



Ю. Н. ТЫНЯНОВ

Стиховые формы Некрасова

1

Споры вокруг Некрасова умолкли; он признан, по-видимому, окончательно. Между тем многое, как и раньше, остается здесь недосказанным. В сущности, и его друзья и его враги сходились в главном: друзья принимали его поэзию, *несмотря* на ее форму, враги отвергали ее *вследствие* формы. Таким образом, объектом спора оставалась только абстракция — тематический и сюжетный элемент его искусства, между тем как самое *искусство*, принцип сочетания и противопоставления элементов, отвергалось и теми и другими. Слишком легкое и равнодушное принятие Некрасова грозит поверхностным обходом тех обвинений против его искусства, которые выставлялись его современниками. А между тем слух современников более чуток, и если в похвалах они не всегда прозорливы, то в обвинениях их почти всегда задето главное, чем обнаружилось для них данное искусство и что через призму других течений воспринимается уже не столь остро.

Самый существенный упрек, который делали Некрасову и который он сам принимал, был упрек в *прозаичности*. Не случайно отзыв Белинского о «Мечтах и звуках» начинался с указания на то, что автору лучше писать в прозе; то же говорили о поэзии Некрасова и Тургенев и Толстой¹. Сам Некрасов тоже сравнивал свои стихи с прозой:

Все ж они не хуже плоской прозы².

Слух современников, воспитанный на Пушкине и Лермонтове, был оскорблен Некрасовым.

2

Современники, конечно, хорошо знали, что Некрасов умело владеет классической традицией русского стиха. Такие стихотворения, как «Родина», «Пускай мечтатели осмеяны давно...», «Муза», «За городом», — видная струя его поэзии. Свою «Музу» он начинает парфразой из «Музы» Пушкина, в стихах «Блажен незлобивый поэт...» подчеркивает «Пророка» Лермонтова:

Его преследуют хулы:
Он ловит звуки одобренья
Не в сладком ропоте хвалы,
А в диких криках озлобленья.
И веря и не веря вновь
Мечте высокого призванья,
Он проповедует любовь
Враждебным словом отрицанья.

У него часты повторения классических стиховых формул. Ср. «И с отворачиванием кругом кидая взор» («Родина») с пушкинским: «И с отворачиванием читая жизнь мою»; ср. «А ты? ты также ли печали предана?..» («Да, наша жизнь текла мятежно...») с пушкинским: «Не правда ль: ты одна... ты плачешь... я спокоен» («Ненастный день потух...») и т.д.

Перед самою смертью он пишет «Пускай чуть слышен голос твой...», «Мне снилось: на утесе стоя...» — стихотворения, по строфике, и по лексике, и в особенности по ритмико-синтаксическому рисунку примыкающие к пушкинскому стиху:

Сниму с главы покров тумана
И сон с отяжелевших век³.

Но ты воспрянешь за чертой
Неотразимого забвенья⁴.

Столь же обычен у него классический метафорический стиль с широко развитым параллелизмом («Последние элегии»).

И все-таки современники правы, что не так внимательно отнеслись к этой стороне Некрасова; этот стиль у него ценен и особо значителен только на фоне остальных элементов его поэзии; сами же по себе эти формулы не носят на себе печати остроты и скорее воспринимаются

как штампы. Другие же элементы, в которых, по-видимому, вся сущность дела, гораздо более сложного происхождения, и главное значение получает здесь вопрос о прозе, о прозаизмах поэта Некрасова.

3

Некрасов начинает с баллад и высокой лирики; самое значительное для него в молодости имя — Жуковский. Он быстро исчерпывает этот род и начинает его пародировать. Некрасовские пародии на Лермонтова долго потом вызывали возмущение; однако совершенно очевидно их значение для Некрасова. *Сущность его пародий не в осмеивании пародируемого, а в самом ощущении сдвига старой формы вводом прозаической темы и лексики.* Пока эта форма связана с определенными произведениями («Спи, пострел, пока безвредный!..», «И скучно, и грустно, и некого в карты надуть...»), колебание между обоими реальными произведениями, возникающее в результате такой пародии, вызывает комический эффект. Но как только ощутимость другого определенного произведения исчезает, разрешена проблема ввода в старые формы новых стилистических элементов. Пародия Некрасова (как и всякая другая стихотворная пародия) совмещала ритмо-синтаксические фигуры «высокого» рода с «низкими» темами и лексикой. *По уничтожении явной пародийности, в высокие формы оказались внесенными и впаянными чуждые до сих пор им тематические и стилистические элементы.* Это приложимо как к малым, так и к большим единицам его искусства.

Таковы неявные пародические *фразы*, которые не несут уже комических функций, а воспринимаются как новый прием:

Дрожишь, как лист на ветке бедной,
Под башмаком своей жены
(«Отрадно видеть, что находит...»)

Ср. с пушкинским:

Один на ветке обнаженной
Трепещет запоздалый лист
(«Я пережил свои желанья...»)

Или:

О, ты, чьих писем много, много
В моем портфеле берегу!
(«О, письма женщины, нам милой...»)

Ср. с пушкинским:

О, ты, чьей памятью кровавой
Мир долго, долго будет полн
(«Наполеон»)

Таковы неявные пародические произведения, где пародия скрыта, комический ее элемент таким образом уничтожен и уже родилась новая форма. Грань между обоими типами, явным и неявным, крайне тонка. Так, еще отзывается комизмом приспособление форм лермонтовского «Воздушного корабля» к теме и словарю «современной баллады» («Секрет»):

Он с роскошью барской построен,
Как будто векам напоказ;
А ныне в нем несколько боен
И с юфтью просторный лабаз.

Картофель да кочни капусты
Растут перед ним на грядках;
В нем лучшие комнаты пусты,
И мебель и бронза — в чехлах.
<...>

Воспрянул бы, словно из гроба,
И словом и делом могуч —
Смирились бы дерзкие оба
И отдали б старому ключ.

Менее напоминает реальные произведения «Извозчик», хотя в нем, несомненно, выдержана старая балладная форма:

Все глядит, бывало, в оба
В супротивный дом:
Там жила его зазуба —
Кралечка лицом!
Под ворота словно птичка
Вылетит с гнезда, —
Белоручка, белоличка...
Жаль одно: горда!
<...>
Рассердилась: «Не позволю!
Полно — не замай!
Прежде выкупись на волю,
Да потом хватай!»
Поглядел за нею Ваня,
Головой потряхнул <...>

Ср. хотя бы «Рыцарь Тогенбург» Жуковского:

Там — сияло ль утро ясно,
 Вечер ли темнел, —
 В ожиданьи, с мукой страстной,
 Он один сидел.
 <...>
 И душе его унылой
 Счастье там одно:
 Дождаться, чтоб у милой
 Стукнуло окно.
 <...>
 «Сладко мне твоей сестрою,
 Милый рыцарь, быть;
 Но любовию иною
 Не могу любить»
 <...>
 Он глядит с немой печалью —
 Участь решена.

Столь же характерно перерождение формы пушкинского «Странника» в «Воре»:

Спеша на званый пир по улице прегрязной,
 Вчера был поражен я сценой безобразной:
 Торгаш, у *коего* украден был калач,
 Вздрогнув и побледнев, вдруг поднял вой и плач.
 И, бросясь от лотка, кричал: «Держите вора
 И вор был окружен и остановлен скоро.
 <...>
 Лицо *являло след* недавнего недуга,
 Стыда, отчаянья, моленья и испуга...

Ср.:

Однажды, странствуя среди долины дикой,
 Незапно был объят я скорбию великой
 И тяжким бременем подавлен и согбен,
 Как тот, кто на суде в убийстве уличен и т.д.

Таким же образом формы «Суда божия над епископом» были приспособлены к «Псовой охоте»:

Ближе и лай, и порсканье, и крик —
Вылетел бойкий русак-материк!

<...>

Гикнул помещик и ринулся в поле...
То-то раздолье помещицъей воле!

<...>

Через ручьи, буераки и рвы
Бешено мчится: не жаль головы!

<...>

Выпив изрядно, поужинав плотно,
Барин отходит ко сну беззаботно

<...>

Завтра велит себя раньше будить.
Чудное дело — скакать и травить!

Ср. Жуковский, «Епископ Гаттон»:

Вдруг ворвались неизбежные звери;
Сыплются градом сквозь окна, сквозь двери,
Спереди, сзади, с боков, с высоты...
Что тут, епископ, почувствовал ты?

<...>

В замок епископ к себе возвратился,
Ужинать сел, пировал, веселился,
Спал, как невинный, и снов не видал...
Правда! но боле с тех пор он не спал.

Та же форма была употреблена затем в «Саше», в «Дедушке Мазае» — и здесь уже стерт всякий след второго плана — плана Жуковского.

Одновременно Некрасов культивировал и форму чувствительного романа и водевиля (ср., например, «Повидайся со мною, родимая!..» — «Рыцарь на час» с арией из «Материнского благословения» — «В хижину бедную, богом хранимую...»). Но не внесением песенных форм, а вводом в них прозаических элементов сказал новое слово Некрасов.

4

Этот перебой песенного стиля обычен у Некрасова. Песенный стиль не терпит enjambements — выходов синтаксической единицы за пределы метрической; такие выходы обычны для стихотворного *драматического* диалога или для прозаической конструкции, когда она играет роль важного ингредиента. У Некрасова в песенных формах, как «Похороны», встречаются также перебой прозаической интонацией:

И пришлось нам неожиданно-негаданно
 Хоронить молодого стрелка,
 Без церковного пенья, без ладана,
 Без всего, чем могила крепка...
 Без попов!.. <...>

Или в песенной форме «Что думает старуха...»:

I строфа

Только старуху столетнюю, древнюю
 Не посетил он. — Не спит,

II строфа

Мечется по печи, охает, мается <...>

III строфа

Нутко-се! с ходу-то, с ходу-то крестного
 Раз я ушла с пареньком

IV строфа

В рощу...

Излюбленной стиховой формой Некрасова была форма *говорного* стиха (термин Б. Эйхенбаума) — куплета, стихотворного фельетона. Даже в стихе «Кому на Руси жить хорошо» чувствуются эффекты этого говорного стиха; так, во вступлении дан эффект нарастающей скороговорки, несомненно комического (водевильно-куплетного) происхождения:

Семь временнообязанных
 Подтянутой губернии,
 Уезда Терпигорева,
 Пустопорожней волости,
 Из смежных деревень:
 Заплатова, Дырявина,
 Разутова, Знобишина,
 Горелова, Неелова —
 Неурожайна тож.

Этот говорной уклон стиха дает ему возможность применять песенные формы для больших поэм («Коробейники»).

Все это стоит в связи с общим уклоном некрасовской поэзии к прозе. Первым шагом здесь была пародия, по самому существу своему требовавшая внесения прозаизмов; вторым — перенос в формы баллады и классической ямбической поэмы сюжета современного романа («Саша», «Несчастные»), исторического романа («Русские женщи-

ны»), физиологических очерков и фельетонов («В больнице», «О погоде») и т.д. Здесь был путь для широкого использования иностранного и русского романа, и, несомненно, отдельные сцены у Некрасова восходят к Жорж Санд и английскому роману. Об этих заимствованиях не помнят — такова власть некрасовской лексики.

В лексику Некрасов вводит обильные прозаизмы. Приведем несколько примеров из «Мороза, Красного носа»:

И все мы согласны, что тип измелчал
Красивой и мощной славянки.

<...>

Но грязь обстановки убогой
К ним словно не липнет. Цветет
Красавица, миру на диво <...>

<...>

Лежит на ней дельности строгий
И внутренней силы печать. и т.д.

Недаром Чернышевский сообщал, что фразу бурлака «А кабы умереть к утру, так было б еще лучше» Некрасов передал, почти не изменив ее:

А кабы к утру умереть —
Так лучше было бы еще...

(«На Волге»)

Другой элемент его лексики — диалектизмы. И, внося их в свою поэзию, он также поступал, сообразуясь с прозой того времени. Это была эпоха, когда в язык прозы были широко введены диалектизмы, сначала в нарочитом и неорганизованном виде (Даль), а затем в художественно умеренном, когда Аксаков писал, что Тургенев пишет не по-русски, а по-орловски. Проза обогащала свои выразительные средства диалектизмами, ибо здесь была широкая возможность их мотивированного ввода — сказ. Некрасов широко использует этот прозаический прием («Путешествие гр. Гаранского», «Орина, мать солдатская», «Похороны»), и это дает ему возможность мотивированно вводить диалектизмы и в лирическую поэзию, которая до той поры, подчиняясь велениям чисто лирического рода, была крепко спаяна с классическим стилем и таким образом отгорожена от этого обновления. Только говорная поэзия, допускающая сказ, прошедшая через комический строй, была в состоянии внести эти средства в поэзию.

5

Некрасов стоял перед двумя крайностями: неорганизованного внесения диалектизмов и прозаизмов и бесплодного эпигонства классического стиля. В любопытном критическом фельетоне «Тонкий человек» * он касается обоих этих путей. Отвергнув привычный путь классического метафорического стиля (в применении к прозе, о которой идет речь в фельетоне, — стиль Гоголя), Некрасов отвергает и путь натуральной школы, приемы введения в поэзию необработанных, сырых лексических материалов. Он осуждает сценку, записанную с природы, с обильным введением слов купеческого простонародного арго. «Память легче удерживает слышанное или читаное, а ум безотчетно дает простор чертам, которые ему уже указаны, истолкованы, — вот отчего, я думаю, списывая происходящее, мы невольно подражаем тому, что уже происходило и было списано... <...> **.

Некрасов отдал дань обеим крайностям. Первая отразилась в его «Огороднике», «В дороге», отчасти «Коробейниках», вторая — в части любовной лирики Некрасова. Некрасов отверг оба эти пути, художественно введя в классические формы баллады и поэмы роман и новеллу со сказом, прозаизмами и диалектизмами, а в формы «натурального» фельетона и водевиля — патетическую лирическую тему. Смещением форм создана новая форма колоссального значения, далеко еще не реализованная и в наши дни.

6

Но как возможно художественное введение элементов прозы в поэзию? Благодаря какому закону может оно осуществиться?

Поэтическое произведение отличается от прозаического вовсе не имманентным звучанием, не ритмом как данностью, не музыкою, непременно осуществленною; слишком часты примеры прозы более певучей, нежели иные стихи (у нас Гоголь, Белый, в Германии — Гейне, Ницше), и стихов, низведенных до минимума напевности. Все стиховые элементы *не даны, а заданы*: задан ритм как стремящаяся к обнаружению ритмовая энергия, заданы мелодические и инструментальные членения и связи, и вот почему рассекаются на строки даже те стихи, где это рассечение и без того совершенно явственно

* «Современник», 1855, № 1, стр. 271–204.

** Там же, стр. 204.

по ритмико-синтаксической тенденции рядов, — важен заданный *ключ*. Стихи от прозы отличаются не столько имманентными признаками, данностью, сколько заданным рядом, ключом. Это создает глубокую разницу между обоими видами; значение слов модифицируется в поэзии звучанием, в прозе же звучание слов модифицируется их значением. Одни и те же слова в прозе значат одно, в поэзии другое. Пушкинская строка:

Унылая пора, очей очарованье

в ключе прозы не вызовет того сложного слитного значения обоих слов, которое оно вызывает в ключе поэзии. Поэтому для поэзии безопасно внесение прозаизмов — значение их модифицируется звучанием. Это не те прозаизмы, которые мы видим в прозе: в стихе они ожили другой жизнью, организуясь по другому признаку. Поэтому в тех случаях, когда семантика определенных поэтических формул стала штампом, исчерпана и уже не может входить как значащий элемент в организацию стиха, внесение прозаизмов обогащает стих, если *при этом не нарушается заданность ключа*. Внося прозу в поэзию, Некрасов обогащал ее.

Р. С. Знаток и исследователь Некрасова К. И. Чуковский возражал на мою статью в статье «Проза ли?» (К. Чуковский. «Некрасов». Л., изд. Кубуч, 1926, стр. 134–179). Для постановки вопроса, служащего заглавием его статьи, моя статья оснований не дает. Меня интересовал главным образом вопрос о том сложном соотношении стиха с прозой, которое было в некрасовское время и которое, в частности, в поэзии Некрасова сказалось «прозаизацией» поэтических жанров (стиховой исторический роман, стиховые физиологические очерки, стиховой фельетон). Пути к этой особой организации поэтических жанров (через пародию и связанное с нею введение в стих прозаических тем и лексики) я и хотел выяснить в своей давнишней статье. «Прозаизм» и «прозаичность» для меня отнюдь не оценочное и не укоризненное понятие. У стиха с прозой есть соотнесенность. Бывают эпохи, когда высшим пунктом этой соотнесенности бывает стиховая речь, лексически и синтаксически совершенно подобная прозе. В этом смысле лермонтовское «Завещание», например, я считаю эволюционно очень значительным, не «несмотря» на такие стихи, а как раз «благодаря» таким стихам:

Соседка есть у них одна...
 Как вспомнишь, как давно
 Расстались!.. Обо мне она
 Не спросит... все равно...

и т. д.

Стоит написать эти стихи в строку, чтобы ясно увидеть их «близость» к прозе (и, разумеется, это вовсе не близость, а, может быть, более далекое «расстояние», чем между стихом метрически и интонационно гладким и прозой). Вопрос о «песенности» у Некрасова в данном случае — вопрос особый, не противоречащий нисколько этому пониманию прозаизации. Но вопрос этот требует более точной и расчлененной постановки. Прежде всего это касается самого понятия «песенности» по отношению к стиху: имеем ли мы дело с имитацией жанра народной песни или с вводом одного какого-либо элемента (и какого) народной песни? Или «песенность» — синоним «напевности» и «мелодичности» стиха, на что как будто указывают некоторые места статьи К. И. Чуковского?

Но «песенность» не является «напевностью». Песня, взятая в ее словесном плане, есть то же «либретто». И подобно тому как либретто оперы путает своей «нестиховностью», то же бывает и с песней. И, например, функция «песен» Лермонтова как раз в «прозаичности», в «нестиховности» песенного либретто. Ср.:

Горе тебе, город Казань,
 Едет толпа удальцов

Сбирать невольную дань
 С твоих беззаботных купцов.

<...>

Горе тебе, русская земля,
 Атаман между ними сидит

<...>

И краса молодая,
 Как саван, бледна,
 Перед ним стоит на коленях
 И молвит она⁵ <...>

Или:

Воет ветер,
 Светит месяц,
 Девушка плачет —
 Милый в чужбину скачет⁶

и т. д.

К. И. Чуковский сам приводит любопытный пример появления вовсе не «напевного» приема в поэзии Некрасова, вызванного «песенным складом» (стр. 168). Обращение к народной песне характерно не для «мелодических» направлений в лирике. Например, не случайно и Мерзляков, и Дельвиг культивируют «песню» наряду с античными метрами и строфами. И то и другое имеет у них функцию обхода метрического стиха с его устоявшейся интонацией.

Поэтому вопрос о «песенности» не исключает вопроса о так называемой «прозаизации»*. Генезис этой «прозаизации» описан К. И. Чуковским в XI главе его статьи. Там же приведены примеры ее.



* Не все приемы Некрасова, причисленные К. И. Чуковским в его статье к ряду песенных, относятся именно к песне. Прием синтаксической парности, например, равно как прием повторений, характерен и для пословиц, и даже для ораторской речи.