

## ПРОЗА ЛИ?

Читаешь стих Некрасова:

Купец, у коего украден был калач, —  
и чувствуешь, что это жестяная проза.

Прочтешь:

Для берегов отчизны дальней, —  
и чувствуешь, что это золотая поэзия.

*Из неизданного письма А. Фета  
к великому к[нязю]  
Константину Константиновичу  
(17 сентября 1888 г.)*

О Некрасове давно уже сказано, что его поэзия — проза. Верно ли это? Едва ли. Нам кажется, что правда, заключающаяся в этих словах, заслонена целым рядом полуправд и неправд.

### 1

Раньше всего согласимся, что, действительно, стихи у Некрасова нередко бывали наполнены самыми не поэтичными словами:

Производитель работ  
Акционерной компании,  
Сдавший недавно отчет  
В общем годичном собрании.

Здесь каждое слово — газета. Эту газетную прозу Некрасов часто культивировал в поэзии. Вот, например, его репортерская заметка в стихах — о летнем, петербургском ремонте:

Штукатурка валится и бьет  
Тротуаром идущий народ.  
А для едущих есть мостовая,  
Не щадящая бедных боков.  
Летом взроют ее, починяя,  
Да наставят зловонных костров.

Есть у него и газетная передовица в стихах, вся состоящая из специфических слов, свойственных прозе этого рода:

Литература с трескучими фразами,  
Полная духа античеловечного.  
Администрация наша с указами  
О забирании каждого встречного...

Этот газетный жаргон естественно не боялся тривиальнейших и стертых иностранных речений — «администрация», «акционерная компания», «цивилизованный класс», «эскадроны», «субъект», «спекулятор». Такие вульгаризмы возмущали тогдашних эстетов. Дружинин с негодованием говорил о слове *микстура*, «запятнавшем» стихотворение «Рыцарь на час», а также о слове *портфель*, «испортившем» одно из любовных стихотворений Некрасова:

О ты, чьих писем много, много  
В моем портфеле берегу<sup>1</sup>.

— Возможны ли в чистой лирике такие слова! — возмущался Дружинин.

Вообще, это была задача очень легкая: изобличить прозаизмы Некрасова. Даже Мельшин, один из самых лояльных его почитателей, выразил ему свое порицание за допущенное им слово «рожа» в высокопоэтических стихах:

Без мела всю выбелю рожу,  
А нос запыхает огнем,  
И бороду так приморожу  
К возжам — хоть руби топором<sup>2</sup>.

Точно так же коробило Мельшина прозаическое слово *положим*, которым Некрасов «испортил» свое стихотворение «Крестьянские дети»: «*Положим*, крестьянский ребенок свободно растет, не учась ничему, *положим*, он знает лесные дорожки» ...

В свое время Страхов, Авсеенко, Марков, Краснов, Ашешов и другие собрали достаточно обширную коллекцию таких прозаизмов Некрасова и жестоко попрекали ими нелюбимого «поэта-прозаика».

Для этих критиков слово *проза* звучало ругательством.

Поэт, низведший поэзию до уровня прозы, казался им «отступником от красоты». Особенно были возмущены староверы, люди двадцатых и тридцатых годов, воспитанные на поэзии Пушкина. Когда в одном стихотворении Некрасова появилась такая строка:

Что лопнуть можешь ты, обжора!<sup>3</sup> —

эти слова показались им последним пределом, до которого могла дойти литература. После этого литературе — конец! Таково, например, было ощущение Плетнева.

А когда появилась пародия Некрасова на лермонтовскую «Казачью колыбельную песню», Степан Шевырёв закричал от негодования и ужаса:

«Что я? Что со мной? Где я был? Что читал? Где это сочиняют? В Пекине? На островах Сандвичевых?»

Всех возмущали слова, введенные Некрасовым в эту пародию. Не кощунство ли заменять высокие слова песни Лермонтова такими вульгаризмами, как «плут», «подлец», «пострел» и т. д.

Дело было именно в словах. Некрасов опрозаил поэзию, введя в нее словарь, присущий прозе. Нигилисты в свое время за то и хвалили его, что у него нет таких поэтических слов, как *перси*, *ланины* и *зефиры* с *эфирами*. А староверы до самого последнего времени не могли успокоиться, находя в его стихах, например, слово *брюки*: когда критик Николай Соловьев прочитал в поэме «Суд», что герой надевает брюки, он накинулся на Некрасова с такими упреками:

«Какие брюки? Что вы, г. Некрасов! С какой стати вы говорите о брюках?»

Итак, у Некрасова часто прозаичны слова. Он опрозаил словарь поэтической речи. И тем самым сделал ее поэтичнее — для нового слоя читателей.

## 2

Кроме словаря, он опрозаил сюжет.

Это тоже всякому его современнику бросалось в глаза.

Читателю сороковых годов было ясно, что раз, на смену Алеко и Мцыри, героями стихотворений явились извозчики, псари, проститутки и каторжники, — значит, высокие сюжеты заменились сюжетами низкими.

О ранних стихотворениях Некрасова еще Белинский сказал, что «это не стишки к деве и луне», и тем отметил прозаичность их сюжетов.

Поколению шестидесятых годов за то и полюбилась поэзия Некрасова, что в ней, по отзыву Варфоломея Зайцева, не было ни Наполеона на скале, ни Прометея с коршуном, ни Фауста с Мефистофелем, ни Демона с Тamarой, ни Александра Македонского, ни «разочарованных идиотов, вроде Печорина» — словом, ни одного из высоких героев предшествующей высокой поэзии.

Некрасов не то чтобы уклонялся от изображения высоких героев, но всюду, где мог, принижал их: так, в «Честолюбивых снах» он принизил лермонтовского «Демона», в «Женщине, каких много» — пушкинскую Татьяну\*, в «Прекрасной партии» — байронова Манфреда, причем это снижение высоких героев производилось им под знаком их модернизации. Он говорил: вот какова *современная* Татьяна, вот каков *современный* Манфред. Вообще слово *современный* часто означало у него приниженный, и недаром, принижая оду, он называл ее «Современная ода» и, принижая балладу, называл ее «Опыт современной баллады». Тут был и сатирический оттенок: не автор виноват, что он изображает высокое низким, виновата эпоха, принизившая это высокое.

### 3

Таким образом, когда критики нашего времени говорят, что Некрасов опрозаил поэзию, я вполне соглашаюсь с ними. Да, он опрозаил ее — в области словаря и сюжета.

Но наши критики идут в этом направлении дальше.

Они утверждают, что Некрасов опрозаил не только семантику, но и мелодику, а я по-прежнему остаюсь в той уверенности, что по своей мелодике некрасовский стих был в ту пору менее прозаичен, чем многие стихотворения Жуковского, Пушкина, Лермонтова.

С этим не хотят согласиться наши современные критики. В своей пресходной статье «Стиховые формы Некрасова»\*\* Юр. Тынянов продолжает настаивать, что «излюбленной стиховой формой Некрасова была форма *говорного* (т. е. наиболее прозаичного) стиха» и что Некрасов внес в нашу поэзию дикцию прозаической повести. Самая конструкция стихотворений Некрасова есть, по убеждению Юр. Тынянова, конструкция прозаическая. Это утверждение даровитого критика кажется мне не только неверным, но прямо противоположным действительности.

\* Связь «Женщины» с Татьяной указана Б. М. Эйхенбаумом.

\*\* Летопись Дома литераторов. 1921. № 4.

Я утверждаю, что повествовательные сказы Некрасова тем-то и отличаются от повествовательных сказов Крылова, Пушкина, Языкова, Лермонтова, что у него, у Некрасова, говорная дикция постоянно побеждается песней. Этот рассказчик до странности не любит рассказывать и всюду, где только можно, поет. Он поет даже там, где другие поэты рассказывают.

И до Некрасова у нас бывали поэты-певцы, но в их песнях звучала только чистая лирика. Едва они переходили к повествовательным темам, их песня почти всегда прекращалась. Один только Некрасов, с самобытностью гения, перенес в повествование — песенные формы стиха. Он создал свой собственный, новый, в высшей степени оригинальный рецепт для сплава прозаической дикции с песенной.

Казалось бы, что такое его поэма «Кому на Руси жить хорошо», как не целая цепь повестей и рассказов? Вслед за длинным рассказом попа мы читаем рассказ помещика. Потом рассказывает Влас, потом «губернаторша» Матрена Корчагина, причем в этот последний рассказ вводится, в виде отдельной главы, длинный рассказ Савелия, столетнего каторжника. Рассказ в рассказе, рассказ за рассказом. Это ли не тяготение к прозаическим жанрам? Как не возникнуть разговорной, рассказчицкой, прозаической дикции — при такой страсти к рассказыванию!

Но в том-то и дело, что этого нет. В том-то и дело, что разговорная дикция на всем протяжении поэмы постоянно стремится к песне. Получается не сказ и не песня, а нечто среднее: полусказ, полупесня. Вернее: песенный сказ. Получается своеобразная, ни с чем не сравнимая, специфически-некрасовская речь, которая вечно колеблется между этими двумя противоположными формами, попеременно приближаясь то к одной, то к другой. Если это и проза, то чрезвычайно певучая проза, — проза, заглушенная песней, проза, уничтоженная песней.

Возьмем хотя бы ту часть этой поэмы, которая зовется «Крестьянка». Крестьянка сидит на огороде и всю ночь до утра рассказывает мужикам свою жизнь. По внешности это рассказ. Но вслушайтесь — или хотя бы всмотритесь:

Собак моих боитесь?  
 Семьи моей стыдитесь?  
 — Ах, нет, родная, нет!  
 Собак твоих не боязно,  
 Семьи твоей не совестно,  
 А ехать сорок верст  
 Свои беды рассказывать,  
 Твои беды спрашивать —  
 Жаль бурушку гонять.

Это ничем не прикрытая народная песня, где речь разбита на равные части, параллельные одна другой в ритме, в синтаксисе, в смысле и в звуке. Такими песнями речь Корчагиной полна до краев: едва она вымолвила несколько вступительных слов, она уже запела ту песню, которую будил ее брат:

По избам обряжаются,  
В часовеньках спасаются,  
Пора вставать, пора.

На следующей странице три песни — одна за другой: доброе причитание матери и два свадебных причитания невесты. На следующей странице новые свадебные песни. Их тоже три:

1. «Ты скажи, за что, молодой купец...»
2. «Впервой я поклонилась...»
3. «У суда стоять ломит ноженьки».

Причем в этой третьей песне принимает участие и хор. Так идет до самого конца.

Но дело не в этих песнях. Дело в том, что нет никакой сколько-нибудь заметной границы между этими песнями и основным повествованием Корчагиной, потому что основное повествование *тоже почти что песня*. Разница только в степени. Даже отдельные строки в рассказе Корчагиной построены по принципу песни:

Ой, ласточка, | ой, глупая!..  
Где видано, | где слыхано...  
За батюшкой, | за матушкой...  
По младости, | по глупости...

Всюду, где только возможно, песенные разрезы стиха пополам — на две одинаковые части:

Под розгами, | под палками...  
Рус волосом, | тих говором...  
С ребятами, | с девóчками...  
Легко ему, | светло ему...  
Добра была, | умна была...

Иногда одинаковость этих обеих частей усиливается при помощи рифмы:

Как зыкнула, | как рыкнула...  
Запугана, | заругана...  
Свекровушка, | золовушка...  
Голодные, | холодные...

Еще больше песенных, ритмо-синтаксических параллелей в двух рядом стоящих строках:

Ты писанная кралечка,  
Ты наливная ягодка.

Без церкви намолилася,  
Без образа накланялася.

Нет косточки неломанной,  
Нет жилочки нетянутой.

Усни, многострадальная,  
Усни, многокручинная.

Кругом леса дремучие,  
Кругом болота топкие.

Как выли вьюги зимние,  
Как ныли кости старые.

Горит и стонет дерево.  
Горят и стонут птенчики...

До тла сгорело дерево,  
До тла сгорели птенчики.

И часто эта песенность усиливается рифмой:

Крестьяне надрожились,  
Крестьяне настоялись...

Хлеба не уродились,  
Снеточки не ловились.

Словом, в «Крестьянке» чистая песня постоянно чередуется с полупесенным речитативным стихом, который нигде не разрушается сколько-нибудь сильными enjambement'ами\*, свойственными повествовательным и разговорным стихам.

Я говорю здесь именно о тяготении, о движении стиха, а не о застылой, законченной форме. Я отнюдь не отрицаю того, что в этой

---

\* Enjambement (фр.) — перенос окончания одной стихотворной строки в начало следующей.

поэме есть и сказовые формы стиха, я только говорю, что эти формы всюду движутся к формам противоположного рода. В этом *движении* и заключается главное своеобразие некрасовских ритмов.

Вообще, говоря о песенности некрасовского стиха, я разумею не какой-нибудь конкретный напев, не подражание словесному стилю народной песни. Некрасовская песенность, — это общая тенденция его речи к песне, такое сочетание отдельных особенностей его стиха, которое и создает эту песенную устремленность. Тот или иной прием, сам по себе, взятый в отдельности, еще не вызывает песню и может встретиться в формах стиха, от песни далеких. Но для понимания поэзии Некрасова я считаю чрезвычайно важным, что он пользуется такими приемами, которые сочетаются легче всего именно в песне, которые соответствуют друг другу прежде всего по своей песенной окраске.

Отдельные совпадения приемов еще не служат решительным доказательством общности некрасовского стиха с песней. Общим здесь является тот эмоциональный заряд, который вложен поэтом в его тяготеющие к песне стихи, специфически некрасовский пафос, степень напряженности и направление этого пафоса. И этот пафос стоит в связи не только с ритмикой и синтаксисом некрасовского стиха, но также со смыслом слов, со всей тематикой его стихотворений.

Характер этого пафоса, тяготеющего к песенности, и позволяет говорить о песенном строе таких стихотворений, где прямого сходства с песней нет, стихотворений — казалось бы — риторически декламативных, сатирических и т. д.

Даже там, где Некрасов не поет, он постоянно перевоплощает разговорную дикцию в песенную. В своих повествовательных стихах он всегда между этими двумя берегами: оттолкнулся от песни, но к говору еще не пристал.

#### 4

Попробуйте, например, прочитать его «Коробейников» вслух. Вам не удастся. Захочется спеть. Потому что их основа — мелодия. И эта мелодия так явственно слышится в них, что всякий, читая их, переходит, незаметно для себя самого, от чтения к пению, или, по крайней мере, к полупению, к речитативу:

Ой, полна-а, полна-а-а коро-о-обушка,  
Есть и си-итцы и парча,  
Пожале-ей, моя зазно-о-бушка,  
Молоде-ецкого плеча!

Не то чтобы эти стихи «можно было и петь», нет, их нельзя не петь, потому что такова их природа: эти длинные, протяжные, полногласные слова, эти хорей, переходящие в дактиль, сами собой понуждают к напеву. Недаром с течением времени «Коробейники» сделались народной песней. Если бы Некрасов не ощущал «Коробейников», как песню, структура этого стихотворения была бы совершенно иная; он, например, не повторял бы во многих стихах одно и то же слово по два раза, — прием песенный, связанный с речитативом и напевом:

Ой, *полна, полна* коробушка... — *Долго, долго* все селение... — Ты *прости, прости* любя... — Да *леса, леса* дремучие... — Да *пески, пески* сыпучие... — Ой, *легка, легка* коробушка... — *Пейте, пейте*, православные...

Он не разделял бы строки на две симметрические части и не повторял бы после цезуры то самое слово, которым эта строка начинается.

А между тем с первого взгляда это типическая стихотворная повесть, находящаяся в близком родстве с тогдашней повествовательной прозой. Но родство это кажущееся, ибо эта повесть не столько рассказана, сколько пропета.

## 5

Попробуем вообще всмотреться в структуру его стиха. То, что мы сейчас наблюдали в «Коробейниках» и в «Крестьянке» происходит у него повсюду в наиболее типических вещах. Всюду, где только можно, стих у него стремится к песенному расположению слов.

И раньше всего — к повторению одного и того же слова в пределах одной строки:

*Терпи любя, терпи* прощая... — *Народ* галдел, *народ* зевал... — *Буря* воев в саду, *буря* ломится в дом. — *Чиновный люд*, *торговый люд*... — *Печальный звон*, *кандальный звон*.

Особенно часто повторял он предлоги, ставя второй предлог перед вторым управляемым словом. Это прием чисто песенный, не свойственный ни декламации, ниговору:

*У двора у* постоялого... — *У* купца *у* Семипалова... — *У* дядюшки *у* Якова... — *Стадо у* леса *у* темного бродит... — *По* делу всяк *по* своему... — *Бабы сохнут с* горя *с* этого... — *По* росистым *по* лугам... *По* всей *по* той дороженьке... — *За* птенчика *за* малого... *Под* этими *под* соснами...

Иногда, подчиняясь вокальной инерции, он подхватывал одно и то же слово не дважды, а трижды:

Не помни бурь, не помни слез,  
Не помни ревности угроз...

Или:

*Нет богаче, нет пригожее,  
Нет нарядней Калистратушки.*

Причем первая строка была симметрически разделена пополам, именно благодаря повторяемому слову, а вторая строка вводила это самое слово в плавное и бесцезурное звукотечение.

Точно так же, подчиняясь напеву, заполнял он иногда свою строку одним многократно повторяемым словом:

Ой, вы, павы, павы, павы!

Отсюда же порожденные пением единоначатия стихов, которые являются характернейшей особенностью поэзии Некрасова:

*Солнышко серп нагревает,  
Солнышко очи слепит.*

*Ты вся воплощенный испуг,  
Ты вся вековая истома.*

*Стонет он по полям, по дорогам.  
Стонет он по тюрьмам, по острогам.*

*Чудные птицы посядут на пни.  
Чудные песни споют ей они.*

*Стала скотинушка в лес убираться,  
Стала рожь-матушка в колос метаться...*

Конечно, здесь дело не в повторении одного только начального слова, а в повторении всего стиха. Каждый второй стих является смысловой ритмико-синтаксической вариацией первого. Такие вариации создает только песня. Только песня порождает стремление сделать вторую строку как бы эхом, как бы фонетическим зеркалом первой. Некрасов, как и всякий певец, был во власти этой вокальной инерции, и, спев какую-нибудь строчку стиха, так и тянулся повторить ее словесный узор в новой строке:

Грозно руками махает.  
Грозно очами сверкает...

Кабы сетями ее не ловили,  
Кабы силками ее не давили...

Чьи не плачут суровые очи,  
Чьи не ропщут немые уста...

Все ту же песню ты поешь,  
Все ту же лямку ты несешь...

Таких стихов-двояшек, стихов-двойников у Некрасова множество, и в их создании он необычайно силен. Здесь ярче всего сказывается песенное мышление поэта, причем необходимо отметить, что и при отсутствии буквального тождества слов стихи Некрасова нередко сохраняют параллельность структуры. Например:

Дыхну — с ладони скатишься,  
Чихну — в огонь укатишься,  
Щелкну — мертва покатишься.

Или:

Спелому колосу — серп удалой,  
Девице красной — жених молодой.

Или:

Повымахали косточки,  
Повымотали душеньку...

Здесь нет ни единого одинакового слова, но эти строки расположены так симметрично, грамматические формы их так совпадают, что параллельность их живо воспринимается ухом. Именно эта песенная параллельность всех отдельных частей стиха и составляла излюбленный композиционный прием Некрасова:

Нет у вас матушки! — молвила Марьюшка,  
Нету родимой! — прибавила Дарьюшка.

Люби, покуда любится,  
Терпи, покуда терпится...

Как грабли, руки тощие.  
Как спицы, ноги длинные...

Кругом леса дремучие,  
Кругом болота топкие...

В груди у них нет душеньки,  
В глазах у них нет совести...

Иногда эта параллельность двух строк устанавливается не на основе смыслового сходства, а на основе контраста:

Передо мной — холодный мрак могилы,  
Перед тобой — объятия любви...

Темные зимние дни,  
Ясные зимние ночи...

Так глубоко ненавижу,  
Так бескорыстно люблю...

Приедем, ты расплачешься,  
Уедем, заревешь...

Ходит в зимушку студеную,  
Ходит в летние жары...

Раньше людей Ермолай подымается,  
Позже людей с полосы возвращается...

Иногда эти песенные параллели охватывают не две, а четыре строки:

Будут песни к нему хороводные  
Из села по заре долетать,  
Будут нивы ему хлебородные  
Безгреховные сны навевать...

Но и в таких стихах нередко случаи смыслового контраста между параллельными частями строфы:

Повели ты в лето жаркое  
Мне пахать пески сыпучие,  
Повели ты в зиму лютую  
Вырубать леса дремучие...

Еще более выразительны чисто-напевные подхваты второй половины стиха:

Аммирал вдовец по морям ходил,  
*По морям ходил*, корабли водил.

А старуха-то мать и без меры возьмет,  
*И без меры возьмет*, что останется...

Не вей гнезда *под берегом*,  
Под берегом крутым.

Шумят они по новому,  
*По новому*, весеннему...

И гнется да *не ломится*,  
*Не ломится*, не валится.

Мало слов, а горя реченька,  
*Горя реченька* бездонная...

Иногда эти подхваты распространяются на три строки и принимают характер свойственной былинам ретардации:

Поспоривши, *повздорили*,  
*Повздоривши*, *подралися*,  
*Подравшись*, *одумали*\*.

А порою слова как бы догоняют друг дружку, — что так часто случается в песне. Увлекаемый вокальной инерцией, певец подхватывает только что спетое слово и поет его вновь — отнюдь не ради смысловой выразительности.

— *Жирей-жирей* до времени. — *Гуляй-гуляй* до осени. — *Убей, убей* изменницу. — *Прости, прости*, Матренушка... — Ты *прости, прости*, полянушка... — Ой, *ночка, ножка* пьяная.

Иногда поэт подхватывает не то же самое слово, а подобное первому по звуку и ритму:

Целовал, миловал...  
Мужику, вахлаку...

Или даже дает два параллельных подхвата в двух соседних строках, причем подхват второй строки рифмуется с подхватом первой:

И кипит-*поспевает* работа —  
И болит-*надрывается* грудь...

Или:

Залотошило, завыло,  
Заголосило в лесу.

---

\* Сравни в былинах:

Ой же ты калина нунчу *старая*,  
Ты *старая* калина да *матерая*,  
*Матерая* калина да *седатая*.

Здесь уж песня сказывается с такою неотразимою силою, что эти стихи невозможно прочесть: они сами собою поются.

Таким образом, мы видим, что, хотя Некрасов, действительно, тяготел к прозаическим словам и сюжетам, хотя большинство его баллад и поэм вышли из недр повествовательной прозы, но проза почти всегда подчинена у него многомогущей песенной динамике.

## 6

Конечно, и у него есть говорные стихи, но, как мы ниже увидим, песня постоянно вступает с ними в борьбу и почти всегда побеждает их. Недаром он так любил называть свои стихотворения песнями. У него есть и «Песня Еремушке», и «Колыбельная песня», и «Песня Замы», и «Песня о свободном слове», и «Последние песни».

И чуть не в каждую свою большую поэму он вставлял, при малейшей возможности, одну или несколько песен: в поэму «Коробейники» вставил «Песню убогого странника». В поэму «Несчастные» — «Песню преступников». В поэму «Современники» — «Бурлацкую песню». В драму «Медвежья охота» — «Песню о труде» и «Песню Любы».

Поэма «Кому на Руси жить хорошо» доверху наполнена песнями. Там есть и «Голодная песня», и «Барщина», и «Солдатская», и «Соленая», и «Веселая», и много других.

Не потому ли отошел он от ямба в сторону трехдольных размеров, что ямб издревле есть типично разговорный размер?

Характерно также и то, что у него нет ни терцин, ни октав, ни сонетов. Эти формы были органически чужды ему: здесь ему было нечего петь.

Одно из самых совершенных произведений Некрасова — поэма «Мороз, Красный нос», написанная в пору расцвета всех его творческих сил, когда он вполне овладел наконец своим стилем. Эта поэма есть, в сущности, собрание песен, связанных между собою лишь самыми необходимыми звеньями эпоса. Песня здесь царит самодержавно. Здесь такое засилье мелодии, какого, кажется, нет в нашей поэзии нигде. Первая часть поэмы включает в себя следующие в высшей степени «певкие» песни:

— «Три тяжкие доли имела судьба». — «Голубчик ты наш сизокрылый». — «Ну, трогай, Саврасушка, трогай».

Вторая часть вся сверху донизу переполнена песнями:

«Голубчик, красавицу нашу». — «Умер, не дожил ты веку». — «Стала скотинушка в лес убираться...» — «Овод жужжит и кусает...» — «Сон мой был в руку, родная...» — «Долги вы, зимние ноченьки...» — «Стадо у леса у темного бродит». — «Я ль не молила царицу небесную?..» — «Лето он жил работаючи». — «Вся ты, тропинка лесная». — «Вглядись, молодлица, смелее». — «Тепло ли тебе, молодлица?»

Итого девятнадцать песен. Остальные фрагменты — повествовательно-разговорного типа, но и они нередко подчиняются песне:

Не ветер гудит по ковыли,  
Не свадебный поезд гремит,  
Родные по Прокле завыли,  
По Прокле семья голосит.

Словом, это не поэма, но опера — целое собрание разнообразнейших арий, причем замечательно, что вначале Некрасов старается, как и всегда, удержаться на линии сказа, в пределах строго-повествовательных форм, но в конце концов, как почти всегда, не удерживается и всецело отдается во власть песнопения.

Кажется невероятным, что после этой «Песни песен», после «Коробейников», которые по своей чисто-песенной силе превосходят, кажется, все, что было создано русской поэзией, после таких гениальных романсов, как «Что ты жадно глядишь на дорогу», «Еду ли ночью по улице темной», «Тяжелый крест достался ей на долю» — кажется невероятным, что после всего этого явного служения песне можно говорить о пристрастии Некрасова к прозаической разговорной дикции, к повествовательным интонациям и жестам. Если и было такое пристрастие, оно сказывалось лишь в его наименее оригинальных, наименее некрасовских вещах, да и там оно весьма ослаблялось постоянным внедрением песни.

## 7

Это внедрение песни в говорной и декламационный стих — наиболее замечательное свойство Некрасова. Оно отличает его ото всех остальных поэтов. И до него было много певцов, создателей чистой беспримесной песни, но своеобразие именно в том, что он создал форму сложную и смешанную, форму, куда входят многие элементы, враждебные песне, — такие, с которыми она постоянно вступает в борьбу.

Свое стихотворение «В деревне» — он затеял написать, как сказ: разговаривают у колодца две старухи. Тут бы и появиться повествовательной дикции. Но песня оказалась сильнее его. Произошла, как почти всегда у Некрасова, борьба разговорной интонации с песенной — и песенная, как почти всегда, победила:

Как же не плакать, пропала я, грешная,  
Душенька ноет, болит...  
Умер, Касьяновна, умер, сердешная,  
Умер, и в землю зарыт.

Разговор преобразился в песню — обычное явление у Некрасова. Вспомним хотя бы его стихотворение «Балет». Начало стихотворения непринужденная болтовня на самые разнообразные темы. Интонации почти везде разговорные, с подчеркнутыми enjambement'ами:

Ростовщик тебя встретил и снял  
Эти перлы.  
.....  
Марья Савишна! Вы бы надели  
Платье проще...

Но чем дальше, тем больше эти интонации приближаются к песне. Сначала это полупесня, полуречь:

Неужели молчать славянину,  
Неужели жалеть кулака,  
Коль Бернарди затынет лучину,  
Коль пойдет Петипа трепака?

А потом — к концу — полногласная, широкая песня:

Ой, ты, кладь, незаметная кладь.  
Где придется тебя выгружать?

Казалось бы, «Русские женщины» совершенно отгорожены от вторжения песни: это мемуарная повесть, но и тут рассказ изливается в песню:

Прости и ты, мой край родной,  
Прости, несчастный край! —

К сожалению, в «Русских женщинах» этого пения мало.

Некрасов до такой степени поющий поэт, что всякое его отклонение от песни ощущается гораздо острее, чем, например, у Пушкина или Лермонтова. На фоне песенного строя его повествовательной лирики все его разговорные строки выпячиваются из его стихов, как чужеродные:

Вижу я: стан твой немного полнее,  
Чем бы... я понял...  
.....  
Когда-то в Нижний попадем.  
Один сказал: когда б попасть  
Хоть на Илью... Авось придем...

Это исключения, а не правило.

Всякий раз, когда читаешь такие разговорные строки, знаешь, что тут лишь временное отклонение в прозу, что каждую минуту эта повествовательная проза может (и должна) переплавиться в песню. Предвкушение, предчувствие песни, сознание, что песня близка, входит одним из самых основных элементов в наше восприятие поэзии Некрасова.

Я говорю в данном случае не об инкрустации песен, которая была постоянным приемом Некрасова (в одну только сатиру «Современники» инкрустировано 13 или 14 песен), а о всегдашнем у него переходе от разговорного словотечения к песенному — в пределах того же самого ритма — что, — повторяю еще раз — составляет главное очарование всей его обширной поэмы «Кому на Руси жить хорошо», где сказ так переливается в песню, а песня так переливается в сказ, что невозможно даже наметить границу между этими обеими формами. Ни у какого другого поэта подобная стихотворная повесть не отошла бы так далеко от рассказа и не приблизилась бы до такой степени к пению. Песня незримо присутствует даже в самых не песенных стихотворениях Некрасова. Там, где этого нет, где ритм так-таки до конца не оплодотворяется песней, Некрасов либо совершенно беспомощен, — как, например, в поэме «Детство», которую он так и не мог довести до конца, — либо подражателен, почти не Некрасов, как, например, в некоторых своих пушкинизированных ямбах.

До чего он слаб в построении разговорных стихов, видно хотя бы из его тусклого «Делового разговора», где беседуют журналист и подписчик. Трудно представить себе, что эту упадочную вещь написал тот самый человек, который так могуче пропел «Коробейников».

Другая его чисто-разговорная вещь «Медвежья охота» осталась неоконченной — именно потому, что ее эпиграмматически грибоедовский стиль не давал поэту никакого выхода в песню. Впрочем, и в нее инкрустированы такие куплеты, как «Диалектик обаятельный», «Отпусти меня, родная» и пр.

## 8

Та же борьба двух форм наблюдается и в обличительных, декламационно-резонерских сатирах Некрасова. Казалось бы, уже по самому своему существу они исключают песенный строй: тот, кто кричит и бранится, не может одновременно петь. Но «Размышления у парадного подъезда» — казалось бы, сплошная декламация — выливается у Некрасова в знаменитую песню, которая подхвачена всей поющей Россией:

Назови мне такую оби-и-тель,  
 Я такого угла не видал,  
 Где бы сеятель твой и храни-и-тель,  
 Где бы русский мужик не стонал.

В сущности, песня началась еще раньше — чуть ли не с той самой строки, как появились дактилические рифмы:

Что тебе эта скорбь вопиющая,  
 Что тебе этот бедный народ?

А если вслушаться, то еще раньше, с первой же строки, где песня еще почти не слышна, где она только начинает бороться с декламацией и повествовательным сказом. Вначале преобладают именно декламация и сказ, а песня заглушена, не слышна, но, в сущности, присутствует уже в первых строфах и к концу только становится явственнее.

Казалось бы, в повествовательно-разговорной, стилизованной под болтовню «Газетной» нет даже места для песни, а между тем песня одержала блистательную победу и здесь. После всяких фельетонных разговоров о Каткове, о французских романах, о субсидиях, о клубных девицах, играющих в азартные игры, — вдруг зазвучала ясная, четкая песня:

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

Это возникновение песни сигнализируется и здесь, как почти всегда у Некрасова, внезапным появлением дактилических рифм.

Если прозаическую, разговорно-повествовательную часть этой сатиры можно приписать кому угодно — и Минаеву, и Буренину, и Розенгейму, и Яхонтову, то песенные ее строки мог написать лишь Некрасов, так как только в них заключается *подлинный некрасовский стиль*.

## 9

Напрасно критики в последнее время с такою настойчивостью отмечают те довольно многочисленные случаи, когда Некрасов пользовался прозой как источником своих стихотворений. Эти случаи ничего не доказывают. Не то важно, из чего поэт исходил, а то важно, к чему он пришел. Если поэт взял какой-нибудь прозаический текст и преоб-

разил его в песню, тем сильнее его песенная сила, тем дальше его творчество от прозы. Некрасов услышал прозаический рассказ об убийстве бродячих торговцев и сделал из этой прозы могучую песню. Значит ли это, что он стремился принизить своих «Коробейников» до уровня прозы? Не наоборот ли? Не возвысил ли он этим самым прозу до недосыгаемо-высокого уровня?

Пушкин вначале записал тему «Цыган» в виде прозы. «Отцы пустынноики» Пушкина есть стихотворный пересказ прозаической великопостной молитвы. А в его «Страннике» излагается стихами прозаический трактат Джона Беньяна. Неужели в этих стихотворениях — приближение поэзии к прозе? И разве Кольридж не вправе называться музыкальнейшим английским поэтом лишь оттого, что его «Кубла Хан» родился из прозаических записок старинного географа Пэрчеза? Разве мы не знаем самых, так сказать, песенных песен, которые имеют своим фундаментом прозу? Томас Мур, наиболее певучий из второстепенных поэтов Англии, писавший свои «Ирландские мелодии» специально для пения и музыки, разве он умалил их песенность тем, что основывал иные из них на прозаических повествованиях ирландских историков — Уорнера, О'Холлорана и т. д.?

Нет. Хотя Некрасов действительно приблизил поэзию к прозе, он сделал это не в том направлении, какое указывают современные критики. Из поэтов послепушкинской эпохи наибольшее пристрастие к разговорному сказу проявил не Некрасов, но Майков, у которого и «Стрелецкий сказ», и «Дурочка», и «Менуэт», и «Рыбная ловля», и «Поля», и «Алкивиад» — все самые типические вещи — организованы сказом. А Некрасов даже в эпосе был лириком; если стихотворения Некрасова дожили до нашего времени, то лишь потому, что эти стихотворения поются.

## 10

Две песенные традиции сформировали его поэтический гений:

1. Романсовая, водевильно-куплетная;
2. Деревенская, простонародная.

Когда в начале сороковых годов он сделался поставщиком водевилей, П. С. Федоров, Ленский и множество других водевилистов фабриковали тысячи театральных куплетов, предназначенных для самой невзыскательной публики. Некрасов сочинил этих куплетов немало, а потом всю жизнь, даже в самых серьезных стихах, не мог вполне отрешиться от них. Его «Вино», его «Осторожность», его «Кушай тюрю, Яша» носят в себе отпечаток этих ранних театральных стихов (строфичность, рефрены и пр.).

Вторая песенная традиция — традиция народной песни — сказалась у него несколько позже. Вначале он писал только по слуху, а потом обратился к литературным источникам. Книга Н. В. Берга «Песни разных народов» была для него откровением. В позднейших его стихах, начиная со второй половины шестидесятых годов, заметно внимательное изучение памятников русской народной поэзии. Он начал черпать многое из песенников, из русского фольклора, о чем свидетельствует, например, его поэма «Кому на Руси жить хорошо», куда вошло много такого, что было найдено им у Сахарова, Барсова, Гильфердинга и Шейна.

## 11

У Некрасова был даже особый прием: взять какое-нибудь прозаическое сочетание прозаических слов, давно застывшее в нашем уме, и неожиданно открыть в этой прозе ее поэтический ритм. Разоблачить песенную природу самых закоснелых прозаизмов. Обнаружить, например, что простое название какого-нибудь военного или штатского чина есть сладкозвучный и певучий стих.

Хотя бы такие три слова:

Председатель казенной палаты.

Что может быть прозаичнее этой комбинации слов? — но для Некрасова она — отличный анапест. Он заполняет ею всю строку, и она начинает звучать, как отрывок какой-то поэтической песни:

Председатель казенной палаты.

По ритму, по эвфонии это так же безупречно, как «Укажи мне такую обитель», и было особое очарование в том, что в этой прозе не нужно изменять ни единого звука для того, чтобы она стала поэзией:

Председатель казенной палаты.

Или вот другой такой же чин, который у Некрасова тоже поется:

Он действительный статский советник...

Также «стиховно» название должности, оказавшееся у Некрасова дактилем:

Производитель работ  
Акционерной компании.

Постоянно переносил он в поэзию ту или иную готовую формулу, создавшуюся в прозаической речи, открывая в этой формуле никем не замеченный ритм. К числу таких формул относятся, например, имена трех поэтов, которые в ту пору в сознании читателя были почти всегда нераздельны: Майков, Полонский и Фет.

Для Некрасова эти фамилии — стих:

Всякий живет сибаритом —  
Майков, Полонский и Фет.

Таким же стихом стало у него другое привычное сочетание фамилий:

И Кукольник и Кони.

Вообще имена и фамилии у него сплошь и рядом заполняют собою весь стих. У него есть такие стихи:

Феклист Онуфрич Боб.  
Эдуард Иваныч Грош.  
Генерал Федор Карлыч фон Штубе.  
Генерал Фердинанд фон дер Шпехт.  
Абрам Гордеич Ситников.

Это проза визитных карточек, которая стала стихами.

Я говорю не об отдельных словах, а именно о формулах, о сочетаниях слов, которые до Некрасова были достоянием прозы и в которых он первый уловил биение стихотворного пульса.

Например:

- Доложите министру финансов...
- Еду кой с кем повидаться чрез Николаевский мост.
- Нельзя ли будет через вас достать другое место?
- Прочитал ему решение, расписаться повелел.

Все это привычные, заостренвшие, готовые отрывки прозаической речи, вознесенные Некрасовым в поэзию, ибо в том-то и сила Некрасова, что у него даже прозаизмы поются.

Но Юрий Тынянов указывает, что песня разрушалась у Некрасова введением прозаической дикции. При этом он приводит такие стихи:

Охти мне! Часто владыку небесного  
 Я искушала грехом:  
 Нутко-се! С ходу-то, с ходу-то крестного  
 Раз я ушла с пареньком  
 В рощу...<sup>4</sup>

Вначале это — песня, но только что читатель настроился петь, как слово *в рощу* помешало ему. Это слово перебросилось в другую строфу, превратило песню в рассказ и таким образом приблизило ее к повествовательной прозе.

Тынянов в своей статье приводит несколько таких антипесенных перебоев стиха. И, конечно, он прав: эти перебои разрушают ту симметричную структуру стиха, которая нужна для пения. У Некрасова таких перебоев немало:

Мы оба нагнулись да разом и хватъ  
 Змею...

Весело будет увидеть мне тоже  
 Сашу, их дочь...

Этих строк не споешь, потому что в них нарушена та звуковая инерция, которая необходима для пения. Смысловые паузы, оказавшись сильнее ритмических, разломали стих на неравные части и уничтожили тот словесный узор, который так необходим для напевности. Речь потеряла текучесть; она сделалась отрывистой, ломкой. Это дробление поэтической фразы, этот перенос одного ее куска в ближайший стих принято называть *enjambement*'ом. Множество таких *enjambement*'ов у Пушкина:

И так он свой несчастный век  
 Влачил ♦, ни зверь, ни человек,  
 Ни то ни се, ни житель света,  
 Ни призрак мертвый. ♦ Раз он спал  
 У Невской пристани. ♦ Дни лета  
 Клонились к осени. ♦ Дышал  
 Ненастный ветер. ♦ Мрачный вал  
 Плескал на пристань...  
 .....  
 Вспомнил живо  
 Он прошлый ужас. ♦ Торопливо  
 Он встал...

Передвиг неизбежно вызывает другое явление, которое я назвал бы переломом стиха. Благодаря передвику стих ломается там, где обычно-

венно он течет и струится. Все эти переломы отмечены у меня особым значком ♦. Они-то и придают стиху характер отрывистой речи, как бы борющейся с ритмом. Ритм хоть и есть, но ощущение его иное, потому что передвиг ослабляет паузу там, где она была очень сильна, а *перелом* усиливает ее там, где она была очень слаба. Стихотворение тем больше удаляется от песни, чем больше в нем enjambement'ов. Поэтому enjambement'ы можно назвать антипесенниками.

У Некрасова нет нигде скопления таких стихов. Он явно избегал их, особенно в 50-х и 60-х годах, в пору расцвета своих поэтических сил. Он избегал их даже там, где они были бы наиболее уместны: в стихах повествовательного жанра. Я не говорю, что он устранял их совсем, я только утверждаю, что у него нет ни одного стихотворения, в котором было бы столько прозаических перебоев и пауз, как, например, в этом отрывке из Пушкина:

Стряпуха, возвратясь из бани жаркой,  
Слегла. ♦ Напрасно чаем и вином,  
И вкусом, и мятною припаркой  
Ее лечили. ♦ В ночь пред рождеством  
Она скончалась. ♦ С бедною кухаркой  
Они простились. ♦ В тот же день пришли  
За ней, и гроб на Охту отвезли.  
Об ней жалели в доме. ♦ Всех же боле  
Кот Васька. ♦<sup>5</sup>

Здесь явная забота о том, чтобы дать наиболее прозаическую структуру стиха, отойти возможно дальше от песни, ослабить ощущение рифмы и ритма. На девять строчек семь непривычных цезур, семь enjambement'ов. Стих прерывается на каждом шагу. Это не только не песенно, это — противупесенно, и я хотел бы, чтобы мне указали подобные стихи у Некрасова. Некрасов никогда не осмеливался до такой степени разрушать стихотворную дикцию, как это сделал, например, Жуковский в целом ряде своих позднейших поэм. У Некрасова мы никогда не найдем такой прозаической структуры стиха:

Давным-давно был в некотором царстве  
Могучий царь по имени Демьян  
Данилович. ♦ Он царствовал премудро  
И было у него три сына: Клим  
Царевич, ♦ Петр царевич и Иван  
Царевич. ♦<sup>6</sup>

Здесь ежеминутная победа прозаических интонаций над песенными. Жуковский доходил в этом отношении до крайних пределов. Он раз-

рывал прозо-стихами самые прочные сочетания слов (например, баба-яга). В его сказке об Иване-царевиче на сто первых строк приходится 80 enjambement'ов — можно ли представить себе большее удаление от песни! Во всем прологе к «Кому на Руси жить хорошо» их едва ли найдется восемь. Это решает все дело. Ни в одном своем стихотворении Некрасов не является боевым приверженцем прозаической дикции.

Возьмите, например, известное стихотворение Языкова «Липы». Можно ли представить себе, чтобы у Некрасова было столько прозаических разрезов стиха:

Бузанский полицмейстер собирался  
 В объятия Морфея. ♦ Он курил  
 Гаванскую сигару, ♦ раздевался  
 Прохладно ♦ и с квартальным говорил.  
 .....  
 И захрапел. ♦ Поутру он проснулся  
 До петухов. ♦ Лазурный неба свод  
 Был чист и ясен. ♦ Солнечный восход

и т. д.

В этом отношении Некрасов гораздо менее прозаик, чем поэты предыдущей эпохи. Нельзя говорить о нем, как о *насадителе* повествовательных и разговорных интонаций стиха. Эти интонации были усвоены русской поэзией раньше, и он отошел от них, а не приблизился к ним. Повествовательная и разговорная дикция выражена у него достаточно сильно, но гораздо слабее, чем у стихотворцев тридцатых годов.

Я привык почти во всем соглашаться с Юрием Тыняновым. Он для меня большой авторитет. Но те примеры, которые приводятся им, не разубеждают меня. Потому что стихотворение «Что думает старуха, когда ей не спится» было начато Некрасовым отнюдь не как песня: в первой же строфе — интонация сказа, в первой же строфе — прозо-стих. И только после четвертой строфы Некрасов, как это бывало с ним часто, — окончательно перешел от говора к песне. И там уж нет ни одного enjambement'a. Там чистая, беспримесная песня. Таким образом, не проза здесь врывается в песню, а, напротив, песня врывается в прозу и одерживает над нею победу.

Далее Тынянов приводит такой *передви́г*, нарушивший некрасовскую песню:

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

Но, во-первых, этот передвиг не нарушает песни, ибо он фиктивный (синтаксический, а не ритмический), а во-вторых, и это стихотворение было начато Некрасовым как сказ и лишь после четвертой строфы стало песней. И чуть оно стало песней, всякие enjambement'ы прекратились. В песню ни разу не ворвалась интонация говора.

Но пусть Юр. Тынянов прав, пусть в некоторых случаях песня и перебивается у Некрасова интонациями прозы, все дело — в количестве этих перебоев. Я продолжаю настаивать, что у Некрасова их количество минимальное. Если даже взять чисто говорные стихотворения Некрасова, начиная со знаменитого разговора «В дороге» и кончая «Ночлегами», «Дедушкой Мазаем» и «Старым Наумом» — то во всех этих вещах, вместе взятых, окажется меньше enjambement'ов, меньше случаев внедрения прозаической дикции, чем в любом повествовательном стихотворении Жуковского, например в «Капитане Боппе».

В самом деле:

В «Горе старого Наума» Некрасова — 315 стихов — 20 enj — 6½ проц.

В «Капитане Боппе» Жуковского — 316 стихов — 173 enj — 42 проц.

Разница колоссальная! А между тем «Горе старого Наума» одно из наименее песенных стихотворений Некрасова. В то время как в повествовательных поэмах Жуковского — среднее число enjambement'ов — 40%, у Некрасова количество этих прозо-стихов почти никогда не поднимается выше 8½ процентов («Ночлеги»).

В других стихотворениях Некрасова этих стихов еще меньше:

«В дороге» — 6%.

В «Дедушке Мазае» — 5%.

В «Орине, матери солдатской» — 3½%.

В среднем же у Некрасова, если верны мои подсчеты, около 4% этих прозо-стихов, то есть в девять раз меньше, чем в повествовательных стихотворениях Жуковского, причем у Некрасова они выражены гораздо слабее; например, —

Замолчала — не прибавила

Ни словечка, бесталанная.

Можно ли при таких обстоятельствах говорить, будто «излюбленной стиховой формой Некрасова была форма говорного стиха» и будто этим он опрозаил стиховую форму поэтов предыдущей эпохи? Нет, в отношении мелодики он не снизил, а напротив, возвысил дикцию повествовательных стихов, он умерил и ослабил то влечение к прозаической дикции, которое было у поэтов предыдущей эпохи. К этому ослаблению привела его — песня.

## 13

Вообще песенность поэзии Некрасова объясняет многое, что до сих пор почиталось неясным. Например, пресловутую слабость его техники, бедность его ритмов и рифм. По этому поводу написаны целые горы статей, где самые горячие поклонники поэзии Некрасова не без сожаления высказывают, что, действительно, техника у него слабовата и что Лермонтов, например, писал лучше его. Даже благожелательные критики тысячу раз повторяли, что с «эстетической точки зрения» его стихи, конечно, не высокого качества — не то что стихи его великих предшественников.

Как доказать им, что это неверно, что и с «эстетической точки зрения», как и со всякой другой, Некрасов — великий поэт, и техника его виртуозна! Если до сих пор эта виртуозность менее бросалась в глаза, то именно потому, что это не столько виртуозность поэта, сколько виртуозность певца. Критики мерили *песни* Некрасова *стихотворениями* Пушкина, аршины пудами, и, конечно, результаты получились плачевные. *Стихи* Пушкина совершенно других измерений, чем *песни* Некрасова. Если же предъявить к Некрасову те требования, какие предъявляются к поэтам-певцам, то мы убедимся, что у Некрасова много таких достижений, которые доступны лишь великим художникам слова.

Всмотримся хотя бы в рифмы Некрасова. К ним принято относиться презрительно: неряшливые, анемичные, бедные, банальные, однообразные.

Может быть, это и так, если предъявлять к его песням те требования, какие мы обычно предъявляем к стихам. Но песни управляют своими законами. Песни требуют именно тех самых рифм, какие придавал им Некрасов. Если мы с этой точки зрения присмотримся к его произведениям, мы увидим, что его «неряшливые», «анемичные», «бедные», «банальные», «однообразные» рифмы являют собою, напротив, высшее достижение поэтической техники, что их бедность лишь кажущаяся, что Некрасов и здесь — недостигаемый мастер.

Всмотримся ближе в самый состав его рифм. Вначале покажется, что они действительно очень вульгарны. Взять хотя бы его рифмы на *щий*. Благозвучнейшему из поэтов, Батюшкову, это *щий* внушало отвращение (хотя и у него случалось изредка: «идущих, скачущих твоих богатырей»), а у Некрасова оно выпячено и нарочито подчеркнуто:

Созерцающий, читающий...  
По Европе разъезжающий...

Проклинаю процветающий,  
 Все-берущий, все-хватаящий  
 Все-ворующий союз...

Болящий, умирающий,  
 Рождающийся в мир...

От ликующих, праздно болтающих,  
 Обагряющих руки в крови,  
 Уведи меня в стан погибающих...

Пеших, едущих, праздно зевающих.

Тут явное стремление дать этих *щий* и *щих* возможно больше: в двух строках они повторяются трижды, в трех — четырежды, то есть чаще, чем требует рифма\*.

Многих это возмущает посейчас; недавно Горький сравнил это повторение *щих* с многократным чиханием:

От ликующ-чих!  
 Праздно болтающ-чих!

Мастеров пушкинской школы эти рифмы отталкивали именно своей дешевизной: ведь этих рифм в нашем языке неисчислимое множество, — сколько причастий, столько рифм\*\*. Кажется, лишь неряшливый и невзыскательный ум мог воспользоваться этим ничего не стоящим хламом. Этот чертополох, этот бурьян, растущий у нас под ногами, почти не ощущается нами, как рифма.

Почему же Некрасов так охотно пользовался этим словесным бурьяном — например, окончаниями *ейший* и *айший*?

Можно ли представить себе, чтобы Языков, Веневитинов или хотя бы Козлов рифмовали *сквернейшего* и *малейшего*, *старейшего* и *новейшего*? А Некрасов постоянно, на каждом шагу:

\* Некрасов прибегал к ним на каждом шагу: кипящая-мертвящая, блестящая-мертвящая, клеймящие-настоящие, наводящие-молящие, вопиющая-бегущая и проч. В юношеском рассказе «Без вести пропавший пиита» Некрасов сам издевался над этими рифмами, заставляя своего пииту восклицать: «О, грубые души, во тьме бродящие, бедных разящие, ложно мудрящие, низко творящие, вечно кутящие, пьющие, слящие, света не зрящие» (Пантеон. 1840. С. 72).

\*\* Потому-то пушкинская школа так часто прибегала к существительным «кущи» и «чащи».

Дай венгерского *старейшего!*  
 Дружно тост провозгласим  
 За философа *новейшего*.

Ошибкою *малейшею*  
 Застигнутый врасплох,  
 В червах игру *сквернейшею*  
 Сыграл — и был без трех.

А затем неизвестность *полнейшая...*  
 К сожаленью, беседа *дальнейшая*.  
 Хвалы он всем *славнейшие*  
 Печатно раздает,  
 И как — душа *добрейшая* —  
 Недорого берет!

Правда, эти рифмы встречаются у Некрасова исключительно в шуточных пьесах, но это не значит, чтобы он брезговал такими же рифмами в стихотворениях серьезных. Без смущения он рифмовал не только слова одной и той же грамматической категории, но даже слова одной и той же категории вещественной, например:

Каспийское — Балтийское. Оренбургскую — Петербургскую. Крестьянская — дворянская. Крестьянство — дворянство. Французский — русский. Ширину — длину. Фельдъегерь — егерь. Русофилы — славянофилы. Возвысил — унизил. Безумные — умные\*. Романовна — Касьяновна, Власьевна — Протасьевна, Сергеичу — Алексеичу, Сергеичу — Андреичу, Дарьюшка — Марьюшка и т.д., и т.д., и т.д.

Особенно возмущает его обвинителей огромное количество других, еще более дешевых рифм: глагольных. И нельзя отрицать, что это обвинение тоже кажется похожим на правду.

Когда впервые в «Русской старине» было напечатано послание Некрасова к В. И. Асташеву, критик Измайлов усомнился в подлинности этих стихов и утверждал, что Некрасов не стал бы злоупотреблять такими банальными глагольными рифмами:

Пусть цензуру мы сильно *ругали*,  
 Но при ней мы спокойно так *спали*,  
 На охоте бывать *успевали*  
 И немало в картишки *играли*.

---

\* Четверостишие в стихотворении «Влас», впоследствии устраненное поэтом:

Сочтены дела безумные...  
 Богомолки, бабы умные.

Чтобы опровергнуть этот довод, я взял одно из любимейших стихотворений Некрасова и процитировал оттуда такое:

Рано я, горькая, *встала*.  
Дома не ела, с собой не *брала*,  
До ночи пашню *пахала*,  
Ночью я косу *клепала*,  
Утром косить я *пошла*.

И таких рифм у Некрасова множество. Казалось бы, это свидетельствовало об упадке художественной энергии, о языковой анемии, о плебейской — бедной и неряшливой — культуре и носило отпечаток той вульгарной фельетонно-водевильной школы, которую в сороковых годах прошел Некрасов. Там пользование дешевыми рифмами было одним из канонов. Но, повторяю, такое суждение о рифмах Некрасова есть один из предрассудков устарелой «эстетики». Не о слабости свидетельствуют эти якобы дешевые рифмы, а напротив, о мощи поэта. Возьмем, например, такое двустишие:

Стала скотинушка в лес убираться,  
Стала рожь-матушка в колос метаться.

Неужели это заурядные стихотворные строчки с бедными глагольными рифмами? Нет, эти строчки особые. Особенность их заключается в том, что вся вторая строка, вся с начала до конца, повторяет собою первую, стремится возможно ближе уподобиться ей. Тут рифмуются не одни только окончания строк, нет: *вся вторая строка является как бы рифмою к первой*. Некрасов, как мы видели выше, необыкновенно богат этими внутренними, многократными рифмами.

Это не просто двустишия, соединенные случайными созвучиями; они спаяны во всех своих частях и рифмами, и смыслом, и ритмом, и синтаксисом. Да и не только двустишия:

Все та же хата *бедная* —  
Становится *бедней*,  
И мать старуха *бледная*  
Еще *бледней, бледней*.

Можно ли при таком построении стиха говорить о бедности рифм? Богатая рифма здесь только напортит, она разрушит весь этот словесный узор! Здесь, напротив, необходимо, чтобы вторая рифма возможно больше походила на первую и непременно была бы той же грамматической категории.

Здесь, при таком построении стиха, необходимы именно *параллельные* рифмы: если первая рифма глагольная, то и вторая *должна* быть глагольной, если первая Марьюшка, то вторая *должна* быть Дарьюшка, потому что этого требует песенный параллелизм стиха: в песне вторая половина строфы часто есть лишь вариация первой, вторая рифма есть лишь вариация первой, и чем больше она уподобляется первой, тем выше ее песенная ценность.

Не только в стихотворениях народного склада, но и во всяких других Некрасов прибегал к этой параллельной постройке стиха:

Аргумент экономический,  
Аргумент патриотический.

Генерал, проигравший сражение,  
Адмирал, потерпевший крушение...

Губернаторы места лишенные,  
Земледельцы-дворяне стесненные,  
Откупные тузы разоренные...

Здесь непременно требуются схожие рифмы, одной и той же грамматической категории, и со стороны Некрасова было бы вопиющим нарушением стиля применение иных не параллельных рифм.

Если бы, например, в двестиштии:

Солдаты дымом греются.  
Солдаты шилом бреются,

он отказался от глагольных рифм, а придумал какие-нибудь другие, двестиштие потеряло бы всю свою прелесть.

Ведь когда он писал:

я | лугами | иду | ветер | свищет | в лугах  
я | лесами | иду | звери | воют | в лесах, —

здесь была не одна рифма, но шесть, то есть двенадцать параллельно расположенных слов, и если, *как стихотворение*, это могло показаться банальщиной, то, как *песня*, это было виртуозно.

Таким образом:

холодно, | странничек, | холодно,  
голодно, | странничек, | голодно, —

есть высшее достижение песенной техники, потому что устанавливает почти полную параллельность двух строк (разница только в одном-единственном звуке: *z* и *x*).

## 14

То обстоятельство, что он был певец, объясняет многие особенности его поэтической речи, — например, его пристрастие к так называемым ритмическим паузам (иначе — стяжениям).

В своей замечательной книге «Символизм» Андрей Белый мимоходом утверждает, что эту паузу ввели в русский стих модернисты.

Между тем этому новшеству около ста лет: во время Некрасова оно было величайшей редкостью, и все же в стихотворении «Псовая охота», написанном четырехстопным дактилем, двадцатилетний поэт трижды позволил себе эту почти небывалую по тому времени вольность: пропустил во второй стопе один неударяемый слог и ввел таким образом стяжение в середину строки:

Что твой Россини (*пауза*), что твой Бетховен.

И в другом месте опять:

Здесь он не струсит (*пауза*), здесь не уступит.

И в третьем месте опять:

Много травили (*пауза*), много скакали.

Это было так непривычно для тогдашних читателей (и особенно в том жанре, к которому относится «Псовая охота»), что многие восприняли это как опечатку, которую и не замедлили исправить: вставили в эти строки по лишнему слогу. В первом же посмертном издании стихотворений Некрасова редактор С. И. Пономарев счел нужным выправить эти явные (по его мнению) ошибки, и с тех пор почти во всех последующих изданиях Некрасова мы читаем:

Здесь он не струсит. *Он* здесь не уступит.

Что твой Россини. *И* что твой Бетховен.

Это варварство прошло бы незамеченным, если бы неожиданно против него не восстал такой (казалось бы) совершенно чуждый поэзии, антипоэтический человек, как Чернышевский.

Ознакомившись в Сибири с посмертным изданием стихотворений Некрасова, Чернышевский послал А. Н. Пыпину большое письмо, в котором, между прочим, говорит:

«Некрасов иногда вставляет двухсложную стопу в стих пьесы, писанной трехсложным размером. Когда это делается так, как это делает Некрасов, то не составляет неправильности».

В качестве примера Чернышевский приводит следующую строчку Некрасова:

Уж я в третью: мужик, что ты бабу бьешь?

После слова *бабу* не хватает слога. Это и придает стиху выразительность. Но, конечно, редактор счел этот прием опечаткой, которую и поспешил исправить: после слова «бабу» он вставил от себя лишний слог:

Уж я в третью: мужик, что ты бабу-то бьешь?

Необходимая в этом месте затрудненность дикции (скопление звуков *б*, столь ценное для фонетической экспрессии стиха) нарушилась.

Откуда эти паузы в поэзии Некрасова? Оттуда же, откуда и все остальное: от песни. Он проверял свои стихи не стихотворным, а песенным складом. В песне эти паузы естественны, в песне не всякая ритмическая единица выражается словом, иную можно выразить паузой. Певец может выдерживать такт, не заполняя его речью. Для певца эти две разностопные строчки: «Что ты ба-бу-то бьешь?» и «Что ты бабу бьешь?» являются по существу одинаковыми, ибо неравные стопы он выравнивает напевом. Если бы Некрасов ощущал свои стихи как стихи, он не придумал бы этого новшества. Но он ощущал их как песню, и это новшество пришло к нему само собой. Отсюда и другие его паузы.

Отсюда и новые ритмы, которые введены им в поэзию, — в сущности, не ритмы, а мелодии.

Несмотря на большую техническую сложность своих стихов, Некрасов не обладал никакими хотя бы самыми элементарными сведениями о технике своего ремесла. Всю жизнь писал анапестом, а что такое анапест, не знал. Он едва ли не первый из русских поэтов применил к анапесту приемы дактилизации, но так и не догадался об этом. О его анапесте можно было бы написать целую книгу, но он не понял бы в ней ни единого термина, ибо, как сам признавался, из всех метрических схем ему была известна лишь одна: ямб.

«Я далее ямба в размерах ничего ни понимаю», — сообщал он Тургеневу в 1855 году\*.

---

\* *Пыпин А. Н.* Н. А. Некрасов. Пб., 1905. С. 131.

Когда ему захотелось узнать, каким размером писал Роберт Бернс, он попросил Тургенева, чтобы тот прислал ему не схему, а примерный образчик стиха, хотя бы составленного из первых попавшихся слов. Тургенев и прислал ему такие стишки:

Я не могу тебе сказать,  
Кого ты должен воспевать,  
Но не могу теперь скрывать  
    Перед тобой,  
Что начал сильно мне мешать  
    Жестокий зной\*.

И спрашивал его: «Понимаешь?»

В молодости в одном из своих первых рассказов Некрасов издевался над терминами, относящимися к метрике, как над глупой семинарской выдумкой, и заставлял своего смешного пииту Грибовникова сочинять «дактило-амфибрахо-хорео-ямбо-спондеические стихи».

Ему, как и многим его современникам, все эти амфибрахии, спондеи и дактили казались педантическим вздором. Это был музыкант, не знающий нот. Тем замечательнее мастерство его техники, что это мастерство — бессознательное. Его черновики изобличают верный и четкий — хотя тоже бессознательный — вкус. Он часто переделывал свои стихи и всегда к лучшему. Даже напечатанные любил перерабатывать заново. Свое знаменитое стихотворение «Буря» он сократил почти вдвое и придал ему новый размер. От прежнего не осталось ни строчки. Эстетическое чутье у него было сильное: достаточно вспомнить, что в качестве редактора он был литературным отцом Достоевского, Льва Толстого, Гончарова — первый угадал их таланты. В его письмах рассеяны едкие и меткие отзывы о Фете, Салтыкове, Дружинине, Тургеневе, Писемском. У него был редкостный дар самокритики: он был мастер сокращать свои стихи, зачеркивать неудачные строфы. Свою «Медвежью охоту» он сократил почти вчетверо, в «Рыцаре на час» отбросил начало и конец, из «Уныния» выбросил всю середину. Все забракованное, действительно, ниже его дарования, и нужен был безошибочный вкус, чтобы произвести этот суровый отбор. Случалось, что он целыми годами искал какой-нибудь ускользавший эпитет. Например, в стихах о Белинском сперва у него было напечатано:

И о тебе не скажет ничего  
Своим потомкам *ветренное* племя.

---

\* Голос минувшего. 1916, май-июнь. С. 33.

Потом, в следующем издании, вместо *ветренное* у него напечатано: *сдавленное*, но и этот эпитет пришелся ему не по вкусу, и вот через несколько лет появляется третий эпитет:

И о тебе не скажет ничего  
Своим потомкам *сдержанное* племя.

Иногда даже странно следить, как долго Некрасов гонится за каким-нибудь — казалось бы, обыкновеннейшим — образом. В «Горе старого Наума», в черновом наброске, мы читаем:

Я почему-то вспоминал  
О яблоне красивой  
В моем саду. Паук там ткал...

Эти строки зачеркнуты, и рядом написано:

Я вспомнил клен красивый.

Зачеркнуто и рядом написано:

Я отвечал ему не вдруг.  
Засохшую рябину  
В моем саду. Там ткал паук  
Все лето паутину...

Зачеркнуто и рядом написано:

Встречаясь с ним, я вспоминал  
Невольню дуб красивый.

Словом, для того, чтобы сравнить деревенского кулака с пауком, раскинувшим сеть в саду, ему пришлось перебрать самые разнообразные деревья: и яблоню, и клен, и рябину, и дуб.

Но спрашивается: если он был так рачителен в выборе каждого слова, если у него было столько природного вкуса, если вдобавок он был наделен редкостным даром самокритики, — откуда же в его книге такое множество неряшливых и неудачных стихов? Почему этот великий талант так часто бывал невеликим?

Всмотримся пристальнее в приемы его творчества. Мы увидим, что причина здесь опять-таки в песне.

## 15

Что вообще мы знаем о методах его поэтической работы?

В конце шестидесятых годов к нему зашел по какому-то делу Яков Петрович Полонский. Гость оказался не в пору. Некрасов писал стихи. В одном из своих писем к приятелю Полонский описал этот визит:

«С Некрасовым я хотел поговорить о вас, но застал его в таком мрачном, неприветливом настроении духа, что тотчас же хотел уйти, ему стало совестно, и он сказал, что никого не принимает, потому что пишет, что самый порядок его разума от этого нарушен, что он не знает, когда он будет обедать, когда пойдет гулять или спать ляжет»\*.

«Порядок его разума нарушен». Это свидетельство совпадает со всеми другими. Недаром Некрасов был картежный игрок и охотник: творчество было для него такой же азарт, как и карты; когда он принимался творить, он забывал о еде и о сне и по несколько ночей не раздевался; «порядок его разума», действительно, был в это время нарушен.

— Это мы освежаем новичка. Третью ночь не ложимся, — говорил он кому-то во время грандиозной игры\*\*.

То же — и во время создания стихов:

«Не писал тебе потому, что работал, — читаем в одном из его писем к Тургеневу. — Двадцать четыре дня ни о чем не думал я, кроме того, что писал»... «Работа доводит [меня] до изнеможения, да уж не брошу, не кончив»...\*\*\*

Это было в Риме, в 1856 году, когда Некрасов писал свою поэму «Несчастные». Он писал ее, не отрываясь, тридцать девять дней подряд. Тридцать девять дней — «в жару работы»:

«Тридцать девять дней я трудился с небывалою еще во мне энергией!» — сообщает он Павлу Васильевичу Анненкову\*\*\*\*.

Этот страстный и азартный человек ухлопывал в творчество последние остатки здоровья. Кажется, никому из поэтов писание не доставляло столиких чисто физических мук. Рождая свои образы, он и вправду испытывал муки родов — схватки, корчи и спазмы родильницы. Вот его собственное (замечательное!) показание об этом.

«Чуть ничего не болит и на душе спокойно, — писал он Тургеневу в 1853 году, — приходит *Муза* и выворачивает все вверх дном, и доibro бы с какой-нибудь пользой, а то без толку, начинается волнение,

\* Русская старина. 1902. № 8. С. 286.

\*\* *Пытин А. Н.* А. Некрасов. СПб., 1905. С. 149.

\*\*\* *Ковалевский П. М.* Стихи и воспоминания. СПб., 1912. С. 290.

\*\*\*\* П. В. Анненков и его друзья. СПб., 1892. С. 635.

скоро переходящее границы всякой умеренности, и прежде, чем успею овладеть мыслью, а тем паче хорошо выразить ее, катаюсь по дивану с спазмами в груди, пульс, виски, сердце бьют тревогу, и так — пока не угомонится сверлящая мысль»...

Недешево давались ему его анапесты.

«Стихи слишком распатывают мои нервы», — писал он в другом письме. — «Просидел всю ночь и страшно потом жалел, — здоровья-то больше ухлопал, чем толку вышло», — жаловался в третьем и т. д.

Для того чтобы писать стихи, он должен был преодолевать какие-то великие препятствия, не существующие для многих поэтов. Для Пушкина и для других великих минуты творчества были минутами упоительной ясности духа:

Я забываю мир и в сладкой тишине  
Я сладко усыплен моим воображеньем.

А Некрасов в этой тишине не мог бы создать ничего. Ему нужно было, чтобы сердце, виски и пульс стучали у него, как у горячечного, — и тогда только он находил для своих ритмов слова.

Творчество было для него таким трудным и мучительно волнующим делом, что он боялся творчества и рад был всячески от него уклониться. Боборыкин в своих воспоминаниях рассказывает, как однажды в деревне Некрасов почувствовал столь бурный прилив вдохновения, что не выдержал и захотел притушить в себе этот огонь:

«Пошел к буфету, достал там чего-то, коньяку или наливки, и стал пить. Только этим и спасся»\*.

Спасся от вдохновения! Странный, боящийся собственной Музы поэт! Как он завидует тем, чьи вдохновения бесстрастны и тихи, как он жалуется на свою слишком страстную Музу:

«Итак, любуйся, я плешив, я бледен, нервен, я чуть жив... я слаб и хрупок, как скелет... Ты знаешь, я “любимец муз”, а невозможно рассказать, во что обходится союз с иною музой; благодать тому, чья муза не бойка: горит он редко и слегка. Но горе, ежели она славолюбива и страстна. С железной грудью надо быть, чтоб этим ласкам отвечать, объятья эти выносить, кипеть, гореть, — и погасать, и вновь гореть, и снова стыть... Довольно! Разве досказать, удобный случай благо есть, что я, когда начну писать, перестая и спать и есть»...<sup>7</sup>

Любопытно содержащееся в этих строках указание на прерывистость его творчества: он то «горит», то «гаснет», то «кипит», то «остывает» опять. Действительно, его творчество чрезвычайно неровно: высокие

\* Наблюдатель. 1882. № 4. С. 51–73.

подъемы лирических сил чередуются на каждом шагу с самыми печальными падениями.

Это бывало со всеми поэтами, но, кажется, только Некрасову случилось *погасать* на такой продолжительный срок. То песенное настроение души, без которого он не был бы Некрасовым, посещало его очень редко, и порою ему казалось, что песенный дар уже не вернется к нему никогда:

Ах, песнею моей прощальной  
Та песня первая была.

Не расстался б я с Музой моею,  
Но, бог весть, не *погас* ли тот дар,  
Что, бывало, дружил меня с нею?

Это чувство было у него постоянно. Муза умерла, похоронена и никогда не вернется:

И про *убитую* Музу мою  
Я похоронную песню пою, —

пишет он в «Саше».

В «Поэте и гражданине» опять:

Теперь напрасно к ней взываю,  
Увы, сокрылась *навсегда*.

Каждая его песня казалась ему последней. В 1853 году, за двадцать пять лет до кончины, он уже написал свои «*Последние элегии*» и в 1861 году повторил:

Я пою тебе песню *последнюю!*

и в 1863 году:

Я *последнюю* песню пою!

Конечно, это было заблуждение: его песенный дар снова возвращался к нему, но все же нельзя не признать, что между творческими полосами его жизни бывали слишком большие антракты. В это время погасший Некрасов, — Некрасов, переставший быть Некрасовым, — наслаждался временной негой бездарности, успокаивался и отдыхал от поэзии:

«Сплю и играю — и здоревею! — писал он в такие минуты Тургеневу. — Ты не сетуй на меня за бездействие [т.е. за неписание стихов]: оно мне физически полезно»\*.

Мы видели, что писание стихов было ему «физически вредно». И как было бы хорошо для поэзии, если бы, временно ставши бездарностью, он забросил перо, занялся другими делами — мало ли у него было дел! — но в том-то и горе, что, как человек настойчивый и энергичный, он не любил уступать обстоятельствам и в те дни, когда его талант иссякал, все же понуждал себя к творчеству. Безголосый — заставил себя петь. К сожалению, кроме песенного дара, у него был чисто ремесленный версификаторский дар, не изменявший ему никогда. В любую минуту, не ожидая никаких вдохновений, он мог набросать на бумаге сколько угодно рифмованных строк на какую угодно тему: будет ли то меню ресторана или сказка о Бабе Яге. Эту графоманскую способность он приобрел еще в юные годы, сочиняя фельетоны, водевили, куплеты, стихотворные афиши и т.д. Набив себе руку в такой кустарной работе, он, когда ему не приходилось *творить*, то есть петь, просто *делал* стихи, изготовлял их ремесленным способом.

Чуть прекращалась та песня, которая была почти единственным источником его стихотворства, как его стихи становились неузнаваемо плохи.

Вдохновенный поэт отбарабанивал такие стишки:

Обстоятельства ужасные  
 Вынуждают нас продать  
 Наши «Очерки» несчастные  
 Писаревскому... Читать  
 Будешь «Слово Современное»  
 Ты теперь, подписчик мой,  
 Верь, издание отменное,  
 И будь счастлив, Бог с тобой...

Это пересказ объявления, появившегося в одной тогдашней газете.

Рассматривая рукописи этих стишков, я вижу, что они писались спустя рукава, без малейших затруднений, почти без помарок, быстрым уверенным почерком: бойко строчила разбитная рука без всякого участия песни.

Грандиозна эта разница между вдохновенным и невдохновенным Некрасовым. Первый, как мы видели, — мастер звукописи, создатель неотразимо заразительных ритмов, тонко чувствующий музыкаль-

---

\* *Пыпин А. Н.* Н. А. Некрасов. СПб., 1905. С. 19.

ную основу вещей, а второй — рассказчик. В стихах этого *второго* Некрасова не только нет песенной полногласности, текучести, плавности, которой характеризуются стихотворения первого, но напротив, жесткость, угловатость, сухая обрывчатость (выражение Герцена). Если «Коробейники» писаны первым Некрасовым, то «Дешевая покупка», «Недавнее время», «Деловой разговор», начало «Дедушки Мазая» — вторым. Тут явное чередование двух личностей, совершенно несхожих и даже враждебных друг другу. Одна пробуждается в нем с величайшим трудом, даже с физической болью на самое короткое время, а другая присуща ему постоянно. Он весь во власти прилива и отлива своеобразных ритмических, песенных волн. В минуты прилива — один, в минуты отлива — другой.

Этот чисто песенный дар развивался у Некрасова медленно и достиг своего высшего развития лишь к шестидесятым годам, когда поэту было уже за сорок. В короткий промежуток времени между 1860 и 1865 годами Некрасов создал свои лучшие пьесы: «Рыцаря на час», «Коробейников», «Мороз, Красный нос» («Смерть крестьянина»), «Орину, мать солдатскую», «Железную дорогу» — все вещи, устремленные к песне, изобилующие и дактилическими, типично некрасовскими рифмами, и трехдольными, типично некрасовскими метрами.

Тогда он оторвался от песни водевильно-куплетной и весь предался — народной.

Но после 1865 года начинается постепенный упадок. К середине семидесятых годов, к пятидесятилетнему возрасту, в Некрасове стал заметно иссякать его песенный дар. Конечно, и в эту пору у него попадаются отличные вещи, но в общем чувствуется прозаичность пятидесятилетнего возраста, немолодая, склерозная, трудно возбуждаемая кровь. Когда он пробует петь, он хрипит.

Впрочем, теперь он почти и не пробует петь. Оттого-то его стихотворение «Суд», напечатанное в 1868 году, слабее всех его предыдущих стихов, а «Недавнее время», напечатанное в 1871 году, еще слабее «Суда». У самых пламенных поклонников Некрасова эта тусклая сатира не вызвала никакого сочувствия. В журналах и газетах появились статьи об упадке его дарования. — «Пред нами пример человека с именем, ломающего стих, как ломают палки», — писал критик Н. Соловьев во «Всемирном труде» (1868, IV).

Те, кто любят *этого* Некрасова, в сущности, не любят никакого. Некрасов, которому изменила мелодия, который только пишет, но не поет свои стихи, — не Некрасов. Но в песне он — гений, единственный из русских поэтов, которому удалось подчинить песнопению даже декламацию и сказ.