

лихорадку и спрятать от нее больного, которого потом окуривают его же паром. — В предохранение еще от лихорадки носят на шею змеиную или ужовую кожу, ожерелье из змеиных головок или восковые шарики, сделанные из страстной свечи»¹.

Часто поверье предусматривает в качестве средства лечения трехкратное протаскивание сквозь узкие проемы (у Некрасова — «три раза сквозь потный хомут»), щели, сделанные в растущем дереве (дуб, ясень — в Нижегородской губернии) и т. п.

Последний рецепт «ходебщика» Феди — «положить под медведя» (кстати, медведь, медвежья шерсть тоже фигурируют в ряде рецептов) обращает Дарью к здравому смыслу.

Вообще в некрасовской поэме мы видим как отражение явлений народного быта причудливое смешение христианства и язычества, веры и суеверия. Как к последнему средству героиня поэмы обращается к «иконе явленной», но поэт об этом в двенадцатой главе только сообщает. Вся картина посещения монастыря, связанные с этим думы и чувства Дарьи в поэме даны в ином, «высоком» ключе и, естественно, отделены. На ряде же примеров из этой главы мы хотели показать, как углубленно Некрасов изучал народную жизнь и народный быт, как органично воспринимал их, какое детальное знание этой жизни и этого быта стоит за каждой строкой великой поэмы.

О поэтичности стихотворения Н. А. Некрасова «Железная дорога»

Некрасовское произведение поэтично не только вследствие яркости картин, прелести пейзажей; оно поэтично прежде всего потому, что являющаяся, так сказать, нервной системой стиха поэтичность есть внутренняя мера, которой все в стихе измерено и оценено.

Славная осень! Здоровый, ядреный
Воздух усталые силы бодрит;
Лед неокрепший на речке студеной
Словно как тающий сахар лежит;

¹ Терещенко А. Быт русского народа. СПб., 1848, часть 6, с. 15—16.

Около леса, как в мягкой постели,
Выспаться можно — покой и простор! —
Листья поблекнуть еще не успели,
Желты и свежи лежат, как ковер.

Славная осень! Морозные ночи,
Ясные, тихие дни...
Нет безобразья в природе! И кочи,
И моховые болота, и пни —

Всё хорошо под сиянием лунным,
Всюду родимую Русь узнаю...
Быстро лечу я по рельсам чугунным,
Думаю думу свою... (II, 202)

Пейзаж Некрасова поэтичен, но это поэзия особого рода. Названо время года — осень, и сразу раскатившееся — ядреный, «воздух ядреный» — дерзкая заявка, обрывающая, кажется, всякую связь с поэтической традицией описания, передачи ощущения осени в русской поэзии. Чего стоит природа, зовущая выспаться, не спать, а именно выспаться. По-мужицки усталый человек хочет уйти в природу, отдохнуть не для того, чтобы «в истине блаженство находить», а просто... выспаться.

Но сфера поэтического не только не пропадает, она расширилась. В самой природе поэтизировано все традиционно непоэтизировавшееся: пни и моховые кочи, лед, словно тающий сахар. Некрасовский стих распахан в природу. Мы не только в вагоне, но уже и вне его, мы глотнули воздуха — «воздух усталые силы бодрит». «Около леса, как в мягкой постели, выспаться можно» — здесь передано почти физическое ощущение приобщения к природе, не в высоком философском, тютчевском, а в тоже по-своему высоком, но самом непосредственном смысле. Некрасов не прозаизирует поэтическое, но поэтизирует прозаическое. Два слова в конце этой части — «родимая Русь» («всюду родимую Русь узнаю») — как бы вдруг все к себе сводят, в себя вбирают и сразу, даже несколько неожиданно, дают стиху высокое звучание. Как музыкант одной нотой, так большой поэт одним словом может определить характер и высоту нашего восприятия. Ведь пушкинское «Зимнее утро» не идиллия у камелька, не зимний пейзаж только, это момент в развитии могучего духа, выраженный в форме подлинно бетховенской сонаты: борение двух начал и разрешающий выход в свет, в гармонию финала. И уже в первых пушкинских аккордах

задана эта высота, эта масштабность, которой уже вольно или невольно мы определим все развитие темы.

Такова и у Некрасова «родимая Русь» в последней строке первой части, которая никак не исчерпывает, конечно, значительности произведения, но которая на такую значительность настраивает. Во вступлении же интонации и мотивы народной песни: «Русь» — «родимая», а «речка» — «студеная». Народ, который явится непосредственно позднее, явлен уже здесь. В поэте и через поэта он заявил себя, и заявил поэтически.

Первая и вторая части некрасовского произведения внутренне едины, и это не единство контрастов. И та и другая поэтичны. Картина удивительного сна, который увидел Ваня, прежде всего поэтичная картина. Раскрепощающая условность — сон, который дает возможность увидеть многое, чего не увидишь в обычной жизни, — мотив, широко использовавшийся в русской литературе и до Некрасова. Достаточно вспомнить о Радищеве и Чернышевском, если говорить о близкой Некрасову традиции. У Некрасова сон перестает быть просто условным мотивом. Сон в некрасовском стихотворении — поразительное явление, в котором смело и необычно совмещены реалистические образы со своеобразным поэтическим импрессионизмом. Сон служит не выявлению смутных подсознательных состояний души, но и не перестает быть таким подсознательным состоянием, и то, что происходит, происходит именно во сне, вернее, даже не во сне, а в атмосфере странной полудремоты. Что-то все время повествует рассказчик, что-то видит растревоженное детское воображение, и то, что Ваня увидел, гораздо больше того, что ему рассказывалось. Собеседник говорил о косточках, а они ожили, как в романтической сказке, о тяжелой жизни людей, и они пропели Ване свою страшную песню. И где был сон, где была явь — рассказ, не может понять разбуженный, опомнившийся мальчик:

«Видел, папаша, я сон удивительный, —
Ваня сказал: —тысяч пять мужиков,

Русских племен и пород представители
Вдруг появились — и он мне сказал:
— Вот они — нашей дороги строители!..»

Как будто бы *он* — рассказчик, и это, как позднее шутил Маяковский в подобном случае, «устраняет всяческие подозрения по поводу веры автора во все загробные ахиней»¹. Но для Вани был не только рассказ, был сон, странный и фантастический. *Он* у Некрасова выделено курсивом:

И *он* мне сказал.

Он уже не только рассказчик, но кто-то или что-то трудноуловимое. Как и ряд других элементов некрасовского стиха, такое *он*, возможно, пришло из романтической поэзии, и, видимо, непосредственно из стихов Жуковского, где встречается часто, например, в переведенной Жуковским из Соути «Балладе, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем и кто сидел впереди»:

Никто не зрел, как с нею мчался *он*...

Лишь страшный след нашли на праге;

Лишь, внемля крик, всю ночь сквозь тяжкий сон

Младенцы вздрагивали в страхе².

Однако то, что у Жуковского выглядит, как хотя и не реальный, но легко определяемый элемент (*он* — просто нечистая сила), у Некрасова предстает как реальное, но трудно определяемое психологическое состояние. Там не реально, но определено и грубо; здесь неопределенно и тонко, но реально.

Сон Вани подготовлен отчасти уже и пейзажем вступления, картиной лунной ночи. Элемент этого пейзажа появляется во второй части. Стих вступления

Всё хорошо под сиянием лунным

повторится точно, предваряя картину сна:

Вы, мне позвольте при лунном сиянии

Правду ему показать.

Некрасов-поэт не позволяет Некрасову-живописцу внести ни одной лишней краски, стремясь к почти гипнотической сосредоточенности стихов.

Вместе с Ваней мы погружены в атмосферу полусна, полудремоты. Рассказ ведется как повествование о правде, но и как обращенная к мальчику сказка. Отсюда

¹ Маяковский В. Полн. собр. соч., в 13-ти т. М., 1959, т. 12, с. 104.

² Жуковский В. А. Собр. соч., в 4-х т. М.—Л., 1959, т. II, с. 53.

удивительная безыскусность и сказочная масштабность уже первых образов:

Труд этот, Ваня, был страшно громаден —
Не по плечу одному!
В мире есть царь; этот царь беспощаден,
Голод названье ему.

Сна еще нет. Идет рассказ, идет поезд, идет дорога, дремлет мальчик, и поэт, в первый и единственный раз разошедшийся с рассказчиком, прерывая рассказ, дает еще одну дозу поэтического наркоза. К ритму рассказа он подключает убаюкивающий ритм дороги:

Прямо дороженька: насыпи узкие,
Столбики, рельсы, мосты.

И снова продолжается рассказ:

А по бокам-то всё косточки русские..
Сколько их! Ванечка, знаешь ли ты?

Разве мы не усыплены вместе с Ваней?

И начался Ванин сон:

Чу! Восклиданья послышались грозные!
Топот и скрежет зубов;
Тень набежала на стекла морозные..
Что там? Толпа мертвецов!

То обгоняют дорогу чугунную,
То сторонами бегут.
Слышишь ты пение?.. «В ночь эту лунную
Любо нам видеть свой труд!..»

Сон начат, как баллада. Луна, мертвецы со скрежетом зубовым; их странная песня — характерные аксессуары балладной поэтики сгущены в первых строфах и усиливают ощущение сна. Балладность подчеркнута; как бы декларирована традиция, романтическая и высокая, в рамках которой пойдет рассказ о народе. Но рассказ о народе не остается балладой, а переходит в песню.

В некрасовском произведении два народа и два разных к нему отношения. Есть возмущение, но, если угодно, есть и умиление. Есть народ в его поэтической и нравственной сущности, достойной поэтического определения, и народ в его рабьей пассивности, вызывающей горькую иронию.

Образ народа, каким он явился во сне, образ трагический и необычайно масштабный. Предстала как бы

вся «родимая Русь». Первоначально бывшая у Некрасова строка

С Немана, с матушки Волги, с Оки
сменяется другой

С Волхова, с матушки Волги, с Оки

не только потому, что, правда, очень удачно, Волхов фонетически связывается внутренней рифмой с Волгой. География становится более национальной и в своем настоящем, и даже в обращенности к прошлому.

Народ этой части высоко поэтичен, ни о каком обличении не может быть и речи. Иногда вдруг рассказ становится сдержанным, почти сухим: ни одного «образа», ни единой лирической ноты. Повествование приобретает характер и силу документального свидетельства, как в песне мужиков:

Мы надрывались под зноем, под холодом,
С вечно согнутой спиной,
Жили в землянках, боролись с голодом,
Мерзли и мокли, болели цингой.

Грабили нас грамотей-десятники,
Секло начальство, давила нужда...

И вдруг взрыв, ворвавшееся в рассказ рыданье:

Всё претерпели мы, божиа ратники,
Мирные дети труда!

Братья! Вы наши плоды пожинаете!

Это рыданье не могло подчиниться строфическому делению стихов и начаться с новой строфы. Оно ворвалось там, где, что называется, подступило к горлу. То же в описании белоруса, уже авторском:

Видишь, стоит, изможден лихорадкою,
Высокорослый, больной белорус:
Губы бескровные, веки упавшие,

Язвы на тощих руках.
Вечно в воде по колено стоявшие
Ноги опухли; колтун в волосах...

Рассказ приобрел бесстрастную сухость протокольного показания, но в ней и предпосылка, и оправдание нового взрыва, высокого лирического пафоса. Рассказ о белорусе заканчивается словами:

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

А эти слова сменяются призывом:

Эту привычку к труду благородную
Нам бы не худо с тобой перенять...

Тупое молчание, механическое долбление земли названо привычкой к труду *благородной*. Однако то, что может показаться логической несообразностью, будучи вычлененным, тонет в общем потоке лирического воодушевления народом и народным трудом, и мы позволили указать на нее, чтобы подчеркнуть, как далеко идет Некрасов в этом воодушевлении и как мало здесь можно говорить о каком бы то ни было обличении, во всяком случае об обличении народа.

Только поняв и показав народ в его высокой поэтической сущности, поэт мог воскликнуть:

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.

Даже в конце 50-х годов в обращении к народу было больше вопроса, чем уверенности:

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

Это записано в 1858 году при все более растущем общественном подъеме, а в пору спада народного и общественного движения у поэта вдруг прозвучала твердая уверенность в будущем счастье народных судеб. Почему? Заметим, что именно в эти годы создается самое гениальное, может быть, единственное по поразительной завершенности произведение Некрасова «Мороз, Красный нос» (1863), начинается работа над поэмой «Кому на Руси жить хорошо» (1863—1864). Такие произведения не пишутся просто из умозрительного желания показать, или, как говорят, отобразить, народную жизнь. Для Некрасова с ними осуществлялся выход из того

состояния внутреннего кризиса, в который были повергнуты передовые, революционные круги, когда народ как будто бы так жестоко обманул их надежды в 1861—1862 годах.

Поэт не переставал быть революционером, и его поэтическая работа была поиском объективной основы, на которой только и могла существовать вера в будущее, не оставаясь праздным мечтанием. Вновь и во многом заново предпринятое гениальным поэтом в 60-е годы исследование открыло для него колоссальный эстетический и, значит, человеческий потенциал народной жизни. Революционер не переставал быть поэтом, а для поэта это и был объективный фактор, позволивший в самую мрачную пору сделать выводы, до которых не поднимались многие передовые политики и социологи.

Однако, становясь оптимистической, трагедия не переставала быть трагедией. Она есть и в спокойном, но жутком приговоре Некрасовского стихотворения:

Жаль только — жить в эту пору прекрасную
Уж не придется — ни мне, ни тебе.

Это тоже уверенное, трезвое и спокойное «ни тебе» — просто страшно.

В первой части стихотворения была явь, во второй был сон, но было то, что их объединило. Была поэзия: поэзия природы, по-народному воспринятая, поэзия народного страдания и подвига, именно подвига, достойного высокой патетики: строители дороги — «божии ратники», «мирные дети труда», воззвавшие к жизни бесплодные дебри и обретшие гроб.

В третьей части снова явь. Переход резок, пробуждение неожиданно. О нем не сказано. Просто мы разбужены в стихе и стихом, звуками, оглушительным свистком, который «взвизгнул». Сон нарушен, но еще не разрушена поэзия сна и того, что во сне привиделось. И Ваня говорит об этом:

«Видел, папаша, я сон удивительный, —
Ваня сказал: — тысяч пять мужиков,

Русских племен и пород представители
Вдруг появились — и он мне сказал:
— Вот они — нашей дорога строители!..»
Захотел генерал!

Свисток разрушил сон, генеральский хохот разрушил поэзию. Генерал и не был приобщен к миру поэзии.

Там был автор, был Ваня, там были мы. Заметим, как одно лишь слово, точно найденное, становится образом громадного наполнения. В системе образов сна само имя мальчика стало образом. Ваня — никак иначе поэт не мог его назвать.

Генерал с хохотом и в стих введен резко подчеркнуто. Четырехстопный дактиль теряет целую стопу, а последняя из оставшихся усечена. Коротенькая эта строчка оказалась выделенной даже графически. Нарушилось, споткнулось само течение стиха.

Вся эта третья часть в некрасоведении толкуется обычно как спор повествователя с генералом.

В действительности никакого так понятого спора здесь нет. После деликатного замечания: «Я говорю не для вас, а для Вани» — рассказчик отступает перед генеральским напором, так сказать оставляя поле боя, и генерал бушует в одиночестве. Коварный автор дает ему полную свободу действий и не спешит вступить в спор. Генерал сам опровергает себя. Он обороняется и наступает в роли, несколько для генералов необычной, — защитника эстетических ценностей. Однако защитник прекрасного, поэзии, уже в сам стих вошел как его разрушитель.

Генерал явлен во всеоружии эстетической программы. Примеры классичны: Колизей, Ватикан и, конечно, Аполлон Бельведерский. Но в генеральских устах они ценности не имеют. Ведь прелесть Венеры Милосской определяется в рассказе Г. Успенского «Выпрямила» тем, как она описана и что она вызывает в человеке. В некрасовских стихах нет ни того, ни другого. Произведения искусства лишь названы. Они обесцениваются эстетически в сухом и бесцеремонном генеральском перечислении. Колизей, святой Стефан, Аполлон Бельведерский перемежаются ругательствами: «варвары», «дикое скопище пьяниц» — все это быстро и сразу вылетает из одних уст. Обращаясь к пушкинским стихам, генерал не может, принципиально не может в некрасовском произведении точно процитировать эти стихи, ибо пушкинские стихи — безотносительная эстетическая ценность, генерал же принципиально антиэстетичен. Он может защищаться пушкинскими стихами, лишь косноязычно их передавая. Пушкин у Некрасова пародирован. Вместо

Печной горшок тебе дороже,
Ты пищу в нем себе варишь.

Или для Вас Аполлон Бельведерский
Хуже печного горшка?

Ямбический стих Пушкина, так сказать, переведен дактилем, и это неожиданно сообщало ему сниженную разговорную интонацию, а замена одного лишь слова «дороже» на «хуже» стала демонстрацией примитивности и грубейшего утилитаризма. И эта пародия на пушкинские стихи вложена в уста его непрошеного защитника.

Речь идет уже не просто о строителях дороги. (авторы комментария ко второму тому Полного собрания сочинений и писем Некрасова (1948—1953) писали: «Стихотворение Некрасова основано на подлинных фактах, относящихся к постройке Николаевской (ныне Октябрьской) железной дороги между Петербургом и Москвой» (II, 680). Разговор идет по самому большому, мировому счету. «В мире есть царь...», — начал поэт рассказ. «Ваш славянин, англосакс и германец»... — подхватил здесь генерал. Тема, которая была намечена в начале произведения, потом как будто бы ушла и вдруг неожиданно и точно возникла вновь, уже обогащенная. Вообще все стихотворение основано на таких внутренних соответствиях, переключках, соотношениях, которые в гармонии и определяют подлинную музыкальность произведения. Можно указать, конечно, на удачные сочетания тех или иных звуков, но, как говорил Горький, «фонетика — это еще не музыка»¹.

В некрасовском стихотворении то, что генералом отвергается как антиэстетическое, уже выявлено в его поэтичности, сам же генерал предстает как начало безобразное. Ничего убийственнее для радетелей чистого искусства нельзя было придумать. Защитник «чистого искусства» не поэт и не критик, не профессор даже, а «папаша в пальто на красной подкладке», генерал. Теории, примиряющие с жизнью, призывающие к светлому взгляду на нее, возведены к их конечной инстанции. Все обнажено до предела.

У генерала, конечно, есть положительная программа, сводящаяся к требованию воспеть жизнь, показать ее светлую сторону. Поэт идет навстречу пожеланию с го-

¹ Литературное наследство, № 70, с. 301.

товностью. Стих последней строки генеральской речи в третьей части:

Вы бы ребенку теперь показали
Светлую сторону...—

заканчивается уже в первой строке четвертой части, в авторской речи:

Рад показать!

Предложение подхвачено буквально на лету.

Следует рассказ об ужасном труде людей. Явной иронии нет. Она лишь в начальном определении новой картины как светлой. Есть опять подчеркнуто объективный, почти сухой рассказ о том, что скрыто за занавесом конечного итога:

...труды роковые
Кончены — немец уж рельсы кладет.
Мертвые в землю зарыты; больные
Скрыты в землянках...

Затем картина становится все более и более светлой, и, чем более светлой она становится, согласно генеральскому пожеланию и пониманию, тем более внутренней горечи вызывает она, тем ироничнее автор. А внешний пафос рассказа растет: появляется бочка вина, звучат клики и, наконец, наступает апофеоз:

Выпряг народ лошадей — и купчину
С криком ура! по дороге помчал..

Вряд ли было бы больше горечи, если бы народ помчал самого графа Петра Андреевича Клейнмихеля. Нет, здесь представлено животное в животном обличье с его «...нешто... молодца! молодца...» и «проздравляю!», — торжествующая свинья («Шапки долой — коли я говорю»). Эту-то «торжествующую свинью» мчит на себе народ, и горьким ироническим кивком на такую отрадную картину заключено произведение. Самая «светлая» картина оказалась в произведении самой безобразной.

Ирония, завершившая стихи, по-своему закономерна и смело может быть отнесена к числу самых авторитетных доказательств в пользу мнения, что стихотворение написано именно в 60-е годы.

Сон завершился высоким пафосом, явь — иронией, но и там и там есть печаль, есть трагическое ощущение, на котором неожиданно сошлись патетические восклицания одной части и ироничный вопрос другой и которое

во многом оказалось конечным итогом произведения.

Как мы уже отметили, невнимание к поэтичности как внутренней мере этого стихотворения часто заставляло исследователей рассматривать его как иллюстрацию.

Только освоение некрасовской поэзии в ее органичной поэтической сути позволит нам обращаться к этой поэзии, как ко всякому явлению большого искусства, бесконечно.

Эпопея народной жизни
«Кому на Руси жить хорошо»

Зимой 1866 года подписчики «Современника» стали первыми читателями нового произведения Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»: в журнале было напечатано начало поэмы — пролог.

К тому времени в большинстве европейских литератур традиция поэм — больших эпических произведений, тесно связанных с жизнью народа и его поэтическим творчеством, уже оборвалась. Да и в русской поэзии со времен Пушкина не появлялось стихотворных вещей такого масштаба. Что же сделало некрасовское произведение поэмой, да еще народной, эпической? Чем была вызвана она к жизни?

Уже такое вступление к поэме, как пролог, было необычным. Литература нового времени почти не знает прологов, но произведения древней — античной и средневековой литературы обычно начинались с таких прологов-предварений, в которых авторы объясняли, о чем же пойдет речь. Введя пролог, Некрасов стремился сразу же обнажить главную, коренную мысль — «идею» своей поэмы, указать на значительность ее, предупредить о грандиозности и долговременности событий, которые в поэме совершатся. Потому-то сама поэма росла год от года, являлись новые и новые части и главы. Прошло более десяти лет, и все же к моменту смерти автора она осталась неоконченной. Именно в прологе сформулировался рефрен — «Кому живется весело, вольготно на Руси», который постоянным напоминанием пройдет через всю поэму.

В каком году — рассчитывай,
В какой земле — угадывай,
На столбовой дороженьке
Сошлись семь мужиков: