

ЛИТЕРАТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ НЕКРАСОВА

Статья А. Лаврецкого*

В письме к Кавелину, в связи с чрезмерно скромной самооценкой своего критического дарования, Белинский отзывается о Некрасове так: «Вот, например, Некрасов — это талант, да еще какой! Я помню, кажется, в 42 или 43 году он написал в «Отечественные записки» разбор какого-то болгаринского изделия с такою злостью, ядовитостью, с таким мастерством, что читать наслаждение и удивление»¹.

Отзыв этот не случаен.

В другом письме Белинский сообщает Тургеневу об одном своем деловом разговоре с Некрасовым, отказавшимся написать рецензию для очередного номера «Современника»: «Стало быть, вы не желаете успеха журналу? — Он поглядел на меня с удивленным видом. — Как? — Да так: вы отнимаете у «Современника», в своем лице, талантливого сотрудника. Вашими рецензиями дорожил и Краевский, хоть этого и не показывал, вы писывали превосходные рецензии в таком роде, в котором я писать не могу и не умею. Вы, сударь, спите, от «Современника» толку не будет»².

Оценка Белинского не учтена до сих пор исследователями Некрасова. Это естественно: перед поэзией Некрасова проявления его деятельности как литературного критика кажутся малозначительными. Однако они и были, в них сказался ум одного из самых выдающихся русских людей, они важны для понимания его художественного творчества, они сыграли свою роль в литературно-общественной борьбе эпохи и имеют, кроме того, право на внимание и сами по себе.

Рецензии и журнальные обозрения Некрасова, а также литературно-критические высказывания в его письмах относятся к 40-м и 50-м годам. Со вступлением Добролюбова в редакцию «Современника» сотрудничество Некрасова в критико-библиографическом отделе журнала прекращается. А после разрыва Некрасова с Тургеневым и Боткиным исчезают в его переписке высказывания на темы литературы и критики, за исключением весьма беглых замечаний.

Критическая деятельность Некрасова делится, таким образом, на два периода, каждый из которых имеет свои отличительные особенности;

* Статья частично опирается на материалы несобранного литературно-критического цикла Некрасова «Заметки о журналах», печатавшегося в «Современнике» в 1855—56 гг. и впервые с тех пор перепечатываемого в настоящем томе (см. ниже публикацию А. Максимова и ч а). При цитировании «Заметок о журналах» ссылки на журнальный первоисточник не выносятся в библиографические примечания, но кратко обозначаются в самом тексте, в скобках. Также не выносятся в примечания ссылки на критические статьи и письма Некрасова, вошедшие в издание: Некрасов, Собрание сочинений, под ред. В. Евгеньева-Максимова и К. Чуковского, тт. I—V. М.—Л., 1930. В этих случаях после цитаты в скобках указываются лишь том (римской цифрой) и страница (арабской цифрой) названного издания. Неоговоренная разрядка в цитатах принадлежит автору статьи.

первый падает на 40-е годы, второй — на 50-е. Мы рассмотрим их в отдельности, а затем попытаемся охарактеризовать Некрасова-критика в целом, выяснить его эстетические принципы и мерила.

1. ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ НЕКРАСОВА

1

Когда пишут о рецензиях Некрасова 40-х годов, то сопоставляют их с суждениями Белинского на те же темы и приходят к выводу, что Некрасов повторял или, в лучшем случае, более или менее удачно варьировал мнения своего учителя. Конечно, Белинский возглавлял то литературное движение, в котором участвовал в гораздо более скромной роли молодой Некрасов; мысли Белинского были для него руководящими, но все же подобное отрицание самостоятельности Некрасова-критика довольно поспешно. Люди одного направления сходятся часто до буквальных совпадений во мнениях и независимо друг от друга³. Сохраняя большую или меньшую самостоятельность, они не только повторяют, но и дополняют друг друга. Об этом свидетельствуют и подчеркнутые нами слова из письма Белинского Тургеневу.

У Некрасова был свой «участок» боевой работы. При жизни Белинского он в области теории мог быть только учеником. Но в практике литературной борьбы 40-х годов Некрасов очень скоро стал играть свою особую роль.

Эта практика ставила такие задачи, как защита гоголевского направления, «натуральной школы» от нападок пресловутого «триумvirата», как дискредитирование «нравоописательных» повестей и романов, стоявших на пути «натуральной школы» к широкому читателю, как завоевание этого читателя и зрителя «Александринки», не умевшего отличать пьесы Гоголя, Фонвизина, Грибоедова от сочинений Кукольника, Полевого, и т. п. Надо было показать ему всю несостоятельность «официальной идеологии», «квасного» патриотизма, чтобы начать идейно-демократическое воспитание читателя. Этим и характеризуется тематика критической работы Некрасова в 40-х годах. Он проявил в ней уже и зрелое понимание потребностей момента, и критический такт, и силу удара по наиболее чувствительным местам противника, и самостоятельность своих всегда целесообразных приемов.

Вот одна из самых ранних критических заметок Некрасова: «Поль де Кок», из «Литературной Газеты» за 1842 г. (№ 10). Она производит впечатление компиляции из французских источников и, действительно, в известной мере и является таковой. Однако не в этом дело. Вспомним, как противники Гоголя, желая унизить великого писателя, называли его русским Поль де Коком. Поль де Кок был для них синонимом литературной незначительности и моральной неопытности. Отражая этот маневр, можно было доказывать, что Поль де Кок и Гоголь — несоизмеримые величины. Это и делалось, но вряд ли доходило до рядового читателя. Был, однако, и другой путь: показать, не вступая в спор, кто и насколько выше, что Поль де Кок совсем не так плох, не так мелок и безразличен, как стараются внушить читателю противники Гоголя. Некрасов это и делает. Он говорит о достоинствах французского писателя, ясно показывает, что все с и л ь н ы е стороны Поль де Кока более или менее напоминают характерные особенности новой школы в русской литературе, вызывающие на нее нападки рутинеров

«Поль де Кок смеется над людскими пороками, слабостями и странностями, выставляя их в яркой противоположности с добром, благородством,



НЕКРАСОВ

Фотография Денъера, 1868 г.

Институт литературы АН СССР, Ленинград

великодушием, — смеется оригинально, колко, резко, а насмешка такое орудие, против которого устоять трудно». Поэтому ложны упреки Поль де Кока в безнравственности.

Сочувственный тон заметки объясняется демократизмом творчества Поль де Кока, воспроизводящего «подробности парижских нравов» — «нравов парижских мещан», «духом наблюдательности» и острой насмешкой над мнимой добродетелью.

Но если в заметке о французском писателе противники «гоголевского направления» затронуты лишь косвенно, то прямой удар наносится им в более обширной рецензии на сборник пьес Н. Полевого («Литературная Газета» 1842, № 43).

«Квасной патриотизм» и к чему он приводит драматургию — вот настоящая тема этой острой, блестяще написанной и блестяще построенной статьи. Дана характеристика и история поистине двусмысленной «славы» Полевого-драматурга, которой он обязан вкусам зрителя Александринского театра. Статья сочетает с памфлетичностью объективный и потому беспощадно-суровый анализ драматургии Полевого, исчерпывающий, при предельной сжатости изложения. «Все пьесы г. Полевого... суть не что иное, как одна пьеса», — убедительно доказывает автор рецензии, придавая этому эзоповский смысл. Ложная идея «квасного патриотизма» не может породить никакого творческого движения, обречена на повторение одних и тех же фигур, одних и тех же трафаретов, на унылую однотонность, несмотря на все попытки автора разнообразить свои сюжеты.

Особое место среди критических выступлений Некрасова 40-х годов занимают статьи и заметки, посвященные Булгарину.

Булгарин — не только писатель, враждебный «гоголевскому направлению» и своими нравоописательными романами, повестями и очерками компрометирующий самое понятие о сатире. Это гонитель всего прогрессивного в русской литературе, репительный журналист, провоцирующий репрессии против лучших представителей литературы. Самодовольный ханжа, он сам представлял собой объект для сатиры. И Некрасов не ограничился здесь только литературной критикой. Против литератора, сплошь и рядом действовавшего средствами внелитературными, он считает допустимым разоблачение его как личности, тем более, что Булгарин дает постоянно для этого повод.

Рецензия на «Очерки русских нравов», появившаяся в майской книжке «Отечественных Записок» за 1843 г. (это она была столь высоко оценена Белинским в письме к Кавелину), весьма показательна в этом смысле.

Автор «Очерков» претендовал на монополию в области сатиры и смаривал ее у самого Гоголя. Как ни забавны были претензии Булгарина, он, однако, пользовался влиянием и был для многих настолько признанным «сатириком», что Белинскому одно время пришлось признать сатиру «ложным родом» и назвать социальную сатиру юмором. Одновременно с Некрасовым Белинский смеялся над булгаринской «сатирой», клеймившей личные пороки, настолько отвлеченно от живых людей и обстоятельств, что обличаемые «безбоязненно подходили к своему гонителю, к дряхлому беззубому бульдогу, гладили его по толстой лоснящейся шее и охотно кормили его избытком своей трапезы»⁴. Однако этот «бульдог», не страшный для общественного порока, кусал достаточно больно тех, кто с ним действительно боролся.

Некрасов говорит не только о претензиях Булгарина на сатиру, но и на «физиологический очерк», прославивший «натуральную школу»; он раскрывает с большим знанием журнального дела тот механизм рекламы, с помощью которого Булгарин долго удерживал свои позиции в этом жанре. Рецензия Некрасова — тоже своего рода «физиологический очерк», в котором дана замечательная зарисовка «типа» нечистого на руку журналь-

ного «дельца» — очерк в таком роде, в каком Белинский писать «не мог и не умел».

Другая статья Некрасова о Булгарине, ошибочно приписанная Белинскому⁶, также дает сатирически-памфлетную характеристику этой одиозной фигуры русской журналистики. Острота характеристики в том, что написана она не только по материалам булгаринских «Воспоминаний», но большей частью изложена собственными словами их автора, стремившегося, конечно, показать себя в самом выгодном свете. Самодовольная пошлость рассказчика, которая никогда не может быть осознана им самим; наивность лакея по природе, который искренно убежден, что пресмыкательство перед сильными и есть настоящая добродетель; примитивность моральных суждений, по которым то и нравственно, что одобрено начальством и способствует карьере, — все это делает Булгарина настоящим «гоголевским лицом». Не забыта в этом талантливом сатирическом очерке-памфлете и среда, породившая и воспитавшая ее «героя».

По прочтении статьи Некрасова у читателя не могла не возникнуть уверенность в том, что человек подобного склада, с такими понятиями и представлениями о жизни, людях, чести и бесчестии совершенно безнадежен как писатель.

Как эта, так и другие рецензии и заметки Некрасова 40-х годов отличаются тщательностью формы, продуманностью методов и приемов. Они написаны художником слова, умеющим придать своей прозе там, где нужно, и «фельетонную легкость» (слова Белинского из цитированного письма) и образность выражения. Некрасов хочет и умеет заставить читать себя и того, кто не склонен вникать в мысль автора; заставить его следить за своей мыслью, потому что она и занимательна, и забавна, хотя вместе с тем и серьезна. Так написана и упомянутая выше статья о Поль де Коке, в которой остроумно использованы заимствованные из французских журналов бытовые детали из жизни известного романиста. Изложение все время, если можно так выразиться, фельетонно-картинно и согрето тонким юмором.

В этой же «манере» делает критик и свое серьезное замечание:

«Какая разница между Поль де Коком и Бальзаком, который марает двадцать раз одну фразу; у певца молоденьких гризеток воображение богаче и пламеннее, чем у певца женщин от тридцати до пятидесяти лет. Причина очевидна. Поль де Кок, описывающий так верно и остроумно нравы французских мещан, сам настоящий мещанин парижский...»

При всей «фельетонной легкости» Некрасов никогда не забывает о деле. Его рецензии всегда импонируют знанием предмета, о котором он пишет. Прежде всего это относится к его оценкам пьес и их театрального исполнения. Знание сцены, знание взаимоотношений драматурга и театра дает ему возможность в рецензии на драматические сочинения Полевого не только отметить, но и объяснить крайнее однообразие персонажей у этого автора.

«Все подьячие, промышленяющие ябедой и распивающие с приличными прибаутками ерофеич в разных пьесах г. Полевого, суть один подьячий, потому что все они писаны для г. Каратыгина 2, а один артист, как бы он разнообразен ни был, не может все-таки совместить в себе всех разнородных, дробящихся до бесконечности оттенков целого класса людей. Расчет писать роли по мерке дарований и средств сценических действующих увлек г. Полевого слишком далеко и отнял у его лиц разнообразие. В пьесах его, собственно говоря, нет х а р а к т е р о в, в них есть только р о л и, нередко между собою весьма похожие, преимущественно для гг. Каратыгина, г-жи Гусевой и г. Сосницкого...» («Литературная Газета» 1842, № 43).

В рецензии о постанове «Холостяка» Тургенева на петербургской сцене Некрасов указывает на такой промах автора:

«Первый акт начинается монологом слуги, развалившегося в барских креслах, второй кончается тем, что слуга ложится на господский диван отдохнуть, с соответствующими прибаутками... автор не расчел, что на сцене их будет произносить актер, и, как подобную роль в десять слов нельзя дать хорошему актеру, то, следовательно, плохой актер; что он, пожалуй, наоборот, что собственно от его роли зависит успех или падение всей пьесы, и постарается, чтоб роль вышла как можно поэффектнее. Таким образом, из мимолетного десятка слов выйдет нечто торжественное... Избегание подобных неприятностей, часто обращаемых поверхностными судьями в вину самой пьесы, приобретает только знанием сцены, и часто даже той сцены, в особенности, где играется ваша пьеса» (III, 330—331).

Но Некрасов знает не только сцену и сложное, мало понятное непосвященному, взаимодействие театра и пьесы, он знает и зрителя, который навязывает свою волю и сцене и автору. В фельетоне «Выдержка из записок старого театрала» в двадцати пунктах охарактеризованы с большим юмором те условия, при соблюдении которых пьеса имеет верный успех у зрителя Александринского театра, создавшего популярность драматургии Полевого, Кукольника, вообще так называемой «ложно-величавой школы».

Псевдопатриотическая драматургия опиралась на идеологически и эстетически неразвитую аудиторию, бурно аплодировавшую, «когда действующие лица били друг друга... целовались, обнимались, упали на колени друг перед другом и плакали... кланялись друг другу в ноги...» и т. п. ⁶.

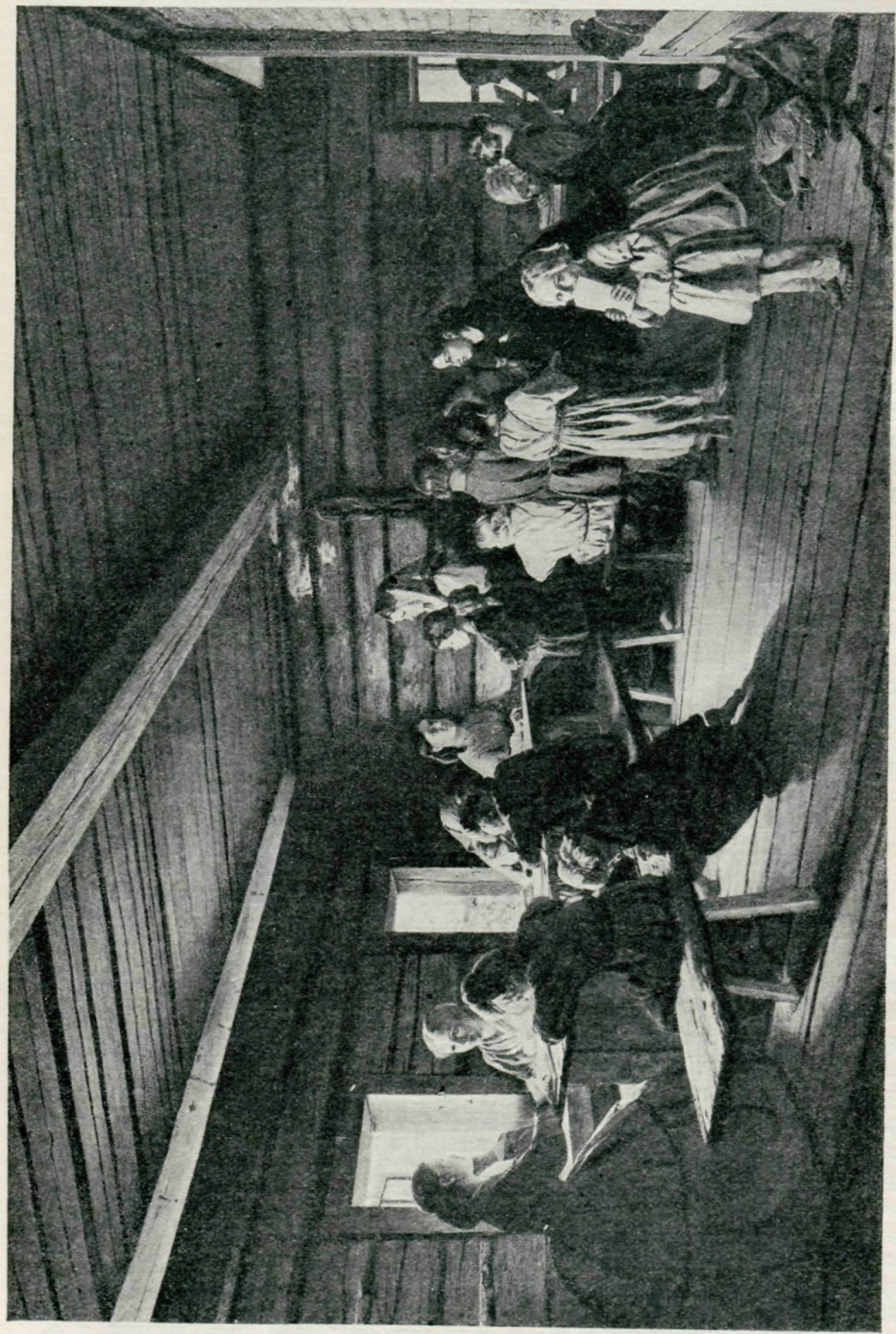
Неправильно было бы усматривать здесь пренебрежение к этому зрителю с примитивным восприятием, нуждающемуся в столь грубых средствах воздействия. Некрасов изучает его вкусы не для того, чтобы третировать его, а для того, чтобы проложить путь к нему. Некрасову ясно, что литературе, достойной этого имени, необходима возможно более широкая воспринимающая среда, социальная база для своего утверждения и развития. В Некрасове-критике нельзя не видеть в то же время и поэта, и редактора. И тот и другой по-своему заинтересованы в вопросах формы. И в статьях, и в письмах Некрасова нельзя не отметить особого внимания к языку, построению, манере изложения и особой лаконичной деловитости высказываний об этом. Редактору далеко не безразлично, «как сделана» вещь; для него форма — связующее звено между содержанием и читателем, звено, при отсутствии которого вещь потянет журнал книзу. Здесь нет приспособления к примитивным вкусам; редактор учитывает эти вкусы, чтобы перевоспитать их. Но как поэт Некрасов судит о форме с точки зрения внутренней потребности в ней самого творца.

Вот строки из письма Некрасова-редактора к Л. Н. Толстому, строки, в которых совпадают эти две точки зрения на форму, что бывает далеко не всегда.

«Зап. марк(ера) очень хороши по мысли и очень слабы по выполнению; этому виной избранная вами форма; язык вашего маркера не имеет ничего характерного — это есть рутинный язык, тысячу раз употреблявшийся в наших повестях, когда автор выводит лицо из простого звания; избрав эту форму вы без всякой нужды только стеснили себя: рассказ вышел груб и лучшие вещи в нем пропали» (V, 187).

«Пропали», т. е. не дойдут до читателя. Они бы «дошли», если бы автор не стеснял себя и написал бы «Записки маркера» свойственным ему языком — скажем, языком «Детства». Они были бы на той же или на большей художественной высоте, независимо от того «дошли» ли бы или нет, если бы рассказ маркера был написан не «рутинным», а индивидуализированным народным языком.

В связи с пристальным вниманием Некрасова к форме находится такой прием его литературно-критических работ, как пародирование рецензи-



БЕСПЛАТНАЯ СЕЛЬСКАЯ ШКОЛА

Картина маслом А. М. Морозова, 1865 г.

Третьяковская галерея, Москва

руемых им авторов (см. например, пародии в рецензии на «Сто русских литераторов». — III, 337—338).

Сила критических пародий Некрасова в том, что они часто воспроизводят не только форму и манеру, но и подлинную речь пародируемого; они «цитатны». Острый глаз критика улавливает такие элементы разбираемых им произведений, которые являются бессознательными автопародиями.

В рецензии на «Очерки русских нравов» Булгарина эта «цитатность» пародии совершенно открыта. Объявление торгового дома Ольхина о выходе книжки Булгарина пародирует статьи «Северной Пчелы», а то и другое пародируется, в свою очередь, объявлением Легира о ките, «выставленном в новопостроенном балагане». Пародия возникает из сопоставления подлинных «документов».

Тонко пародирует Некрасов рецензируемые сочинения и самым их пересказом.

Пародирование — одно из частных применений общего для Некрасова-критика метода работы: Некрасов не столько анализирует и рассуждает, сколько демонстрирует, и о к а з ы в а е т автора, но показывает так, что комментарии становятся излишними. Это — умение повернуть экспонат так, чтобы он был нам отчетливо и со всех сторон виден, вернее, заставить его показать себя.

В той же рецензии на «Очерки русских нравов» Булгарина Некрасов видит только одно лицо, «созданное художнически»: это «лицо человека, обуреваемого... страстью переносить и подслушивающего за ширмами»; «кажется, читаешь на нем страшный процесс, каким этот несчастный дошел до унижительного ремесла, которое сделалось для него страстью и которым он, может быть, наперекор собственным чувствам, так ревностно занимается. Вот таких-то резких типических физиономий надо желать побольше в политипажах. Это, по крайней мере, поучительно и предостерегательно для других». Если Некрасов часто представляет критикуемые им произведения как бессознательные автопародии, то здесь он трактует рассказ Булгарина как бессознательную автосатиру. Вспоминается цитированное вначале письмо Белинского к Кавелину, где за приведенными уже нами строками следует: «... а между тем, он тогда же говорил, что не питает к Булгарину никакого неприязненного чувства». Действительно, эти строки звучат почти по-щедрински: здесь скорее скорбь о той степени падения, которая происходит даже, «может быть, наперекор собственным чувствам», чем озлобление, личная ненависть, но тем убийственнее для Булгарина звучит эта смелая концовка.

В рецензии на «Воспоминания» Булгарина тот же метод получает дальнейшее развитие. Критик демонстрирует Булгарина именно с той стороны, которую последний считает для себя наиболее выгодной. Придерживаясь «в точности выражений самого сочинителя», Некрасов начинает с претензий Булгарина на аристократическое происхождение, основанных на том, что предки его «издревле были княжескими боярами, и м е в ш и м и о д н о з н а ч е н и е с д р е в н и м и б о я р а м и р у с с к и м и». Подчеркнув эти слова, которыми Булгарин сразу же обнаружил весь комизм своего тщеславия («княжеские бояре» — нечто вроде «барских барынь», т. е., попросту говоря, старших лакеев), автор статьи приводит отрывок, где Булгарин выражает свое мнение о борцах за свободу, в особенности — о национальном герое польского народа Костюшко. «Эти народные герои вообще или простаки, увлеченные мечтами воображения, порожденными увлечениями юности, или хитрецы, или честолюбцы, т. е. тетерева или лисицы», — пишет рептильный мемуарист, изливая свою ненависть к революции.

В следующих выдержках говорится о детских впечатлениях будущего издателя «Северной Пчелы» (карточная игра в родительском доме, о ко-

торой «страшно вспомнить»: «червонцы ставили на карту не счетом, а м е р о ю — стаканами») и о том, как рано он стал шутом при больших барах; об отце Булгарина и о расправе его с евреем, который осмелился не поклониться; затем после изложения злоключений, постигших отца за его горячность, приводится сентенция благоразумного сына: «Эти пыльные люди в каждом потрясении гибнут первые, гоняясь за правдою и честью», за которой, очевидно, по мнению Булгарина, гнаться не следует, доверившись в этих делах всецело высшему начальству.

Из других колоритнейших цитат мы узнаем, как в столичных гостининых автор продолжает входить в роль шута, играет на гитаре, поет польские песни и смешит дам во время их туалета. Роль эта пришлась ему настолько по нраву, что он восклицает: «Это было мое счастливое время в Петербурге». Узнаем также о том, как быстро отрекся Булгарин и от своей национальности и от религии, считая, что, готовясь стать русским офицером, «приличнее быть русской веры», и каких больших успехов достиг он в изучении православного катехизиса⁷.

Вывод из этих и подобных им сведений, «который можно извлечь из книги о самом ее сочинителе», Некрасов предоставил сделать самому читателю.

2

И по форме и по содержанию в статьях и рецензиях Некрасова 50-х годов много общего с предшествующим периодом его работы как литературного критика. «Показ» остается и здесь основным приемом, хотя в соответствии с новыми объектами и меняет свою функцию. Интерес к художественной форме и теперь чрезвычайно значителен. Переходят в 50-е годы и некоторые темы, но одновременно выдвигаются новые задачи, а главное — критика Некрасова приобретает иной характер: она становится более т е о р е т и ч н о й. Если мы не ограничимся статьями и рецензиями, а привлечем органически связанную с ними поэзию и переписку Некрасова, то убедимся, что проблемы критики серьезно занимают его в следующем десятилетии. Самая постановка задач, оставшихся от 40-х годов, становится более углубленной. Начнем с них.

Некрасов продолжает борьбу с «квасным» патриотизмом, с «булгаринской школой» за великую русскую литературу и ее гениальных писателей. Но за «гоголевское направление» он уже борется с новыми противниками.

Борьба с псевдопатриотизмом проходит теперь в новых условиях. Крымская война сильно затруднила эту борьбу. Представители «ложно-величавой школы», официальной народности, клянясь в любви к отечеству, заглушают своими крикливыми голосами тех истинных патриотов, которые с болью и тревогой указывают на темные стороны русской действительности, на крепостническую отсталость, обрекающую Россию на поражение. Возвысить честные голоса в такой обстановке было трудно. Тем не менее «Современнику» иногда удавалось высказаться на эту тему. В «Заметках о журналах» Некрасову пришлось иметь дело с Бенедиктовым, заявившим в стихотворении «Отечеству и врагам его» о том, что он любит отечество «во всем»: и «в русской барыне широкой», и «в русской бабе на печи», и «в хмельной с присядкой тряске казачка и трепака».

По поводу этих строк, тут же зло пародированных, Некрасов указывает на «несвоевременность» бенедиктовского смешения подобных пустяков «с предметами действительно существенными и достойными сочувствия каждого русского». «Такой патриотизм, — пишет критик, — давно и достойно отмечен прозванием „квасного“». Далее следует определение подлинного патриотизма, в котором важное место занимает такой существеннейший признак, как благородное негодование против врагов про-

свещения и прогресса, любующихся отсталостью страны и стремящихся последнюю увековечить («Заметки о журналах» за сентябрь 1855 г.).

Другая тема — Пушкин. Тема острая для 50-х годов. С одной стороны, свобододлюбивая по самой природе своей муза великого поэта продолжает вызывать озлобление реакционеров, пожалуй, не меньшее, чем при его жизни. С другой стороны, с именем Пушкина связано начало раскола прогрессивного лагеря. К противникам «гоголевского направления» присоединяется новый отряд людей, не запятнавших еще себя прислужничеством к власти, имевших репутацию передовых деятелей. Они делают Пушкина знаменем борьбы против Гоголя. Провозглашая лозунг: «Назад к Пушкину!» они нарушают историческую перспективу и навязывают обществу свое ограниченно-субъективное представление о национальном поэте, подменяя его подлинный образ искусственно созданным ими по своему подобию.

Вопрос осложняется тем, что сторонниками антигоголевского, или, как тогда говорили, «п у ш к и н с к о г о» направления, были близкие тогда Некрасову люди (Дружинин, Анненков, Боткин), с которыми у него было много общего во вкусах и понятиях об искусстве.

В свою очередь, поборники гоголевского направления, защищая правое дело, не всегда стояли на теоретически безупречных позициях. Просветительские ошибки в этом вопросе были свойственны и русской революционно-демократической критике. Особенно резко выразились они, как известно, у Писарева, но им не были чужды и Чернышевский и Добролюбов. В основном ошибка заключалась в том, что революционные демократы, борясь против «пушкинского направления», не боролись в то же время за Пушкина, не выявляли той лжи, которой проникнуто было представление о пушкинском творчестве, как идиллически-мирной поэзии; не видели трагического противоречия с действительностью, за которое автор «Онегина» заплатил жизнью. И Дружинин и Чернышевский одинаково убеждены в пушкинском объективизме, в принятии Пушкиным действительности, как она есть, с той, конечно, разницей, что один отвергает то, что ценит другой⁸.

Когда П. В. Анненков опубликовал свою известную биографию, она тотчас же подверглась нападкам со стороны старых ненавистников Пушкина. В «Северной Пчеле» появилась статья К. П. (Ксенофонта Полевого), который пытался опорочить не только творчество, но и личность поэта. Нападки эти вызвали глубокое возмущение Некрасова. В ответ он дает свою характеристику поэта, глубоко прочувствованную и объективно верную:

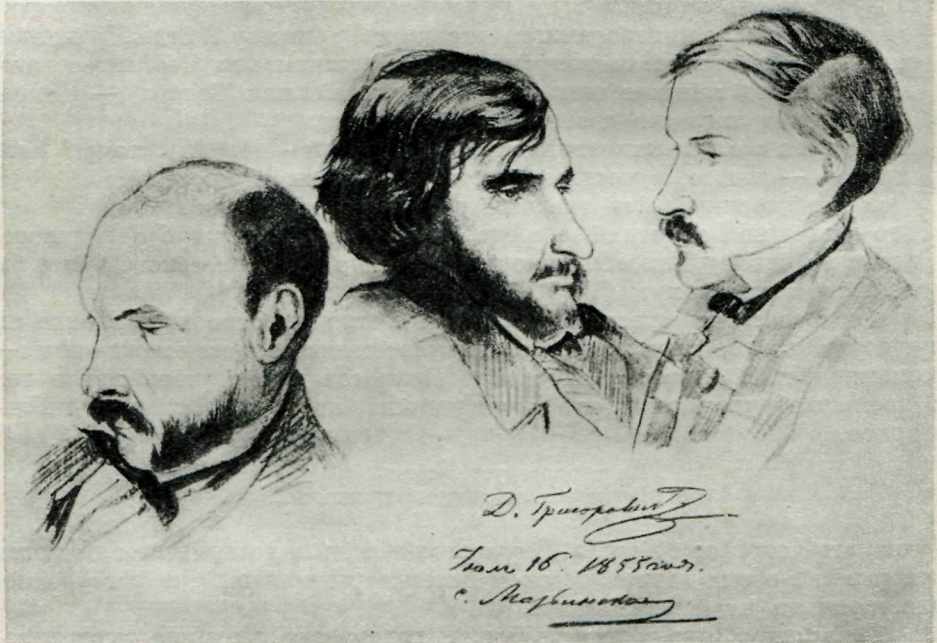
«Все, что усиливается заподозрить в Пушкине г. К. П. — его глубокая любовь к искусству, серьезная и страстная преданность своему призванию, добросовестное, неутомимое и, так сказать, стыдливое трудолюбие, о котором узнаем только спустя много лет после его смерти, его жаждное, постоянно им управлявшее стремление к просвещению своей родины, его простодушное преклонение перед всем великим, истинным и славным и возвышенная снисходительность к слабым и падшим, наконец, весь его м у ж е с т в е н н ы й, честный, добрый и ясный характер, в котором живость не исключала серьезности и глубины, — все это вечными, неизгладимыми чертами вписал сам Пушкин в бессмертную книгу своих творений, и пока находится она в руках читателей, ни г. К. П., ни подобные ему не подкопаются под светлую личность поэта намеками на какую-то изменчивость, гибкую философию... и прочее» («Заметки о журналах» за ноябрь 1855 г.).

Вчитываясь в эти горячие строки поэта о поэте, полные ощущения живого Пушкина во всем его обаянии, нельзя не признать, что они равно

далеки от представлений о поэте как сторонников «пушкинского направления», так и их противников.

Несколько строк из следующего журнального обзора отразили один из интереснейших моментов духовной жизни критика-поэта: Некрасов за чтением Пушкина. Прочитывая впервые опубликованные Анненковым стихи «Подруга дней моих суровых», Некрасов замечает:

«Какая поэзия! Какая музыка! и сколько тут читаешь между строками! Поэт жалеет о своей няне; а кого нам жаль? Нам жаль его самого больше, чем няни, о которой мы забываем, слушая эту музыку любви и сиротливой грусти, исходящую из благородного, мужественного, глубоко страдающего сердца! или, лучше сказать, нам



І. П. БОТКИН, И. С. ТУРГЕНЕВ и А. В. ДРУЖИНИН

Рисунок Д. В. Григоровича, 1855 г.

Музей Л. Н. Толстого, Москва

никого не жаль: при чтении подобных вещей господствующее чувство — наслаждение» («Заметки о журналах» за декабрь 1855 и январь 1856 г.).

Последние строки не должны вводить в заблуждение: проникновенное чувство красоты пушкинской музы никогда не было у Некрасова эстетским — в это чувство всегда входило как существеннейший элемент ощущение личности кровно связанного со своим народом поэта и его трагической судьбы.

3

На борьбу «пушкинского» и «гоголевского» направлений Некрасов откликнулся и непосредственно. И здесь он шел от верного ощущения творческой индивидуальности великого сатирика. Оно избавляло Некрасова от теоретических заблуждений его более искушенных в рассуждениях и более образованных друзей.

«Я велел Базунову, — сообщает он Тургеневу, — отослать тебе 2-й том «Мертвых душ». Вот честный-то сын своей земли! Больно подумать, что

частные уродливости этого характера для многих служат помехою оценить этого человека, который писал не то, что могло бы более нравиться, и даже не то, что было легче для его таланта, а добивался писать то, что считал полезнейшим для своего отечества. И погиб в этой борьбе, и талант, положим, свой во многом изнасиловал, но каково самоотвержение!.. Это благородная и в русском мире самая гуманная личность,— надо желать, чтоб по стопам его шли молодые писатели России. А молодые-то наши писатели более наклонны итти по стопам Авдеева» (V, 212).

Эти строки могут служить комментарием к написанным три года до того стихам «Блажен незлобивый поэт». А стихи эти, написанные до сближения с Чернышевским, в свою очередь, свидетельствуют о том, насколько самостоятелен был Некрасов в своем отношении к Гоголю, как неизменна была тут его позиция.

Год спустя после цитированного письма к Тургеневу, когда Дружинин и его группа определились окончательно, обрушились на Чернышевского, стали оказывать влияние и на таких писателей, как Толстой,— Некрасов спрашивал того же своего корреспондента:

«Какого н о в о г о направления он <Толстой — А. Л.> хочет? Есть ли другое — живое и честное, кроме обличения и протеста?»

И со свойственным ему трезвым реализмом продолжал:

«Его создал не Белинский, а среда, оттого оно и пережил Белинского, а совсем не потому, что «Современник» в лице Чернышевского будто бы подражает Белинскому» (V, 273).

При некрасовском чувстве Пушкина и Гоголя противопоставление их друг другу было беспредметно, а отрицание преемственности между ними — бессмысленно. В гоголевской сатире Некрасов видел утверждение тех же положительных начал, что и у Пушкина, но более трудное и неблагоприятное.

Он проповедует любовь
Враждебным словом отрицанья...

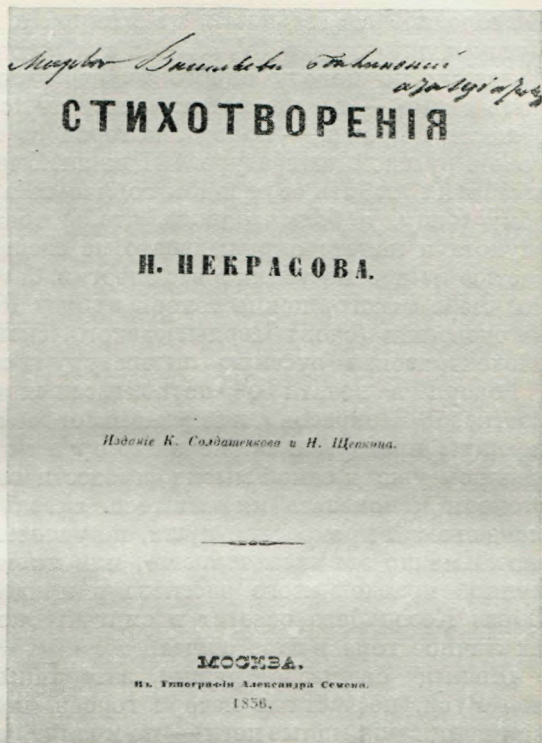
— говорит Некрасов о Гоголе. Ему с его целостным восприятием личности и творчества обоих гениев русской литературы чуждо было рассудочно-одностороннее их истолкование.

В «Заметках о журналах» 1855 г. находим замечательное высказывание Некрасова о Гоголе в связи со статьей Писемского о 2-м томе «Мертвых душ».

«Он почти вовсе отказывает Гоголю в лиризме (подумал ли критик, на к а к о е б е д н о е з н а ч е н и е низводит он одним словом великого писателя и как бы это было прискорбно, если б это было справедливо?). Это делает он на основании двух-трех неудачных лирических отступлений в первом томе «Мертвых душ»? Но почему же г. Писемский позабыл «Невский проспект», позабыл «Разъезд», в котором найдем чудные лирические страницы, позабыл «Старосветских помещиков», чудную картину, всю, с первой до последней страницы, проникнутую п о э з и е й, лиризмом? Ах, г. Писемский! Да в самом Иване Ивановиче и Иване Никифоровиче, в мокрых галках, сидящих на заборе, — е с т ь п о э з и я, лиризм. Э т о - т о и е с т ь н а с т о я щ а я, в е л и к а я с и л а Г о г о л я. В с е неотразимое влияние его творений заключается в лиризме, имеющем такой простой, родственно слитый с самыми обыкновенными явлениями жизни — с прозой, — характер и притом такой р у с с к и й характер! Что без этого были бы его книги! Они были бы только книгами — лучше многих других книг, но все-таки книгами. Гоголь неоспоримо представляет нечто совершенно новое среди личностей, обладавших силою творчества, нечто такое, что невозможно подвести ни под какие теории, выработанные на основании произведений, данных другими поэтами.

ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ ИЗДАНИЯ
«СТИХОТВОРЕНИЙ» НЕКРАСОВА
1856 г., С ДАРСТВЕННОЙ НАД-
ПИСЬЮ: «МАРЬЕ ВАСИЛЬЕВНЕ
БЕЛИНСКОЙ ОТ ИЗДАТЕЛЯ»

Частное собрание, Москва.



И основы суждения о нем должны быть новые» («Заметки о журналах» за октябрь 1855 г.).

Дружинин и уже с ним, при всем уважении к таланту Гоголя, не чувствовали в нем поэта. Для Некрасова же без Гоголя-поэта, Гоголя-лирика не было и Гоголя-сатирика. А п о э т и ч н о с т ь Гоголя для Некрасова, как и для Белинского, была в том же, в чем заключался «пафос» Пушкина: в единстве художника «с самыми обыкновенными явлениями жизни», исключаящем всякое третирование их свысока. И «пушкинское» и «гоголевское» для Некрасова — разновидности русско й поэтичности. Без лиризма Гоголь не мог иметь того значения, которое за ним общепризнано: значения «социально-сатирического». Именно лиризм и придает смеху Гоголя светлую, очищающую силу. Он подымает великого писателя над его «странными героями» и над тем обществом, которое их порождает. Некрасову дороги «незримые слезы» художника, слезы любви к поруганной родине, грусть о человеке, униженном и посрамленном, скорбь о потерянном их достоинстве. В некрасовских строках о гоголевском лиризме сказалось глубокое чувство гуманизма русской литературы, объединяющее и «пушкинское» и «гоголевское» начала, и — особенно — гуманизма русской сатиры. Ведь и у гениального преемника Гоголя в этой области — у Щедрина — было также много того лиризма, о котором говорит здесь Некрасов.

4

Неудивительно, что при таком восприятии Гоголя Некрасов связывал с ним все дорогое ему в литературе 50-х годов — и Тургенева, и Островского, и «великую надежду русской литературы» — Л. Н. Толстого.

Сообщая Тургеневу свое мнение о четырех главах его начатого, но неоконченного романа, Некрасов пишет, что они «носят на себе печать той

благородной деятельности, от которой к прискорбию так далеко отошла русская литература» (V, 212), и тут же переходит к Гоголю. В письме к Толстому по поводу одного из севастопольских рассказов — «Севастополь в мае» — тот же мотив: «Это именно то, что нужно теперь русскому обществу: правда, — правда, которой со смертью Гоголя так мало осталось в русской литературе... Я не знаю писателя теперь, который бы так заставлял любить себя и так горячо себе сочувствовать, как тот, к которому пишу, и боюсь одного, чтобы время и гадость действительности, глухота и немота окружающего не сделали с вами того, что с большею частью из нас: не убили в вас энергии, без которой нет писателя, по крайней мере такого, какие теперь нужны России» (V, 220), — той «энергии негодования» (слова Чернышевского, сказанные в то же время), которой наэлектризовал русскую литературу Гоголь.

Говоря в печати о «первоклассных достоинствах» севастопольских рассказов, Некрасов снова указывает на «строгую, ни перед чем не отступающую правду», а также на «б о г а т с т в о п о э з и и», которая проявилась уже в самой мысли «провести ощущения последних дней Севастополя и показать их читателю сквозь призму молодой, благородной, младенчески прекрасной души, не успевшей еще засориться дрянью жизни». Именно эта «поэтичность», или лиризм образа, в сочетании с неподкупной правдой всего рассказа и придает ему значение общенародное. Образ Козельцева осветит и смягчит скорбь многих сердец, переключит их личное горе в горе общее.

«Бедные, бедные старушки, затерянные в неведомых уголках обширной Руси, несчастные матери героев, погибших в славной обороне! вот как пали ваши милые дети — по крайней мере, многие пали так, — и слава богу, что воспоминание о дорогих потерях будет сливаться в вашем воображении с таким чистым, светлым, поэтическим представлением, как смерть Володи!

Счастлив писатель, которому дано трогать такие струны в человеческом сердце!» («Заметки о журналах» за декабрь 1855 г. и январь 1856 г.).

К «дельному, так сказать, практическому направлению, принятому нашей литературой в последние пятнадцать или двадцать лет», т. е. гоголевскому направлению, относит Некрасов и другие произведения Толстого. Это «практическое» и в то же время по-прежнему поэтическое направление состоит в изучении своего, национального, во всех его направлениях и сословиях. (Одна из высших похвал Некрасова — «глубоко-русское», «бездна русского», за чем следует обычно «Я в восторге»). Подобно тому, как «Тургенев в «Записках охотника» поставил перед нами ряд оригинальных, живых и действительных лиц, о которых мы до него не имели понятия», — ряд народных характеров, так «Толстой открыл в своих кавказских и севастопольских рассказах русского солдата».

Понятен интерес критика-поэта, — так любившего в своих художественных произведениях передавать прямую речь народа, говорящего о себе самом, — когда в записях Сокальского он познакомился с подлинным солдатским сказом о восьми месяцах плена у французов. Он особенно рекомендует читателю рассказ, в котором усматривает «несомненные признаки наблюдательности и юмора, словом: таланта... Даровита русская земля!» («Заметки о журналах» за сентябрь 1855 г.).

К этому же направлению относил Некрасов Тургенева, который был для него самым поэтичным писателем после Пушкина, самым любимым из современных писателей. До конца 50-х годов их соединяет дружба, которую без всяких преувеличений можно назвать нежной дружбой со стороны Некрасова. Она основана на сильнейшей симпатии к таланту Тургенева, творения которого Некрасов ценит как величайший дар

не только литературе вообще, но и себе самому. Произведения Тургенева заставляют звучать в нем наиболее интимные струны, будят самые дорогие ему эмоции, самые заветные думы. На тургеневских страницах Некрасов находит то магическое слово, которого ищет и ждет, которое просветляет и разрешает. Некрасов и Тургенев были конгенитальны в каких-то существенных чертах своих поэтических натур. Исключительно созвучны они в самом характере своего лиризма, восприятия природы, в понимании и чувстве русского человека... Многие в творчестве обоих являлось результатом их взаимоконтакта. Недаром в литературе сопоставляются Агарин из «Саши» и Рудин.

С Рудиним была связана одна из наиболее волновавших Некрасова тем — тема человека его поколения, вопрос о значении его для русской жизни. И Некрасов чувствовал потребность высказаться о Рудине, договорить то, что, может быть, не досказал Тургенев.

«Я сейчас прочитал Рудина, вторую часть (хочу писать о ней), ей богу, это очень хорошо, — нет, уж мы очень загнали нашего сегодешнего Митрофана! И эпилог хорош и верен, только сух несколько... Но по мысли верен. Анненков тут едва ли прав. Противоречия нет. Почему же такая рефлектирующая голова не могла, наконец, попробовать действовать» (V, 236).

Статьи о «Рудине» Некрасов не написал, но то немногое, что сказал о нем в печати, — пожалуй, самое верное из сказанного о Рудине и «лишних людях» вообще в нашей литературе. Некрасов судил о «лишних людях» и изображал их как художник наиболее объективно, занимая тут вполне самостоятельную позицию.

Великий поэт крестьянской демократии мыслил «лишних людей» в исторической перспективе, учитывая все стороны этого своеобразнейшего явления русской жизни.

«Эти люди, — говорит он, — имели большое значение, оставили по себе глубокие и плодотворные следы. Их нельзя не уважать, несмотря на все их смешные или слабые стороны». Их основной порок — «несостоятельность при практическом приложении своих идей к делу» — Некрасов объясняет двумя причинами: во-первых, еще недостаточно подготовлена была почва к полному осуществлению их идей; во-вторых, «развившись более помощью отвлеченного мышления, нежели жизни, которая давала для их воззрений и чувств одни отрицательные элементы, они, действительно, жили более всего головою; перевес головы был иногда так велик, что нарушал гармонию в их деятельности», хотя нельзя сказать, «что бы у них сухо было сердце и холодна кровь» (Заметки о журналах» за февраль 1856 г.).

Как видно из этой превосходной по отчетливости характеристики, предствление о типе «лишнего человека» 40-х годов было у Некрасова шире отражения этого представления в «Рудине» Тургенева, где «не столь ясно и полно выставлена им положительная сторона...». «Вероятнее всего произошло это оттого, — продолжает Некрасов, — что г. Тургенев, сознавая в себе очень сильное сочувствие к своему герою, опасался увлечения, излишней идеализации и, вследствие того, иногда насильственно старался смотреть на него скептически». В этом направлении шли доработки и переделки романа, о которых Некрасов прекрасно знал и которые привели к двойственности образа героя. Учитывая эти недостатки «Рудина» в художественном отношении, Некрасов все же предвидит, что «для Тургенева начинается новая эпоха деятельности, что его талант приобрел новые силы, что он даст нам произведения еще более значительные, нежели те, которыми заслужил, в глазах публики, первое место в нашей новейшей литературе после Гоголя» («Заметки о журналах» за февраль 1856 г.).

Интересно, что к группе писателей, в которых Некрасов видел надежду русской литературы, в особенности — русской прозы, он не причислял Писемского, который, казалось бы, должен был являться для него представителем гоголевского реализма.

Но мы уже видели, как широко мыслил Некрасов гоголевское начало в литературе, как неотделим для критика-поэта социально-сатирический элемент творчества Гоголя от его лиризма. В Писемском именно этого лиризма и не было. Он даже не умел почувствовать его у Гоголя, что и вызвало уже цитированные нами строки Некрасова о лиризме автора «Мертвых душ».

Признавая талантливость Писемского, Некрасов не мог простить ему... «грубости». И не то что Некрасова смущали резко-реалистические картины жизни, обнаженность житейской грязи и пошлости. Конечно, нет. Грубостью было для него отсутствие поэтического такта, художественная фальшь, навязывающая персонажам низменное и мерзкое там, где они в этом неповинны.

«Батманов, — пишет Некрасов Тургеневу, — (особенно первая половина) очень хорош, но какое грубое существо этот господин (т. е. автор)! Я думаю, ты уж прочел 2-ую часть Батманова; эта часть поразила меня своею грубостью, сцена с фраком, львица-к ня г и ня, которая все толкает мужчин, письмо Наумовой о пощечинах, с подписью: ж е н щ и н а, к о т о р о й о ч е н ь х о т е л о с ь з а в а с з а м у ж — как все это нежно! Удивительно еще, как мало автор затрудняется в разрешении самых трудных вопросов. После этой повести, не знаю почему, он мне иначе не представляется, как л и т е р а т у р н ы м г о р о д о в ы м, разрешающим все вопросы жизни и сердца палкой» (V, 169—170).

Вот в таком разрешении «вопросов жизни и сердца», в таком разрешении проблемы «лишнего человека», к которой, как мы видели, сам Некрасов подходил так осторожно, которую мыслил в исторической перспективе, в такой упрощенности взгляда — усматривал прежде всего Некрасов «грубость» Писемского.

В письмах к Боткину и Тургеневу Некрасов не менее сурово высказался о «Плотничьей артели» Писемского, хотя и в ней признавал большие достоинства.

«Безвкусие и претензии так в ней грубо высунулись и заняли большую часть страниц. Длиннейший и ненужный п р и с т у п, а потом предлинная — и еще менее нужная — р а з в я з к а, с попами, попадьями, убийством и пошлыми деревенскими бедными барышнями, з а с л у ж и в а ю щ и м и б о л е е с о ж а л е н и я и т е п л о г о с л о в а, чем презрения, которым так самодовольно обременил их автор» (V, 236).

В подобном отношении к своим персонажам, может быть, самый тяжелый грех Писемского, — грех, от которого подлинный реализм, а не натурализм, предохранен «лиризмом» в том смысле, который мы попытались раскрыть выше.

Некрасов-критик, как и Некрасов-поэт, совершенно отчетливо видел ту черту, которая отделяет реализм от натурализма, поэзию от прозы.

Нам предстоит теперь перейти от прозы к поэзии в узком смысле слова — к суждениям Некрасова о стихах.

Здесь Некрасов занимает, несомненно, вполне самостоятельную позицию. Его статья «Русские второстепенные поэты» (1850) — одно из значительнейших явлений в истории русской критики. Она вызвала определенный сдвиг в отношении к поэзии, она о т к р ы л а одного из самых

больших русских поэтов — Тютчева — и, собственно, ввела его в литературу. Редко кто из критиков может похвалиться такой заслугой.

Выступая в защиту стихов, подвергавшихся в 50-х годах своего рода остракизму, Некрасов знал, что расхочется по этому вопросу с авторитетнейшим для него критиком, своим учителем — Белинским. В последний период своей деятельности Белинский видел в вытеснении стихов прозой своего рода признак зрелости литературы, все больше обращающейся к таким проблемам, о которых удобнее писать прозой. Конечно, это не означало гонения на поэзию: великий критик неоднократно указывал, что понятие «поэзия» не покрывается стихотворчеством, что



ОСМОТР ПОТРАВЫ

Автолитография С. В. Иванова

Музей изобразительных искусств, Москва

есть поэтическая проза и прозаические стихи. Однако Белинский неоднократно утверждал, что после Пушкина и Лермонтова на внимание может рассчитывать поэт, если и не равного им, то во всяком случае выдающегося дарования. Белинский был не только против посредственных стихов, как ошибочно полагают некоторые исследователи, но и против стихов, хотя и талантливых, но недостаточно значительных. Именно такая формулировка правильно отражает позицию Белинского. А в ней была своя опасность! Не только повышалась требовательность к качеству стихотворных произведений, но создавалась атмосфера, неблагоприятная для развития поэтических талантов. Если право на существование имеют только большие поэты, то климат становится уже слишком суровым, чтобы в нем могли со временем дать плод скромные, но все же живые ростки поэзии, чтобы могли крепнуть и развиваться дарования, которым нужны годы работы над собой для реализации своих возможностей.

Некрасов в этом пункте не соглашался с Белинским. Каждая подлинная поэтическая индивидуальность, как бы мал ни был ее масштаб, вызывает его сочувствие, чуткое внимание, имеет для него, как таковая, свою неповторимую ценность. И свою задачу Некрасов понял так: обосно-

вать право на существование в литературе за каждой поэтической индивидуальностью при условии ее подлинности, а затем — показать, что с поэзией дело обстоит совсем не так плохо, что если и нет сейчас Пушкина или Лермонтова, все же имеются прекрасные поэты, что искры поэзии разгорятся в пламя, которое будет и светить и греть, если мы не уьем поэзии своим холодом.

Взгляд, поражающий трезвым реализмом понимания литературного процесса! Как и в науке, крупные явления в искусстве предполагают наличие целой культуры, заключающейся в массе незаметного, часто малопродуктивного по своим результатам труда. Как нужны многочисленные опыты, часто ошибочные и неэффективные, чтобы обогатить наше знание великим открытием или изобретением, так и без затраченных безуспешно для данного лица сил невозможна настоящая поэзия. А она оправдывает все неудачи, на которые обречены усилия тех, кого муза удостаивает своей благосклонности лишь после многих тщетных попыток.

«Поэтический талант, — решительно утверждает Некрасов, — хоть и не обширный, лишь бы самостоятельный, стоит десяти талантов повествовательных, потому что такие таланты редки во всех литературах» (III, 396).

Показав, что «потребность стихов в читателе существует несомненно», автор приступает к доказательству своего второго тезиса: «если есть потребность, то невозможно, чтоб не было и средств удовлетворить ее. Поэтических талантов даже не так мало у нас, как многие думают» (III, 397). В порядке нагнетания переходит он от более слабых поэтов к более сильным, приберегая для последней части статьи стихи Тютчева. В немногих страницах Некрасова о гениальном поэте сказались наиболее характерные черты его как критика: уверенность суждений, основанная на глубокой убежденности в истинности своих впечатлений, что, в свою очередь, приводило к независимости и решительности оценок. Некрасов совершенно отчетливо знал, чего он требовал от поэта и что он у него находил. Это черта редкая. Некрасов не поколебался признать автора стихов, не обративших на себя внимание, автора, о котором впервые заговорил в печати сам же Некрасов, достойным стать в своей области — области лирики — наряду с Пушкиным и Лермонтовым.

«Стихотворения г. Ф. Т. принадлежат к немногим блестящим явлениям в области русской поэзии». «Мы нисколько не задумались бы поставить г. Ф. Т. рядом с Лермонтовым». «Мы можем ручаться, что эту маленькую книжечку каждый любитель отечественной литературы поставит в один ряд с лучшими произведениями русского поэтического гения...» и т. д. (III, 409, 412, 420).

Автор аргументирует свое ответственное утверждение рядом тютчевских текстов, кратко, но конкретно объясняет их исключительные достоинства, предпочитает одни из них другим, но ни разу не вносит каких-либо оговорок в эту общую оценку. Если есть ограничение ее, то лишь количественного порядка: Тютчев написал очень мало. Даже то, что Тютчев не выходит за пределы чистой лирики (политических стихотворений Тютчева Некрасов еще не знал), не служит поводом к снижающим замечаниям о «малом стакане», и т. п., ибо для Некрасова в этой лирике столько содержания, что его с избытком хватало бы на несколько поэтических жанров. С импонирующей целью эстетического переживания Некрасов судит без оглядки, без самолюбивой рефлексии: а что, если я ошибаюсь? С полным доверием отдается он своему восторгу, своему энтузиазму поэта, воодушевленного творением другого поэта.

Четыре года спустя, уже после того, как статья Некрасова выдвинула Тютчева в первые ряды русской литературы и интерес к поэзии возродился, Тургенев написал свой отзыв о тех же стихах. Однако при всей высо-

кой оценке поэта, уже признанного, в статье Тургенева нет цельности и смелости некрасовской характеристики.

«В нем одном,— пишет Тургенев,— замечается... хотя часть того, что в полном развитии своем составляет отличительные признаки великих дарований. Круг г. Тютчева не обширен, это правда, но в нем он дома; ... от его стихов не веет сочинением... они не придуманы, а выросли сами, как плод на дереве, и по этому драгоценному качеству мы узнаем, между прочим, в ли я н и е на них Пушкина, видим в них отблеск его времени. В даровании г. Тютчева нет никаких драматических... начал»⁹, т. е. драматизма. Свообразие Тютчева как великого новатора в русской поэзии мало уясняется из этой характеристики, сводящей его значение к роли одного из поэтов пушкинской плеяды. Но Некрасов, другой великий новатор русского поэтического искусства, сумел уловить, если не исчерпывающе, то верно специфику Тютчева-художника.

Тютчев воспринимается им не как поэт линий, ярких красочных гамм, а как поэт оттенков, тонких, нежных, доступных лишь зоркому, искушенному взгляду.

«Уловить именно те черты, по которым в воображении читателя может возникнуть и дорисоваться сама собою данная картина,— дело величайшей трудности. Г-н Ф. Т. в совершенстве владеет этим искусством».

Продемонстрировав это совершенное мастерство на трех превосходных примерах («Утро в горах», «Снежные горы», «Полдень»), Некрасов продолжает: «... оттенки расположены с таким искусством, что в целом обрисовывают предмет как нельзя полнее. Нечего уже и говорить, что утро г. Ф. Т. не похоже на вечер, а полдень на утро, как это часто случается у некоторых и не совсем плохих поэтов» (III, 409, 411).

Особое значение имеет признание такого знатока природы и мастера изображать ее, как Некрасов, что «главное достоинство стихотворений г. Ф. Т. заключается в живом, г р а ц и о з н о м, пластически верном изображении природы» (III, 409). Это категорическое и столь просто выраженное утверждение, однако, наводит на размышления. О к а к о й природе идет здесь речь? Ведь в отличие от других русских поэтов и от самого Некрасова, Тютчев меньше всего был поэтом русского пейзажа. Конкретных черт русской природы, которых так много у Некрасова, Фета, Тургенева и других больших и малых поэтов и прозаиков, у Тютчева почти нет. Нет у него «местного колорита», пейзажа с р е д н е й полосой, преобладающего у этих художников. А между тем Некрасов отмечает горячую любовь Тютчева к природе и прекрасное понимание ее. Не вдаваясь в отвлеченные рассуждения, Некрасов уловил здесь специфику Тютчева: крайнюю обобщенность его пейзажа. Тютчев воссоздает не местность, а с о с т о я н и е природы, не столько линии и краски, сколько ж и з н ь п р и р о д ы, и то, что дано в определенном пространстве, не является для него целью, а лишь средством воспроизвести эту жизнь в ее различных моментах. Специфика этих состояний, сменяющих друг друга везде и повсюду,— утро, полдень, вечер и т. п.— и дана столь верно в своей обобщенности. И Тютчеву понятен этот о б щ и й, а не местный язык природы. Некрасов, как никто другой в его время, почувствовал эту особенность. Недаром он цитирует стихи: «Не то, что мните вы, природа», которые явились великолепным подтверждением того, что более или менее отчетливо ощущает всякий истинный поэт: чувства ж и з н и п р и р о д ы, одушевленности ее как целого во всей ее объективной реальности.

При всей глубине некрасовского понимания Тютчева есть в нем и односторонность. Конечно, изображением природы «главное» в Тютчеве не исчерпывается: не менее важным является у него трагизм человеческой личности, ее отъединения от природы и коллектива, трагедия индивидуа-

лизма. И притом, эта тема не отделима у Тютчева от темы природы, составляя с ней одно — весьма сложное и противоречивое — целое. Нельзя сказать, что Некрасов прошел мимо этой темы. Он ощущает ее, но как-то смутно, не желая формулировать своих мыслей и углубляться в них. О стихотворении «*Душа моя, элизиум теней*», он пишет, как о «странном по содержанию», но производящем на читателя неотразимое впечатление, в котором он долго не может дать себе отчета (III, 423).

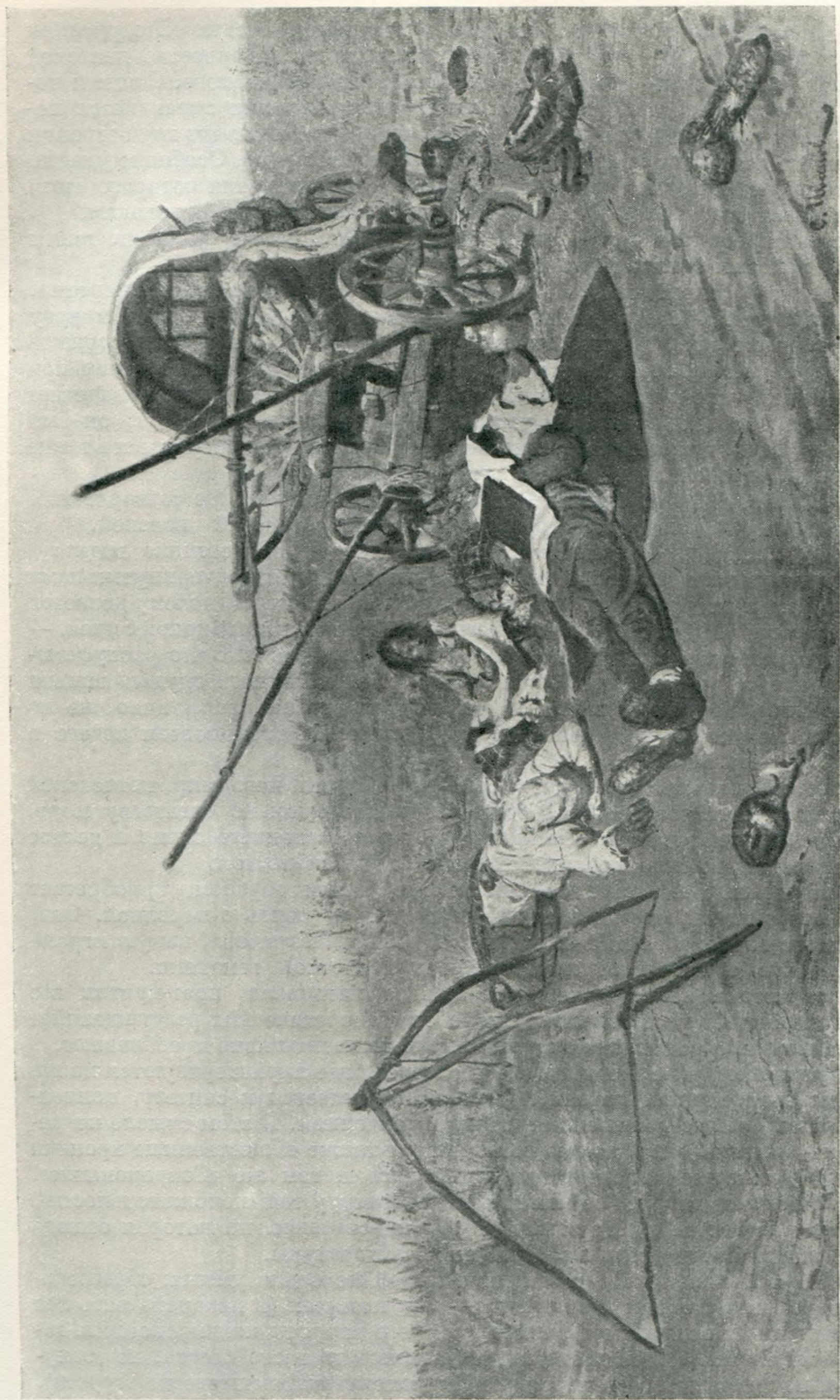
Характерно предпочтение Некрасовым стихов «*Как птичка раннею зарей...*», очевидно близких ему по настроению, таким шедеврам тютчевской музыки, как «*Итальянская villa*» и «*Silentium*». В стихотворении «*Итальянская villa*» мы встречаемся со столь показательным для Тютчева противопоставлением блаженной тишины природы «злой жизни» человеческого «я». В «*Silentium*» Некрасову чуждо неверие в человеческое слово.

В одном из своих писем Л. Толстому Некрасов замечает по поводу общенного там: «*Мне жаль моей мысли, так бедно я ее поймал словом*». Но к выводам тютчевского «*Silentium*» из этого факта Некрасов не склонен: «*Нет такой мысли, — утверждает он тут же, — которую человек не мог бы себя заставить выразить ясно и убедительно для другого, и всегда досадую, когда встречаю фразу «нет слов выразить» и т. п. Вадор! Слово всегда есть, да ум наш ленив, да вот еще что: надо иметь веры в ум и проницательность другого по крайней мере столько же, сколько в свои собственные. Недостаток этой веры иногда бессознательно мешает писателю высказываться и заставляет откидывать вещи очень глубокие, чему лень, разумеется, потворствует*» (V, 294).

Мысль поистине некрасовская, как *Silentium* — идея подлинно тютчевская. Тютчев боится доверить «и чувства и мечты свои» — слову, ибо хочет сберечь для себя «таинственно-волшебные думы». Некрасов хочет отдать все свое лучшее людям, уверенный в том, что они смогут взять из него то, что им нужно, если он добросовестно выразит себя. Он не жалеет для этого труда, так как верит в способность людей понять друг друга при доброй воле к пониманию, в их способность восполнить оставшееся невыраженным...

Возвращаясь к теме природы в поэзии Тютчева, нельзя не добавить, что и ее Некрасов трактует односторонне. Момент хаоса в природе, противопоставление дня — ночи, сложная диалектика хаоса в мире, отрицающего своей суровой реальностью призрачное бытие человеческого «я» и усугубленно проявляющего себя в «злой жизни» именно этого «я», — все эти «переливы и переходы» тютчевской поэзии не осознаны Некрасовым, хотя смутно ощущаются им, доходя к нему как-то издалека. Так, приведя стихи «*Как океан объемлет шар земной...*», Некрасов замечает: «*Последние четыре стиха удивительны: читая их, чувствуешь невольный трепет*». Чары тютчевской поэзии настолько сильно действуют на ее первого критика, что он не может не поддаваться им даже и тогда, когда не постигает отчетливо некоторых ее аспектов. Все же известная односторонность восприятия помешала критику оценить такие стихи — он считает их «сравнительно слабейшими» — как «*Фонтан*», «*Цицерон*», «*Сон на море*», «*День и ночь*» и др. (III, 425).

Статья «*Русские второстепенные поэты*», как и другие критические работы Некрасова 50-х годов, написана по той же демонстрирующей методе, непосредственно подающей материал, как и его статьи и рецензии 40-х годов. Но, как уже было сказано, функция этого приема теперь иная. Тогда демонстрировалось убожество, а подчас и морально-низкий уровень литературы булгариных, «ложно-величавой школы», или массовой белле-



ПЕРЕСЕЛЕНЦЫ

Картина маслом С. В. Иванова, 1889 г.

Третьяковская галерея, Москва

тристической продукции 40-х годов (см., например, статью «Сто русских литераторов»). В 50-х же годах демонстрировалось творчество деятелей большой литературы — Тютчева, Фета, Майкова, Полонского. С этими новыми, более обязывающими темами метод демонстрации справляется нередко блестяще и в смысле подбора материала, и в смысле его группировки и кратких, подобных указующему жесту, комментариев. Особенно удачно применен этот метод в отношении Тютчева, стихотворения которого были Некрасовым впервые сгруппированы по тематическим признакам.

О характере руководящих указаний Некрасова можно судить по таким весьма показательным примерам:

О стихах «Осенний вечер» Некрасов замечает: «Превосходная картина! Каждый стих хватает за сердце, как хватают за сердце в иную минуту беспорядочные, внезапно набежавшие порывы осеннего ветра; их и слушать больно и перестать слушать жаль. Впечатление, которое испытываешь при чтении этих стихов, можно только сравнить с чувством, какое овладевает человеком у постели молодой умирающей женщины, в которую он был влюблен. Только талантам сильным и самобытным дано затрагивать такие струны в человеческом сердце...» (III, 412).

Передача впечатления переходит здесь уже в поэтическое сотворчество. Возникают образы, ассоциирующиеся с некрасовской поэзией.

Это применимо и к замечаниям о стихотворении «Весенние воды»:

«Сколько жизни, веселости, весенней свежести в трех подчеркнутых нами стихах! Читая их, чувствуешь весну, когда сам не знаешь, почему делается весело и легко на душе, как будто несколько лет свалилось долой с плеч, — когда любишься и едва показавшейся травкой, и только что распускающимся деревом, и бежишь, бежишь, как ребенок, полной грудью впивая живительный воздух, и забывая, что бежать совсем неприлично, не по летам, а следует идти степенно, и что радоваться тоже совсем нечего и нечему...» (III, 413).

Чтобы сделать читателю доступным новый для него мир тютчевской поэзии и ориентировать его в этом исключительном по богатству мире, критик вызывает в читателе аналогии из его собственного опыта и делает это с успехом именно потому, что сам является поэтом.

Самый прием демонстрирования текста, таким образом, приобретает новые особенности, теряя прежние, например — связь с пародией. Она, вообще, не играет уже в 50-х годах той роли у Некрасова, какую играла раньше, что объясняется изменением критической тематики.

Кроме метода непосредственного показа материала, поэт-критик все чаще и чаще дает место анализу, не избегая теоретических рассуждений и публицистики. В «Заметках о журналах» эти моменты явно преобладают.

Следя примеру Белинского и его обзоров, где характеризуются целые периоды литературной жизни, Некрасов обращается к синтезу, концентрирующему общественные настроения и тенденции. В этом смысле некрасовские «Заметки о журналах» напоминают также общественные хроники Щедрина, которые впоследствии печатались в том же «Современнике».

Так, Некрасов говорит о влиянии на литературу той «положительности», которую приветствовал Белинский в Адуеве-старшем, но которая отнюдь не повысила воспитательного значения литературы.

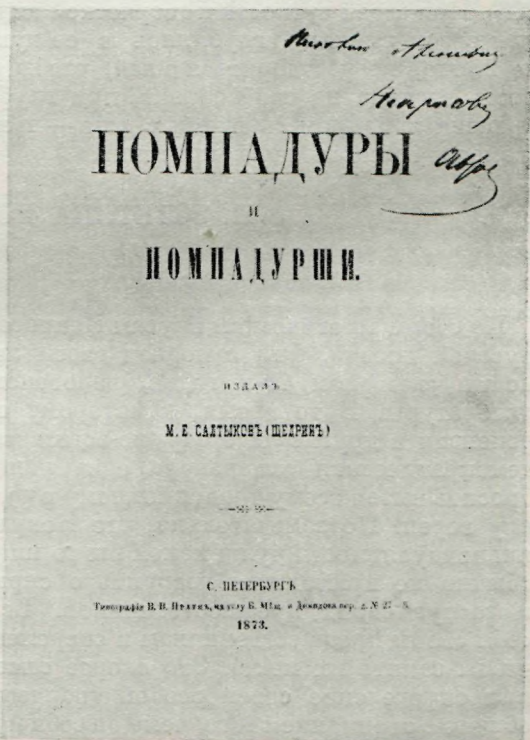
«Кто не встречал теперь в обществе людей молодых, умных, образованных, в высшей степени приличных, — для которых (в двадцать пять лет с небольшим), повидимому, решены уже все вопросы жизни, которые говорят всегда умно, и никогда глупо, касаясь до всего слегка, не возмущаются никаким злом, сознавая (не без похвальной и интересной грусти), что оно неизбежно и неисправимо, которые с готовностью (несколько холодноватой) отдают справедливость всякому доброму делу, но сами не увлекаются никакими страстями, посмеиваясь (впрочем, умеренно и с так-

том) над всяким чувством, над увлечением, и проч., и проч. Кто не встречал в последнее время таких молодых людей? кто не заметил, как эти люди благоразумны во всех случаях жизни, как шаги их по пути ее тверды и верны! Если в чем можно упрекнуть этих мудрецов, так разве в одном, что с ними очень скучно, но и это, пожалуй, можно объяснить их скрытностью, следствием разумного охлаждения, а в остальном приходится только дивиться тому, где, каким образом, через какую долгую и тяжкую борьбу выработали они себе такое уменье побеждать страсти, такую силу души, такую мудрость... Увы, тут нет ни победы над страстями, тут нет ни силы, ни мудрости и, — что всего замечательнее, — тут нет и не было никакой борьбы...»

От этой проникнутой язвительной иронией социально-психологической характеристики общества Некрасов переходит к литературе.

«Мы боимся, — продолжает он, — что если б нужно было олицетворить настоящую русскую литературу, то, при всех ее прекрасных достоинствах, пришлось бы нарисовать нечто вроде сейчас описанного нами молодого человека... и вот почему мы не в восторге от нее. Равнодушие, все-терпящая или холодно-насмешливая апатия, участие в явлениях жизни и действительности какое-то полупрезрительное и бессильное, — это качества не очень почтенные и в отдельной личности, а в целой литературе господство их было бы чем-то сокрушительным в высшей степени» (III, 428—429).

Направление литературных интересов и вкусов, характерное для сторонников «чистого искусства», связывалось образной характеристикой «молодого человека», с антиобщественным настроением. Читателю подсказывалась мысль, что он найдет у них ту черствость, тот социальный индифферентизм, который во всей своей неприглядности выявлен Некрасовым в «положительных людях» эпохи реакции, столь усилившейся в России после 1848 г. Когда Некрасов писал процитированные только что строки,



ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ КНИГИ
«ПОМПАДУРЫ И ПОМПАДУРШИ»
М. Е. САЛТЫКОВА (ЩЕДРИНА),
С ДАРСТВЕННОЙ НАДПИСЬЮ
АВТОРА НЕКРАСОВУ

Собрание И. С. Зильберштейна,
Москва

он имел в виду враждебное Гоголю и Белинскому течение, которое в 1855 г. достаточно определилось. Статьи Дружинина о Пушкине, появившиеся в том же году, выражали уже вполне сложившееся убеждение этого критика, для которого всякий протест в литературе против социального зла был антихудожественным социальным «дидактизмом» и утопической «филантропией». С «положительным человеком» у Некрасова были давние счёты. В свое время он в куплетах, остро талантливых при всей их фельдетонности, еще до Гончарова затронул тему адуевщины (например, в «Говоруне») ¹⁰. Сейчас он рисует в манере «физиологического очерка» тот же «тип», только на более высокой ступени, и осторожно, но сатирически использует его против врагов гоголевского направления.

Последний из журнальных обзоров Некрасова заканчивается «Письмом чиновника», в котором элементы пародии нашли уже другую форму — стилизованного послания автору произведения от лица, им затронутого. В данном случае автор — Соллогуб — отождествлялся со своим героем — «чиновником» из богатых дворян, объявившим войну взяточничеству и огульно заподозрившим в нем всех чиновников, не принадлежащих к «благородному сословию». Классовая ограниченность автора «Чиновника», ничтожность его героя, прикрывающего патетическими тирадами свое неумение подойти к какому бы то ни было делу — для всего этого «Письмо чиновника», написанное с точки зрения «специалиста», являлось формой весьма выразительной. Однако послание чиновника не характерно для приемов критической работы Некрасова 50-х годов. Она, как мы видели, связана теперь с крупными явлениями литературы, а не с прополкой литературного поля. Соответственно этому меняется и постановка задач критики. В одном из писем этих годов к Тургеневу Некрасов, сообщая ему о своей потребности написать статью о его повестях, замечает: «Может быть, скажу что-нибудь, что тебе раскроет самого себя как писателя: это самое важное дело критики; да где мастер на него? Сумею ли, не знаю...» (V, 288). При своей чуткости к творческой индивидуальности другого писателя, при своем умении, углубляясь в ее думы и чувства, не сливаться до конца, не растворяться в ней, чтобы сохранить зоркость и всесторонность взгляда на свой объект, при глубине и широте понимания своего времени и полном созвучии с ним, — Некрасов мог быть таким мастером «самого важного дела критики».

II. ЭСТЕТИКА НЕКРАСОВА

1

По своим эстетическим вкусам Некрасов, один из величайших новаторов русской поэзии, был в период своей литературно-критической деятельности человеком 40-х годов, человеком дворянского периода русской литературы. В то время, к которому относятся известные нам статьи, рецензии и другие литературно-эстетические высказывания поэта, новая, демократическая литература едва лишь зарождалась. Правда, он мог бросить вызов всему традиционному в русской поэзии и тем, кто оставался ему верен. Но замечательно, что Некрасов при столь яркой творческой индивидуальности чужд какой бы то ни было агрессивности, при которой обычно не приходится говорить о справедливом признании достоинств и заслуг своих предшественников. Если Некрасов противопоставляет себя своим предшественникам и современным поэтам, то отнюдь не с тем, чтобы занять их место. Это скорее самокритическое противопоставление или определение своей особой творческой судьбы, не имеющее ничего общего с отрицанием того, чему он себя противопоставляет. Таков характер его изумительной поэтической исповеди «Муза», написанной в 1851 г.,

когда художественный стиль Некрасова уже достаточно сформировался, когда он был уже автором произведений, которые не могли не поразить современников своей исключительной оригинальностью и резко выраженной классовой природой поэта-разночинца. И все же в «Музе» нет и следа какого-либо задора, не то что ущемления, но даже какого-либо ограничения в правах более счастливой музы своего предшественника — Пушкина. Поэт говорит о ней, как о недоступном ему райском видении, а затем о «суровых напевах» своей «неласковой и нелюбимой музы», доставшейся ему волею судеб, говорит, нисколько не претендуя на ее превосходство в чем бы то ни было. Даже в пародиях Некрасов не пытается умалить значение своих предшественников; ирония и сарказм здесь направлены не против них, а против тех явлений жизни, о которых поэт говорит в форме пародии, как более выразительной для данной ситуации.

Его суждения о поэтах, творчески чуждых, даже враждебных ему, проникнуты иногда глубокой симпатией Некрасова как читателя. Не говоря уже о Тютчеве, он ценил и Фета и Майкова, ценил даже больше, чем Тургенев и люди из лагеря, противоположного крестьянской демократии. С присущей Некрасову решительностью и искренностью в оценках он так отозвался о Фете:

«Человек, понимающий поэзию и охотно открывающий душу свою ее ощущениям, ни в одном русском авторе после Пушкина не почерпнет столько поэтического наслаждения, сколько доставит ему г. Фет. Из этого не следует, чтоб мы равняли г. Фета с Пушкиным, но мы положительно утверждаем, что г. Фет в доступной ему области поэзии такой же господин, как Пушкин в своей более обширной и многосторонней же области»¹¹.

Среди приведенных в подтверждение столь высокой оценки стихов Фета встречаем такие, как «Шопот, робкое дыханье», ставшие для шестидесятников предметом пародий и аргументов против поэзии Фета.

Первостепенное значение придает Некрасов Майкову. Восторженно относится он к произведениям в антологическом роде того и другого. В «Заметках о журналах» он приводит стихотворение Фета «Диана», «чтобы не слишком резко перейти и окунуться в омут журнальной повседневности», и так выражает свое восхищение:

«Всякая похвала немеет перед высокой поэзией этого стихотворения, так освежительно действующего на душу...» («Заметки о журналах» за октябрь 1855 г.).

Не забудем, что к стихам в антологическом роде с их «пластикой» критики-демократы относились неизменно враждебно как к жанру, чрезвычайно характерному для поэзии «чистого искусства». В антологическом жанре тенденция к форме за счет содержания находит наибольший простор. Вспомним, что писал вскоре об этом Добролюбов: «сожалеть об отсутствии у поэта «пластического» таланта очень много не стоит... Пластика в поэзии — роскошь, прихоть, аксессуар; поэтам, ничего не имеющим, кроме пластического таланта, мы можем удивляться, но удивляться точно так же, как блестящему виртуозу, которого все достоинство состоит в искусном преодолении технических трудностей игры... Дело поэзии — жизнь, живая деятельность, вечная борьба ее и вечное стремление человека к достижению гармонии с самим собой и природой»¹².

В тот период, к которому относятся имеющиеся в нашем распоряжении материалы, Некрасов, создавая качественно новую художественность, не противопоставлял традиционным эстетическим канонам новую эстетику, как Чернышевский и вскоре Добролюбов. Он был против претензий теоретиков «чистого искусства» на господство в литературе, но не против поэтов этой школы и искренно восхищался ими. Некрасов мог спорить с Анненковым, Боткиным, Дружининым, отстаивая гоголевское направление

в литературе, как наиболее нужное и обществу и литературе, но по вопросу об эстетических мерилах противоречий между ними не возникало, хотя он, несомненно, понимал их по-своему. Это не значит, что Некрасов теоретически был чужд в первой половине 50-х годов новой, революционно-демократической эстетике. Но она у него только зарождалась, изредка прорываясь в отдельных высказываниях, может быть, недостаточно осознанных самим Некрасовым. Можно сказать, что в первой половине 50-х годов Некрасов почти полностью солидаризировался в своих эстетических воззрениях с Тургеневым, испытавшим, как и он, влияние Белинского и во многом гораздо более близким в ту пору к революционно-демократической мысли, чем впоследствии; но как Тургенев, так и Некрасов был тогда дальше от Чернышевского и Добролюбова, чем Белинский последнего периода от своих преемников.

От Белинского идет у Некрасова утверждение реализма в произведениях, посвященных общественным вопросам, утверждение «трезвой и глубокой правды», которую Некрасов так горячо приветствовал у Толстого, особенно в его «Севастопольских рассказах».

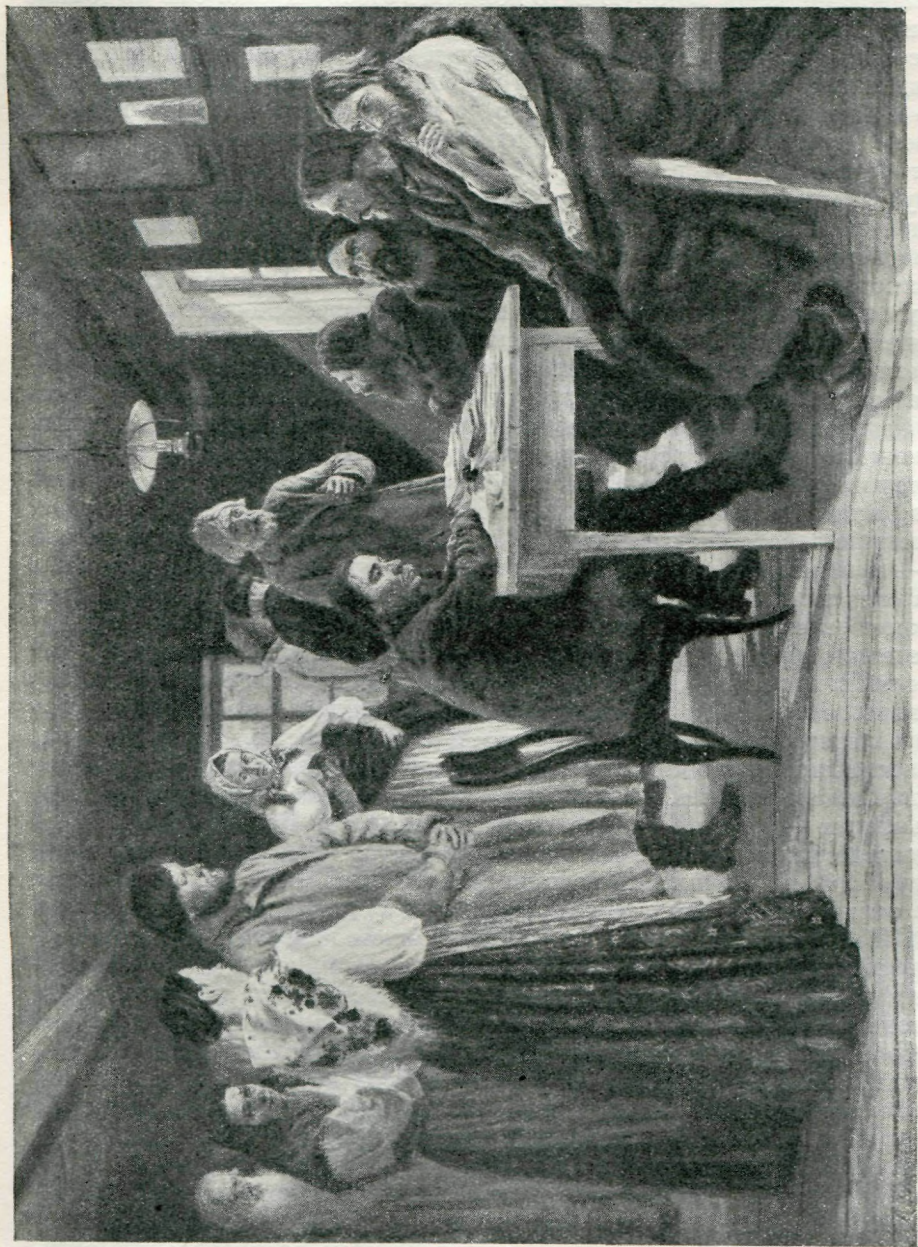
«Правду» можно понимать и в субъективном смысле — как правдивость, искренность, и в объективном — как «дельность», «действительность содержания», отмеченную Некрасовым уже в первом дебюте Толстого. С этим связывается такой признак художественности, как простота, которую Белинский называл «красотой истины». Простоту Некрасов с похвалой отмечал в произведениях Тургенева и Толстого. Всякое отклонение от нее встречало со стороны поэта-критика резкое порицание. Одним из таких отклонений являлось для Некрасова изображение болезненных состояний человеческой психики. Вторжение патологии в искусство он решительно осуждал, если художник не умел социально ее осмыслить. Он чуть не забраковал толстовского «Альберта» из-за того, что герою этой повести «нужен доктор, а искусству с ним делать нечего». В этом Некрасов полностью сходиллся с Тургеневым, который не выносил даже усложненного психологического анализа, обнажения души.

«Эх! пишете повести попроще,— обращается Некрасов к Толстому.— Я вспомнил начало вашего казачьего романа, вспомнил двух гусаров — и подивился, чего вы еще ищете — у вас под рукою и в вашей власти ваш настоящий род, род, который никогда не прискучит, потому что передает жизнь, а не ее исключения; к знанию жизни у вас есть еще психологическая зоркость, есть поэзия в таланте — чего же еще надо, чтобы писать хорошие — простые, спокойные и ясные повести» (V, 323—324).

Характерно, что Некрасов вспоминает те произведения Толстого, в которых психологизма меньше. Психологизирование делает душевную жизнь персонажа усложненной, а потому и вызывает ощущение ее болезненности. А патологичность психики ставит ее вне жизни.

Простота правды — не та простота, которая хуже воровства, — это наиболее верное, если не единственно верное, решение задачи художника. А оно требует ума и такта. Простота неумная и бестактная переходит в «грубость», которой Некрасов не выносил, как видно из приведенных уже отзывов о Писемском.

Отвергая «грубость», Некрасов, конечно, далек от какого-либо пуризма: «в стихах иногда невозможно без грубого слова, надо только, чтобы оно оправдывалось необходимостью, да чтобы не было это часто» (V, 454). Грубость не в словах, а в бестактности. В этом отношении Некрасов очень чувствителен. Даже у своего любимейшего писателя — Тургенева — Некрасов отметил раз такую, по его мнению, художническую бестактность. Выражая свой восторг по поводу «Аси», Некрасов обращает внимание автора на то, что «в сцене свидания у колен герой неожиданно выказал



ВОЛОСТНОЙ СУД

Картина маслом М. П. Зошенко, 1888 г.

Третьяковская галерея, Москва

и е н у ж н у ю грубость природы, которой от него не ждешь, разразившись упреками: их бы надо смягчить и поубавить» (V, 325).

Но и правда, и простота, и эстетический такт еще не достаточны для создания произведения как эстетического ц е л о г о. Для этого необходима «выдержанность», которую надо понимать здесь широко. Она не только относится к тону и стилю, но и к мотивировке, особенно, когда речь идет о пьесе. Некрасов упрекает Островского в «пристрастии его к крутым и неожиданным развязкам», объясняя их сценическими условностями. Желание избежать длиннот «доводит его до торопливости и преувеличенной сжатости и тем самым не достигает цели» («Заметки о журналах» за декабрь 1855 г. и январь 1856 г.). Здесь Некрасов отдал уже слишком большую дань установившемуся канону. Драматургия Островского тем и отличается, как показал через несколько лет Добролюбов, что именно выдержанность ее идеи требует подобных развязок, такой кажущейся невыдержанности и немотивированности. Как бы отвечая на упрек Некрасова и других критиков, применявших к творчеству Островского традиционные эстетические нормы, Добролюбов высказывает совершенно другой взгляд:

«Драматические коллизии и катастрофа в пьесах Островского все происходят вследствие столкновения двух партий: старших и младших, богатых и бедных, своевольных и безответных. Ясно, что развязка подобных столкновений по самому существу дела должна иметь довольно к р у т о й характер и отзываться случайностью». Дело в том, что «отсутствие всякого закона, всякой логики — вот закон и логика этой жизни»¹³. Нарушая отвлеченные заповеди эстетики, Островский верен высшей правде художника — правде жизни, той «трезвой и глубокой правде», которую так ценил Некрасов в искусстве и с которой и должны сообразоваться всякие эстетические критерии и каноны, а не наоборот.

«Трезвая и глубокая правда» была бы, в свою очередь, отвлеченной схемой, если бы в произведении художника отсутствовало такое качество, как народность. Мы видели уже, какое значение придавал ей Некрасов, как искал в литературе «народных типов» и как ценил их. Его понимание народности сложилось под влиянием Белинского, для которого она означает национальную самобытность, выраженную лучше всего в трудовых — крестьянских — слоях. В конце своей деятельности Белинский пришел к отождествлению нации с этими слоями. В статье «Взгляд на русскую литературу 1846 г.» Белинский восклицает: «Хороша была бы французская нация, если б о ней стали судить по развратному дворянству времен Людовика XVI! Этот пример указывает, что меньшинство скорее всего может выражать собою более дурные, нежели хорошие стороны н а ц и о н а л ь н о с т и народа, потому что оно живет ответственной жизнью, когда противопоставляет себя большинству, как что-то отдельное от него и чуждое ему. Это видим мы и в современной нам Франции, в лице bourgeoisie, — господствующего в ней и теперь сословия»¹⁴. С полным основанием это рассуждение критика можно было распространить и на Россию, которую он, не имея возможности высказаться прямо, имел здесь прежде всего в виду.

Великому поэту крестьянской демократии был как нельзя ближе подобный взгляд на народность. Поэтому он всегда проявлял особый интерес к тому, как народность, так понятая, художественно воспроизведена в литературе. Сам он гениально воссоздавал ее в своей поэзии, и потому полно особого интереса, что он считал близким себе в этом отношении в предшествующей и современной литературе.

Казалось бы, что особенно много внимания он должен был уделять поэтам, вышедшим из народной среды, прежде всего Кольцову, которого признали подлинно народным поэтом авторитетнейшие для Некрасова критики — Белинский, а затем Чернышевский и Добролюбов.

Однако мы не могли найти ни одного высказывания Некрасова о творчестве Кольцова, за исключением стиха в «Несчастных» («вещие песни Кольцова»), хотя поводов для этого имелось более чем достаточно. Мы знаем, что Некрасов собирался писать о Бернсе, настолько он был заинтересован английским народным поэтом, но Кольцов ни в связи с этим неосуществившимся замыслом, ни в аналогичных случаях даже не упоминается. Вряд ли это молчание о нем является случайным.

Никитин вызывает у Некрасова отрицательные оценки.

Никитин, мечанин-поэт,
Различных требует пегасов...

Пренебрежение к Никитину, выразившееся в этих стихах, остается у Некрасова неизменным. В «Заметках о журналах» находим такой отзыв: «Мы искренно желали бы сказать что-нибудь хорошее о стихотворении г. Никитина «Неудачная присуха», но хорошего ничего сказать не можем. Г. Никитин не без дарования, но он лишен чувства меры, не богат вкусом и не выдерживает народного тона своих стихотворений — недостатки, портящие почти каждую его пьесу» («Заметки о журналах» за октябрь 1855 г.).

Несколько раньше уничтожающей критике подверглось стихотворение Никитина «Бурлак» — на близкую Некрасову тему. «От г. Никитина, — так заканчивается этот отзыв, — как от поэта, рожденного и живущего в народной среде, мы вправе были ожидать чего-нибудь более характерного о лице, избранном им в заглавии стихотворения» («Заметки о журналах» за июль 1855 г.). Никитин, по мнению Некрасова, пишет о своей среде чужими, заимствованными красками. В том же упрекал Никитина Добролюбов.

Не вполне удовлетворяет Некрасова с эстетической точки зрения воссоздание народности у «нашего, бесспорно, первого драматического писателя» — Островского. Великолепное воспроизведение Островским национального характера для Некрасова несомненно: «русский склад и в жизни и в речи дан г. Островскому более, чем кому-либо из современных писателей: он обладает им спокойно и вполне, и от всех его лиц, действительно, веет русским духом». Но в угоду своей тенденции (Некрасов имел в виду «почвенническую» пьесу «Не так живи, как хочется») Островский теряет иногда чувство меры:

«Излишняя боязнь отступать от истины также вредна. Уверяем г. Островского, что ему не для чего с таким, можно сказать, археологическим рвением гоняться за точностью народного языка; ему менее чем кому-либо следует бояться выпасть из русского тона: тон этот в нем самом, в свойствах ума его» («Заметки о журналах» за декабрь 1855 г. и январь 1856 г.).

Взыскательному эстетическому вкусу Некрасова вполне удовлетворяла в современной ему литературе форма народности у Тургенева, Толстого (если не считать неудачного, по мнению критика, рассказа «Записки маркера»), Писемского и Григоровича — у писателей, не принадлежащих ни по своей идеологии, ни по своему художественному методу и стилю к той литературно-общественной группе, с которой навсегда связал себя автор «Размышлений у парадного подъезда».

Наиболее трудно объяснить такую оценку народности в применении к Григоровичу. Однако следует учесть, что в первой половине 50-х годов к Григоровичу как бытописателю русского крестьянства относились совсем иначе, чем теперь. Вспомним глубоко сочувственные строки в статьях и письмах Белинского о крестьянских рассказах Григоровича; отклик Герцена на роман «Рыбаки», о котором он написал целую статью («Роман из народной жизни в России»), где с таким волнением говорил о народных типах автора «Антон Горемыки»; проникнутые симпатией и благодарностью сло-

ва о нем сурового Щедрина в «Круглом годе». При всех своих недостатках Григорович был писателем, сыгравшим большую роль в повороте литературы к «мужику», и этой крупнейшей заслуги не могли забыть те, кто, подобно Некрасову, вместе с Григоровичем этот поворот совершали или всячески содействовали ему.

Чернышевский, который впоследствии так сурово отнесся к подходу писателей дворянского периода к народу, также склонен был в то время скорее преувеличивать, чем преуменьшать народность Григоровича. Он находил, что в его произведениях «ново было то, что крестьянский быт описывался верно, без прикрас, что в описании был виден сильный талант и глубокое чувство»¹⁵, а не слащавая сентиментальность, которую Чернышевский видел у Григоровича позже.

Некрасову, видимо, импонировала эта «верность описания» крестьянского быта, которую он мог оценить больше, чем кто-либо другой, описания, достигавшего почти зрительной конкретности, наглядности живописи¹⁶.

Высоко ценит Некрасов крестьянские типы Писемского, при всей своей антипатии к последнему, отводя им, однако, место вслед за крестьянскими образами Григоровича, не говоря уже о Тургеневе. Рассказ «Питершик» Некрасов считает лучшим произведением Писемского. В «Плотничьей артели» при всех ее художественных дефектах «все-таки мужики отличные — вещь замечательная, и жаль, что хорошее в ней перемешано с мусором» (V, 226).

Некрасова подкупала у Писемского ядреная крестьянская речь, подслушанная «у самого народа», и, по всей вероятности (он нигде не говорит об этом), ничем не смягченный трагизм крестьянского быта.

В «Заметках о журналах» Некрасов дает восторженный отзыв о «Рубке леса» Толстого, отмечая «полное знание изображаемого быта, глубокую истину в понимании и представлении характеров, замечания, исполненные тонкого и проницательного ума» («Заметки о журналах» за сентябрь 1855 г.).

Но впереди всех в воссоздании народности в литературе Некрасов ставит Тургенева, который «девять лет тому назад «писано в 1855 г.— А. Л.» начал свои очерки народных характеров и постепенно поставил перед нами ряд оригинальных, живых и действительных лиц, о которых мы до него не имели понятия» («Заметки о журналах» за сентябрь 1855 г.). Он впереди всех для Некрасова, потому что как никто другой отразил в «Записках охотника» и других произведениях поэзию народной жизни, народной души.

2

«Поэзия» — это слово выражает высшую эстетическую оценку у Некрасова. Вот несколько примеров.

Некрасов пишет Фету о Тургеневе:

«У него огромный талант, и коли правду сказать, так он в своем роде стоит Гоголя. Я теперь это положительно утверждаю. Целое море поэзии могучей, благоуханной и обаятельной вылил он в эту повесть из своей души, а зачем он так долго держал ее у себя и выдавал так скупо — спросите его, седого гуся! Повесть называется: «Фауст...» (V, 255).

Самому Тургеневу о том же:

«Столько поэзии, страсти и свету еще не было в русской повести» (V, 266).

Ему же:

«Я читал недавно кое-что из твоих повестей: Фауст точно хорош. Еще мне понравился весь Яков Пасынков и многие страницы Трех

ВЫБРОШЕННАЯ НА УЛИЦУ

Рисунок М. П. Клодта, 1860 г.

Третьяковская галерея, Москва



в с т р е ч. Тон их удивителен — какой-то страстной, глубокой грусти. Я вот что подумал: ты п о э т более, чем все русские писатели после Пушкина, взятые вместе. И ты один из новых владеешь формой — другие дают читателю сырой материал, где надо уметь брать п о э з и ю» (V, 287, 288).

Об «Асе»:

«Обнимаю тебя за повесть и за то, что она прелесть как хороша. От нее веет душевной молодостью, вся она — чистое золото п о э з и и. Без натяжки пришлось эта прекрасная обстановка к поэтическому сюжету и вышло что-то небывалое у нас по красоте и чистоте» (V, 325).

Л. Н. Толстому Некрасов пишет, что у него есть «поэзия в таланте» (V, 324). О нем же Боткину: «Читал он первую часть своего нового романа. Оригинально, в глубокой степени дельно и исполнено п о э з и и» (V, 232).

Это слово является высшей похвалой и тогда, когда оно собственно должно подразумеваться, как непереносимое условие, без которого не может быть и разговора: «... с третьего... тома в «Современнике» начали появляться стихотворения, в которых было столько оригинальности, мысли и прелести изложения, столько, одним словом, п о э з и и, что, казалось, только сам издатель журнала «Пушкин.— А. Л.» мог быть автором их» (III, 468).

Поэзия становится своим собственным предикатом, и, несмотря на опасность власть в тавтологию, Некрасов продолжает именно так пользоваться этим термином.

Если мы вдумаемся в контекст и смысл понятия «п о э з и я» у Некрасова, то убедимся, что от тавтологии он далек.

Чуждый всяких претензий на теоретизирование, Некрасов, однако, был поистине озабочен уяснением себе предмета, столь для него важного, и сам пытался отчетливо определить его.

Говоря о превосходстве поэзии в обычном смысле слова — с т и х о в — над прозой, он утверждает:

«Дело прозы — анализ, дело поэзии — синтез. Прозаик целым рядом черт, — разумеется не рабски подмеченных, а художественно схваченных, — воспроизводит физиономию жизни; поэт одним образом, одним словом, иногда одним счастливым звуком достигает той же цели, как бы улавливая жизнь в самых ее внутренних движениях; без этого дара — у древних названного божественным, во всяком случае, необыкновенного дара, напрасно станет писатель пригонять рифму к рифме и строчку к строчке».

Таким образом, и в стихах — дело не в них самих, не в рифме и ритме, а в особом синтетическом характере творческой мысли: «различие между стихом и прозой не есть только внешнее: оно обуславливается самым содержанием литературного произведения»¹⁷.

Но в данной формулировке содержание одного рода — «синтетическое» — тяготеет к стихам, содержание другого рода — «аналитическое» — к прозе. И лишь стихам присваивается высокое звание — «поэзия».

И все же Некрасов возводит прозу в ранг поэзии, когда признает, что художественность ее — высшего качества. Значит, на вершинах искусства различие между стихами и прозой исчезает: и то и другое — поэзия. Понятие это шире стихов и прозы, отдельно взятых.

Несомненна здесь связь Некрасова с Белинским, но все же тождества тут нет. Для Белинского искусство слова, мышление в образах — уже поэзия, независимо от прозаической и стихотворной формы. Для Некрасова же лишь высшая ступень творчества — поэзия, которая, однако, преимущественно выражается в форме стиха. Развивая его мысль, можно сказать, что не всякие т а л а н т л и в ы е стихи — поэзия, как и не всякая т а л а н т л и в а я проза.

Таковы попытки Некрасова логически отделить «поэзию» от «прозы».

Но гораздо важнее для нас те признаки поэзии, которые связаны у Некрасова с наиболее глубокими его эстетическими переживаниями.

Вдумаемся в слово «поэзия» в контексте приведенных выше цитат. Поэзия «выливается из души», тон ее — тон страстного, глубокого чувства, она «веет» молодостью души, словом, поэзия — это тот лиризм, с которым мы уже знакомы по суждениям Некрасова о Гоголе.

Однако и такие признаки более или менее формальны и отражают еще недостаточно своеобразие представления Некрасова о поэзии. Поэзия «улавливает жизнь в самых ее внутренних движениях», но каков характер этих «движений», составляющих содержание поэзии?

Есть у Некрасова еще одно слово, встречающееся рядом со словом «поэзия» или заменяющее его, или подразумеваемое им там, где речь идет о поэзии. Это слово — «грация».

Он говорит о «грациозности» комедии Тургенева, стихов Тютчева, «таланта... всегда грациозного». «Грациозно», судя по его характеристике, и стихотворение «Весенние воды», хотя слово это и не произнесено. Изображение природы, составляющее, по мнению Некрасова, главное достоинство поэзии Тютчева — «грациозно».

Количество примеров можно умножить, но не это нужно, чтобы доказать особое значение для Некрасова этого признака поэзии. Грация пленительна для всех, но не у всех она связана с такими существенными эмоциями и переживаниями, как у Некрасова. Важно, с чем она у него сочетается и что означает для него ее отсутствие. В этом смысле замечательно его высказывание о Жуковском.

«Перечел всего Жуковского, — сообщает Некрасов Тургеневу, — чудо переводчик, и ужасно бедненький поэт; воет, воет, воет — и не наткнешься ни на один стих, в котором мелькнула бы г р а ц и я с к о р б и...» (V, 206).

Это необычное словосочетание чрезвычайно характерно для Некрасова и как поэта и как критика. Некрасов, видевший поэзию во «внутренних движениях жизни», не находит ее там, где это движение отсутствует и поэт как бы навязывает нам свое чувство, без конца изливая, но не обогащая его. О том, что Некрасов разумел здесь, можно узнать из его поэзии, например, из рассказа о смерти крестьянина и скорби о нем:

Не сказано лишнего слова,
Наружу не выдано слез.

Все время поэт стремится обрисовать сдержанность «внутренних движений», все целомудрие скорби: «Не выдали словом тоски», «Без лишних речей и рыданий/Покойника вынес народ» — повторяет автор, воссоздавая суровую красоту этой картины, проникнутую «поэзией народности».

И та же черта сдержанности «внутренних движений жизни» проходит через всю поэму:

Я ему молвить боялась,
Как я любила его!

— вспоминает Дарья, чей облик так характеризует представление Некрасова о поэзии действительности, которая всегда является для него прообразом поэзии литературы.

«Женщины в русских селеньях», воспетые Некрасовым, прежде всего «грациозны» в том широком смысле слова, который и надо иметь здесь в виду. Их черты: «спокойная важность» лиц, походки, взгляда, «красивая сила в движеньях»:

Я видывал, как она косят;
Что замах — то готова конна!
.
В игре ее конный не словит,
В беде — не сробеет, — спасет,
Коня на скаку остановит,
В горящую избу войдет.

Постоянны в поэтическом идеале русской женщины у Некрасова два момента: спокойствие (не покой!) и сила. Они свойственны не только внешним, но и «внутренним движениям» Дарьи, с трудом поддаются и величайшим испытаниям и сообщают такую грацию ее скорби:

Горда ты — ты плакать не хочешь,
Крепнешься, но холст гробовой
Слезами невольно ты мочишь,
Сшивая проворной иглой.
Слеза за слезой упадает
На быстрые руки твои.
Так колос беззвучно роняет
Созревшие зерна свои...

И в облике «величавой славянки», при всем различии, узнаем мы другой любимый образ Некрасова: мать поэта — «с головой, бурям жизни открытою», «под грозой величаво-безгласною».

Красота для Некрасова — это жизнь, владеющая своими силами, уверенная в них, спокойная в сознании власти над ними. Но это и есть грация в ее глубоком значении. Начиная от явлений природы и кончая высоко развитой человеческой индивидуальностью, мы всегда узнаем ее у Некрасова по одним и тем же чертам: свободы и силы.

Поэт в восторге от того, как встревоженный им ястребенок «крылья развил»:

Как взмахнул ими сильно и плавно!
Долго, долго за ним я следил,
Я невольно сказал ему: славно!

Когда умер Грановский, Некрасов написал о нем: «Что-то цельное, что-то полное — больше, чем всякая другая русская личность — представлял собою Грановский. На нем лежала печать спокойной силы, которая должна была сказаться и сказывалась, — не тратясь в колебаниях, в исканиях, — сказывалась не напряженно, но уверенно и легко. Так великая река катится по своему направлению, совершая не суетливо и важно свой непреложный, неизменный ход» («Заметки о журналах» за октябрь 1855 г.).

Грация, как существеннейший признак поэзии, требовала от создающей ее личности внутренней свободы, выражающейся в доверии к своим душевным силам и переживаниям.

Тут некрасовский идеал поэзии, — идеал, как нельзя лучше выражавший представление о ней нашей революционной демократии, сталкивался с литературной практикой людей 40-х годов. Поколение, вступившее в литературу после смерти Пушкина, внесло в нее те черты рефлексии и недоверия к своим эмоциям, которые противоречили такому идеалу и вызывали Некрасова самое горячее отрицание:

«Да исчезнет навсегда какая-то... осторожность, робость, может быть, недостаток веры в собственный ум и сердце — печальное качество, парализующее деятельность даже лучших и благороднейших дарований!» (III, 430).

И как критик и как литературный советчик Некрасов стремился помочь своим высокоодаренным друзьям избавиться от этого недуга, мешавшего проявлению в их творчестве той поэзии, которой была так богата их личность. Боязнь трафарета и боязнь фальши сами становятся банальностью и фальшью. Это свое убеждение он всячески внушает Толстому и особенно Тургеневу:

«Рутинщина лицемерия и рутинщина иронии губят в нас простоту и откровенность. Вам, верно, случалось, говоря или пища, беспрестанно думать, не смеется ли слушатель? Так что ж? Надо давать пинка этой мысли каждый раз, как она явится. Мы создаем себе какой-то призрак страшилища, который безотчетно мешает нам быть самими собою, убивает нашу моральную свободу».

Он воюет с этой «рутиной иронии», убеждает «не подшибать крыльев у мысли и чувства ежеминутной оглядкой» (V, 289—290, 293).

Особенно тревожит его в этом смысле Тургенев. Человек, «способный дать нам идеалы, насколько они возможны в русской жизни», — т. е. положительные образы, воплощающие поэзию русской народности, Тургенев, по мнению Некрасова, боится быть самим собой. «Умница-то он большой, но... вывихнут сильно... Вырывая из себя фразерство, он прихватил и неподдельные живые цветы поэзии и чуть тоже не вырвал их! Всякий порыв лиризма его пугает, безоглядная преданность чувству для него невозможна... Этим только и объясняю, почему поэзия его природы так мало отражалась донныне в его писаниях. Авось эта похабная боязнь пройдет, по крайней мере, начинает проходить» (V, 232—233).

А к самому Тургеневу он обращался со следующими словами:

«... прошу тебя — перечти Тр и в с т р е ч и <наиболее, может быть, насыщенные лиризмом произведения Тургенева. — А. Л.>, уйди в себя, в свою молодость, в любовь, в неопределенные и прекрасные по своему безумию порывы юности, в эту тоску без тоски — и напиши что-нибудь этим тоном. Ты сам не знаешь, какие звуки польются, когда раз удастся прикоснуться к этим струнам сердца, столько жившего — как твое — любовью, страданием и всякой идеальностью. Нет, просто мне надо написать статью о твоих повестях...» (V, 288).

С таким глубоким пониманием противоречий творчества Тургенева не подходил к нему ни один из современных ему критиков. И вряд ли под-



ИЛЛЮСТРАЦИЯ К ПОЭМЕ «КОМУ НА РУСИ ЖИТЬ ХОРОШО»

Лубочная картинка, выпущенная изд. И. Д. Сытина в 1902 г.

Библиотека СССР им. В. И. Ленина, Москва

лежит какому-либо сомнению, что благодаря влиянию Некрасова в период их дружбы поток тургеневского лиризма не раз пробивался наружу из-под сковывавшего его льда рефлексии и недоверия писателя к самому себе.

Эстетика Некрасова — эстетика цельной личности. Теоретически она была обоснована Добролюбовым, но направление мысли здесь то же. Поэтическое проявление такой личности и составляло для Некрасова поэзию. Он горячо приветствует очерк брата Л. Н. Толстого — Н. Н. Толстого — «Охота на Кавказе», потому что видит в нем проявление такой личности, а потому и черты, не всегда свойственные более одаренным друзьям Некрасова по указанным уже причинам.

«... задачу, которую он <Н. Н. Толстой. — А. Л.> себе задал, он выполнил мастерски и, кроме того, обнаружил себя поэтом. Некогда писать, а то бы я указал в этой статье на несколько черт до того поэтических и свежих, что ай-ай».

Каковы же эти черты?

«Поэзия тут на месте и мимоходом выскакивает сама собою».

«Любовь видна к самой природе и птице, а не к описанию той и другой».

«Я уверен, что автор не сознал, когда писал, многих черт, которыми я любовался, как читатель, — а это не часто встречаешь» (V, 292).

Это именно то отсутствие «оглядки» на себя, на свои чувства и действия, которого требовал Некрасов, о чем мы писали выше. В полной направленности творческой личности на объект — залог ее здорового отношения к себе и к миру и, вместе с тем, здоровой, полноценной поэзии, от нее исходящей. Некрасову чуждо отношение к миру, к жизни, ее впечатлениям и эмоциям как к «средству для яркопевучих стихов». Предметы поэтического изображения для поэта всегда цель, а не средство. И этот эстетический принцип Некрасова имеет силу не только по отношению к людям, но и к природе. Он недоволен служебной функцией пейзажа в современной ему литературе, и ему кажется эстетически порочным отношение последней к природе.

Описания природы, — говорит Некрасов, «являются обыкновенно, как точки отдохновения после кропотливых странствований по закоулкам человеческого сердца... читатель в самых словах, которыми автор принимается описывать природу, чувствует, с одной стороны, что не здоровая, а болезненная грудь вдыхает в себя тот целебный воздух, а, с другой стороны, что звуки, издаваемые ею, этой грудью, фальшивы, исполнены тонкостей и нежностей, которые идут к природе, как помада к цветку... Это не сила, которая сочувствует красоте и передает ее гармонией; это слабость, которая ищет балъзама своим ранам, и готова его выдавить из каждой травки, каждой букашки»¹⁸.

Однако целебного своего действия природа не окажет при таком эгоистическом к ней отношении. Она врачует лишь тогда, когда человек вступает в общение с природой всем сердцем, без задних мыслей:

Отдаешься невольно во власть
Окружающей бодрой природы;
Сила юности, мужество, страсть
И великое чувство свободы
Наполняют ожившую грудь;
Жаждой дела душа закипает,
Вспоминается пройденный путь,
Совесть песню свою запевает...

Природа тогда не растворяет человека в своей безбрежности, а возвращает человека себе, его совести и его делу. Истинная любовь к природе дает не только успокоение перенапряженной и переутомленной цивилизацией психике, но и нравственное возвышение и очищение, а главное — побуждает к творческому действию, к борьбе и поэзии.

При том значении, которое Некрасов придает в цитированных нами высказываниях непосредственности творчества, может казаться, что ум, мысль не составляет для него существенных признаков поэзии, больше того, что они даже исключаются из их числа. Вопрос этот сложен и настолько связан с существенными особенностями Некрасова и как поэта и как критика, что требует особого рассмотрения.

Самому Некрасову бездумная поэзия была чужда с самого начала его деятельности. Уже Белинский отметил, что у него «мысль, поражающая своей верностью и дельностью, является в совершенно соответствующей ей форме»: что его «стихотворения тем выше, что он, при своем замечательном таланте, внес в них и мысль сознательную...»¹⁹.

Действительно, муза самого Некрасова была одной из умнейших муз в мировой поэзии, не теряя ничего в эмоциональности и страстности, а лишь выигрывая в силе и точности их выражения.

Однако это не решает вопроса, а лишь осложняет его. Связанный во многом, не в творческой своей практике, а в своих критических суждениях, со старыми эстетическими канонами, разделяя, во всяком случае до половины 50-х годов, эстетические вкусы своих тогдашних друзей, этот гениальный творец качественно нового искусства слова сам не склонен был высоко оценивать его, видеть в нем высшую ступень в развитии поэзии.

Нет в тебе поэзии свободной,
Мой суровый, неуклюжий стих

— писал Некрасов, отказывая себе в поэзии и в столь существеннейшем для него признаке ее — грации. Известно, как реагировал на столь исключительную недооценку любимым поэтом самого себя Чернышевский, но его восторженное признание гениальности Некрасова вызывало в поэте самое искреннее недоумение.

Однако при всей недооценке своего творчества, в котором сознательная мысль играла такую громадную роль, Некрасов признавал эту мысль одним из самых существенных элементов поэзии. Он любит мыслью у Тютчева наряду с грацией и оригинальностью (III, 408). Если Некрасов признает превосходство Тургенева над Писемским потому, что у автора «Записок охотника» «всегда больше ума» (V, 225), то для Некрасова это означает — и больше поэзии.

Некрасов отдает себе ясный отчет в том, что выдержанность художественного произведения, художнический такт и верный тон предполагают умную, т. е. сознательную, мысль, что при разрешении наиболее важных своих задач и тем поэт и шагу ступить без нее не может.

Некрасов показал на примере значение неверного тона для судьбы стихотворения, — тона, определенного ложной мыслью. В «Заметках о журналах» он остановился на стихотворении Бенедиктова «Малое слово о великом», где автор, затронув пушкинскую тему, сам напросился на невыгодное для себя сопоставление.

«Мы не думаем требовать, — пишет Некрасов, — чтобы г. Бенедиктов дал нам нечто равняющееся достоинством Пушкину; мы только обращаем внимание его и наших читателей на тон, которым говорит Пушкин, сравнительно с тоном г. Бенедиктова. Не правда ли, тон не последнее дело в литературном произведении, не говоря уже о других требованиях?» В какой степени не удовлетворяет «внутреннему пониманию характера и верному его отражению» бенедиктовская трактовка темы Некрасов показывает на следующем примере. У Пушкина — пишет Некрасов — Петр думает:

Судьбою здесь нам суждено
В Европу прорубить окно... и проч.

Г-н же Бенедиктов заставляет его думать так:

Дело сладим как-нибудь...

Но именно при «внутреннем понимании характера» и невозможен был бы этот неверный тон, фальшь дальнейших строк о «ботике», родившем «флотик» и о том, как «этот флотик флот родил» и т. д.

Для Некрасова бесспорно, что «важные исторические факты, имевшие столь сильное влияние на судьбу целого народа», являются здесь «в чуждом им свете», «что на такой тон нельзя написать удовлетворительного произведения о предмете, который избрал г. Бенедиктов» («Заметки о журналах» за сентябрь 1855 г.).

Еще пример.

В 1855 г. на сцене шла комедия Писемского «Ипохондрик». Комедия эта настолько противоречила представлению Некрасова об искусстве и художественности, что он поспешил высказаться и поместил несколько страниц в необычном для подобных отзывов отделе журнала: «Петербургские известия».

Страницы эти наглядно показывают, к каким, по мнению Некрасова, антихудожественным результатам приводит бездумное описательство.

«В комедии г. Писемского нет не только мысли, нет и намек на мысль». Вот почему автор погрешил уже в самом начале против законов искусства: он выбрал ситуацию и характеры, мимо которых мы проходим в жизни «без сочувствия и без негодования». Подобные же явления не могут быть предметом искусства.

«Что нам за дело до этого ипохондрика, у которого поражен мозг и парализованы умственные способности?.. Он был и остался ничтожностью; трудно предполагать, чтобы и до ипохондрии он был существом разумным».

Не все может быть предметом искусства: его темы должны быть связаны со значительными явлениями жизни. Автор не понял, что поскольку человеческая патология остается в ведении врача,— она безразлична для художника. Лишь раскрытие ее связей с общим жизненным строем дает ей право жизни в искусстве.

«Нас может благотворно потрясать появление на сцене таких сумасшедших, как Лир, как Офелия, когда нравственная сила падает перед сокрушительнейшей мощью обстоятельств, когда сумасшествию предшествовали борьба и жизнь».

Писемский дал конец жизненного процесса,— конец, который не может быть интересен без того, что предшествует и дает ему объективный смысл.

Вместо этого «автор только глумится сам и заставляет зрителей глумиться над больным... Такого ли смеха вправе мы ждать после гоголевского смеха?» То же относится и к остальным персонажам комедии Писемского.

«Надо всеми над ними уже совершился общественный суд до появления их на сцену... А между тем в каждом из этих лиц есть задатки для комедии гораздо серьезнейшей, чем та, которой занялся г. Писемский». Эти же лица в своей прежней жизни, когда были в силе, «заставили бы нас смеяться иным смехом»²⁰.

К таким плачевным с эстетической точки зрения результатам привел ложный выбор сюжета для комедии. Но чтобы сделать правильный выбор из всей массы фактов — отобрать из них те, в которых процесс жизни человека среди себе подобных мог бы быть отображен достаточно выразительно и увлечь нас, зрителей и читателей,— для этого необходима определенная точка зрения на эти факты, необходима мысль, и не мысль вообще, но мысль общественная, осознанная социальная тенденция.

К этому выводу мы приходим теперь легко после всей работы, проделанной классиками нашей критики. Но не так легко было понять эстетически-творческую необходимость осознанной тенденции в период деятельности Некрасова как критика. Такой громадный факт, как поэзия Некрасова, не имеющая себе равной после Пушкина по охвату действительности, побуждал к такому выводу. Эта поэзия свидетельствовала о том, что нет иного пути для литературы во второй половине века, когда значение социальных связей и зависимостей людей в такой исключительной мере возросло. Однако утверждению подобной истины не могла не предшествовать вообще и в Некрасове — в особенности — напряженная борьба: и внешняя — с ее явными противниками, и внутренняя — с самим собой, с традиционными вкусами и представлениями о поэзии.

Мы знаем, что Некрасов сразу стал на защиту «гоголевского направления» против своих друзей — Дружинина и Боткина. Его рецензии, журнальные обзоры и переписка свидетельствуют о том, как близко принимал он к сердцу это дело.

Начиная с первого своего журнального обзора, ратует Некрасов за социальную целеустремленность литературы.

«Нет науки для науки, нет искусства для искусства, — все они существуют для общества...»

Он глубоко убежден, что назначение литературы — поддерживать лучшие человеческие чувства, именно те, которые направлены к преобразованию жизни, — чувства, «так беспощадно охлаждаемые действительностью».



ГОЛОД

Рисунок В. А. Серова

Русский музей, Ленинград

Вправе ли литература отказаться от борьбы с теми разлагающими и растлевающими влияниями, которым подвергаются люди в условиях нужды и гнета, когда она может быть надежным противоядием против их миазмов?

Но «литература наша, — пишет Некрасов, — в последнее время, при многих своих хороших сторонах, неприятно поражает своим всестерпящим равнодушием, апатиею, неопределенностью в воззрении своем на такие явления действительности, о которых собственно не должно быть разноречивых мнений» («Заметки о журналах» за сентябрь 1855 г.).

Итак, здесь решительно утверждается необходимость для литературы быть нетерпимой к общественному злу, играть руководящую роль судьи над явлениями жизни.

Еще с большей энергией говорит об этом Некрасов в своих письмах к Л. Толстому, где он мог высказаться свободно:

«В нашем отечестве роль писателя есть прежде всего роль учителя и, по возможности, заступника за безгласных и униженных» (V, 257).

Это заступничество проявляется в гневе и протесте против унижающих и угнетающих, и не ослаблять нужно в «униженных» «энергию негодования», а всячески усиливать.

«Гнусно притворяться злым, но я стал бы на колени перед человеком, который лопнул бы от искренней злости — у нас ли мало к ней поводов? И когда мы начнем больше злиться, тогда будет лучше, — т. е. больше будем любить, любить не себя, а свою родину» (V, 252).

Этими словами Некрасов не только утверждал «гоголевское направление» вообще, но и свою поэзию, которая выражала эти мысли почти теми же словами. Некрасов знал, во что обходится ненависть человеку, знал не хуже Толстого, что ненависть как выражение любви далека от нормы человеческих чувств, но он знал также, что «здоровые отношения могут быть только в здоровой действительности» (V, 257).

Взгляд Некрасова на тенденцию был высказан не только в его критических откликах на явления современной литературы, но и сформулирован, пожалуй, более отчетливо и полно, в таком превосходном произведении, как «Поэт и гражданин».

Здесь гражданственность — требование совести поэта:

Не может сын глядеть спокойно
На горе матери родной,
Не будет гражданин достойный
К отчизне холоден душой.
Ему нет горше укоризны...

Если «назначению» поэта противоречат требования гражданского долга, то решение стоящей перед ним дилеммы лишь одно:

Поэтом можешь ты не быть,
Но гражданином быть обязан...

.....
Довольно даже нам поэтов,
Но нужно, нужно нам граждан!

Таким образом налицо противопоставление поэзии — гражданственности, подчинение первой второй или отказ от первой во имя последней.

Некрасов не мог пойти по одному пути с Дружининым и его единомышленниками, но стихотворение «Поэт и гражданин» свидетельствует, насколько тяготели еще над ним в ту пору дружининские представления о прекрасном в поэзии, о созерцательности искусства и т. д. В благородном порыве он готов был скорее отречься от дорогого ему искусства, чем изменить своей гражданской совести. Сознание того, что, собственно, такой жертвы и не требовалось, было у него еще смутно, хотя временами в известной мере и сказывалось.

И если ты богат дарами,
Их выставлять не хлопочи:
В твоём труде заблещут сами
Их животворные лучи.

Но шел один венок терновый
К твоей угрюмой красоте.

Некрасов-поэт творил поэзию, опровергавшую самым своим существованием старые эстетические принципы; Некрасов-критик еще не мог теоретически осмыслить дело Некрасова-поэта.

Признание нравственной и общественной необходимости социальной идеи в поэзии еще не разрешало проблемы новой художественности, которую ставило некрасовское творчество. Проблема была в том, является ли поэзия социальной тенденции эстетически полноценной, возможна ли «поэзия» в том смысле, который вкладывал в это слово Некрасов, при насыщенности ее общественной мыслью?

В стихотворении «Поэт и гражданин», как и в своих критических статьях, Некрасов еще не пришел к положительному решению этой проблемы, для которого его поэзия являлась аргументом исчерпывающим, неопровержимым.

Даже в последние свои дни он писал:

Мне борьба мешала быть поэтом,
Песни мне мешали быть борцом...

свидетельствуя тем самым, насколько привычно было для него представление о созерцательности подлинной поэзии.

Но мы видели, что в его мышлении были возможности и элементы новой эстетики уже в ту пору, о которой мы говорим.

Представление Некрасова о тенденции и отношении ее к творчеству настолько далеко от механистической упрощенности, что суждение о несовместимости тенденции с полноценной художественностью не может не обнаружить своей несостоятельности.

Чрезвычайно показательно в этом смысле одно высказывание Некрасова.

Сравнивая роман Диккенса «Тяжелые времена» с романом Жорж Санд «Лора», Некрасов видит в первом дух буржуазного эгоизма и меркантилизма, признающих идеальную сторону в человеке лишь постольку, поскольку она служит материальному благополучию хозяев жизни.

«В романе Диккенса вы постоянно чувствуете преобладание той положительности, против которой он сам ратует... Даже защищая идеальные стороны человеческой природы против так называемых фактов, против фактического воспитания, стремящегося к подавлению их, Диккенс счел нужным привести положительную материальную причину «в смысле «пользы» — А. Л.), почему сохранение нежных стремлений сердца необходимо для человечества» (III, 433).

Итак, Некрасов, как мы убедились выше, за «практическое» — гоголевское — направление в литературе, против «положительности», отвергающей социальную активность искусства, но он и против «положительности» другого рода. «Практичность», т. е. социальная действенность литературы, исключает у него практицизм, мелко-реформистскую тенденциозность, которая, в конечном счете, подобно теории «чистого» искусства, служит укреплению общественного status quo.

Этим объясняется резко-отрицательное отношение Некрасова к «обличительной» литературе, к которой он ошибочно причислял одно время и Щедрина (впоследствии Некрасов высоко ценил сатирика).

«Противно раскрывать журналы, — жалуется он Тургеневу, — все доносы на кварталных да исправников, — однообразно и бездарно!» (V, 312).

Формально он мог здесь сходиться не только с Тургеневым, но и с Дружининым, но мотивы этой отрицательной оценки были противоположны.

Практицизма, преследующего меркантильную «пользу», вульгарного утилитаризма Некрасов не прощает Диккенсу даже за реализм его романа, наоборот: он мирится даже с романтизмом, если в нем есть общественный энтузиазм и революционная страсть к преобразованию мира.

«Пусть разум ваш не всегда оправдывает автора, но ваше сердце невольно становится на его сторону; оно привязывается к тем почти невозможным в действительности лицам, на которых автор сосредоточил симпатии своей души».

Некрасов приветствует прогрессивный, глубоко демократический романтизм Жорж Санд: «...если необходимы и благотворны такие романы, как романы Диккенса, то не менее нужны ... романы, идеализирующие действительность, лишь бы идеализация была искренняя, исходящая из высокой и благородной природы автора, жаждущего видеть человека лучшим, чем он есть, и в тоске неудовлетворенной жажды создающего прекрасные идеалы... Тонкий любитель искусства насладится превосходными характерами, меткой наблюдательностью в романе Диккенса; отдаст ему справедливость за счастливое сочетание с достоинствами художественного произведения полезной идеи... имеющие власть, может быть, даже сделают на основании ее какое-нибудь улучшение в общественном быту,— но никогда не подействует подобное произведение на сердце, никогда оно не наполнит его... такой горячей жаждой деятельности, как то произведение, которое в идеальной стороне человека видит не подспорье его материальному благу, но условие, необходимое для его человеческого существования!» (III, 434—435).

Конечно, романтизму «Лоры», как он ни симпатичен, Некрасов предпочтет такое произведение, «идеальное содержание» которого поднимало бы его реализм над обыденщиной, а реализм познавал бы те материальные условия, которые или мешают, или могут служить подспорьем для «идеальной стороны» человека.

Таким образом, говоря о необходимости социальной тенденции в литературе, Некрасов мыслил ее не только далекой, но и противоположной мелкой тенденциозности. Отражая полно всю жизнь народа, потребности его развития, его исторические задачи, эта тенденция гарантирует и от тенденциозности, искажающей правду жизни. Такая тенденция является убеждением, которым живет и дышит поэт, художник, его плотью, кровью, страстью, а не предубеждением, не преднамеренностью, исключаящей свободу творчества. Некрасов с полным правом мог сказать Л. Н. Толстому, что «никогда не брался за перо с мыслью... как бы что написать позлее, полиберальнее? — мысль, побуждение, свободно возникавшие, неотвязно преследуя, заставляли меня писать. В этом отношении я, может быть, более верен свободному творчеству, чем многие другие» (V, 291).

И с таким же правом мог он призывать к свободе творчества тех, кто хотя бы временно подчинял свое творчество идеям, которые, сужая их кругозор, делали их произведения тенденциозными (см. заметки о пьесе Островского «Не так живи, как хочется»).

Передовая тенденция эпохи как адекватное отражение и выражение ее является ее истиной, а когда поэт служит ей, «тогда все выйдет ладно: станешь ли служить искусству — послужишь и обществу, и наоборот, станешь служить обществу — послужишь и искусству». Так писал Некрасов Боткину уже в 1855 г. Правда, он не отождествляет еще здесь «истины» с передовой тенденцией, но что мысль его, преодолевая старые эстетические понятия, уже тогда тяготела к такому решению вопроса при всех неизбежных в ту пору противоречиях,— это могут подтвердить и другие его высказывания.

В рецензии на стихотворения Полонского, напечатанной раньше стихов «Поэт и гражданин», находим более правильную постановку интересующей нас проблемы, чем там.

«Любовь к истине, превосходящая всякую другую любовь, вера в идеал, как в нечто возможное и достижимое, наконец, живое понимание благородных стремлений своего времени и если не прямое служение им, то, по крайней мере, уважение и сочувствие им, — вот что спасает талант от постигающей его нередко апатии и других спутников упадка; и вот в чем скрывается загадка того, почему иногда большие таланты перестают развиваться именно тогда, когда все ждут полнейшего их цветения, и наоборот: таланты сравнительно меньшие удивляют нас своим как бы неожиданным расцветом. Безнаказанно нельзя закрывать глаза на совершающееся вокруг нас»²¹.

Социальная тенденция здесь еще не осознана как внутренне необходимая в самом творческом процессе. Она признана пока только силой, создающей художнику благоприятную для его творчества атмосферу. Но Некрасов на этом не остановился. Он шел к тем выводам, которые с необходимостью вытекали из приведенных нами суждений его о роли мысли в поэзии.

До нас дошел документ, относящийся к более позднему времени, — заметка, набросанная на полях рукописи стихотворения «Уныние», написанного в 1874 г. Она, несомненно, результат творческого опыта, накопленного поэтом за годы, прошедшие со времени его статей и рецензий 50-х годов, и общения с такими людьми, как Чернышевский, Добролюбов, Щедрин, сменявшими прежний круг его друзей.

«Пусть мысль — проза, — сказано здесь, — но следует ли из этого, что поэзия должна обходиться без мысли? Дело в том, что эта мысль-проза в то же время — сила, жизнь, без которых, собственно, нет истинной поэзии. И вот из гармонического сочетания этой мысли-прозы с поэзией и выходит настоящая поэзия», «п о э з и я» в некрасовском смысле слова, который мы пытались выяснить в этой работе.

Изучая эстетику Некрасова, необходимо учесть всю сложность его жизненного и литературного пути. Прямолинейные суждения не дадут правильного представления об эстетике Некрасова в ее развитии.

Здесь надо всегда помнить о следующих фактах: о громадном творческом опыте Некрасова-поэта, открывшего искусству слова новые перспективы вопреки старым эстетическим канонам; об участии Некрасова в революционно-демократическом движении; о дружбе с такими людьми, как Белинский, а затем — Чернышевский и Добролюбов.

Литературно-критическая деятельность Некрасова закончилась в половине 50-х гг. Переписка Некрасова свидетельствует, что поэту пришлось пережить борьбу принципов революционно-демократической эстетики с старыми эстетическими критериями.

Есть все основания полагать, что подобно тому, как в области социально-политической Некрасов стал целиком и полностью на позиции Чернышевского и Добролюбова, так в области эстетики он принял до конца принципы «реальной критики», объективно наиболее гармонизовавшие с его собственным творчеством. Но в половине 50-х гг., к которым преимущественно и относится активность Некрасова как литературного критика, ему предстояло еще добиться синтеза своего творческого опыта со своими понятиями об искусстве и красоте.

Поэтическая практика Некрасова уже в то время была самым убедительным, самым блестящим опровержением теории «искусства для искусства». Она била эту теорию по всем пунктам. Чем осознаннее и

последовательнее становились социально-политические убеждения поэта, тем больше расширялся его творческий охват и совершенствовались его художественные средства. Поэзия Некрасова не только не исключала лиризма, а поднимала лиризм на небывалую высоту, включая в него подлинный трагизм социальной действительности. Лирика Некрасова выражала новое отношение к человеку, в особенности — к женщине, эмоции, связанные с небывалым до него проникновением в самые характерные ситуации классового общества.

Творчество Некрасова — лучшее свидетельство плодотворности для поэзии как искусства заветнейшего убеждения и Некрасова-поэта и Некрасова-критика: идеи служения литературы народу.

Он начал свою деятельность борьбой за гоголевское направление и продолжал ее в 50-х гг. против тех, кто хотел лишить литературу «энергии негодования» Гоголя и Белинского. Исключительная чуткость — и общественная и эстетическая — дает Некрасову возможность занять в полемике с противниками критического реализма наиболее правильную позицию по отношению к Пушкину. Некрасов понял, что такой подлинно великий поэт, как Пушкин, чужд объективизма и социального индифферентизма, которые ему приписывались.

«Дельное, практическое направление» литературы, которое всегда и при всех обстоятельствах отстаивает Некрасов, никогда не означало подчинения его узко-утилитарной тенденциозности. Тенденция Некрасова — идея революционно-демократического преобразования всей народной жизни, и Некрасов верит в ее возвышающую человека, а следовательно, и художника, силу. Все это создавало предпосылки для осознания не только ее нравственной, но и творчески-эстетической необходимости для писателя.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ В. Белинский, Письма, СПб., 1914, 306.

² Там же, 190.

³ В. Евгеньев-Максимов в своей книге «Некрасов и его современники» приводит примеры таких совпадений, которые никак нельзя объяснить заимствованием.

⁴ В. Белинский, Избранные сочинения, Гослитиздат, II, 460.

⁵ Принадлежность этой статьи («Отечественные Записки» 1846, XLVI, отд. VI, 40—53) Некрасову убедительно аргументирована П. Е. Будковым. — Сб. «Венок Белинскому», ГАН, М., 1924, 273—279.

⁶ Н. Некрасов. Однотомник, под ред. К. Чуковского, Гослитиздат, М., 1937, 471.

⁷ «Отечественные Записки» 1846, XLVI, отд. VI, 42, 43, 45, 46, 49, 50.

⁸ Подробнее об этом см.: А. Лаврецкий, Белинский, Чернышевский, Добролюбов в борьбе за реализм, Гослитиздат, М., 1941, 242—244.

⁹ И. Тургенев, Полное собрание сочинений, СПб., 1898, XII, 305—317.

¹⁰ См. об этом в содержательной работе В. Евгеньева-Максимова: «Некрасов и Белинский», вошедшей в кн.: «Некрасов и его современники», 50 и сл.

¹¹ «Современник» 1856, март, 238.

¹² Н. Добролюбов, Полное собрание сочинений, под ред. П. Лебедева-Полянского, М., 1939, II, 585.

¹³ Там же, 58 и 338.

¹⁴ В. Белинский, Полное собрание сочинений, под ред. С. Венгерова, X, 410.

¹⁵ Н. Чернышевский, Полное собрание сочинений, изд. М. Н. Чернышевского, II, 571.

¹⁶ А. Скабичевский, История новейшей русской литературы, 178—179.

¹⁷ «Деревенский случай», рецензия на повести Хвоцинской, 1854, I, отд. VI, 7. «Современник».

¹⁸ «Современник» 1854, № 1, отд. VI, 8.

¹⁹ В. Белинский, Полн. собр. соч. под ред. С. Венгерова, IX, 772 и «Письма», III, 306.

²⁰ «Современник» 1855, № 10, 190—192.

²¹ «Современник» 1855, № 11, отд. VI, 71—72.