



Б. М. ЭЙХЕНБАУМ

Некрасов

Некрасов — очередная тема не только потому, что прошло сто лет со дня его рождения. Я нарочно пишу о Некрасове после поминок и вне всякой связи с ними. Дело — не в столетии, а в том, что Некрасовым, действительно, пора заняться. Пора показать, что Некрасов — сложная и живая историко-литературная проблема, для уяснения которой, несмотря на существование всяких специалистов, облюбовавших себе эту «легкую» тему, сделано очень мало.

Некрасов — тема, ставшая в наше время принципиально важной. Под «нашим временем» я разумею в данном случае революцию не политическую, а научную — борьбу за создание новой системы понятий и методов для историко-литературного анализа, борьбу за построение поэтики и тем самым истории литературы.

До сих пор принято думать, что у Некрасова — «слабая форма», что в его поэзии — «дело не в форме» и что потому так называемым «эстетам» с ним делать нечего. Эти мнения свидетельствуют только о дурном эстетизме тех, кто их высказывает, о примитивности их вкуса и об ограниченности их представлений об искусстве.

Получается своеобразный парадокс: эстетами, в вульгарном смысле этого слова, оказываются именно те, кто отрицает в Некрасове форму и «прощает» ему ее отсутствие. Под формой они понимают нечто «красивое», «изящное».

Да, Некрасов — «некрасив» (каламбур невольный). Но некрасивого и неизящного в искусстве, и именно в литературе, много. Комическое, гротескное, пародийное — всегда некрасиво. И в то же время именно в этих видах, быть может сильнее и ярче, чем в других, подчеркивается форма как система определенных художественных приемов.

Но оставим на этот раз спор об «эстетях» и о «форме». Будем говорить о художественном *методе* — это слово не вызывает никаких

посторонних и затемняющих самый вопрос ассоциаций. Употребим этот педагогический прием, чтобы отвлечь внимание от привычных и потому механически возникающих связей. Ведь споры часто порождаются не столько сложностью самого предмета, сколько накоплением споров вокруг него. «В одном случае из ста тот или иной вопрос усиленно обсуждается потому, что он, действительно, темен; в остальных девяноста девяти он становится темным, потому что усиленно обсуждается» (Е. Пое. «The Rationale of Verse»)¹.

1

Некрасов принадлежит к числу поэтов, художественный метод которых подчеркнут, показан. Это было необходимо при той полемической позиции, которую занял он в истории русской поэзии. Недаром Тургенев называл его «поэтом с натугой и штучками», недаром определил эту поэзию как «жеванное папье-маше с поливкой из острой водки». Поэзия Некрасова была для Тургенева физиологически невыносимым, непереваримым кушаньем, потому что совершенно не подходила к его диетическим воззрениям на литературу, но тем сильнее ощущал он в ней присутствие острых и пряных веществ.

Как чаще всего бывает, суждения современников-врагов интереснее, содержательнее и точнее, чем неопределенные, расплывчатые похвалы друзей и потомков. Врагу приходится аргументировать, приводить конкретные примеры, высказываться до конца, а с друга это не спрашивается. Да и помимо этого — в настоящей борьбе (не мелко житейской) всегда больше правды, чем в согласии, которое часто свидетельствует о пассивности восприятия и о непонимании. Истина, по природе своей, активна и потому требует борьбы.

Для нас Некрасов — прошлое, которое надо изучать. Наша борьба направлена не против Некрасова и не за него, а против того беспринципного и, в существе своем, безразличного «приятя» Некрасова, которое изучением назвать нельзя. Некрасов — живой исторический факт, а такие факты надо уметь разглядывать.

Тургенев, как озлобленный и упрямый эпигон, ошибался, потому что не только боролся, но и сердился. В конце шестидесятых годов он ясно видел, что поэзия, как он ее понимал, гибнет, но приписывал это случайности и говорил трафаретные фразы: «Недостаток талантов, особенно талантов поэтических — вот наша беда»². Робкий и неуверенный в своем пути Полонский нравится ему больше не только Некрасова, но и Фета. Вот — общее его суждение, высказанное в письме к Полонскому 1868 года: «В одном тебе в наше время горит огонек священной поэзии. Ни А. Толстого, ни Майкова я не считаю! Фет вы-

доходя до последней степени; а о гг. Минаевых и тому подобных и речи не может быть, так как и сам учитель их, г-н Некрасов — поэт с натугой и штучками; пробовал я на днях перечесть его собрание стихотворений... нет! Поэзия и не ночевала тут — и бросил я в угол это жеванное папье-маше с поливкой из острой водки. Ты один можешь и должен писать стихи».

Тургенев, бросающий в угол недочитанный том стихотворений Некрасова, — это исторический жест, достойный внимания. Некрасов не просто не нравился, а оскорблял, вызывал гнев и отвращение. Важно припомнить, что это отношение не связано с житейской враждой — будучи еще приятелем, Тургенев не скрывал от Некрасова, что до его стихов он — «не охотник». Тут — разные лагеря, разные понимания того, что такое поэзия.

Да, поэзия, как понимал ее Тургенев, не ночевала у Некрасова, а только изредка наносила визиты, как бы напоминая ему о своем, хотя и плачевном, существовании. И Некрасов принимал ее насмешливо, потому что знал, что победа будет за ним. У него была своя Муза, которая и дневала и ночевала — не похожая на своих классических сестер, взятая с улицы, хотя и кокетливая, даже до театральности. У него были особые вкусы — пусть несколько испорченные. Так бывает у иных гастрономов.

Некрасов был явлением исторически неизбежным и необходимым. Этим вовсе не умаляется значение индивидуальности. Свобода индивидуальности проявляется не в отъединенности от исторических законов, а в умении их осуществить — в умении быть актуальным, слышать голос истории. Индивидуальность и исторический закон — понятия не противоположные и не исключаящие друг друга. Творчество (а индивидуальность есть понятие творческой личности), вообще, есть акт осознания себя в потоке истории — оно ответственно.

Историческая неизбежность и необходимость поэзии Некрасова была уже определена С. А. Андреевским, статья которого (в «Литературных очерках») — одна из самых умных в некрасовской литературе. Она написана в 1889 году, когда период борьбы с Некрасовым еще не закончился («Спорный поэт...» — начинается эта статья), но уже ясно было, что просто по-тургеневски «бросить в угол» его стихотворения нельзя. «Это время (пишет Андреевский) требовало, чтобы поэзия, если она желала иметь своих слушателей, понизила тон, опростилась. Некрасов приспособился к этому трудному положению». Скажем несколько иначе: Некрасов не просто «приспособился» (в этом есть оттенок презрения, характерный для Андреевского, по существу настроенного к этой поэзии враждебно и называющего ее «поэзией удешевленной для всеобщего

употребления, поэзией-апплике, мельхиоровой»), а создал именно тот тип поэзии, который был необходим для создания нового восприятия. Необходимо было создать это новое восприятие, чтобы поэзия имела слушателей, потому что слушателей поэзия должна иметь. «Толпа» часто значит гораздо больше в жизни искусства, чем «избранный круг» профессионалов и любителей.

Беранже, историческая позиция которого в истории французской поэзии во многом аналогична позиции Некрасова, писал в предисловии к своим стихам (1833): «Нужен был человек, который заговорил бы с народом на понятном ему и любимом языке... Я был этим человеком... Есть моменты в жизни нации, когда лучшей музыкой является барабан, бьющий тревогу». Беранже сам объясняет причину своей широкой популярности — и здесь опять аналогия кажется совершенно законной: «Почему наши молодые и крупные поэты пренебрегли успехом, который доставила бы им, не мешая другим работам, песня? Мы были бы в выигрыше, а им самим, я смею это сказать, было бы небесполезно спускаться иногда с высот нашего старого Пинда, несколько более аристократического, чем этого хотел бы дух нашего милого французского языка. Их стиль, без сомнения, должен был бы отказаться, хотя бы отчасти, от пышных слов; но зато они привыкли бы замыкать свои идеи в формы разнообразных и более или менее драматичных маленьких пьес — пьес, которые схватываются народным инстинктом, хотя для него и остаются незамеченными самые удачные детали. Это и значит, по-моему, *mettre de la poésie en dessous**. Это, в конце концов, пожалуй, обязанность, которую налагает на нас простота нашего языка и с которой мы считаемся слишком редко... Я иногда думал, что если бы наши современные поэты поразмышляли о том, что отныне культивировать поэзию надо для народа, то они позавидовали бы той маленькой пальмовой ветви, которую мне, за их отсутствием, удалось заслужить и которая была бы, разумеется, долговечной, если бы относилась к более достойным. Когда я говорю: народ, я разумею толпу; я разумею, если угодно, чернь, низы (*le peuple d'en bas*). Она не восприимчива к тонкостям ума, к изысканности вкуса — пусть так! но именно поэтому она заставляет авторов придавать своим сочинениям больше силы, больше размаха, чтобы привлечь ее внимание... Мне кажется, что Шекспир покорился этому счастливому положению».

Некрасов, как и Беранже, понимал, что в этот момент голос толпы, а не «избранных», был голосом истории. Некрасов спасал поэзию тем, что как бы врывался в нее с улицы, не считаясь с традициями. На самом

* Поставить поэзию ниже (*фр.*). — *Ред.*

деле он пришел не с улицы, а из самой литературы. Важно не забывать, что начал он с самой традиционной, «высокой» поэзии и старательно повторял ее штампы (сборник «Мечты и звуки», 1840). Приведу один характерный пример, — из стихотворения «Смерти» (1838):

Когда душа *огнем мучений*
Сгорает в *пламени страстей*.

«Огнем сгорает в пламени» — бессмысленное клише, происхождение которого совершенно ясно: ставшая ходячей поэтическая метафора, которая уже не ощущалась. Характерно, что с таких подражаний высоким образцам начал и Беранже. В том же предисловии он рассказывает о себе: «Юность мою баюкали самые возвышенные поэтические грезы; нет почти ни одного высокого жанра, которого бы я не испытал для себя».

Некрасов, как и Беранже, быстро увидел, что на этом пути спасения нет — что история требует другого. Надо было искать новых приемов, новых методов и в области стиха, и в области жанра. Надо было создавать новый поэтический язык и новые поэтические формы, потому что искусство живо восприятием, а Тебальды и Вероники (баллада «Ворон») уже не ощущались. В такие моменты является пародия — «Текла» должна превратиться в «Феклу». Некрасов так и поступает, когда в 1846 году пишет стихотворение «Женщина, каких много»:

Она слыла девицей идеальной;
Имела взгляд глубокий и печальный;
Сидела под окошком по ночам —
И на луну глядела неотвязно.
Болтала лихорадочно, несвязно,
Торжественно молчала по часам...

Въедалася в немецкие книжонки,
Влюблялася в прекрасные душонки —
И тотчас отрекалась... навсегда...
Благословляла, плакала, вздыхала,
Пророчила, страдала, все страдала!!!
И пела так фальшиво, что беда.

И вдруг пошла за барина простого,
За русака дебелого, степного —
.....
На мужа негодуя благородно,
Ему детей рожала ежегодно
И двойней разрешилась наконец.

Печальная, чувствительная Текла
 Своих людей не без отрады секла;
 Играла в карточки до петухов,
 Гусьями занималась да скотиной —
 И было в ней перед ее кончиной
 Без малого четырнадцать пудов...

Вот во что превратилась пушкинская Татьяна:

Дика, печальна, молчалива

 И часто целый день одна
 Сидела молча у окна.

 Задумчивость, ее подруга
 От самых колыбельных дней

 Она любила на балконе
 Предупреждать зари восход

 Ей рано нравились романы

 Душа ждала... кого-нибудь

 В уныние погружена

 Вздыхает

 И сердцем далеко носилась
 Татьяна, смотря на луну...

Стихотворные фельетоны, водевили и пародии явились результатом прикосновения Некрасова к традиционной поэзии. Он должен был (как Беранже) пройти через период поэтических штампов, чтобы оттолкнуться от них и тем сильнее прыгнуть в сторону или даже назад — к Державину и Крылову в том смысле, в каком оба они отходят от высокого стиля и освежают поэтический язык простонародной, а иногда и грубой речью (так — Беранже ссылается в предисловии на Лафонтена). Делая оду *сатирической*, Державин осуществлял тот же закон, который руководил Некрасовым при превращении баллады в сатиру или поэмы в фельетон. Разница только в силе пародирования, в подчеркивании сдвига. Некрасов *перекладывает* старые формы, пользуясь ими как основой для смещения. Он, как настоящий пародист, в совершенстве владеет стилистическими и сти-

ховыми (ритмико-синтаксическими) формами Жуковского, Пушкина и Лермонтова*, изредка даже отдаваясь им во власть. Фельетоном сменяется период подражания высоким образцам — «народные» стихотворения являются позже. И это совсем не из-за вынужденности: будь Некрасов в молодости обеспеченнее — он все равно писал бы в этот период стихотворные фельетоны и водевили, только, может быть, в меньшем количестве. Фельетон — одна из органических форм его поэзии, снижающей высокие жанры и поднимающей жанры бульварной прессы. Это было прекрасно отмечено Андреевским: «Некрасов возвысил стихотворный фельетон до значения крупного литературного произведения».

2

Необходимо было произвести сдвиг — и так, чтобы он ощущался как ликвидация высокой, «священной» поэзии. Уже в 1850 году в статье «Русские второстепенные поэты» Некрасов утверждает: «Теперь почти не говорят о слоге: все пишут более или менее хорошо. Пушкин и Лермонтов усвоили нашему языку стихотворную форму: *написать теперь гладенькое стихотворение сумеет всякий, владеющий механизмом языка*»**. Недаром решил он в это время заговорить именно о «второстепенных» поэтах — среди этих оставленных в тени он, по-видимому, хотел найти опору для своих поэтических тенденций и таким способом обойти пушкинский канон. Недаром он так увлекся Тютчевым, стиль и стих которого казались затрудненными и архаичными на фоне Пушкина. Поэзию надо было затруднить введением нового пафоса, новой риторики, новых тем, нового языка. Ораторский пафос Тютчева («Не то, что мните вы, природа») и должен был понравиться Некрасову, который сам часто становился в позу трибуна и превращал фельетон в проповедь. Своеобразные ораторские прозаизмы Тютчева («*И этот-то души высокий строй*», «*Вот отчего нам ночь страшна*» и т. д.) должны были восприниматься Некрасовым как указание. Необходимо было «*принизить*» поэзию, приблизить ее к прозе, создать ощущение диссонанса — именно для того, чтобы

* Указания на это сделаны Ю. Тыняновым в статье «Стиховые формы Некрасова» (Летопись Дома литераторов, № 4).

** Ср. в «Современниках» (1875):

Прежде Русь стихи писала,
Рифмам не было числа,
А теперь практичней стала:
На проекты налегла!
На проекты налегла!

этим способом дать заново почувствовать самый стих. Гармония стиха и языка была доведена Пушкиным до равновесия — надо было дать ощущение несовпадения, дисгармонии. «В то время как Тургенев целым рядом своих творений довел прозу до поэзии, — Некрасов, Розенгейм, Алмазов и другие работали над тем, чтобы “опрозаить” стих» (Андреевский).

Некрасов был не одинок. В его творчестве, в сущности говоря, продолжается традиция одической, «витийственной» поэзии, которая от Державина, через архаистов, переходит к Тютчеву, Шевырёву, Хомякову и др. Традиция это осложнена борьбой с пушкинским каноном. Рядом с Некрасовым можно поставить Ивана Аксакова, в поэзии которого, воспитанной на Тютчеве, намечена эта же тенденция. Аксаков остраивает свой стих прозаизмами, называет его «жестким», «черствым», свою Музу — «гневной», «строгой», сообщает лирике силу ораторского слова, пробует писать эпическую поэму из народной жизни («Бродяга»), предвосхищая некрасовскую «Кому на Руси жить хорошо». Приведу несколько примеров.

И вот, тоской объят душевной,
Из хора всех доступных муз
Я с музой бодрой, строгой, гневной
Вступил в воинственный союз!

.....
Не прелесть праздного мечтанья,
Не нега сладостных молитв,
Но злой порыв негодованья,
Жестокий суд, призывы битв,
Отвага дерзко молодая
В ней вдохновляли песен строй, —
И каждый раз, к другим взывая,
Она глумилась надо мной.

«Ответ Полонскому», 1857

И благо всем, кому без взяток
Придется здесь разов десяток
Слезу вдовице утереть.

«Моим друзьям», 1852

В былые дни поэтов чаровал
Блаженства сон, эдем в неясной дали...
Почуяв ложь, безумец тосковал,
И были нам смешны его печали!

«Усталых сил я долго не жалел», 1850

Все мечты обличить я умел,
 Не пришлось им меня обмануть,
 И, поняв ежедневный удел,
 Я побрел в незаманчивый путь...

«Отдых», 1848

Не время вам теперь скитаться
 В «садах Аркадии златой»:
 Гражданский быт готов распасться,
 Готов возникнуть быт иной!

«Много сил и твердой воли», 1862

И сдается — над всей бесконечной
 Жизнью мира проносится стон,
 Стон тоски мировой, вековечной,
 Порожденной в пучине времен.

«Последнее стихотворение», 1860

Аксаков колебался и, чувствуя надлом в поэзии, бросил стихи. Некрасов нашел органический путь и пошел по нему. Чисто стихотворная потенция была в нем страшно сильна: «Я запрудил бы стихами литературу, — говаривал он, — если бы дал себе волю» (Воспоминания П. М. Ковалевского).

Уже в 1845 году Некрасов с иронией трактует старый, изжитый образ пророка-поэта:

СТИШКИ! стишки! давно ль и я был гений?
 Мечтал... не спал... пописывал стишки?

.....
 «Избранники небес», мы пели, пели

.....
 Смешон и дик был петушиный бой
 Непонимающих толпы пророков
 С невнемлющей пророчествам толпой!*

* Тогда же в фельетоне «Новости» Некрасов изображает чтение молодого поэта на литературном вечере:

Их разбудил восторженный поэт;
 Он с места встал торжественно и строго,
 Глаза горят, в руках тетради нет,
 Но в голове так много, много, много...
 Рекой лились гремучие стихи,
 Руками он махал, как иступленный...

Как и Беранже, он делает «толпу» соучастницей своего творчества и отступает от традиционной темы «поэт и чернь», когда восклицает в 1867 году:

Я от костей твоих и плоти,
Остервенелая толпа!³

Он часто говорит о «Музе», но только для того, чтобы резче подчеркнуть диссонанс — разрыв с классической традицией. В 1857 году он пишет свою «Музу» как парафразу на пушкинское «В младенчестве моем она меня любила»:

В небесной красоте, неслышимо, как дух,
Слетая с высоты, младенческий мой слух
Она гармонии волшебной не учила,
*В пленках у меня свирели не забыла**.
.....
Но рано надо мной отяготели узы
Другой, неласковой и нелюбимой Музы,
Печальной спутницы печальных бедняков.
.....
Той Музы плачущей, скорбящей и болящей
.....
Так вечно плачущей и непонятной девы
Лелеяли мой слух суровые напевы.

Часто Некрасов прямо демонстрирует свой метод отступления, контрастно противопоставляя системе старых поэтических штампов свои «грубые» слова или подчеркивая прозаичность своих сюжетов и образов. «Суд» (1867) написан размером, который ввел Жуковский («Шильонский узник» и «Суд в подземелье») и разработал Лермонтов («Мцыри»). Есть строки, в которых эта связь (ритмико-синтаксическая) чувствуется:

Когда б я слог такой имел,
Когда б владел таким пером,
Я не дрожал бы, не бледнел
Перед нечаянным звонком!..
.....
И начал я припоминать,
Как развивался я, как жил.

* Здесь — уже пародирование Пушкина.

Тем резче воспринимаются пародийные сочетания вроде:

*Но живо вспомнил я тогда
Счастливей юности года,
Когда придешь, бывало, в класс
И знаешь: сечь начнут сейчас!*

Или:

Без поэтических затей,
Не на утесе вековом,
Где море пенится кругом
И бьется жадною волной
О стены башни крепостной, —
На гауптвахте городской,
Под вечным смрадом тююна,
Я месяц высидел сполна⁴.

В «Балете» (1865) Некрасов иронически подчеркивает намеренность, нарочитость своих фельетонных композиций:

«Будто нет благородней материй?» —
Мне отечески «некто» сказал.
С этим мнением вполне я согласен,
Мир идей и сюжетов велик:
Например, как волшеббно прекрасен
Бельэтаж — настоящий цветник!

Вместо обычных стихотворных жанров и форм — что-то среднее между одой («Размышления у парадного подъезда») и фельетоном: Державин, перенесенный из XVIII века в XIX — от тогдашних сатирических журналов в атмосферу русской журналистики пятидесятых — шестидесятых годов.

Наша Муза парит невысоко,
Но мы пишем не *легкий сонет*,
Наше дело *исчерпать* глубоко
Воспеваемый нами предмет⁵.

Соединяя поэтические штампы с прозаизмами, Некрасов создает новый язык, ошеломляет диссонансами. Так — в «Рыцаре на час»:

В эту тихую, лунную ночь
Созерцанию *должно предаться*.

Даль глубоко прозрачна, чиста,
 Месяц полный плывет над дубровой,
И господствуют в небе цвета
 Голубой, беловатый, лиловый.

К этой системе приемов Некрасов пришел не с улицы, не в качестве самородка, а прямо из литературы. Об его исключительном эстетическом чутье свидетельствуют не только такие факты, как статья о Тютчеве, но и прямые указания современников. П. М. Ковалевский, близко знавший Некрасова и хорошо понимавший его литературную позицию, пишет: «Некрасов был тонкого обоняния редактор, эстетик, каких мало... Эстетическую контрабанду он один умел проносить в журнале через такие таможенные заставы, какие воздвигнуты были отрицанием искусства, в то время, когда... “рукописи с направлением” стояли ему поперек горла». «Нынче, — жаловался он, — разве ленивый пишет без направления; а вот чтобы с дарованием, так не слышать что-то...» Некрасов боролся не с поэзией, а с эпигонством, понимая, что учиться у классиков не значит следовать им. Классиков он внимательно изучал и умел ценить сделанное ими. В 1855 году он пишет Тургеневу: «Я вообще азартно предаюсь чтению и обуреваем с некоторого времени жаждой узнать и того и другого — да на русском ничего нет, особенно поэтов; а если и есть, то 20–30-х годов. *В этом отношении литература русская 20 лет назад была дельнее*». Но жить наследием классиков было невозможно — и Некрасов почувствовал это. Характерно приписываемое ему ироническое стихотворение 1854 года — «Плач»⁶:

Мне жаль, что нет теперь поэтов,
 Какие были в оны дни, —
 Нет Тимофеевых, Бернетов
 (Ах, отчего молчат они?)

 Что нет Туманских и Трилунных,
 Не пишет больше Бороздна,
 И нам от лир их сладкострунных
 Осталась память лишь одна...

Нужно было определить свою позицию по отношению к Пушкину — мотивировать свой отход от его традиций. Пушкинский стих начинает в это время звучать как прекрасный, но мертвый и выученный наизусть язык. В 1847 году И. Аксаков пишет свою «Зимнюю дорогу»; некто Архипов едет в кибитке и дремлет, над ним «пролетают и несколько раз повторяются звуки стихов»:

«Тебе; но голос музыки томной
Коснется ль слуха твоего,
Поймешь ли ты душою скромной
Стремленье сердца моего..?»

(Перестают.)

Еще раз:

«Тебе; но голос музыки томной»...
(Умолкают на время.)

Опять:

«Тебе; но голос музыки томной
Коснется ль слуха твоего»...
.....
Зачем, откуда, безотвязно,
Без умолку звучите вы,
Так упоительно, несвязно,
Былые пробуждая сны?
«Поймешь ли ты душою скромной» ...

.....
Как сладко, в час успокоенья,
Когда вся жизнь кругом уныла и тиха,
Внимать гармонии стиха
Иль слышать издали несущееся пенье!
«Для берегов отчизны дальней» ...

.....
Блажен, кто мог здесь вдохновенья
Святой поэзии узнать,
Всю бесконечность упоенья
И всю восторгов благодать!

Этот гимн «святой поэзии» сменяется «хором невидимых», кото-
рый поет:

Нет, напрасно, погоди!
Жизнь повсюду — впереди
И кругом тебя несетя;
Впечатленьями сполна
Наделит тебя она,
И нередко содрогнется
Все в тебе...

Здесь Пушкин цитируется уже как доносящаяся издалека музыка
сфер, как воспоминание, как отзвук былого*.

* У Некрасова строки из того же «Посвящения» Пушкина вставлены в середину
«Вступительного слова “Свистка” к читателям» (1863) и на фоне бойкой инто-
нации фельетона звучат пародией:

Некрасов в 1856 году пишет «Поэт и гражданин». Фоном тоже служит Пушкин — цитируется «Не для житейского волненья» и т.д. Восторгающемуся этими звуками («Неподражаемые звуки!») поэту гражданин отвечает:

И я восторг твой разделяю;
Но, признаюсь, твои стихи
Живее к сердцу принимаю.

И тут «поэт» ставит вопрос, к которому потом, после смерти Некрасова, возвращался Достоевский, рассказывая о его похоронах:

Так я, по-твоему, — великий,
Повыше Пушкина поэт?
Скажи пожалуйста?!

Гражданин дает характеристику поэта:

Твои поэмы бестолковы,
Твои элегии не новы,
Сатиры чужды красоты,
Неблагодарны и обидны,
Твой стих тягуч. Заметен ты,
Но так без солнца звезды видны.

Далее идет мотивировка сдвига, который необходимо должна пережить поэзия:

Не время песни распевать!
.....
Ужель в каюте отдаленной
Ты стал бы лирой вдохновенной
Ленинцев уши услаждать
И бури грохот заглушать?
.....

Но ради старого знакомства
Все ж говорить с тобой хочу.
«Узнай, по крайней мере, звуки,
Бывало милые тебе,
И думай, что во дни разлуки
В моей изменчивой судьбе»
Ты был моей мечтой любимой,
И если слышал ты порой
Хоть легкий свист, то знай: незримый
Тогда витал я над тобой!..

Там же упоминается И. Аксаков и цитируются его стихи.

Ах! будет с нас купцов, кадетов,
 Мещан, чиновников, дворян,
 Довольно даже нам поэтов!

Здесь же — индекс ставших банальными поэтических тем:

Еще стыдней в годину горя
 Красу долин, небес и моря
 И ласку милой воспевать...

Так Толстой в трактате об искусстве перечисляет поэтические штампы — девы, воины, пастухи, пустынноики, ангелы, дьяволы во всех видах, лунный свет, грозы, горы, море, пропасти, цветы, длинные волосы, львы, ягненок, голубь, соловей. Очень характерно для Некрасова этого времени письмо его к сестре (1856) из Чивита-Веккии: «Гнусный приморский городишко... Дождь хлещет весь день, *под самыми окнами море воет, и белые огромные волны кипят и прядают — очень унылое зрелище!*» Некто С. У. вспоминает, как он давал Некрасову свои стихи для отзыва: «Некрасов очень смеялся над моими “Розами”, “Луной”, “Весенней элегией” и прочими стихосложениями того же типа и прямо и откровенно посоветовал стихов не писать, так как из этого, кроме огорчения, ничего не выйдет». Огорченному юноше Некрасов советует попробовать переводить Горация: «Какие у него найдете перлы ума, наблюдательности, иронии, элегии... Я страшно жалею, что не учился древним языкам, я бы непременно переводил классиков»*.

В числе классических образов, связанных с Пушкиным и остранным Некрасовым, следует указать на образ Петербурга, уже вошедший в литературный обиход в качестве ходячей поэтической темы. Мы имеем характерную парафразу на «Медного всадника»:

О город, город роковой!
 С певцом твоих громад красивых,
 Твоей ограды вековой,
 Твоих солдат, коней ретивых
 И всей потехи боевой,
 Пленный лирой сладкострунной**,
 Не спорю я.....
Но если ненароком
 В твои пределы загляну,

* Исторический вестник. 1915, август. С. 473–474.

** Ср. выше: «И нам от лир их сладкострунных...» («Плач», 1854).

Купаясь в омуте глубоком,
 Переживая старину,
 Душа болит. Не в залах бальных,
 Где торжествует суета,
 В приютах нищеты печальных
 Блуждает грустная мечта.

 Твой день больной, твой *вечер мгlistый**,
 Туманный, медленный рассвет.

«Несчастные», 1856

Ветер играет флагом дворца — «как простой тряпицей»; дома стоят — «как крепости пустые»; лавки угрюмы — «как тюрьма». Позже Петербург в трактовке Некрасова превращается в жуткую картину, состоящую из эпизодов и сцен, каждая из которых способна образовать страшную повесть:

Начинается всюду работа;
 Возвестили пожар с каланчи;
 На позорную площадь кого-то
 Провезли — там уж ждут палачи.
 Проститутка домой на рассвете
 Поспешает, покинув постель;
 Офицеры в наемной карете
 Скачут за город: будет дуэль.

 Дворник вора колотит — попался!
 Гонят стадо гусей на убой;
 Где-то в верхнем этаже раздался
 Выстрел — кто-то покончил с собой...**

«Утро», 1874

Один из постоянных сюжетных и стилистических диссонансов Некрасова, усиливающий контрасты и заменяющий собой изжитые условные ужасы романтических поэм, — описание похорон (особенно деревенских), упоминания о гробах, кладбищах и т. д. Эта деталь иногда внедряется неожиданно, иногда разворачивается в длинный эпизод. Вот — сжатая формула Петербурга:

* Ср. у Тютчева: «Вечер мгlistый и ненастный...» (1836).

** Здесь — источник многих «повестей» Блока.

Как чудно город изукрашен!
 Шпили его церковей и башен
 Уходят в небо; пышны в нем
 Театры, улицы, жилища
 Счастливых мира — и кругом
Необозримые кладбища.

Раннее утро неразрывно связано с похоронами: «Покойник будет. Вот и он!» Деталь дня, которой замыкается его описание —

И с похорон обратно дроги
 Пустые *весело* бегут.

В полночь —

Громадный, стройный и суровой,
 Заснув под тучею свинцовой,
 Тогда предстанет он иным
И, опоясанный гробами,
 Своими пышными дворцами...

Нева — «гробница громадная». В «Балете», во второй части которого как жуткий контраст к первой развернута картина рекрутского набора, есть такая причудливая деталь: на всех лицах столичных жителей начертана одна и та же надпись — «где бы занять поскорей?»

История та же,
 Та же дума на каждом лице;
Я на днях прочитал ее даже
На почтенном одном мертвце.

Иногда такая деталь употребляется как смысловой диссонанс, внедряющийся в самую обыкновенную, прозаически-повествовательную интонацию. Так — в начале «Песен о свободном слове»:

Люди бегут, суетятся,
Мертвых везут на погост...
 Еду кой с кем повидаться
 Через Николаевский мост.

В «Утренней прогулке» — целая картина похоронной процессии через Исакиев мост, где гроб падает и раскрывается, а на кладбище покойника опускают в яму с водой:

В эту воду мы гроб опустили,
Жидкой грязью его завалили —
И конец! Старушонка опять
Не могла пересилить досады:
«Ну, дождался, сердечный, отрады!
Что б уж, кажется, с мертвого взять?
Да господь, как захочет обидеть,
Так обидит: вчера погорал,
А сегодня, извольте видеть,
Из огня прямо в воду попал!»

.....
Я хандру разогнал — и смешной
Каламбур на кладбище услышал,
Подготовленный жизнью самой...

Смерть, похороны, кладбище — темы не менее обычные в литературе, чем темы любви, измены и брака. Но трактовка меняется соответственно общему художественному методу, направлению. Здесь закон отступления и сдвига действует сильнее всего. В истории английского романа Ричардсон считается родоначальником подробных описаний агонии и смерти — наряду с описаниями кухни и деталей домашнего быта, которые до него ощущались как слишком прозаические, тривиальные. Толстой вводит то же самое в русский роман. Это — не случайная деталь, не случайная особенность натуры или темперамента (многим почему-то кажется объясняющей ссылка на это новое неизвестное), а входящий в общую систему прием, порождаемый отступлением от «высокого» стиля и появляющийся на фоне другой системы, избегающей таких диссонансов. Сатира, являющаяся в периоды пародирования и снижения, неизменно пользуется такими диссонансами. В русской поэзии такое контрастное, диссонирующее пользование мотивом смерти есть уже у Державина. Пушкин, стремясь преодолеть этот диссонанс, берет в «Гробовщике» эпитафией именно его строки («Не зрим ли каждый день гробов, седин дряхлеющей вселенной») и оттеняет этим пародийный характер своей повести. Он делает своего «гробокопателя», в противоположность Шекспиру и Вальтеру Скотту, угрюмым, но зато кончает шуткой. Некрасов действует иначе, соответственно общему своему методу — и его *весело* бегущие дроги или *веселая* старушонка, каламбуриющая на кладбище, оказываются явлением того же порядка, как и *веселые гробокопатели* Шекспира. «Просвещенный читатель ведает, — объясняет Пушкин, — что Шекспир и Вальтер Скотт оба представили своих гробокопателей людьми веселыми и шутливыми, дабы сей противоположностью сильнее поразить наше воображение». Именно эту цель имеет в виду Некрасов.

Искусство живет на основе сплетения и противопоставления своих традиций, развивая и видоизменяя их по принципам контраста, пародирования, смещения, сдвига. Никакой *причинной* связи ни с «жизнью», ни с «темпераментом» или «психологией» оно не имеет. Изучать можно историю литературы, но не историю «темпераментов» или «натур». А искусство есть непрерывный *процесс* — и потому изучать его не как историческое явление, имеющее свои собственные законы развития, а как проекцию индивидуального «темперамента», значит исследовать проблему времени по циферблату.

3

«Твои поэмы бестолковы, твои элегии не новы... Твой стих тягуч». Так Некрасов в 1856 году определил сам свою поэзию и предупредил суждения критиков. Особенно интересно указание на то, что элегии не новы. Некрасов действует не как самородок (и в этом смысле его нельзя сопоставлять ни с Кольцовым, ни с Никитиным), а как настоящий литератор, понимающий, что в такое время, когда каждая бездарность может написать «гладенькое стихотворение», он должен писать фельетоны и «бестолковые поэмы», оскорбляя изнеженный слух эпигонов. Только на этом пути можно было создать *новое*. Но тем естественнее ожидать, что связь со старым у Некрасова должна ощущаться — отчасти в виде фона для смещения и пародирования, отчасти же и без этих оттенков. Старые формы должны были проникнуть в его поэзию — хотя бы для того, чтобы убедить его в своей изжитости.

В том же 1845 году, в котором Некрасов написал вышеприведенное стихотворение «Стишки! стишки!», написано: «Пускай мечтатели осмеяны давно» — классический александриец в традиционном пушкинском стиле. Творчество Некрасова в пределах 1845–1853 годов характерно именно этими колебаниями между старыми и новыми формами. Здесь — и «Когда из мрака заблужденья» (с характерной строкой «Не верь толпе — пустой и лживой»), и «В неведомой глуши» (подражание Лермонтову), и «Родина» (с типичным для классических элегий синтаксическим построением — «где... где... где...»), как и в «Деревне» Пушкина, и с характерной строкой «И с отвращением кругом кидая взор», в которой — отзвук пушкинской «И с отвращением читая жизнь мою»), и «Муза», и «Блажен незлобивый поэт», и «Последние элегии», и «Памяти приятеля» (с характерными строками: «И с дерева неведомого плод, беспечные, беспечно мы вкушаем»), и «За городом». Рядом с ними — «Современная ода», «Пьяница», «В дороге», «Секрет», «Нравственный человек» (совершенно в духе Беранже), «Вино», «Извозчик», «Прекрасная партия», стихотворные

фельетоны («Новости») и т. д. Годы 1854–1855 следует считать годами решающими — Некрасов окончательно утверждает в своей позиции и дает формулу своей поэзии: сначала в стихотворении «Праздник жизни» («Нет в тебе поэзии свободной, мой суровый, неуклюжий стих»), потом — в «Поэте и гражданине». Неуклюжесть, тягучесть, «бесформенность» мотивируются желанием действовать на сердца — открыто объявляется отсутствие «творящего искусства» как неизбежность. «Рифмованные звуки» не текут свободно, а «нарушают» обычный труд:

Всё ж они не хуже плоской прозы
И волнуют мягкие сердца.

Или:

Стихи мои! Свидетели живые
За мир пролитых слез!
Родитесь вы в минуты роковые
Душевных гроз
И бьетесь о сердца людские,
Как волны об утес.

Элегии прекращаются — недаром им вынесен приговор устами гражданина. Развиваются «бестолковые» поэмы, фельетоны, повести, проповеди и т. д. Лирическое *я* сужается по сравнению с традиционным и становится специфически некрасовским, авторским. Это тоже отметил Андреевский: «Лирические стихотворения Некрасова отличаются тою особенностью, что за которое бы из них вы ни взяли, вы в нем найдете одного только Некрасова, — не широкую индивидуальность поэта, не то *я*, которым многие поэты начинают свои стихотворения с общего голоса всего человечества, но именно одного только Некрасова с исключительными чертами его жизни и личности... В личных стихотворениях он всегда остается личным и в большинстве случаев — немного театральным. Его чувство часто бывает глубоким, сильным, но никогда простым, наивным, а всегда — с оттенком торжественности». Иначе говоря — в области лирического материала, в области тематики, совершенно отступление, аналогичное тому, которое мы видели в лексике. Темой делается самая профессия поэта — она приобретает характер определенной позы, маски или роли. Указание на «театральность» чрезвычайно верно и существенно. Эта роль — оратора и трибуна — проходит через всю поэзию Некрасова и придает многим его стихам характер торжественной риторики. Здесь сгущена специфическая эмоциональность его поэзии, действовавшая на «мягкие сердца». Его Муза — не отвлеченный классический термин, а обладающее определенным характером существо — постоянная его спутница,

которая взяла на себя роль прежних «возлюбленных» поэта (недаром так мало у Некрасова любовных стихотворений). Образ этот доведен до чрезвычайной рельефности и силы в неожиданной концовке, которой замыкается стихотворение «Вчерашний день» (1861):

И Музе я сказал: «Гляди!
Сестра твоя родная!»

Так — вплоть до последних стихов. В 1876 году Некрасов пишет:

О Муза! наша песня спета.
Приди, закрой глаза поэта
На вечный сон небытия,
Сестра народа — и моя!

Его я подчеркнуто как определенная выразительная поза, как жест. Недаром оно бросалось в глаза — и в 1856 году Некрасов отвечает кому-то из критиков:

Чуть-чуть не говоря: «ты сущая ничтожность!»
Стихов моих печатный судия
Советует большую осторожность
В употребленьи буквы «я».

Любители биографии недоумевают перед «противоречиями» между жизнью Некрасова и его стихами. Загладить это противоречие не удастся, но оно — не только законное, а и совершенно необходимое, именно потому, что «душа» или «темперамент» — одно, а творчество — нечто совсем другое. Роль, выбранная Некрасовым, была подсказана ему историей и принята как исторический поступок. Он играл свою роль в пьесе, которую сочинила история, — в той же мере и в том же смысле «искренно», в каком можно говорить об «искренности» актера. Нужно было верно выбрать лирическую позу, создать новую театральную эмоцию и увлечь ею «не внемлющую пророчествам» толпу. Это и удалось Некрасову. «В течение многих лет на глазах целой России развертывался этот роман Некрасова с народом. Поэзия была уже не только в том, что он писал, но в самой его роли, в этой истории неразделенной, болезненной любви Некрасова к народу. Так что когда он умер, то его, издавна уже избалованного богатством, несметная толпа хоронила со слезами, как страдальца за народ и убогих» (Андреевский). Интересно отметить, что в семидесятых годах Некрасов опять возвращается к элегиям — и опять появляются традиционные

стиховые формы как в отдельных строках, так и в целых периодах. В 1874 году написаны «Три элегии» (А. Н. Плещееву), в первой из которых ощущаются следы ритмико-синтаксического, интонационного и лексического воздействия Пушкина:

*У берегов чужого моря,
Вблизи, вдали он ей блеснет
В минуту сиротства и горя,
И — верю я — она придет!*
.....
Простить не можешь ты ее —
И не любить ее не можешь!..

Здесь же характерная ритмико-синтаксическая форма, с которой связано ощущение именно пушкинского стиха: «*Неотразимое создание*». Недаром в «Поэте и гражданине» поэт, прослушав цитату из Пушкина, восклицает: «*Неподражаемые звуки!*» Эти формы скопляются именно в последних стихотворениях Некрасова, оказываясь даже в двух соседних строках:

*Непобедимое страданье,
Неутолимая тоска...*

Или:

Но ты воскреснешь за чертой
*Неотразимого забвенья!**

Во второй элегии — необычный для прежнего Некрасова тип элегического романа («Бьется сердце беспокойное»), с розами, лазурными небесами, соловьем, с характерным синтаксисом (там... там... там...) и типичным ритмическим кадансом в последней строке:

Розы там цветут душистее,
Там лазурней небеса,
Соловьи там голосистее,
Густолиственной леса...

В том же году написана элегия, посвященная А. Н. Еракову. Здесь — типичное для старых медитативных элегий ритмико-синтаксическое построение:

* Указано Ю. Тыняновым в статье «Стиховые формы Некрасова», на которую я ссылался раньше. Эти формы в современной поэзии особенно излюблены А. Белым («Первое свидание» и сборник «Звезда»).

*Внимаю ль песни жниц над жатвой золотою,
Старик ли медленный шагает за сохою,
Бежит ли по лугу, играя и свистя,
С отцовским завтраком довольное дитя,
Сверкают ли серпы, звенят ли дружно косы, —
Ответа я ищу на тайные вопросы...*

Так — у Жуковского («Филалету»):

*Смотрю ли, как заря с закатом угасает —
Так, мнится, юноша цветущий исчезает;
Внимаю ли рогам пастушьим за горой,
Иль ветра горного в дубраве трепетанью...*

Следы лермонтовского синтаксиса, с характерным для него накоплением параллелизмов, заметны в «Баюшки-баю» (1877):

*Не бойся молнии и грома,
Не бойся цепи и бича,
Не бойся яда и меча,
Ни беззаконья, ни закона,
Ни урагана, ни грозы,
Ни человеческого стоны,
Ни человеческой слезы.*

Так обнаруживается связь Некрасова с традициями русского стиха — в начальном периоде, когда он еще не уверен в своем пути, и в последние годы, когда естественно ослабевает в нем тенденция к преодолению канонических форм.

Но еще интереснее и характернее другого рода связь с этими формами — связь, в которой проявляется метод Некрасова. Она выражается либо в прямом пародировании (как в многочисленных пародиях на Лермонтова), либо в использовании ритмико-синтаксической и интонационной схемы, в которую вкладывается новая лексика. Получается отстранение традиционных форм, создание нового поэтического жаргона, при котором прозаизмы приобретают характер художественного приема, а традиционные «поэтизмы», изредка вкрапленные в речь, теряют свой банальный вид. Особенно использован в этом направлении балладный стих — здесь Некрасов наносит удар традиционной романтической форме и осуществляет решительный сдвиг. Недаром именно Жуковский и Лермонтов служат ему фоном для отступления. «Секрет» (1846) назван «опытом *современной баллады*» — этим подчеркивается наличие в ней традиционной ритмико-синтаксической

и интонационной основы, которая пародируется. Ближайшей конкретной основой служит здесь «Воздушный корабль» Лермонтова:

В счастливой Москве, на Неглинной,
 Со львами, с решеткой кругом,
 Стоит одиноко старинный,
 Гербами украшенный дом.

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

В «Извозчике» (1848) чувствуется связь с лермонтовским «Спором»:

Поглядел за нею Ваня,
 Головой тряхнул:
 «Не про нас ты, — молвил, — Таня»,
 И рукой махнул...

Балладная форма «Суда божия над епископом» («Были и лето и осень дождливы») использована несколько раз — и в «Псовой охоте», и в «Саше», и в «Несжатой полосе».

То же самое — по отношению к поэме. Под руками Некрасова она часто превращается в сатирический фельетон. Так — в «Прекрасной партии», начало которой ощущается как пародийное смещение знакомой по «Громобюю» Жуковского формы:

У хладных невских берегов,
 В туманном Петрограде,
 Жил некто господин Долгов
 С женой и дочкой Надей.

(Ср.

Над пенистым Днепром-рекой,
 Над страшною стремниной,
 В глухую полночь Громовой
 Сидел один с кручиной).

Выше уже указывалось на связь «Суда» со стихом типа «Суда в подземелье» и «Мцыри». Стиль поэмы как основа для смещения подчеркнут в начале IV главы:

Не так счастливец молодой
 Идет в таинственный покой,

Где, нетерпения полна,
 Младая ждет его жена,
 С каким я трепетом вступал
 В тот роковой, священный зал,
 Где жизнь, и смерть, и честь людей
 В распоряжении судей.
 Герой — а я теперь герой —
 Быть должен весь перед тобой,
 О публика! во всей красе...
 Итак, любуйся: я плешив,
 Я бледен, нервен, я чуть жив,
 И таковы почти мы все.

Тем же стихом написано «На Волге» — и есть следы «Мцыри». Еще в статье о Тютчеве (1850) Некрасов обратил внимание на его строки о ночи («Ночь хмурая, как зверь стокий, глядит из каждого куста») и сопоставил с ними стихи Лермонтова из «Мцыри». Отголоском этого можно, по-видимому, считать строки Некрасова:

*Иду. Ночная тишина
 Какой-то зоркостью полна.*

Связь с синтаксисом «Мцыри» чувствуется в разных местах этого стихотворения:

Один, по утренним зарям,
 Когда еще все в мире спит,
 И алый блеск едва скользит
 По темно-голубым волнам,
 Я убежал к родной реке.

 Давно, давно, в такой же час,
 Его услышав в первый раз,
 Я был испуган, оглушен.
 Я знать хотел, что значит он —
 И долго берегом реки
 Бежал.....

(Ср. у Лермонтова:

Давным-давно задумал я
 Взглянуть на дальние поля,
 Узнать, прекрасна ли земля

 И в час ночной, ужасный час

 Я убежал).

Но характерно, что сложный лермонтовский синтаксис, оснащенный вставками приложений и придаточных предложений и растягивающийся, образуя сильные enjambements, на много строк, упрощен у Некрасова. Фраза редко переходит за пределы 2–3 строк. В «Тишине» — целый ряд ритмико-синтаксических форм, восходящих к Пушкину и Лермонтову: «нет отрицания, нет сомненья», «храм воздыхания, храм печали — убогий храм земли твоей», «бог угнетенных, бог скорбящих, — бог поколений, предстоящих», «без наслажденья он живет, — без сожаленья умирает». Здесь же — типичный прием заключающего главу сравнения: «Так мирных лебедей станица» и т.д. В отрывке из этой поэмы, исключенном Некрасовым из собрания стихотворений, — прямое воздействие Пушкина (в частности — «Медного всадника»):

И быстро царство молодое
Шагает по пути добра,
Как в дни великого Петра.
.....
Да, телом здрав, душой покоен,
Его до цели доведет
И пахарь, и поэт, и воин,
И мореплаватель, и тот,
Защитник и глава народный,
Пред коим частные труды,
Как мелководные пруды
Перед Невою многоводной!

Традиционной поэмой и балладой Некрасов пользуется для разных форм, производя полное смешение и смещение жанров. Повесть «Саша», происхождение которой связано с «Рудиным»*, написана размером «Суда божия» Жуковского. Еще Андреевский удивлялся, что

* Н. А. Островская передает в «Воспоминаниях» слова Тургенева: «Когда я написал Рудина, я еще г-на Некрасова не узнал, и мы были с ним приятелями. Говорит он мне однажды: — «Послушай, ты не будешь в претензии? Мне хочется твоего Рудина заковать в стихи, чтобы он более врезывался в память!» — Я отвечаю: — «Ты знаешь, что я до твоих стихов не охотник, по в претензии не буду: пиши, что хочешь». — Он написал «Сашу» и, по своему обыкновению, обмелел тип» (Тургеневский сб. под ред. Н. К. Пиксанова. Огни. Пг., 1915. С. 96). Стремясь усилить сюжетную сторону и таким образом приблизить поэму к рассказу (что характерно для Некрасова — при общей тенденции вносить элементы повествовательной прозы в стихотворные формы), Некрасов, по-видимому, нередко прибегал к такого рода «перекладываниям». В начале семидесятых годов он пишет сестре: «Купим “L'Annee terrible” Виктора Гюго и будем перелагать в русские стихи дорогой». Ю. Тынянов нашел у Некрасова следы некоторых английских романов. Тут — тема для особого исследования.

«Княгиня Трубецкая» написана таким же размером, каким Жуковский написал свою сказку «Громобой», а Пушкин — балладу «Жених», и относил это к числу «музыкальных ошибок» Некрасова, о которых утверждал: «Во многих случаях высшая, музыкальная форма речи была обращена Некрасовым на дело, не свойственное ее природе... Он даже впадал иногда в смешные и крупные музыкальные ошибки, выбирая для целых больших пьес совсем не подходящий размер». Здесь сказываются традиции самого Андреевского — он не видит некрасовского метода. Но мнение это повторяется до сих пор*. Размер, вообще, не может быть сам по себе «подходящим» или «неподходящим». Но для Некрасова, как я уже говорил, характерно пользование традиционными ритмико-синтаксическими формами в сочетании с необычной для них лексикой, с необычными темами. Это — не «ошибка», а устойчивый метод. Андреевский в другом месте сам указывает на то, что Некрасов «создал самые разнообразные формы стихотворных обличий: рассказы, маленькие поэмы, диалоги, картинки, панорамы уличной жизни, обширные, талантливейшие фельетоны с прихотливыми переходами сюжета и настроения, а иногда и торжественные проповеди». Смещению жанров соответствует смещение старых стиховых форм. Нарушается привычная гармония — это и нужно Некрасову, чтобы создать новое ощущение стиха.

4

Проблема Некрасова далеко еще не исчерпывается сказанным до сих пор. Мы имели пародирование, сплетение и смещение традиций, но не было ничего, им противопоставленного, — не было достижений. Некрасов должен был найти новые жанры и новые стиховые формы, традиции которых если и существовали, то в неканонизованном виде. Пушкинская эпоха канонизовала четырехстопный ямб — особенно в том его «говорном» стиле, каким написан «Евгений Онегин». Некрасов вводит дактили и анапесты, до него мелькавшие только в балладах

* К. Чуковский не только буквально повторяет мнение Андреевского, но еще усиливает его собственными, совершенно ложными соображениями: «Начать с того, что «Трубецкая» написана совершенно неподходящим, прыгающим, почти шансонетным размером... Можно ли повествовать таким размером о героической женщине, о ее страданиях и подвигах? Это самый худший из всех четырехстопных ямбов, когда-либо звучавших в поэзии. Женских рифм нет, стих звучит сухим надоедливym стуком» (Некрасов как художник. Пб., Эпоха, 1922. С. 57). Все это разрушается перед фактами: таким «шансонетным» размером написаны и «Шильонский узник», и «Суд в подземелье», и, наконец, «Боярин Орша», и «Мцыри».

Жуковского и Лермонтова или у второстепенных поэтов*. Этими размерами он пользуется разнообразно, и иногда, как в «Балете», постепенно превращает трехстопный анапест из фельетонной формы в форму тягучей, надрывной песни:

Знайте, люди хорошего тона,
 Что я сам обожаю балет.

 Ой ты, кладь, незаметная кладь!
 Где придется тебя выгрузать?..

Именно эту последнюю особенность своей поэзии — переход к напевной монотонии и к затягиванию темпов — имел в виду сам Некрасов, когда говорил о себе устами гражданина: «Твой стих тягуч». В «Балете» он делает особое примечание, когда от трехстопного анапеста переходит к трехстопному ямбу:

Здесь позволю себе отступленьё:
 Соответственной живости нет
 В том размере, которым пишу я,
 Чтобы прелесть балета воспеть.
 Вот куплеты: попробуй, танцую,
 Театрал, их под музыку петь!

Но нельзя утверждать исключительную напевность его анапестов и дактилей — их роль разная. «Саша» написана четырехстопным дактилем, но интонация этой поэмы не напевная, а повествовательная. Трехстопный дактиль в «Песне об Аргусе» — совершенно фельетонный. Многие фельетоны написаны анапестом. Дело в том, что Некрасов усиливает действие *интонации* вообще, — то пользуясь самой разговорной, то развивая ее в мелодический напев, то придавая ей характер торже-

* Об этом говорит и Андреевский: «Он извлек из забвения заброшенный на Олимпе анапест и на долгие годы сделал этот тяжеловатый, но покладистый метр таким же ходячим, каким со времени Пушкина до Некрасова оставался только воздушный и певучий ямб. Этот облюбленный Некрасовым ритм, напоминающий вращательное движение шарманки, позволял держаться на границах поэзии и прозы, балагурить с толпою, говорить складно и вульгарно, вставлять веселую и алую шутку, высказывать горькие истины и незаметно, замедля такт более торжественными словами, переходить в витийство... Таким способом Некрасов сохранил внимание к стихам в свое трудное время, и хотя бы уже за одно это ему должны сказать большое спасибо эстетики, потерпевшие от него столько кровных обид. Затем унылые дактили также пришлись по сердцу Некрасову: он их также приголубил и обратил в свою пользу».

ственный, ораторский. То же — и с рифмами. В фельетонах Некрасов пользуется дактилическими рифмами как приемом комическим и придает им характер каламбурный (окроме я — физиономия, Киева — не губи его, Боржия — не топор же я, гармония — Альбони я); в этих случаях он очень часто пренебрегает звуковой точностью (бумаги я — магию, забрасывал — рассказывал, сделаю — целую, хорошенькой — ноженькой, Гарция — гарнца я). В стихотворениях другого стиля дактилическая рифма служит приемом мелодизации и делает движение стиха замедленным.

Мы имеем у Некрасова самые разнообразные виды стиховой интонации — болтливую скороговорку, которая произносится точно под балалайку, повествовательный сказ, балагурный тон, тон гневный и проповеднический, шансонетку или напев уличного романса (точно под шарманку), народное причитание «в голос» и, наконец, широкую песню в собственном смысле этого слова. Пример скороговорки балалаечного типа — «Сват и жених»:

Нутко! Марья у Зиновья,
У Никитишны Прасковья,
Степанида у Петра

и т. д.*

Накопление имен усиливает впечатление быстрого треньканья по струнам. Скороговорка иного типа — прибаутчного — в «Дядюшке Якове»:

У дядюшки Якова
Сбоина макова
Больно лакома —
На грош два кома

и т. д.

Повествовательный сказ встречается у Некрасова очень часто — в связи с общим его тяготением к формам повести. Нередко повество-

* Интересно, что есть документальное свидетельство о том, что Некрасов имел в виду тот или иной характер речи при выборе размера. В заметках к черновому наброску «Ершов-лекарь» он пишет: «Рассказывает дьячок-заика. *Как начнет, так и дует без передышки*, а как заикнется, то час не дождешься продолжения. Такой размер я и старался подобрать»:

Он попал в нашу местность
Прямо с школьной скамейки;
Воплощенная честность,
За душой ни копейки

и т. д.

вание вкладывается в уста действующего лица — является особый рассказчик: прием, распространенный именно в прозе, развивающийся на основе сказа (Лесков). Так в «Саше»: две первые главы и конец переданы от лица автора, а третья передается как рассказ отца. В «Деревенских новостях» рассказывают крестьяне — автор задает только вопросы. «Орина, мать солдатская» рассказана самой Ориной. Рассказывает и дедушка Мазай про зайцев, и княгиня Волконская о своей жизни, и прохожий в «Ночлегах» (типичная для прозы форма), и т.д. Характерны поэтому чисто интонационные, сказовые приемы:

Прямы и светлы, как прутья стальные,
В землю вонзались струи дождевые
С силой стремительной. *Я и Мазай,*
Мокрые, скрылись в какой-то сарай.

.....
(Всю эту местность вода поднимает,
Так что деревня весною всплывает,
Словно Венеция). *Старый Мазай*
Любит до страсти свой низменный край.

Использованы и другие характерные формы сказовой интонации — как в «Саше»:

Род человеческий низок и зол, —
Да и пошел! и пошел! и пошел!

Романсный напев дан в «Тройке» («Что так жадно глядишь на дорожку») и в стихотворении «Ты всегда хороша несравненно». Интересный пример пародийного романса — «Где твое личико смуглое», который кончается неожиданной *pointe* в духе Гейне:

Но и зубами моими
Не удержал я тебя...

Романсная интонация появляется иногда среди стихов другого типа. Так, например, в третьей главе отрывка «Мать» (1877) есть строки:

Тот разлюбил, кому судьбу вручила,
С кем в чуждый край доверчиво пошла,
Уж он не твой, но ты не разлюбила,
Ты разлюбить до гроба не могла...

.....
Ты на письмо молчаньем отвечала,
Своим путем бесстрашно ты пошла.

Здесь — уже зародыш романсов Блока:

Я звал тебя, но ты не оглянулась,
Я слезы лил, но ты не снизошла.
Ты в синий плащ печально завернулась,
В сырую ночь ты из дому ушла⁷.

В фельетонных вещах Некрасова есть тоже характерные интонационные приемы, свидетельствующие о том, что Некрасов писал их, как и все остальное, с голоса*. Таковы особого рода enjambements, при помощи которых ритмическая интонация окрашивается в типично прозаическую. Так — в «Балете»:

Может быть, изощренный наш взгляд
И открыл бы предмет для сатиры
(В самом солнце есть пятнышки). Но —
Немы струны карающей лиры.
.....

Пусть оно красоты идеальной,
Пусть ты в нем восхитительна, но —
Не затих еще шепот скандальный,
Будто было в закладе оно.

Интонация «причитания» окрашивает собой многие стихи Некрасова. От сказа он часто переходит к причитанию и начинает как бы «голосить». В этих случаях появляется характерное обращение на «ты»:

Что *тебя* доконало, сердешного?
Ты за что свою душу сгубил?
Ты захожий, *ты* роду нездешнего,
Но *ты* нашу сторонку любил.

«Похороны», 1861

* А. Я. Панаева вспоминает: «Некрасов писал прозу, сидя за письменным столом и даже лежа на диване; стихи же он сочинял, большею частью прохаживаясь по комнате, и *вслух произносил их*; когда он оканчивал все стихотворение, то записывал его на первом попавшемся под руку лоскутке бумаги. Он делал мало поправок в своих стихах. Если он сочинял длинное стихотворение, то по целым часам ходил по комнате и *всё вслух однообразным голосом произносил стихи*; для отдыха он ложился на диван, но *не умолкал*; потом снова вставал и продолжал ходить по комнате».

В поэме «Мороз, Красный Нос» мы имеем длинное причитание:

Родные по Прокле завывли,
По Прокле семья *голосит*.

Совершенно естественно, что при своем полемическом отношении к канонизованным в литературе жанрам и стиховым формам Некрасов должен был обратиться к фольклору. Это — неизменный источник обновления художественных форм при крутых переломах в искусстве, при борьбе с канонами. Так и в наши дни — частушка использована Маяковским. Народная речь проникает в поэзию Некрасова постепенно — вместе с охлаждением к элегиям и ко всем традиционным формам. В 1845 году он пишет «В дороге», где интерес сосредоточен на вводе в стих народного языка с точным сохранением диалектических особенностей: «понимаешь-ста, на варгане, примерно, вальяжный, то-ись, учитель-ста врезамшись был» и т.д. Это — период увлечения принципом «натурализма»; нового жанра и нового стиха здесь еще нет. В «Огороднике» (1846) использованы формы народного стиха в сочетании с балладными (параллелизмы и внутренние рифмы):

*Не гулял с кистенем я в дремучем лесу,
Не лежал я во рву в непроглядную ночь, —
Я свой век загубил за девицу-красу,
За девицу-красу, за дворянскую дочь.*
.....
По торговым селам, по большим городам
.....
Я кудрями тряхну, ничего не скажу
Потемнело в глазах, душу кинуло в дрожь,
Я давал — не давал золотой перстенок.
.....
Расплетал, заплетал русу косыньку ей,
Целовал-миловал, песни волжские пел.

Так продолжается до 1861 года, когда написаны «Коробейники». Здесь уже найдено нечто новое в смысле жанра. Песня развернута в поэму. Дактилические рифмы имеют здесь характер чисто песенный и подчеркивают напевную основу. Но сам по себе стих не отличается какими-нибудь резкими особенностями — за исключением того, что начала строк часто образуют не хореическое, а анапестическое движение: пожалей, молодецкого, не торгуйся, подставляй-ка, распрямись, бирюзовый, поясок и т.д. Это связано, очевидно, с желанием ослабить плясовой характер четырехстопного хорея и усилить его напевность.

Песенная основа «Коробейников» подчеркнута и вставкой «Песни убогого странника», которая образует тягучую, бесконечную мелодию.

В том же 1861 году написан «Зеленый шум» — Некрасов, очевидно, сосредоточенно занят в это время построением нового стиха на народной основе. Отброшены рифмы — вместо них ритмические периоды образуются чередованием ряда дактилических окончаний с мужскими клаузулами:

Качнет кусты ольховые,
 Поднимет пыль цветочную,
 Как облако: все зелено, —
 И воздух, и вода!

 Скромна моя хозяйюшка
 Наталья Патрикеевна,
 Воды не замутит!

и т. д.

Стих этот, конечно, имеет тоже свою литературную традицию, но слабо выраженную и неканонизованную. Можно указать на И. Аксакова, который в своей поэме «Бродяга» (напечатана в 1852) употребляет его (отрывок «Бурмистр»):

Корнил-бурмистр ругается,
 Кузьма Петров ругается,
 И шум и крик на улице,
 Три дни прошло, Алешки нет,
 Пропал Алешка без вести

и т. д.

Но мужские окончания не образуют здесь периодических клаузул, как у Некрасова, — ритмическое впечатление получается иное.

Из «Зеленого шума» выросла поэма «Кому на Руси жить хорошо» — действительно грандиозное достижение Некрасова, написанное уже безо всякой оглядки на старые формы. Здесь Некрасов использовал свой богатый лексический и интонационный опыт. Мы имеем самые разнообразные формы интонации — от прибауточной и поговорочной скороговорки до широко и свободно разливающегося напева. Вначале — типичная скороговорка, все ускоряющаяся и перебиваемая только мужскими клаузулами, которые на протяжении всей поэмы располагаются довольно симметрично (большую часть — в конце каждого третьего или четвертого стиха) и образуют своего рода строфы:

В каком году — рассчитывай,
 В какой земле — угадывай,
 На столбовой дороженьке
 Сошлись семь *мужиков*:
 Семь временно обязанных
 Подтянутой губернии,
 Уезда Терпигорева,
 Пустопорожней волости,
 Из смежных *деревень*:
 Разутова, Знобишина,
 Горелова, Неелова,
 Неурожайка *тож*.
 Сошлись — и заспорили:
 Кому живется весело,
 Вольготно на *Руси*?

Эти 16 вступительных строк делятся четырьмя клаузулами, которые совпадают с концами синтаксических единиц. Фраза получает характер быстрого сказа, в котором периодически являются остановки. Использован стиль сказки-загадки, — и недаром дальше все время вставляются то загадки, то поговорки:

Никто его не видывал,
 А слышать — всякий слыхивал,
 Без тела — а живет оно,
 Без языка — кричит.

(*Эхо*)

Летит — молчит, лежит — молчит,
 Когда умрет, тогда ревет.

(*Снег*)

Замок — собачка верная:
 Не лает, не кусается,
 А не пускает в дом!

.....
 Весь век пила железная
 Жует, а есть не ест!

.....
 У Клима совесть глиняна,
 А бородача Минина.

.....
 Горда свинья: чесалася
 О барское крыльцо!

и т. д.

Стих поэмы дает такой простор для интонации, что удаются самые контрастные сочетания — пьяной скороговорки с размашистой песней:

Мне зять — плевать, и дочь смолчит,
Жена — плевать, пускай ворчит!

.....
Мне старший зять ребро сломал,
Середний зять клубок украл,
Клубок — плевков, да дело в том —
Полтинник был замотан в нем.

.....
Ой, жажда православная,
Куда ты велика!

.....
Ой, люди, люди русские!
Крестьяне православные!

.....
Не ветры веют буйные,
Не мать-земля колышется

и т. д.

Особый интонационный прием употреблен Некрасовым в апогее «Пьяной ночи» — растяжением слова:

Эй, парень, парень глупенькой,
Оборванной, паршивенькой,
Эй, полюби меня!
Меня, простоволосую,
Хмельную бабу, старую,
Зааа-паааа-чканную!

В этой поэме Некрасов достиг того нового слияния языка и стиха, к которому стремился с самого начала. Проза и поэзия сочетались в новое единство и образовали новую форму. Метод оправдан — найдено противопоставление. Оправдан и самый стих, освободившийся от всех канонических форм.

Я не исчерпываю вопроса о поэтике Некрасова, а только намечаю основные проблемы, которые необходимо разработать. Пусть прекратятся разговоры о том, что в поэзии Некрасова важно «содержание», что для так называемого «формального метода» (я предпочитаю называть его морфологическим) Некрасов — «камень преткновения» и т. д. Вопрос, по существу своему, идет не о тех или других

методах, а о построении науки. Вопрос сложный, но многое начинает выясняться — пусть только не затемняют его своими досужими размышлениями и спорами всевозможные интеллигентные дилетанты и «специалисты по Некрасову».

P. S.

Эта статья, впервые напечатанная в журнале «Начала» (1922 г., № 1), вызвала обширный (36 страниц) ответ К. Чуковского, напечатанный к его книге «Некрасов» (изд. «Кубуч», Лнгр. 1926) под заглавием — «Формалист о Некрасове». Очень жаль, конечно, что ответ этот, помеченный 1922 г.*, появился только в 1926 г., когда статья моя, написанная к случаю (столетие со дня рождения Некрасова) и притом в полемическом тоне, не имеет уже первоначальной остроты — ни для читателей, ни для меня самого. Напрасно Чуковский относится к ней как к «исследованию», а меня именует «ученым» и «известным морфологом». Это — или полемический прием (чрезмерно возвысить, чтобы тем более унизить), или позднейшая вставка, к статье отношения не имеющая: статья эта — журнальная, и в начале 1922 г. у меня не было еще ни одной научной книги.

В полемике Чуковский бьет на эффект: он шумит, жестикулирует, оглушает, забрасывает словами. При этом случается, что он, волнуясь и спеша, передергивает или просто не понимает смысла слов.

Я указываю на резко-враждебное отношение Тургенева к стихам Некрасова в 60-х годах. В ответ на это Чуковский ставит вопрос: «Как относился Тургенев к поэзии Некрасова в сороковых и пятидесятых годах?». *История* отношений между Тургеневым и Некрасовым совершенно не входила (и естественно) в задачи моей статьи, но что же оказывается? Тургенев хвалит стихи Некрасова («К Панаевой», «Муза») за то, что они «пушкински хороши», за то, что они «напоминают пушкинскую фактуру». Умозаключение Чуковского («Если Тургеневу были так дороги эти стихи, значит, ему было дорого все вообще поэтическое направление Некрасова») совершенно произвольно и не поддерживается даже тем материалом, на который он ссылается. Отношение Тургенева к стихам Некрасова выяснилось и определилось именно в 60-х годах. Какая же это «легенда» и какими «фактами» можно опровергнуть такие несомненные факты, как статьи и письма Тургенева? Если угодно — еще факт. В статье 1870 г. Тургенев защищает Полонского от нападений критика «Отеч. записок»: «Я убежден,

* Впрочем, дата эта, очевидно, не вполне точная: сборник «Сквозь литературу», о котором Чуковский говорит вначале, появился не в 1922, а в 1924 г.

что любители русской словесности будут еще перечитывать лучшие стихотворения Полонского, когда самое имя г. Некрасова покроется забвением. Почему же это? А просто потому, что в деле поэзии живуча только одна поэзия и что в белыми нитками сшитых, всякими пряно-стями приправленных, мучительно высиженных измышлениях «скорбной музыки» г. Некрасова — ее-то, поэзии-то и нет на грош» («Русские Пропилеи», т. 3, стр. 201). Отчего же я должен верить Чуковскому, которому почему-то (это так и остается непонятным) очень хочется убедить и себя, и читателей, и даже самого Тургенева в том, что он, Тургенев, всегда любил стихи Некрасова, а если в 70-х годах и «отрекался», то «наперекор очевидности»?

Стрость затуманивает сознание и искажает факты. Одержимый непреодолимым желанием идти «наперекор очевидности» и отыскать у меня ошибку, Чуковский заявляет: «Такое же приятие некрасовского канона сказалось и в одной из печатных рецензий Тургенева, где он заявляет, что, по его мнению, Некрасов во многих отношениях выше Тютчева, которого он превосходит “энергической, часто сухой, жесткой страстностью”». Посмотрим, что говорит Тургенев на самом деле: «в наших глазах, как оно ни обидно для самолюбия современников, г. Тютчев, принадлежащий к поколению предыдущему, *стоит решительно выше всех своих братьев по Аполлону*. Легко указать на те отдельные качества, которыми превосходят его более даровитые из теперешних наших поэтов: на пленительную, хотя несколько однообразную грацию Фета, на энергическую, часто сухую и жесткую страстность Некрасова, на правильную, иногда холодную живопись Майкова; *но на одном г. Тютчеве лежит печать той великой эпохи*, к которой он принадлежит и которая так ярко и сильно выразилась в Пушкине» (статья «Несколько слов о стихотворениях Ф. И. Тютчева» в «Современнике» 1854 г.). Комментарии излишни — Чуковский или сам ошибся (не понял?), или нарочно искажил смысл тургеневских слов.

Далее начинается страшный шум, жесты, истерика («Я читал и не верил глазам. Неужели это зовется наукой» и пр.) — по поводу того, что я позволил себе привести письмо Некрасова из Чивита-Веккии, которое, наряду с другими фактами, показалось мне характерным. Я только это и говорю: «Очень характерно для Некрасова этого времени письмо его к сестре» и подчеркиваю то место письма, где описывается море далеко не поэтическими словами. Мне было важно вовсе не отношение Некрасова к Италии (оно очень сложно), а манера, в которой он говорит о море. Чуковский поднимает крик и, «не веря глазам», читает то, чего у меня вовсе нет: «И вот это случайное (?) письмо, написанное раздраженным путешественником в дурную погоду, Эйхенбаум предлагает читателю в качестве одного из свидетельств, что Некрасов, как художник,

отрекшийся от пушкинского канона, не желал восхищаться Италией, потому что это восхищение стало уже в ту пору поэтическим штампом!!». Что касается стихов об Италии, которые приводит Чуковский (из «Русских женщин»), то он сам называет их «олеографическими», а на мой взгляд это — стилизация, близкая к пародии. Характерны не такие места, а другие, где Некрасов говорит о своем собственном путешествии в Италию — вроде:

За дальним Средиземным морем,
Под небом ярче твоего,
Искал я примиренья с горем
И не нашел я ничего!

(«Тишина»)

Или:

На Западе — не вызвал я ничем
Красивых строф, пластических и сильных:
В Германии я был, как рыба, нем,
В Италии — писал о русских ссыльных.

(«Начало поэмы»)

Кстати: Чуковский передергивает (или не понимает?) не только меня, но и Некрасова. «Наперекор очевидности», он хочет доказать, что Некрасов тяготел к «самой обыкновенной красивости»; пользуясь постоянным своим «методом», он цитирует те строки, в которых Некрасов употребляет слово «красивый» — как будто это слово само по себе, вне контекста, может что-нибудь доказать. Чуковский пишет: «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». Где же это все? Неужели не ясно, что слова Некрасова о «красивых строфах» имеют иронический смысл? Положительно, Чуковский не столько передергивает, сколько просто не понимает!

Не понял он и того, что я говорю об интересе Некрасова к поэзии Тютчева, непременно желая и здесь найти ошибку. Я стараюсь понять, что в стихах Тютчева могло казаться родственным стиховой системе Некрасова и именно потому говорю о том, что «должно бы-

ло», а Чуковский, думая, что я излагаю содержание статьи Некрасова («Русские второстепенные поэты»), кричит: «И на эту-то статью нам предлагают смотреть, как на какую-то опору в борьбе против Пушкина!» Статья Некрасова, *в данном случае*, мне совершенно не нужна и не о ней я говорю — я сопоставляю стих Некрасова со стихом Тютчева. Неужели это не ясно? Волнение мешает Чуковскому понимать самые простые вещи.

Я не буду здесь говорить о той «пикантной» части статьи Чуковского, где он «защищает» от меня «формальный метод» и разъясняет мне мои обязанности. Достаточно прочитать статьи Чуковского о поэтической технике Некрасова, чтобы понять, что методологические споры с Чуковским бесполезны и невозможны. Не буду говорить и о Некрасове по существу тех тезисов, которые выдвигает Чуковский — они либо совершенно туманны и противоречивы, либо не прибавляют ничего нового к моим выводам, которых Чуковский или не понял, или не заметил, увлекаясь вылавливанием ошибок. Вот примеры: «Да, Некрасов боролся с Пушкиным, но лишь в области словаря и сюжета. В фонетике же, в мелодике, в дикции он либо отходил от Пушкина в сторону песни, либо рабски следовал за ним... если в области словаря и сюжета Некрасов порою и восставал против Пушкина — то почти всегда бессознательно (?)... 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 (?)... давно уже пора бы разглядеть, что в стихах Некрасова одновременно, параллельно со сдвигами, шло и утверждение традиционной поэтики Жуковского, Пушкина, Лермонтова... Снижение было, оно каждому бросалось в глаза, но оно не входило в сознательную программу Некрасова» и т.д. Наконец, Чуковский находит, кроме двух линий некрасовского стиля (подражательной и бунтарской), третью — тенденцию «отмежеваться от Пушкина»; она и привела его к созданию «собственного канона», в котором «нет ни единой черты, хотя бы отдаленно напоминающей Пушкина». Чуковский упрекает меня, что этого, главного, я не заметил — мне остается предложить читателю и Чуковскому перечитать 4-ю главку моей статьи.

Еще одно. Чуковский, почти ничего не поняв и многого не заметив в моей статье (например — когда я говорю о «пушкинском каноне» и о «штампах», то имею в виду, конечно, не самого Пушкина, как думает Чуковский, а его эпигонов), с торжеством объявляет, что вся моя статья — «затертый штамп», «банальная истина». Однако как же понять тогда слова самого Чуковского в предисловии к его книге: «Считалось, что Некрасов вообще очень слабый художник и что его можно любить только за его гражданскую скорбь. Дабы положить конец этой наскучив-

шей ереси, я тогда же (в 1919 году) выступил с публичными лекциями, где пытался дать характеристику чисто литературных приемов поэта». Или его беспокоит вопрос о приоритете? Но ведь я не присваиваю себе его «открытий» в области метрики и фонетики некрасовского стиха, которые считаю не столько банальными, сколько наивными.

Итак, что же остается от всей многословной и многошумной статьи Чуковского? Остаются указания на несколько фактических ошибок, которые я, действительно, сделал и от которых никто не застрахован — особенно в журнальной, написанной к случаю статье. Сколько, например, текстовых ошибок сделал Чуковский в изданных под его редакцией в 1920 г. «Стихотворениях» Некрасова! Я и не считаю себя «некрасоведом», и статья моя, как на этот раз правильно заметил Чуковский, была написана, главным образом, для того, чтобы показать, что Некрасов, в поэзии которого будто бы важно «содержание», не является камнем преткновения для «формального метода». Ошибки, действительно мною сделанные («L'Année terrible» * Гюго — не проза, а стихи; слова Аксакова взяты Некрасовым не из его стихов, а из статьи; вопрос о связи «Саши» с «Рудиным» сомнителен, хотя возможно, что замысел Тургенева был известен Некрасову в 1852–3 г. и именно о нем и был разговор; во второй части «Балета» говорится не о похоронах, а о рекрутском наборе), конечно, досадны, но общих наблюдений и выводов они не порочат, как видно и из самой статьи Чуковского. Стоило ли поднимать из-за них такой истерический крик? Ошибки такого рода могут быть и бывают не только у «формалиста», но и у Чуковского, который отличается, кроме того, склонностью к передергиванию и к защите взглядов, идущих «наперекор очевидности».

В историко-литературном отношении вопрос о поэзии Некрасова теперь, конечно, уже осложнился целым рядом новых соображений и материалов (см. статьи Ю. Тынянова «Архаисты и Пушкин» и К. Шимкевича «Некрасов и Пушкин» в сборнике Научно-Исследов. Института «Пушкин в мировой поэзии», Лнгр., 1926), но работы Чуковского с этой точки зрения (как и с точки зрения чистой поэтики) совершенно беспомощны. Его настоящая область — литературно-бытовые и биографические темы, и напрасно он выходит за их пределы.



* Страшный год (фр.). — Ред.