

## Наследство Некрасова в русской поэзии

*Если мы скажем, что история русской поэзии делится на донекрасовскую и посленекрасовскую, это не будет преувеличением. Насколько важен и необратим был для нашей словесности некрасовский переворот, я вполне смогла осознать только занявшись разысканиями, результаты которых изложены ниже. За эту работу я взялась по предложению Витторио Страда: под названием «Рецепция Некрасова в русской поэзии» она должна была составить главу в томе истории русской литературы девятнадцатого века, который готовился в издательстве Fayard<sup>1</sup>. Неожиданное для меня предложение (Некрасовым я никогда не собиралась заниматься<sup>2</sup>) заставило меня по-новому увидеть многие вещи, так что я навсегда остаюсь благодарной моему «работодателю».*

Все – или почти все (кроме тех, кто сбрасывал Пушкина с парохода современности) – русские поэты, прозаики, драматурги говорили о Пушкине как о Первом и Лучшем образце русской словесности. Самому Пушкину не была чужда мысль о том, что то, чем он занят, – это не создание текстов среди текстов, а предложение образцов, первых *образцов* во многих жанрах (ср. его слова о «Повестях Белкина»: «Вот как надо писать!»). Приходится добавить: образцы оказались недосыгаемыми. И в поэзии, и в драме, и в прозе, и в критике. Если мы будем искать следы пушкинского *влияния* у последующих авторов (именно *влияния*, а не отсылок, вариаций на его темы и под.), то практически их не найдем. То, что звучит как «классическое», «донекрасовское» (скажем так, опережая наше изложение) в реальности восходит скорее к образцам Жуковского и Лермонтова. В этом отношении судьба Пушкина не отличается от судьбы Первого Классика в других традициях. Мы вряд ли увидим реальное *влияние* Данте на письмо последующих итальянских поэтов и реальное *влияние* Гете – на поэтов немецких. Как правило, *влиятельными* оказываются авторы совсем другого рода. Первому Поэту остается быть своего рода «Прологом на небесах», случаем «моментальной уникальности» (слова С.С.Аверинцева о Гете и Пушкине), у которой не бывает прямых наследников.

Таким влиятельным и, можно сказать, сверхвлиятельным поэтом в России стал Н.А.Некрасов. Его обширному и необычайно многообразному влиянию, в силовом поле которого оказываются – каждый в своем роде – и поздний Тютчев, и крестьянские и революционные поэты, и Блок, и Маяковский, и Бродский, посвящена эта работа.

\* \* \*

Присутствие Н.А.Некрасова в русской поэтической традиции так значительно, что стиховедческий термин «донекрасовская эпоха» кажется оправданным. Поэтов, в чьей манере не отзывались некрасовские ритмы, интонации, принципы развертывания текста, можно перечислить по пальцам: Вяч.Иванов, М.Кузмин, В.Хлебников, М.Цветаева... Но и эта формальная непричастность к Некрасову не означает безразличия к поэту, вошедшему в «русскую легенду».

Самое очевидное из воздействий Некрасова – версификационное: оно проходит поверх художественных и общественных разделений русской поэзии. С некрасовским началом ассоциируются трехсложные метры<sup>3</sup>: прежде всего, «рыдающий анапест» («Меж высоких хлебов затерялся...») и дактиль, окруженный семантическим ореолом заупокойного причитания («Еду ли ночью по улице темной...»), а также длинные (пятистопные) хорей разреженной ударности (типа: «И поэтом, баловнем свободы, Другом лени не был никогда» – ср. опознаваемо некрасовское звучание у А.Блока: «И что жизнь безжалостно стегнула Грубою веревкою кнута»). Потеснение двусложных стоп трехсложными – менее всего факт истории формы; оно сразу же было осмыслено идейно, даже идеологически: как смена аристократической традиции демократической, «искусственной» художественной системы – «естественной»<sup>4</sup>. На многие десятилетия – и после стиховой революции начала века – характерные трехсложные метры (почти без дополнительных примет) остаются достаточно ясной культурной отсылкой: это знак демократической разночинной традиции (см. далее: о позднем Мандельштаме). Автоматизм или семантическая оправданность

обращения к некрасовскому стиху зависят от общей формальной сознательности поэта (ср. ностальгическую мечту набоковского героя о «русском стихе, еще не оскверненном трехсложниками»).

Но демократичность – не единственная коннотация некрасовского стиха, «некрасовского голоса». Он был услышан как *русский* по преимуществу. «Русский язык словно создан для дактилических окончаний и рифм. В этом отношении Некрасов – национальнейший русский поэт. Некрасовская метрика есть в высшей степени национальная метрика и пристрастие к длинным словам... национальное пристрастие»<sup>5</sup>. Некрасов создал тот канон русского поэтического стиля, который всерьез не пересматривался. Так, символизм, обратившись к Некрасову, понимал это как возвращение на родину, в стихию русского («Пепел» Андрея Белого, «Песня Судьбы» А.Блока). Для того чтобы видеть в некрасовской речи самораскрытие речи русской, необходимо думать о русском слове как о «северном, суровом и диком», в котором гармония, достигнутая предшественниками Некрасова, кажется «чудотворным, но беззаконным превращением языка»<sup>6</sup>. Более тонкие образцы русского стиля и стиха, созданные Пушкиным (сказки, «Песни западных славян»), Дельвигом (песни) остались, в сущности, без продолжения; не изменили общего представления о *русском* и позднейшие находки в тех областях языкового и культурного национального наследия, к которым Некрасов не обращался (цветаевские, клюевские, хлебниковские). Некрасовская «страстная к страданию» (Достоевский) Муза осталась центральным символом России. Всякий раз, как речь заходила об исторических судьбах страны и народа, в нее почти неизбежно включались некрасовские ритмы, обороты, символы, некрасовский пафос. Некрасов первым назвал (если не вызвал к жизни) характерно русское отношение к России – то *люблю-ненавижу*, которое распространялось много шире революционно настроенных кругов: ср. у Ходасевича:

*И вот, Россия, «громкая держава»,  
Ее сосцы губами теребя,  
Я высосал мучительное право  
Тебя любить и проклинать тебя*

или у И.Бунина:

*Я не люблю, о Русь, твоей несмелой,  
Тысячелетней рабской нищеты.  
Но этот крест, но этот ковшик белый...*

И, напомним, не тематика сама по себе, не психологическая характерность (та особая унылость, которую уже Пушкин заметил в русской Музе *от ямщика до первого поэта*, но только Некрасов довел до полной последовательности), но самый язык, ритмический элемент языка в его связи со стихом заставил увидеть в Некрасове «национальнейшего поэта».

Вопрос о «естественности» той или иной стиховой системы для какого-либо языка – дело лингвистов. Однако признаем, что между некрасовской метрикой и определенными качествами стихотворного языка в русской поэзии установилась безусловная связь. Новый стихотворный язык стал восприниматься как более прозаичный.

Стоит остановиться на *прозе*, теме, неизбежно связанной с некрасовским переворотом. *Поэзии свободной*, многократно признается Некрасов, нет в его *тяжелом, унылом, неуклюжем* стихе. Его Муза – не небесная гостья, учительница божественной гармонии. Его детство – не благодатное детство поэта; прозаична его юность; прозаичны любовные драмы («быт любви»). Искусство никогда не становится предметом его стихов (разве что для контраста с «суровой правдой жизни» – «Балет»); истории нет места в его внутренней жизни; нет там места и «вечным темам», «вечным образам». Прозаична его мысль о смерти: эта, самая настойчивая, мысль Некрасова кончается могилой и могильным тлением, воображаемым во всей натуральности («Я посетил твое кладбище...»); странным образом, даже вопроса о посмертии не встает перед Некрасовым: путь (ключевой символ жизни) кончается гробом; память остается на земле. (Ср. как, по-некрасовски

начав некрасовскую тему «пробывания в гробу»: *Похоронят, зароят глубоко*, Блок не может не повествовать о продолжении: *И услышим: далёко, высоко На земле где-то дождик идет.*) Некрасовская «проза» – это позиция. Это совсем не та проза, которой искали (в противовес романтизму) зрелый Пушкин и поздний Жуковский или (в противовес неоромантизму символистов) Ин.Анненский, В.Ходасевич, Б.Пастернак. Здесь проза подразумевает точность, зоркость («прозы пристальной крупницы»), нетривиальность; это стилистическая аскеза, максимально прозрачное письмо. То, что просвечивает при этом сквозь очищенный от поэтизмов словесный ряд, – это Поэзия: Поэзия как особый род отношения к реальности, особый строй личности, особое состояние слова. Подлинной наследницей некрасовской (а не пушкинской или пастернаковской) «прозы» стала советская поэзия 30–70-х годов.

Но вернемся к прозе в конкретном, терминологическом смысле. В более просторной для языка ритмике русский стих освоил новый синтаксис, приближенный к обыденному, – и тем самым в русскую поэзию вошла ценность *интонации*. Интонация (вещь, формально трудно определяемая в писаной речи, связанная с актуальным членением фразы) – не менее явный знак некрасовского присутствия, чем метрика. (Ср., как в заданной Некрасовым интонации – *Ты всегда хороша несравненно* – сливаются голоса самых разных поэтов: *Кое-как удалось разлучиться* – Ахматова; *Я не знаю, зачем на рассвете* – Блок; *В нашу прозу с ее безобразьем* – Пастернак; *В этом мире, где наша особа* – Заболоцкий и т. д.) Интимные интонации (доверительности, жалобы, укора и т. п.) вошли в посленекрасовскую поэзию как нечто *sine qua non*, и неинтонирующая лирика с трудом дается привычному читателю и критику русской литературы. Чтобы оценить перемену, достаточно вспомнить допушкинский и пушкинский стих, который кажется в этом сравнении несколько «холодным» и «отвлеченным» – именно из-за отсутствия в нем «живой», «индивидуальной» интонации: словесной техники, передающей драматичность общения. (Интонация появляется в позднем Лермонтове: *Выхожу один я на дорогу; Наедине с тобою, брат?*) Можно проследить историю некрасовских интонаций: жалобные, укоряющие, доверительные интонации набирают мелодраматизм у А. Апухтина, С.Надсона, Ап.Григорьева, С.Есенина, в тюремном и уголовном фольклоре; убеждающие, проповеднические приобретают фанатическое напряжение в народнической и революционной песне.

Интонация, быть может, радикальнее вводит в стих прозу, чем любое расширение или снижение словаря. И прозу драматическую. Драматическое начало – это тот компонент некрасовского сдвига, который можно добавить к двум предложенным, полемизирующим между собой, но, по сути, взаимодополняющим его истолкованиям (сдвиг к прозе – формальная школа; сдвиг к песне – Чуковский и другие). Песня и стихотворный фельетон по видимости полярны, но они равно противостоят более сложной композиции, к которой стремилась лирика аристократической эпохи. Лирика как повышено семантическая система, играющая многозначительностью, непереводаемая ни на язык прозаической «мысли», ни на язык «чувства» (песня), – с этой лирикой некрасовское мастерство связано самым косвенным образом. Лирическую композицию сменили прозаический принцип фабульности и песенные структуры (повторы, параллелизмы и т. п.) Тонкую стилистическую работу предшественников вытеснило внимание к смыслу (проза) и эмоциональности (песня), к «ударному» слову (см. сравнения некрасовского дара с «топором» у Белинского и «молотком» у Мандельштама). Аллюзивность, интертекстуальная игра, размыкавшая границы языка, когда поэты открывали в родной речи возможности итальянского, латинского, греческого звучания, свелась у Некрасова к подхвату готовых форм, автоматическому или пародийному (одна из его пародий на «Казачью колыбельную» Лермонтова открыла целый ряд мрачных «колыбельных подлецу»: *Сни, купец мой именитый* – И.Суриков; *Сни, редактор знаменитый* – П.Вейнберг). Эта культура отсылок (или новых подтекстов на готовый мотив), безразличных к собственным источникам, возобладала в демократической поэзии 70–80-х годов и в советской лирике. Только «Серебряный век» восстановил общение поэзии с самой собой, в родном языке и за его пределами, и достиг в этом новой тонкости.

Но сдвиг лирики к песне, прозе и драме предполагал не только отказы и утраты; он расширил возможности стихотворного повествования. Некрасовское слово потеряло в собственно лирической многозначности (актуализации стилистической, грамматической, этимологической сторон слова). Зато оно обогатилось иной, прозаической и драматической многослойностью: оно

приобрело потенцию полифоничности (в бахтинском смысле). Стих оказался способным оперировать «чужим словом» – и в поэмах, и в стихотворных новеллах, и в интимной лирике. Это некрасовское открытие менее всего было усвоено последователями (многоголосия нет ни в народнической, ни в крестьянской, ни в символистской, ни в соцреалистической версиях Некрасова). Без игры чужим и своим словом, без иронии (приближения и отдаления авторского голоса от текста) некрасовский пафос оказывался ходульным, плоским или мелодраматичным. Быть может, единственный образец тонкой драматургии лирического слова, подобной некрасовской, обнаруживается у Ахматовой (особенно в довоенных книгах). В ролевых стихах «Четок», «Белой стаи», «Anno Domini» за «чужим», сказовым словом (галантным: «Стройный мальчик пастушок»; фольклорным: «Муж хлестал меня узорчатым»; церковным: «И выходят из обители») ощутимо присутствие второго, авторского голоса (выраженное скорее средствами негативной поэтики: паузами, умолчаниями).

Ахматова не имитирует полного отождествления со своими повествовательными ролями (как было у романтиков). Эта своеобразная трезвость связывает ее словесную манеру с ролевой лирикой Некрасова («Пьяница», «Буря», «Катерина» и др.). При этом многие вещи невозможно однозначно отнести к сказовым – или перволичным: как у Ахматовой («Я и плакала, и каюсь...»), «Для того ль тебя носила...»), так и у Некрасова («Где твоё личико смуглое...», «Еду ли ночью по улице темной...») и др.).

Но если сказовое полифоническое слово Некрасова не нашло широкого продолжения, трудно переоценить значение другого открытия в области словесной драматургии: принципа *обращенной речи*, рассказа в форме беседы с тем, о ком этот рассказ ведется. Естественно, эта техника была известна и донекрасовской поэзии (в частности, оде), но только Некрасов довел ее до парадоксальной тотальности. Он переключает почти всякое свое повествование с третьего лица на второе: в форме «ты» излагается история приезжей куртизанки (*Ты у Бога детей не просила, Но ты женщина тоже была, Ты со скрежетом сына носила И с проклятьем его родила*), истории подлецов («Современная ода»). Если в народных сюжетах (монологи Дарьи в «Морозе, Красном носе») такой обращенный рассказ мотивирован традицией причети, в которой свойства покойного и вся его жизнь сообщаются как бы ему самому (Походочка твоя была щापчивая и т.д.), то в других контекстах переход от наррации к диалогу немотивирован: *Вспомним Бозио. Чванный Петрополь. Не жалел ничего для нее. Но напрасно ты кутала в соболь Соловьиное горло свое, Дочь Италии!..* Эта беседа создает впечатление всепроникающего знания рассказчика о своем адресате: он сообщает ему не только его прошлое, но и будущее («Тройка»). Кроме народной причети, источником «ты-рассказа», отождествляющего объект с адресатом, могли быть литургические жанры (акафисты, службы и похвалы святым) и приемы классической риторики. Посленекрасовская поэзия немыслима без этого «ты», драматически актуализирующего ситуацию речи: прошлое и будущее «героя» (им может быть не только человек, но любой предмет и понятие) проходят здесь-и-сейчас как сюжет общения «я» и «ты», влияния «я» на «ты». Одно из первых усвоений этой техники можно обнаружить в позднем Тютчеве (денисьевский цикл, ср.: «Вот бреду я вдоль большой дороги...»). Последовательное проведение ее – в таких далеких от Некрасова вещах, как «Стихи о Прекрасной Даме». Тем более понятно присутствие ее в Блоке «Страшного мира» и стихов о России или в лирике Руси С.Есенина («Не в моего ты бога верила»). Широко эксплуатируется форма «ты-рассказа» в лениниане, сталиниане, стихах о русской женщине (Исаковский: «Да разве об этом расскажешь, В какие ты годы жила...») и других темах официальной советской лирики: к одическому пафосу примешаны некрасовская проникновенность и интимность. Пародийная реакция на «обращенный рассказ» возникает в 30-е годы в стихах Н.Олейникова: в них доверительность, интимное сочувствие автора адресуется насекомым, *вивисектору удалому* и проч. Вообще поэзия Н.Олейникова, его любовно-бытовые и могильные мотивы, чиновничьи страдания и т. п. входят в некрасовскую традицию как попытка ее изживания.

Своеобразие некрасовской словесной работы, сразу же распознаваемое в новых контекстах, с трудом поддается аналитическому определению. Отметим такую не слишком очевидную за прозаической обстоятельностью словесную

тенденцию: Некрасов (продолжая в этом Лермонтова и Бенедиктова) форсирует эмоциональную сторону слова. Убедительно в его системе не точное, а эмоционально ударное слово: *Родина милая! Сына лежащего Благослови, а не бей*. Каждое слово этого двусишия – не столько семантическая, сколько экспрессивно-эмоциональная единица: слово с готовой реакцией на себя. Эмоциональное слово в своем пределе уходит от семантики, стремясь к «звуку без слов», но звук этот – не *надзвездная музыка* барокко, не небесная Музыка романтиков, но нечто вроде стопа, междометия, чего-то «простого как мычание». Такими физиологически переживаемыми звуками являются знаменитейшие строки Некрасова:

*И уж бил ее, бил ее, бил!..*

*Холодно, родименький, холодно!..*

*Голодно, странничек, голодно!..*

Тяга к семантической регрессии определяет словарь лирического и гражданского Некрасова: ключевые слова его – роковой, дело, любовь и т. п. при всей энергичной суггестивности почти лишены семантического очерка. Впоследствии своеобразная логофобия становится одной из характерных черт русского начала в искусстве: новейший наследник Некрасова, Ю. Кузнецов, рефлектирует: «Какая даль, какие муки, Какая русская судьба, Что не слова, а только звуки Могу исторгнуть из себя» и «Эта песня такая глухая, Даже слов невозможно понять». И такими эмоционально сильными словами оказываются у Некрасова славянизмы. Работа Некрасова с церковнославянским словом – чрезвычайно интересное и значительное для русской истории явление. Его отношение к литургическому языку (и заключенной в нем символической) кажется беспрецедентным в русской поэзии: церковнославянский для Некрасова – не другой по отношению к русскому язык (как в доломоновской поэзии), не высший стилистический ярус русского (Ломоносов, Державин), не тонкий архаизм (Пушкин, Баратынский). Это просто наиболее сильное, наиболее влиятельное слово.

Некрасов избегает славянизмов, требующих специальной эрудиции: его церковнославянские слова – слова первого ряда, слова-символы: *любовь, страсть, жертва, путь, раб, сеятель, страсть, свет, тьма, солнце, сон* и т. п. Исходная семантика этих литургических слов смещена и лишена всякой догматической основы – и тем не менее эти слова не перестают быть «святыми»: в новом, эмоциональном смысле (*Святые, искренние слезы*). «Любовь», например, может означать «сопротивление тирании» (*Уведи меня в стан погибающих За великое дело любви*) – и в народнических продолжениях только это и означает.

Однако эмоциональная секуляризация культового слова (или, что то же: сакрализация внецерковных тем) не была абсолютной новацией Некрасова. Его предшественниками в этом были карамзинисты и Жуковский. «Язык сердца» освящал мир индивидуальной душевной жизни («*святая дружба*», «*святое искусство*», «*ангел*» – возлюбленная, «*пустыня*» – жилище поэта и т. п.). Некрасовская секуляризация славянского слова была второй в истории русской поэзии. И это была вторая попытка построения новой эрзац-религии: на этот раз не Искусства и «святых чувств», а Народа, Родины, Матери, Страдальца за Народ. Нужно отметить, что как сентименталистский, так и некрасовский сдвиг религиозных ценностей субъективно не переживался как антицерковный: чистый пиетизм Жуковского, подвижническая любовь к ближнему народников мыслили себя как естественное расширение христианского переживания за стены храма. И если романтическая «религия души» была абстрактно-христианской или западной (протестантской) по своему тону, то вся выразительность некрасовской «религии народа» – отчетливо православная.

Но словарные славянизмы – не единственная у Некрасова форма внедрения церковнославянской стихии в поэзию. Ее несет в себе и глубоко прочувствованный Некрасовым морфологический славянизм: сложносоставное, протяженное слово, огромная словообразовательная потенция корня (из-за которой неологизм – как некрасовское *всевыносящий* – трудно отличить от архаизма). Сверхдлинные слова Некрасова отвечают не только народному вкусу к удлинению устного слова (как полагал Чуковский): они привычны по церковнославянской гимнологии. Сложносоставность некрасовского слова особенно выявляется в рифменной позиции,

в «дешевых рифмах» морфологически подобных слов (на *-тель, -тельный*, прилагательные на *-ейший, -айший*, причастия на *-ущий, -ющий* и *-енный, -имый*: все типы, предпочтительные не в живой диалектной речи, а в книжном церковнославянском языке):

*Удар искросытительный,  
Удар зубодробительный...*

Эта некрасовская техника не столько фонических, сколько морфологических сопоставлений слов, убогая и богатая разом, выявляет разымаемость славянского слова по косточкам и суставам (говоря по-некрасовски).

Рифма такого рода в самых неожиданных применениях распознается как некрасовская: *Сквозь эфир десятичноозначенный... Начинает число, опрозраченный...* (Мандельштам); *Но когда замираю, смиренная, На груди твоей снега белей, Как ликует твое умудренное Сердце – солнце отчизны моей!* (Ахматова); *В полночь глухую рожденная... В ткани земли облаченная* (Блок) и т. п.

Эта сторона некрасовского новаторства – переосмысление элементов церковнославянской культуры – значительно шире темы литературного воздействия, и она, собственно, не изучалась. Не обсуждая религиозных корней русского социализма и его связи с Православием, заметим: именно Некрасов (а не Белинский или Чернышевский с их отвлеченным и сциентистским языком) нашел для этих идей ту словесную плоть, которая сделала их интимно-родными для русского слуха. «Он (Некрасов) теоретические и научные основы революционной мысли овеял каким-то повелительно-действенным поэтическим настроением», по свидетельству современника<sup>7</sup>. Тайна «повелительной действенности» была в том, что новая музыка игралась на старых струнах православного языка и православной символики. Преклонение перед страданием, любовь как гибель за други своя – темы литургии, казалось, обнаружили свою «реализацию» в «общем деле». К ним присоединились ветхозаветные темы святой мести за кровь невинных, аскетические мотивы (отказ от *пошлых наслаждений*). «Повелительная действенность» (сохранившаяся и в революционных песнях) создавала настроение героического надгробного плача над *лучшими, доблестно павшими* и внушала волю к самозакланию.

Лишенная всякой трансцендентности, страдальческая и мстящая религиозность Некрасова на место «будущего века» ставила грядущее торжество Народа, недоступное современникам, как обетованная земля. Библейские темы «пути из рабства» и «вождей на этом пути», найденные Некрасовым для политической мысли, стали общим сценарием народнической и рабочей поэзии – и нашли свое пародийное завершение в «некрасовском» «Гимне Советского Союза»: *Партия Ленина, сила народная, Нас к торжеству коммунизма ведет.*

Если прямые ученики Некрасова просто воспользовались готовым, найденным им в литургии символическим словарем, то новое обращение к богослужебному и мистическому языку, новый авангардный его сдвиг осуществил В.Маяковский (дореволюционные поэмы, «Мистерия-буфф», «Владимир Ильич Ленин»). В этом отношении он может считаться действительным наследником Некрасова, наследующим «не букву, но дух». И ритмика Маяковского, «по букве» не имея в себе ничего от некрасовской, функционально тождественна ей: она также служит эмансипации речевой интонации от принудительного метра, эмансипации слова – от конструкции. Новый «новый поэт» и «новый человек» (ср. Вас.Розанов о Некрасове: «человек без памяти и традиции, человек без благодарности... Человек новый и пришелец... Он повел совершенно новую линию от «себя» и «своих», ни с чем и в особенности ни с кем не считаясь и не сообразуясь» – эти слова еще ближе описывают Маяковского!) вновь ощутил себя в *садах поэзии грубым и неуклюжим*. Маяковский также напрягает словообразовательную потенцию русского языка (в его случае это уже чистые неологизмы) и форсирует рифму. Он так же, как Некрасов, способен и к сентиментальному пафосу, и к гейнеподобной сатире. Наконец, он так же соединяет прозаичность восприятия и поэзию грандиозной боли. И вновь, хотя прямыми, «по букве», наследниками Маяковского объявляли себя поэты гражданской темы, разрешенные радикалы и разрешенные авангардисты (Е.Евтушенко, А.Вознесенский), парадоксальное – и тем самым подлинно поэтическое продолжение Маяковский (а через него Некрасов) находит в И.Бродском: *Только с горем я*

*чувствую солидарность.*

К некрасовским экспансиям лирики в области прозы, песни, драмы, эрзац-религии (благодаря чему поэт становится «больше, чем поэтом» (но тем самым и «не совсем поэтом»)) добавим, наконец, и это: экспансию творчества в практическую политику. *Гражданственность* – первая и основная характеристика Некрасова и некрасовской школы в реальной критике и в советском литературоведении. Конкретно *гражданственность* означала заступничество за угнетенных, идейный союз с радикальным сопротивлением государственному режиму. Законным продолжением некрасовской гражданской ответственности в годы коммунистического террора не могло быть ничто иное, как новая поэзия страдания (уже не сострадания: безопасных социальных зон не осталось) и неприятия насилия власти. И действительно, некрасовский голос звучит в ахматовском «Реквиеме» (*И если зажмут мой измученный рот, Которым кричит стомиллионный народ*), в мандельштамовском «Волке» (с его надсоновским метром: *Друг мой, брат мой, усталый, страдающий брат*) и в стихах о кремлевском душегубце и мужикоборце. Терновый венец некрасовской Музы кажется метафорой в сравнении с терновым венцом Мандельштама; гиперболой становятся слова Некрасова о кнуте иссеченной Музы рядом с ахматовским: *Кому и когда говорила, Зачем от людей не таю, Что каторга сына сгноила, Что Музу засекали мою.* Терновый венец, пролитая кровь, убитая Муза – все это в прозаически точном смысле узнали поэты новой эпохи.

«Некрасовской» же и «гражданской» в это время именовалась поэзия, воспевающая народных палачей, их деяния и осчастливленную ими страну. Эту «некрасовскую поэзию» воспроизводит В.Набоков: *Шли мы тропиной исторенной, горькие ели грибы, пока ворота истории не дрогнули от колотыбы!* («Истребление тиранов»).

Но узкополитическое толкование некрасовской позиции (два продолжения которой вступили в неметафорически смертельную борьбу в послеоктябрьское время) – едва ли плодотворно для истории поэзии: здесь речь идет лишь о крайних случаях «тенденциозного» или партийного искусства. В некрасовской же *гражданственности*, понятой более широко, как художественная и человеческая позиция, повлиявшая в той или иной степени на всех значительных русских поэтов, существенно другое. Это позиция социальной совести, социальной вины (социальной виной для русского литератора стало само обособленное частное существование и автономное творчество: *Писатель, если только он Есть нерв великого народа, Не может быть не поражен, Когда поражена свобода* – Я.Полонский), гамлетовская интуиция невидимых страданий и преступлений, переживание вызова, исходящего из присутствия в мире несчастья, несправедливости, нищеты. Поэт некрасовской гражданской инспирации всегда выбирает сторону страдающих, а не счастливых, гонимых, а не гонителей. И поскольку ситуация ущемленной свободы бесконечно воспроизводится на родине Некрасова, поэту приходится выбирать. Третьего пути – не жертвенной гибели и не пошлого наслаждения – пути «тайной свободы» творчества и высокого мира с действительностью, гетевского или пушкинского, некрасовская школа не знает.

Первым плодотворным взаимодействием с Некрасовым поэзии совсем другого рода была, как заметил Г.А.Гуковский, поздняя лирика Тютчева (до Гуковского Тютчева и Некрасова принято было противопоставлять). О некрасовском интонировании, некрасовском «ты-рассказе» (чуждыми Тютчеву первой манеры) речь уже шла. Тютчевский эпизод дает увидеть, как нетривиально может быть усвоен опыт Некрасова, как преобразуется высокая архаическая традиция, принимая в себя демократическую «безжалостную искренность».

Ближайшая волна некрасовского влияния не дала слишком интересных результатов. В рамках 70–80-х годов, в эпоху торжества «реалистической поэзии» можно говорить не о влиянии, а об ученическом подражании Некрасову. Некрасовская школа (в узком смысле слова) была представлена тремя ветвями: крестьянскими поэтами (И.Никитин, И.Суриков, С.Дрожжин), «политическими поэтами» (или, на языке времени, «поэтами направления») народнической и революционно-демократической ориентации (П.Якубович, С.Синегуб, Н.Гербель и многие другие) и поэтами-сатириками, продолжающими «департаментского» Некрасова (Б.Алмазов, Д.Минаев и

др.). В этих своих продолжателях Некрасов спускается в фольклор и в прикладную журнальную словесность. Темы и символы Некрасова (см. выше), библейский тон его политической мысли, музыка гнева, боли, властного призыва, тоскующего бессилья, которая звучит у Некрасова за каждым конкретным сюжетом, некрасовские жанры (стихотворный фельетон, надгробный плач, послания братьям), некрасовская (значительно упрощенная) риторика, наконец, версификационная техника – все это стало общим выразительным языком, в котором тонет личное авторство (ср. *Отчего же мне снится порой, Будто стонет земля под ногами* – А.Яхонтов; Или: *вьюга мне твой стон несет, Изнеможенный в вековом томленьи, Испушенный в вековом терпеньи Мой родной, несчастный мой народ?* – М.Михайлов; *Голос земли убедительный – все выносящий народ* – Н.Клюев). Некрасовская школа, вероятно, осталась скорее общественно-историческим, чем литературным событием. Опасная формула оправдания дилетантизма (*Поэтом можешь ты не быть*) была принята, и последствий не пришлось ждать. Однако эта поэзия составила общий словесный фон, на котором воспитывались поэты «серебряного века», и она вошла в их кровь.

Некрасовское влияние распространилось далеко за пределы «идейной литературы». Без некрасовской подкладки непредставима лирика Я.Полонского, А.Апухтина, Ап.Григорьева. Некрасовская унылость приобрела у Апухтина и Григорьева иную выразительность – надрыва: это как бы русская песня в цыганской обработке. Окончательно сентиментальную адаптацию некрасовского социального пафоса страдания и сострадания совершил С.Надсон. Языковое, версификационное и психологическое присутствие Некрасова отмечает неангажированную лирику конца века – К.Случевского, К.Фофанова, А.Голенищева-Кутузова. И это влияние стало фактором инерции: русская поэзия замкнулась в местном хмуром реализме.

Сумеркам поэтической фантазии, тусклому стиху, общей формальной небрежности, провинциальной замкнутости этой поэзии должен был противопоставить себя возникающий символизм. Поэзия «гражданского служения» и Некрасов, ее основатель, были отодвинуты ради опыта «иных миров» и «новой красоты». Культурное возрождение начала века, оторвавшись от Некрасова, получило возможность вернуться к нему с другой стороны и увидеть его иначе. В глазах эпохи художником мог быть лишь автор, обладающий особым духовным опытом и собственной формой. С апологией Некрасова-художника выступили в своих эссе Д.Мережковский, Ф.Сологуб, К.Бальмонт, В.Брюсов, А.Белый, А.Блок и одним из первых, в своей парижской лекции о Некрасове в 1901 году – М.Волошин.

Мистическая апология Некрасова приводила к разным заключениям. С одной стороны, это известная попытка Мережковского за поверхностным атеизмом увидеть в Некрасове «тайну» глубокой христианской веры. С другой стороны, в некрасовской Музе открывали родство с «проклятыми поэтами» («Некрасов был по-своему «проклятым» поэтом, поэтом во всяком случае, но таким, у которого отнята благодать»<sup>8</sup>): его «безблагодатность» понималась как нечто сходное с их демонизмом и богоборчеством, его уныние – как что-то вроде бодлеровской *ennui*. Безотрадный мир городских сюжетов Некрасова, для него самого – социально детерминированный, у Ф.Сологуба (да и вообще в урбанизме символистов) предстал как поле игры бесовских сил (ср. странную переключку некрасовского «друга-демона» – *Где ты, мой старый мучитель* – с сологубовским «другом-ангелом» – *Ангел благого молчанья*). Идея «проклятого» Некрасова имплицитно содержится в некрасовских вариациях Белого и Блока.

Тема «воли к гибели», одного из двух путей, предложенных, по Некрасову, человеку *среди мира дальнего для сердца вольного*, – эта тема у Белого и Блока теряет свое исходное этическое и политическое обоснование и является в своей чистоте: *Сердце тайно просит гибели*. Воля гибнуть, причем гибнуть вполне, гибнуть и духовно – воля художника (и в этом его отличие от обывателя): но в этом и воля России. *Роковая родная страна*, мучительная Россия Некрасова превращается в двусмысленный идол: ее любят не «вопреки» ее тьме, но именно за эту тьму, за гибельность, за неразличение добра и зла – и любят со страстью ницшеанского *amor fati*: *Россия, Россия, Россия, Безумствуй, сжигая меня* (Белый). *Народ* Некрасова, страдалец и терпеливец, носитель необъяснимой кротости («Что думает старуха, когда ей не спится») приобретает у Белого и Блока иные, ужасающие черты. Он остается по-некрасовски потусторонним интеллигенту – но смысл этой потусторонности меняется: народ «Пепла» и «Двенадцати» заперделен всякому закону,

всякой гуманности; это стихия и бездна. О некрасовском отчасти патерналистском умилении перед народом речи уже не идет: это очарованность нечеловеческим (сверх- или недочеловеческим). Необходимо для справедливости заметить, что Блоку близок и другой, более некрасовский образ народа (*Народ – венец земного цвета*, «В голодной и большой неволе...» – ср. «Гимн» Некрасова: *Господь! твори добро народу*) и что тема народного Великого Грешника намечена у самого Некрасова (в частности, в «Коробейниках»). То, что «Коробейники» (а символом Руси эта поэма стала для Блока уже в «Песни Судьбы») так решительно включены в ткань «Двенадцати», чрезвычайно существенно (см. цитату из «Песни странника»: *Холодно, товарищи, холодно* и ветер из нее же, лейтмотив поэмы; повторную рифму *холодный-голодный*, имя героини и др.). *Черная злоба, святая злоба* «Двенадцати» – продолжение некрасовского «святого гнева» (а в революционной поэме В.Хлебникова «Настоящее» эта тема дает уже *святых убийц*). И блоковское *попиранье устоев священных* – не продолжение ли некрасовской борьбы с фарисейскими «добродетелями»?

Переключение некрасовской социальной мысли в мистический регистр «демонизма» – инициатива символистов, но материал, пригодный к этому переключению, предоставил сам Некрасов. Тем не менее рецензент «Пепла» С.Соловьев справедливо заметил, что в книге присутствует вся некрасовская Россия – за исключением православного храма, без которого пейзаж (и весь мир) Некрасова немислим.

Полярная духовная потенция Некрасова – «тайна православной души» – раскрылась за пределами символизма, в поэзии Анны Ахматовой. Заметим, что именно Некрасов, а не крестьянские и не «новые крестьянские» поэты (Клюев, Ширяевец, Есенин) смог выразить глубину традиционной народной веры (знаменитый «Влас», «Орина, мать солдатская», «Мороз, Красный нос»), безумную для рациональной набожности XIX века. Сам Некрасов перед лицом этого нечеловеческого терпения колеблется, то восхищаясь *святым всепрощением*, то подозревая в нем *тупое терпенье*, рабскую забитость и – неведение Бога! (ср. поразительную последовательность характеристик народа: *Кто все терпит во имя Христа... Кто бредет по житейской дороге В безрассветной глубокой ночи, Без понятия о праве, о Боге, Как в подземной тюрьме без свечи*). У крестьянских поэтов суд над этой кротостью был однозначным: *Не мстить нас матери учили За цепи сильным палачам – Увы! бессмысленно водили За палачей молиться в храм!* (И.Никитин). И только Ахматова выразила эту юродивую веру, открытую Некрасовым русской поэзии, уже из глубины: *И будь слугой смиреннейшим того, Кто был твоим крошечным супостатом, И назови лесного зверя братом, И не проси у Бога ничего*.

Эстетическая апология Некрасова у символистов стала возможной благодаря встрече с новейшим искусством Запада. Теперь в некрасовской некрасивости увидели новую красоту: «красоту наших дней», «красоту трагического» (К.Бальмонт), красоту тривиального (т. е. неклассическую красоту модернизма). В Некрасове – за его способность эстетически передавать зло, низость, обыденность – увидели соперника Верхарна и даже Бодлера (Брюсов). *Неуклюжесть, грубость* – расхожие характеристики некрасовского стиха – были осмыслены как новая форма (ее блестяще анализировал Белый). В его «какофонии» увидели возрождение допушкинской гармонии Державина (Цветаева, Чуковский). Символизм открыл для себя, благодаря Некрасову, поэтическое обаяние фабульного стиха, «рассказа в рифму», некрасовскую «композицию оглоблей», прерываемую взволнованными лирическими репликами, «ролевые стихи». Наконец, окрыленный символистский стих принял в себя некрасовское мастерство интонирования и версификацию. Семантическая функция этой версификации переменялась. Если в свое время демократический стих приветствовался как наименее культурно нагруженный и тем самым пригодный для новых тем, те-  
перь он сам стал культурным знаком, стилем. Так «культурно», стилистически осознанно звучит некрасовский стих в «Пепле» и в блоковской *поэзии третьего тома*. Но с полной отчетливостью свою уже музейную стильность обнаруживает некрасовская манера у Хлебникова (аллюзии «Псовой охоты» в «Ночи перед Советами»: это уже не продолжение, а пастиш).

Однако переключение некрасовского наследия из «земного» регистра в «небесный» (в небо мистики и формы) не отменило для символистов и более традиционного, гуманистического его

восприятия. Такая рецепция Некрасова особенно значительна у А.Блока. Пафос жертвенности и социального сострадания (...туда, где унижение, Где грязь, и мрак, и нищета), породненности с обманутыми и униженными; продолжение некрасовских городских сюжетов: падшей женщины, пропавшего и пьяницы, фабричных мук, солдатского горя; «правый гнев» на сытых и пошлых; темы обиды и отщепености – и некрасовские покаяния в неспособности мстить, раздвоение между «страстью» и «нежностью» («Ангел-Хранитель»), некрасовские психологические жесты уныния (*роковой пустоты*), душевного омертвления, публичного покаяния, умиления «простым»; летопись любовной драмы... Некрасовские символы *сеяния, жатвы, пути, судьбы, тройки* и глядящей вслед женщины («На железной дороге»)... Пафос трезвости как художнического и человеческого императива в противовес незаконной «мечте»; труд как принятое проклятие (*Работай, работай, работай* и т. п.). (Без таких осложнений, с простым энтузиазмом эту тему продолжает «поэт труда» В.Брюсов.) Перечень некрасовских мотивов у Блока трудно закончить. Если же сравнить прямые реплики Блока (*Внимая ужасам войны – «Коршун»*), общий характер его трансформации Некрасова становится ясен: своего рода «восстановительный перевод» с прозаического подстрочника на язык вдохновенной свободной лирики. В блоковской передаче воспринял Некрасова поздний Пастернак.

Чрезвычайно интересное боковое усвоение Некрасова можно проследить у постсимволистов, Ин.Анненского и В.Ходасевича. Некрасовские образы интериоризируются: ср. характерно некрасовский мотив каторжного труда, переключенный у Ходасевича на описание работы сердца: *В ночи ли проснусь я, усталый, На жарком одре бредовом – Оно, надрываясь, в подвалы Ссыпает мешок за мешком*. Внутренняя жизнь рассказывается как бы некрасовским языком («Старые эстонки» Анненского), но ее сложность, рефлексия невидимых или прежде замалчиваемых сторон душевной жизни, внимание к субъективным смещениям внешней реальности не имеют никакого источника в некрасовской лирике личности (ср. усложнение некрасовской темы у Ходасевича: *Все, что так нежно ненавижу И так язвительно люблю*).

Имя Ахматовой уже не раз поминалось нами (в связи с «чужим словом» и церковнославянизмами, с православной темой и гражданским служением). В Музе Ахматовой некрасовская Муза пережила как бы второе рождение. Некрасовская стихия была рано и глубоко усвоена Ахматовой и, кажется, действовала в ее поэтическом подсознании (см. немотивированные переключки строк из «Кумушек» и «Псовой охоты» с «Сероглазым королем» или такое эхо: *Великое чувство! у каждых дверей – и Победа у наших стоит дверей*), воздействуя на метрику, строфику (двуступенчатая некрасовского типа), словарь (очищенная от диалектизмов народная речь), фольклорно-церковную символику. Перечень содержательных и формальных переключек Ахматовой–Некрасова обширен. Но существенно другое: Ахматова не столько продолжает Некрасова – она отвечает ему. Совет Достоевского Некрасову (вложенный им в уста народа): «Не люби ты меня, а полюби ты мое» исполнился в «народной мысли» Ахматовой. Граница между «народом» и «интеллигентом» преодолена в опыте общего страдания (некрасовский герой чувствовал призвание страдать за страдающий народ – или «воспеть его страданья») и общей (христианской) опоры в переживании его. Поэтический и религиозный ответ, найденный Ахматовой, исключил некрасовские темы «святой мести» и даже «священной ненависти» к палачам: он заключается в предстоянии, в свидетельстве о мучениях перед небом и будущим, которому принадлежит суд (*Я была тогда с моим народом Там, где мой народ, к несчастью, был*). Изумлявшее Некрасова народное терпение исповедано Ахматовой изнутри: эту кротость уже нельзя спутать с «забитостью». И еще одна граница разрушена в лирике Ахматовой: разделение демократического и аристократического искусства. Ахматовская *Муза в дырявом платке, Муза плача* в терновом венце, *засеченная муза* – это та же Муза, что Данту диктовала *Страницы Ада*: она увенчана и другим, *златокованным венцом*.

Одна из самых неожиданных рецепций Некрасова – поздняя лирика О.Мандельштама. Сохранившиеся первые опыты Мандельштама («Средь лесов, унылых и заброшенных...», «Тянется лесом дороженька пыльная...») написаны на жаргоне некрасовской школы, всякий след которой изгнан из «Камня» и «Tristia». Некрасовская интонация забрезжила в «Стихах об Армении» (*Как люб мне натугой живущий*). В гражданских (условно) стихах 30-х годов эта стихия названа («Квартира тиха, как бумага...»: *И столько мучительной злости Таит в себе*

каждый намек, *Как будто вколачивал гвозди Некрасова здесь молоток*) и отмечена ясными знаками – метрическими, строфическими, рифменными (*предатель-содержатель, изобразитель-смеситель, глазища-голешища* и др.), народным и департаментским слогом. Мотивация некрасовского присутствия, очевидно, проста: присяга «честному» разночинству и с его позиции – противостояние режиму, дурному двойнику, псевдонаследнику некрасовской эстетики, пустившему его слог на *чесанье колхозного льна*.

Но настоящий пир некрасовских аллюзий открывается в «Воронежских тетрадах», где простая рациональная мотивация исчезает (*Размотавший на два завещанья Слабовольных имуществ клубок И в прощанье отдав, в верещанье Мир, который как череп глубокий*): безумно точный фонетический, версификационный, синтаксический, словообразовательный слепок с Некрасова – при этом с абсолютно чуждой ему семантикой и образностью. Некрасовская манера прилагается к темам, предельно далеким от Некрасова: метафизическим («Восьмистишия»), внутрикультурным (*Небо вечера в стену влюбилось...; Нереиды мои, нереиды...; Длинной жажды должник виноватый...; Где лягушки фонтанов, расквакавшись... и др.*). Глубоко насыщены Некрасовым «Стихи о неизвестном солдате» (метрический прообраз – «Меж высоких хлебов затерялся» с колыбельной «стрелку» самоубийце: ср.: *Доброй ночи, всего вам хорошего*). Кроме того, в первой строке – *Этот воздух пусть будет свидетелем* – странным образом откликается «Современная ода»: *И беру небеса во свидетели*. Разночинская стиховая и синтаксическая просодия, резко контрастная космической, апокалиптической, заумной образности «Солдата», их культурной переполненности, вносит особое смятение: требование разгадки своего присутствия. Что это? Расширение социально родного мира «бедного» реализма до дантовской всеохватности? еще один знак принадлежности к *гурьбе и гурту*? воспоминание о Некрасове как о лучшем плакальщике над мировой могилой? Масштаб смещения Некрасова у Мандельштама можно сравнить лишь с хлебниковским Кольцовым (*Ну, тащися, Сивка Шара земного*), но мандельштамовский случай много сложнее.

Обобщая символистские и постсимволистские рецепции Некрасова, можно заметить, что перед нами тот нечастый в истории литературы случай, когда традиция не мельчает в своих продолжателях, но осложняется, обогащается, поднимается на ту высоту, которая исходно содержалась в ней лишь как смутная возможность.

Нормативная теория соцреализма нашла в Некрасове идеал той классики, которой наследует новый метод: его поэзия оценивалась как более «прогрессивная» и более «реалистическая», чем пушкинская (А.Твардовский). Превращение «гражданского служения» в государственную службу осуществил В.Маяковский: сомнения в законности такого продолжения не допускались. Новой словесности импонировали в Некрасове его «понятность», его антиаристократическая художественная позиция, консервативность его поэтики (так она воспринималась после авангардистского взрыва). «Некрасовским» был стиль наиболее официозных авторов: в наследники Некрасова назначались Н.Грибачев, А.Сурков, А.Недогонов и многие другие<sup>9</sup>. Некрасовская (адаптированная) форма утвердилась на десятилетия; господствующими жанрами официальной поэзии оставались стихотворный фельетон, песня и монтажная поэма.

Более чистое продолжение некрасовской линии обнаруживала крестьянская советская поэзия: песенная лирика М.Исаковского, простонародные сюжеты А.Твардовского.

Вместе с тем, в некрасовском же наследстве поэты искали отдушины: правдивость «прозаичного стиха» и человеческие интонации Некрасова заметны в поздней лирике Н.Заболоцкого («Я воспитан природой суровой...», «Неудачник», связанные с некрасовским символом пути: <="" i="">, – и многие другие послелагерные стихи).

Различия направлений в советской поэзии можно определить как различия внутри некрасовской школы: так различаются, например, «тихая» и «эстрадная» поэзии 60-х годов. Лидер «эстрадной», или «гражданской», поэзии Е.Евтушенко обновил политическую остроту стихотворного фельетона, возродил некрасовский культ Народа (уже отделенного от государства, в отличие от

сталинской «народности»); техника его лозунга-афоризма весьма близка некрасовской (ср.: *И не иди во стан безвредных, Когда полезным можешь быть – Я делаю себе карьеру Тем, что не делаю ее*).

Неожиданную реплику Некрасова представляет собой «черная лирика» Ю.Кузнецова. Некрасовское страдание описывается с другой стороны: со стороны мучителя; в преувеличенно рутинный стих включена абсурдная или сюрреалистическая образность.

Продолжения Некрасова в русской поэзии невозможно свести воедино, невозможно даже выстроить в хронологической последовательности (советская рецепция не наследует символистской или постсимволистской). Тем не менее, несколько генеалогических линий можно наметить. Линия ученичества: Некрасов – народники, крестьянские поэты, сатирики – советская поэзия. Линия творческого продолжения: Некрасов – Маяковский – Бродский. Романтическое наследование: Некрасов – Ап.Григорьев, А.Апухтин – Блок – Пастернак. Линия сложных трансформаций: Некрасов – Тютчев, Белый, Сологуб, Анненский, Ходасевич, Ахматова, Мандельштам. И – линейно неупорядочиваемая – вся *последнекрасовская эпоха* русской поэзии.

1993

---

<sup>1</sup> Рецепция Н.А.Некрасова в русской поэзии (на франц. яз.: La reception de Nekrassov) – Histoire de la littérature russe, t.III. Le temps du roman. (История русской литературы, Т.III) – Librairie Artheme Fayard, Paris, 2001.

<sup>2</sup> Когда я сообщила М.Л.Гаспарову об этом предложении, он радостно ответил: «Прекрасно! Это будет отличный опыт самопознания. Вы многое узнаете о себе, занявшись этой темой».

<sup>3</sup> При том, что становление трехсложников фактически произошло еще в романтической балладе, а у самого Некрасова двусложники количественно преобладают.

<sup>4</sup> Н.Г.Чернышевский. О естественности всех вообще ломоносовских стоп в русской речи (1854).

<sup>5</sup> К.Чуковский. Некрасов как художник. Пг., 1922. С. 24–25.

<sup>6</sup> Указ. соч. С. 33.

<sup>7</sup> Иер. Ясинский. Некрасов и молодежь 60-х годов // Книга и революция. 1921. № 2. С. 49.

<sup>8</sup> Вяч. Иванов. // Чукоккала. М., 1979. С. 252.

<sup>9</sup> Пример такой перверсии подал сам Некрасов, употребив свою обычную символику и риторику в рептильных стихах «Сын народа, тебя я пою».