

**В.А. ЖУКОВСКИЙ И Н.А. НЕКРАСОВ:
ПУТИ РУССКОЙ ПОЭЗИИ В XIX ВЕКЕ**

Статья первая

© 2016 г. Ю.М. Прозоров

Кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Института
русской литературы (Пушкинского Дома) РАН; Россия, 199034,
Санкт-Петербург, наб. Макарова 4,
odnodum8@mail.ru

**V.A. ZHUKOVSKY AND N.A. NEKRASOV:
WAYS OF THE RUSSIAN POETRY IN THE 19TH CENTURY**

Part I

© 2016 Juri M. Prozorov

Candidate of Philological Sciences, Leading Researcher at the Institute
of Russian Literature (the Pushkin House) RAS,
Makarov Embankment 4, St. Petersburg, 199034, Russia,
odnodum8@mail.ru

В работе, состоящей из двух статей, рассматриваются сложные и зачастую не лежащие на поверхности творческие связи между поэзией В.А. Жуковского и поэзией Н.А. Некрасова. Значительные культурно-исторические и художественные различия, разделяющие творчество двух классиков русского поэтического искусства, не исключают, как показывает автор, ни их глубокой общности в области стихотворных форм, ни преемственности одного поэта по отношению к другому в сфере поэтической тематики и средствах поэтизации действительности. В исследовании сделана попытка осмыслить “непрямой” характер развития русской поэтической традиции XIX века.

The work consisting of two articles (two parts), examines complicated and going deeper than surface creative links between the poetry of V.A. Zhukovsky and N.A. Nekrasov. The author shows that significant cultural, historical and artistic differences between the two classics of the Russian poetic art, which distance them from each other, do not eclipse poets' profound similarities in their treatment of poetic forms, nor break up the continuity of their choice of poetic subjects or of means to poeticize reality. Our study represents an attempt to comprehend the “non-linear” development of the Russian poetic tradition of the 19th century.

Ключевые слова: Жуковский, Некрасов, русская поэзия XIX века, поэтические жанры, трехсложные стихотворные размеры, пародия, поэтика лирики, поэтическая традиция

Keywords: Zhukovsky, Nekrasov, Russian poetry of the 19th century, poetic genres, trisyllabic verse meters, parody, lyrics poetics, poetic tradition

Многие из европейских литератур, следуя законам своего исторического развития от малых истоков до великих “впадений” в мировую культуру, рано или поздно с неизбежностью вставали перед лицом ситуаций, когда их главное русло переставало быть

единственным и после определенного рубежа сопровождалось течениями боковыми, порой уходящими от главного далеко в сторону или даже пытающимися взять на себя его функции и значение. Нечто подобное переживала в 1830-е гг. русская литература, столь

богатая в это время и выдающимися достижениями, и такого рода исканиями, которые готовы были поставить под сомнение ее центральные явления.

1830-е гг. в истории русской литературы были ознаменованы творческой зрелостью А.С. Пушкина, основоположника отечественной словесной культуры Нового времени, и писателей пушкинского поколения. Именно эта генерация образовала во многом то направление литературной эволюции, которому суждено было стать главенствующим и в рамках которого произошла кристаллизация национального литературного, прежде всего поэтического канона. Этот канон, не равнозначный, разумеется, каноничности средневекового искусства, включал в себя сложившиеся к исходу пушкинской эпохи нормы литературного языка и стиля, систему стиха, художественные, в частности жанровые традиции, эстетические предпочтения. В этих последних, как, впрочем, и во всем предшествующем, находили отражение особенности творческой индивидуальности Пушкина: “его классическое чувство меры и гармонии”, если следовать определению И.С. Тургенева [1, т. 12, с. 347]; свойственная ему “гармоническая правильность распределения предметов”, согласно характеристике Л.Н. Толстого [2, т. 62, с. 22]; “необыкновенное равновесие, с каким разрешает поэт... параллельные задания”, ставившиеся им перед собой в каждом произведении, философские, описательные, формальные и пр., на что позднее обратит внимание В.Ф. Ходасевич [3, т. 2, с. 77].

Пушкинская гармоничность, — а все отмеченные особенности творческого своеобразия Пушкина стремились приобрести общий знаменатель именно в этом понятии, — оказалась ключевым критерием художественного мастерства в русской литературе и в особенности в поэзии 1830-х гг. В стилистической проекции это означало, что отличительными признаками совершенного поэтического “слога” становились “легкость”, “плавность”, “гладкость”, особого рода мелодизм, все то, что один из восхищенных поклонников Пушкина еще в ранний период его творчества назвал “сладкопением” (“...Какое сладкопение!” [4, с. 177] — восклицал директор Литовского почтамта А.И. Бухарский в письме к петербургскому почт-директору К.Я. Булгакову 14 сентября 1822 г., через месяц после выхода в свет пушкинской поэмы “Кавказский пленник”).

Пушкину дано было неповторимое умение облекать в гармонические словесно-стилистические и интонационно-мелодические формы любое содержание, в том числе даже и трагическое, то есть дисгармоническое по своей внутренней природе, порожденное столкновением неразрешимых противоречий, создавать гармоническое целое и из сочетания

дисгармонирующих компонентов. Вместе с тем последователи и подражатели Пушкина, которых немало появилось в 1830-е гг., воспроизводя по преимуществу музыкальное благозвучие пушкинского стиха, нанесли пушкинской поэтической традиции известный урон, поскольку сделали эту эвфоническую поэтику внешним образом “бессодержательности”. Самому Пушкину не случайно приходила в мысль аналогия между его эпигонами и достигшими большого технического мастерства копиистами классической итальянской живописи. “В Италии дошли до того, — передавал его устное высказывание мемуарист, — что копии с картин столь делают похожими, что, ставя одну оборот другой, не могут и лучшие знатоки отличить оригинала от копии. Да, это как стихи, под известный каданс можно их наделать тысячи, и все они будут хороши. Я ударил об наковальню русского языка, и вышел стих — и все начали писать хорошо” [5, т. 2, с. 322–323].

Гармонизация стиховых форм, утверждаясь в качестве всеобщего мерила поэтического достоинства, вызвала, однако, по отношению к себе литературную оппозицию, чаявшую иных путей осуществления поэтического потенциала слова. Обозначившееся также в пушкинскую эпоху новое поэтическое направление — “поэзия мысли” — один из источников энергии для своего развития находило в принципиальном противостоянии Пушкину и заложенным его творчеством традициям, прежде всего традициям стиха и поэтической речи. “Гладкости” и “плавности” (эти слова входили и в лексикон развернувшейся полемики), отличительным особенностям пушкинского поэтического стиля, провозвестники “поэзии мысли”, в наибольшей же степени С.П. Шевырев, ее энтузиаст и теоретик, искали альтернативу в “жесткости” и затрудненности языкового строя [см.: 6, с. 66–71]. Стилистическая “легкость” никак не совмещалась в их сознании с “тяжестью” мыслительного опыта и “трудностями” его словесного выражения.

Достаточно известно относящееся к 1830 г. “памфлетное” высказывание из письма Шевырева к Алексею Веневитинову (брату поэта), подвергающее гротескной критике эпигонское следование пушкинскому строю поэтической речи и предполагающее иную творческую программу, в частности освоение “трудной” для русского языка и стиха итальянской октавы: “Ох, уж эти мне гладкие стихи, о которых только что и говорят наши утюжники! Да, их эмблема утюг, а не лира” [7, т. III, с. 75–76]. Эти “утюжники” немало “терпели” от Шевырева и в других эпизодах его эпистолярной полемики. “Как же возопиют против меня наши утюжники!” [8, с. 196] — восклицал он в письме к М.П. Погодину от 15 марта 1831 г.

Нагрузивший “поэзию мысли” всякого рода ученостью, архаическими речевыми фигурами, замысловатым метафоризмом, Шевырев в 1830 г. выступил в “Литературной газете” со стихотворением “Сравнение” (заглавие дано, видимо, издателем А.А. Дельвигом взамен зачеркнутого авторского “Пушкину”), в котором несколько неуклюже, но убежденно противопоставил “прозрачности” и “чистоте” мыслительно “облегченной”, как ему казалось, звучавшей подобно музыке пушкинской поэзии свой “темный” и “труднопроизносимый”, от переизбытка, надо полагать, “мысли”, стих.

«...Само стихотворение,— писал об этом поэтическом демарше В.Н. Топоров,— представляющее собой на поверхностном уровне монолог, взволнованный и не без выхода к грани, за которой начинается резкость <...>, похоже, по крайней мере логически, на трансформацию в монологическую форму глубинного диалога, из которого постепенно была вытеснена партия второго лица. Во всяком случае стихотворение, собственно говоря, и отсылает к пушкинско-шевыревскому диалогическому спору о “прекрасной ясности” и “темноте”, чреватой глубокими смыслами» [9, с. 227–228].

Обращаясь к Пушкину, Шевырев здесь явно отворачивает его поэтический путь:

Вменяешь в грех ты мне нечистый стих,
Пречистых мне не надобно твоих:
Вот чистая водица ключевая,
Вот Алеатико бурда густая!
Что ж? — выбирай, возьми любой стакан:
Ты за воду... Зато не будешь пьян. [10, с. 90]

Пытаясь явить собой и своим стихотворением творческий противовес Пушкину, Шевырев на небольшом пространстве шестистроичной строфы допускает несколько заведомых поэтических ошибок: заявляет, например, о предпочтении *нечистого пречистому*, вольно или невольно разрушая тем самым семантический порядок Священного Писания и церковной речи; отрицает восходящий к фольклору безусловно положительный семантический ореол, издавна существующий вокруг образа *чистой водицы ключевой*; не видит, не осязает, не чувствует смысловых и стилистических вериг, отягощающих употребление слова *бурда* в поэзии. Образованнейший литератор, Шевырев не мог не знать, что “бурда” — это, сошлемся на Словарь его современника В.И. Даля, “дурной, мутный напиток, дурная смесь жидкого кушанья или питья” [11, т. 1, с. 142], и тем не менее решился перебить этот вкус одним названием тосканского вина из красного винограда. Экзотичность варваризма *Алеатико*, итальянского топонима, должна была стать в его стихотворении более сильным стилистическим средством, чем прозаизм *бурда*, дать ему рефлексы своей эстетической окраски.

Этого, однако, не произошло, прозаизм остался прозаизмом, более того, он скорее отбросил свой отсвет на эстетические качества иноязычного лексического заимствования. Налицо была поэтическая неудача, тем более заметная, что Шевырев возлагал на свое стихотворение задачу вызова соперника на поэтическое состязание, в то время как очевидным образом противопоставлял пушкинским гармониям поэзию, далекую от совершенства и к тому же принуждаемую к выражению чуждых ей мотивов схоластического в известной мере прения.

Если еще раз обратиться к типологическим характеристикам русской культуры, обоснованным В.Н. Топоровым, нельзя будет не принять во внимание то противопоставление “аполлинического” и “хтонического”, которое, будучи заключено в терминологию наук об античности, вводилось исследователем в описание русской культуры Нового времени и, согласно его воззрениям, имело самое непосредственное отношение к спору Шевырева с Пушкиным. Сошлемся на наиболее обстоятельное определение аполлинизма первой трети XIX в., данное ученым в специальном исследовании: “Аполлинизм названной эпохи может быть понят как тот достигнутый уровень в развитии русской культуры, который характеризуется ориентацией на свет, resp. просвещение с его установкой на следование классическим идеалам, на открытость, на согласие и порядок, на особый тип соразмерности, которая и понимается как гармония” [12, с. 216].

Шевырев был намерен достигнуть значимого творческого результата во многом за счет простого противостояния всем этим ценностям художественной культуры, совершая достаточно прямолинейное “обратное движение” относительно поэтических доминант своего времени. И потому в его поэзии “нет-нет да и становятся слышимыми страшные синкопы хтонической природы” [9, с. 242].

Глубокие смыслы не рождались от одних лишь стилистических дисгармоний и языковой “темноты”. Шевырев пошел тем не менее по пути усугубления своих заблуждений: в 1835 г., в момент шумного, хотя и кратковременного успеха вульгарно-романтической, обесценивавшей художественный язык романтизма поэзии В.Г. Бенедиктова он приветствовал его как “поэта мысли”. Статья Шевырева о нем на страницах журнала “Московский наблюдатель”, отклик на его первый сборник (1835), настойчиво продолжала линию оспаривания, если не сказать дискредитации поэзии Пушкина, начало чему было положено в стихотворениях автора, опубликованных в конце 1820 — начале 1830-х гг. Констатируя конец “эпохи изящного материализма в нашей поэзии”, когда “формы убивали дух”, а “нежные, сладкие,

упоительные звуки оплетали нас своею невидимою сетью”, – и к этому сводилась характеристика литературного содержания пушкинской эпохи, которой, к торжеству критика, приходил конец, – Шевырев провозглашал наступление нового периода – “периода духовного, периода мысли” [13, с. 442]. Представителем этого нового периода он громогласно объявлял Бенедиктова, поскольку, согласно его же критическому удостоверению, “первая черта, которая выдается на физиогномии нового поэта, есть, как можно заметить, глубокий след мысли на челе его” [13, с. 446].

Вызванное бенедиктовской поэзией “помрачение” критического разума оказалось столь велико, что “первая черта”, к которой Бенедиктов, обучавшийся в юности в малосостоятельном по части наук 2-м кадетском корпусе, не получивший и начатков философского образования, не имел никакого отношения, была дополнена в его критической презентации и “второй чертой”, которую образовало, наряду с прочим, как утверждал Шевырев, “чувство целомудрия”, столь выгодно отличавшее поэта от недавнего “язычества в нашей поэзии” [13, с. 446]. Это говорилось о поэте, крикливой особенностью стихотворений которого был эротизм, принимавший к тому же беспрецедентно уродливые формы, особенно в тех случаях, когда Бенедиктов не без кощунственной “дерзости” соединял его с религиозными мотивами (в стихотворении “Черные очи” публика была скандализована строкой “Искра неба в женском теле”) или же пытался маскировать стилистическими приемами, если допустимо такое определение, “игривой красоты”. Пресловутая “Наездница” конкуренции в этом отношении не знала:

На губках пунцовых улыбка сверкает,
А ножка-малютка вся в стремя впиалась;
Матильда в галоп бегуна подымает
И зыблется, хитро на нем избочась,
И носится вихрем, пока утомленье
На светлые глазки набросит туман...
Матильда спрыгнула – и в сладком волненьи
Кидается бурно на пышный диван. [14, с. 57]

То, что суждения Шевырева, к которым трудно было отнестись с доверием, все-таки не являлись литературной игрой с посторонними видами, но оказывались вполне искренни и нелицемерны, подтверждается предваряющим его статью частным письмом. «Мы получили здесь стихотворения Бенедиктова, – писал Шевырев 22 октября 1835 г. из Москвы в Петербург своему приятелю Я.М. Неврову. – Два вечера я был от них без памяти. Это талант чудный. Как у Вас его не знают? Как он до сих пор тайлся? Скажите: кто он? откуда? как и почему? Познакомьтесь с ним, если не знакомы. Поклонитесь ему от меня и его таланту. Это шаг великий вперед.

Это мысль глубокая, сильная, прожитая. О нем будет в XI № “Наблюдателя”» [8, с. 201].

Есть доля необъяснимости в том, что “ученый” романтизм Шевырева, шеллингианца, переводчика Шиллера и Вакенродера, историка европейских литератур, итальяниста, уже защитившего диссертацию “Дант и его век” (1833), мог сомкнуться с мещанскими понятиями о том, какова должна быть романтическая поэзия, – ведь Бенедиктов выступал по существу олицетворением именно этих понятий, откликаясь на запросы формирующегося культурного “рынка”. Несообразность критической оценки бенедиктовской поэзии, одной из “первых ласточек” заявлявшей о себе массовой культуры, как “поэзии мысли” при выходе поэта на литературную сцену без колебаний обнаружит молодой В.Г. Белинский: “Где-то было сказано, что в стихотворениях г. Бенедиктова властвует мысль: мы этого не видим” [15, т. 1, с. 362]. И много лет спустя эта “выдумка” будет источником недоумения в рецензии Н.А. Добролюбова на третью часть “Истории русской словесности” Шевырева (1858). Отмечая, что “деятельность г. Шевырева представляет какой-то вечный промах”, критик “Современника” не преминул напомнить читателям и о бенедиктовском эпизоде этой деятельности: “Пустился г. Шевырев в критику – и произвел в поэты мысли г. Бенедиктова, который тем именно и отличается, что поэзия и мысль у него всегда в разладе” [16, т. 4, с. 178].

И тем не менее Шевырева и Бенедиктова объединяла важная общность. Их сближала, говорить об этом есть основания, общность противостояния Пушкину и пушкинскому в русской поэзии, дававшая о себе знать и в навязчивых и единомышленных попытках построения альтернативной поэтики, и в некоторых внешних признаках принадлежности к “антипушкинскому движению, которое с конца 20-х годов все возрастает до самой смерти поэта” [17, с. 111], согласно замечанию исследователя этой темы. Действительно, оба поэта искали обходные по отношению к пушкинской магистрали пути в поэзии. Шевырев думал о самоопределении на путях создания затрудненного поэтического языка. Бенедиктов был уверен в том, что он превосходит Пушкина на путях сотворения языка небывалого, который и считал высшим достоинством поэта. Не выступая против Пушкина открыто и прямо, Бенедиктов нередко вносил в свои стихотворения с их вычурностью и характерной избыточностью стилистических украшений подразумеваемый антипушкинский пафос:

Чтоб выразить таинственные муки,
Чтоб сердца огонь в словах твоих изник,
Изобретай неслыханные звуки,
Выдумывай неведомый язык. [18, с. 138]

В этой поэтической декларации Бенедиктова («Пиши, поэт! Слагай для милой девы...», 1838) пушкинским традициям вызывающе противоречат и экстремальность психологических состояний лирического героя (*таинственные муки, сердца огонь*), заимствованных из багажа поэтических штампов, и рискованные лексические новообразования с оттенком типической для этого поэта «безвкусицы» (*изник*), и сама эта установка на умышленные *изобретения неслыханных и неведомых словесных форм* [см.: 17, с. 132–138].

Современники, подхватив эпиграмматический образ Н.М. Языкова, не случайно присвоили Бенедиктову, по античной мифологической аналогии, прозвище Марсиаса¹, самонадеянного сатира, который, выучившись играть на флейте, вообразил, что может соперничать в музыкальном искусстве с самим Аполлоном, и вызвал его на состязание. Победив Марсиаса, Аполлон в наказание за гордыню, за непомерное и нелепое притязание содрал с него кожу. Миф о беспощадной иерархичности искусства не раз становился источником разного рода художественных интерпретаций и реплик.

Создатель если не поэтического направления, то во всяком случае теоретической гипотезы о «поэзии мысли», Шевырев еще в 1828 г. написал стихотворение «Мысль», в котором сделал попытку дать образное истолкование центральной – обозначенной в его заглавии – категории философской поэзии. Стихотворение имело резонанс, его подверг ироническому разбору в «Северной пчеле» (1828. № 58. 15 мая) Ф.В. Булгарин, но высоко оценил Пушкин, назвавший его, по свидетельству М.П. Погодина, «одним из замечательнейших стихотворений текущей словесности» [20, т. 2, с. 39]. Весьма, однако, примечательно, что стихотворение с таким заглавием, как будто это некая жанрово-тематическая константа, вышло из-под пера не только Шевырева, но и другого автора. Со стихотворения, озаглавленного «Мысль», началась творческая биография поэта, который принадлежал к поколению гораздо более молодому, но также сделался причастен к процессам, охватывавшим в 1830-е гг. позднеромантическую русскую поэзию.

¹ Образ восходит к стихотворению Н.М. Языкова «Прочь с презренной толпою...» (1838), авторство которого длительное время приписывалось П.А. Вяземскому. В стихотворении в пародийном ключе воспроизводились характерный для Бенедиктова четырехстопный хорей и фразеология его стихотворений из сборника 1835 г. «Черные очи» и «К черноокой»: «Дико, бешено стремленье, / Чем поэт одушевлен, – / Там в безумном упоенье / Бог поэтов, Аполлон, / С Марсиаса содрал кожу! / Берегись его детей: / Эпиграммой хлопнут в рожу, / Рифмой бешеной своей, / В поэтические плети / Приударят дураков, / И позор ваш, мрака дети, / Отдадут на свист веков» [19, с. 427].

Это был Н.А. Некрасов, впервые выступивший в печати именно со стихотворением «Мысль», за полной своей подписью и в сопровождении редакционного примечания: «Первый опыт юного, 16-летнего поэта» [см.: 21, с. 100]. В 1840 г. стихотворение было перепечатано в составе его первой книги «Мечты и звуки».

Стихотворение Некрасова «Мысль» не содержало в себе прямых заимствований или цитат (исключая заглавие) из одноименного стихотворения Шевырева, но это последнее должно рассматриваться как непосредственный его источник по целому ряду совпадений косвенного характера. Вслед за Шевыревым в качестве основной метроритмической формы Некрасов избирает пятистопный ямб. Основой лирической композиции у Некрасова, как и у Шевырева, становится противопоставление двух исторических состояний мира – «дряхлого», «обветшало» и, с другой стороны, юношеского, «как в первый день создания природы». В стихотворении Шевырева этот мотив находит выражение в стихах замечательной поэтической выразительности (в данном случае это трудно поставить под сомнение):

И миллион оплаканных могил,
И миллион веселых колыбелей. [10, с. 50]

Некрасов воспроизводит в своем стихотворении центральный образ шевыревской «Мысли» – образ *зерна*, из которого вырастает целый мир.

У Шевырева:

Падет в наш ум чуть видимое зерно
И зреет в нем, питаясь жизни соком... [10, с. 49]

У Некрасова:

И, может быть, распухнет зерно
В тебе давно угасшей жизни силы... [22, т. 1, с. 187]

Наблюдаемые нами соприкосновения двух поэтических текстов делают достаточно очевидной творческую ориентацию молодого Некрасова и на стихотворение Шевырева «Мысль», и – шире – на провозглашенную Шевыревым перспективу «поэзии мысли». Эта ориентация приобретала уже совершенно устойчивый характер с появлением на страницах сборника «Мечты и звуки» стихотворения «Истинная мудрость», содержавшего в себе тематические и стиховые реминисценции стихотворения Шевырева «Мудрость» (1828).

Говоря о некрасовских «Мечтах и звуках», нельзя упустить из виду, что еще в 1827 г. Шевырев написал стихотворение, в котором дал поэтическое освещение понятию, использованному в заглавии этой книги, а именно «звукам». Стихотворение и называлось «Звуки»; «язык звуков» осмыслялся в нем в романтическом духе, понимаемый в гораздо большей

степени, чем “язык цветов”, в качестве достояния искусства, как “язык для выраженья чувства”. В поэтический образ “звуков” вносились философские оттенки, которыми несколько позднее не мог пренебречь автор книги “Мечты и звуки”.

Если прибавить к этому, что из 44 стихотворений, составлявших дебютный сборник Некрасова, не менее десяти содержали в себе те или иные следы присутствия Бенедиктова в авторском поэтическом кругозоре, заимствования из его поэзии или ее использования другого рода, то можно будет заключить, что первоначальные источники некрасовской поэзии находились в той точке литературного пространства 1830-х гг., которая была удалена от “радиуса действия” поэзии Пушкина, но приближена к области, занятой антипушкинской стихией.

В некрасовской литературе пользовалось известным признанием, находя поддержку и развитие, суждение С.А. Венгерова о “Мечтах и звуках”, прозвучавшее еще в конце XIX столетия: «“Мечты и звуки” характерны не тем, что являются собранием плохих стихотворений Некрасова и как бы *нижней* стадией в его творчестве, а тем, что они *никакой* стадии в развитии таланта Некрасова не представляют. Некрасов-автор книжки “Мечты и звуки” и Некрасов позднейший — это два полюса, которых нет возможности слить в одном творческом образе» [23, с. 858].

Безусловно, если искать идейно-тематические связи между ранними и зрелыми произведениями Некрасова, то преуспеть в этих поисках едва ли возможно. Но одно — более глубокое — качество, не лишенное оттенка прирожденности, на протяжении всей творческой биографии поэта остается неизменным: и в “Мечтах и звуках”, и в “Последних песнях” он не является поэтом пушкинской традиции, более того, он выступает перед читателем как ее антипод, как ее противоположный поэтический, — а по иным оценкам антипоэтический, — полюс. История этой некрасовской — не только литературной, но и общественной, не только о прижизненной, но и посмертной — репутации представляет собой отдельную исследовательскую область. Остановим сейчас внимание на одном лишь из относящихся к этой истории фактов.

В 1877 г., в последние месяцы жизни Некрасова, выдающийся русский художник И.Н. Крамской написал его портрет (“поясной”), которому суждено будет стать лучшим в живописной иконографии поэта. Некрасов изображен на этом портрете со скрещенными на груди руками, благодаря чему память зрителя с очевидностью отсылается к романтическому портрету Пушкина, созданному в 1827 г.

О.А. Кипренским. Соотносимый в свои поздние годы с пушкинским измерением, Некрасов оказывался соотносим и с пушкинским образом. Соотнесенность эта, впрочем, была лишена каких бы то ни было прямых уподоблений. Современный искусствовед пишет в этой связи: «Иконография скрещенных рук использована как узнаваемый атрибут выдающегося поэта, наподобие того, как профильный портрет — самая узнаваемая форма мемориального портрета. Этот мотив в портрете Некрасова означает лишь то, что перед нами — великий поэт, не хуже Пушкина, но поэт, так сказать, нового времени, не одинокий гений, “не дорожащий любовью народной”, но “мученик идеи”, радеющий о народном благе. Не случайно в портрете Некрасова как современного народного поэта нет и намек на уподобление фигуры скульптурному бюсту, как у Кипренского, а взгляд, устремленный за пределы холста (заметим, что большинство моделей Крамского смотрят прямо на зрителя), исполнен не возвышенного вдохновения, а скорбного сопереживания» [24, с. 543–544]. Пластическое сходство двух портретов подчеркивало, прибавим, контрастность их содержательности, диаметрально противоположность творческих миров портретируемых, их поэтического сознания и общественной миссии.

* * *

Вовлеченность в литературные процессы, уходившие в сторону от пушкинских путей поэтической эволюции, совсем не означала, что молодой Некрасов в какой-либо мере избегал в своем творчестве воздействий поэзии Пушкина. Жить в поэтическом контексте пушкинской эпохи, продолжавшейся еще в известном значении и после гибели Пушкина, в том культурном мире, где частицы пушкинской поэтической речи, “пушкинизмы”, входили в повседневный речевой обиход, в “плоть” языка, и не чувствовать себя окруженным гравитационным полем Пушкина было невозможно.

Прежде всего в таком качестве “естественной” принадлежности речи отзвуки пушкинских строк слышались то в одном, то в другом стихотворении книги “Мечты и звуки”. В стихотворении “Моя судьба” это был перифрастический отголосок пушкинского сонета “Поэту” (“Поэт! не дорожи любовью народной...”, 1830: “Услышишь суд глупца и смех толпы холодной...” [25, т. III, кн. 1, с. 223]):

Презря и суд глупца, и хохот черни дикой... [22, т. I, с. 193]

В стихотворении “Весна” появлялась “онегинская” реминисценция (глава седьмая, 1827–1828:

“Улыбкой ясною природа / Сквозь сон встречает утро года...”; [25, т. VI, с. 139]):

Цветет веселая природа,
Зазеленел дремучий бор,
Встречает шумно утро года
Пернатых птиц громовый хор. [22, т. I, с. 262]

Подобным образом, в качестве фразеологических включений, пушкинские формулы, строки, полустилиши нередко находили себе место и в зрелой поэзии Некрасова, окруженные, впрочем, более напряженным контекстом идейно-эстетических противопоставлений и контрастов.

Праздник жизни – молодости годы –
Я убил под тяжестью труда
И поэтом, баловнем свободы,
Другом лени – не был никогда. [22, т. I, с. 162]

В этом хрестоматийном четверостишии все осязаемые представления и образы (мы выделяем их курсивом) облечены в формы пушкинской поэтической речи. В ранней же поэзии Некрасова “пушкинизмы” носят не полемический, а “цитатный” характер.

Когда сверкнет звезда полночи
На полусонную Неву,
Ряды былых событий очи
Как будто видят наяву. [22, т. I, с. 191]

В этом зачине из стихотворения “Человек” очевидна реминисценция оды “Вольность” (1817) (ср.: “Когда на мрачную Неву / Звезда полуночи сверкает...” [25, т. III, с. 47]).

В стихотворении “Разговор”, первом из поэтических диалогов Некрасова, возникает отголосок четвертой строфы песни Вальсингама из “маленькой трагедии” Пушкина “Пир во время чумы” (“Есть упоение в бою...”, 1830; опубл. в 1832):

Есть упоенье в сне мятежном,
В похвальных отзывах толпы,
В труде, в недуге неизбежном,
В грозе и милости судьбы... [22, т. I, с. 269]

Пушкинская реминисценция претерпевает вместе с тем и неожиданную метаморфозу: получая продолжение, она вдруг становится образчиком “смешения стилей” во вкусе Бенедиктова:

Есть упоенье в вихре танца,
В игре, обеде и вине,
И в краске робкого румянца
Любимой девы при луне. [22, т. I, с. 269]

В ряду однородных синтаксических элементов происходит резкий стилистический перепад: *дева при луне*, одна из “окаменелостей” романтического стиля, венчает перечень развлечений, состоящих *в игре, обеде и вине* и характерных для героя сатирического фельетона, вроде “Прекрасной партии”

(1852). Комбинация слагаемых вопреки воле автора принимает характер не только эклектический, но и комический. Романтическая патетика готова “сорваться” в пародию.

Восприятие поэзии Пушкина с опосредованием, да еще через призму поэзии Бенедиктова, как причудливая особенность литературного сознания молодого Некрасова не раз давала себя знать на страницах книги “Мечты и звуки”. Одним из красноречивых примеров такого рода рецепции может служить вошедшее в книгу стихотворение “Красавице”:

Красавица! не пой веселых песен мне!
Оне пленительны в устах прекрасной девы,
Но больше я люблю печальные напевы... [22, т. I, с. 254]

Несомненный как будто бы поэтический фон этого стихотворения – стихотворение Пушкина “Не пой, красавица, при мне...” (1828), совпадения простираются здесь вплоть до архаической формы местоимения “оне”. Между тем и у этой переклички Некрасова с Пушкиным существует стихотворение-посредник, и его роль выполняет стихотворение Бенедиктова “N. N-ой” (1835):

О, не играй веселых песен мне,
Волшебных струн владычица младая!
Мне чужд их блеск, мне радость их – чужая;
Не для меня пленительны оне. [14, с. 45]

Это прочтение Пушкина через искажающую оптику Бенедиктова, невозможное ни в какое другое время, кроме второй половины 1830-х гг., опять-таки не расширяло сферы присутствия пушкинских традиций в юношеской поэзии Некрасова и даже снижало их потенциальную роль в его творческом становлении.

* * *

Обходя до известной степени стороной пушкинские влияния в своей ранней поэзии, чему способствовал еще и некоторый максимализм ее романтической настроенности и направленности, Некрасов вместе с тем уже в начальный творческий период действительно ощущал необходимость поэтической родословной.

Тяготение поэта к преемственности своего места в истории поэзии не раз, впрочем, ставилось под сомнение в критике и литературной науке, наличие у него литературной генеалогии порой даже и вовсе отрицалось. В.В. Розанов, некрасовские статьи которого составили целостную критическую серию, утверждал, например, в рецензии на книгу В.Е. Евгеньева[–Максимова] “Николай Алексеевич Некрасов. Сборник статей и материалов” (1914): «...И тут был как раз на месте Некрасов, человек без памяти и традиции, без благодар-

ности к чему-нибудь, за что-нибудь в истории. Человек новый и пришелец — это первое и главное. <...> Для читателей это было “отрицанием”, но для автора было просто неведением. Что такое Жуковский? Для Зейдлица, для князя Вяземского, для Пушкина — это “святое имя”: но Некрасов просто его не читал, и Жуковский ему никогда не приходил на ум» [26, т. 7, с. 618].

Присутствие Жуковского в поэтическом кругозоре Некрасова в действительности имело мало общего с нарисованной здесь картиной. При всем том трудно было не согласиться и с тем, что Некрасов производил на читателя неотразимое впечатление поэта, не ведающего о поэтических традициях, не причастного к литературному преданию, вошедшего с ним в противоречия, и в существенных чертах своего творчества объективно был таковым. «Нужно сказать ту огромную и страшную правду, — продолжал Розанов, — что Некрасов вообще в литературе “разорвал”, как совершенно инородный в ней человек, рвал ее традиции, рвал ее существо, с несравненным хищничеством, несравненною удачею... <...> “Некрасовская литература” — совершенно “дикая” в отношении всей предыдущей литературы... <...> Некрасов — вне литературы, вдали от нее... Именно как сокол, — но сидящий на высоком, одиноко в поле выросшем дереве... И смотрит он на поле, где много валяется побитой им мирной птицы» [25, т. 7, с. 620–621].

Несколько позднее Н.А. Котляревский в статье, предпосланной одному из ранних некрасовских сборников Пушкинского Дома, высказывал, хотя и не в столь парадоксальной форме, во многом аналогичные представления: “Проблуждав по задворкам и закоулкам литературного и театрального базара, Некрасов вышел на большую дорогу и пошел по ней один, без единого спутника, не вспоминая ни о ком и никого не ведя за собою. <...> Предшественников он не имел, не имел и наследников. Школы не проходил и школы не создал. Исследователь, если он займется родословной Некрасова, будет избавлен от кропотливых разысканий. Он начнет эту родословную с него самого и на нем ее кончит” [27, с. 12].

Стихотворения книги “Мечты и звуки”, при всей пестроте отразившихся в них поэтических впечатлений автора и испытанных им притяжений, позволяют тем не менее заключить, что родословная у него все-таки была: во всяком случае сам он связывал ее с поэзией В.А. Жуковского.

Крупнейшее поэтическое имя первой половины XIX столетия, родоначальник русского романтизма (при всех обстоятельствах, осложняющих этот историко-литературный статус), Жуковский занимал достаточно сложное положение и в литературном процессе 1830-х гг., времени ученичества

и первых самоопределений Некрасова. С одной стороны, он очевидным образом, в качестве “побежденного-учителя”, согласно его легендарной автоаттестации на своем портрете, подаренном в 1820 г. автору “Руслана и Людмилы”, “победителю-ученику”, принадлежал к тому направлению русской литературы, вершину которого олицетворял Пушкин. Представление о Карамзине и созданной им литературной традиции как первооснове направления обеспечивало определенное единство литературным позициям Жуковского и Пушкина. В 1830 г. в статье о поэме Федора Глинки “Карелия, или Заточение Марфы Иоанновны Романовой”, подразумевая уже завершенное литературное явление, Пушкин писал о “гармонической точности, отличительной черте школы, основанной Жуковским и Батюшковым” [25, т. XI, с. 110]. Причисляя к “школе гармонической точности”, помимо названных Пушкиным двух старших поэтов, и его самого в ранний период творчества, а также Вяземского, Баратынского, Дельвига, автор известного историко-литературного исследования справедливо отмечает, что точность в этом контексте — “еще не та предметная точность, величайшим мастером которой стал Пушкин в своей зрелой поэзии; это точность лексическая, требование абсолютной стилистической уместности каждого слова”, сопряженное с непроницаемостью поэтического стиля “для сырого, эстетически не обработанного бытового слова” [6, с. 28, 29].

Будучи создателями и носителями стилистических принципов, не лишенных эзотерического оттенка, Жуковский и Пушкин этим заявляли о себе как представители единой поэтической системы. При всем том с иных точек зрения они обнаруживали значительные различия между собой. Главное из этих различий состояло в том, что Пушкин был вскормлен французской культурой, духом сложившихся на ее почве просветительского рационализма и классицизма, в то время как Жуковский отражал в своем творчестве духовную атмосферу немецкого идеализма. Во всяком случае противопоставленность именно этих национально-культурных традиций и долю их участия в развитии отечественной литературы не раз обсуждала в 1820–1830-е гг. русская критическая мысль. И.В. Киреевский в статье “Обозрение русской словесности 1829 года” (1830) подчеркивал, что “в состав нашей литературы входили две стихии: умонаклонность французская и германская” [28, с. 44], а в более ранней статье — “Нечто о характере поэзии Пушкина” (1828) — критик связывал истоки пушкинского творчества с первой из этих тенденций. Что же касается поэзии Жуковского, то она была, по его мнению, “воспитана на песнях Герма-

нии. Она передала нам ту идеальность, которая составляет отличительный характер немецкой жизни, поэзии и философии” [28, с. 44].

Выбирая между двумя “умонаклонностями” литературного движения и двумя их персональными олицетворениями свои творческие ориентиры, Некрасов в большей степени испытывал, как мы отметили, тяготение к поэтическим традициям Жуковского. Это совпадало и с общими тенденциями развития поэзии его времени. “Поэты XIX в. не были учениками Пушкина, — писал В.М. Жирмунский; — после его смерти возобладала романтическая традиция, восходящая к Жуковскому...” [29, с. 46–47]. При всем том данное обстоятельство никак не означало, что автора книги “Мечты и звуки” можно было в какой-либо мере отнести к “немецкой школе” русской поэзии. Его внимание обращал на себя не “германизм” Жуковского, о чем он в это время едва ли думал, но поэтические факторы более внешнего значения, например, отличавшие поэзию творца “Светланы” жанровые модификации элегии и в особенности баллады или же необычные метроритмические формы его стиха. Для Жуковского эти особенности его поэтики были, безусловно, запечатлены германским происхождением и сохраняли свой германский колорит, для Некрасова их генезис не уходил по преимуществу далее Жуковского.

Определенного рода параллель образует здесь позднейший интерес Некрасова к поэзии Тютчева, тоже поэта “немецкой школы”, если оставаться в рамках классификаций Киреевского, и тоже значимого для Некрасова не этим, а такими поэтическими тенденциями, которые содержали в себе возможность “обойти пушкинский канон” [30, с. 347], заметной “на фоне Пушкина” архаичностью стиля и стиха.

Факты, относящиеся к роли Жуковского в становлении некрасовской поэзии, с начала XX столетия накапливались в историко-литературных исследованиях специального профиля [см.: 31, с. 80–86]. “Некрасов начинает с баллад и высокой лирики; самое значительное для него в молодости имя — Жуковский” [32, с. 19], — констатировал в 1921 г. уже с известной несомненностью Ю.Н. Тынянов. Постепенно обнаруживались и некоторые биографические предпосылки этого внимания младшего поэта к старшему: одна из них — посещение 9 мая 1837 г. Жуковским в свите наследника цесаревича Александра Николаевича ярославской гимназии, учеником которой был тогда Некрасов [см.: 33, с. 203–208]. Эта встреча с Жуковским оставила в сознании юного гимназиста памятные следы.

Впечатления от встречи с Жуковским, но более всего то особое положение “апостольства”, которое, по слову П.А. Вяземского [34, с. 38–39], поэт

занимал в литературе в свои поздние годы, повлияли на решение Некрасова показать ему “листы” своей книги “Мечты и звуки”. О двух посещениях Жуковского в середине января 1840 г. Некрасов вспоминает в автобиографических записях 1872 и 1877 гг.: “В раздумье я пошел с своей книгой к Жуковскому. Принял меня седенький согнутый старичок, взял книгу и велел прийти через несколько дней” [22, т. XIII₂, с. 58].

Об отзыве Жуковского на “Мечты и звуки” Некрасов сохранил два свидетельства. «Указано мне два стихотворения из всех, как порядочные, о прочих сказано: “Если хотите печатать, то издавайте без имени, впоследствии вы напишете лучше, и вам будет стыдно за эти стихи”. Не напечатать было нельзя...» [22, т. XIII₂, с. 46–47]. «Я пришел, он какую-то мою пьесу похвалил, но сказал: “Вы потом пожалеете, если выдадите эту книгу”. — “Но я не могу не выдать” (и объяснил, почему). Жуковский мне дал совет: “Снимите с книги ваше имя”. — “Мечты и звуки” вышли под двумя буквами Н.Н.» [22, т. XIII₂, с. 58].

Для автора поэтического сборника “Мечты и звуки” значение Жуковского определялось, конечно, не одними личными встречами, но в первую очередь теми творческими влияниями, которые он испытал. В книге отразились достаточно многочисленные следы знакомства молодого Некрасова с поэзией Жуковского. В кавказском пейзаже стихотворения “Торы” есть реминисценции послания Жуковского “К Воейкову” (1814), которое было одним из первых в русской поэзии опытов поэтического описания горного ландшафта, повлиявших и на описательную поэтику пушкинского “Кавказского пленника” (1820–1821). Романтический образ морской стихии, воссоздаваемый в стихотворении Некрасова “Непонятная песня”, в значительной степени был заимствован им из элегии Жуковского “Море” (1821), с одновременным усвоением ритмико-интонационных форм четырехстопного амфибрахия. На основе амфибрахических ритмов, восходящих к балладам Жуковского (“Лесной царь”, 1818; “Кубок”, 1831 и др.), Некрасов пишет три из четырех баллад, вошедших в “Мечты и звуки” в качестве запоздалых отзвуков романтической поэтики и тематики (“Ворон”, “Рыцарь”, “Водяной”) и составляющих “своеобразный цикл внутри сборника” (22, т. I, с. 656; коммент. В.Э. Вацура). Баллада “Ворон” некоторыми элементами своей “зловещей” образности напоминала и о демонологии баллад Жуковского 1810-х гг., в которых фигурирующая в заглавии птица выступала в роли inferнального существа, посланца преисподней, слуги дьявола и предсказателя бедствий (ср.: “Ворон каркает: печаль!” [“Светлана”]; “На кровле ворон дико прокричал...” [“Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем, и кто сидел

вперед!"]; “Вот... каркнул ворон на стене...” [“Громобой”] – [35, т. III, с. 35, 50, 88]). В балладе Некрасова “Рыцарь” разрабатывался также восходящий к Жуковскому сюжетный мотив превращения героя-воина в героя-святого (некоторые черты данного сюжета отражаются в переведенной Жуковским из Вальтера Скотта балладе “Замок Смальгольм”, 1822). Баллада “Водяной” была связана с мотивами тех баллад Жуковского, в которых природа представляла как таинственный мир, одушевленный внутренней жизнью, но закрытый от человека непроницаемой материальной оболочкой (в частности, в переведенной из Гёте балладе “Рыбак”, 1818).

Что же касается “Пира ведьмы”, четвертой баллады, завершающей в книге “Мечты и звуки” жанровый ряд, то ее четырехстопный хорей, звучавший отнюдь не в унисон с амфибрахией других балладных произведений, тем не менее из круга балладных размеров Жуковского не выпадал. Четырехстопный хорей не просто находил свое место в его метрическом репертуаре: это размер первой его баллады “Людмила” (1808), который открывал в его поэзии историю балладных форм, обладая в этом отношении даже известной знаменательностью. Юношеская баллада Некрасова, демонологическая по своей тематике, содержала в себе и некоторые образно-тематические переклички с поэзией Жуковского: изображавшийся здесь воздушный полет “стаи леших и чертей” вызывал в памяти читателя аналогичные фантастические картины из тех его баллад, источниками которых выступали баллады Готфрида Бюргера (наряду с “Людмилей” – “Ленора”, 1831).

* * *

Уже упомянутые нами четыре ранних баллады Некрасова свидетельствовали о том, что в процессе восприятия и наследования традиций Жуковского в некрасовском творчестве особое место принадлежало проблематике стихосложения. Это касалось, впрочем, отнюдь не только ранней, но и зрелой, и поздней поэзии Некрасова.

Известно, что пушкинская эпоха в метроритмическом отношении отличалась от всех эпох истории русской поэзии наибольшей приверженностью к ямбическим размерам и исключительной – к четырехстопному ямбу. Согласно статистическим подсчетам, приводимым С.А. Матяш, доля ямба у Пушкина составляет 83,4% стихотворных строк, у Баратынского – 92,3%, у Лермонтова – 91%, у Тютчева – 80,7% [см.: 36, с. 81]. На ямбическом фоне первых десятилетий XIX в. Жуковский выделялся широким – и впервые столь широким – использованием трехсложных и неклассических размеров, доля же ямба в его поэзии сокращается до 56,6% строк [см.: 36, с. 81]. Этой статистике во многом соответствуют

и непосредственные впечатления читателей-современников, о чем свидетельствовал в свое время Н.А. Полевой: “Если не ошибаемся, Жуковский первый употребил дактилические окончания в русском стихе; гекзаметр был для него тоже не средством избежать монотонии шестистопного ямба, но музыкальным новым аккордом; он употребил таким же средством пятистопный ямбический стих, и потому же писал он много пьес смешанным четырех- и трехстопным ямбом. <...> В *Замке Смальгольмском* употреблен, через стих, трех- и четырехстопный анапест, и в некоторых стихах двойная рифма, на конце и в середине стиха...” [37, с. 139].

Показатели неклассического стиха повышались у Жуковского за счет больших объемов текстов, написанных упомянутым у Полевого “классическим” гекзаметром в его поздних эпических произведениях (в число пяти метроритмических форм, являющихся классикой русского стиха, гекзаметр не входил). Что же касается трехсложных размеров – дактиля, амфибрахия и анапеста, то их удельный вес в стихосложении Жуковского оставался бы близким к общим – невысоким – цифрам его эпохи, если бы не произошло чрезвычайного возрастания их применимости в рамках одного жанра – баллады. Утверждение же балладного жанра в жанровой системе литературы романтизма оказалось условием необыкновенного подъема трехсложной метрики в системе стиха. По данным автора, на которого мы выше сослались, 26,3% баллад Жуковского написано трехсложниками, причем их доля в отдельные периоды, в частности в 1816–1822 гг., возрастает до 50% [см.: 38, т. III, 247]. Если эти цифры не создавали еще преобладания как абсолютные величины, то как величины относительные они многократно превышали арифметику использования трехсложных размеров в поэзии пушкинской поры.

Достаточно давно обратило на себя внимание критики и то обстоятельство, что уже в юношеских стихотворениях Некрасова, а тем более в его позднейшей поэзии также с очевидностью возрастает, прежде всего в сопоставлении с поэзией предшествующих периодов, доля трехсложных стихотворных размеров [см.: 39, с. 101]. Абсолютного перевеса над ямбами и хореями трехсложники в метрическом арсенале Некрасова тоже, впрочем, не получают. По замечанию М.Л. Гаспарова, трехсложниками написано немногим больше четверти стихотворных строк поэта [см.: 40, с. 172]. Этого, однако, оказалось достаточно для того, чтобы у Некрасова составила репутация канонизатора трехсложников в русской поэзии, чему в немалой степени способствовало утверждение в его поэтической практике дактилической клаузулы (рифмы), которая “дактилизировала” даже

ритмико-мелодическое звучание ямба. Подобным образом оказывается “дактилизирован” в поздний период некрасовского творчества стих поэмы “Кому на Руси жить хорошо” (1864–1877), в основе своей и на больших пространствах текста трехстопный ямб с мужскими и дактилическими клаузулами, звучащий благодаря этим последним не столько “ямбически”, сколько “дактилически”.

Воспринимавшиеся в XIX в. как музыкальная альтернатива более традиционным ямбическим и хореическим ритмам, трехсложники под пером Некрасова знаменовали собой те поэтические тенденции, которые опять-таки выводили его поэзию за пределы пушкинской традиции и даже ассоциировались с происходившим в поэтическом процессе “эпохи брожения” “разложением пушкинского канона” [41, с. 108]. Автор одной из наиболее заметных в критике XIX в. статей о Некрасове С.А. Андреевский предпринял характерную попытку описать содержательные возможности и функциональный диапазон некрасовского анапеста, размера, столь отличающегося от пушкинского стиха и определившего в немалой степени ритмико-мелодический строй Некрасова как поэта, преодолевающего пушкинское наследие: “Он извлек из забвенья заброшенный на Олимпе анапест и на долгие годы сделал этот тяжеловатый, но покладистый метр таким же ходячим, каким со времени Пушкина до Некрасова оставался только воздушный и певучий ямб. Этот облюбленный Некрасовым ритм, напоминающий вращательное движение шарманки, позволял держаться на границах поэзии и прозы, балагурить с толпой, говорить складно и вульгарно, вставлять веселую и злую шутку, высказывать горькие истины и незаметно, замедляя такт более торжественными словами, переходить в витийство” [42, с. 171].

Чрезвычайно показательно, однако, то, что важнейшей особенностью применения трехсложных метрических форм в некрасовской поэзии становится, как и в поэзии Жуковского, их обусловленность определенными жанровыми контекстами. Стихотворения Некрасова, как известно, нередко носили сюжетно-повествовательный характер. Сюжетность лирического стихотворения становилась одним из признаков некрасовского поэтического своеобразия и даже новаторства. В этом смысле некрасовская лирика выступала прямой наследницей балладной поэзии Жуковского, в которой сюжет входил в число жанрообразующих компонентов. Не случайно одному из своих повествовательных стихотворений – “Секрет” (1855) – Некрасов дает подзаголовок “Опыт современной баллады”, открывая тем самым балладную подпочву этой повествовательности [см.: 43, с. 87–94]. “Секрет” и написан балладным амфибрахией. И те

из некрасовских стихотворений, которые были отмечены сюжетно-повествовательными признаками, неизменно обнаруживали тяготение к трехсложной метрике (“Еду ли ночью по улице темной...”, 1847; “В деревне”, 1854; “Свадьба”, 1855; “Маша”, 1855, и др.). В этом проявлялась свойственная ей повышенная устойчивость семантического ореола, сложившегося в условиях развертывания балладных сюжетов.

Отдельный вопрос – усвоение Некрасовым такой формы балладного стиха, как четырехстопный дактиль с парной рифмовкой. В 1846–1855 гг. она станет одним из типических и наиболее узнаваемых показателей некрасовского ритмико-мелодического своеобразия: “Поздняя осень. Грачи улетели, // Лес обнажился, поля опустели...” (“Несжатая полоса”, 1854; I, 135).

Подобного рода дактилические двустипии поэт находил уместными и в лирике (“Псовая охота”, 1846), и в поэмах (“Саша”, 1855). «Унылые дактили, – еще раз сошлемся на С.А. Андреевского, – также пришлось по сердцу Некрасову. Он стал их сочетать в отдельные двустипии и написал такой своеобразной и красивой музыкой целую поэму “Саша”» [42, с. 172]. Прообразы дактилических двустипий также были найдены им в балладах Жуковского (“Суд Божий над епископом”, 1831).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ / REFERENCES

1. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. М., 1978–1986. [Turgenev, I.S. *Polnoje sobranije sochineniy i pisem: V 30 t. Sochineniya: V 12 t.* [Complete Collected Works and Letters: in 30 Vols. Works: in 12 Vols]. Moscow, 1978–1986.]
2. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: [В 90 т.]. Серия третья. Письма. М., 1953. Т. 62. С. 21–22 (письмо Л.Н. Толстого к П.Д. Голохвастову от 9–10 апреля 1873 г.). [Tolstoy, L.N. *Polnoje sobranije sochineniy: [V 90 t.]. Seriya tretja. Pis'ma. M., 1953. T. 62. S. 21–22 (pis'mo L.N. Tolstogo k P.D. Golokhvastovu ot 9–10 april'a 1873 g.)* [Complete Collected Works: [in 90 Vols.]. Series 3d. Letters. Moscow, 1953. Vol. 62. P. 21–22 (A Letter of L.N. Tolstoy to P.D. Golokhvastov from 9–10 of April, 1873)].]
3. Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: В 4 т. М., 1996–1997. [Khodasevich, V.F. *Sobranije sochineniy: V 4 t.* [Collected Works: in 4 Vols.]. Moscow, 1996.]
4. Долгова Р.С. А.И. Бухарский о “Кавказском пленнике” // Русская литература. 1980. № 3. С. 176–178. [Dolgova, R.S. [A.I. Bukharskiy about “Caucasian Prisoner”] *Russkaja literatura* [Russian Literature]. 1980. № 3. P. 176–178.]
5. Андреев А.С. Встреча с А.С. Пушкиным // Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. 3-е изд., доп. СПб., 1998. Т. 2. С. 322–323. [Andrejev, A.S. [Meeting with Pushkin] *Pushkin v vospominaniyakh*

- sovremennikov: V 2 t.* [Pushkin in the Memoirs of His Contemporaries: In 2 Vols. 3-nd Edition]. St. Petersburg, 1998. V. 2. P. 322–323.]
6. Гинзбург Л. О лирике. Изд. 2-е. Л., 1974. [Ginzburg, L. *O lirike. Izd. 2-e.* [About Lyrics. 2-nd Edition]. Leningrad, 1974.]
 7. Барсуков М. Жизнь и труды Погодина. СПб., 1890. Т. III. [Barsukov, M. *Zhizn' i trudy Pogodina* [Life and Works of Pogodin]. Saint Petersburg, 1890. V. III.]
 8. Шевырев С.П. Науки жрец и правды воин. М., 2009. [Shevyryov, S.P. *Nauki zhretz i pravdy voyn* [A Priest of Science and a Warrior of Truth]. Moscow, 2009.]
 9. Топоров В.Н. О стихотворении Шевырева “[Пушкину]” и античной параллели к нему // Лотмановский сборник. М., 1997. [Вып.] 2. С. 224–243. [Toporov, V.N. [About Shevryev's Poem “To Pushkin” and Its Antique Parallel] *Lotmanovskiy sbornik* [Lotman's Miscellany]. Moscow., 1997. [Part] 2. P. 224–243.]
 10. Шевырев С.П. Стихотворения. Л., 1939 (Библиотека поэта. Большая серия. [1-е изд.]). [Shevyryov, S.P. *Stikhotvoreniya. L., 1939 (Biblioteka poeta. Bolshaya seriya [1-e izd.])* [Poems. Leningrad, 1939 (The Poet's Library. Large series [Ed.1-st])].]
 11. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Второе изд. СПб.; М., 1880–1882. Т. 1–4. [Dal', V.I. *Tolkoviy slovar' zhivogo velikoruskogo yazyka. Vtoroje izd.* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language. Second Edition]. St. Petersburg, Moscow, 1880–1882. V. 1–4.]
 12. Топоров В.Н. Из истории петербургского аполлинизма: его золотые годы и его крушение // Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. Избранные труды. СПб., 2003. С. 119–262. [Toporov, V.N. [From the History of Petersburg Apollinism: its Golden Years and Dawnfall] *Toporov V.N. Peterburgskiy tekst russkoy literatury. Izbrannyje trudy* [Toporov, V.N. The Petersburg Text of the Russian Literature. Selected works]. St. Petersburg, 2003. P. 119–262.]
 13. Шевырев С. Стихотворения Владимира Бенедиктова // Московский наблюдатель. 1835. Ч. III. Отд. IV. С. 439–459. [Shevyryov, S. [Poems of Vladimir Benediktov] *Moskovskiy nabludatel'* [The Moscow Observer]. 1835. Part III. Section IV. P. 439–459.]
 14. Стихотворения Владимира Бенедиктова. СПб., 1835. [Stikhotvoreniya Vladimira Benediktova] [Poems of Vladimir Benediktov]. St. Petersburg, 1835.]
 15. Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: [В 13 т.]. М., 1953–1957. [Belinskiy, V.G. *Polnoje sobraniye sochinenij: [V 13 t.]* [Complete Collected Works: [in 13 Vols.]] Moscow, 1953–1957.]
 16. Добролюбов Н.А. Собр. соч.: В 9 т. М.; Л., 1961–1964. [Dobrol'ubov, N.A. *Sobraniye sochinenij: V 9 t.* [Collected Works: In 9 Vols.]. Moscow, Leningrad, 1961–1964.]
 17. Гинзбург Л. Пушкин и Бенедиктов // Гинзбург Л. О старом и новом. Статьи и очерки. Л., 1984. С. 109–152. [Ginzburg, L. [Pushkin and Benediktov] *Ginzburg, L. O starom i novom* [Ginzburg, L. About the Old and the New. Articles and Essays]. Leningrad, 1984. P. 109–152.]
 18. Бенедиктов В.Г. Стихотворения. Л., 1983 (Библиотека поэта. Большая сер., 2-е изд.). [Benediktov, V.G. *Stikhotvoreniya. L., 1983 (Biblioteka poeta. Bol'shaya seriya, 2-e izd.)* [Poems. Leningrad, 1983 (Poet's Library. Large Series, 2-nd Edition)].]
 19. Языков Н.М. Полн. собр. стихотворений. Л., 1964 (Библиотека поэта. Больш. сер., 2-е изд.). [Jazykov, N.M. *Polnoje sobraniye stikhotvoreniy. L., 1964 (Biblioteka poeta. Bol'shaya seriya, 2-e izd.)* [Complete Collected Works. Leningrad, 1964 (Poet's Library. Large Series, 2-nd Edition)].]
 20. Погодин М.П. Из “Воспоминаний о Степане Петровиче Шевыреве” // Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. 3-е изд., доп. СПб., 1998. Т. 2. С. 33–39. [Pogodin, M.P. [From “The Memoires about Stepan Petrovich Shevyr'ov”] *Pushkin v vospominaniyakh sovremennikov* [Pushkin in the Memoires of Contemporaries]. St. Petersburg, 1998. V. 2. P. 33–39.]
 21. Сын отечества. 1838. Т. 5. № 10 (Октябрь). Отдел “Русская словесность”. С. 100. [Syn otechestva. 1838. T. 5. № 10 (Oktiabr'). Otdel “Russkaya slovesnost” [Son of the Fatherland. 1838. V. 5. № 10 (October). Section “The Russian Literature”. P. 100.]
 22. Некрасов Н.А. Полн. собр. соч. и писем: в 15 т. Л.–СПб., 1981–2000. [Nekrasov, N.A. *Polnoje sobraniye sochineniy i pisem: V 15 t.* [Complete Collected Works and Letters: in 15 Vols.]. Leningrad – St. Petersburg, 1981–2000.]
 23. Венгеров С.А. Некрасов // Энциклопедический словарь / Изд. Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. СПб., 1897. Т. XX А (40). С. 857–861. [Vengerov, S.A. [Nekrasov] *Entsiklopedicheskij slovar'.* Izd. F.A. Brokgauza i I.A. Jefrona [Encyclopedic Dictionary. Edition of F.A. Brockhaus and I.A. Efron]. St. Petersburg, V. XX А (40). P. 857–861.]
 24. Вязова Е. Гипноз англomanии. Англия и “английское” в русской культуре рубежа XIX–XX веков. М., 2009. [Viazova, E. *Gipnoz anglomanii. Angliya i “anglijskoje” v Russkoj kulture rubezha XIX–XX vekov* [Hypnosis of the Anglomania. England and “the English” in the Russian Culture at the Turn of the XIX–XX Centuries]. Moscow, 2009.]
 25. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: [В 16 т.]. [М.; Л.], 1937–1949. [Pushkin, A.S. *Polnoje sobraniye sochinenij: [V 16 t.]* [Complete Collected Works: [in 16 Vols.]]. Moscow, Leningrad, 1937–1949.]
 26. Розанов В.В. По поводу новой книги о Некрасове // Розанов В.В. Собр. соч.: [В 30 т.]. М., 1996. [Т. 7]: Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. С. 615–621. [Rozanov, V.V. [Concerning the New Book about Nekrasov] *Rozanov, V.V. Sobraniye sochineniy: [B 30 t.]* M., 1996. [T. 7]: *Legenda o Velikom inkvizitore F.M. Dostoyevskogo* [Rozanov, V.V. Collected Works: [in 30 Vols.]. Moscow, 1996. [Vol. 7]: “The Grand Inquisitor” by F.M. Dostoyevsky]. P. 615–621.]

27. *Котляревский Н.* Некрасов // Некрасов. Неизданные стихотворения, варианты и письма. Из рукописных собраний Пушкинского Дома при Российской академии наук. Пг., 1922. С. 5–59. [Kotliarevskiy, N. [Nekrasov] *Nekrasov. Neizdannyye stikhotvoreniya, varianty i pis'ma. Iz rukopisnykh sobraniy Pushkinskogo Doma Rossijskoy akademii nauk* [Nekrasov. Unpublished Poems, Readings and Letters. From the Manuscript Collections of Pushkinskiy Dom of the Russian Academy of Sciences]. Petrograd, 1922. P. 5–59.]
28. *Киреевский И.В.* Избранные статьи. М., 1984. [Kirejevskiy, I.V. *Izbrannyye stat'i* [Selected Articles]. Moscow, 1984.]
29. *Жирмунский В.М.* Задачи поэтики // Жирмунский В.М. Избранные труды. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 15–55. [Zhirmunskiy, V.M. [Problems of the Poetics] *Zhirmunskiy, V.M. Izbrannyye trudy. Teoriya literatury. Poetika. Stilistika* [Zhirmunsky V.M. Selected Works. Literary Theory. Poetics. Stylistics]. Leningrad, 1977. P. 15–55.]
30. *Эйхенбаум Б.М.* Некрасов // Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии. Сб. ст. Л., 1986. [Eikhenbaum, B.M. [Nekrasov] *Eikhenbaum, B.M. O proze. O poezii. Sbornik statej* [Eikhenbaum, B.M. On the Prose. On the Poetry. Collected Articles]. Leningrad, 1986.]
31. *Максимов В.* Литературные дебюты Н.А. Некрасова. СПб., 1908. [Maksimov, V. *Literaturnyye deb'uty N.A. Nekrasova* [Literary Debuts of N.A. Nekrasov]. St. Petersburg, 1908.]
32. *Тынянов Ю.Н.* Стиховые формы Некрасова // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 18–27. [Tynianov, Ju.N. [Poetical Forms of Nekrasov] *Tynianov, Ju.N. Poetika. Istorija literatury. Kino* [Tynianov, Ju.N. Poetics. A History of Literature. Cinematography]. Moscow, 1977. P. 18–27.]
33. *Мельгунов Б.В.* Жуковский и наследники: встреча в Ярославле // Карабиха. Ярославль, 1997. Вып. 3. С. 203–208. [Melgunov, B.V. [Zhukovsky and His Successors: A Rendezvous in Yaroslavl] *Karabikha* [Karabikha]. Yaroslavl, 1997. Part 3. P. 203–208.]
34. *Переписка П.А. Вяземского и В.А. Жуковского (1842–1852) / Публ. М.И. Гиллельсона // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1979. Л., 1980. С. 38–39 (письмо П.А. Вяземского к В.А. Жуковскому от 21 ноября 1842 г.). [Perepiska P.A. Vyazemskogo i V.A. Zhukovskogo (1842–1852). Publicatzija M.I. Gillelsona. Pamiatniki kultury. Novyye otkrytiya. Yzhegodnik. 1979. L., 1980. S. 38–39 (pis'mo P.A. Vyazemskogo k V.A. Zhukovskomu ot 21 nojabria 1842 goda) [Correspondence of P.A. Vyazemsky and V.A. Zhukovsky (1842–1852). Publication by M.I. Gillelson. Cultural Monuments. New Discoveries. Yearbook. 1979. Leningrad, 1980. P. 38–39 (A Letter of P.A. Vyazemsky to V.A. Zhukovsky from November 21, 1842)].]*
35. *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 1–10, 13–14. М., 1999–2014. [Zhukovsky, V.A. *Polnoje sobranije sochinenij i pisem: v 20 t.* [Complete Collected Works and Letters: in 20 Vols.]. Moscow, 1999–2013.]
36. *Матяш С.А.* Жуковский и русская стихотворная культура XVIII – первой половины XIX в. // Жуковский и русская культура. Сб. науч. тр. Л., 1987. С. 80–95. [Matiash, S.A. [Zhukovsky and Russian Poetic Culture of XVIII – First Half of the XIX c.] *Zhukovsky i russkaja kultura. Sbornik nauchnykh trudov* [Zhukovsky and the Russian Culture. Collected Works]. Leningrad, 1987. P. 80–95.]
37. *Полевой Н.* Баллады и повести В.А. Жуковского... // Очерки русской литературы. Сочинение Николая Полевого. СПб., 1839. Ч. I. С. 95–144. [Polevoy, N. [Ballads and Novels by V.A. Zhukovsky...] *Ocherki russkoj literatury. Sochinenije Nikolaja Polevogo* [Essays on the Russian Literature. By Nikolay Polevoy]. St. Petersburg, 1939. Part I.P. 95–144.]
38. *Матяш С.А.* Стих В.А. Жуковского // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. III. С. 241–262. [Matiash, S.A. [Verse of V.A. Zhukovsky] *Zhukovsky, V.A. Polnoje sobranije sochinenij i pisem: V 20 t.* [Zhukovsky, V.A. Complete Works and Letters: in 20 Vols. Vol. III. P. 241–262.]
39. *Мельшин Л. (Гриневиц П.Ф.).* Муза мести и печали (1877–1902 гг.) // Мельшин Л. (Гриневиц П. Ф.). Очерки русской поэзии. СПб., 1904. С. 91–191. [Mel'shin, L. (Grinevich, P.F.). [Muse of Anger and Sadness (1877–1902)] *Mel'shin, L. (Grinevich, P.F.). Ocherki russkoj poezii* [Essays on Russian Poetry]. St. Petersburg, 1904. P. 91–191.]
40. *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984. [Gasparov, M.L. *Ocherk istorii russkogo stikha. Metrika. Ritmika. Rifma. Strofika* [Essays on the History of Russian Verse. Metrics. Rhythm. Strophics]. Moscow, 1984.]
41. *Шимкевич К.* Бенедиктов, Некрасов, Фет // Поэтика. Сб. ст. Л., 1929. [Вып.] V. С. 105–134. [Shimkevich, K. [Benediktov, Nekrasov, Fet] *Poetika. Sbornik statej* [Poetics. Collected Articles]. Leningrad, 1929. [Part] V. P. 105–134.]
42. *Андреевский С.А.* О Некрасове // Андреевский С.А. Литературные очерки. 3-е дополненное издание “Литературных чтений”. СПб., 1902. С. 157–196. [Andrejevsky, S.A. [About Nekrasov] *Andrejevsky, S.A. Literaturnyye ocerki. 3-e dopolnennoje izdaniye “Literaturnykh chteniy”* [Andrejevsky, S.A. Literary Essays. “Literary Readings”. 3-d Enlarged Edition]. St. Petersburg, 1902. P. 157–196.]
43. *Скатов Н.* Некрасов. Современники и продолжатели. Очерки. М., 1986. [Skatov N. *Nekrasov. Sovremenniki i prodolzhateli. Ocherki* [Nekrasov. Contemporaries and Followers. Essays]. Moscow, 1986.]