

НЕКРАСОВ В ИСТОРИИ РУССКОЙ ПОЭЗИИ XIX ВЕКА

Статья Вас. Гиппиуса

1

В истории русской поэзии нет судьбы более сложной, чем судьба Некрасова. Выступив в литературе впервые в годы глубокой общественной реакции конца 30-х годов, он не растет органически из ученика в самостоятельного поэта, как это бывает обычно: «Мечты и звуки» — первая некрасовская книга — прот и в о с т о я т его зрелому творчеству, и только ценою натяжек можно установить связь между этой романтикой и позднейшей некрасовской лирикой. Некрасов начинает находить свою поэтическую индивидуальность с половины 40-х годов, с развитием демократического движения в общественной жизни и литературе. Только тогда он самоопределяется в своих взаимоотношениях — уже не с Бенедиктовым или Подолинским, которым подражал в «Мечтах и звуках», а с Пушкиным, Лермонтовым и Кольцовым. Взаимоотношения эти очень сложны и часто противоречивы. Он вступает со своими учителями и предшественниками — и прежде всего с Пушкиным — в творческую полемику. Росту революционного движения на его демократическом этапе в 50—60—70-е годы соответствует рост творческой самостоятельности Некрасова. Становится совершенно ясно, что Некрасов не подражатель, а продолжатель и Кольцова и Лермонтова, но в еще большей мере — самобытный поэт-новатор; что Некрасов — наследник Пушкина, несмотря на глубокую и принципиальную новизну своей поэзии. Но Некрасов и еще более школа демократической поэзии, им основанная, вступают в прямой идейно-художественный конфликт со школой «эстетов», опиравшихся на Пушкина, — правда, на Пушкина переосмысленного, понятого ограниченно и исторически ложно. И если Некрасов и Пушкин связаны глубокой исторической преемственностью, в конечном счете восходящей к преемственности двух этапов революционного движения в России, то Некрасов и Фет становятся знаками двух враждебных поэтических и общественных направлений. При этом ходовые понятия «гражданской» и «чистой» поэзии, как выясняется, не покрывают собою действительных поэтических направлений: демократическая лирика не чуждалась интимных мотивов; с другой стороны, буржуазно-дворянская реакция ощущала потребность в своей политической поэзии и создавала ее. Знамя Некрасова и знамя Фета означали нечто большее, чем жанрово-тематическое различие: прямое политическое содержание не всегда протупало явно, но это были знамена противоположных идеологических систем.

Историко-литературное место и роль Некрасова могут быть полностью уяснены только в свете в с е й истории русской поэзии, до сих пор во всем своем развитии не исследованной. В пределах статьи возможна лишь постановка проблемы, лишь первые шаги на этом неисследованном пути.

Некрасов, как и всякая большая культурная сила, не мог получить равного и общего признания у современников. Отношение критики к Некрасову

очень знаменательно: сначала — видимость общего признания (при весьма различной, конечно, степени понимания); на первых порах прямого отрицания не было; оно пришло позже, с разгорающейся борьбой, и исходило от тех же, кто сначала, в числе других, признавал его. В первую половину 50-х годов признание Некрасова было общим; на этом примере можно было наблюдать, как невыявленные общественно-идеологические противоречия проявляются — не в скрытой, даже, а лишь прикрытой форме; все предпосылки близкого конфликта налицо, но сохраняется видимость согласия и мира. Здесь тема оценок Некрасова современниками может быть затронута в той только мере, в какой и критикам разных направлений приходилось ставить проблему места Некрасова в истории русской поэзии.

Для Дружинина, самого активного из поборников «артистического» направления в литературе, Некрасов был одним из «дидактиков», изменивших будто бы пушкинским заветам «артистизма» во имя «односторонне» понятого Гоголя. Но он не называл Некрасова в своих боевых статьях, только разумея его в ряду тех, кого иронически отождествляет с английскими «лекистами» (читай: реалистами). А переходя к конкретной критике, к рецензиям на книги Фета и Ап. Майкова, и Дружинин вынужден ставить рядом имена Некрасова, Майкова, Полонского, Фета (в первой статье); Фета, Тютчева и Некрасова (во второй). Для Дружинина, делавшего вид, что все противоречия легко снимаются в высшем синтезе (в данном случае пушкинском), и это было не мало, хотя уже одно неумение распознать все различие удельного веса Майкова и Некрасова свидетельствовало об исторической близорукости критика. Дружинин же шел и дальше и в рецензиях 1858 г. на «Стихотворения» Майкова признавал «поэтический горизонт Майкова в некотором смысле обширнее горизонта его товарищей и соперников»; затем Некрасов получал прекраснородушный упрек в том, что поэзия его «не дает нисколько отзыва на врожденную во всяком человеке потребность ясности и счастья», и, наконец, упрек уже вовсе юмористический — будто «для ж е н щ и н... эта поэзия или непонятна, или даже возмутительна».

Так невольное признание перебивалось плохо скрытой враждой. У союзника Дружинина — И. С. Тургенева — признание и вражда сменяли друг друга: еще в 1854 г. Некрасов хотя и лишен для него «печати великой <пушкинской> эпохи», но выше его из современников он ставит одного лишь Тютчева; Фета и Майкова Тургенев помещает в одном ряду с Некрасовым (а не с Тютчевым). И лишь начиная с конца 60-х годов, Тургенев в полемическом ослеплении произносит все свои изумительные по жестокости и несправедливости отрицательные отзывы о Некрасове.

Гораздо бóльшая зоркость проявлена была Ап. Григорьевым — далеко не безусловным и не беспристрастным поклонником Некрасова, подчас недалеко уходившим и от Дружинина в порицаниях «желчных пятен» Некрасова. Но историко-литературное чутье заставляло Ап. Григорьева заявлять решительно: «И ведь что уж хотите, ничего не поделааете: имя поэта не ставится в ряд с именами даже даровитейших из второстепенных деятелей литературы, каковы, положим, в разных родах Фет, Полонский, Гончаров; нет, оно наряду с именами Кольцова, Тургенева, Островского». Сближение с Островским было для Григорьева пределом признания, а имя Кольцова указывало и на преемственность с недавним прошлым поэзии. Ап. Григорьев этим сближением не ограничился, протянув от Некрасова нити и к Лермонтову; вопрос о Пушкине для него решался иначе, и даже всепокрывающая, казалась бы, формула «Пушкин — наше все» потребовала оговорок, и среди них была оговорка о Некрасове (статья о Л. Толстом). Ап. Григорьев писал о Некрасове в 1862 г., когда вопрос о месте поэта в ряду великих писателей первой половины века уже был затронут революционно-демократической критикой. Вопрос этот

НЕКРАСОВ

Фотография Орлова, начало
1860-х гг.

Институт литературы АН СССР,
Ленинград



требовал ясного ответа, особенно после того, как почин Дружинина в борьбе с «дидактизмом» во имя «артистизма», в борьбе с гоголевским направлением и русскими «лекистами» во имя традиций Пушкина (понятого, как поэта «ясной стороны жизни») был поддержан целой группой, целым «заговором», и в составе его — такими сильными противниками, как Тургенев и Лев Толстой.

При всей сложности исторических соотношений между Пушкиным и Некрасовым, при всей сложности некрасовского восприятия и усвоения Пушкина (о чем речь будет дальше), нужна была ясность в одном: сводима ли историческая роль Некрасова к роли одного из многих, усвоивших наследие Пушкина и ценимого с той точки зрения, удачно или неудачно он совершенствует отдельные частности этого наследия, или же это была роль новой исторической силы, призванной сказать новое слово и отметить эпоху с в о и м именем. Ап. Григорьев понимал это, когда писал о действительности стихов Некрасова: «Стало быть, есть же в них что-то такое свое, особенное, «некрасовское», и стало быть, это свое, особенное, «некрасовское» коренится в самом существе русской национальности!» Но признание это обязывало ставить Некрасова в ряд не с одними современниками (хотя бы и талантливейшими из них), но и с теми основоположниками русской поэзии, которые определили собою лицо всей дальнейшей русской поэзии, прежде всего с Пушкиным, а затем с Лермонтовым и Кольцовым.

Эти три имени порознь звучат во многих дружественных и враждебных оценках некрасовской поэзии, но для вождей революционной демократии — для Чернышевского и Добролюбова — характерно соотнесение Некрасова с этим тройственным рядом в целом. Общий смысл сопоставле-

ний был всегда один и тот же: высокая оценка Некрасова, как оправдание самого сопоставления; любовь к нему, несравнимая по силе и по интимности с тем чувством, какое вызывали его предшественники; сомнения и колебания в определении объективного исторического места Некрасова в ряду великих поэтов, и в то же время — надежда на его будущий, еще более полный расцвет. Отдельные отзывы отличались, однако, оттенками.

Чернышевский в известном письме к Некрасову от 5 ноября 1856 г. был наиболее решителен.

«Такого поэта, как Вы, у нас еще не было, — писал он, — Пушкин, Лермонтов, Кольцов как лирики не могут идти в сравнение с Вами. Ваши произведения, изданные теперь, имеют более положительные достоинства, нежели произведения Пушкина, Лермонтова и Кольцова»¹. Тот же тон восторженного признания прозвучал через двадцать лет на могиле Некрасова в ответе молодого Плеханова и его товарищей Достоевскому: «Он выше их!» — выше Пушкина и Лермонтова. Но даже для Чернышевского этим вопрос об историческом месте Некрасова не решается: «надобно желать, чтобы мы принуждены были забыть для Вас о Пушкине, Лермонтове и Кольцове, как для Кольцова забыли о Цыганове и Мерзлякове, как для Лермонтова забыли об Огареве». Этого Чернышевский ждал от будущего Некрасова, но за настоящим этой роли признать не мог.

Добролюбов впервые сопоставил трех поэтов в статье 1859 г. о Никитине. Намечая новый синтетический путь для русской поэзии, он мечтает и о поэте, который бы с красотой Пушкина и силою Лермонтова умел продолжать и расширить реальную здоровую сторону стихотворений Кольцова». Облик будущего поэта представляется здесь скорее как некоторый мыслимый идеал, потому и дальнейшие слова: «но пока нет такого поэта» и т. д. — при изучении отношения Добролюбова именно к Некрасову — не могут играть роли ограничительного довода.

В том же 1859 г., через четыре месяца после рецензии на Никитина, Добролюбов возвращается к вопросу о пути современной поэзии после Пушкина, Лермонтова и Кольцова, но ставит его уже иначе. Умалчивая об идеале поэта синтетического и как бы мирясь с завершенностью пушкинского периода, Добролюбов ставит перед современной поэзией более реальные и определенные задачи: «осмыслить и узаконить сильные, но часто смутные и как будто безотчетные порывы Кольцова и вложить в свою поэзию положительное начало: жизненный идеал, которого недоставало Лермонтову». Такого поэта он видит не только в будущем, но и в настоящем, очевидно, разумея Некрасова и делая лишь оговорку — правда, весьма принципиальную — о том, что подлинные возможности нового поэта остаются в современных общественных условиях недоразвитыми.

Видимое противоречие между двумя близкими по времени высказываниями Добролюбова на сходную тему исследователи Некрасова пытались различным образом объяснить или устранить². При этом, однако, не учитывалось, что сопоставление нового поэта с Пушкиным, Лермонтовым и Кольцовым имеет у Добролюбова в каждом из этих двух случаев различный смысл. В первом случае речь идет об идеальном слиянии лучших сторон творчества трех поэтов, во втором — о вполне реальных, исторически обусловленных идейно-художественных фактах: о коррективах к поэтическому содержанию лермонтовской и кольцовой (но не пушкинской) поэзии. Нет оснований предполагать, что добролюбовская оценка Некрасова менялась на пути от первого отзыва ко второму. Отношение Некрасова к Пушкину, Лермонтову, Кольцову намечено Добролюбовым лишь в самых общих чертах, но и то немногое, что им сказано, намекает на значительную сложность этих отношений. Гладкая и круглая формула — синтез поэзии всех трех предков Некрасова — была бы здесь, разумеется, недостаточна.

2

Литературные отношения Некрасова к Пушкину в свое время послужили предметом довольно оживленной научной полемики³. Но полемика эта не могла привести к положительным выводам уже потому, что исходила из ложного основания, которое не подвергалось сомнению никем из спорявших. Таким ложным основанием было абстрактно-формалистическое понимание «высокого» и «низкого» в поэзии. Применение этой абстракции к живым историческим фактам — к поэзии Пушкина и Некрасова — заставляло утверждать, что Некрасов либо следует литературной инерции «высокой» поэзии, пушкинским «штампам», либо «снижает» высокую поэзию прозаизмами, грубостью, обращением к фольклору и тогда обнаруживает самостоятельность. В работе К. А. Шимкевича, появившейся в 1926 г., устанавливалось, как необходимый корректив, лишь раздвоение самого Пушкина на «представителя высокой поэзии» и «фламандца», чем вопрос несколько уточнялся, но все же не решался по существу.

Абстрактным понятием «борьба со штампами» объединялись иногда совершенно разнородные явления. Одно дело — воспроизведение ритмики, а то и словесно-сюжетной схемы общеизвестных произведений («Казачья колыбельная песня» и т. п.) — словом, традиции перелицованной «Энеиды» и позднейших алмазовских и минаевских «перепевов», которые могли и не иметь пародийной в подлинном смысле слова функции. И совсем другое дело — подлинная полемика по существу, подчас далеко выходящая за пределы борьбы со «штампами». Так, не раз цитированные слова «гражданина»:

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

— борются не со «штампами» высокой поэзии во имя снижения и прозаизации, а с кругом лирических тем, который должен отступить именно перед *в ы с о к о й*, в новом значении, поэзией. Такую борьбу за высокую гражданскую тему знала и пушкинская эпоха. «Поэт и гражданин», невольно для Некрасова, воспроизводит в сущности поэтическую полемику декабриста Вл. Раевского с Пушкиным, которого Раевский призывал:

Оставь другим певцам любовь,
Любовь ли петь, где льется кровь...

Но сам Пушкин еще раньше, чем было написано послание Раевского, начинал свой гражданский «гимн» совершенно сходным противопоставлением:

Беги, сокройся от очей,
Цитеры слабая царица... и т. д.

Формула декабристской поэзии (Пушкина, Раевского) и формула Некрасова, возникшие в разных исторических условиях, в существе лирической темы однородны. Эта тема — назначение поэта «в годину горя» (ср. рылеевское «в роковое время»). Некрасовская мрония в отношении таких тем, как «краса долин, небес и моря и ласки милой» — относительна, а не абсолютна, и не идет ни в какое сравнение с издевательским перечнем поэтических штампов — именно штампов, а не круга тем — в трактате Л. Толстого об искусстве («девы, волны, пастухи, пустынные ангелы, дьяволы во всех видах, лунный свет, грозы, горы, море, пропасти, цветы, длинные волосы, львы, ягненок, голубь, соловей»)⁴.

Схема «высокая поэзия Пушкина, сниженная Некрасовым», несостоятельна не только потому, что сложность пушкинской поэзии не покрывается эпитетом «высокая» (даже и с оговоркой о примеси «фламандщины»), но и потому, что сложность некрасовской поэзии не может быть понята без учета и осмысления ее высокого пафоса. Это схема чисто формалистическая.

Распределение поэтического материала и соответственно поэтического стиля по твердым категориям высокого и низкого предполагает в основании художественной системы неизбежные догмы мировоззрения, неизбежные критерии оценки. Так и было в системах ортодоксального классицизма, там, где они отражали соответственные идеологические нормы. Уже в пределах классицизма заколебались эти нормы, а с ними — идейно-эстетическое содержание «высокой поэзии»: державинское понимание уже не равнялось сумароковскому, карамзинское и романтическое — державинскому. Пушкин, поэт нового исторического периода, — декабристского и последекабристского, — органически воспринявший ту бурную переоценку идейных ценностей, какую принесла с собой французская революция, — Пушкин, преобразователь русской литературы, освободивший ее от множества условностей и указавший ей пути свободного развития, должен был исходить из иных, более свободных и широких эстетических принципов, чем даже принципы его ближайших предшественников. «Высокое» сохраняет значение для Пушкина не как норма, а как п р е д е л, которого поэзия достигает на идейных подъемах.

Понятие «низкой» действительности, как отрицательная эстетическая категория, в эстетике Пушкина было предметом полемического внимания. Пушкинские реабилитации «низкого» демонстративны, и чем прозаичнее, тем демонстративнее («Все это низкая природа», «Тыфу! прозаические бредни!»); по существу же вопрос об эстетическом равноправии всякого материала решен уже для него, как одновременно с ним — для Гоголя. Эстетически низкого не существует, но высокое сохраняет все свои права наряду с нейтральным в этом отношении, а в сущности, основным поэтическим материалом; этот материал — всестороннее поэтическое отражение внешнего мира и внутреннего мира человека.

Пушкин широко раздвигает пределы этого поэтического мира и свое отношение к нему дает с величайшим разнообразием оттенков. Неприятельная запись впечатления, часто окрашенного иронией или грустью, и сентенция, обобщающая целый круг впечатлений или целый жизненный опыт, естественно, требуют разной формы выражения. Но различие стилистических оттенков зависит в то же время от самого поэтического предмета и от оценки его поэтом: природа и мир личных переживаний человека, мир творчества, наконец, мир истории — все может войти в «поэтический мир», но, войдя в него, занимает свое место в своеобразной «иерархии» поэтических предметов. Свободно созданный поэтом поэтический предмет может входить в поэзию и в своей непосредственной эмпирической ценности — с отрицательным знаком оценки (от иронии до сатирического негодования) и в разных степенях сублимирования (для чего используются семантические формы прежней поэзии и создаются новые) — и, наконец, как знак высокого эстетического жизненного идеала.

Оттенки стиха создаются для каждой ступени этой «иерархии», хотя бы это было в пределах одного произведения. Жанрово-стилистические границы унаследованных поэтических систем тем самым подрываются в корне: стиль поэтического элемента определяется уже не жанром целой вещи, а местом этого именно элемента в общей системе. Это особенно ясно в «Евгении Онегине», а из лирических стихотворений — в «Осени». С этой стороны поэзия Пушкина требует еще изучения; здесь для иллюстрации приведем только несколько показательных примеров, располагая их в порядке «степеней».

1. Скучна мне оттепель; вонь, грязь — весной я болен.
2. Как это объяснить? мне нравится она,
Как, вероятно, вам чахоточная дева
Порою нравится...



ИЛЛЮСТРАЦИЯ К СТИХОТВОРЕНИЮ «РАЗМЫШЛЕНИЯ У ПАРАДНОГО ПОДЪЕЗДА»

Рисунок А. И. Лебедева, 1865 г.

Русский музей, Ленинград

3. Здоровью моему полезен русский холод;
К привычкам бытия вновь чувствую любовь.
Чредой слетает сон, чредой находит голод.
4. Ведут ко мне коня; в раздолии открытом,
Махая гривой, он всадника несет,
И звонко под его блистающим копытом
Звонит промерзлый дол, и трескается лед.
5. Унылая пора! очей очарованье!
Приятна мне твоя прощальная краса —
Люблю я пышное природы увяданье,
В багрец и в золото одетые леса.
6. И забываю мир, и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем.

Все эти примеры взяты из одного стихотворения — из «Осени». Последний пример — не предел «высокого» в поэзии зрелого Пушкина, но для движения по следующим «ступеням» нужно обратиться к «Воспоминаниям в Царском Селе», к «19 октября 1836 года», наконец, к «Памятнику».

Здесь сознательно приведены и названы только такие примеры, которые имеют характер личных признаний, но их можно было бы распространить и на все содержание пушкинской поэзии.

Поэзия Пушкина не покрывается ни односторонней формулой «высокой поэзии», ни двусторонней формулой сочетания высокой поэзии с «фламандщиной». «Высокое» для Пушкина — прежде всего в объективных ценностях культуры и в сфере истории, как культуры создаваемой и движущейся. Поэт в системе Пушкина «высок», «возвышен» там, где он поднимается до созерцания больших исторических путей своего народа и человечества.

Для уяснения особенностей пушкинского понимания «высокого» необходимо было бы уточнить его понимание истории; но здесь это возможно, конечно, лишь в тезисах и без аргументации. Для Пушкина история — процесс «таинственный», но отнюдь не в мистическом смысле, а лишь в смысле неясности ее законов; процесс, деятелями которого являются «народы» и их представители — «герои». Народы вступают друг с другом во вражду и борьбу; таковы их исторические пути, в конце которых, как неясный идеал, мерцает мир и содружество народов. Борьба внутри единого народа осмысливается как серьезное, нередко угрожающее осложнение исторической судьбы народа — осложнение, которое в ряде случаев могло быть избегнуто. Одна из первых исторических задач всего человечества, каждого народа, каждого человека — усвоение опыта прошлого, наследование его культурных ценностей; это и должно в результате исторической эволюции привести к «великим переменам». Поэзия Пушкина обращена и в прошлое и в будущее, но связи с прошлым в ней всегда осязательнее и четче. Все это было закономерно для великого поэта той поры, когда активность народных масс в России была минимальной, а опыт дворянского восстания обнаружил свою неизбежную несостоятельность.

Для Некрасова — поэта пробуждающегося народа — история есть прежде всего борьба. Отсюда иное, чем у Пушкина, отношение к прошлому: в своих ближайших явлениях оно расценивается в свете тех же задач борьбы, а в явлениях более отдаленных вовсе исчезает из поля зрения. Отсюда — более напряженная, чем у Пушкина, устремленность в будущее, соотнесенность настоящего с будущим. Самый принцип борьбы и социального антагонизма определяет собою в поэзии Некрасова все его оценки — и, стало быть, всю его художественную «иерархию», причем реалистическая конкретность и резкость, особенно в сатирических оценках, естественно,

повышаются (что связано и с общей эволюцией реалистического метода в литературе). Всем этим и определяются основные возможности историко-литературного отношения Некрасова к Пушкину. Преемственность от Пушкина к Некрасову очень значительна, и ее нельзя ни преуменьшать, ни, тем более, трактовать как робкое, ученическое подчинение пушкинским «штампам». Но преемственность эта имеет свои пределы, исторические и идеологически обусловленные.

Здесь нас интересует прежде всего т о р ч е с к о е отношение Некрасова к пушкинскому наследию. О ц е н к и Пушкина, которые Некрасов произносил в своих критических статьях, решающей роли здесь не играют, но они и не безразличны: они не могут ничего изменить в наших выводах, но могут их своеобразно осветить и дополнить. В этом отношении важен отклик Некрасова на статьи Кс. Полевого в «Северной Пчеле» 1855 г. Кс. Полевой воспользовался выходом анненковского издания, чтобы возобновить стародавнюю травлю Пушкина болгаринской группой, — Некрасов выступил с самой решительной защитой Пушкина. Его итог характеристики Пушкина как человека был выражен словами: «... весь его мужественный, честный, добрый и ясный характер, в котором живость не исключала серьезности и глубины»⁵.

К молодежи Некрасов обращался с таким призывом: «Читайте сочинения Пушкина с той же любовью, с той же верою, как читали прежде — и поучайтесь из них. Читайте биографию Пушкина, написанную Анненковым, — верьте приведенным в ней фактам (они не выдуманы и не преувеличены), поучайтесь примером великого поэта любить искусство, правду и родину, и если бог дал вам талант, и д и т е п о с л е д а м П у ш к и н а, стараясь сравняться с ним если не успехами, то бескорыстным рвением по мере сил и способностей к просвещению, благу и славе отечества» («Заметки о журналах» — «Современник», ноябрь 1855 г.).

С этим призывом «итти по следам Пушкина» нужно сопоставить характеристику всего п у ш к и н с к о г о п е р и о д а, которую дает Некрасов в той же статье. Некрасов называет его «прекраснейшим периодом нашей литературы». Оценки эти важны. Они помогают объяснению той несомненной преемственности, которая устанавливается между поэзией Некрасова и поэзией «пушкинского периода».

Некрасов усвоил прежде всего общую поэтическую культуру Пушкина и «пушкинского периода» в тех ее элементах, которые являлись синтезом по отношению к культуре прошлого и, тем самым, — прочным и бесспорным завоеванием. Нет ничего удивительного, что всего яснее обнаружилось это именно в тех ритмических формах, которые были наиболее разработаны Пушкиным — в четырехстопных (особенно строфических) и шестистопных ямбах. Но это лишь наиболее внешняя черта связи Некрасова с Пушкиным.

Некрасов продолжал важнейшую линию пушкинского новаторства, основанную на принципе «иерархии» в поэтическом содержании и стиле. Само собою разумеется, что действительность в некрасовской поэзии иначе размещается по степеням «иерархии», чем у Пушкина, но принцип сохранился. «Низкого» в эстетическом смысле, запретного для поэзии, для Некрасова нет, как и для Пушкина, и в его эстетике это уже не составляет проблемы и не дает повода для демонстративно-полемиических заявлений. Некрасовские обращения к той же теме (например, «Наша муза парит невысоко» и т. п.) звучат иронической реминисценцией давно отшумевших полемиических бурь. Именно в той сфере лиризма, к которой категории «высокого» и «низкого» были неприменимы, оказывалась возможной наиболее тесная связь с Пушкиным; понятно, что, например, «Осень» и «Зима, что делать нам в деревне?...», с их широтой поэтического диапазона, могли отозваться у Некрасова даже и непосредственно:

Какой восторг... За перелетной птицей
Гонюсь с ружьем, а вольный ветер нив
Сметает сор, навевный столицей,
С души моей. Я духом бодр и жив,
Я телом здрав. Я думаю... мечтаю.

(«Уныние», 1874 г.)

Ср. особенно строфы 8 и 9 «Осени»:

...Желания кипят — я снова счастлив, молод,
Я снова жизни полн... и т. д.

И в том же «Унынии»:

Иду домой, тоскуя и волнуясь,
Беру перо, привычке повинуюсь,
Пишу стихи и — недовольный, жгу.
Мой стих уныл...

Ср. «Зима, что делать»... 1829 г.:

Беру перо, сижу; насильно вырываю
У музы дремлющей несвязные слова.
Ко звуку звук нейдет...

(Ср. также «Мой стих уныл» с пушкинским «Мой путь уныл» в элегии 1830 г.).

Для Некрасова, как и для Пушкина, высокое — не противовес низкому, а предел, которого достигает поэзия, носящая в себе, как потенцию, это высокое начало всегда, но раскрывающая его на больших идейных подъемах. Уже современники говорили о «возвышенном» характере некрасовской поэзии (писал об этом и такой далеко не безусловный поклонник его, как Ап. Григорьев), правильно связывая «возвышенность» Некрасова с его народностью. Высокое в поэзии Некрасова — пафос любви к народу в его осознанной социальной конкретности и пафос революционной борьбы. На этих идейных и эмоциональных высотах Некрасов мог унаследовать поэтическую культуру Пушкина только в самом общем смысле. Важно, однако, отметить случай, когда гражданская патетика позднего Некрасова неожиданно соприкасается с гражданской патетикой раннего Пушкина. Этот случай — «Элегия» (1874) и «Деревня» (1819). Некрасов явно стилизует свою элегию, выдерживая ее в архаическом стиле 10—20-х годов⁶, возвращаясь к александрийскому стиху, не тронутому им с 1851 г., и даже прямо — возможно, даже сознательно — воспроизводя пушкинские поэтические формулы:

...Увы! пока народы
Влачатся в нищете, покорствуя бичам,
Как тощие стада по выжженным лугам,
Оплакивать их рок, служить им будет муза.

В «Деревне» Пушкина:

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

За словесным совпадением здесь, однако, нет полного совпадения образов. Пушкинские словесные формулы, пушкинские эпитеты становятся допустимыми у Некрасова не в конкретной картине, а в обобщении большого масштаба. Пушкин — во власти поэтического языка своего времени, но говорить он хочет о конкретном: о «рабстве», т. е. о рабах (обычная метонимия), которые истощены, влачатся и, действительно, «покорствуют» ударам «бича»; другой вопрос, все ли здесь соответствует исторической реальности, а также — не придается ли образам, именно вследствие некоторой неточности реалий, более отвлеченный и более общий смысл?



ИЛЛЮСТРАЦИЯ К ПОЭМЕ «КОМУ НА РУСИ ЖИТЬ ХОРОШО»
 («САВЕЛИЙ — БОГАТЫРЬ СВЯТОРУССКИЙ»)

Рисунок А. И. Лебедева 1882 г., перечеркнутый цензором и не допущенный к изданию
 Институт литературы АН СССР, Ленинград

Для Некрасова поэтическая формула «влачиться, покорствуя бичам» может быть допустима только для гораздо большего обобщения (судьба даже не народа, а народов), но в сочетании с неустаревшим эпитетом «тощия» она становится знаком связи с молодым Пушкиным и, тем самым, с декабристским этапом русской гражданской поэзии. Стилистическими средствами Некрасов осуществлял здесь ту же задачу, какую тематическими средствами осуществил в «Дедушке» и «Русских женщинах».

Наиболее тесно соприкасался Некрасов с теми элементами пушкинской поэзии, которые являются у самого Пушкина пробами новых путей и симптомами дальнейшего развития поэзии, являются, так сказать, потенциально некрасовскими. Эти симптомы обнаруживаются несомненно всею в «Путешествии Онегина», в стихотворениях «Румяный критик мой...», «Когда за городом задумчив я брожу», «Сват Иван, как пить мы станем...». Связь эта была уже не раз отмечена К. А. Шимкевичем и обстоятельно обследована. Установлено было и сходство общего стиливого колорита и прямое обращение Некрасова к мотивам этих именно пушкинских вещей («Румяный критик...» и «Гробок»; «Когда за городом...» и «О погоде»; «Сват Иван...» и «Сват и жених»).

Можно было бы продолжить сопоставления, включив, например, в их круг отрывок «Подруга дней моих суровых», который кажется даже и непосредственно связанным с портретной живописью голландцев XVII в.: Доу или Мириса («И ведлят поминутно спицы в твоих наморщенных руках»). Об этом отрывке восторженно отозвался Некрасов, говоря об анненковском издании («Заметки о журналах», декабрь 1855 г. и январь 1856 г.). Но существенны не столько чисто изобразительные средства, объединяющие обоих поэтов общим «фламандским» колоритом, сколько те более широкие идейно-художественные соответствия между Некрасовым и Пушкиным, которые с несомненностью обнаруживаются в том же самом поэтическом материале. Острота отрицательных общественных оценок в стихотворении о двух кладбищах, определяющая собою эпиграмматически-лапидарный стиль соответствующих поэтических формул; иронически-резвый реализм «Путешествия Онегина» и «Румяного критика»; унылый колорит в обобщенной картине русской действительности (в том же «Румянном критике»); наконец, свободный доступ в поэзию народно-бытового и песенного начала,— все это было путями к Некрасову и сохранило значение для его поэзии как явление, родственное по общему своему направлению. Отмечу особое значение «Свата Ивана» для Некрасова и его круга. Стихотворение (озаглавленное тогда в печати «Монолог пьяного мужичка») было целиком приведено Чернышевским в первой статье об анненковском издании Пушкина («Современник» 1855, № 2). Замечательно также, что Некрасов не только создает своеобразный вариант к пушкинскому «Монологу пьяного мужичка», но впоследствии и сам обращается к тем же «трем Матренам и Луке с Петром» в «Солдатской» («Только трех Матрен да Луку с Петром помяну добром» и т. д.). Общим источником и для Пушкина и для Некрасова могла быть народная поминально-прибауточная песня, но нет сомнения, что для Некрасова эти фольклорные имена были новыми знаками поэтической связи с Пушкиным.

Так воспринимал и развивал Некрасов наследие Пушкина. Но историко-литературное отношение его к Пушкину этим не исчерпывалось: Некрасов, поэт нового исторического периода, поэт революционной демократии, должен был выйти за пределы пушкинской поэзии, как бы широки эти пределы ни были. Некрасов принимал и продолжал Пушкина, но непосредственно демократическое и революционное направление некрасовской поэзии разлучало ее с Пушкиным там, где в эстетическом мировоззрении Пушкина вступал в права идеал гармонии, чуждый эстетической системе Некрасова. Белинский говорил о Пушкине: «У него диссонанс и драма

всегда внутри». Это наблюдение, конечно, гораздо вернее и точнее, чем традиционный образ Пушкина — безмятежного олимпийца; возможно, что определение это нужно даже расширить, признав, что и у Пушкина «диссонанс и драма» не всегда внутри: ведь сам же Белинский находил, например, в стихотворении «Дар напрасный...» «противоречие пафосу» пушкинской поэзии. Но если говорить об основных тенденциях, они очевидны: пушкинская поэзия, полная, конечно, глубоко, глубочайших внутренних противоречий, стремится к идеалу эстетической гармонии; в поэзии же Некрасова «диссонанс и драма» всегда «снаружи»⁷. Иначе и не могло быть там, где основным содержанием поэзии становятся, как у Некрасова, «диссонансы» общественной жизни. Самопризнания Некрасова, резкими и яркими метафорами подчеркивающие тему непримиренных противоречий в качестве лейтмотива своей поэзии, общеизвестны («Муза мести и печали», «Кнутом иссеченная муза» и многое другое). Отсюда и творческая полемика Некрасова с Пушкиным, полемика — глубоко принципиальная.

В 1851 г. Некрасов пишет стихотворение «Муза», которое строит (как позже «Элегию») в классических «александринах», в стиле высокой классической патетики вообще, начиная ее характерной для пушкинской (и даже допушкинской) поэзии фигурой патетического отрицания:

Нет, музы ласково поющей и прекрасной
Не помню над собой я песни сладкогласной!

Тем резче должно было звучать противопоставление с о е й музы, с ее особенными, ей одной свойственными чертами, образу музы пушкинской, в то же время переходящему в обобщение всей поэзии «волшебной гармонии» («Она гармонии волшебной не учила...»).

В этом синтетическом образе музыки, отвергаемой Некрасовым, явственно проступают и черты пушкинских «муз» («В младенчестве моем...» и «Наперсница волшебной старины», 1821 г.; «С младенчества две музы к нам летали...» в «19 октября 1825 г.»; наконец, превращения музы в восьмой главе «Онегина»). Прямое указание на пушкинскую музу давала строка

В пеленках у меня свирели не забыла...

Однако видеть в этой строке п а р о д и ю на Пушкина («И меж пелен оставила свирель») вряд ли правильно, даже независимо от вопроса о том, знал ли Некрасов пушкинское стихотворение, когда писал свою «Музу» (вероятнее, конечно, что знал, хотя в печати оно появилось позже)⁸. «Пеленки» могли казаться Некрасову не менее уместными стилистически, чем «пелены»; ведь и у Пушкина свирель оставляет «меж пелен» вовсе не слезящая с высоты муза, а «веселая старушка... в больших очках и с резвою гремушкой»; пушкинский образ тоже своеобразно снижен по сравнению с традиционными.

Снижение это не случайно: это был симптом романтического, в широком смысле слова, движения, переосмыслившего классические мифологемы, вносящего в них более жизненные и более индивидуальные черты. Противопоставление с о е й музы традиционному образу богини, волшебницы, красавицы свойственно было романтическим поэтам разных оттенков, и это всегда был наиболее видный, наиболее демонстративный образ в поэзии каждого. Пушкин в своем стихотворении 1821 г. только намечал в образе «веселой старушки» возможность переосмысления традиции; позже, в восьмой главе «Онегина», он создает уже целую череду образов — «застенчивой» музы лицейских лет (варианты), «вакханочки», «Леноры», «дикарки» и, наконец, «барышни уездной».

Восьмая глава была начата в конце декабря 1829 г. Тогда же вышла в свет книжка «Северных Цветов на 1830 год», где было напечатано стихотворение Баратынского:

Не ослеплен я музою мою;
Красавицей ее не назовут... и т. д.

Новизна и своеобразие некрасовской музыки — прежде всего в ее социальной характеристике, в том, что создан образ

Печальной спутницы печальных бедняков,
Рожденных для труда, страданья и оков.

Образ этот не представляется, однако, ни цельным, ни законченным. В этом образе, как и в пушкинских «музах» 1821 г., колеблются черты реально-психологические и всецело символические. Но и там, где облик музыки символичен, он резко противоречив: призывы к борьбе и мщению сменяются призывами прощать врагам; тем самым образ отражает не законченный идеал искусства, а только моменты творческого брожения. Противоречие же между символическим и психологическим обликами музыки еще более резко:

Той музыки плачущей, скорбящей и болящей,
Всечасно жаждущей, униженно просящей,
Которой золото — единственный кумир.

Здесь полемическая направленность образа очевидна. Это отказ от идеализации, хотя бы и в психологическом уточнении, и вместо этого — перенесение на музу объективных черт той действительности, которая стала творческим предметом собственной поэзии. Так поступал и Пушкин в «Евгении Онегине», но в его системе этим не исключалась поэтическая идеализация. Реальные черты некрасовской музыки противостоят не столько символическим чертам пушкинских «муз» 1821 г., сколько реальным чертам той пушкинской музыки, которая

Явилась барышней уездной
С печальной думою в очах,
С французской книжкою в руках.

Эта пушкинская муза соотносится с его героиней — Татьяной. Некрасовская муза (в этом же облике) тоже соотносится с одновременными женскими образами его лирики — с трагическими героинями стихотворений «Еду ли ночью», «Когда из мрака» и др.

В «Музе» Некрасов осознал особый, самостоятельный характер своей поэзии. В 1855 г. им написано стихотворение «Праздник жизни — молодости годы...», тема которого — осознание не только особенностей, но и качества и исторического места своей поэзии. Как и в «Музе», Пушкин здесь не назван, но очевидный смысл стихотворения — в сопоставлении своей поэзии (и ж и з н и, как ее основы) с поэзией и жизнью Пушкина и родственных ему поэтов:

Праздник жизни — молодости годы —
Я убил под тяжестью труда,
И поэтом, баловнем свободы,
Другом лени — не был никогда.

«Праздник жизни» — прямо пушкинская формула («Блажен, кто праздник жизни рано | Оставил...» и т. д.). «Баловень свободы» и «друг лени» — варианты обычных эпитетов пушкинской поэзии, особенно ранней («Парнасский счастливый ленивец», 1814 г.; «Балованный дитя свободы», 1819 г., мотивы «лени» и «свободы» в ранних стихах вообще; позже, в 1825 г.: «И ты пришел, сын лени вдохновенный» и др.). Некрасов пушкинскими формулами характеризует молодость в социально чуждом ему воплощении, чтобы тем резче и контрастнее ввести в поэзию мотив собственной биографии

... молодости годы
Я убил под тяжестью труда.

Собственная муза выступает с чертами, отчасти уже намеченными в «Музе» 1851 г. («торжествует мстительное чувство»), отчасти новыми, более точными (раскрытие «любви» не как «прощения врагам», а как действительного начала). Но историческое место своей поэзии еще не найдено, и в автохарактеристике звучат ноты самоосуждения («Мой суровый, не уклоняющийся стих»); «Праздник жизни», так же как и «Муза», — памятник исканий, памятник поэтического самоопределения.

Образ Пушкина, скрытый в «Музе» и «Празднике жизни», раскрыт в «Поэте и гражданине» 1856 г. Выше пришлось его цитировать, указывая, что в строках о «красе долин, небес и моря» Некрасов борется не против принципа «высокого» в поэзии, а за свое «высокое» содержание. Тем не



ПУБЛИЧНАЯ КАЗНЬ

На рисунке надпись художника: «До 1863 года. Видел собственными глазами»

Рисунок В. И. Сурикова

Третьяковская галерея, Москва

менее стихотворение полемично, и полемичность эта направлена именно на Пушкина. Предмет полемики — не вся поэзия Пушкина: ее оценка попрежнему высока. Гражданин обращается к Поэту со словами: «Заметен ты. Но так без солнца звезды видны...». Эти же и следующие строки Некрасов, еще до появления «Поэта и гражданина» в печати, приводил в «Заметках о журналах» за февраль 1856 г., обращая их ко всем современным поэтам. По мысли Некрасова, Пушкин был таким солнцем, будет им и будущий великий поэт, о котором он мечтал вместе с Добролюбовым. Поэту диалога Гражданин говорит решительно: «Нет, ты не Пушкин». Не значение и не достоинство Пушкина оспаривается в диалоге, а та эстетическая теория, которая извлекается Некрасовым из пушкинской «Черни» («Поэта и толпы»), понимаемой им как безусловная проповедь искусства для искусства. Заключительной сентенцией «Черни» восхищается некрасовский Поэт (представленный нестойким, колеблющимся); над ней пронизывает некрасовский Гражданин; в этой связи и строки о «красе долин, небес и моря» представляются тоже полемически обращенными к

Пушкину — не к Пушкину в целом, а к Пушкину именно как автору определенным образом понятой «Черни».

Вслед за Белинским и вместе с Чернышевским и Добролюбовым Некрасов видел в «Черни» основную эстетическую декларацию Пушкина (некоторую оговорку делал при этом только Добролюбов). Но в «Поэте и гражданине» это был скорее теоретический спор, чем собственно творческая полемика.

Наиболее значительным фактом собственно творческой полемики Некрасова с Пушкиным был не раз в этой связи отмечавшийся эпизод «Несчастных» (1856) — обращение к Пушкину, как к певцу Петербурга.

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

Это «не спору» — не только риторический прием. Спор поэтов, развернутый дальше, не имеет и здесь характера отрицания Пушкина, точно так же, как и в «Празднике жизни», признания взыскательного к себе художника («Нет в тебе поэзии свободной» и т. д.) не означали отрицания «свободной» пушкинской поэзии. Но Некрасов видит свою задачу в развитии того, что было обойдено Пушкиным, — именно в раскрытии социальных противоречий, и заявляет о правах и значении этой именно темы:

Душа болит. Не в залах балльных,
Где торжествует суета,

(ср. «И блеск, и шум, и говор балов» у Пушкина)

В приютах нищеты печальных
Блуждает грустная мечта.

Город, еще в «Петербургских углах» (1845) воспринятый Некрасовым в свете социалистических идей и нарисованный средствами поэтики натуральной школы, изображается им в «Несчастных» и в целом цикле других городских стихотворений в свете тех же (но углубленных) идей и теми же (но усовершенствованными) средствами. Это иной и полемический по сравнению с Пушкиным колорит как в смысле общего эмоционального тона, так и в более прямом смысле — колорита как приема социальной характеристики. Пушкинские «девичьи лица ярче роз» оттенены у Некрасова образом «недовольной нищеты» в сопровождении таких саркастических строк:

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

Но различия поэтических систем обнаруживаются наиболее наглядно не в прямой полемике, а в различном воплощении сходных мотивов. Такие случаи есть и в поэзии Некрасова в ее отношениях к поэзии Пушкина.

Известна пушкинская эстетическая декларация о свободе поэта в «Езерском»:

Зачем крутится ветер в овраге?...
...Зачем от гор и мимо башен
Летит орел, тяжел и страшен,
На чахлый пень? Спроси его...

Гордись, таков и ты, поэт,
И для тебя закона нет...

В «Домике в Коломне» Пушкин освещает образ поэта с другой стороны:

От ящичка до первого поэта
Мы все поем уныло...

Обе эти темы — раскрытая Пушкиным тема свободы поэта и лишь намеченная тема русского уныния — Некрасову оказываются близки, и он, подхватывая обе, осознает их как единство. Но в результате пушкинские образы приобретают иные оттенки: у Некрасова в е т е р не только свободен, но и тосклив, а поэт именно в тоске и унынии — не случайных, если поэт близок народу и народному горю, — находит свою подлинную свободу:

Не заказано ветру свободному
Петь тоскливые песни в полях,
Не заказаны волку голодному
Заунывные стоны в лесах;
Спокон веку дождем разливаются
Над родной стороною небеса,
Гнутся, стонут, под бурей ломаются
Спокон веку родные леса,
Спокон веку работа народная
Под унылую песню кипит,
Вторит ей наша муза свободная,
Вторит ей — или честно молчит.

(«Газетная», 1865)

Знаменательна и такая подробность, как появление образа «волка голодного», как бы заменяющего условно символический образ пушкинского орла, сопоставляемого со свободным ветром и свободным поэтом. Уныние, как основной мотив русской природы, и осознанная связь уныния в природе с унынием в народе специфичны именно для Некрасова (см. особенно «Уныние» 1874 г.), хотя намеки на эту тему были в пушкинском же «Румяном критике».

Такое же идейно-художественное единство противоречивых тенденций — следования за Пушкиным и полемики с Пушкиным — обнаруживается в предсмертной лирике Некрасова, в ее мотивах посмертной судьбы поэта, в мотиве «Памятника». Некрасов не пишет «Памятника» в прямом смысле слова, но он развивает те именно пушкинские мотивы, в которых утверждалась связь поэта с народом. Строка —

К нему не зарастет народная тропа

— уже у Пушкина звучала как новый мотив, не знакомый предшественникам по теме. Но взгляд свой на народ Пушкин бросает с высоты такого исторического обобщения, в котором социально-конкретные черты народа неразличимы. Народ для Пушкина — русский народ вообще, или, как он уточняет дальше, — все народы России; народ — понятие, прежде всего, историческое.

Некрасов возвращается к пушкинскому образу «народной тропы», но классическая традиция «памятников», завершенная Пушкиным, в его поэзии прервана и возобновлена быть не может. «Поэт» некрасовской системы не двоятся на два лика — на лик живого человека, страдающего всеми противоречиями современности и соотносимого с «детьми ничтожными мира», с одной стороны, и монументальный лик гения-героя — с другой.

Некрасов знает единый, цельный образ человека-поэта. В основах мировоззрения Пушкин и Некрасов не расходились: для них обоих бытие человека кончается его могилой. Но раздвоение образа поэта, возможное

для Пушкина, все же опиралось на такие элементы его мировоззрения, которых не было у Некрасова: эстетические ценности Пушкин мог отделять от жизненной эмпирики. Такое отделение невозможно для Некрасова, невозможно и раздвоение образа человека-поэта, невозможно, тем самым, и соприкосновение с классической традицией «памятников» — здесь рубеж, отделяющий Некрасова от Пушкина. Некрасов в своей поэтической системе не знает — и не может знать — другого соответствия теме пушкинского «Памятника», кроме темы народной памяти над реальной могилой человека-поэта; при этом будущая могила может быть и могилой одного из единомышленников, с которым поэт идейно связан:

Вам же — не праздно, друзья благородные,
Жить и в такую могилу сойти,
Чтобы широкие лапти народные
К ней проторили пути

(«Друзьям»)

Связь поэта с народом (в демократическом смысле слова) воспринимается Некрасовым как еще более органическая, еще более интимная связь, чем это было в историческом обобщении Пушкина. Поэт не только «любезен» народу, он воспринят народом во всей сложности и противоречивости своей жизни и творчества, он будет судим народом и «прощен» им; поэзия его будет принята народом и усвоена им; и это произойдет не в неопределенном будущем, а в исторически точный, хотя хронологически неизвестный момент времени, вместе с завершением борьбы за народное освобождение:

Уступит свету мрак упрямый,
Услышишь песенку свою
Над Волгой, над Окой, над Камой...
(«Баяшки-бая»).

Последние стихотворения Некрасова («Друзьям», «Баяшки-бая», «Сон») дают и окончательные решения стилистической проблемы высокого и низкого.

Романтизм в своем движении к «верности действительности» сделал возможным обновление традиционной классической символики: если можно было назвать музу веселой старушкой, барышней уездной, как у Пушкина, стал возможен и образ музы, которая «прибрела на костылях» («Баяшки-бая»). Но даже для Пушкина на этом пути были свои жанрово-тематические границы: на известных высотах «прекрасное должно быть величаво». Народ в лаптях находит свое место у Пушкина, и не только в порядке «фламандщины», т. е. нарочитого «снижения»; но в теме «Памятника» народ в лаптях невозможен и невозможен вовсе не по социальной природе образа, не потому, чтобы он представлялся Пушкину «низменным» по существу и не включаемым в тему, — а только потому, что тема требовала сублимированных и обобщенных образов; народ в лаптях подразумевался как составная часть народа вообще, но название его было бы нарушением общих пропорций замысла, а потому и стилистически исключалось. Для Некрасова же «лапти» перестают быть бытовой деталью, а становятся атрибутом высокого понятия народа, так как понятие народа для него сливается именно с понятием крестьянства. Другой, не менее показательный, пример такого возведения бытовой детали на высоту большого обобщения — стихотворение «Сон», где в этой функции мы находим образ «несжатой полосы», т. е. реминисценцию собственного стихотворения 1854 г. Теперь, в 1877 г., эта бытовая деталь переносится в личную лирику и поднимается до многозначительного символа, опять-таки потому, что сфера высоких символов в сознании Некрасова неотделима от образов, непосредственно связанных с народной жизнью. В этой связи следует

Муза.

Кто, муза, мило помысли и прекрасней
не помысли себе сабой в творе сладколасной
Въ небесной красоте, несравненно как душа
Система от высоты, младенческой мнѣ светит,
Она гармонично всеобщей неурядица,
Въ переломе, у себя слезами не забывает.
Среди моря, жавала и отрезанья, душа
Мертвѣ невольно невольница души,
И невольница вдали восторженному востру
Подругой любящей в блаженство твое порою,
Когда тожественно восторженно кавалю кровь
Разрадованья и Муза и любовь...

Но рано себе мнѣ отбросила утѣ
Другой невольницей и невольницей души,
Невольницей отбросила невольница востру,
Роскошью, для труда, невольница и оковы,
Мной Муза невольница, слезящая и болельщица,
Всемерно невольница, утѣренно - просветит,
Которой золото единственной души...

Въ утѣду невольница ^{привыкнула} востру востру миръ,
Въ утѣду невольница, предъ димною курящей,
Жизненная трудомъ, утѣдатель кружиться
Она пошла мнѣ, и пошла востру востру
И востру востру мнѣ востру востру...

ПЕРВАЯ СТРАНИЦА АВТОГРАФА СТИХОТВОРЕНИЯ «МУЗА», ПОДАРЕННОГО
НЕКРАСОВЫМ 11 АВГУСТА 1852 г. Н. П. БОТКИНУ

Исторический музей, Москва

Суровый, нестерпимый,
~~Крутой и жесткий~~ мамонтинский горь,
Водру, манящий нас, мощный ридантский штат,
Или тревожащий младшеклассный мой сорос
Рарульский повесило... Но тут же скорбный страд
Еще прогнутабит зловрач в ратный мушкетер,
Все сбивающее в нем в гитишине безукрильи:
Рассеять неволей и зрелищной сущности
И юностию мой превратить мертвец,
Косидная любовь, подавляющая себя
Трогательна, жалость, безукрильи угрозы.
Из порывов сердца, в несправедном мнении
Безукрильи не имеет ^{ничего} ~~ничего~~ упорной бод.
Предавшись гнилому и изгнанию безукрильи,
Играет Писемно маню котиком,
Сидит, писатель... и бурный эрмачи,
На кончике языка звалас Готинден грот!

Во душе упроблешной, на холмистый и шлем
Ке докоро Саб, порыв, зрелости неукрильи.
Асабля медитио, зрелищливый медурд
Амидиел, утихает... и выгнанный эдурд
Все бурное бикае сугасри и сурби водри
Одич, безукрильи, предвселии мимифи,
Когда стидавице, похищая голову
Проща, врагом, своим! и мисифице над вим.

Моя была награда и награда дабы
Матери мой свет суровой награды,
Покуда наконец бедный перестан
Я со всею невестой в определенном год
Но с детства проклято и кривило сердца
Сомнамбулянт все торжество мужа,
Уже бедный женить отдалась и злая
Труда и труда - она моя была
Порывавшись свои суждения и чувства
И сему возбудил о нем благополучие...



Ваше это замечательное стихотворение
Томскому читается, как бы оно
недалеко от вас находится.

М. Некрасов

11-го августа 1852.

вообще указать, что, говоря о символике поэзии Некрасова, всегда необходимо помнить, что это была специфическая символика, возникшая изнутри реалистического метода и ни в чем не противоречившая реалистическому мировоззрению.

Обновление поэтических систем материалом живой действительности, впервые последовательно осуществленное у нас Пушкиным, получило новое звучание у Некрасова, в соответствии с демократическим существом его идеологии и с дальнейшим движением реализма в поэзии и прозе.

3

Некрасов — поэт обнаженных противоречий. Эти противоречия обоснованы в его поэзии социально-исторически, независимо от того, становится ли ее темой весь народ, его часть или единичный «сын больной большого века». Основное противоречие — сила и бессилие народа: могучая потенциальная сила, но бессилие на этой исторической ступени, в эту пору, в этой ситуации, когда исторически predetermined освобождение народа еще не осуществимо («Ты и могучая, ты и бессильная...»). Силу и бессилие соединяет в себе и поэт — друг и певец народа, для которого в свете идеала — служения «великим целям века» — собственная жизнь без прямой борьбы за народ осуждена и чувство любви к народу неотделимо от сознания вины перед ним («Неизвестному другу», «Последние песни»).

Так возникают в поэзии Некрасова различные поэтические интонации и целые поэтические формы, противостоящие друг другу, в зависимости от объекта, на который направлена поэтическая энергия. Направленная на отрицательную общественную среду, на господствующие классы, как на народных врагов, она становится обличительной в своем единстве высокого проповеднического пафоса и сатиры. Лиризм, направленный внутрь, на свое поэтическое «я», раскрывается как трагическая тема; но общественное и личное содержание ее сливаются; обличение, обращенное не на врагов, а на близких, на людей своего круга и своего поколения, переходит в самообличение, которое тоже не абсолютно, а включено в сложные комплексы исповеди, призыва, пророчания, плача, гимна («Неизвестному другу», «Рыцарь на час», «Что ни год уменьшаются силы», «Русь»).

На тех же противоречиях основаны и сюжетные произведения Некрасова о друзьях народа («Несчастные»), о самом народе (крестьянские поэмы) и народные характеры (Дарья, Матрена Тимофеевна) и обобщенные образы народа и родины — от «Тишины» до «Кому на Руси жить хорошо».

Как поэт обнаженных противоречий, социально обоснованных в самых остро личных темах, Некрасов был наследником Лермонтова с его «пророческой речью», «горечью и злостью» и «холодом тайным». Лермонтов — поэт пробуждающегося общественного сознания в поработанной стране — выражал это сознание в общей, идейно еще смутной романтической форме и преимущественно в негативных формах отрицания, неприятия социальной действительности. Но именно эта черта уже современниками Лермонтова была оценена как скрытая сила большого мятежа. «Все наши воспоминания исполнены горечи и злобы», — писал Герцен в 1851 г., почти цитируя Лермонтова («горечью и злостью»). — «Грусть, скептицизм, ирония — вот три главные струны русской лиры» («Русский народ и социализм»). Тем самым Герцен делал представителем в с е й русской поэзии переходной поры именно Лермонтова, который, по другому его же выражению, «влачил тяжесть скептицизма во всех своих фантазиях, во всех своих наслаждениях»⁹. Классическим остается определение Белинского, данное в письме 16 апреля 1840 г. к Боткину, личности Лермонтова, но всецело верное и для его поэзии: «В рассудочном, охлажденном и озлобленном взгляде на жизнь и людей семена глубокой веры в достоинство того и другого».

В этом — главная мысль и статей Белинского о Лермонтове. Существо и направление этой веры «в жизнь и людей» было неясным, неоформленным, но логика социального отрицания вела Лермонтова к некрасовскому пути. Инстинктом художника он приближался к нему каждый раз, когда положительные ценности раскрывались ему в народной стихии.

Однако преемственность Некрасова от Лермонтова не была непосредственной и прямолинейной. Такие наиболее очевидные случаи, как стихотворение, самим Некрасовым названное «подражанием Лермонтову», или, с другой стороны, как шуточные перепевы лермонтовских стихов («И скучно, и грустно, и некого в карты надуть...»), «В один трактир они оба ходили прилежно», наконец, «Колыбельная песня»), — как раз наименее показательны и свидетельствуют только о внутренней свободе в отношении к лермонтовским темам, но не о существе приближений Некрасова к Лермонтову и отталкиваний от него.

Обличительный пафос Лермонтова в самом существе своем романтичен; от каких бы конкретных событий поэт ни отправлялся, он переносит их в некую общую, если не сверхисторическую, то обобщенно историческую сферу, и это особенно ясно не в таких нарочитых обобщениях, как «Пророк», а именно в стихах, где историческая перспектива входит в поэтический замысел, как в «Поэте». Совершенно условна здесь не только типизация образа «утратившего назначение» поэта, но и типизация исторических явлений: «изнеженный век», «ветхий», нарумяненный мир и даже соблазн золота — все эти эмоционально очень острые оценки лишь намекают на черты именно данного «века» и «мира».

Иначе строится обобщение в «Смерти поэта» — в ее обличительном финале. Гневная характеристика царедворцев звучит убийственно с самого начала вовсе не в силу исторической конкретности: обличение подлости отцов и происков сыновей в борьбе новой и старой знати не могло иметь смысла раскрытия подлинных причин гибели поэта; это лишь попутные удары, подготовляющие основной и наиболее обобщенный: «Свободы, гения и славы палачи!», а угроза «божьим судом» поистине звучала тем более мощно, чем менее конкретно она могла восприниматься; здесь брошен только намек на то, что «черная кровь» палачей прольется при этом «божьем суде». Доносчики поспешили расшифровать это как «воззвание к революции», дав невольно для себя любопытную иллюстрацию к вопросу о многозначности романтических символов. Там же, где Лермонтов стремится к исторической конкретности, например, в «Последнем новоселье», — там неизбежно романтизируется самая история; перипетии полувековой исторической борьбы изображаются как романтический конфликт между великим героем и заблуждающейся толпой.

Поэзия Некрасова в целом не знает того жанра патетической инвективы, для которой в лермонтовской поэзии был и свой, не сливавшийся с другими круг ритмико-строфических форм, тяготеющих к классическому стилю (строфы шестистопного или смешанного ямба). Став направленной и конкретнее, обличения Некрасова растворились в разнообразных жанровых и ритмических формах, в соответствии с усвоенной Некрасовым от Пушкина свободой в чередовании поэтических элементов. Так, в «Рыцаре на час» оказалось достаточным сосредоточить обличение в попутном словосочетании — даже не в целой фразе («От ликующих, праздно болтающих, обгадряющих руки в крови»), в «Песне Еремашке» — в двух строфах перехода от пародии к гимну, — все это на фоне бытовой картины; и в «Размышлениях у парадного подъезда» срединное обличительное звено соединяет бытовое повествовательное начало с песенно-элегическим концом. Но в этом среднем звене обличительный пафос почти растворен в колоритной реалистической сатире. Лермонтов знал подобные перебои авторского тона разве только в «Сашке» и в «Сказке для детей», но там они подчинялись

общему ироническому колориту, за которым скрывалась некоторая неопределенность авторских отношений к действительности.

Некрасовское отношение к враждебной ему социальной действительности именно в силу своей четкости и определенности не нуждалось в обличениях, как особом жанре. Разнообразные формы сатиры, сатиры реалистической, для которой поэзия могла использовать все достижения русской прозы от Гоголя и натуральной школы до ближайших современников-реалистов, — все это ближе соответствовало общему направлению некрасовской поэзии. И стихотворение 1852 г. «Блажен незлобивый поэт», которое должно было быть программным, написанное на смерть Гоголя и на его мотив, создавало в сущности иной образ поэта, чем обычный для Некрасова образ лирического героя. Поэт, «чей благородный гений стал обличителем толпы, / Ее страстей и заблуждений», — этот поэт ближе к обличителю-Лермонтову, чем к обличителю-Некрасову. Не случайны поэтому и близкие (отмеченные в свое время Ю. Н. Тыняновым) аналогии между этим стихотворением и лермонтовским «Пророком»:

Его преследуют хулы,
Он ловит звуки одобренья
Не в сладком ропоте хвалы,
А в диких криках озлобленья.

Не случайно и лейтмотив стихотворения — «любовь-ненависть» — совпадает с герценовской характеристикой Лермонтова, как не случайно и все антитетическое строение стихотворений в целом и в деталях, восходящее не только к Гоголю (виновнику темы), но и к Лермонтову.

Однако в лермонтовских образах «поэта» нет единства. Два стихотворения — «Пророк» и «Поэт» — таким единством связаны: это лирический герой, уверенный в своей правде и гордо противопоставляющий себя окружающему миру с его ложью. Но пафос утверждения своей правды соединяется с разочарованием в реальности такого утверждения: высокая мечта не выдерживает столкновения с тем, что на языке истории называется реакционным застоєм, а на поэтическом языке Лермонтова — холодностью, равнодушием или озлоблением «толпы». Такова трагедия не одного Лермонтова, а всего его «поколения» — передовых людей 30—40-х годов, погибавших в условиях, «где величайшие напряжения, величайшие таланты, величайшие способности поглощаются «бездонной пропастью» раньше, чем достигнут в чем-нибудь успеха» (Герцен). Вот почему и лермонтовский «поэт» раздваивался на поэта-трибуна и поэта-скептика. Раздвоенность эта могла сказываться в пределах одной лирической темы как внутреннее противоречие, но могла и олицетворяться в двух разных героях, как это и случилось в «Журналисте, читателе и писателе». В этом лермонтовском диалоге трибуну-«читателю» противостоит скептик-«писатель». Но скептик этот знает и всю силу высоких вдохновений, как в мечтах о «будущности», так и в обличениях современности; он только не верит в их действительность. Это противоречие прозвучало с полной уже резкостью у Некрасова и было им воплощено в очевидном отклике на лермонтовский диалог — в собственном диалоге «Поэт и гражданин». То, что отчасти намечено было уже у Лермонтова, — мотив общественной ответственности поэта, — стало основным в некрасовской патетике. Из смутного очерка лермонтовского благородного духом «читателя» развился образ стойкого и последовательного борца — некрасовского «гражданина», и здесь за некрасовским текстом явно виден круг идей, уже со всей четкостью выраженных его единомышленниками. Некрасовский «гражданин» противопоставлен «поэту» не как отрицание, а как выражение его лучшего «я». «Поэт» Некрасова прямо восходит к лермонтовскому «писателю»; как и у Лермонтова, он показан в движении, в борьбе, также далекой от разре-

шения в жизни, хотя в существе своем уже оцененной автором. Из двух путей, намеченных «писателем», — «воздушный, безотчетный бред» или «пророческая речь» — некрасовский «поэт» сделал решительный выбор («И гордо покидал Парнас»). Прогноз лермонтовского «писателя»:

К чему толпы неблагодарной
Мне злость и ненависть навлечь,
Чтоб бранью назвали коварной
Мою пророческую речь

Некрасов показывает сбывшимся:

И что ж?.. Мои послышав звуки,
Сочли их черной клеветой...

Он показывает сбывшимся и дальнейший путь поэта, извилистый, трудный, неразлучный с неудовлетворенностью самим собой.

Отношение Некрасова к Лермонтову может быть охарактеризовано теми словами, какими Огарев определил отношение людей своего круга к Пушкину: «...с его большою стороною мы, может, дружны». Если современник Некрасова чутко улавливал эту «больную сторону» даже в Пушкине, то тем большее значение должна была иметь для современников «больная сторона» Лермонтова, так отчетливо в его поэзии выраженная. Лермонтов, по словам Анненкова, навел Белинского на сознание, что «единственная поэзия, свойственная нашему веку, есть та, которая отражает его разорванность, его духовные немощи, плачевное состояние его совести и духа». Лермонтовское «я» в стихотворении «Гляжу



У ЗЕМСКОЙ БОЛЬНИЦЫ

Картина маслом Н. П. Загорского, 1886 г.

Третьяковская галерея, Москва

на будущность с боязнью», или «ты» в «Не верь себе...», или «мы» в «Думе» — это, при всех отличительных оттенках, лирический герой с поколебленным, мнущимся сознанием, причем в двух последних и особенно в «Думе» это поэтическое смятение включено в перспективу общественно-исторического. Здесь открывались широчайшие возможности для лирики Некрасова, в которой личное и общественное «я» поэта сливалось окончательно, и поэт ясно сознавал общность своих «недугов» с недугами века.

Некрасов создавал свою лирику личных и общественных диссонансов в 50-е, 60-е, 70-е годы, в условиях, изменившихся по сравнению с условиями времени Лермонтова, но и продолжавших их: основное — порабощение страны, скванность ее жизненных сил, видимое бессилие свободолюбивых порывов — все это в измененных формах продолжало существовать в русской исторической действительности. Эта общность основы делала возможными и более близкие соответствия между мотивами поэзии Лермонтова и Некрасова: жажда свободы и сопротивления всякому, также и духовному рабству; борьба с враждебным прошлым («ошибками отцов»); жажда деятельности и трагедия бессилия — все это, усиленное и обостренное в новых исторических условиях, отозвалось у Некрасова даже и непосредственно; достаточно привести одну его строчку —

Постыдное бессилие раба,

— в которой сгущен и сосредоточен целый комплекс лермонтовских мотивов; сравним строфу из «Думы»:

К добру и злу постыдно равнодушны,
В начале поприща мы вянем без борьбы,
Перед опасностью п о з о р н о - м а л о д у ш н ы
И перед властью презренные рабы.

Да и тема «ошибки отцов», обращенная к тому же в сущности поколению, прозвучала у Некрасова в «Недавнем времени» (1871):

Таковы ли бывают отцы,
От которых герои рождаются?

Но, в то время как тема бессилия (хотя и с существенно иными чертами) становится одним из лейтмотивов Некрасова (мотив «Рыцаря на час»), другие лермонтовские темы — такие, как тема преждевременной зрелости и пресыщения, — для Некрасова не могли быть актуальными и соответствий не имели; они остались специфическими для рефлектирующей поэзии 40-х годов, преемственно связанной еще со всей полосой эпикурейской поэзии и со всей ее проблематикой. Преодоление эпикурейского мироотношения различно переживалось Пушкиным, Баратынским, Лермонтовым, но в разных идеологических и поэтических формах оставалось проблемой для них всех. Некрасов — уже по ту сторону этой проблематики, что сжато выражено им в строфе:

Праздник жизни — молодости годы —
Я убил под тяжестью труда,
И поэтом, баловнем свободы,
Другом лени — не был никогда

— строфе, полемически обращенной, как это было показано выше, к поэтам пушкинского периода и круга. Вот почему и лермонтовская «Дума» отзывается в поэзии Некрасова не всем своим содержанием, а только теми мотивами, которые сохранили силу в новых исторических условиях.

Социально-психологическая тема бессилия у Лермонтова и Некрасова, при всех исторически неизбежных оттенках, имеет общий характер. Это бессилие не от отсутствия сил, а от их несоразмерности с желаниями и стремлениями человека. «В начале поприща мы вянем без борьбы» —

не простая констатация психологического состояния, а скрытая мечта о борьбе; то, на что намекал Лермонтов и что для его сознания рисовалось еще в неясных очертаниях, раскрывал Некрасов, для которого понятие «борьбы», — а значит, и бессилия в борьбе, — звучало уже конкретно.

Поэтому и мотивы бессилия утрачивают в поэзии Некрасова тот оттенок фатальности, какой они имеют в поэзии Лермонтова, и, напротив, приобретают иные, у Лермонтова не развитые, черты — строгой с р а в н и т е л ь н о й оценки своего общественного поведения в сопоставлении не только с отвлеченным идеалом, но и с живыми образами — и образцами — борцов. Такая оценка отчетливее всего выражена в предсмертной лирике Некрасова («...на меня их портреты/Укоризненно смотрят со стен»). Самое бессилие в условиях сравнения становится не столько абсолютной самооценкой, сколько показателем требований к себе и своему общественному долгу.

Противоречие между фактическим бессилием и потенциальными силами выразилось в поэзии Лермонтова наиболее остро в его знаменитом самоопределении: «железный стих, облитый горечью и злостью». Это была как бы формула лермонтовского отношения к действительности, им отрицаемой: эстетическому выражению потенциальных сил («железный стих») соответствуют эмоции неудовлетворенности и непримиримости; при этом метафорическое определение субъективного тона — «горечь» — закономерно выдвинуто здесь на передний план. Столь же закономерно для некрасовской поэзии решающей оказывается вторая часть лермонтовской поэтической формулы: «злость» — это определение не столько личного переживания впечатлений действительности, сколько отношения к ней поэта. Как Лермонтов наделил «злостью» свой стих, так и Некрасов, уже не однажды, а в ряде самоопределений, говорит о злобе, озлоблении, как об отличительном свойстве собственной поэзии; подобно Лермонтову, у него это — формула общественной поэзии поэта, но еще более определенная. Лермонтов в стихотворении «Как часто пестрою толпою окружен...» исходил из романтической ситуации — мечтающий поэт и равнодушная толпа, «свет» (хотя объективная энергия стихотворения, конечно, перерастала эту исходную ситуацию); Некрасов своей формулой злобы и озлобления говорит прямо о поэте-борце в кругу обобщенно понятой враждебной действительности. Своеобразие каждого поэта и преемственность между ними исторически вполне объяснимы.

В стихотворении 1848 г. «Поражена потерей невозвратной» строка «Погасла и спасительная з л о б а» имеет несомненный общественный подтекст. В дальнейшем это еще очевиднее, так как черты «злобы», «озлобления» придают своей поэзии, своей музе:

В душе о з л о б л е н н о й, но любящей и нежной...
(«Муза», 1851)

Друзья мои по тяжкому труду,
По музе гордой и несчастной,
Кипящей з л о б о ю безгласной!
(«Чуть-чуть не говоря...», 1856)

Угрюм и полон о з л о б л е н ь я
У двери гроба я стою
(«Поэт и гражданин», 1856)

...Те честные мысли...
В которых так много и з л о б ы и боли,
В которых так много любви!
(«Крестьянские дети», 1861)

Сочетание «злоба и любовь» словесно у Лермонтова не выражено, но за Лермонтова его выразил Герцен, определяя историческую роль Лермонтова словами: «Нужно было уметь ненавидеть из любви». Но еще раньше

«Крестьянских детей», всего через четыре года после брошюры Герцена — в 1855 г., Некрасов пишет два стихотворения, где настойчиво звучит тот же мотив. В одном — «Праздник жизни» — так охарактеризована собственная поэзия:

Нет в тебе творящего искусства...
Но кипит в тебе живая кровь,
Торжествует мстительное чувство,
Догорая, теплится любовь.

Другое: «Замолкни, муза мести и печали» заканчивалось:

То сердце не научится любить,
Которое устало ненавидеть...

В провозглашении этого единства Некрасов опирался на общий смысл лермонтовской поэзии, так именно и раскрытый Герценом, а в формулах отрицания — злоба, ненависть и мстительное чувство — прямо продолжал Лермонтова: ведь и мотив мести, дважды включенный Некрасовым в свое поэтическое самоопределение, тоже восходит к лермонтовской теме поэта:

Иль никогда на голос мщенья
Из золотых ножен не вырвешь свой клинок...

Независимо от всех возможных текстуальных параллелей важно то, что Лермонтов продолжал пути для лирики противоречивого личного и общественного сознания. Такие некрасовские стихотворения, как «Замолкни, муза мести и печали», «Неизвестному другу», «Рыцарь на час», «Разбиты все привязанности» и ряд «Последних песен», являются развитием поэтического метода, разработанного Лермонтовым в его «рефлектирующих» стихотворениях. Общностью основного поэтического содержания и направления предопределялись и более конкретные стилистические соответствия. Некрасов смыкается с той системой образов, которая была закреплена в лирике этого типа Лермонтовым.

Поэтическая символика борьбы и поражения — образы рабства, цепей, тюрьмы, пытки, казни, терний — были Некрасовым унаследованы с тем же общим смысловым и эмоциональным содержанием. Некрасов еще шире их применяет; Лермонтов в своем тюремном цикле связан сюжетными ситуациями; Некрасов пользуется теми же образами для сравнений и метафор, окрашенных общественно-эмоциональным тоном:

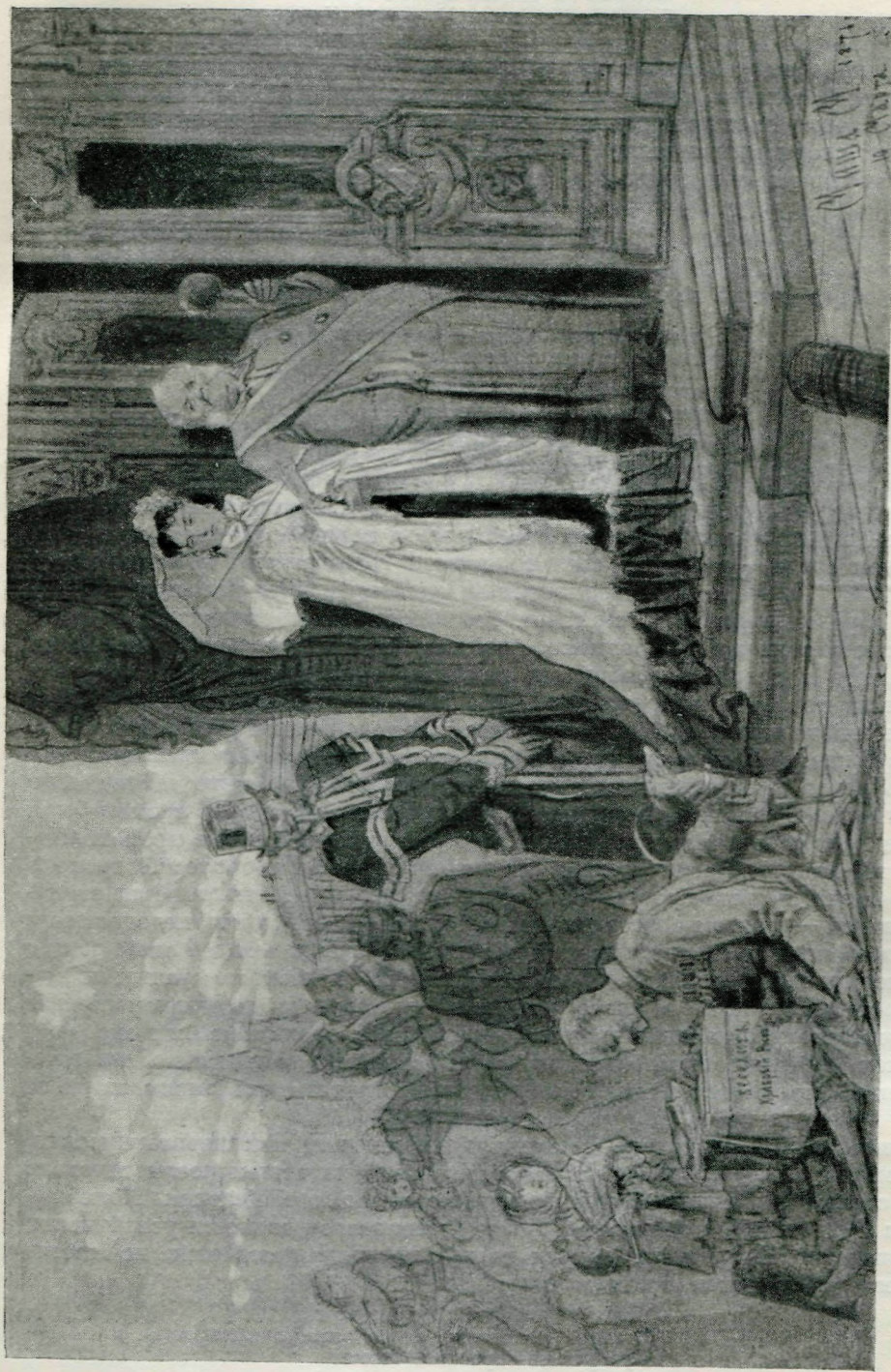
...Мне самому, как скрип тюремной двери,
Противны стоны сердца моего.
...Тюремщиком больного не зови...
...Ты умерла: тюрьма освободилась... и т. д.

Образ тюрьмы всецело включается в реалистическую систему Некрасова и стилистическими деталями даже подчеркивает связь с этой системой («скрип тюремной двери»). Более неожиданными, на первый взгляд, оказываются в системе Некрасова образы терний, тернистого пути и особенно тернового венца, где романтическое происхождение несомненно и реалистическая мотивировка совершенно исключена. Между тем для Некрасова эти именно образы особенно значительны, так как с ними связаны его основные общественно-эстетические формулы.

Терновый венец у Некрасова — символ исторических народных страданий:

Народ-герой! в борьбе суровой
Ты не шатнулся до конца,
Светлее твой венец тернового
Победоносного венца!

(«Тишина», 1857).



У ПОДЪЕЗДА
Рисунок М. О. Михейлова, 1876 г.
Музей революции СССР, Москва

Тернии—также и символ будущей борьбы за народ:

Выводи на дорогу тернистую!..
 («Рыцарь на час», 1860 и др.)

В то же время терновый венец становится знаком единства страдающего народа и поэта, призванного «воспеть его страдания». Образом этим заканчивается программное стихотворение 1855 г. «Праздник жизни...» («И венцом терновым наделяет/Беззащитного певца...»), как и другое, почти одновременное и еще более программное стихотворение «Поэт и гражданин»:

Но шел один венок терновый
 К твоей угрюмой красоте.

Этот образ прямо восходит к лермонтовской символике:

И прежний сняв венок — они венец терновый,
 Увитый лаврами, надели на него...

Пусть толпа растопчет мой венец,
 Венец певца, венец терновый!..

Зачем тебе венцы его вниманья
 И тернии пустых его клевет?

Не привожу примеров других общих образов (цепи, пытки, казни), так же широко использованных Некрасовым вслед за Лермонтовым, а в конечном счете — вслед за всей традицией гражданской поэзии: между Рылевым, Полежаевым, Лермонтовым и Некрасовым устанавливается, таким образом, прямая преемственность. Место этих образов в разных поэтических системах было, однако, различным. У Лермонтова образы эти рождались в процессе обобщения романтических тем — борьбы «героя» и «толпы», хотя в то же время в них отражался и гораздо более широкий исторический трагизм поэта, как подлинного исторического героя, и «толпы», как враждебной ему среды; энергия и эмоциональная насыщенность этих образов уже создавали предпосылки для некрасовского пафоса, но в романтической системе Лермонтова все подобные образы и мотивы были вполне органическими, дополняя и оттеняя другие, того же происхождения и характера. Так, в отрывке «Не смейся над моей пророческой тоскою» образ казни на плахе соотнесен с образом «удара судьбы», а образ тернового венца — притом «растоптанного» толпой — с образом «недоцветшего гения», причем сочетаются все эти образы не логикой темы, а лишь общим эмоциональным колоритом. В стихах «Памяти Одоевского» «венцы вниманья», «тернии клевет» и «коварные цепи» — комплекс нарочито условных образов, противостоящих простому и свободным впечатлениям природы и близкого природе простодушного сердца человека. Значение образов колеблется, но остается неизменным общий трагический эмоциональный тон.

В некрасовскую систему те же образы входили как неорганические, инородные и потому подчеркнуто выделенные на общем реалистическом фоне системы, как знак большого художественного обобщения. Колеблющееся у Лермонтова значение образов у Некрасова делается устойчивым; историческое обоснование образа не только подразумевается, но иногда на него указывается в самом тексте:

Есть времена, есть целые века,
 В которые нет ничего желанней,
 Прекраснее тернового венка.
 («Мать», 1868)

Романтический по своему происхождению образ¹⁰ играет уже роль не одного из многих подобных, а роль особого, необычного, выделенного и противопоставленного своему образному окружению. Тем самым, ему

придается функция вершинного и обобщающего в композиции стихотворения.

Наибольший историко-литературный интерес представляют те случаи в поэзии Некрасова, когда образы, восходящие к романтическим системам, вступают в соприкосновение с образами иного, реалистического происхождения. Так, образ «музы в терновом венке» чередовался и сочетался у Некрасова с образом «кнутом иссеченной музыки», невозможным у Лермонтова. Некрасов же в своем восьмистишии 1848 г. «Вчерашний день часу в шестом» наглядно показал, как, исходя из метода натуральной школы, почти что буквально из «Физиологии Петербурга» («...зашел я на Сенную»), можно притти к высокому поэтическому символу, а в стихотворении 1855 г. «Безвестен я...» посредством тех же образов показал возможность синтеза реалистической и романтической символики:

Нет! свой венец терновый приняла,
Не дрогнув, обесславленная муза
И под кнутом без звука умерла.

Как уже сказано, прямо по лермонтовским путям Некрасов не шел, но такие пробы, однако, бывали, и самая их возможность показывает, что Лермонтов был для Некрасова не только «наследством», но и живым современным явлением (так было и фактически: ведь Некрасов дебютировал еще при жизни Лермонтова). Одна такая проба уже отмечена: это «Блажен незлобивый поэт», задуманный по следам «Пророка»; другой пример — «На Волге», явно восходящее к «Мцыри».

Некрасов воспринял «Мцыри» не только как ритмико-синтаксический образец, но применил этот образец к сходной теме исканий и разочарований юноши или подростка в поисках жизненного пути. Некрасов воспринял здесь всю ритмическую систему «Мцыри»: не только бесстрофный четырехстопный ямб сплошной мужской рифмовки с узаконенными переносами, но и периодическое строение стиха с полновесными существительными в мужских рифмующих окончаниях. В поэме Некрасова есть строки, звучащие по-лермонтовски до полной иллюзии:

Зато, добытая с тех пор,
Привычка не искать опор
Меня вела своим путем,
Пока рожденного рабом
Самолюбивая судьба
Не обратила вновь в раба!

Это как бы самостоятельная свободная вариация на тему «Мцыри», которая могла бы занять свое место в этой поэме. А вот варианты уже к отдельным мотивам и эпизодам:

В каких-то розовых мечтах
Я позабылся. Сон и зной
Уже царили надо мной...

Сравним у Лермонтова:

Трудами ночи изнурен,
Я лег в тени. Отрадный сон
Сомкнул глаза неволью мне

Или — у Некрасова:

Какие клятвы я давал —
Пускай умрет в душе моей

У Лермонтова:

Воспоминанья тех минут
Во мне, со мной, пускай умрут...

Очевидно, этот ритм применим — по крайней мере, в русских стихах — для нагнетания однородных эмоций, подчеркнуто резких и не находящихся разрешения, — таков именно эмоциональный мир лермонтовского героя. И у Некрасова ритм этот представляется оправданным там, где он дает вариант, — пусть исторически своеобразный, — того же эмоционального мира. Но Некрасов сопрягнулся с Лермонтовым лишь в исходной психологической теме, а не в ее развитии; уже в данной поэме внутренняя убедительность лермонтовского ритма для некрасовской темы ослабевала (в дальнейшем он смог быть использован Некрасовым лишь в пародийно-сатирическом «Суде» 1868 г.). Лермонтовская тема при всей подлинности психологического рисунка и при всей точности местного колорита остается в пределах романтического конфликта «естественного состояния человека» с искусственным и ложным миром насилия (символически представленным в образе монастыря). В некрасовскую тему — пробуждения сознания под влиянием социального зла — органически включены мотивы данного исторического времени и данной социальной среды.

Движение в этом направлении испытывала уже поэзия Лермонтова. Это не был заверченный и последовательный демократизм, но это было предрасположение к нему, которое обнаруживалось, прежде всего, объективно, в творческой практике. Лермонтов шел в значительной мере по пушкинскому следу, к народности как к творческой основе и к реалистически конкретному методу творчества. В его эволюции не было перелома, а было преобразование романтизма изнутри, притом очень органическое и глубокое. Лермонтов не искал внешних, декоративных признаков народности и не отказывался от прежнего лирического содержания, но разрабатывал это содержание новыми средствами. Показательный пример — «Завещание», стихотворение, в котором та же тема, что и в прежней романтической лирике Лермонтова, — тема одиночества и обреченности; но недавнее «Я в мире не оставлю брата» теперь раскрыто в жизненных ситуациях, притом с полным отказом от поэтических эффектов: основным выразительным средством является теперь глубоко экспрессивная лирическая интонация¹¹. Та «нагая простота», к которой стремился Пушкин, возобладала здесь в пределах, вряд ли не превышающих пушкинские требования. И естественным следствием отказа от «условных украшений стихотворства» (Пушкин), всегда ориентированных на исторически конкретный стиль определенной культуры, было приближение к свободной стихии демократической народности. Лирический герой «Завещания» дан вне социальной окраски, он нейтрален. Эту же нейтральность, которая объективно вела к демократизму, находим мы и в «Бородине», и в «Казачьей колыхальной песне», и — в особенно любопытной по связи с Некрасовым — «Соседке»: простота поэтической речи в сочетании с легкими ритмическими параллелизмами создала здесь ту близость к народной песне, которая и на деле превратила стихотворение в песню. В лермонтовском творчестве это стихотворение 1840 г. было одним из многих несбывшихся обещаний, но оно оказалось и одним из зерен некрасовской лирики. Лермонтов показал здесь, что в песенной форме и в границах несложного сюжета может быть отражено индивидуальное чувство жизни: здесь — тоска по воле и готовность к борьбе, с чем связан и образ женщины-товарища.

Стихотворение «Соседка» имело и непосредственные последствия для Некрасова. В 1850 г. он написал довольно близкое подражание ему. Это была первая (очень неудачная) редакция стихотворения «Буря». На основе ритма «Соседки» Некрасов построил бытовой и психологический эпизод, где самая ситуация — герой и «соседка» — лишь отдаленно восходит к Лермонтову, где опасному предприятию лермонтовского сюжета соответствует, без всякого налета пародии, всего только свидание в грозу и бурю, но где несомненно общее с Лермонтовым эмоциональное содержание: на-



КРЕСТЬЯНИН НА ПАШНЕ

Аquareль П. П. Соколова, 1874 г.
Музей русского искусства, Киев

строение жизненного подъема, переживание любви, понимаемой как приобщение к полноте жизни. Отсюда и близкие к Лермонтову лирические интонации:

Не казалась бы ночь ей темна.
Да настолько ли любит она?..
...Без надежды вхожу я в беседку,
Озираюсь — и вижу соседку...

Через три года Некрасов переработал «Бурю», причем вытравил все черты сходства с Лермонтовым: двустопный шестистопного хоря не вызвали уже никаких ассоциаций с Лермонтовым; исчезли песенные интонации вообще, а попутно и те общепозитические банальности, в которых Лермонтов был неповинен («Наше счастье тихо цветет» и т. п.). Любопытно, однако, что пародия Алмазова на первую редакцию «Бури» («Кофей», 1851) высмеивала, как видно, не эти банальности, а как раз обыденность сюжета и простоту поэтической речи.

Устремления лермонтовской поэзии последних лет к народности оставались бы разрозненными, если бы не возникло стихотворение, где они возведены в большое обобщение. Это — «Родина», стихотворение, о котором отозвались так восторженно и Белинский и Добролюбов. То скептическое, как может показаться на первый взгляд, отношение к истории, которое раскрывается в первых строках «Родины», на самом деле вовсе не было таковым: оно знаменовало переход к иному, прогрессивному историзму, для чего и нужно было разрушить ложный казенный образ России и выдвинуть его другое, не показное содержание — природу и народ. Частности этого нового образа России уже даны были Пушкиным, но обобщение создано Лермонтовым. В этом почти предсмертном стихотворении как бы намечена новая, так и не осуществленная самим поэтом творческая программа. Она стала «программой» для Некрасова. Лермонтовское отрицание официозных и славянофильских исторических построений, лермонтовское непосредственное чувство близости к русской природе и народу

разделялись Некрасовым всецело. Вместе с тем Некрасов напитал лермонтовское обобщение живой и действенной исторической идеей, тем историзмом, обращенным в будущее, который был подготовлен лермонтовским отрицанием. Все частности лермонтовской «Родины» получили дальнейшее развитие, начиная с пейзажа, который особенно близок к лермонтовскому в «Тихине» Некрасова.

...Суровость рек, всегда готовых
С грозой выдержать войну,
И ровный шум лесов сосновых,
И деревенок тишину,
И нив широкие размеры...

Этот обобщенный внешний образ России много раз видоизменялся и углублялся в творчестве Некрасова. Но и другие лермонтовские намеки были им раскрыты с большой полнотой. За «дрожущими огнями печальных деревень» он показал и быт, и события, и характеры, и чувства. «Отрада многи м не знакома я» (этими словами Лермонтов подчеркивает необычность своего восприятия русской деревни) — стала одним из органических мотивов поэзии Некрасова:

Запаслася скирдами, родная,
Окружилася ими она,
И стоит словно полная чаша...
(«Рыцарь на час»).

А две заключительные строки «Родины» (восходящие к Пушкину, но ставшие в композиции лермонтовского стихотворения особенно многозначительными) широко развернулись во многих образах и эпизодах «Кому на Руси жить хорошо».

Так обобщенный лермонтовский образ родины дробился на элементы, которые развивались в поэзии Некрасова. В то же время Некрасов создавал свои обобщения родины. Но у Некрасова народ уже не только угадывается за природой, как в «Родине» Лермонтова, — для Некрасова понятия родины и народа совпадают, а природа воспринимается либо как фон, как обстановка народной жизни, либо как ее символ. Такой символ — Волга в ее разливе в «Размышлениях у парадного подъезда», где основное и глубочайшее обобщение — народный ст о н, — обобщение, подготовленное мотивом бурлацкого «воя» («На Волге»). Образ родины сливается с образом народа, а народ олицетворяется в «сеятеле и хранителе» родины — мужике. Так в «Размышлениях», так и в стихотворении 1861 г., замечательном по органическому единству личного и социально-исторического пафоса:

Что ни год — уменьшаются силы,
Ум ленивее, кровь холодней...
Мать-отчизна! дойду до могилы,
Не дождавшись свободы твоей!..
Но желал бы я знать, умирая,
Что стоишь ты на верном пути,
Что твой пахарь, поля засевая,
Видит ведреный день впереди...

Такое обобщение могло быть создано только зрелой демократией в условиях реально обострившейся борьбы. Но симптомом возможности такого обобщения была «Родина» Лермонтова, в которой отвергнутому пафосу дворянской государственности противопоставлена непосредственная любовь к родине, обобщенная в ее недворянских, народных чертах, с деревнями, избами и мужиками. Некрасов смыкается не только с лермонтовской лирикой душевных противоречий, но и с теми предпосылками демократической реалистической поэзии, которые были заложены в лермонтовской романтике. Некрасов развивает их в своей реалистической системе,

в которую своеобразно включенными оказались и многие достижения романтической символики — там, где они помогали поднимать реальное и частное до обобщений большого масштаба.

4

Литературная преемственность между Кольцовым и Некрасовым прямее и яснее, чем в случаях, рассмотренных выше. Задачи, возникавшие при усвоении наследия Кольцова, были довольно точно формулированы Добролюбовым. Он указывал будущему поэту «реальную, здоровую основу» кольцовской поэзии, считая только, что ее нужно «расширить», или, как выразился он в другом месте, «осмыслить и узаконить сильные, но часто смутные и как будто безотчетные порывы Кольцова». К этому надо прибавить еще одно, более конкретное высказывание Добролюбова о Кольцове: «Кольцов жил народной жизнью, понимал ее горе и радости, умел выражать их. Но его поэзии недостает всесторонности взгляда; простой класс народа является у него в уединении от общих интересов...» («О степени участия народности в развитии русской литературы»), — вот почему Добролюбов считает Некрасова стоящим на более высокой ступени поэзии. Добролюбов вынужден был говорить намеками, но намеки эти нетрудно раскрыть. «Реальная, здоровая основа» кольцовской поэзии — ее демократизм. Однако это демократизм в его начальной стадии — он исторически ограничен, его изображение крестьянской жизни лишено социально-исторической перспективы. Правда, Кольцов не только эмпиричен и этнографичен, — поэзия его эмоциональна, она полна «порывов», но порывы эти романтичны («смутны» и «безотчетны»); они не ведут к цельному и последовательному пониманию народной жизни. Новый, революционный демократизм, оторвавшись от кольцовской основы, должен его «расширить» и «осмыслить». Таков смысл оценок Добролюбова, ближайшего соратника и единомышленника Некрасова. Добролюбов убедительно доказал, что Некрасов не только продолжает Кольцова, но и расширяет и углубляет его, что поэзия Некрасова — новый и более значительный этап демократического искусства.

Поэзия Некрасова могла быть таким этапом, так как выросла не только из Кольцова, но и из Пушкина, и не только из Пушкина, но и из Гоголя, натуральной школы и русской реалистической прозы. Поэзия Некрасова реалистична, тогда как Кольцов, при всей «реальной и здоровой» основе своей поэзии, при всей подлинности в его ощущении природы крестьянского быта и земледельческого труда, во многом остался русским романтиком 30-х годов. Поэтический мир Кольцова насыщен подлинными жизненными впечатлениями, но он и не притязает на соблюдение всех реальных пропорций: в этом поэтическом мире показаны и социальные отношения, но скорее как фатальная неизбежность; в этом поэтическом мире видное место принадлежит труду, но скорее как радостному идеалу, чем как отражению реальности. Это одно бывало не раз поводом для нападок на Кольцова, поводом для отрицания в нем истинной народности. На самом деле, именно романтически обобщенный колорит поэзии Кольцова и, прежде всего, в теме труда делает поэзию его особенно глубокой, исторически особенно жизнеспособной. То же можно отнести к лирическому герою Кольцова вообще, к его психологическому облику. Облик этот и не имеет в виду полного воспроизведения типических черт народной социальной психологии; он не столько точен и конкретен, сколько символичен. Удаля, душевный размах, энергия, с другой стороны — уныние и чувство бессилия в лирическом герое Кольцова вовсе и не задуманы как социальная и национальная характеристика современного поэту русского крестьянина. Взяв от народной песни ее эстетическую и психологическую основу, ее

чистосердечие в раскрытии душевного мира, Кольцов на этой основе раскрыл переживания современного человека, романтика 30-х годов, — переживания общечеловеческие и народные одновременно, поскольку именно народность позволяла раскрыть подлинную человечность.

Для Некрасова — народного поэта нового исторического периода — значение Кольцова трудно преувеличить. Легко угадать, что близость к Кольцову скажется в поэзии Некрасова не столько в конкретных образах и мотивах, сколько в общем направлении поэзии.

В истории творчества Некрасова можно довольно точно установить момент первоначального воздействия Кольцова. В «Мечтах и звуках», написанных еще при жизни Кольцова, нет ни малейшего его отголоска. Интерес к Кольцову был, вероятнее всего, внушен Некрасову Белинским и во всяком случае относится к годам сближения с ним, т. е. не раньше 1842 г. Некрасов был гласным издателем посмертного собрания стихотворений Кольцова (совместно с Н. Я. Прокоповичем; негласным и основным был Белинский). Книга разрешена была цензурой 5 февраля 1846 г.; замысел издания и работа над ним относятся, очевидно, к 1845 г. В том же 1845 г. Некрасов гостит у Герцена и там, под влиянием споров между западниками, пишет стихотворение, которое самого его поражает «странностью содержания» и которое он именно поэтому и через десять лет решает напечатать, только выдав за перевод из Ларры: «Я за то глубоко презираю себя...» На самом деле, это был первый у Некрасова отзыв Кольцова, и не только потому, что в основе четырехстопных анапестов, зарифмованных, как двустипшия, здесь угадываются двустопные анапесты Кольцова, но и потому, что, начавшись лермонтовскими самообличительными нотами, стихотворение, начиная с четвертого двустипшия, все больше сбивается на кольцовские мотивы и на кольцовские же, близкие к народным, интонации:

Что, доживши кой-как до тридцатой весны,
Не скопил я себе хоть богатой казны...

Это и тематически и стилистически неожиданное (после трех первых) двустипшие воспринимается, как отзыв и «Косаря» и «Русской песни» («Как свою казну трудом нажить?..»).

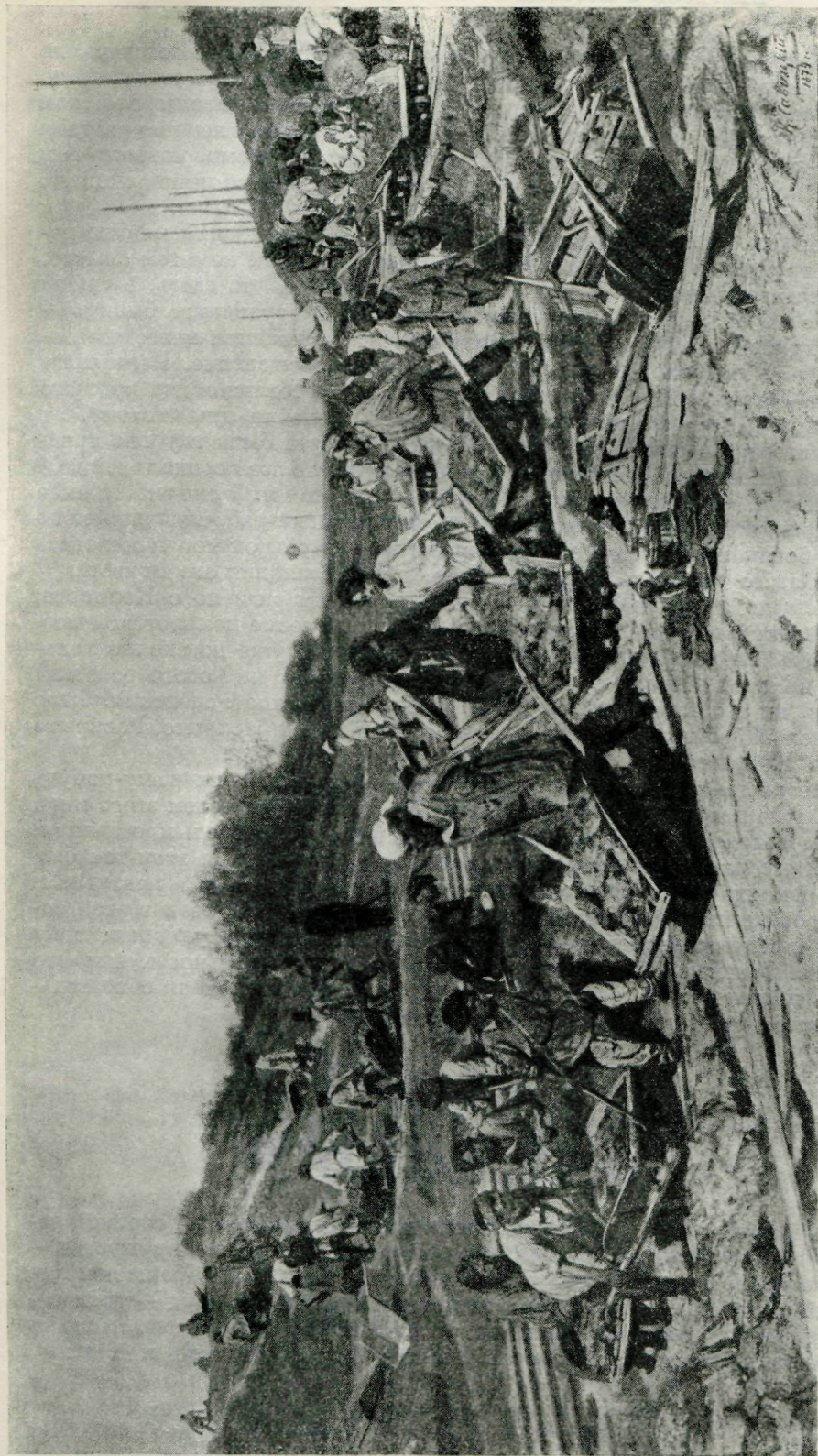
Чтоб глупцы у моих пресмыкалися ног,
Да и умник подчас позавидовать мог...

— это вариация на тему кольцовской песни «Товарищу» («И те ж люди враги, /Что чуждались тебя, / Бог уж ведает как, / Назовутся в друзья...»).

И что злоба во мне и сильна и дика,
А до дела дойдет — замирает рука...

— это опять вариация кольцовских мотивов слабоволия («Да на путь по душе / Крепкой воли мне нет» и др.). «Странное содержание» стихотворения имело большую судьбу в дальнейшей лирике Некрасова, но важно, что первый эскиз к будущему «Рыцарю на час» был дан по следам и по образцу Кольцова. Это говорит и о том, что Кольцов для Некрасова имел значение не только своей «реальной, здоровой стороной», но и всем существом своего лиризма, вовсе не чуждого противоречивых эмоций. Кольцов показал Некрасову, что и это «странное содержание» может быть выражено во всей простоте народно-песенного языка и стиха. Знаменательно и то, что мотивы, наиболее родственные Кольцову тематически, выражены стихом, очень близким к соответственному кольцовскому; здесь открывались возможности для всей дальнейшей анапестической ритмики Некрасова.

В 1846 г. им написан «Огородник» — стихотворение, оставшееся по своему общему стилю в его поэзии единственным, но важное как промежу-



РЕМОНТНЫЕ РАБОТЫ НА ЖЕЛЕЗНОЙ ДОРОГЕ

Картина маслом К. А. Савицкого, 1874 г.

Третьяковская галерея, Москва

точное звено. Написанное на мотив, близкий кольцовскому «Бегству», но с более резким и вызывающим демократизмом в основе, оно стилизовано под ту условную народность, которая у самого Кольцова была пережитком традиции русских «романсов» и «баллад». Эффектные внешние образы красавца-героя и красавицы-героини нарисованы приемами, которые и у Кольцова восходят не столько непосредственно к народной песне, сколько к стилизациям Дельвига или Цыганова.

Кольцов был первым в русской поэзии поэтом, выразившим эмоцию радостного труда. Он выразил эту эмоцию, как романтик, не в том смысле, что искусственно придал ее герою, но в том смысле, что здесь, в ущерб т о ч н о с т и отражения типических переживаний труженика, были подняты до художественного идеала психологические явления менее типические, но зато наиболее жизнеспособные и многообещающие. Перефразируя слова Гоголя о Пушкине, можно сказать, что Кольцов дал русскому земледельца «в его развитии»; он мог это сделать, конечно, лишь потому, что зародыш этого развития уже существовал. Эта черта была глубоко принципиальной и обещала совершенно новое восприятие всей социальной действительности. «Придет ли ему в голову,— писал Гл. Успенский, имея в виду Пушкина,— что этот кое-как в отрепье одетый раб, влачащийся по браздам, босиком бредущий за своей клячонкой, чтобы он мог чувствовать в минуту этого тяжелого труда что-либо, кроме сознания его тяжести»¹². В этих словах Успенского, как и во всем, что им сказано о Кольцове, сквозь высокую оценку просвечивает и переосмысление кольцовской поэзии: пахарь, нарисованный здесь Успенским,— это уже не вполне кольцовский пахарь; в системе кольцовских образов нет ни босого раба, ни клячонки, ни тяжести труда. Противоречие, замеченное Успенским, было лишь заложено в поэзии Кольцова, но не было в ней раскрыто. Раскрыто оно было Некрасовым.

Поэтический мир Некрасова ближе к кольцовскому, чем к чьему-нибудь другому, уже потому, что труд является основным двигателем этого мира (в прямом или скрытом виде), а труженик (и в первую очередь крестьянин) основным его деятелем. Но поэтический мир Кольцова при всем том был условно-романтическим миром; и тема труда входит в него в идеальном, сублимированном, радостном аспекте (более дифференцирован в этой системе о б р а з лирического героя). Некрасов знает подлинную диалектику в поэтическом осмыслении темы труда. Он знает наугу реальность тяжелого труда и отражает его с той прямоотой и верностью, какие стали обязательными после достижений натуральной школы:

Бедная баба из сил выбивается,
 Столб насекомых над ней колыхается,
 Жалит, шкочет, жужжит!

.....
 Слезы ли, пот ли у ней под ресницею,
 Право, сказать мудрено... и т. д.

Это один аспект на труд. Величайшее напряжение подобной горькой лирики труда, всегда прямо или скрыто обличительной в своем существе,— «Железная дорога», где труд, уже не земледельческий, изображается как прямое бедствие. Но знает Некрасов и другой аспект на труд — восходящий прямо к кольцовским «Песне пахаря», «Косарю» и «Урожаю», к таким лирическим мотивам, как «Весело я лажу/ Борону и соху» и т. п.:

Весело 'видеть семью поселян,
 В землю бросающих горсти семян;

 Но веселей нет поры обмолота;
 Легкая дружно спорится работа...

Здесь (в «Саше», 1855) этот «веселый» колорит мотивирован наивным восприятием подростка. Что этот подросток — помещичье дитя, для Некрасова несущественно, как это видно из «Крестьянских детей», где то же восприятие передано крестьянскому ребенку и где в круг впечатлений включен уже весь круг земледельческих работ:

Но даже и труд обернется сначала
К Ванюше нарядной своей стороной:
Он видит, как поле отец удобряет,
Как в рыхлую землю бросает зерно... и т. д.

Однако и для Некрасова дело не только в разных восприятиях ребенка и взрослого, но и в том, что детское восприятие открывает какие-то существенные «стороны» в самом труде. В самой тяжелой «страде деревенской» заложены те возможности, которые обещают не только веселую работу кольцовского пахаря, но и тот труд будущего человечества, о котором мечтал Чернышевский, когда писал свой четвертый сон Веры Павловны. Что для Некрасова это именно так, показывает другая его картина страды — в поэме «Мороз, Красный нос» (XXI—XXII), в которой и радость и тяжесть труда соединяются в одно почти неразложимое целое:

Стала скотинушка в лес убираться,
Стала рожь-матушка в колос метаться.
Бог нам послал урожай!
.....
Спинушка ноет с натуги,
Руки и ноги болят,
Красные, желтые круги
Перед глазами стоят...
Жни-дожинай поскорее,
Видишь — зерно потекло...
Вместе бы дело скорее,
Вместе повадней бы шло...

Эта многосторонность и сложность решительно разлучала Некрасова с той славянофильски-тенденциозной поэзией, которая создавала фальшиво идиллические картины крестьянского труда (даже и крепостного), картины, на фоне которых кольцовские песни кажутся сдержанными и умеренными. Такова, например, картина жатвы в «Бродяге» Ив. Аксакова:

Ну-те вы, девки, покиньте прохлады:
Вновь оржанные, томящие страды!
В поле рассыпьтесь, берите серпы,
Жать и вязать золотые снопы!..
Левой рукой забирая колосья,
Каждая правой их режет серпом,
Звонко друг дружке пошлют отголосья,
Выжатые вместе сойдутся путем.
Прочь сарафаны! иль жар вас ознобит?
Душно вам стало? Купанье пособит!

Ни язык — довольно колоритный, ни стремление к эмпирической точности не могут устранить впечатления фальши, отличающего эту картину и от Кольцова и от Некрасова. Стремление к точности создает даже комический эффект: «Л е в о й рукой забирая колосья, / Каждая п р а в о й их режет серпом» — наблюдение безукоризненно. Вся страда хоть и названа «томящей», но представлена каким-то легким роздыхом между прежними «прохладами» (?) и ожидающим после работы купаньем (которое изображено куда подробнее, чем самая работа).

От Кольцова к Некрасову идет и вся вообще традиция р о л е в ы х стихотворений, герой которых наделен социально-психологической характеристикой именно как герой из народа. Но Некрасов пошел на этом

пути гораздо дальше Кольцова. Кольцов и в ролевых своих стихотворениях оставался прежде всего лириком. Основным поэтическим заданием его было не создание образа-характера, а то лирическое содержание, которое с этим образом соединялось. Лиризм содержания лишь мирился с известной условностью образов, воспринимавшихся на фоне народно-песенных образов «молодца» и «девицы». Но уже у Кольцова эти образы расцветивались и более конкретными красками: в «молодце» проступали черты «селянина», «пахаря», «косаря», «бедняка»; в круг поэтических тем входили социальные отношения и противоречия. Правда, очертания социальных тем в поэзии Кольцова неопределенны. Бедность в его поэзии — почти всегда роковая неизбежность, которая может изменить облик человека, но которую сам человек изменить не властен; иногда это расплата за свою же вину; труд в его поэзии показан скорее в свете внутреннего мира человека, чем в связи с условиями мира внешнего. Неопределенность эта имела идеологические основания и в романтической системе закономерна. Важно, что в пределах этой системы Кольцов дал неизмеримо больше, чем кто бы то ни было из его предшественников, внес в поэзию новые оттенки социальной психологии в форме, им разработанной, — в форме песенно-лирического монолога с характерной речевой окраской. Язык героя Кольцов строил на основе живой речи, слегка и, может быть, бессознательно (а потому и не навязчиво) окрашивая его просторечиями и диалектизмами. Но уже явно сознательно Кольцов вносил в язык героя песенные формулы и этим придавал ему общепозэтический, приподнятый над живой речью характер.

Некрасовские монологи типа «Застенчивости» (1852), «Думы» (1860), «Калистрата» (1863) и многие другие восходят к Кольцову, но поэтические проблемы, стоявшие перед Кольцовым, решены в них во многом иначе. Часть этих монологов — как «Застенчивость» — непосредственно смыкается с субъективной лирикой Некрасова, как это бывало и у Кольцова. Другая и наибольшая часть стоит на рубеже эпоса или прямо развертывается в большие лиро-эпические полотна — такие, как «Коробейники» или «Мороз, Красный нос». Большая, чем у Кольцова, широта и свобода в изображении и в оценках действительности сказывается, прежде всего, в юморе Некрасова, который идет от Гоголя и Пушкина, почти минуя Кольцова. Само собою разумеется, что и весь идеологический и литературный путь, пройденный Некрасовым, предопределил гораздо большую четкость социальной тематики, социально-психологического портрета, наконец — языка героя. И если в «Думе» 1860 г. Некрасов еще варьирует кольцовские монологи, то все последующие переключки с кольцовскими темами, напротив, ясно свидетельствовали о разнице поэтических систем.

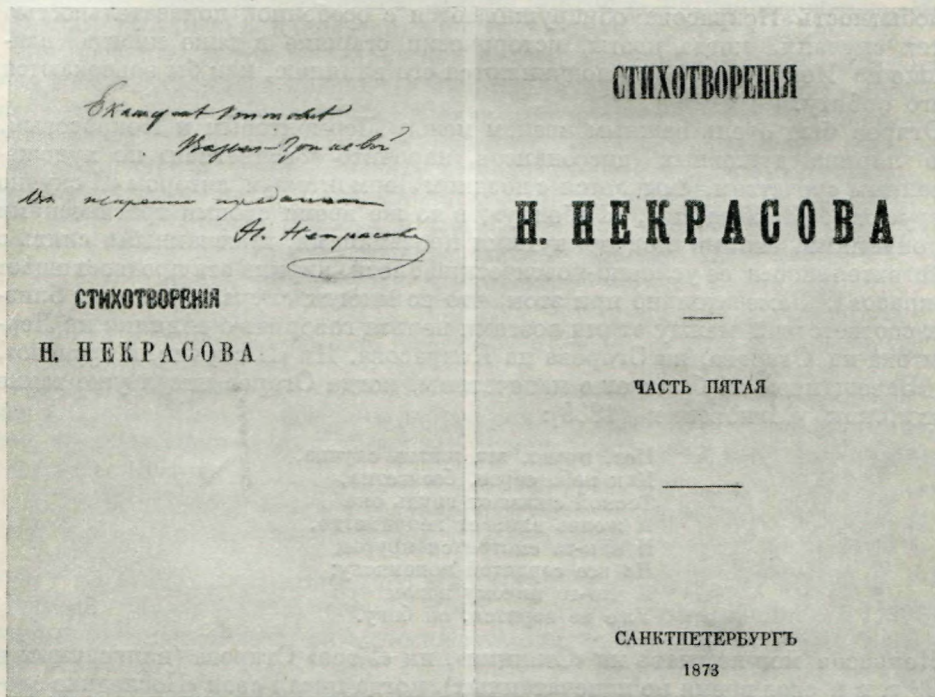
В «Коробейниках» Некрасов близко подошел к сфере кольцовских поэтических мотивов: в основе, как нередко у Кольцова, природа, труд и любовь являются как нераздельное поэтическое содержание. Но на такой основе Некрасовым не только создано большое сюжетное целое, но и речи героев и автора даны в таком многообразии оттенков лиризма и юмора, с таким богатством бытового и психологического рисунка, какие не могли появиться в поэтической системе Кольцова. Наглядно обнаруживается это в том эпизоде, который всего ближе к Кольцову по теме. Это тема двух кольцовских стихотворений — «Молодая жница» и «Грусть девушки», она же — тема пятой главы «Коробейников» (и уже приводившихся выше XXI—XXII глав «Мороза, Красного носа»).

Извелась бы, неутешная.
 Кабы время горевать,
 Да пора страдная, спешная,—
 Надо десять дел кончать.

.....

Стелет лен, а неотвязная
 Дума на сердце лежит:
 «Как другая девка красная
 Молодца приворожит?»... и т. д.

При общей лирической основе (единство природы, труда и любви), при сходной психологической ситуации несомненно и различие: кольцовская «красная девица» — только носительница лирической темы; некрасовская Катеринушка и особенно Дарья — конкретные и сложные характеры. Что дело здесь отнюдь не только в жанре и объеме, показывают такие некрасовские миниатюры, как «Что думает старуха», «Катерина», «С работы» и др.



ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ И ФОРЗАЦ ИЗДАНИЯ «СТИХОТВОРЕНИЙ» НЕКРАСОВА 1873 г.
 С ДАРСТВЕННОЙ НАДПИСЬЮ ПОЭТА Е. О. ВАЗЕМ-ГРИНЕВОЙ
 Собрание И. С. Зильберштейна, Москва

Кольцов открыл Некрасову также возможности обновления стихового ритма, причем Некрасов, конечно, не соблазнился воспроизведением кольцовской строфики. Уже первые отражения поэзии Кольцова у Некрасова 40-х годов только отправлялись от кольцовских анапестов, но не повторяли их. «Дума» и «Калистрат» обновляют кольцовскую хореическую строфу (известную, впрочем, и Дельвигу) уже тем, что рифмуют, по крайней мере, половину строк и всегда почти с окончаниями на сходные формы (коровушку — головушку, говеючи — жалеючи), создавая этим параллелизмом строения в «Думе» особую эмоциональную напряженность, не лишенную иронии, а в «Калистрате» — комические эффекты. Осторожный ввод рифмы придал особый характер также излюбленному размеру Кольцова, его «пятисложнику» — размеру «Урожая» и «Леса», — в том единственном случае, когда Некрасов уже в конце своего пути применил его в песне «Адмирал-вдовец» («Кому на Руси жить хорошо»). Наконец.

самый размер «Кому на Руси...», впервые использованный Некрасовым в «Зеленом шуме», — размер, не чуждый Кольцову, хотя и не специфичный для него.

Все это показывает, что в усвоении ритмов, которые вводились в поэзии со знаком «народности», Некрасов проявлял большую свободу и самостоятельность. Он не торопился ими пользоваться, но вспоминал, когда тема этого требовала, и о сравнительно редких образцах.

5

Наследник Пушкина, Лермонтова и Кольцова, Некрасов в то же время великий поэт новой исторической эпохи, поэт глубоко индивидуальный, не подражательный. Иначе и быть не могло. Поэтическая сила и поэтическая самобытность Некрасова обнаруживаются с особенной показательностью в тех случаях, когда поэты, исторически старшие и даже иногда влиявшие на Некрасова, сами подчиняются его влиянию, как бы вовлекаются в его орбиту.

Огарев был очень важным звеном между Лермонтовым и Некрасовым. Его лирика душевных диссонансов, нарочито «бесцветная» по художественным средствам, смыкается с поздним Лермонтовым, автором «И скучно и грустно», «Завещания», «Ребенку»; в то же время своими трагическими интонациями, своими подчеркнутыми прозаизмами, призванными снять с действительности ее условно-поэтический блеск, лирика эта превосходит Некрасова. Замечательно при этом, что во многих случаях явных и близких соответствий между этими поэтами нельзя говорить о влиянии ни Лермонтова на Огарева, ни Огарева на Некрасова. Ни «И скучно, и грустно», ни «Завещание» не были еще напечатаны, когда Огарев писал уже такие стихи, как «Мгновение» (1839):

Нет, право, эта жизнь скучна,
Как небо серое, бесцветна,
Тоской сжимает грудь она
И желчь вливает неприметно,
И как-то смотрится кругом
На все сердитей понежнему;
И что-то ни к чему потом
Уже не верится, ей богу.

Некрасов мог не знать ни «Станции», ни «Утра» Огарева (написанных в 1839 г. и в свое время не напечатанных), когда писал свои «Последние элегии», между тем он был в них близок Огареву не только общим характером стиля, но и деталями. Но Некрасов не мог не знать «Деревенского сторожа» Огарева (напечатанного в 1840 г.), его «Кабака» (1841), его «Избы» (1842) — тех стихотворений, в которых Огарев — прямой его предшественник.

В «Кабаке» Огарева («Выпьем, что ли, Ваня...») перед Некрасовым был образец социально-характерного монолога с интонациями, еще более подлинными, еще более свободными от поэтической условности, чем в подобных монологах у Кольцова. В «Избе» перед Некрасовым было первое после Пушкина развитие пушкинского намека на поэзию деревенских будней («В избышке распевая, дева...» и т. д.):

Только за работой
Молодая дочь
Борется с дремотой
Во всю долгу ночь.

И лучина бледно
Перед ней горит,
Все в избышке бедной
Тишиной томит;

Лишь звучит докучно
Болтовня одна
Прялки однозвучной,
Да веретена...

На этой основе возникли, но совершенно затмив ее, гениальные строки из «Мороза, Красного носа»:

Едет он, зябнет... а я-то, печальная,
Из волокнистого льну,
Словно дорога ему чужедальная,
Долгую нитку тяну...

Преимственность во всех этих случаях ясна. Но «Арестант» (1850; напечатан в «Полярной Звезде», 1857) — случай более спорный: Огарев, строя свой диалог часового с заключенным, не мог знать ни некрасовского «Извозчика», ни «Вина», напечатанных в 1855—1856 гг.¹³.

Начиная с 50-х годов, творческие взаимоотношения Некрасова и Огарева вообще не всегда поддаются анализу: сходный круг образов и мотивов появляется у обоих поэтов независимо друг от друга. Эта общность обусловлена характером самого времени. Таковы, например, символы сеятеля и пашни, появившиеся у Огарева в 1858 г. («К * * *»: «Когда в цепи карет...»):

...Так сеятель усталый
Над пашнею, окончив труд немалый,
Безмолвствуя, в раздумьи стоит,
И на небо, и на землю глядит.
Прольется ль свежий дождь над почвой оживленной,
Или погибнет сев, засухю спаленный.

Некрасов впервые дал символический образ сеятеля раньше Огарева — еще в «Саше» («Сеет он все-таки доброе семя.../ В добрую почву упало зерно»), но углубленный и обобщенный смысл придал ему позже — сначала в строках 1861 г.:

Что твой пахарь, поля засевая,
Видит ведреный день впереди...

затем — в стихах последних лет: «Сеятелям» и «Сон».

Другой случай — огаревские «Размышления унтер-офицера» (1869), которые интонационно и ритмически восходят к «Размышлениям у парадного подъезда»:

Душит нас генеральчик с полчишком,
Душит нас и чиновник с крестиком,
Душит нас что ни есть господин...

Ив. Аксаков — поэт-славянофил, поэт совсем иного, чем Некрасов, социального облика, иного идейного направления. Однако и он, противостоя оживавшему в 50-х годах эстетизму и настойчиво внося в свою поэзию общественно-обличительное содержание, невольно вовлекался на этом пути в сферу влияния Некрасова, и его более поздние гражданские стихи иногда являются откликами некрасовских.

Показателен в этом отношении обмен посланиями между Полонским и Ив. Аксаковым в 1856 г. Полонский в своем послании определил поэзию Аксакова словами «твой жесткий, беспощадный стих» — т. е. почти так, как Некрасов определял собственную поэзию («Мой суровый, неуклюжий стих»). Самоопределение Некрасова появилось в печати вслед за посланием Полонского («Русская Беседа» 1856, № 6; «Современник» 1856, № 8), через несколько месяцев Ив. Аксаков напечатал ответ Полонскому. Зная или не зная в момент создания ответа некрасовский «Праздник жизни», он пишет о своей музе: «Сурово песнь ее звучала...; наконец, прямо подхватывает мотивы некрасовской «Музы»:

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

Вовлекается в орбиту Некрасова и такой поэт, как Аполлон Майков, отчасти продолжавший идиллически-славянофильскую линию Ив. Аксакова, но прежде всего стремившийся следовать за Пушкиным, воспринятым односторонне в его «олимпийском» классическом образе. Однако действительность врывается и в замкнутый поэтический мир Майкова, и тогда «классицизм», лежавший в ее основе, уступал реалистическим тенденциям, а тяготеть к реалистической поэзии, минуя Некрасова, было уже невозможно. И Майков иногда прямо перепевает Некрасова (его «Под дождем» 1856 г. — явный перепев некрасовской «Бури» 1853 г.); иногда, повидимому, пытается учиться у Некрасова, усваивая ¹ его бытовую и социальную конкретность («Дурочка», 1851, «Поля», 1862). Глубоких результатов это обращение к Некрасову поэта, ему чуждого, иметь не могло, и Майков, в общем, самоопределяется и дальше как «классик», как русский парнасец. Тем знаменательнее тот диапазон воздействий, какой могла охватывать поэзия Некрасова.

Более глубокие идейно-художественные колебания отражены в поэзии Полонского. Знаменательно, что человеческий и поэтический образ Некрасова был для Полонского как бы знаком этих колебаний. Полонский то пишет (в конце 60-х годов) стихотворение в защиту Некрасова, то в 1872 г., напротив, активно выступает против него в стихотворении «Блажен озлобленный поэт» (в первоначальной редакции прямо противопоставляя свой идеал поэта Некрасову ¹⁴), то откликается на смерть Некрасова сочувственными стихами и тогда же (1878) пишет свою «Узницу», примыкая к некрасовским мотивам борьбы и жертвы. Существеннее, однако, другое: то, что самый образ лирического героя в основных и наиболее самостоятельных стихах Полонского отчасти близок некрасовскому. Мотивы неудовлетворенности и тревоги, восприятие природы, людей и личных чувств не как явлений замкнутого эстетически самоценного мира, но в свете общественной жизни, — все это разлучало Полонского и с Майковым и с гораздо более ему близким Фетом и приближало к Некрасову. Но для полной идейно-художественной близости сходства эмоционального колорита было недостаточно. Некрасовский реалистический стиль был обусловлен его связью с народной почвой; отрывом от этой почвы предопределялась смутность положительных оценок и перспектив поэзии Полонского; перейти пределы романтического мировоззрения и стиля Полонский не мог.

Если даже поэты, занимавшие промежуточные, а то и прямо враждебные позиции, могли подчиняться поэтическому воздействию Некрасова, неудивительно, что в родственной ему сфере демократической поэзии влияние его было безусловным и полным. Здесь, как выразился И. Н. Розанов, Некрасов был окружен «послушной армией». Случаи прямых выпадов учеников против учителя, возникавших в частных осложнениях идеологической борьбы, иногда в результате непониманий и недоразумений («Песня Еремешке» Минаева, «Поэту-обличителю» Никитина), не ослабляют общего итога. То, что создавалось в русской поэзии в ближайшем некрасовском окружении, нередко звучало энергично и выразительно, но здесь не было создано ничего, что по творческому уровню и по историческому значению могло быть сопоставлено с Некрасовым; не было внесено в достигнутое им ничего принципиально нового.

Последователи Некрасова, как это часто бывает с последователями великих поэтов, усваивали не столько всю его художественную систему в целом, сколько порознь отдельные ее элементы: его пафос борьбы, его иронию и юмор, его реалистическую изобразительность. Революционная

лирика Михайлова и Добролюбова нередко звучала выразительно и энергично, и все же некрасовские «Размышления у парадного подъезда» имели в революционных кругах, даже и позднейших лет, еще больший отклик, хотя и не заключали в себе непосредственно революционной темы. И в позднейших революционных песнях еще ощутима ближайшая связь с Некрасовым, — стоит вспомнить хотя бы известные строки из песни Л. Радина:

К царству свободы дорогу
Грудью проложим себе —

восходящие к некрасовской «Железной дороге»:

Вынесет все, и широкую, ясную
Грудью дорогу проложит себе...

Для сатирической поэзии 60—70-х годов влияние Некрасова было определяющим. Рядом с Некрасовым-сатириком ближайшее место занимал Добролюбов-сатирик; это было место непосредственного сотрудника, иногда и соавтора, настолько близкого Некрасову, что размежевание между их текстами оказывается подчас затруднительным.

Из плеяды сатирических поэтов 60—70-х годов выделяется Василий Курочкин, но и он шел по некрасовскому пути, иногда прямо варьируя его сатирические мотивы («Ни в мать, ни в отца», 1859; ср. с «Нравственным человеком» Некрасова).

Третья струя — бытовая, изобразительная и сюжетная — отразилась полнее всего в Никитине. Никитин по своей исторической роли никак не может, конечно, быть сопоставлен ни с Некрасовым, ни с Кольцовым, как равный с равными. Никитин — поэт-эклектик; это убедительно было показано Чернышевским и закреплено эпиграммой Некрасова («Никитин, мещанин-поэт, различных пробует пегасов»); наиболее своеобразным бывал он там, где был наименее притязателен, — в лирических пейзажах. В сюжетных стихотворениях Никитина, в его бытовых сценках, даже в наиболее удачных из них, некрасовская крестьянская (и шире демократическая) тематика измельчена, разменена на эмпирические зарисовки быта и почти никогда не поднимается до художественных обобщений (характерный пример: «Ночлег извозчиков» — длинное стихотворение, все «движение» которого основано на том, что извозчики торгуются с хозяином). Можно даже сказать, что художественно наиболее убедительны те стихотворения Никитина, в которых он и не пытается следовать Некрасову, — такие, как «Лесник и внук» или «Вечер после дождя», где откровенно продолжается традиция деревенских идиллий романтической поэзии и создаются предпосылки для тех «гекзаметров», которыми Златовратский изображал деревню и крестьянский труд.

Что никитинская линия могла отделяться от некрасовской, показал Суриков, который в личной лирике перепевал некрасовские мотивы «диссонансов», а в своих бытовых, «ролевых» и пейзажных стихотворениях следовал именно за Никитиным, как бы играя роль его посмертного продолжателя; иногда он выполнял эту роль успешно, но он не указал никаких новых возможностей по сравнению даже с Никитиным, не говоря уже о Некрасове.

От собственно-лирической струи Никитина, очень слабо выраженной и в конечном счете восходящей опять-таки к Некрасову, протягиваются нити разве только к лирике Надсона (сравним, например, «Незаменимая, бесценная утрата» и «Завеса сброшена — ни новых увлечений...»). Но слабый и робкий голос Надсона, при всей его поэтической подлинности (и характерности для своего ограниченного исторического периода), никаких путей в будущее тоже не открывал, а был либо несколько осложненным продолжением той же некрасовской линии, либо отходом от нее в направ-

лении к «камерной» поэзии, к принципам условно-поэтической «красивости», то есть к принципам, Некрасову чуждым.

Историко-литературное место творчества Некрасова, как творчества великого поэта, и не могло быть ограничено только узкой сферой «своего» направления, им созданного, и всего, что к нему непосредственно примыкает. Поэзия Некрасова — узел, в котором стянуты все основные нити русской поэзии от Пушкина до Маяковского и дальше, до наших дней. Но изучение своеобразных и сложных соотношений творчества Некрасова с новейшей русской и современной советской поэзией выходит за рамки данной статьи.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ «Переписка Чернышевского с Некрасовым. Добролюбовым и А. С. Зеленым», под ред. Н. Писанова, М., 1925, 629.

² В. Евгеньев-Максимов, «Современник» при Чернышевском и Добролюбом, Л., 1936, 456—458; В. Жданов и А. Лаврецкая, Революционные демократы и поэзия Некрасова.—«Литературный Критик» 1938, № 2, 74—93.

³ Ю. Тынянов, Стиховые формы Некрасова.—«Летопись Дома Литераторов» 1921, № 4 (и в кн.: «Архаисты и новаторы» 1924); Б. Эйхенбаум, Некрасов.—«Начала» 1922, № 2 (и в книгах «Сквозь литературу», Л., 1924 и «Литература», Л., 1926); К. Чуковский, «Некрасов как художник», П., 1922 (и с полемическими дополнениями, в кн.: «Рассказы о Некрасове», Л., 1930); К. Шимкевич, Пушкин и Некрасов. Сб. «Пушкин в мировой литературе», Л., 1926.

⁴ Сопоставление «Поэта и гражданина» с трактатом Л. Толстого об искусстве было сделано в упомянутой статье Б. Эйхенбаума «Некрасов» (1922).

⁵ Ср. характеристику Пушкина в брошюре Чернышевского «А. С. Пушкин»: «Основными чертами его характера были благородство, мягкость и живость».—Н. Чернышевский, Сочинения, СПб., 1906, X, ч. 2, 223.

⁶ Б. М. Эйхенбаум отмечал в этой элегии «типичное для старых медитативных элегий ритмико-синтаксическое построение».—«Сквозь литературу», 262.

⁷ Выражение «диссонанс» употреблялось в этом смысле самим Некрасовым. В статье 1850 г. о Тютчеве он говорил (по поводу стихотворения «Как под горячею золой») о каждом поэте, имея, стало быть, в виду и себя самого: «грусть его разрешается диссонансом страдания».

⁸ Стихотворение «Наперсница волшебной старины» впервые напечатано в т. I, анненковского издания, которое вышло в свет в августе 1854 г. Некрасовская же «Муза» написана не позже августа 1852 г., когда Некрасов передал ее Николаю Боткину. Вероятно, материалы анненковского издания были известны Некрасову, через самого Анненкова, задолго до выхода. «Наперсница...» была перепечатана в «Современнике» 1855, № 2 (вместе с «Воспоминаниями в Царском Селе» и «Воспоминанием»), а в «Заметках о журналах» за декабрь 1855 г. и январь 1856 г. Некрасов упомянул о «Наперснице» в ряде «сокровищ, которыми издание Анненкова обогатило русскую поэзию».

⁹ Во французском подлиннике: «trainait le boulet» — «влячил чугунную бомбу» (один из видов каторжных работ).—«Du développement des idées révolutionnaires en Russie». Сочинения Герцена, под ред. М. К. Лемке, П., 1919, VI, 266.

¹⁰ Показателен и автокомментарий Некрасова к этому стихотворению: «Думаю — понятно: жена сосланного или казненного» (приписка на полях).

¹¹ Ср. тонкий анализ «Завещания» в кн.: Л. Гинзбург, Творческий путь Лермонтова, Л., 1940, 192—194.

¹² Гл. Успенский, Крестьянин и крестьянский труд, III. Поэзия земледельческого труда.

¹³ В посмертном издании 1879 г. оба стихотворения были отнесены Пономаревым к 1848 г. Есть основания оспаривать эту дату; черновики «Извозчика» находятся в тетрадях 1855—1856 гг., и появился он в «Современнике» 1855 г. Рукопись стихотворения «Вино» не сохранилась, но в печати оно появилось опять-таки позднее.

¹⁴ Ср. примечания Б. М. Эйхенбаума к этому стихотворению в Собрании стихотворений Полонского (вып. большой серии Библиотеки поэта, Л., 1935, 730—732).