик, литератор 628, 648–649, 652
Киреевский Петр Васильевич (1808–1856), собиратель русских народных песен 396–397, 470
Клейнмихель Петр Андреевич (1793–1869), государственный деятель 97, 333, 340, 349–353
Княжевич Дмитрий Максимович (1788–1844), этнограф, собиратель фольклора 381
Ковалевский Павел Михайлович (1823–1907), поэт, переводчик, критик *176*
Ковригин Егор Ильич (1819–1853), художник 91
Коган Петр Семенович (1872–1932), критик-марксист 8
Козлов Иван Иванович (1779–1840), поэт, переводчик 46, 49; *46*
Козьмин Борис Павлович (1883–1958), литературовед 9; *300, 614*
Кокорев Василий Александрович (1817–1889), откупщик, миллионер, публицист 353
Кольридж Самюэл Тейлор (1772–1834), английский поэт 684
Кольцов Алексей Васильевич (1809–1842), поэт 152, 167, 345–346, 348, 490–491, 555, 558; *305, 490, 558–559, 712*
Колядин О. (**Рыжов Алексей Иванович**; 1839–1872), литератор 169; *169*
Комиссаров Осип Иванович (1838–1892), мастеровой из костромских крестьян, объявленный официально в апреле 1866 г. спасителем Александра II от покушения Д. Каракозова 707
Кон Лидия Феликсовна (1895–1968), литературовед 14
Кони Анатолий Федорович (1844–1927), юрист *87, 714*
Коновалова (**Рождественская**) **Клавдия Васильевна** (1901–1963), литературовед, редактор уральского издательства детской литературы *379, 476*
Копорский Сергей Алексеевич (1899–1967), лингвист 477; *477*
Коптев Дмитрий Иванович (1820–1867), поэт 492–494
Корман Борис Ошерович (1922–1983), историк литературы *311*
Корнеев Юрий Борисович (1921–1995), переводчик 655
Короленко Владимир Галактионович (1853–1921), писатель 702, 710
Корш Евгений Федорович (1810–1897), публицист, переводчик 693

Костомаров Всеволод Дмитриевич (1837–1865), поэт-переводчик 609–611
Костюкова Мария Ивановна (**Маша**) (р. 1950), правнучка К. И. Чуковского 694
Кохановская (**Соханская**) **Надежда Степановна** (1825–1884), писательница 429
Коцебу Август Фридрих (1761–1819), немецкий драматург 618
Кочетов Иоаким Семенович (1789–1854), один из составителей «Словаря русского языка» 395
Кочетов Всеволод Анисимович (1912–1973), писатель 14
Крабб Джордж (1754–1832), английский поэт 594; *594*
Краевский Андрей Александрович (1810–1889), предприниматель-журналист 41, 139, 146, 176; *714*
Крейн Александр Зиновьевич (1920–2000), литературовед 669
Крживоблоцкий Константин Константинович, лектор-популяризатор *350*
Кружков Владимир Семенович (1905–1991), литературовед *175*
Крупская Надежда Константиновна (1869–1939), председатель научно-педагогической секции ГУСа, председатель Главполитпросвета, зам. наркома просвещения (с 1930 г.) 707, 710
Крылов Иван Андреевич (1769–1844), баснописец 220, 272, 274, 286, 344, 649
Крысин Леонид Петрович (р. 1935), лингвист 692
Кубиков (**Дементьев**) **Иван Николаевич** (1877–1945), литературовед *379*
Кузмин Михаил Алексеевич (1872–1936), поэт 649–650
Кульчицкий Александр Яковлевич (**П. Ремизов**; 1815–1845), переводчик, писатель *87*
Купер Джеймс Фенимор (1789–1851), американский писатель 675
Кутузов (**Голенищев-Кутузов**) **Михаил Илларионович** (1745–1813), полководец 446, 670

Лаврецкий Иосиф Моисеевич (1893–1964), литературовед 620; *179*
Лажечников Иван Иванович (1792–1869), писатель 488
Лазаревский Василий Матвеевич (1817–1890), член совета Главного управления по делам печати, литератор 472
Лазерсон Белла Израилевна (р. 1922), литературовед *618*
Лазориха Анна, «вопленица» Новгородской губернии 241
Ларра Мариано Хозе де (1809–1837), испанский писатель-сатирик 614
Латкин Владимир Михайлович, друг В. М. Гаршина *163*
Лейкин Николай Александрович (1841–1906), писатель *606*
Лемке Михаил Константинович (1872–1923), историк, литературовед *130*
Ленин Владимир Ильич (1870–1924), политический деятель 119, 152, 220, 274, 354–355, 388, 393, 446, 579, 598, 604–605, 612–613, 615, 706–710; *119, 220, 354–355, 387–388, 393, 580, 598, 605, 612–613, 615*
Лермонтов Михаил Юрьевич (1814–1841), поэт 127–129, 137, 152, 166–167, 216, 278, 344, 490–491, 555, 665–668, 670, 698; *667, 711–712, 717, 718*
Лернер Николай Осипович (1877–1934), историк литературы, пушкинист *8*
Лесков Николай Степанович (1831–1895), писатель 661, 695
Лессинг Готхольд Эфраим (1729–1781), немецкий просветитель, теоретик искусства 114, 175
Лили (**Lyly**) **Джон** (1554–1606), английский писатель, драматург 631–633, 635, 637; *632–633, 635*
Линева Евгения Эдуардовна (1854–1919), собирательница песенного фольклора *397*
Литвинова Елизавета Федоровна, автор воспоминаний о Н. А. Некрасове 25; *25*
Лободовский Василий Петрович, современник Гоголя, петербургский студент 126–129, 137–138
Лозовская Клара Израилевна (1924–2011), секретарь К. И. Чуковского *719*
Ломан Ольга Владимировна (1910–1993), литературовед *502, 597*
Ломоносов Михаил Васильевич (1711–1765), ученый-естествоиспытатель, поэт 522; *522*
Лонгинов Михаил Николаевич (1823–1875), библиограф, историк литературы, цензор 32, 692; *61*
Луганский (Луганский казак), см. Даль В. И.
Луначарский Анатолий Васильевич (1875–1933), нарком просвещения, историк литературы, критик 697; *720*
Любимов Николай Алексеевич (1830–1897), публицист 620

Майков Аполлон Николаевич (1821–1897), поэт 110, 211, 340, 372; *300, 712*
Майский Иван Михайлович (1884–1975), дипломат, писатель *610*
Макаров Василий, рядовой солдат, автор стихотворения «Солдатское житье» 446
Макашин Сергей Александрович (1906–1989), литературовед *112*
Максимович Алексей Яковлевич (1908–1942), литературовед *300*
Мандельштам Иосиф Емельянович (1846–1911), филолог, историк русской литературы, лингвист 8; *520*
Марков Евгений Львович (1835–1903), критик, педагог 437, 574, 603
Маркс Карл (1818–1883), политический деятель, философ 580; *225*
Марло Кристофер (1564–1593), английский драматург, поэт 640
Марсельский Александр, поэт, сотрудник «Современника» в 1844–1846 годах 494
Мартынов Авксентий Мартынович (1787–1858), писатель 472
Маршак Самуил Яковлевич (1887–1964), поэт, переводчик 663, 666, 681–685; *681*
Машинский Семен Иосифович (1914–1978), литературовед *14*
Маяковский Владимир Владимирович (1893–1930), поэт 200, 285, 290, 312, 319–326, 553, 581, 664, 684, 692; *323, 326, 371, 553*
Мей Лев Александрович (1822–1862), поэт, переводчик 496; *712*
Мельгунов Борис Владимирович (1939–2006), историк литературы *713–714, 716–717*
Мельников Павел Иванович (псевд: **Андрей Печерский**; 1818–1883), писатель 661
Мендельсон Николай Михайлович (1872–1940?), литературовед *397*
Менцов Федор Николаевич (1818–1848), поэт, критик *115*
Мерзляков Алексей Федорович (1778–1830), критик, поэт 233–235, 488
Мигунов А. *13*
Миллер Орест Федорович (1833–1889), историк русской литературы, фольклорист 81; *81*
Милль Джон Стюарт (1806–1873), английский философ, экономист 349
Минаев Дмитрий Дмитриевич (1835–1889), поэт, переводчик 304; *304*
Минаев Дмитрий Иванович (1808–1876), поэт, отец Д. Д. Минаева 494
Мистраль Фредерик (1830–1914), французский поэт 569
Михайлов Михаил Ларионович (1829–1865), поэт, переводчик 299, 355, 396; *299, 396*
Михайлов Олег Николаевич (р. 1932), критик 11
Михайловский Николай Константинович (1842–1904), социолог, публицист, критик 401, 613, 695
Михоэлс (наст. фам. **Вовси**) **Соломон Михайлович** (1890–1948), актер, режиссер 647
Мицкевич Адам (1798–1855), польский поэт 694; *714*
Модзалевский Борис Львович (1874–1928), историк литературы 669
Молинари Гюстав де (1819–1912), бельгийский экономист 618
Мордвинов Николай Семенович (1754–1845), государственный деятель 25, 52
Мордовцев Даниил Лукич (1830–1905), писатель, историк *712*
Мордовченко Николай Иванович (1904–1951), литературовед *138*
Морозов Петр Осипович (1854–1920), историк русской литературы, театровед 642, 665
Мороховец Евгений Андреевич (1880–1941), историк *99*
Московкин Виктор Флегонтович (р.1927), писатель *13*
Мур Томас (1779–1852), английский поэт 667
Муравьев Михаил Николаевич (1796–1866), военный и государственный деятель 610, 707; *717*
Мурашов Г. *13*
Мусин-Пушкин Михаил Николаевич (1795–1862), попечитель Петербургского учебного округа, председатель Петербургского цензурного комитета *717*

Н.Ф.И., см. Иванова Н. Ф.
Неведенский С. (псевд. Щегловитова Сергея Григорьевича), историк начала XX в. *620*
Некрасов Константин Алексеевич (1800–1800), брат Н.А.Некрасова *717*
Некрасов Николай Алексеевич (1821–1877), поэт 5–14, 19–27, 30–36, 39–88, 90–105, 107–124, 129–137, 139–152, 155–174, 176–320, 322–328, 332–394, 397–402, 404–417, 419–429, 432–444, 446–491, 493–521, 523, 525–586, 589–604, 606–607, 609–610, 612–617, 619–624, 684, 706–707, 709–710; *11, 20–21, 25, 52, 61, 83, 88, 108, 115, 121, 134, 160, 163, 167, 179, 205, 219, 223, 226–228, 230, 234–235, 237, 244, 247, 253, 256, 258–259, 270, 288, 290, 300,*

305, 307, 311, 326, 331, 337, 339, 374, 379, 407, 410, 414, 422, 439, 458, 465, 472, 476–477, 491, 502–503, 506, 554, 558, 567, 573, 593, 597, 607, 619, 623, 711–719, 722

Некрасова Елизавета Алексеевна (1821–1842), сестра Н. А. Некрасова 23

Нечкина Милица Васильевна (1901–1985), историк 125; *125*

Никитенко Александр Васильевич (1805–1877), профессор русской словесности, литературный критик, цензор 608; *608, 714*

Никитин Иван Саввич (1824–1861), поэт 7, 260; *712*

Николаев Петр Алексеевич (1924–2007), историк литературы 12, 13

Николай I (1796–1855), российский император с 1825 г. 25–29, 42, 44, 46, 49, 99, 110–112, 119, 124, 126, 129–130, 132–133, 173, 293, 300, 329, 340, 349–350, 446, 493, 594, 596, 608; *328, 717*

Николай II (1868–1918), российский император с 1894 г. 611, 701, 703

Ницше Фридрих (1844–1900), немецкий философ 695

Новиков Николай Иванович (1744–1818), писатель-сатирик, публицист, издатель 381

Новиченко Леонид Николаевич (1914–?), украинский литературовед, критик 710

Норов Авраам Сергеевич (1795–1869), государственный деятель, коллекционер, академик *717*

Обручев Владимир Александрович (1836–1912), публицист, сотрудник «Современника» 355; *355*

Обух-Вощатынский Цезарь Иванович, судебный следователь по важнейшим делам С.-Петербургского Окружного суда 701

Овидий (**Публий Назон**; 43 г. до н. э. – 17 г. н. э.), римский поэт 692

Огарев Николай Платонович (1813–1877), поэт, публицист 33, 297, 340, 491, 609

Одоевский Александр Иванович (1802–1839), поэт-декабрист 49, 233, 555

Одоевский Владимир Федорович (1804–1869), беллетрист, литературный и музыкальный критик 82

Ожегов Сергей Иванович (1900–1964), языковед, лексиколог, исследователь норм русского языка 692

Оксман Юлиан Григорьевич (1894–1970), литературовед 10–11, 14; *10, 11–12, 14, 466, 714*

Оллендорф Генрих Готфрид, автор популярных в конце 19 — начале 20-го века самоучителей для скоростного изучения английского, немецкого и французского языков 696

Ольминский Михаил Степанович (1863–1933), деятель российского революционного движения, публицист, критик, историк литературы 707, 709

Орлов Алексей Федорович (1786–1861), военный и государственный деятель 99, 129

Орлов Владимир Николаевич (1908–1985), литературовед 710

Орлов Михаил Федорович (1788–1842), декабрист *235*

Островский Александр Николаевич (1823–1886), драматург 33

Остужев А. (псевд. **Пожарова Александра Алексеевича**; 1874–1953), актер 664

Очкин Амплий Николаевич (1791–1865), журналист, переводчик, цензор 87, 110

Павлов Михаил Григорьевич (1793–1840), профессор философии, последователь натурфилософии Шеллинга *234*

Павлов Николай Филиппович (1805–1864), писатель, журналист 233–235; *234–235, 714*

Панаев Иван Иванович (1812–1862), журналист, писатель 82, 91, 110, 163; *163, 714–716*

Панаев Ипполит Александрович (1822–1901), литератор, военный инженер путей сообщения, сотрудник редакции «Современника» *716*

Панаева Авдотья Яковлевна (1819–1893), писательница 9, 110, 707

Панин Петр Иванович (1721–1789), военный деятель при Екатерине II 445

Пантелеев Л. (наст. имя и фам. **Еремеев Алексей Иванович**, 1908–1987), писатель 671–689; *674, 681, 718–719*

Пантелеева Мария Алексеевна (**Маша**, 1956–1989), дочь А. И. Пантелеева 686–689

Пастернак Борис Леонидович (1890–1960), поэт 663–664, 666

Патер (**Пейтер**, **Pater**) **Уолтер** (1839–1894), английский писатель 633, 636; *633, 637*

Перцов Виктор Осипович (1898–1981), критик, литературовед 322; *323*

Петипа Мария Сергеевна (умерла 1882), балерина, жена М. И. Петипа 335

Петипа Мариус Иванович (1818–1910), русский артист балета, балетмейстер 549

Петр I (1672–1725), российский царь с 1682 года, первый российский император с 1721-го г. 46, 670
Петрарка Франческо (1304–1347), итальянский поэт 634, 636
Петрашевский-Буташевич Михаил Васильевич (1821–1866), российский революционер, социалист 111, 127, 129; *114*
Петров А., зам. зав. Отделом культуры ЦК КПСС 710
Петров Антон (1824–1861), крестьянин, расстрелянный как руководитель восстания в с. Бездна, Казанской губернии 595
Петров Евгений Петрович (1903–1942), писатель 681
Печенегов, стихотворец 30–40-х годов, сотрудник журнала «Сын отечества» 31
Пиль Роберт (1788–1850), английский государственный деятель 236
Пиндемонте Ипполито (1753–1828), итальянский поэт 613
Писарев Дмитрий Иванович (1840–1868), публицист, критик 48, 157, 304, 384, 499, 592, 610–611; *304*
Писемский Алексей Феофилактович (1821–1881), писатель 139–141, 144–145, 675; *140*
Плетнев Петр Александрович (1792–1865), поэт, критик, историк литературы 26, 29, 71, 492; *123, 717*
Плеханов Георгий Валентинович (1856–1918), философ, публицист, историк 32, 160–163, 166, 169, 182, 212, 338; *32, 161, 212, 338*
Плещеев Алексей Николаевич (1825–1893), поэт 114, 294
Плоткин Лев Абрамович (1905–1978), литературовед *490*
По Эдгар Аллан (1809–1849), американский писатель и поэт 675
Погодин Михаил Петрович (1800–1875), историк, писатель, публицист 318, 328; *121, 319, 717*
Погодин (наст. фам. **Стукалов**) **Николай Федорович** (1900–1962), драматург 14; *14*
Подолинский Андрей Иванович (1806–1886), поэт 49, 54
Покровский Серафим Александрович (1905–?), литературовед *297*
Покусаев Евграф Иванович (1909–1977), литературовед 12; *38, 713*
Полевой Ксенофонт Алексеевич (1801–1867), критик 20–21, 105
Полевой Николай Алексеевич (1796–1846), писатель, журналист, историк 89
Полежаев Александр Иванович (1804–1838), поэт 555–556
Поликарпов Дмитрий Алексеевич (1905–1965), зав. отделом культуры ЦК КПСС 710
Полонский Яков Петрович (1819–1898), поэт 211, 330–332, 340, 362, 372, 684; *298, 330, 712*
Пономарев Степан Иванович (1832–1896), библиограф-издатель 594; *716*
Потресов Александр Николаевич (1869–1934), политический деятель 710
Прийма Федор Яковлевич (1909 – 1993), историк литературы, основные работы посвящены В. Г. Белинскому, Н. А. Некрасову и Т. Г. Шевченко *11*
Прозумещиков Михаил Юрьевич (р. 1958), историк, зам. директора Российского Государственного Архива новейшей истории *720*
Прыжов Иван Гаврилович (1827–1885), историк, фольклорист 379, 396; *396*
Пугачев Емельян Иванович (ок. 1742–1775), предводитель крестьянской войны 27, 42, 47, 127, 129
Пушкин Александр Сергеевич (1799–1837), поэт 9–13, 19–77, 109, 137–139, 152, 156, 166–167, 175, 205, 220, 232, 235, 251, 290, 295, 298, 307, 344, 375, 386, 415, 419, 435, 477, 490–491, 502, 531, 551–552, 555, 573–574, 613, 669, 684, 692–694, 701; *20, 26–28, 31, 42, 52, 61, 72, 230, 232, 235, 305, 573–574, 711–715, 720*
Пушкин Сергей Львович (1770–1848), отец А. С. Пушкина 26
Пущин Иван Иванович (1798–1859), писатель-декабрист *235*
Пыпин Александр Николаевич (1833–1904), историк литературы, журналист 168, 472–473; *396, 473, 713*

Радищев Александр Николаевич (1749–1802), писатель 42, 490
Раевский Николай Николаевич (1771–1829), генерал 229, 231–232
Раевский Николай Николаевич (1800–1843), младший сын генерала Н. Н. Раевского, друг Пушкина 72
Разин Степан Тимофеевич (ок. 1630–1671), предводитель Крестьянской войны 1670–71 гг. 42, 555
Растопчин Николай Петрович (1884–1969), советский партийный деятель 708–709

Рафаэль Санти (1483–1520), итальянский живописей и архитектор 165, 174
Рейсер Соломон Абрамович (1905–1989), литературовед 297; *297, 300*
Ремизов Алексей Михайлович (1877–1957, умер за границей), писатель 661
Репин Илья Ефимович (1844–1930, умер за границей), художник 181, 259, 665, 704
Рождественская, *см.* **Коновалова К. В.**
Розанов Василий Васильевич (1856–1919), журналист, критик, философ 49
Розанов Иван Никанорович (1874–1959), литературовед, фольклорист 9, 446; *446*
Розен Андрей Евгеньевич (1800–1884), декабрист 227; *227*
Розенгейм Михаил Павлович (1820–1877), поэт, журналист 169, 175, 602; *169, 602*
Розова Л. И., фольклорист *419*
Ролстон Шедден Уильям (1829–1889), английский писатель, переводчик 649
Романов Константин Константинович (псевд.: **К. Р.**,1858–1915), великий князь, поэт 68
Романова Р. *720*
Ростовцев *718*
Ростопчина Евдокия Петровна (1811–1858), поэтесса 123, 300, 608–609; *609*
Русанов Гавриил Андреевич (1844–1907), толстовец 251
Рыбников Павел Николаевич (1831–1885), этнограф, собиратель фольклора 379, 382, 385, 400, 417–418, 420–421, 424, 426–427, 429, 432–433, 439–440, 470, 474–475; *381, 399, 415, 418–422, 425–427, 429, 440, 474–475, 497, 567*
Рыжов, *см.* **Колядин О.**
Рылеев Кондратий Федорович (1795–1826), поэт, декабрист 97, 152, 464, 490, 555–556; *291, 466, 555–556*
Рымашевский Вячеслав Вацлавович (р. 1921), писатель, литературовед *13, 326*
Рябушинские, семья российских предпринимателей 707, 709
Рязанский А., *см.* **Солженицын А. И.**

Сакулин Павел Никитич (1868–1930), литературовед *337*
Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович (1826–1889), писатель 33, 81, 119, 290, 301, 305–306, 312, 318–319, 386, 461, 597, 600–601, 610, 617, 620–621; *112, 234, 294, 304–305, 386, 461, 500, 597, 607, 617, 620–621, 715*
Самарин Юрий Федорович (1819–1876), публицист 105
Саутгемптон Ризли Генри, английский граф 639–641, 643, 647
Сахаров Иван Петрович (1807–1863), этнограф, археолог, собиратель и издатель произведений русского народного творчества 397, 420, 445, 503; *445*
Сейфуллина Лидия Николаевна (1889–1954), писательница *14*
Селиванов (**«Безумный»**) **Илья Васильевич** (1810–1882), писатель 472
Сенковский (**Барон Брамбеус**) **Осип Иванович** (1800–1858), писатель, журналист 105, 174
Серно-Соловьевич Николай Александрович (1834–1866), революционный демократ, один из организаторов «Земли и воли» 592
Сидоров Николай Павлович, сотрудник журнала «Северное сияние» (1909) *296, 397*
Симонов Константин (**Кирилл**) **Михайлович** (1915–1979), писатель 663
Скабичевский Александр Михайлович (1838–1910), критик, историк литературы 237–238; *20, 711–712*
Скафтымов Александр Павлович (1890–- 1969), литературовед *394*
Скворцов Лев Иванович (р. 1934), лингвист 690–693; *691, 719*
Скотт Вальтер (1771–1832), английский писатель 696
Слепцов Василий Алексеевич (1836–1878), писатель 9, 351–352, 390, 396, 600, 605–606, 695, 706; *352, 390, 396, 600, 606*
Смирнов Александр Александрович (1883–1962), литературовед, переводчик 634; *634*
Смирнов Сергей Сергеевич (1915–1976), прозаик, драматург, киносценарист 710
Смирнова-Россет Александра Осиповна (1809–1882), близкий друг Н. В. Гоголя, мемуаристка 88
Снегирев Иван Михайлович (1793–1868), этнограф-фольклорист 397
Соколов Глеб, собиратель фольклора в Тульской губернии *527*
Соколов Юрий Матвеевич (1889–1941), фольклорист *379, 407, 410, 425*
Соколовский Александр Лукич (1837–?), переводчик Шекспира 630, 653; *630*
Сократ (ок. 469–399 до н. э.), древнегреческий философ-идеалист 132–133, 302

Солженицын Александр Исаевич (1918–2008), писатель 661–662; *718*
Соллертинский Иван Иванович (1902–1944), музыковед, литературовед, театровед 664, 666
Соллогуб Владимир Александрович (1813–1882), писатель, мемуарист 82, 379, 390; *380, 390, 717*
Соловьев Николай Иванович (1831–1874), критик 156, 575; *716*
Сологуб (наст. фам. **Тетерников**) **Федор Кузьмич** (1863–1927), поэт, прозаик 703
Солоухин Владимир Алексеевич (1924–1997), прозаик, поэт, публицист 710
Соханская, *см.* **Кохановская Н. С.**
Спенсер Герберт (1820–1903), английский философ и социолог 695
Спенсер Эдмунд (ок. 1552–1599), английский поэт 640
Спиноза Бенедикт (**Барух**; 1632–1677), голландский философ 695; *720*
Сталин Иосиф Виссарионович (1878–1953), политический деятель 9; *718*
Стасов Владимир Васильевич (1824–1906), музыкальный и художественный критик 80, 127, 146–147
Стасова Елена Дмитриевна (1873–1966), партийный деятель, работник Коминтерна 13, 708–709; *720*
Степанов Николай Александрович (1807–1877), художник-карикатурист 109
Степанов Николай Леонидович (1902–1972), литературовед *12*
Страхов Николай Николаевич (1828–1896), критик, публицист, философ 156, 574; *305, 715*
Стромилов Семен Николаевич (1813–1860), поэт 62
Струйский («**Трилунный**») **Дмитрий Юрьевич** (1806–1856), поэт 329; *329*
Суворин Алексей Сергеевич (1834–1912), журналист, издатель 609; *716, 717*
Суворов Александр Васильевич (1730–1800), полководец 446
Суинберн (**Swinburne**) **Олджернон Чарлз** (1837–1909), английский поэт 630; *630*
Сумароков Александр Петрович (1717–1777), поэт, драматург 445; *445*
Сурков Алексей Александрович (1899–1983), поэт 581, 710

Табенкина А. Л., составитель «Хрестоматии по детской литературе» *674*
Тарасенков Анатолий Кузьмич (1909–1956), литературовед, критик 10
Тарле Евгений Викторович (1875–1955), историк 663–664
Твардовский Александр Трифонович (1910–1971), поэт 579–582, 584–589, 661, 680; *718*
Твен Марк (1835–1910), американский писатель 675
Теккерей Уильям Мейкпис (1811–1863), английский писатель 170, 251
Теплинский Марк Вениаминович (1924–2012), литературовед 595
Тимофеев Алексей Васильевич (1812–1883), поэт, автор песен в народном духе 54, 62
Тимофеев Леонид Иванович (1903–1984), литературовед, автор работ по стиховедению *12*
Титов Александр Дмитриевич, фольклорист, этнограф *419*
Тихонов Николай Семенович (1896–1979), поэт 709
Толстой Алексей Константинович (1817–1875), поэт, драматург 340, 472, 496; *712*
Толстой Алексей Николаевич (1883–1945), писатель 663, 666
Толстой Лев Николаевич (1828–1910)), писатель 33, 42, 200, 251, 665, 691, 693, 696; *252*
Толстой Феофил Матвеевич (1810–1881), музыкальный критик 695
Толычева Т. (**Новосильцева**) **Екатерина Владимировна** (1820–1855), писательница 156; *20*
Трепов Дмитрий Федорович (1855–1906), генерал-майор, с 1905 года петербургский генерал-губернатор, затем – командующий Корпусом жандармов 701
Трубецкая Екатерина Ивановна (1800–1854), жена декабриста С. П. Трубецкого 149, 221, 227–229, 237, 263–264, 372
Тургенев Александр Иванович (1784–1845), литератор, друг Пушкина 235, 694; *235*
Тургенев Иван Сергеевич (1818–1883)), писатель 11, 28, 33, 36, 58, 84, 95, 109, 116, 123, 161, 178–179, 290, 495–496, 502, 599, 609, 648, 653, 698; *58, 84, 307, 496, 716–717*
Тургенев Николай Иванович (1789 – 1887), декабрист *235*
Тургенев Сергей Иванович (1792 – 1827), дипломат *235*
Тынянов Юрий Николаевич (1894–1943), писатель 663–665
Тырса Николай Андреевич (1887–1942), художник-график 681

Тютчев Федор Иванович (1803–1873), поэт 179, 304, 335, 340, 372, 502, 684

Уваров Сергей Семенович (1786–1855), министр народного просвещения при Николае I 42, 99, 396
Уитмен Уолт (1819–1892), американский поэт 692, 694–697; *720*
Уичерли Уильям (1640–1716), английский драматург 692
Уралов (наст. фам. **Кисляков**) **Сергей Герасимович** (1893–1969), советский партийный и государственный деятель 708–709
Успенский Глеб Иванович (1843–1902), писатель 502
Успенский Николай Васильевич (1837–1889), писатель 695

Фадеев Александр Александрович (1901–1956), писатель 252, 663, 666; *252*
Фадеев Ростислав Андреевич (1824–1883), военный историк, публицист 620; *621*
Федин Константин Александрович (1892–1977), писатель 709; *12*
Федоров Борис Михайлович (1794–1875), детский писатель, журналист, цензор 130
Федосова Ирина Андреевна (1831–1899), сказительница 402–414, 441–442, 446, 475, 481, 487, 516, 519, 522, 529; *410*
Федотов Павел Андреевич (1815–1852), художник 109
Фет (**Шеншин**) **Афанасий Афанасьевич** (1820–1892), поэт 68–70, 290, 330–332, 334, 340, 362, 372, 502, 684; *331, 712*
Фигнер Вера Николаевна (1852–1942), революционерка, народоволка 318
Филдинг Генри (1707–1754), английский писатель 10
Филин Федот Петрович (1908–1982), ученый-языковед *582*
Филиппов Тертий Иванович (1825–1899), публицист 304–305, 460–462; *305*
Фишер Куно (1824–1907), немецкий историк философии 695
Фламмарион Никола Камиль (1842–1925), французский астроном 695
Фокс Чарлз Джеймс (1749–1806), английский политический деятель 236
Фрейганг Андрей Иванович (1805–?), цензор Петербургского цензурного комитета в 1837–1858-х гг. XIX в. 85; *714*
Фрипп (**Fripp**) **Эдгар Иннес** (умер в 1931), антиквар, профессор ливерпульского университета. Его книга «Шекспир, человек и художник» издана посмертно 641–642; *642*

Харрис (**Harris**) **Джеймс Томас** (**Фрэнк**) (1856–1931), английский писатель 628; *628*
Херасков Михаил Матвеевич (1733–1807), поэт, драматург 534
Херфорд (**Herford**), английский профессор, шекспировед 636; *636*
Хлебников Велимир (наст. имя **Виктор Владимирович**, 1885–1922), поэт 684
Ходотов Николай Николаевич (1878–1932), актер 700
Хомяков Алексей Степанович (1804–1860), поэт, драматург, публицист 233–235
Хрущев Никита Сергеевич (1894–1971), государственный и партийный деятель, с 1953 г. первый секретарь ЦК КПСС, Председатель Совета Министров *718*
Худяков Иван Александрович (1842–1876), писатель, собиратель русских народных песен и сказок 396; *396*
Хэзлитт (**Hazlitt**) **Вильям** (1778–1830), английский критик и публицист, теоретик романтизма 628; *628*

Цеэ Василий Андреевич (1821–1906), председатель Петербургского цензурного комитета в 1862–1863 годах 607
Цыганов Николай Григорьевич (1797–1831), поэт 488
Цявловский Мстислав Александрович (1883–1947), литературовед 665

Чаадаев Петр Яковлевич (1794–1856), русский мыслитель и публицист 31
Чемберс (**Chambers**) **Эдмунд** (1866–1954), английский критик 628–630; *628*
Чемоданов Михаил Михайлович (1856–1907), художник, мастер политической карикатуры 609; *610*
Червяковский Сергей Александрович (р. 1899), литературовед *244*
Чернышев Александр Иванович (1785–1857), военный деятель при Александре I и Николае I, член суда над декабристами 97
Чернышев Василий Ильич (1867–1949), фольклорист, лингвист *396*
Чернышевский Николай Гаврилович (1828–1889), писатель, общественный деятель 10, 12, 30–32, 36, 38, 42, 48, 75, 94, 96, 108, 114–115, 119–121, 128–130, 133, 137, 155,

159, 164–171, 174–176, 193, 195, 211, 297, 301, 305–306, 317, 319, 348–349, 352, 355–356, 439, 451, 454, 461, 471, 592, 597–600, 604–605, 609–612, 614–615, 618–620; *32, 36, 38, 76, 96, 108, 115, 120, 128–130, 137, 165–168, 170–171, 174–176, 193, 294, 296–297, 348–349, 355, 439, 461, 597, 600, 605, 614–615, 618–619, 713, 717*

Чехов Антон Павлович (1860–1904), писатель 181, 259, 659, 670, 693, 695, 697–698, 703; *720*

Чистов Кирилл Васильевич (1919–2007), фольклорист 413

Чичерин Борис Николаевич (1828–1904), юрист, публицист 358

Чосер Джефри (1340–1400), английский поэт 692

Чуковская Лидия Корнеевна (1907–1996), писательница *718*

Чулков Николай Петрович (1870–1940), генеалог, историк 669

Шаляпин Федор Иванович (1873–1938, умер в эмиграции), певец 181

Шарш П., поэт *494*

Шварц Евгений Львович (1896–1958), драматург 681–682, 686

Швецова Людмила Клементьевна (1916–?), литературовед 10; *554*

Шевченко Тарас Григорьевич (1814–1861), украинский поэт 48, 357–358, 362, 569; *712*

Шевырев Степан Петрович (1806–1864), критик, историк литературы 105, 328–329

Шейн Павел Васильевич (1826–1900), этнограф 400, 420, 424, 430, 433, 437, 520; *381, 426, 520*

Шекспир Уильям (1564–1616), английский драматург 127–128, 627–631, 633–655, 690–691, 693, 696; *628–630, 634, 636, 638, 642, 655, 712, 717*

Шелгунов Николай Васильевич (1824–1891), публицист 614; *615*

Шемановский Михаил Иванович (1836–1865), близкий друг Н. А. Добролюбова 297

Шенье Андре (1762–1794), французский поэт 614

Шереметев Борис Петрович (1652–1719), генерал-фельдмаршал при Петре I 46

Шиллер Иоганн Кристоф Фридрих (1759–1805), немецкий поэт 114; *712*

Шимкевич Константин Антонович (?–1942), литературовед *52*

Шкловский Виктор Борисович (1893–1984), писатель, литературовед 6, 7

Шмидт Отто Юльевич (1891–1956), академик, государственный деятель 663

Шолохов Михаил Александрович (1905–1984), писатель 680

Шопенгауэр Артур (1788–1860), немецкий философ 695

Штидри (**Stiedry**) **Фриц** (1883–1968), австрийский дирижер. После прихода к власти фашистов эмигрировал из Германии, в 1933–1937 гг. – главный дирижер Ленинградской филармонии 664

Штокмар Михаил Петрович (1903–1965), литературовед *525*

Шуберт (**Куликова**) **Александра Ивановна** (1827–1909), драматическая актриса *99*

Щеголев Павел Елисеевич (1877–1931), историк литературы 665, 702; *26, 111, 235, 720*

Щербина Николай Федорович (1821–1869), поэт 123, 340, 372

Эдельсон Евгений Николаевич (1824–1868), критик 32

Эйхенбаум Борис Михайлович (1886–1959), литературовед *8*

Энгельс Фридрих (1820–1895), философ 225; *225*

Югов Алексей Кузьмич (1902–1979), писатель 14

Яблочков Георгий Алексеевич, врач, писатель 700

Яковлев К. *13*

Якубович (псевд. **П. Я.**, **Л. Мельшин**) **Петр Филиппович** (1860–1911), писатель-народоволец, поэт 573; *573*

Якушкин Павел Иванович (1820–1872), беллетрист-этнограф 251, 379, 430, 432, 606–607; *381, 431–432, 606–607*

Gosse Edmund (1849–1928), английский критик, историк литературы, переводчик *632*

СОДЕРЖАНИЕ

Б. В. Мельгунов. Книга, которая заряжает любовью к литературе и науке . . . 5

МАСТЕРСТВО НЕКРАСОВА

Часть первая
УЧИТЕЛЯ И ПРЕДШЕСТВЕННИКИ . . . 17
I. Пушкин и Некрасов . . . 19
II. Гоголь . . . 77

Часть вторая
МАСТЕРСТВО . . . 153
I. «Щедрая дань» . . . 155
II. «Стиль, отвечающий теме» . . . 200
III. «Железная дорога» . . . 327
IV. Работа над фольклором . . . 379
V. Эзопова речь . . . 591

СТАТЬИ 1960—1969 . . . 625
«Бесплодные усилия любви» . . . 627
Нечто о лабуде . . . 656
Литературное чудо . . . 661
Ираклий Андроников . . . 663
Пантелеев . . . 671
К спорам о «дамской повести» . . . 690
Как я стал писателем . . . 694

Приложение
Вокруг ленинской премии за «Мастерство Некрасова» (1962) . . . 706

Комментарии . . . 711
Указатель имен . . . 721