

ЕГО МАСТЕРСТВО: ЗАМЕТКИ О ПОЭЗИИ НЕКРАСОВА

1. Некрасов и Пушкин

В последнее время в нашей критической литературе было снова выдвинуто давнишнее мнение, будто роль Некрасова заключалась в борьбе с Пушкиным, в преодолении пушкинских — и вообще классических — канонов. Верно ли это? Пожалуй. Но сложнее, чем с первого взгляда.

Да, Некрасов боролся с Пушкиным, но *в то же время, в той же мере* тянулся к нему, учился у него, подражал ему, повторял его звуки, заимствовал у него образы, ритмы, интонации, жесты. Почти все *ямбические* стихотворения Некрасова написаны с явным стремлением воспроизвести возможно ближе фонетику и лексику, свойственные пушкинскому ямбу. Замечательно, что лексика некрасовских *ямбов* ближе к пушкинской, чем лексика его *анapestов*.

Нельзя себе представить, чтобы без влияния Пушкина могла создаться хоть одна строфа некрасовской поэмы «Несчастные», написанной в 1856 году, как последняя дань дружининско-тургеневской эстетике, где ученически любовно и тщательно скопирован пушкинский стих. Иные пушкинизмы у Некрасова до того по-пушкински сделаны, что воспринимаются, как цитаты из Пушкина:

Красою блещут небеса...

 Твердыня, избранная славой...

 Опять ты сердцу посылаешь
 Успокоительные сны...

Даже архаизмы в поэме «Несчастные» — пушкинские:

То старину припоминал, —
 Кто в древни веки ею *правил*.

Эти *древни веки* — те самые, которые появились у Пушкина за двадцать лет до «Несчастных» в «Родословной моего героя»:

Чей в *древни веки* парус дерзкий.

Слово «правил» здесь тоже подсказано Пушкиным:

В начале жизни мною *правил*.

В ямбах Некрасова даже эпитеты не такие, как в его анапестях: для ямбов он выбирает эпитеты, которые давно уже сделались штампами пушкинской школы: здесь у него есть и *пышный мавзолей*, и *седые туманы*, и *убогий челн*, и *чудное мечтанье*, и *роковые сечи*, и *крылатые грезы*, и *забвенный прах*, и *безумные забавы*, и *убогая хижина*, и *обычная чреда*, и *славный жребий*, и *томительный недуг*, — словом, целые десятки готовых клише, стертых эпигонами Пушкина.

Стихи Пушкина всегда были для Некрасова недосыгаемым образцом совершенства, и когда Тургенев, желая похвалить стихи Некрасова, находил в них «пушкинскую фактуру» и утверждал, что они «пушкински хороши», поэт считал эти хвалы величайшими. И всякий, кто изучал его рукописи, знает, как тщательно старался он вытравлять из своих ямбов некрасовское и заменять это некрасовское пушкинским. У него, например, в одном любовном стихотворении были такие характерные строки:

С *запасом* молчаливой скуки
Встречался грустно я с тобой.

Потом это бакалейное слово *запас* заменилось у него пушкинском *иглом*:

Под иглом молчаливой скуки*¹.

Если всмотреться в те исправления, которые делал в своих ямбах Некрасов, то нельзя не признать, что почти все они делались в сторону, так сказать, пушкинизации стиха, причем необходимо отметить, что штампы классической школы давались ему гораздо труднее, чем, например, таким значительно слабейшим подражателям Пушкина, как хотя бы Майков, Алмазов, Мей или эпигон эпигонов Апухтин.

Ему надо было преодолевать в себе много каких-то преград, много чего-то кровно некрасовского, чтобы придать себе пушкинский стиль.

Но к этому стилю он постоянно стремился. Вообще пред Пушкиным благоговел. Недаром в «Русских женщинах» он окружил его таким ореолом. На смертном одре, как молитву, он твердил стихотворение Пушкина. Даже нигилистам постоянно указывал на красоты «Полтавы» и «Медного всадника». Иначе и быть не могло. Ведь половину своей писательской жизни он прожил среди величайших поклонников и ценителей Пушкина — в кругу Василия Боткина, Дружинина, Тургенева, Анненкова, для которых Пушкин был солнце.

* Впрочем, слово «запас» сохранилось в другом стихотворении Некрасова:

К нему под знамя приносил
Запас идей, надежд и сил...

Некрасов никогда не осмеливался так решительно восстать против пушкинских штампов, как восставал против них сам же Пушкин. Он не щеголял прозаизмами, не выпячивал их, не эпатировал ими сторонников классической школы, как это было свойственно Пушкину. Он ни за что не сказал бы, как Пушкин:

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

Пушкин куда демонстративнее бунтовал против себя самого и, когда снижал свои высокие темы, всегда чувствовал это снижение как полемический литературный прием. Он сам указывал читателю на свои прозаизмы:

В последних числах сентября
(Презренной прозой говоря).

Некрасов ни за что не решился бы прорифмовать классическую Музу с вульгарнейшим словом *пузо*, эту дерзость учинил сам Пушкин еще в 1830 году:

Румяный критик мой, насмешник толстопузый,
Готовый век трунить над нашей томной Музой.

Некрасов же для «Музы» до конца своих дней знал только традиционные «союзы» и «узы». Полемического боевого отношения к пушкинской школе у него не было и быть не могло.

Достаточно поставить рядом с Некрасовым такого сознательного борца за снижение высокого стиля, каким, например, в пятидесятых годах был американец Уолт Уитмен, сделавший борьбу с классиками своей главной, если не единственной, целью, чтобы Некрасов показался самым мирным эклектиком.

Он всегда как бы конфузился своих прозаизмов, извинялся за то, что они — прозаизмы:

Все ж они не хуже плоской прозы, —

говорил он о своих стихах: оценка весьма невысокая, лишенная и тени заносчивости. Вообще, открытого вызова Пушкину у него нет ни в одной строке, нигде нет того звонкого, веселого, молодого *долгой*, которое несет с собою всякая новая школа, когда она полемически ниспровергает другую. Напротив, тем-то и раздражали поклонников Пушкина многие ямбы Некрасова, что в этих ямбах была явная установка на поэзию

Пушкина, на фоне которой весь чисто некрасовский стиль ощущался, как отклонение от нормы. Такова, например, поэма «Белинский», «Отрадно видеть», «Поэт и гражданин», многие отрывки из поэмы «Несчастные» и пр. Это был именно

...разыгранный Фрейшиц
Перстами робких учениц.

2. Некрасов и традиционная поэтика

Сказанным выше весьма усложняется формула поэтического стиля Некрасова.

Хотя Некрасов действительно «снижал» и «сдвигал» традиционные формы поэзии, но в то же время он усердно культивировал их, не порывая ни разу своих органических связей с традициями предыдущей эпохи.

Современникам Некрасова бросались в глаза лишь его «снижения» и «сдвиги» (отсюда и возник этот штамп об антипушкинских тенденциях Некрасова), но нам, смотрящим издали, давно уже пора бы разглядеть, что в стихах Некрасова одновременно, параллельно со сдвигами, шло и утверждение традиционной поэтики Жуковского, Пушкина, Лермонтова.

Это случается часто: читатели-современники видят в поэте не то, что в нем есть, а то, что им нужно в данную эпоху увидеть. К его подлинным качествам они, по вполне понятной аберрации зрения, слепы. Но нам, через семьдесят лет, полагалось бы видеть и то, что для современников оставалось в тени.

Да, путем пародий на Лермонтова Некрасов снизил лермонтовский стиль, это и было указано мною, но не надо забывать, что рядом с пародиями Некрасов писал в то же время рабское «Подражание Лермонтову»:

В неведомой глуши, в деревне полудикой, —

где нет никакого снижения, а, напротив, на каждом шагу попытка удержаться на самых высоких ходулях лермонтовской декламационной риторики, — хотя бы ценою таких лермонтовских поэтических штампов, как «жгучие страдания», «младенческая грудь», «мертвая пустота», «ядовитое дыхание порока»:

Шли годы. Оторвав привычные объятия
От негодующих друзей,
Напрасно посылал я поздние проклятья
Безумству юности моей.

Здесь каждая строчка — Лермонтов, и у нас нет никакого резона видеть здесь борьбу с лермонтовскими литературными штампами.

Такие же лермонтовские штампы в той части поэмы «Несчастные», где герой рассказывает об убийстве любовницы:

Тебя уж нет! На жизненной стезе,
Оставив след, загадочный и странный,
Являясь ангелом в грозе
И демоном у пристани желанной, —
Погибла ты... Ты сладить не могла
Ни с бурным сердцем, ни с судьбою,
И бездну вырыв подо мною,
Сама в ней первая легла.

Здесь ангелы и демоны лермонтовские, и даже тот в высшей степени раздеребуженный человек, который, — как указал Эйхенбаум в своей работе о Лермонтове, — столько раз перебежал от Козлова, Полежаева, Марлинского к Лермонтову, а теперь от Лермонтова перебежал и к Некрасову:

Бог весть, куда бы прихоть волн
Прибила мой убогий челн.

Так что и здесь ни о каком снижении говорить не приходится.

Снижение было, оно каждому бросалось в глаза, но оно не входило в сознательную программу Некрасова — иначе, зачем бы он так часто стремился возвыситься до высокого стиля?

Часто бывало так, что он считал снижение не своей победой, а своей неудачей.

Замечательны его бесплодные попытки сделать Крота из «Несчастных» традиционным героем традиционных романтических поэм:

Лицо сурово, как гроза,
И как-то бешено и чудно
Блестят глубокие глаза.

Да и вся каторга дана в условном, чуть-чуть оперном, традиционно романтическом тоне, словно поэма Некрасова запоздала лет на двадцать: «зубовный скрежет», «подземелья», «оковы». О преступниках байронически сказано:

В них сердце превратилось в камень,
Навек оледенела кровь.

И в соответствии с этим язык изобилует архаичными словами, архаичность которых ощущалась уже в поэмах двадцатых и тридцатых годов. Ссылчные каторжники говорят о себе: мы томимся *гладом*, мы *почием от труда*, и те нары, на которых почивают они, поэтически именуются *ложем*.

Таков был Некрасов в ту самую пору — в 1856 и 1857 годах, когда, по словам наших критиков, он сильнее всего ополчился против лермонтовско-пушкинского стиля. Нет, в ту пору он не только не бунтовал против этого стиля, но больше, чем в какую-нибудь другую, старался подчиниться ему. Подчинение давалось ему с великим трудом: ни над какой другой поэмой не работал он так напряженно, как именно над поэмой «Несчастные», ибо здесь ему в каждой строке приходилось поднимать свой приземистый стих до уровня чуждой ему пушкинской и лермонтовской речи:

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

Такие стихи были, конечно, насилием над поэтическим стилем Некрасова, но, повторяю, в своих *ямбах* Некрасов совершал это насилие постоянно, так как пушкинско-лермонтовский стиль постоянно казался ему образцом, к которому необходимо стремиться.

Недавно мы прочитали о том, будто Некрасов боролся за некрасивость поэзии. Конечно, это так, об этом толковано тысячу раз, но Некрасов и здесь сложнее, чем обычно изображают его, потому что в его поэзии есть и противоположные тяготения к самой обыкновенной красивости:

Вот еще *красивая* картина,
 Запиши, пока я не забыл, —

говорил он, приговарываясь к писанию стихов и тем самым свидетельствуя, что красивость «картины» есть в его глазах наиценнейшее качество, которым следует поэту дорожить. В самый разгар писаревщины, в 1864 году, Некрасов, как о высшем достижении поэта, говорит о красивых пластических строфах и открыто жалеет о том, что

На Западе не вызвал я ничем
Красивых строф, пластических и сильных, —

полагая свою задачу именно в том, чтобы вызывать «пластические» и «красивые» строфы.

Когда Некрасова спросили, почему в своей «Несжатой полосе» он употребил слово «станция», он ответил, что слово «станция» *поэтичнее*, чем другие слова этого рода. Даже слово *стая* казалось ему чересчур прозаично. Значит, в его эстетику входило (по крайней мере, иногда) отрицательное отношение к прозаичности употребляемых в поэзии слов*.

До чего вообще было сложно его отношение к поэзии, видно хотя бы из этого случая: годом раньше в стихах другого стиля он не побоялся сказать «эскадры ворон», а теперь даже слово *стая* считает чересчур прозаичным!

Тысячи подобных примеров свидетельствуют, что он недостаточно отчетливо осознал свою роль разрушителя старых литературных традиций.

Он прилагал множество тщетных усилий, чтобы приблизиться к пушкинским штампам, а если это не удавалось ему, если он бывал неуклюж и неряшлив, если он писал, например, «лучезарный луч», или «дно бездонной пропасти», или «узы союзов», или даже: «меломан итальянской музыки», если он рифмовал «славянофил» и «русифил», «Нетельгорст» и «пёрст», «девятнадцать» и «отказаться», если он не останавливался перед тем, чтобы исказить естественные ударения слов (например, во время онó, Во́льтер, нена́висть) — это вызывалось отнюдь не полемикой против пушкинских канонов стиха, а тем ослаблением художнического внимания к слову, которым характеризуется фельетонно-журнально-водевильно-альманажная эпоха Некрасова.

Он часто бывал угловат и топорен не потому, что полемизировал с Пушкиным, а потому, что не мог и не умел быть иным. Это особенно заметно в тех его стихотворениях, где он явно старается следовать высоким канонам, например в поэме «Княгиня Волконская», в той части, где является Пушкин. Там он заставляет Пушкина произнести монолог в нарочито пушкинском духе и обнаруживает свои малые силы в разработке пушкинского стиля.

Для того чтобы поднять эти стихи до самого высокого уровня, Некрасов заполняет их пушкинской лексикой: тут и «пенаты», и «полные чаши», и «сени домашнего сада», и «сей свет ненавистный», и «пленительный образ отважной жены». Каждая строчка стихов позолочена, так сказать, пушкинским золотом, но золото это — сусальное. Пушкин говорит у Некрасова:

Что свет? опостылевший всем маскарад!
 В нем сердце черствеет и дремлет,
 В нем царствует вечный, рассчитанный хлад,
 И пылкую правду объемлет.

* См. письмо Некрасова к Юшенову, напечатанное в IV томе его «Стихотворений». СПб., 1879. С. XXXVII.

.....
Целебно вольется в усталую грудь
Долины наследственной сладость,
Вы гордо оглянете пройденный путь
И снова узнаете радость.

Слова-то пушкинские, но только слова. И что значит этот тугой оборот — «в грудь вольется сладость наследственной долины»? И как может хлад быть рассчитанным?

Нет, Некрасов не только потому был невысоким поэтом, что он не пожелал быть высоким, а еще и потому (главным образом), что в области высокого стиля он оставался до конца своих дней неудачником.

3. Три линии некрасовского стиля

Но чем объясняется тенденция некрасовской школы снизить, опрозрачить русский стих? Почему к концу тридцатых годов высокая поэзия потерпела такое крушение? Почему история потребовала, чтобы на смену пушкинским и лермонтовским формам стиха пришли «неуклюжие», «грубые», «шершавые» формы Некрасова?

Ответ может быть только один. В двадцатых годах широкие демократические массы потому не требовали «приниженных» форм искусства, что тогда, в двадцатых годах, этих широких демократических масс еще не было. Они стали создаваться лишь в середине тридцатых годов и, едва возникли, мгновенно предъявили к искусству свои вполне естественные требования о снижении аристократических форм. Поначалу это было весьма неприглядно, ибо слишком уж вульгарна была та толпа, которая диктовала поэтам свои литературные законы.

Некрасов — порождение той толпы. Он вышел из недр альманашной, неряшливой, низменной, водевильной, фельетонной среды, и в этом была его сила. Ибо здесь он обрел те необходимые ему литературные формы, которые впоследствии сделали его великим поэтом.

Кто только ни снижал высокую поэзию в то время! Ее снижали и Федоров, и Григорьев 1-й, и Григорьев 2-й, и Куликов, и Дершау, и Зотов, и Ленский — вообще вся литературная «тля», столь пышно расплодившаяся в послепушкинский период словесности, и снижали они ее по заказу «толпы».

Покуда эта «тля» не изучена, покуда не изучены приемы, внесенные ею в поэзию, нельзя даже ставить проблему о некрасовском стиле. Искусственно вырывая Некрасова из тогдашней массовой литературы, мы только извратим и запутаем истину.

В начале сороковых годов старый читатель, созданный дворянской культурой, был вытеснен читателем-плебеем, который и стал предъявлять к произведениям искусства свои новые плебейские требования. Начиналась плебейская эра русской истории; роль дворянства, в сущности, была уже сыграна, и естественно, многие ценности, созданные дворянской культурой, подверглись чрезвычайно суровой оценке со стороны новых хозяев России. В числе этих ценностей были и «высокие» формы искусства, которые именно потому и стали ощущаться, как стертые штампы, что создавший их общественный класс — обессилел.

Но почему же в поэзии Некрасова так мирно сожительствовали две противоположные тенденции литературного стиля? Почему в этой поэзии отталкивание от Пушкина до самого конца уживалось с таким же сильным притяжением к Пушкину?

Нельзя ли объяснить эту двойственность некрасовского литературного стиля двойственностью той социальной среды, которая сформировала Некрасова?

Некрасов был одновременно и дворянин, и плебей, и поскольку он был дворянин, поскольку он был связан с аристократической, усадебной, дворянской эстетикой, постольку в нем до конца его дней сказывался пиетет к высокой традиционной поэзии.

Но такие же прочные связи с демократической разночинной средой сделали его одновременно и отступником от этой высокой поэзии, разрушителем ее традиций и заповедей.

Он родился на рубеже двух эпох и равно принадлежал к обеим — даже в области литературного стиля.

Поэтому истинной формулой стиля Некрасова является парадоксальное сочетание двух противоположных тенденций:

1. За Пушкиным и
2. Против Пушкина.

Дворяне были *за*, плебеи *против*.

Он один был и *за* и *против*.

Для Писарева, Варфоломея Зайцева, Николая Успенского — Пушкин был враг. Для Веткина и Дружинина — Пушкин был друг. А для Некрасова — он был и друг, и враг.

Некрасов и боролся с ним, и благоговел перед ним.

Двойственность стиля объясняется двойственностью социальной среды, которая сформировала художественное сознание Некрасова.

Эти две линии некрасовского стиля нужно наметить с наибольшей резкостью.

Первая: подражательная, ученическая, где Некрасов является таким же верноподданным Пушкина, как Подолинский, Бороздна, Тимофеев, Стромиллов. Эта тенденция сказывается, главным образом,

в ямбах Некрасова и проходит через все его творчество от конца тридцатых до конца семидесятых годов.

Вторая линия: бунтовская, ниспровергающая высокие каноны предшественников. Эту линию современники заметили сразу. Ее единственную они и заметили. Не заметить ее было нельзя. В ней историческое значение Некрасова. Истории больше всего пригодилась именно эта сторона его творчества. Поэтому она изучена лучше всего, о ней написаны целые горы статей. Поэтому мы можем о ней не распространяться.

Но была *третья тенденция* в поэзии Некрасова — самая могучая — отмежеваться от Пушкина. Не бороться с Пушкиным и не следовать за Пушкиным, а отойти от него как бы на другую планету, преодолеть его неотразимое влияние.

С этой задачей мог справиться лишь такой огромный талант, как Некрасов, и он справился с нею вполне. Он создал свой собственный — в высшей степени оригинальный — канон, в котором нет ни единой черты, хотя бы отдаленно напоминающей Пушкина.

Он достиг этого не сразу, но когда достиг, оказалось, что есть в русской поэзии большая автономная область, почти неизвестная Пушкину — область, где полновластный хозяин — Некрасов.

Если бы в России никогда не бывало ни «Медного всадника», ни «Братьев-разбойников», ни Лермонтова, ни Языкова, ни Вяземского, в этой некрасовской области не сдвинулось бы ни единой пылинки.

Я говорю о таких произведениях Некрасова, как «Кому на Руси жить хорошо», «Филантроп», «Коробейники», «Мороз, Красный нос», «Зеленый шум», «Еду ли ночью», «Влас», «Песня Еремуске», «Дядюшка Яков», являющих собою квинтэссенцию некрасовского стиля.

Здесь нет ни борьбы с классиками, ни подражания классикам, здесь свои — особые — ритмы, своя мелодия, свои интонации, свой синтаксис, свои сюжеты, свой чрезвычайно самобытный словарь.

Стихи из разговорных и декламативных становятся песенными, на каждой странице побеждаются песней, и я сказал бы, спасаются песней. Гласные звуки вытягиваются, слова тоже вытягиваются до последних пределов — словом, происходит то самое, что было описано мною, может быть, неумело, но верно в моей книжке о художественных приемах Некрасова.

Этот Некрасов единственно подлинный, ибо здесь отсутствует все не-некрасовское: если прочесть несколько строк из других произведений Некрасова, из «Несчастных» или из «Суда», можно даже не догадаться, что это Некрасов, но прочтите любые строки «Коробейников» и «Кому на Руси жить хорошо», — вы сразу узнаете, чей это голос.

Этот голос еще никогда не звучал в русских стихах до Некрасова.

Когда вы читаете декларативные или разговорные строки, написанные им под Пушкина, под Лермонтова или под Майкова, вы можете принять его за любого другого поэта; чуть дело доходит до *песни*, вы знаете, это — Некрасов. Ибо подлинный некрасовский стиль только здесь, только в этих песенных, протяжных, тяготеющих к дактилю звуках.

В Некрасове было много другого, но это — самое главное, без этого он не был бы Некрасовым. Здесь генеральная линия всего его творчества, которая не должна заслоняться другими побочными линиями.

4. Италия и Татария

Прочитав строчку Батюшкова:

Любви и очи и ланиты, —

Пушкин написал на полях: «Звуки италийские! Что за чудотворец этот Батюшков!»

И действительно, нерусские, итальянские звуки. Нужно было быть чудотворцем, чтобы тогдашнюю, еще не возделанную русскую речь превратить в такую итальянскую арию. Стих у Батюшкова был по-настоящему пышен и богат роскошными аллитерациями:

И лавры славные...
Желанной влагой обновляет...
Мучительной кончины...

Эта итальянская музыка пленила Пушкина раз навсегда. «Батюшков... сделал для русского языка то же, что Петрарка для итальянцев», — писал Пушкин и упивался такими стихами:

Скажи, давно ли здесь, в кругу твоих друзей,
Сияла Лила красотою?
Благие небеса как будто дали ей
Все счастье смертной под луною.

Ли, ла, ли, ла, чи, ча — Батюшков сознательно стремился к тому, чтобы сделать русский язык итальянским, и порою даже сердился на русский народ за то, что его язык так мало похож на язык итальянцев. В известном письме к Гнедичу он говорил о русском языке: «Язык-то по себе плоховат, грубенек, пахнет татарщиной. Что за *ы*? что за *щ*, что за *ш*, *ший*, *щий*, *при*, *тры*? О, варвары!.. Извини, что я сержусь на русский народ и на его наречие. Я сию минуту читал Ариоста,

дышал воздухом Флоренции; наслаждался музыкальными звуками авзонийского языка и говорил с тенями Данта, Тасса и сладостного Петрарки, из уст которого, что слово, то блаженство».

В статье об Ариосто и Тассо Батюшков, не имея возможности, по цензурным условиям, открыто порицать родной язык, порицает его прикровенно, утверждая, что, по сравнению с «гибким, звучным и сладостным» языком итальянцев, северные языки и наречия глухи, суровы и дики. Об итальянском языке он выражается так: «Язык гибкий, звучный, сладостный, язык, воспитанный под счастливым небом Рима, Неаполя и Сицилии, среди бурь политических и, притом, при блестящем дворе Медицисов, язык, образованный величайшими писателями, лучшими поэтами, мужами учеными, политиками глубокомысленными, этот язык сделался способным принимать все виды и все формы. Он имеет характер, отличный от других новейших наречий и коренных языков, в которых менее или более приметна суровость, глухие и дикие звуки, медленность в выговоре и нечто, принадлежащее Северу».

То, что в этой глухости, суровости и дикости есть своя красота, стало понятно ему несколько позже. Лишь в 1817 году, незадолго до сумасшествия, он записал, что «каждый язык имеет свое словотечение, свою гармонию», что «странно было бы русскому, или итальянцу, или англичанину писать для французского уха или наоборот»². Гармония, мужественная гармония не всегда прибегает к плавности.

Но это было уже в самом конце его умственной жизни. А все его творчество, особенно в пору расцвета, является борьбой поэта со своим родным языком, чудотворным, но незаконным превращением северного, сурового и дикого слова в южную «звучную и сладостную речь».

Батюшков блистательно исполнил эту роковую задачу, хотя даже он изнемогал иногда в непосильной борьбе с нашими варварскими *ы, щ, ш, ший, щий, при, тры* — и в изнеможении писал своему другу:

«Я смешон по совести. Не похож ли я на слепого нищего, который, услышав прекрасного виртуоза на арфе, вдруг вздумал воспеть ему хвалу на волынке или балалайке? Виртуоз — Тасс, арфа — язык Италии его, нищий — я, а балалайка — язык наш, жестокий язык, что ни говори»³.

Но ему незачем было отчаиваться: ему великолепно удалось это чудо: превратить балалайку в арфу. Он, а за ним и Пушкин, и другие наши чудотворцы вытравили, по мере возможности, из своей поэтической речи наши варварские, татарские звуки и придавали ей звучание итальянское:

Любви и очи и ланиты...

Сияла Лила красотою...

Здесь на 18 гласных всего лишь 15 согласных, — плавность необычайная, в которой нет и намек на ту жестокость, которая, по собственному ощущению Батюшкова, свойственна нашему глухому наречию. Чудотворцы дивно обитальянили наш татарский язык, искусственно устранив из него наши корявые *при, тры, ы, ш* и *щий*.

Единственный из великих поэтов, который не испугался этой жестокости, этих варварских, татарских *при* и *тры*, был гениальный татарин Державин.

«Его гений думал по-татарски, — писал о нем Пушкин, восхищаясь, но и возмущаясь им. — Он... должен бесить всякое разборчивое ухо».

И правда, Державин не боялся никакой какофонии. Он писал:

Поляк, Турк, Перс, Прусс, Хин и Шведы...

Дом тепл, чист, светл...

Пинд стала Званка...

На 18 гласных здесь целых 40 согласных! Итальянские арии не соблазняли Державина. Его стих был так мужествен, мускулист, узловат, что не нуждался в итальянской плавности. Рядом с ним сладчайший из русских поэтов, воистину, казался итальянцем:

Для берегов отчизны дальней
Ты покидала край чужой;
В час незабвенный, в час печальный
Я долго плакал пред тобой.

Если бы серафимы говорили по-русски, их речи звучали бы пушкинским звуком. Но какие же мы серафимы? Мы унылые дикие люди, живем в снегу среди пней и зверей; куда нам эта роскошь итальянского сладкогласия! Наши звуки другие:

Бил кургузым кнутом спотыкавшихся кляч.

«Кну», «гузы», «тык» — державинские, варварские звуки! Недаром покойный Гумилев написал в моей анкете, что у Некрасова «замечательная фонетика, продолжающая Державина через голову Пушкина». Еще неизвестно, что подлиннее, что прекраснее для русского уха:

Сияла Лила красотою,

или:

Бил кургузым кнутом спотыкавшихся кляч,

что для него благозвучнее:

Любви и очи и ланиты,

или:

Мы ста тебя взбуететеним дубьем
Вместе с горластым твоим холуем.

Батюшкову и не снилось, что можно из этого простого материала, который валяется у нас под ногами, создавать великие произведения искусства. Он очистил и профильтровал нашу дикую речь, изгнал из нее все, что хрипело, икало, горланило, отзывалось избой или улицей — создал, таким образом, прекрасный, но ненатуральный язык, который для русских людей был, в сущности, языком экзотическим.

Некрасов, первый после Державина, вернул нашему языку его естественный, неприкрашенный звук. Он вывел нашу фонетику из литературного салона — на площадь. Он не боялся никаких *ы*, *сы*, *ры* и *ты*:

Сыты там кони-то, *сыты*...
Тычут в корыто носы...

Больше всего Батюшков и вся его школа боялись монотонности северных звуков. Некрасов показал, что и в этой монотонности есть красота. Из двух-трех беспрестанно повторяемых слов он создал бессмертную песню, однообразную, как напев людоеда:

Я лугами иду — ветер свищет в лугах:
Холодно, странничек, холодно,
Холодно, родименькой, холодно!
Я лесами иду — звери воют в лесах:
Голодно, странничек, голодно,
Голодно, родименькой, голодно!
Я хлебами иду, что вы тощи, хлеба?
С холоду, странничек, с холоду,
С холоду, родименькой, с холоду!
Я стадами иду: что скотина слаба?
С голоду, странничек, с голоду,
С голоду, родименькой, с голоду!

Вот наш истинный национальный гимн, весь из двух слов, повторяемых до последней усталости: холодно, голодно, холодно, голодно,

и Некрасов уже потому национальнейший русский поэт, что первый осмелился без всяких прикрас воплотить это убожество в поэзии. Холодно-голодно, холодно-голодно — Батюшкову это показалось бы нищенски-скудным, по-северному диким и глухим, а Некрасов, словно щеголя такой оголтелостью, извлекает весь волнующий эффект своей *Песни* именно из этого дикарского, заклинательного, однообразного, как боль, повторения:

Холодно, странничек, холодно,
Голодно, родименькой, голодно...

Эта рифма у него постоянно:

Как было сыро, холодно,
Как было грязно, голодно.

Мы надрывались под зноем, под холодом,
Жили в землянках, боролися с голодом.

Где было темно, холодно,
Угрюмо, строго, голодно.

«И холод, и голод выносит», «голодные, холодные», «холод, голод, сырые жилища», — Некрасов не боялся этого однообразного сочетания слов. Наше убожество он сделал богатством.

5. Звукопись

Что касается звуковой выразительности произведений Некрасова, то о ней можно говорить без конца. Когда-то в юности, под живым впечатлением «Символизма» Андрея Белого, я сделал попытку интерпретировать некоторые звуковые узоры Некрасова и увидел, что и у него, как у Пушкина, можно при желании, найти примеры самой затейливой звукописи. Я приводил такие, например, аллитерации Некрасова:

Утюжат Прова дюжего...

Горе вам, горе, пропащие *го*ловы...

И *струей* сухой и *острой* набегаёт холодок...

У реки *куропаточки* закокали...

Чего, например, стоил бы некрасовский стих:

Четверкой дроги, гроб угрюмый,

если бы его не пронизывало многократное *p*, сопутствующее каждому ударяемому слогу, если бы это *p* не сплеталось с гортанными *g* и *k*, если бы в середине стиха не было симметрических *дро* и *гро*:

Четверкой дроги, гроб угрюмый;

если бы первые три стопы не были построены на звуке *o*, и т.д., и т.д.

Вспомните — хотя бы столь известное место из «Размышлений у парадного подъезда»:

Волга, Волга, весной многоводной
Ты не так заливаешь поля.

Замечательно, что первая строчка вся с начала до конца зиждется на многократном *o*:

Волга, Волга, весной многоводной

Все звуки, на которых стоит ударение, оказываются звуками *o*, и рядом с ними столько же раз повторяется *в*: ни единого слова без *в*.

Волга! Волга! Весной многоводной.

и, благодаря такому повторению этого влажного *в* и напористого *o* — так и видишь бегущую весеннюю воду, и с каким художественным тактом, после двух коротеньких слов, Некрасов дал длиннейшее, четырехсложное, полногласное слово:

Мно-го-вод-ной...

Это слово и само многоводное, оно великолепно рисует избыточность весенней воды, и, кроме того, оно соединяет в себе разрозненные элементы предыдущих слов всей строки: от слова «Волга» оно восприняло *во*, от слова «весной» — *но*, — оно как бы фонетический синтез всего предыдущего.

И вдруг во второй строке это *o* внезапно преобразуется в *a*: вся строка — одно сплошное *a*:

Ты не так заливаешь поля.

Все звуки, на которых стоит ударение, оказываются звуками *а*: три ударения — три *а*, и этот внезапный переход от закрытого звука к широкому фонетически рисует происшедшее: река разлилась в ширину, она залила низменности, и мы уже не чувствуем ее напора, изображавшегося многократным *о*, она стала тиха, широка и ясна:

Ты не так заливаешь поля.

Некрасов, как мы видели раньше, пронизывает стих одною какою-нибудь гласною, чаще всего — звуком «*у*»:

Жену ему не умную...

Думаю думу свою...

В этих двух строках десять *у*, это окрашивало стих в однообразную краску, придавало ему ту монотонность, которой добивался Некрасов. Последний пример я заимствовал из его «Железной дороги»:

Всюду родимую Русь узнаю,
Быстро лечу я по рельсам чугунным,
Думаю думу свою.

Фонетика и ритмика этих стихов виртуозно передает стремительно-легкий лёт поезда. Кажется, что поезд почти не касается рельсов, он не дребезжит и не грохочет — он несется почти беззвучно и весело. Замечательны во второй строке эти два *чу*: «быстро лечу я по рельсам чугунным», — второе *чу* звучит тише, чем первое, оно отлично передает повторяемость и усыпительную ритмичность движений поезда. Ту же роль играет двукратное повторение *с*:

Быстро лечу я по рельсам *чу*гунным.

Эти *с* и эти *чу* появляются на равных расстояниях друг от друга:

с — чу — с — чу

причем вторая пара звучит гораздо слабее, чем первая, но все это поглощается то отрывистым, то тягучими *у*; этих *у* скопилось огромное множество: в первой и третьей строке нет ни единого слова без *у*. Это обычные некрасовские рыдающие, горькие *у*:

Умер — не дожил ты веку...

Уснул, потрудившийся в поте...

Одумал ты думушку эту...

Слушал имеющий уши...

Думушку думал свою...

И вы чувствуете, что заодно с этим бравым, победоносным, стремительно-легким полетом машины движутся трудные думы тоскующего человека:

Быстро лечу я по рельсам чугунным,
Думаю думу свою.

Я мог бы без конца приводить все новые примеры звуковой экспрессивности некрасовских стихов. Когда он пишет, например, как паровоз, проезжая мимо русской деревни, пыхтит:

Пусто вам! пусто вам! пусто вам! —

его стих и сам начинает пыхтеть. Когда он пишет о колокольном звоне, его стих и сам начинает звонить. Замечательная смелость, с которой в стихотворении «Деревенские новости» он нарушил на мгновение дактилический размер — лишь бы только передать нестройные беспорядочные колокольные звоны, производимые бурей.

Ну, уж и буря была!
Как еще мы уцелели!
Колокола-то, колокола
Словно о Пасхе гудели!

В третью строчку он, ломая стопу, вставил два лишние слога и, дерзко нарушив мерное течение стиха, изобразил как суматошливо звонят колокола, когда они мотаются под налетающим ветром. Ветер был его любимой стихией, он изображал его множество раз, отлично воспроизводя в своем стихе его музыкальную сущность. Вот у него, например, дуновение деревенского теплого ветра:

...а вольный ветер нив
Сметает сор, навеянный столицей.

Эти гласные *о-е-и, о-е-и*, симметрически расположенные в обеих строках и обвитые аллитерирующими *в-н-в-н-в-н-в-н-н*, не только повествуют о ветре, но веют и сами; весь стих как бы превращается в ветер.

Но вот этот ветер налетел на леса, запутался и закружился в древесных вершинах и сразу окрасился новым вихревым, вихрастым звуком *р*.

Играючи расходится
Вдруг ветер верховой.

Впрочем, теплые веселые ветры в его поэзии редкость. Ему были сродни ветры заунывные, осенние. В фонетике теплого ветра у него нет почти ни одного *у*, — но в осеннем они звучат без конца.

— Труб заунывные звуки... — Ветер что-то удушлив не в меру... — Чу! Как ветер дует...

Так писал я когда-то. Теперь мы все несколько охладели к этой «магии слова», но мне и сейчас сдается, что стих, обладающий такой звуковой выразительностью, не может быть назван ни бедным, ни мертвым. Эстеты, утверждавшие это, были просто плохими эстетками.

6. Долгословие

В одной из предыдущих статей я мимоходом высказал, что Некрасова постоянно влекло к длинным, тягучим словам. В самом деле, ни у одного из русских поэтов нет такого обилия четырехсложных, многосложных слов. Такие, например, слова, как — «надрывалось», «кручинушка», «бесталанная», «душегубные», «больнехонек», «светопреставление» — суть слова нарочито некрасовские.

Сколько таких четырехсложных, пятисложных, семисложных слов в его поэме «Кому на Руси жить хорошо».

Эта поэма занимает в его творчестве такое же место, какое в творчестве Пушкина занимает «Евгений Онегин», и вот драгоценно отметить, что в «Онегине» на сто строк приходится лишь 28 многосложных слов, а в поэме Некрасова — 53 слова, т.е. почти вдвое больше! Иные отрывки почти целиком состоят из одних многосложных:

Подтянутой губернии,
Уезда Терпигорева,
Пустопорожней волости,
Из смежных деревень:
Заплатова, Дырявина
Разутова, Знобишина,

Горелова, Неелова,
Неурожайка тож.
Сошлись и заспорили...

Эти протяжные слава неотделимы от некрасовской поэзии. Без них Некрасову нельзя обойтись, они нужны его песенным многодольным размерам. Для того чтобы строить стихи из анапестов, амфибрахий и дактилей, нужен неисчерпаемый запас длинейших слов. Даже ямба с концевыми дактилями нужны вот такие слова:

- Чтоб членоповреждения...
- Дома с оранжереями...
- Отцы-пустынножители...
- Его превосходительство...
- До светопреставления...
- Пред светопреставлением...
- Была непродолжительна...
- И в Великобританию...
- Как в дни великопостные...
- Идешь безотговорочно...
- Вольно же, новомодницы...
- Сладкоречивой странницы заслушивались мы.
- Перекрестились барыни, перекрестилась нянюшка, перекрестился Клим.

— Проговорила бледная, беременная женщина, усердно раздувавшая...

Переберите, например, окончания его стихотворения «Детство»: это целая коллекция, целый музей многосложнейших слов. Каждая строка оканчивается такими словами:

...мла-ден-че-ства — у-бо-гу-ю — де-ре-вян-ны-е —
от-цов-ско-е — при-хо-жа-на-ми — об-ру-шить-ся —
со-ве-ща-ли-ся — от-слу-жив-шу-ю — при-ход-ску-ю —
рас-хо-ди-ли-ся — под-пор-ка-ми — бес-тре-пет-но —
пра-во-сла-вны-е — пре-ста-ре-лые,

и так до самого конца. Редко-редко мелькнет случайное трехсложное слово и потом опять эти тянущиеся:

...не-ча-ян-но
...не-про-чно-е
...пе-чаль-но-е
...цер-ков-но-го
...втор-га-ло-ся
...жи-тей-ско-го.

На сто строк — сто четыре многосложных слова! Неслыханный, небывалый процент! Я не знаю ни одного поэта, у которого хотя бы вполовину обнаружилось такое же пристрастие*.

Этой протяжностью слов отчасти объясняется напевность некрасовского стиха. В пушкинском четырехстопном ямбе такие слова — исключение; они появляются там в виде сладкозвучных пеонов, разнообразящих ритм стиха, но у Некрасова они не исключение, а правило, без них его стихи не стихи.

Русский деревенский язык словно создан для дактилических окончаний и рифм. В этом отношении Некрасов — национальной русский поэт.

Но замечательно, что еще до того, как он стал простонародным поэтом, еще в первый период своего творчества он пристрастился к этим окончаниям. 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.

И в 1839 году:

Вижу вновь красавицу совершенства чудного,
Счастьем упоенную,
Словно изумрудами, неба изумрудного
Блеском озаренную.

У Пушкина и Лермонтова такие дактилические окончания введены большими массами только в простонародные стихи, в «Начало сказки» и в «Песню о купце Калашникове», которые стремились возможно ближе передать простонародное песенно-былинное стихосложение (в лирических же стихах чрезвычайно редки).

* Если, впрочем, не считать Александра Востокова, который в своих «Опытах» культивировал длиннейшие слова⁴:

С медлительно грядущим советуйся...
Ни быстропреходящему другом будь,
Ни вечноостающему недругом.

Но это были именно «Опыты» — опыты ученого филолога, не имеющие никакой эмоциональной окраски. Он и сам смотрел на свои стихи только как на «пробы дактилических и иных разностопных стихов» («Опыты», 1805 г.). Из подлинных поэтов наибольшее пристрастие к многосложным словам питали Н. Языков и В. Бенедиктов, но и им не сравняться в этом отношении с Некрасовым.

В систему, например, английской поэзии совершенно не входит эта сладостная для русского уха протяжность, многогласность слова. Слова доведены там до предельной компактности.

Дактилические окончания там редкость, курьез, чуждый эстетике и психологии речи. Нужен был такой несравненный версификатор, как Томас Гуд, чтобы создать единственный в английской поэзии шедевр дактилических рифм «The Bridge of Sighs»*, это наиболее некрасовское из всех английских стихотворений:

One more unfortunate
Wearied of breath,
Rashly importunate
Gone to her death!
Take her up tenderly,
Lift her with care;
Fashion'd so slenderly,
Young, and so fair**.

Когда несколько лет тому назад в переводе миссис Соскис вышла в Англии поэма Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», она не имела успеха, ибо, ввиду малочисленности длинных английских слов, переводчик придал поэме отрывистый, куцый размер и таким образом отнял у нее главное ее очарование.

Как известно, Некрасов и сам перевел одно стихотворение с английского: «Плач детей» Елисаветы Броунинг. В подлиннике на 32 строки приходится лишь одно четырехсложное слово — у Некрасова их тринадцать!

Часто эти дактилические рифмы у Некрасова так необычайны, что могли бы показаться вычурными, если бы он не подчинял их так властно смыслу и, главное, ритму стиха.

Ораны: бороны. — Вороны: стороны. — Заново: пьяного. — Скоро бы: коробы. — Нонче ли: кончили. — Намотано: бьет оно.

Шуточные и шутовские стишки, вроде «Провинциального подъячего», «Забракованных», «Говоруна», «Песни об Аргусе», он также заканчивал дактилями, прибегая к непривычным каламбурным, юмористическим рифмам:

— Жестию — индижестию. Посудою — паскудою. Лючия — благополучия. Обычай — безъязычия. Фидию — субсидию. Пьяную —

* Мост вздохов (англ.). — *Ред.*

** Еще одна бедняжка / Устав от жизни, / Безрассудно ринулась стремглав / Навстречу смерти. / Несите ее бережно, / Положите осторожно. / Она такая хрупкая / Молодая и красивая (англ.). — *Ред.*

обезьяною. Коркою — четверкою. Касатики — математики. На Тереке — Америке. Многие — патологии. Более — меланхолии. Страшилище — училище. Укушенный — Конюшенной.

8. Дактилизация рифм

Всмотримся в это долгословие внимательнее, так как в нем я вижу одну из характернейших черт его поэтического языка.

Отметим раньше всего его пристрастие к *сложным* словам, *таким, у которых два корня*, вроде уже упомянутых: Великобританию, светопреставления, пустынножители, членоповреждения.

Особенно много *сложных* слов среди его *концевых прилагательных*. сладкогласного, святорусского, жизнелюбная, старозападные, крутонравные, добротные, добровольные, великопостные, простоволосая, чернотелая, чернотелые, чернотелую, чернотелая, чернотелая, голубококая, белокурая, белокурные, чужестранные, рыболовные, сенокосная, самоцветные, самобранная, самокатная, любвеобильная, античеловечного...

Особую группу составляют сочетания *концевых прилагательных с именами числительными*: одноглазая, двухпудовые, второразрядная, шестиствольное, стоголосая.

Часто эти прилагательные сочетаются со словами *мало* и *много*:

— Малочисленная, малочисленная, многочисленная, многоразрядная, многоклеточные, многоклеточные, многоклеточные —

Усни, многострадальная,
Усни, многократная...

Такие параллели длинных слов составляют излюбленный прием Некрасова. Например:

Удар искросыпительный,
Удар зубодробительный.

Москва первопрестольная,
Душа великорусская.

К дактилическим окончаниям, как я уже указывал выше, у Некрасова было большое тяготение. Для того чтобы придать своим словам эти дактилические окончания, он должен был облечь их в особые, чаще всего простонародные, формы, что совпадало с его стремлением к простонародному стилю.

Такие, например, слова, как *скоро, легко, ровно, рано* принимают у него в большинстве случаев дактилическое окончание *ехонько* или *охонько*,

и мы постоянно читаем у него: *скорехонько, легохонько, ранехонько, тошнехонько.*

Суд приехал... допросы... тошнехонько...
Осмотрел его лекарь скорехонько...

Прибегаю к ним скорехонько...
Усмехнулся я легохонько.

Ох, времячко! Скорехонько
Летишь ты, хоть без крыл.
Уж двадцать лет ровнехонько
Как в Питере я был.

Мужа застану — поладим скорехонько...

Нечего делать! вставал я ранехонько.

Эта форма, дающая Некрасову возможность удлинять до крайних пределов каждое наречие, помещаемое в конце строки, употреблялась поэтом не только в простонародной речи, но и в речи интеллигента, чиновника, провинциального подьячего и т. д.

Каждый день встаю ранехонько.
Достаю насущный хлеб.
Так мы десять лет ровнехонько
Бились волею судеб, —

говорит, например, чиновник провиантской комиссии в стихотворении «Филантроп». И чиновник Белопяткин то же самое:

То ль дело, как ранехонько...
На дыпочках тихохонько...

Крестьянская поэма «Кому на Руси жить хорошо» естественно требовала таких форм, как *прямахонько, верхонько, любехонько, тихохонько* и т. д.

Иногда этой простонародной дактилизации подвергаются не наречия, а прилагательные. Например, —

Сенцо сухим сухохонько...
Сухохонько сенцо...

Форме *сухим-сухохонек* соответствует *полным-полнехонек*. Но таких двойных прилагательных у Некрасова сравнительно мало. К их числу

можно отнести прилагательное несколько иной категории: *млада-младешенька*. Но вообще дактилизующее окончание *не* свойственно прилагательным Некрасова:

Сама едва живехонька...

Опять беда, свежихонька...

Барыня будет одна одиныхонька,

День-то невесел, а ночь-то чернехонька...

А бабы-то радехоньки...

А князь опять больнехонек...

Воротился сын больнехонек...

Белый плат в крови мокрехонек...

Дом пустехонек.

Сюда же относится не совсем обычная форма *глупешечек*:

Господь его без разуму
Пустил на свет! Глупешечек!..

9. Простонародные дактили

Ту же роль играет в поэтическом языке Некрасова простонародное окончание *ушка*. Являясь по большей части пиррихием, это окончание тем самым дактилизует последние слоги любого существительного, что и делает эту форму наиболее соответствующей метрике некрасовского стиха. Этот способ удлинения и дактилизации Некрасов предпочитал всякому другому.

Коровушка — головушка; коровушки — головушки; коровушка — соловушка; головушка — соловушка; свекровушка — золовушка; коробушки — воробушки; коробушка — зазнобушка; лебедушку — молодушку — таковы типичнейшие рифмы Некрасова, характеризующие в равной мере и его стремление к простонародному стилю, и его стремление к удлинению и дактилизации слов.

Оборону он превращает в *оборонушку*, семью — в *семеюшку*, смерть — в *смертушку*, князя — в *князюшку*, заботу — в *заботушку*... Нечего говорить о том, что Саврас у него *Саврасушка*, Буренка — *Буренушка*, скотина — *скотинушка*, хлеб — *хлебушко*.

Собственным именам Некрасов с такой охотой придает эту форму, что она может почитаться специально некрасовскою.

Ни у какого другого поэта нет такого обилия Спиридушек, Калистратушек, Пахомушек, Вавилушек, Якимушек, Савушек, Аленушек. Зудушка, Домнушка, Устиньюшка, Евгеньюшка, Ефросиньюшка, Филинушка, Филюшка, Савельюшка, Матренушка — чуть не на каждой странице поэмы «Кому на Руси жить хорошо». Здесь то же инстинктивное стремление к дактилизации слов. Эти дактилические окончания собственных имен дают Некрасову большое количество рифм:

Еремущку — солomuшку
 Варварушки — сударушки
 Полянущка — Иванушка
 Ванюшка — нянюшка
 Калинушка — спинушка
 Калистратушка — матушка

Впрочем, к слову «матушка» у него и без того немало рифм, почти всегда параллельных по смыслу:

Матушка — батюшка
 Матушке — батюшке
 Матушка — сватушка
 Матушкой — лопатушкой
 Матушки — ребятушки
 Матушка — касатушка.

Слово *дума*, вообще очень заметное в некрасовском словаре, — большею частью, ради того же пиррихия, превращается в народное *думушка*, что вызывает у Некрасова постоянную рифму *кумушка*, например:

Отбою нет от думушки:
 Эх! жизнь моя! Увы!..

Зачем женили, кумушки,
 Меня так рано вы?

У самого расходились думушки...
 Ну, удружили досужие кумушки!

Что насупилась ты, кумушка...
 Брось! пустая это думушка.

Здравствуй, родная. — Как можется, кумушка?..
 Ходит, знать, по сердцу горькая думушка.

Точно так же соответствуют простонародному стилю в избытке употребляемые Некрасовым суффиксы *чк*, *чики*, *чек*, которые дороги народной песне, народному ритму именно ввиду своих дактилизующих свойств. Нет, кажется, такого слова, которого Некрасов не снабдил бы пиррихием, при помощи этого незамысловатого средства. Тут и водочка, и закусочка, и косушечка, и ведерочко, и чарочка, и огурчики, и фуражечки, и тросточки, и шапочки, и ботиночки, и стульчики, и занавесочка, и площадочка, и поляночка, и опушечка, и пригорочек, и низиночка, и картиночка, и былиночка, и сиротиночка, и балкончики, и червончики, и минуточки, и шуточки, и копеечек, и статеечек, и лишечки, и делишечки — десятки всевозможных слов, которые без этого приема были бы пригодны лишь для двухсложных окончаний и рифм. *Покойник* никоим образом не мог бы подчиниться некрасовскому ритму, ежели бы Некрасов не превратил его в *покойничка*. По тем же причинам у него появляются охотничек, плотничек, угодничек, музыкантики, солдатики и прочее.

Говорить ли о другом дактилизующем суффиксе *еньк* (ыньк), столь привлекательном для простонародной эстетики? Конечно, у Некрасова среди краевых слов есть и онученька, и рученька, и ноженька, и пригоженький, и пьяненький и румянький, и косыньки, и полосыньки.

Отсюда же постоянная у Некрасова рифма: детинушка — кручинушка; детинушка — старинушка; детинушку — кручинушку; детинушке — Катеринушке; детинушке — кручинушке и т. д.

Всюду наблюдается систематическая дактилизация слов при помощи простонародных суффиксов: шубушка — голубушка; травушка — муравушка; горюшко — морюшко; женушка — сторонушка.

10. Долгословие старой деревни

Замечательно, что в распоряжении у «простого» народа есть множество средств удлинить любое слово до крайних размеров, превратив тем самым его окончание в дактилическое: чуть ли не каждый народный уменьшительный или ласкательный суффикс отвечает именно этим стремлениям народа; а для нас несомненно, что дактилическое окончание слов есть наиболее национальная русская простонародная форма, входившая в эстетику старинной русской речи, что русский народ в течение столетий бессознательно боролся со всеми другими формами и при всякой возможности вводил в обиход именно этот ритм.

Как известно, в польском языке все ударения — на втором слоге от конца, во французском — на конце слова, а в русском — ударение подвижное, то там, то здесь; но не воспринимало ли языковое сознание русского народа это непостоянство ударения, как некую погрешность языка, и не употреблял ли русский народ тысячи средств, чтобы из-

бежать этой погрешности и возможно прочнее прикрепить ударение слов к третьему слогу от конца?*

Недаром 90% всех окончаний в русских былинах и песнях — суть окончания дактилические. Нет такого слова, которое русский народ в своем поэтическом творчестве не стремился бы — тем или другим способом — снабдить в конце пиррихием, дабы удлинить и дактилизировать его окончание. Можно смело сказать, что почти все поэтическое мышление русского народа до самого последнего времени подчинялось именно этому ритму:

Как у ключика,
У гремучева,
У колодезя,
У студенова,
Добрый молодец
Сам коня поил,
Красна девица
Воду черпала.

Не потому ли народ в своей старинной песне не выносит слова *дэвица* (с ударением на втором слоге от конца) и дактилизировывает его: *дэвица*. Не потому ли *молодец'* превращается в дактилическое *мóлодец*; *бóяре* в *бóяре*, *серебрó* в *сéребро*; *Бóяню* в *Бóяню*; *старинá* — *стáрина*; *кáмня* — *кáменя*.

Возьмите, например, Гильфердинга; вы увидите, что этому процессу дактилизации окончаний подверглись в его сборнике даже такие слова: *óбверну*, *свíньєю*, *свáтовство*, *кáзнено*, *кóротка*, *прóросла*, *гóловой*, *кóролю*, *сóловей*, *зáстава* и т. д., и т. д. Противоположный процесс проявляется значительно реже: *камешóк*, *жемчугí*, *тысячí*.

Не потому ли все собственные имена, введенные народом в былины, неизбежно дактилические: Муромец, Иванище, Новогоржанин, Забавушка, Путятишна, Амелфа Тимофеевна, Добрыня Микитинец, Махайло Поток сын Иванович, Вольта Святославович, Дюк Степанович, Микула Селянинович, Хотенушка Блудович, Чайная Часовична, Данило сын Манойлович.

У всех былинных собственных имен ударения на третьем слоге от конца.

Если же в область былинного ритма случайно попадает имя с другим ударением, например, Киев, Владимир, Почай, Чурило, — то это имя

* По крайней мере, так было до последнего времени. Своевременный крестьянский язык стремится главным образом к мужским ударениям. Революция усилила процесс умирания дактилических окончаний в народной песне и в народном говоре.

тотчас же дактилизуется при посредстве добавочных слов, не имеющих самостоятельного ударения и тем самым образующих недостающий пиррихий, например:

Сафат-река — Почай-река — Колыбаев-сын — Никитич-млад — Змеевич-млад — Попович-млад — Калин-царь.

Причем эти два слова произносятся как одно слово с дактилическим окончанием. Слово Киев дактилизуется через посредство слова *град*, в слове Новгород для сохранения дактиля потребовалось полногласное пиррихическое окончание *город*; а так как слово Царьград не допускает подобной прибавки, то оно рассекается пополам — и в середину вставляется частица *от*: Царь-от-град.

Какой угодно ценой, народ достигает дактиля.

Вообще примечательно, к каким ухищрениям прибегает русская речь, чтобы добыть эти дактили. Богатырь же, — Владимир же, — Колыбаев же, — Лопнет же...

Или: Глупый *нонь*, божий *нонь*...

Или: Терéбишь тут. Зде-ка жить, во сени ты, да мимо-то, туды-ка-ва.

Пошлем-то мы его да туды-ка-ва.

Особенно замечательна бессмысленная частица *е*, приставляемая ко всякому слову с женским окончанием, например:

А стыдно нам будет да похабно *е*...

А третий я не знаю какой-то *е*...

Скочил ты тут Добрынюшка Микитич *е*...

Это очень простодушный прием, но народная эстетика требует, чтобы какой угодно ценой окончания стихов были дактилизированы. Заметим тут же, что матерá вдова, каленá стрела, золотý ключи, белы́ руки, белы́ груди, резвы́ ноги, сыра́ земля, осення́ ночь, хребéтна кость, кирпичен мост, добры́м конем, добра коня, золота казна, — все эти постоянные эпитеты, которые в сущности можно было бы писать вместе с определяемым словом, до того они слились воедино, — все они суть слова дактилообразующие: среди них нет ни одного эпитета, который не служил бы дактилизации слова. Народу для его обихода требовалось гораздо больше дактилических окончаний, чем сколько их было в языке; и вот при посредстве приставок, суффиксов, дополнительных неударяемых слов он, так сказать, ремонтировал, исправлял язык.

Большинство собственных имен, не имеющих дактилического окончания, как, например, Галич, Киев, Буслаев, употребляются преиму-

щественно в косвенных падежах: Ильмену, Ерусалиму, Курцовцем, Галиче, Киеве, Владимире, Василию Буслаеву, — т.е. именно в тех падежах, которые дают возможность этим словам приобрести необходимый для народного языкового сознания пиррихий. Сюда же относятся: Поповича, Никитича, Змеевича и т.д.

То же стремление к дактилическому окончанию выражается в таких формах, как Добрынюшка, Потанюшка, Алешенька, Ильюшка, Михайлушка и т.д. Народное ухо никак не могло примириться с другими словами, с другими окончаниями слов, и Некрасов в этом отношении — в отношении метра — чрезвычайно, как мы видели, близок к нашей народной эстетике.

Такие, например, слова, как *видал, слыхал, ходил* — для русского уха слишком кратки и отрывочны, и вот, ради тех же дактилических окончаний, русский народ создал такие — неизвестные другим языкам — протяжные многосложные слова, как *слыхивал, видывал, хаживал*. Так как эти формы — дактилические, то ими стихотворения Некрасова изобилуют в огромном количестве.

Не ругайся! Сам я *слыхивал*...
Дьявол, что ли, *понапихивал*?

Нашивал — попрашивал; похаживал — спрашивал; прохаживал — расспрашивал; похаживал — облаживал.

По деревням ты хаживал...
По горнице похаживал,
Как зверь в лесу порывивал...
А немец нас поругивал,
Я тоже перетерпчивал,
Помалчивал, подумывал...
Полеживал, подумывал...
Никто его не видывал,
А слышать всякий слыхивал...

Эта форма наверняка обеспечивает слову дактилическое окончание, — равно как и другая народная глагольная форма — деепричастие с окончанием *чи*, которой Некрасов пользовался особенно часто:

Каждый день не доедаючи...
Недоимку накопляючи...
Весел Ванька. Припеваючи...
Старый Тихоньч зеваючи...

В той ли вотчине припеваючи...
 И вручает он умираючи...
 Колыбель мою качаючи...
 Будешь жить ты припеваючи...

перелетаючи; поджидаючи; работаючи — помышляючи; глядячи; говеючи — жалеючи — всюду стремление именно к тем простонародным формам, которые обеспечивают наибольшую длину данного слова и придают окончанию дактилический характер.

В письменной русской речи окончание глаголов возвратного и взаимного залогов *ся* давно уже превратилось в краткое *сь*. Некрасов же, в интересах своего излюбленного ритма, в согласии с народной эстетикой, часто удерживает архаическое *ся* и пишет:

Купаюся — дожидаюся; валилися — серебрилися; пораздулося — уснулося; пелосся — засинелосся; приходилися — провалилися; остановилися — покрестилися; молилася — воротилася; представлялася — потерялася и т. д., и т. д.

Эти дактилические формы глаголов дают Некрасову возможность применить излюбленный им прием — параллелизма однообразно-построенных строк.

Уж языки мешалися.
 Мозги уж потрясалися.

Или:

В молчанку напивалися.
 В молчанку целовалися.

Или:

Крестьяне настоялися,
 Крестьяне надрожалися.

Или:

Весна уж начиналася,
 Березка распускалася.

Точно так же Некрасов дактилизировал такие слова, как откуда, покуда, отсюда, — и у него получалось:

Живу в грязной покудова
 Не плачу ни о чем,
 И в Псков меня отсюдова
 Не сманят калачом...

То вылетали оттудова...
 И драли же покудова...

На, родной!.. Да ты откудова?..
Покачай, а я покудова...

Почти всегда, дактилизируя окончания каких-нибудь слов, вы попутно делаете их простонародными; делая их простонародными, вы тем самым дактилизуете их окончания. Но все же это разные процессы, и в языке Некрасова можно найти немало стремлений к дактилизации какого-нибудь ряда окончаний без придания им оттенка крестьянской речи.

11. Департаментский дактиль

Не следует думать, что стремление к дактилическим окончаниям обусловлено у Некрасова (как, например, у Кольцова) тем, что Некрасов был по преимуществу поэтом народным, избирал крестьянские обороты речи. Нет. Тяготение к длинным словам, к дактилическим рифмам явилось у Некрасова раньше, чем он осознал себя «печальником горя народного». Еще в самом начале 40-х годов, когда Некрасов был поставщиком фельетонов и водеvilных куплетов, когда он был Перепельским, Феоктистом Бобом, Белопяткиным — уже тогда, потешая департаментскую тлю, он виртуозно пользовался дактилической рифмой.

Можно сказать, что первый литературный успех выпал на долю Некрасова именно благодаря этим департаментским, а не народным пиррихиям.

В 1840 году, через месяц после того, как Белинский жестоко разругал его романтическую книжку «Мечты и звуки», он стяжал одобрение того же Белинского своим балагурным «Провинциальным подъячим», напечатанным у Ф. А. Кони в «Пантеоне». Этот «Подъячий» имел такой успех у невзыскательной департаментской публики, что Некрасов написал продолжение тем же размером, а впоследствии и водеvil — из жизни того же подъячего, и через несколько времени создал другую такую же фигуру — «Говоруна» Белопяткина, изъясняющегося тем же ямбом с дактилическими (часто экстравагантными) рифмами. «Говорун» имел большой успех, и впоследствии Некрасов вернулся к тому же размеру в обширной (тоже департаментской) повести «Филантроп» — в духе Гоголя, с интонациями гоголевских департаментских персонажей. Тот же размер был возобновлен поэтом в 1859 году в фельетонной пьеске «Забракованные», где одно из действующих лиц — сын приказного — произносит длинный монолог с теми же интонациями и словесными жестами.

Характерно для всех этих стихотворений, что они — монологи. Всюду повествование ведется от первого лица — со всеми особенностями специфической департаментской речи. К числу таких ямбо-дактилических монологов относится, например, известный «Отрывок»:

Родился я в губернии
 Далекой и степной
 И прямо встретил тернии
 В юдоли сей земной.

И другой «Отрывок», недавно найденный мною в бумагах Некрасова и озаглавленный «Мои детские годы (из признаний Белопяткина)»:

Чуть от земли завидели,
 Тотчас же принялись
 Пороть меня родители:
 «Не шляйся! не ленись!»
 Папаша приговаривал:
 «Ты — жук, не человек!»
 И так меня прожаривал,
 Что не забуду век.
 При правильном питании
 Скажу вам, господа,
 В подобном воспитании
 Ребенку нет вреда.
 Лишь бей без раздражения
 И розги помоча,
 Чтоб членоповреждения
 Не сделать горяча⁵.

Конечно, здесь главную роль играли рифмы, и Некрасов один из первых (по времени) ввел дактилическую рифму в повествование, в длинный рассказ. До Некрасова этой рифмой пользовались эпизодически в романах, в стихах, подделывающихся под народную песню, в шуточных «Александринских» куплетах, но Некрасов первый так ловко и умело управился с нею, что мог без всякой натуги исписывать целые страницы этим столь редкостным и трудным стихом.

Таким образом, мы видим, что тяготение к дактилическому окончанию явилось у Некрасова *независимо от тяготения к простонародному стилю*, значительно раньше этого последнего и обусловлено другими причинами.

Интересно было бы вникнуть в этот первоначальный *департаментский* (а не народный) дактиль некрасовских рифм. Сюда относятся, например, совершенно несвойственные крестьянской речи окончания *ически* и *ический* в связи с нерусскими, иноязычными корнями:

Ходит он меланхолически,
 Одевается цинически,

Говорит метафорически,
Надувает методически
И ворует артистически.

Это писано Некрасовым в 1841 году, в самом начале его поэтической деятельности. Но и в самом конце — за два года до смерти — он опять прибег к обильному скоплению этих рифм:

Аргумент экономический, —
Аргумент патриотический...
С точки зрения стратегической.

В «Признаниях» Белопяткина то же:

Как человек практический...
Прием педагогический...

Тот же Белопяткин в «Говоруне» говорит:

Без вздоров сатирических...
В пьесах драматических...
Когда восторг лирический...
Я вам биографический...
Довольно флегматический...
Вдруг в зале поэтический...

К этим же ненародным дактилическим рифмам относятся каламбурные рифмы, составленные из нескольких слов, большей частью совершенно неожиданных и ценных именно своей неожиданностью, почерпающих в этой неожиданности весь свой комический, смехотворный эффект. Некрасов — особенно в молодости — любил такими рифмами щеголять и был в этом отношении весьма изобретателен. Той *департаментской тле*, для которой он тогда сочинительствовал, очень нравились такие созвучия:

Колени я — умиления.
Окроме я — физиономия.
Сурьезно я — прекурьюзно я.
В чаду ли я — в Туле я.
Оказия — в экстазе я.

Магия — бумаги я.
 Посудите-ка — критика.
 В силе я — фамилия.
 История — с горя я.
 Пришпекте я — рипшпекте я.
 Альбони я — гармония.
 Тальони я — благовония.
 Дичи я — приличия.
 Боржия — не топор же я!
 Гарция — гарца я.
 Києва — губи его,

хотя нужно сказать, что несколько таких рифм встречается в простонародных «Коробейниках», но не в самом повествовании, которое глубоко лирично и не вынесло бы таких вульгарно-фельетонных созвучий, а в диалогах действующих лиц, там, где песенный лирический лад прекращается.

Среди только что приведенных рифм большинство состоит из иностранных слов или иностранных фамилий: Тальони, Альбони, оказия, физиономия и т.д. Этих рифм в департаментских сихотворениях Некрасова много: животики — библиотеки, ассессора — профессора, амбицию — амуницию, нотации — ассигнации, нотациях — экскузациях, нотации — аттестации, нотацию — консоляцию, грации — ресторации, магнезию — поэзию, контузии — конфузии, штукмейстера — штальмейстера, персоною — Матреною, нашими — политипажами, провизию — комиссию, далее — регалии, станции — квитанции, фундамента — департамента.

Многие из этих рифм являются отражением канцелярского быта: недаром слово *нотация* повторяется здесь так часто; самое слово «канцелярия» является среди этих рифм не раз:

От итальянской арии...
 К занятиям в канцелярии.

Идешь ли в канцелярию,
 Поешь невольню арию.

Мечтал бежать в Швейцарию...
 С эфира в канцелярию.

Швейцария — не единственная страна среди этих комических рифм. Здесь есть и «Великобританию — изданию», и «Германия — познания», и «Франция — станция».

Особое место среди дактилических рифм Некрасова занимают глаголы, созвучные с прилагательными или существительными. Эти рифмы придают стиху особую непринужденность и легкость:

Грушею — слушаю.
Пешкою — мешкаю.
Тревогою — трогаю.
Кометою — посетую.
Доделаю — умелую.
Сделаю — целую.
Вырасти — сырости.
Заметили — добродетели.
Гадины — украдены.
Терпимости — вымости.
Помещица — мерещится.
Бестолковица — приостановится.
Досадуя — статуя.

Иным из этих слов Некрасов придавал специфический канцелярский оттенок. Например, слово *политика* на департаментском языке означало отнюдь не государственную деятельность, а хитрость, коварство, лукавый маневр. Так, в одном из ранних канцелярских романсов он пишет о девушке:

В ее словах, движениях политика...

Так, про голову великана в опере «Руслан и Людмила» он сообщает, что туда посажено несколько певцов:

(Должно быть для *политики*,
Чтоб петь ее слова);
Не скажут тут и критики:
«Пустая голова»!

Точно такой же своеобразный канцелярский оттенок придавал Некрасов наречию *решительно*. Это отнюдь не означает у него беспретно, с решимостью, — нет, самое это слово никакого значения у него не имеет, а служит лишь для усиления слова, стоящего рядом:

Не быть пути решительно
От этакого пня.

Возможно все решительно
В нем делать и на нем.

А, впрочем, мне решительно,
Поверьте, все равно.

Мужьям в наш век решительно
Стеречь должно жену.

Решительно — сожалительно, решительно — неутешительно, решительно — удивительно, решительно — снисходительно, решительно — наставительно, решительно — рачительно, решительно — презрительно.

Некрасов вообще злоупотреблял этими слишком банальными рифмами. Слов, оканчивающихся на *ительно* и *атель*, у него такое огромное множество, что мы не станем приводить их здесь; заметим только, что в стихах, относящихся к простонародному быту и стилю, этих рифм у него нет. Они встречаются лишь в его чиновничьих и интеллигентских стихах.

То же относится и к словам с окончанием *ение*: сокрушению — разрушению, тревожнению — сновидениям, наслаждения — исключения, продолжения — представления, восхищение — освещение, одушевлением — восхищением, — один перечень этих рифм занял бы несколько страниц. Это рифмы дешевые, назойливо однообразные, и воистину нужно было большое мастерство, чтобы оперировать ими.

Таким образом, мы видим, что стремление Некрасова к дактилическим рифмам далеко не всегда обусловлено его стремлением к простонародному стилю.

12. Перерождение метра

Говоря о некрасовских звуках, я хотел бы высказать здесь одну свою старинную догадку, которую я даже формулировать хорошо не умею. Я говорю о своеобразном перерождении метра, наблюдаемом в некрасовском стихе.

Возьмем, например, типическое стихотворение Некрасова:

Не заказано ветру свободному
 Петь тоскливые песни в полях,
 Не заказаны волку голодному
 Заунывные стоны в лесах.

Поначалу это анапест, но в четвертой стопе Некрасов оставляет два неударных слога, которые в сочетании с арсисом предыдущей стопы дают стиху унылейшее дактилическое окончание, выражающее, благодаря такому понижению голоса, упадок духа, томление, ущерб.

В сущности этот анапест уже со второй стопы превращается в дактиль, и если первую стопу рассматривать, как пиррихическую, то из такого четырехстопного некрасовского анапеста $\cup\cup-/\cup\cup-/\cup\cup-/\cup\cup$ мы получим: $\cup\cup-/\cup\cup-/\cup\cup-/\cup\cup$, т.е. четырехстопный же дактиль; и эта вторая схема гораздо вернее, ибо Некрасов ставит цезуру именно после дактилических стоп:

Не заказано | ветру свободному...
Не заказаны | волку голодному...
Не обидишь ты | даром и гадины
Что насупилась | ты, кумушка?...
И поведала | Оринушка...
Бесталанная | долюшка слезная...

Его цезуры были чаще всего дактилические. Даже те из его анапестов, у коих нет дактилических окончаний, почти всегда превращаются в дактили. Именно вследствие этой протяжности некрасовских гласных, все усиливающейся по мере приближения к концу строки, читатель сам от себя невольно придает окончаниям этих стихов дактилическую форму:

Назови мне такую оби-итель...
—UU/-UU/-UU/-(U)U

Последние два слога превращаются в три, с ударением на первом из них. Этот третий слог присутствует в стопе незримо, сокровенно, как в спектре ультрафиолетовые лучи. Оттого-то Некрасов так легко в одном и том же стихотворении переходил от женских окончаний к дактилическим, что разница между ними была для него минимальная. Таким образом эта строфа:

Надрывается сердце от му-уки,
Плохо верится в силу добра,
Внемля в мире царящие зву-уки
Барабанов, цепей, топора, —

в метрическом отношении была у него очень близка хотя бы к такой строфе:

Повидайся со мною, родимая!
Появись легкой тенью на миг!
Всю ты жизнь прожила нелюбимая,
Всю ты жизнь прожила для других.

Прочтите, например, эти стихи «О погоде»:

Ни жилья, ни травы, ни кусточка,
Все мертво — только ветер свистит.

Казалось бы, это сплошной анапест, но при том протяжном напеве, которого требует некрасовский стих, крайнее слово «кусточка»

приобретает лишнее *o* и таким образом является сокровенно-дактилической рифмой:

Ни жилья, ни травы, ни кусто-очка.

Что Некрасов ощущал это именно так, видно из того, что в том же самом стихотворении, в дальнейших строках, эти тайные дактили становятся у него дактилями явными:

Прибывает толпа ожидающих,
Сколько дрожек, колясок, карет.
Пеших, едущих, праздно зевающих
Счету нет, —

что по своему естеству выражается следующей схемой:

o / -oo / -oo / -oo

из чего ясно, что в метрическом отношении слова *ни кусточка* приравниваются Некрасовым к слову *ожидающих*, и то, и другое ощущается им одинаково:

ожидающих: oo / -oo

ни кусточка: oo / -(o)o

Современные поэты — при нынешнем тяготении к ассонансу — получили возможность рифмовать дактилическое окончание с женским. Например:

Повелось по старинным *обычаям*,
Если двое полюбят одну,
То, не внемля причудам *девичьим*,
Начинают друг с другом войну.

(Гумилев. «Гондла»)

Должно быть, мое наблюдение было сформулировано весьма неудачно, потому что один из критиков вышутил его не без язвительности. Он считает уместной другую формулировку отмеченного мною явления. Он думает, что надлежало бы сказать:

«Анапестический зачин (анакруза) сменяется у Некрасова дактилическим расположением слов».

Но дело не в формулировке, а в самом явлении. Явление же, как мне кажется, подмечено мною верно. Этого не отрицает и критик.

