

«ВЕНЕЦ СТРАДАНИЯ НА ЧЕЛЕ...»

ИЗ ЛИТЕРАТУРНОЙ ИСТОРИИ ОБРАЗА МУЗЫ В ПОЭЗИИ Н. А. НЕКРАСОВА

Констатируя перерождение традиционных поэтических форм в творчестве Некрасова, филологи «формальной школы» 1920-х годов и ее круга искали ключ к некрасовскому своеобразию в осуществленном у поэта симбиозе классических ритмико-синтаксических структур с прозаическими темами и лексикой.¹ На ранних этапах творческой биографии Некрасова эти сочетания традиционного для поэзии и несовместимого с традицией могли выступать в виде стихотворных пародий. Однако комизм, свойственный пародийному жанру, в некрасовских поэтических экспериментах постепенно ослабевал и терял необходимость, прием же контрастного соединения различных художественных составляющих приобретал независимое от пародийных задач значение как важнейшее средство построения новой поэтики. «По уничтожении явной пародийности, — подчеркивал Ю. Н. Тынянов, — в высокие формы оказались внесенными и впаянными чуждые до сих пор им тематические и стилистические элементы».²

Нельзя вместе с тем пройти и мимо того обстоятельства, в соответствии с которым переосмыслению и перерождению подверглись в творчестве Некрасова не только собственно стиховые формы предшествующей поэзии, не только их художественные функции. Перемены в способах художественного применения стиха прежде всего означали, что у поэзии меняются философско-эстетические основания, идейный мир, тематический и образный репертуар, само, наконец, назначение. Об этом может свидетельствовать, наряду со многим другим, некрасовская рецепция стихотворения А. С. Пушкина «Странник».

Стихотворение «Странник», написанное Пушкиным в 1835 году и представляющее собой довольно точное переложение начальных страниц книги английского пуританского проповедника Дж. Беньяна «Путешествие пилигрима из здешнего мира в мир грядущий» («The Pilgrims Progress from this World, to that Which is to Come», 1678—1684), позднее, в 1880-м, вызвало восхищенный отклик Ф. М. Достоевского. В своей пушкинской речи он сказал, что «в грустной и восторженной музыке этих стихов чувствуется самая душа северного протестантизма...».³ «Музыка» стихотворения, дейст-

¹ См.: Тынянов Ю. Н. 1) Стиховые формы Некрасова // *Летопись Дома литераторов*. 1921. № 4. С. 3—4; 2) То же // Тынянов Ю. Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. М., 1977. С. 18—27; *Слонимский А.* Некрасов и Маяковский. (К поэтике Некрасова) // *Книга и революция*. 1921. № 2 (14). С. 5—10; *Эйхенбаум Б. М.* 1) Некрасов // *Начала*. 1922. № 2. С. 158—192; 2) То же // *Эйхенбаум Б. М.* О прозе. О поэзии. Сб. ст. Л., 1986. С. 340—373; *Шимкевич К. А.* Некрасов и Пушкин // *Пушкин в мировой литературе*. Сб. ст. Л., 1926. С. 313—344.

² Тынянов Ю. Н. Стиховые формы Некрасова // Тынянов Ю. Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. С. 20.

³ *Достоевский Ф. М.* Пушкин. (Очерк) // *Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.*: В 30 т. Л., 1984. Т. 26. С. 146.

вительно, необычна и находит лишь относительные соответствия в поэтических традициях; александрийский стих звучит здесь не так, как звучал бы стих сатиры, и не в мелодических тонах антологического или элегического жанров, но как музыкальная основа пламенной религиозной проповеди, произносимой, по словам Достоевского, «со всем безудержем мистического мечтания»:⁴

Однажды странствуя среди долины дикой,
Незапно был объят я скорбью великой
И тяжким бременем подавлен и согбен,
Как тот, кто на суде в убийстве уличен.
Потупя голову, в тоске ломая руки,
Я в воплях изливал души пронзенной муки
И горько повторял, метаясь как больной:
«Что делать буду я? Что станется со мной?»⁵

С большим искусством Некрасов воспроизводит шестистопный ямб «Странника» в своем стихотворении «Вор» (из цикла «На улице», 1850), в точности повторяя акцентированный, изобилующий ударениями, близкий к метрической правильности ритмический рисунок Пушкина:⁶ и достаточно редкие пиррихии, и цезуру после третьей стопы, и строгое чередование женских и мужских парных рифм, и синтаксическую завершенность каждой строки:

Спеша на званный пир по улице прегрязной,
Вчера был поражен я сценой безобразной:
Торгаш, у коего украден был калач,
Вздрогнув и побледнев, вдруг поднял вой и плач
И, бросаясь от лотка, кричал: «Держите вора!»
И вор был окружен и остановлен скоро.
Закушенный калач дрожал в его руке;
Он был без сапогов, в дырявом сертуке;
Лицо являло след недавнего недуга,
Стыда, отчаянья, моленья и испуга...⁷

К числу грамматических отражений «Странника» в некрасовском «Воре» следует отнести также и деепричастное построение в первом стихе, и лаконичные включения прямой речи в поэтическое повествование. Главные же совпадения двух стихотворений обнаруживают себя в области интонации: в ее приподнятой риторичности, в несколько архаизированной «витийственности». Интонационные приемы подобного рода как нельзя лучше сочетались с жанровой формой проповеди у Пушкина. Они, однако, воссозданы и у Некрасова. Благодаря этим интонациям, а равно и поддерживающим их элементам фразеологической архаики («званный пир», «у коего», «моленья»), изображаемая «сцена» лишается исключительно бытового колорита и приобретает черты своего рода притчеобразности. Действующие лица («торгаш» и «вор») могут выступать здесь и в качестве типажей петербург-

⁴ Там же.

⁵ Пушкин. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1948. Т. 3. [Кн. 1]. С. 391.

⁶ На формальное сходство стихотворений Пушкина и Некрасова впервые обратил внимание Ю. Н. Тынянов. См.: Тынянов Ю. Н. Стиховые формы Некрасова. С. 21—22.

⁷ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л.; СПб., 1981—2000. Т. 1. С. 76. Далее сочинения Некрасова, за исключением особо оговоренных случаев, цитируются по этому изданию с указанием тома (римской цифрой) и страницы (арабской цифрой).

ской улицы, социально характерных персонажей физиологического очерка «натуральной школы», но и в роли символических «вечных образов», родовая которых восходит и к античным, и к библейским прототипам.

Среди критических, а порой и негодующих отзывов А. А. Фета о творчестве Некрасова есть один, в котором строка из стихотворения «Вор» приводится (с искажением одного слова) в значении отрицательного примера проникшей в поэзию «прозаичности». Это рассуждение из письма к великому князю Константину Константиновичу от 17(29) сентября 1888 года:

«Читаешь стих Некрасова:

Купец, у коего украден был калач, —

и чувствуешь, что это жестяная проза. Прочтешь:

Для берегов отчизны дальней, —

и чувствуешь, что это золотая поэзия. Дело не в содержании, а в том, кто к нему подходит».⁸

Фет последователен в своих литературно-эстетических оценках, но то, в чем он видел противостоящую пушкинской «поэтичности» «прозаичность», было все-таки исканием неизведанной поэтической выразительности. Посредством соединения стиховых форм традиционной классической лирики со «сниженным» социально-бытовым материалом, тематически связанным с прозой, Некрасов не просто обновлял «звучание» этих форм, преодолевая автоматизм их восприятия или расширяя диапазон их применимости. В соприкосновении со старыми формами преобразовалась содержательность самого материала. Материал обнаруживал скрытую эстетическую ценность, в нем пробуждался дремавший ранее поэтический ресурс, в его глубине происходила активизация поэтического потенциала, благодаря чему поэзия могла осваивать недоступные ей прежде сферы бытия, открывать поэтически значимое далеко за пределами допущенного литературными традициями.

Более сложный случай преобразования лирического наследия предшествующих эпох являет собой одно из самых известных некрасовских стихотворений — восьмистрочная поэтическая декларация «Вчерашний день, часу в шестом...» (1848). Здесь тоже использована старая стиховая форма — сочетание четырехстопного ямба с мужской клаузулой и трехстопного ямба с женской клаузулой. Для своей миниатюры, альбомного, как это ни странно, происхождения (см.: I, 597, (комм.)), Некрасов заимствовал ритмико-мелодическую структуру, распространенную в 1810-е годы в поэзии В. А. Жуковского, и в его балладах («Двенадцать спящих дев», 1810—1817), и в его лирических стихотворениях («Певец во стане русских воинов», 1812).

У Некрасова:

Вчерашний день, часу в шестом,
Зашел я на Сенную;
Там били женщину кнутом,
Крестьянку молодую.

Ни звука из ее груди,
Лишь бич свистал, играя...
И Музе я сказал: «Гляди!
Сестра твоя родная!»

(I, 69).

⁸ ИРЛИ. Ф. 137. Ед. хр. 75. Л. 199.

В военной рапсодии Жуковского:

Родного неба милый свет,
Знакомые потоки,
Златые игры первых лет
И первых лет уроки,
Что вашу прелесть заменит?
О родина святая,
Какое сердце не дрожит,
Тебя благословляя?⁹

Воспроизведением акустического и отчасти графического рисунка, уже вошедшего в состав поэтической традиции, связь с ней в Некрасовском стихотворении тем не менее не ограничивалась. Вполне очевидно, что из этой традиции, функционирующей в культуре, наряду с прочим, и как всеобщий фонд художественной символики, к Некрасову переходит и образ Музы, один из классических символов поэтического искусства, генетически еще эллинский и римский, прошедший через века, но помещаемый в новый, демифологизированный, реалистически окрашенный, диссонирующий контекст. Муза — общепризнанный поэтизм в арсенале лирической поэтики, и погружение его в среду заведомых прозаизмов выглядело для современных Некрасову читателей как резкое и, с определенной точки зрения, святотатственное «снижение» эстетически высокой условности, как ее развенчание и депоэтизация. По-другому едва ли могла быть прочитана метафора родства между Музой поэта и крестьянкой, казнимой мучительной и позорной казнью на торговой площади.

Эстетическое «снижение» было вместе с тем лишь одной стороной некрасовского творческого замысла. Образ Музы в его традиционных значениях — в классическом значении божества поэтического вдохновения или в более романтическом смысле «духа» индивидуального творчества — претерпевал в стихотворении, несомненно, «снижающее» перевоплощение. Однако образ страдающей крестьянки, породненной с божеством, столь же неоспоримо приобретал здесь эстетическое возвышение, перенимая и усваивая семантический ореол канонизированного поэтизма. Подобно тому, как традиционная стиховая форма делала возможным введение в поэзию чуждого традиции предмета, отбрасывая на него свет поэтической узаконенности, традиционный образ, отождествляясь с образом неопоэтизированной действительности, отчасти уступал последнему свое место в иерархии элементов искусства. Не случайно и такой прозаизм, как «кнут», попадающий в первом четверостишии в акцентированное положение рифмующего слова, во втором четверостишии находит себе синоним уже в таком поэтизме, как «бич», столь характерном, например, для политической лирики молодого А. С. Пушкина: «Везде бичи, везде железы...» («Вольность», 1817), «Склоняюсь на чуждый плуг, покорствуя бичам...» («Деревня», 1819), «Ярмо с гремушками да бич...» («Свободы сеятель пустынный...», 1823).

Некрасовская поэтизация эстетически «сниженного» образа Музы предполагала, наряду с взаимообменом между традиционными и нетрадиционными семантическими тонами и оттенками, еще и усиление соединявшегося с образом трагического пафоса. Трагическое, природа которого, к стати сказать, неизменно сопряжена с переживанием отрицательных нравственно-психологических состояний и потому без противоречий может быть со-

⁹ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1999. Т. 1. С. 227.

гласована с эстетикой «низкого», «ужасного», «безобразного», тоже становилось в данном случае источником нового поэтического качества. Муза, принимавшая муки, в иных случаях принимала «терновый венец», ее образ сочетал античную родословную с христианской, вставляя в контексты евангельской символики:

Так, помню, истошив напрасно
Всё буйство скорби и страстей,
Смирялась кротко и прекрасно
Вдруг Муза юности моей:

Слезой увлажнены ланиты,
Глаза поникнуты к земле,
И свежим тернием увитый
Венец страданья на челе...

(I, 158)

В этом — заключительном — четверостишии стихотворения «Зачем насмешливо ревнуешь?..» (1855) на евангельскую реминисценцию как будто бы накладывается отзвук стихотворения-завещания Д. В. Веневитинова «Люби питомца вдохновенья...» (1827), с характерным совпадением ямбического ритма, интонации и рифмы:

Не много истинных пророков
С печатью тайны на челе,
С дарами выпренных уроков,
С глаголом неба на земле.¹⁰

Неявно обозначенный фон поэзии романтического идеализма тем не менее привносит в стихотворение «Зачем насмешливо ревнуешь?..» рефлекс романтических мотивов духовно-творческого избранничества поэта. Но уже в стихотворении «Безвестен я. Я вами не стяжал...», которое Некрасов написал в том же 1855 году, получает перевес собственно «некрасовское»: образ Музы является в окружении восходящих к христианскому преданию символов страстотерпчества:

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

(I, 163)

В концовке стихотворения «Поэт и Гражданин» (1855—1856) эта уже закрепленная повторениями символика приобретает характер авторского «клейма»:

Склонила Муза лик печальный
⟨...⟩
Но шел один венок терновый
К твоей угрюмой красоте...

(II, 12—13)

В классической и романтической поэзии непрямым атрибутом Музы был венок из благоухающих растений — цветов и листьев.

¹⁰ Веневитинов Д. В. Полн. собр. стихотворений. Л., 1960. С. 145 (Библиотека поэта. Большая сер. 2-е изд.).

Приди, о Муза благодатна,
В венке из юных роз, с цевницею златой,¹¹ —

восклицал Жуковский в элегии «Вечер» (1806). С Музой Жуковского сходствовала небесная гостья с семиствольной свирелью в стихотворении А. А. Дельвига «Видение» (1820):

Она в молчаньи фиалки и лилии
В венок вплетала...¹²

Музе Некрасова «не шло» эстетизированное флористическое убранство. Ее венец — из «страстей Христовых». В соседстве же с «терновым венцом» и «кнут» становился в один ассоциативный ряд не столько с памятью о русских торговых казнях, сколько с евангельским повествованием о бичевании Христа.

В XIX столетии христианские мифопоэтические начала были глубоко укоренены в искусстве слова. Но представление о Музе как трагическом образе страданий, мученичества, крестного пути далеко отстояло от традиций русской и европейской поэзии.

* * *

Образ Музы — один из наиболее постоянных и многократно варьирующихся в поэзии Некрасова. Появляясь в ранних стихотворениях 1840-х годов, он сохраняет в ней место и значение до «Последних песен» 1877 года, до предсмертного стихотворения «О Муза! я у двери гроба!..». «Муза мести и печали» («Замолкни, Муза мести и печали...», 1855) — *locus communis* некрасовской хрестоматии. Это имело свою художественную логику: образ, с одной стороны, соединял поэтический мир Некрасова с миром «высокой» лирики прошлого, а с другой — наглядно обнаруживал черты творческой индивидуальности поэта в ее отличиях от классики и романтики, ее небытность.

Наиболее частыми явления Музы были у Некрасова в стихотворениях первой половины и середины 1850-х годов, времени становления его поэтической системы. К мотивам и образам этого периода по-своему отсылали читателя и автореминисценции, — а это были во многом автореминисценции, — «Последних песен». К этой поре относится и стихотворение, играющее роль определенного рода программы и творческого центра в очерченном нами образно-тематическом круге некрасовской лирики. Это стихотворение «Муза», написанное в 1852 году и впервые увидевшее свет в январском номере журнала «Современник» за 1854 год. Программность стихотворения «Муза» обнаруживает себя и в том, что им открывается IV раздел сборника «Стихотворения Н. Некрасова» 1856 года — раздел, объединивший лирические исповеди и творческие декларации поэта. Это стихотворение было призвано представить в олицетворенном образе идейно-тематическое содержание некрасовской поэзии, ее социально-моральный пафос, а равно и самоопределение поэта по отношению к литературной и прежде всего поэтической истории.

То обстоятельство, что «Муза» несет в себе осознанную память о традиции, хотя бы и преодолеваемой ее автором, оказалось отмеченным уже по

¹¹ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 75.

¹² Дельвиг А. А. Сочинения. Л., 1986. С. 145.

выходе текста, еще рукописного, из его творческой лаборатории. Одним из первых читателей стихотворения Некрасов избрал И. С. Тургенева, в письме к которому, отправленное в середине ноября 1852 года, вписал 31 двустишие «Музы» (с некоторыми несовершенствами ранней редакции). В ответном письме от 18, 23 ноября (30 ноября, 5 декабря) 1852 года, отметив случаи дисгармонической тавтологии, «небрежности» (двукратное употребление слова «мечты» с промежутком в два стиха) и предложив редактуру, Тургенев не обошел стороной и характерных достоинств стихотворения: «Скажу тебе, Некрасов, что твои стихи хороши — хотя не встречается в них того энергического и горького взрыва, которого невольно от тебя ожидаешь [...] Но первые 12 стихов отличны и напоминают пушкинскую фактуру».¹³ Заметим попутно, что со стилистической критикой Тургенева Некрасов согласился, оставив в окончательном тексте «Музы» 29 двустиший.

Обратившая на себя внимание Тургенева «пушкинская фактура» стихотворения Некрасова не заставила ждать и первых историко-литературных комментариев. В 1864 году педагог В. Я. Стоюнин указал на важнейший источник этого стихотворения: «Его „Муза“, вызванная „Музой“ Пушкина, как противоположность ей, ясно определяет отношение поэта к действительности и ту сторону, которую действительная жизнь представляется ему».¹⁴

Позднейшие историки литературы в качестве поэтических источников стихотворения Некрасова называли, наряду с пушкинской «Музой» 1821 года, и другие произведения Пушкина, в первую очередь стихотворение «Наперсница волшебной старины...» (1822), но вместе с ним и строфы I—VI «Главы осьмой» (1829—1830) романа «Евгений Онегин», в которых поэт описывал, как известно, метаморфозы своей Музы в разные эпохи творчества.¹⁵ Рассмотрение «Музы» Некрасова на пушкинском фоне неизменно обнаруживало в стихотворении признаки полемической «парафразы» (Б. М. Эйхенбаум) по мотивам Пушкина, своего рода отрицательной вариации на пушкинские темы.

«Муза» Пушкина:

В младенчестве моем она меня любила
И семиствольную цевницу мне вручила.
 <...>
Прилежно я внимал урокам девы тайной,
И, радуя меня наградой случайной,
Откинув локоны от милого чела,
Сама из рук моих свирель она брала.
Тростник был оживлен божественным дыханьем
И сердце наполнял святым очарованьем.¹⁶

Здесь, как и в пушкинском «Страннике», мы встречаем александрийский стих, но с иной интонационной, фразеологической и, как следствие, мелодической наполненностью. Эта «певучесть» и отзывается в «Музе» Некрасова:

¹³ Переписка Н. А. Некрасова: В 2 т. М., 1987. Т. 1. С. 398—399.

¹⁴ Стоюнин В. О преподавании русской литературы. СПб., 1864. С. 380.

¹⁵ См.: Эйхенбаум Б. Некрасов // Эйхенбаум Б. О прозе. О поэзии. Сб. ст. С. 349; Чуковский К. И. Мастерство Некрасова // Чуковский К. И. Собр. соч.: В 15 т. М., 2005. Т. 10. С. 60—61; Гиппиус В. В. Некрасов в истории русской поэзии XIX века // Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М.; Л., 1966. С. 239—242; Скотов Н. Некрасов. Современники и продолжатели. Очерки. М., 1986. С. 159—162.

¹⁶ Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 2. [Кн. 1]. С. 164.

Нет, Музы ласково поющей и прекрасной
 Не помню над собой я песни сладкогласной!
 В небесной красоте, неслышимо, как дух,
 Слетая с высоты, младенческий мой слух
 Она гармонии волшебной не учила,
 В пеленках у меня свирели не забыла,
 Среди забав моих и отроческих дум
 Мечтой неясною не волновала ум
 И не явилась вдруг восторженному взору
 Подругой любящей в блаженную ту пору,
 Когда томительно волнуют нашу кровь
 Неразделимые и Муза и Любовь...

(I, 99)

Это именно те строки, в которых Тургенев распознал «пушкинскую фактуру». При всем том невозможно не услышать, что патетическое «нет», ораторски звучащее в зачине стихотворения, было опровергающим восклицанием в диалоге Некрасова с Пушкиным, как противопоставлялся Пушкину и ряд глаголов с отрицательной частицей «не»: «не помню», «не учила», «не забыла», «не волновала», «не явилась». Некрасовское противостояние Пушкину удостоверяют не только четыре переходящих от Пушкина к Некрасову словесных комплексов (отмеченные в свое время К. И. Чуковским) с повышенным образным значением: *колыбель*, *пленительные напевы*, *пелены* (обращенные у Некрасова в «пеленки»), *свирель*. Некрасов переносит в свою «Музу» и другие компоненты пушкинских стихотворений-прототипов, например поэтическое представление о Музе как наставнице младенчества и возлюбленной юношеской поры, равно как и более общую мысль об изменчивости богини творчества, свойственной ей способности принимать разный облик. Показательны в этом смысле образы пушкинского стихотворения «Наперсница волшебной старины...»:

Я ждал тебя; в вечерней тишине
 Являлась ты веселою старушкой,
 И надо мной сидела в шушуне,
 В больших очках и с резвою гремушкой.
 Ты, детскую качая колыбель,
 Мой юный слух напевами пленила
 И меж пелен оставила свирель,
 Которую сама заворожила.
 Младенчество прошло, как легкой сон.
 Ты отрока беспечного любила,
 Среди важных Муз тебя лишь помнил он,
 И ты его тихонько посетила;
 Но тот ли был твой образ, твой убор?
 Как мило ты, как быстро изменилась!
 Каким огнем улыбка оживилась!
 Каким огнем блеснул приветный взор!¹⁷

Метаморфозы некрасовской Музы знаменовали, впрочем, более отдаленные от поэтических идеалов явления действительности. Демонстрируя свое несходство с Пушкиным, лишь подчеркиваемое сходством стиховых форм, Некрасов последовательно отказывался от того, чтобы связывать

¹⁷ Там же. С. 272.

свою Музу с миром эстетически прекрасного, с морально-психологическими переживаниями, вызываемыми прекрасным. Муза некрасовской поэзии рождена миром социального несчастья, погружена, подобно многим героям поэта, в темные бездны «Насилия и Зла, Труда и Голода» (заглавные литеры в данном случае возвышают умозрительные социальные абстракции до значения классических аллегорий), окружена низменной предметной средой («В убогой хижине, пред дымною лучиной...»), ей ведомы просветления религиозного чувства, но вместе с ними и доходящее до гиперболизма множество отрицательных душевных состояний: «кручина», «тоска», «жалоба», «томительное горе», «проклятье», «ярость», «порыв жестокости мятежной», «буйство дикое страстей и скорби лютой...»:

Но рано надо мной отяготели узы
Другой, неласковой и нелюбимой Музы,
Печальной спутницы печальных бедняков,
Рожденных для труда, страданья и оков, —
Той Музы плачущей, скорбящей и болящей,
Всечасно жаждущей, униженно просящей,
Которой золото — единственный кумир...

(I, 99)

Не имеет литературных аналогов метафора, посредством которой изображается здесь покровительство богини поэтического искусства — «отяготели узы». И вовсе беспрецедентно указание поэта на то качество, которое, конечно, соединяло его Музу с породившей ее исторической почвой, но могло быть истолковано и как нравственный порок («Той Музы... Которой золото — единственный кумир...»).

Концентрация образов социально-морального зла вокруг высокой поэтической мифологемы сопровождалась у Некрасова рядом собственно художественных сдвигов (если воспользоваться терминологией Ю. Н. Тынянова). Признавая, что замысел некрасовского стихотворения находит свою полную реализацию лишь на контрастном фоне пушкинских источников, таких как «Муза» и «Наперсница волшебной старины...», следует заключить, что в более широком, хотя и совершенно конкретном смысле объектом творческого противостояния для Некрасова были в данном случае жанровые основы антологической лирики. Упомянутые пушкинские произведения имели к ней самое прямое отношение, стихотворение же «Муза», открывавшее в сборнике 1826 года «Стихотворения Александра Пушкина» антологический раздел «Подражания древним», являло собой вольное переложение нескольких фрагментов элегий и идиллий Андре Шенье, классика французского антологизма конца XVIII века.¹⁸

«Sur des penses nouveaux faisons des vers antiques»,¹⁹ — этот призыв Шенье к созданию неоклассической поэзии, нашедший сочувственный отклик у русских поэтов,²⁰ сыграл в истории обновлявшейся лирики XIX века

¹⁸ См.: Любомудров С. Античные мотивы в поэзии Пушкина. 2-е изд. СПб., 1901. С. 23—25; Гроссман Л. Пушкин и Андре Шенье // Гроссман Л. От Пушкина до Блока. Этюды и портреты. М., 1926. С. 25—28; Кибальник С. А. Русская антологическая поэзия первой трети XIX века. Л., 1990. С. 168—181.

¹⁹ «Будем слагать современные стихи в античном духе» (фр.) — стих из поэмы А. Шенье «Замысел» («L'Invention», 1787—1788). В поэтическом переводе Е. П. Гречаной: «Мысль нашу облечем античными стихами» (Шенье А. Сочинения. 1819. М., 1995. С. 20 (Серия «Литературные памятники»)).

²⁰ Изречение фигурирует в качестве эпиграфа к двухтомному собранию стихотворений Н. Ф. Щербины. См.: Стихотворения Николая Щербины. СПб., 1857. Т. 1. С. [VI].

роль продуктивной жанровой идеи. Определяемый ею «антологический род» не был инструментом литературно-филологической реконструкции античных поэтических форм, в большей степени он представлял собой опыт осознания и артистического оформления того образа античности, который складывался в европейской культуре Нового времени и нес на себе печать романтической идеализации. Известно, сколь большое значение придавалось в антологической поэзии совершенству форм, композиционных, словесных, музыкальных. Эта гармонизация форм должна была служить зеркалом античных понятий о гармонической согласованности элементов мироздания. Но не одна гармоничность вменялась в правило антологическому поэту. Уже К. Н. Батюшков и С. С. Уваров, авторы одного из ранних русских трактатов об антологическом жанре — проиллюстрированной поэтическими образцами брошюры «О греческой Антологии», высказывали суждение, согласно которому стихотворец, подражающий древности, должен отличаться «простодушием, совершенно противным нашему искусству выражать все полусловами...».²¹ Утраченные человеком новейших эпох «простоту» и «спокойствие» созерцания и «наивность выражения» относил к числу видовых особенностей антологической поэзии высоко ценивший ее художественные возможности В. Г. Белинский. «Простота и единство мысли, способной выразиться в небольшом объеме, — отмечал критик, — простодушные и возвышенность в тоне, пластичность и грация формы — вот отличительные признаки антологического стихотворения».²²

Эти теоретические характеристики проистекали из художественной практики первооткрывателей русской антологической лирики, по преимуществу Батюшкова и Пушкина. С константами антологической поэтики было соотнесено и стихотворение Некрасова «Муза» с его классической по своей генеалогии героиней, но соотнесено как эстетическая и художественная оппозиция. Гармоничность и «спокойствие» внешнего и внутреннего мира уступали место дисгармонической разноголосице, «безумному смещению» противоречивых индивидуальных страстей, неистовым порывам плача, «ярости», «мрачного веселья». Акт творчества, призванный запечатлеть и воссоздать «прелесть важной простоты» (если воспользоваться одним из определений, даваемых Пушкиным простодушно-романтической поэзии Ленского), становился своей противоположностью, превращаясь в акт протеста, проклятия, мщения.

В порыве ярости, с неправдою людской
Безумная клялась начать упорный бой.
Предавшись дикому и мрачному веселью,
Играла бешено моею колыбелью,
Кричала: «Мщение!» — и буйным языком
В сообщники свои звала Господень гром!

(I, 100)

Стихотворение «Муза» было рождено далеко не только персональным творческим волеизъявлением Некрасова. Типологически оно примыкало к большой тематической группе стихотворений русских поэтов — посвящений поэтическому ремеслу и его мифологической вдохновительнице. У истоков этого тематического ряда стояли такие корифеи неоклассических жанров, как К. Н. Батюшков («Беседка муз», 1817), А. А. Дельвиг («Му-

²¹ [Б. п.]. О греческой Антологии. СПб., 1820. С. 13.

²² Белинский В. Г. Римские элегии. Сочинение Гете. Перевод Струговщикова. С.-Петербург. 1840 // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. V. С. 257.

зам», 1821). Через посредство А. С. Пушкина и поэтов его круга тема и образ были унаследованы поэтической средой позднейших эпох, получив в середине XIX века широкую распространенность у лириков некрасовского поколения. Свое участие в развитии входившей в традицию поэтической линии обозначили Н. Ф. Щербина, автор стихотворений «К музе моей» (1843) и «Музам» (1851); М. Л. Михайлов, в 1847 году создавший гекзаметрическую вариацию по мотивам А. Шенье «Муза»; А. А. Фет, написавший первую из пяти своих «Муз» («Не в сумрачный чертог Наяды говорливой...», 1854), можно предполагать, в параллель Некрасову; более старший В. Г. Бенедиктов со стихотворением «К моей Музе» (1854); Я. П. Полонский со стихотворением «Муза» (1867); некоторые представители массового стихотворства.

При всем многообразии различий между названными поэтическими произведениями у них были объединяющие основания. Это явное или подразумеваемое присутствие пушкинской «Музы» в творческом кругозоре авторов — присутствие в качестве классической меры, показателя литературной преемственности образно-тематического материала, точки художественного отсчета, но равно и ориентира для преодоления, повода для индивидуального преломления традиции. Экспозиционная часть фетовского стихотворения, как и у Некрасова, была наполнена риторикой отрицания: «не прилегла», «не ласкал», «не мечтал», «О нет!», «Мне Музу молодость иную указала...» (ср. некрасовское: «Другой, неласковой и нелюбимой Музы...»). Антологическому облику Музы, его «декоративной пышности» («Скрывая низкий лоб под ветвью лавровой, С цитарой золотой, иль из кости слоновой...») противостояла у Фета, по замечанию его исследователя, «какая-то простодушная интимность»,²³ следствие, прибавим, постромантической интериоризации образа, его дробления на психологические микроэлементы, во многом иррациональной или даже метафизической природы:

Мне Музу молодость иную указала:
 Отягощала прядь душистая волос
 Головку дивную узлом тяжелых кос;
 Цветы последние в руке ее дрожали;
 Отрывистая речь была полна печали,
 И женской прихоти, и серебристых грёз,
 Невысказанных мук и непонятных слёз.
 Какой-то негою томительной волнуем,
 Я слушал, как слова встречались с поцелуем,
 И долго без нее душа была больна
 И несказанного стремления полна.²⁴

Свою психологическую конкретизацию вносил в характеристику героини стихотворения «К моей Музе» Бенедиктов. Полная самооправданий, его поэтическая декларация «и в зрелом возрасте» не была свободна от характерной «безвкусницы», двусмысленности словоупотребления, стилистической «какофонии», допускающей эклектическую перепутанность книжной романтической патетики с языком мещанского «галантерейного» обихода:

²³ Бухштаб Б. Я. А. А. Фет. Очерк жизни и творчества. Л., 1974. С. 73; см. также в связи с темой: Дерябина Е. Фет. Явление Музы. Пятидесятые годы // А. А. Фет и русская литература. Материалы Всероссийской научной конференции «XVII Фетовские чтения». Курск, 2003. С. 60—73.

²⁴ Фет А. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1959. С. 266—267 (Библиотека поэта. Большая сер. 2-е изд.).

Но в тишине, в глуши меня ты не забыла
 И в зрелом возрасте мой угол посетила, —
 Благодарю тебя! — Уже не молода
 Ты мне являешься, не так, как в те года:
 Одета запросто, застегнута под шею,
 Без колец, без серег, но с прежнею своею
 Улыбкой, лаской ты сидишь со мной в тиши,
 И сладко видеть мне, что ты не без души,
 Что мир тебя считал прелестницей минутной
 Несправедливо... нет! В разгульности беспутной
 Не промотала ты святых даров творца;
 Ты не румянила и в юности лица,
 Ты от природы так красна была, — и цельный
 Кудрявый локон твой был локон неподдельный,
 И не носила ты припиленной косы,
 Скрученной напрокат и взятой на часы.²⁵

Вместе с тем и в этих, как многое у Бенедиктова, имитационных стихах находила свое выражение та же поэтическая тенденция, которая в стихотворениях Фета и Некрасова заявляла о себе как «знамение века». Мы имеем в виду последовательное «снижение» классического образа Музы, его освобождение от условностей древнего, родившегося из мифологии искусства, его сближение с кругом переживаний и впечатлений современного человека.

Нельзя, впрочем, не отдать должного справедливости суждений В. В. Гиппиуса, который в своей известной работе «Некрасов в истории русской поэзии XIX века» замечал, что подобного рода «приземление» Музы началось еще в поэзии пушкинской эпохи. «... Ведь и у Пушкина, — пояснял ученый, — свирель оставляет „меж пелен“ вовсе не слетевшая с высоты муза, а „веселая старушка ... в больших очках и с резвою гремушкой“; пушкинский образ тоже своеобразно снижен по сравнению с традиционными. Снижение это не случайно: это был симптом романтического, в широком смысле слова, движения, переосмыслившего классические мифологемы, вносившего в них более жизненные и более индивидуальные черты. Противопоставление *своей* музы традиционному образу богини, волшебницы, красавицы свойственно было романтическим поэтам разных оттенков, и это всегда был наиболее видный, наиболее демонстративный образ в поэзии каждого».²⁶ Ссылка на пушкинское стихотворение «Наперсница волшебной старины...» здесь неоспоримо подкреплялась указанием на стихотворение Е. А. Баратынского, носившее при первой публикации авторское заглавие «Муза» («Не ослеплен я музою моею...», 1830).

Своеобразие некрасовской трактовки традиционно-поэтического образа Музы заключалось, следовательно, не в его «снижении» и даже не в резкости и глубине «снижения», хотя имело значение и это. В «обмирщении» и индивидуализации образа Некрасов заходил дальше других поэтов, но шел он в том же творческом направлении, что и его предшественники и современники. Тем не менее на путях, условно говоря, демифологизирующей секуляризации образа Музы ни один из участников русского поэтического движения XIX века, за исключением Некрасова, не разделял Музу с тем ее прирожденным свойством, которое в классической античности составляло

²⁵ Бенедиктов В. Г. Стихотворения. Л., 1983. С. 307 (Библиотека поэта. Большая сер. 2-е изд.).

²⁶ Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. С. 240.

единое целое с ее божественным назначением. Быть богиней поэтического искусства, каковой Муза предстала после слияния мифологических девяти сестер, дочерей Зевса и Мнемозины, покровительниц искусств и наук, водимых Аполлоном-Мусагетом, в собирательное символическое лицо, означало прежде всего быть богиней поэтического наслаждения. «Тростник был оживлен божественным дыханьем / И сердце наполнял святым очарованьем», — эти строки пушкинской «Музы» в полной мере отражали первоначальную сущность классического образа.

Тому находится немало подтверждений в словесности Древней Греции. В поэме Гесиода «Теогония» (VIII—VII в. до н. э.), одном из наиболее архаических памятников греческой поэзии, посвященном родословным олимпийских богов, о Музах сказано следующее (цитируем подстрочный перевод Г. Властова):

...С Муз начнем, которые Зевса-отца
пением улаждают, великого разумом на Олимпе,
вещающая настоящее, и будущее, и прошедшее
в согласном хоре голосов. Неустающая голосов льется
гармония из уст. Веселится жилище отца,
Зевса громовержца, богинь голос, как лилии нежный,
отражая...

⟨...⟩

Кого почтить (захотят) Зевса великого дочери,
на кого из царей любимого Зевсом при рождении они
взглянут,
тому на язык сладкую возливают росу,
и у того с уст льется речь приятная...

⟨...⟩

...Тот поистине счастлив, которого Музы
любят: сладкий у него из уст течет голос.
Если кому даже свежее горе дух его
печалит, и он страдает душою, но певец,
Муз служитель, славу древних людей
и блаженных богов, живущих на Олимпе, в гимнах
воспевает, —
вдруг страдание свое он забывает и печаль свою не
помнит: скоро изменяют его дары богинь.²⁷

Чрезвычайно показательно для мифологического сознания это не раз повторяемое Гесиодом представление, согласно которому пение Муз дарует человеку забвение зла и печали и духовное блаженство.

Сославшись на древнегреческий эпос, сошлемся и на ранние образцы хоровой лирики. Один из ее родоначальников — Пиндар — оставил многозначительное славословие упорядочивающим и гармонизирующим мир Музам и «золотой лире» в 1-й Пифийской оде (470 г. до н. э.):

Золотая лира,
Единоправная доля
Аполлона и синекудрых Муз!
Тебе вторит пляска, начало блеска;
Знаку твоему покорны певцы,
Когда, вострепнувшись, поведешь ты замах
к начинанию хора;

²⁷ Гесиод. Подстрочный перевод поэм с греческого. Вступ., пер. и прим. Г. Властова. СПб., 1885. С. 152, 154—156.

Ты угадываешь
 Молниеносное жало вечного огня,
 И орел на скипетре Зевса
 Дремлет, обессилив два быстрые крыла,
 Орел, царь птиц:
 На хищную голову его
 Пролила ты темную тучу,
 Сладкое смежение век,
 И во сне
 Он вздымает зыбкую спину,
 Сковываемый захватом твоим.
 Сам насильственный Арес,
 Отлагая жесткое острое копы, —
 Умягчает сердце
 Забытьем, —
 Ибо стрелы твои
 Отуманивают и души богов
 От умения сына Латоны
 И глубококолонных Муз.²⁸

И у Пиндара важны мотивы очарованного забытья, в которое погружают богов и людей Музы.

Обобщая материалы греческой мифологии и культуры, А. Ф. Лосев писал о значении, которое вкладывал в почитание Муз античный мир: «После тысячелетней хтонической истории, после стихийных и оргийных ступеней своего развития классические музы стали, наконец, воплощением и олицетворением всяких искусств и художественной мысли, всякого эстетического вдохновения и восторга. Классические античные музы — это не просто богини, которые только еще создают искусство, и не просто искусство само по себе, изолированное от жизни, от материи, от действительности. Это, наоборот, есть сама действительность со всей своей материальной стихией, но действительность преображенная, просветленная, совершенная, безболезненная, всегда светлая и радостная, всегда мудрая, прелестная...».²⁹

Бытие в состояниях совершенства, взятое со стороны своих высших возможностей, отражающее исторически изменчивые, но ценностно неизменные идеалы эстетически и этически прекрасного, радующее, гармоничное и благотворное, — в этом обнаруживало себя не только содержание античного культа Муз, но, через посредство обитательниц Геликона, и содержание многовековой истории классического в широком смысле искусства. Под знаком такого понимания вещей искусство так или иначе развивалось от античности вплоть до Нового времени, когда художественное творчество стала завоевывать и подчинять себе социально-гуманистическая идея. Она до неузнаваемости изменила художественную картину мира: образы искусства начали приобретать цену, не будучи радующими и прекрасными. В русской поэзии послепушкинской поры олицетворением этих исторических процессов оказался Некрасов. Некрасовская Муза перестала быть источником и образом художественного наслаждения, для того чтобы явиться средоточием и голосом социального страдания:

²⁸ Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты / Изд. подг. М. Л. Гаспаров. М., 1980. С. 58—59 (Сер. «Литературные памятники»).

²⁹ Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957. С. 311.

Чрез бездны темные Насилия и Зла,
Труда и Голода она меня вела —
Почувствовать свои страдания научила
И свету возвестить о них благословила...
(I, 100)

Эту трагическую метаморфозу, понимая ее как прием охранной маскировки традиционных поэтических ценностей, а в конечном счете и условие исторического выживания поэзии, констатировал в Некрасове (еще в 1928 году) К. В. Мочульский: «Некрасов поднял на свои плечи такой груз „проблем“, „проклятых вопросов“, идей и идеек, такой балласт всевозможного „созерцания“, глубоко враждебного самой природе поэзии, что выносимость его кажется нам непостижимой. (...) Под этикеткой „гражданства“ ему удалось контрабандой провезти поэзию; она была искусно переодета и загримирована; никто и не догадывался, что Нищенка с грязным лицом и хриплым голосом — Муза».³⁰

Однако далеко не случайно некрасовское стихотворение «Муза» еще до появления в печати вызывало протестующие реакции современников, и в первую очередь тех из них, в биографии которых важное место занимали классическое образование и созданные им культурные предпочтения. Таков был, в частности, А. Н. Майков, поэт-эллинист, певец Рима, переводчик Сафо и Анакреона, Горация и Овидия, виднейший представитель русской антологической лирики, в 1853 году написавший «увещательное» послание «Н. А. Некрасову по прочтении его стихотворения „Муза“»:

С невольным сердца содрогањем
Прослушал Музу я твою,
И перед пламенным призывањем,
Смотри, поэт, я слезы лью!..
Нет, ты дитя больное века!
Пловец без цели, без звезды!
И жаль мне, жаль мне человека
В поэте злобы и вражды!³¹

Не подлежат сомнению искренность и принципиальность заявленного здесь эстетического и общественно-культурного «возмущения». Но столь же несомненно и то, что за субъективную подверженность поэта «злобе» и «вражде» Майков принимает объективную закономерность исторической эволюции поэтического искусства.

Образ Музы получил, как мы отметили, развитие в позднейшем некрасовском творчестве, и развитие в том направлении, которое предопределялось стихотворением «Муза». Литературно-полемическое стихотворение 1855 года «Чуть-чуть не говоря: „Ты сущая ничтожность!..“» включало в себя прямое продолжение характеристики образа, сложившейся ранее, а к тому же и особого рода классическую реминисценцию, напоминавшую об античных истоках поэтического труда:

Друзья мои по тяжкому труду,
По Музе гордой и несчастной,
Кипящей злобою безгласной!

³⁰ Мочульский К. В. Н. А. Некрасов. (К пятидесятилетию со дня смерти) // Мочульский К. В. Кризис воображения. Статьи. Эссе. Портреты. Томск, 1999. С. 43.

³¹ Майков А. Н. Избр. произведения. Л., 1977. С. 635 (Библиотека поэта. Большая сер. 2-е изд.).

Мою тоску, мою беду
Пою для вас...

(I, 156)

Одическое, а равно и эпическое «пою», столь чужеродное, казалось бы, для некрасовского стиля, тем не менее занимало в нем, хотя бы и в функции иронического заимствования, вполне оправданное место. Старая поэтика, подобно и самому образу Музы, становилась носителем новой поэзии.

В стихотворении же «Баюшки-баю» (1877), вошедшем в состав сборника «Последние песни», возник, впрочем, еще более радикальный и уже совершенно невозможный в сколько-нибудь традиционной лирике диссонанс:

Где ты, о Муза! Пой, как прежде!
«Нет больше песен, мрак в очах;
Сказать: умрем! конец надежде! —
Я прибрела на костылях!»

(III, 203)

Умиравшая Муза на костылях — образ, несовместимостью своих слагаемых предвосхищающий поэтическое мышление модернизма.

* * *

«Русская литература есть одна из литератур, происшедших от рецепции античности»,³² — утверждал Л. В. Пумпянский. Судьба традиционно-поэтического образа Музы в творчестве Некрасова свидетельствует о том, что в истории этой культурной преемственности есть свои противоречия и свой драматизм.

На исходе пушкинской эпохи античный компонент русской культуры, переживавший стадии своего расцвета в XVIII—первой трети XIX столетия, начал утрачивать былую актуальность и ослабевать. Культура устремлялась на иные пути, и одним из ее репрезентативных символов становилась категория «современности», наполнявшаяся социальным содержанием и неотделимыми от него ценностями новой истории. Уже Пушкин, словно предугадывая пафос грядущих десятилетий, дал основанному им в конце жизни журналу название «Современник». Позднее оно приобретет программное значение для журнальной деятельности Некрасова, реализовавшего заложенный в этом названии идейный потенциал. Античное наследие все глубже уходило в подпочвенные слои культуры.

«С античным наследием, — читаем мы у сегодняшнего историка «русской античности», — связывалось представление о высокой гражданской норме (...) о классическом равновесии субъективного и объективного начал в жизни и в искусстве, о совершенстве эстетической формы как выраженном единстве личного таланта художника и воздействия его на общество. Мировоззрение, шедшее на смену, строилось на понимании ценности рядового человека, важности условий его повседневно-трудовой жизни, народно-национальной субстанции его существования».³³

Обращаясь к культурным традициям, в том или ином отношении окрашенным в тона античности, к несущим ореолы античной поэтики стиховым

³² Пумпянский Л. В. К истории русского классицизма // Пумпянский Л. В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 30.

³³ Кнабе Г. С. Русская античность. Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России. М., 2000. С. 152.

формам, к образам греческой и римской мифологии, поэты послепушкинских литературных генераций с неизбежностью оказывались перед лицом этого исторического противостояния и не оставляли попыток найти его разрешение. В 1840—1850-е годы, в пору имевшего объективные причины кризиса в развитии русской поэзии или во всяком случае поэтического затишья (до 1856 года), происходит, вопреки времени, необыкновенный подъем антологической лирики. Это была своеобразная демонстрация обретенных русским поэтическим искусством и в большой степени русским поэтическим языком эстетических богатств, изобразительно-выразительной виртуозности, еще недавно недоступного и наконец появившегося материального блеска. Вместе с достоинствами в «антологическом роде» обнаружилась, однако, и ограниченность: антологическое стихотворение — замкнутый в себе мир, вполне отрешенный от реальной действительности, от живых интересов практического существования человека. Наиболее проникательные из поэтов середины XIX века, будучи авторами ряда антологических шедевров, при всем том искали для антологических форм новые области художественных мотивов, пытались применить условные приемы создания античного колорита для поэтического освоения русского народно-национального бытия. К числу этих поэтов, бесспорно, принадлежал Фет, видевший в антикизации средство претворения народно-национальной природы, прежде всего «простого», «обыкновенного» пейзажа, в достойные поэзии. В арсенале приемов поэтического возвышения непозэтического предмета не последнее место занимали его «облагораживание» ритмико-мелодическим аккомпанементом, хорошо знакомая и Некрасову гармонизация прозаических материй звуковым строем стиха. Фет тоже широко этим пользовался.

Слышишь ли ты, как шумит вверх угловатое стадо?
С криком летят через дом к тёплым полям журавли,
Желтые листья шумят, в березнике свищет синица.
Ты говоришь, что опять теплой дождемся весны...³⁴

В стихотворении, ранняя редакция которого вышла из-под пера Фета в 1842 году (в составе цикла «Вечера и ночи») и потом дорабатывалась для издания «Стихотворения» 1856 года, решающим средством поэтизации образов национальной природы становится гомеровский гекзаметр. В обращении к нему таился неожиданный художественный эффект: если о том, как «в березнике свищет синица», можно было говорить в той же стихотворной форме, которая была создана, наряду с прочим, для описания дивных орнаментов, выкованных олимпийским богом Гефестом на щите Ахиллеса (песнь восемнадцатая «Илиады»), то это означало, что между двумя объектами творчества двух поэтов, древнего и нового, устанавливается эстетическое тождество. Аналогичную роль играло в русской лирике, не исключая и стихотворений Фета, поэтическое освещение предметов, получаемое от античных мифологических реминисценций. Оно «позлащало» соседствующие образы действительности, в то же время не ставя под сомнение их подлинность.

Некрасов видел эти творческие пути и порой сближался с ними. Но в отношении к такой части античного наследия, как образ Музы, он избрал подходы новые. «Память образа», бесспорно, и в данном случае «возвышала» перенасыщенный прозаизмами предметно-тематический материал и стиль. Вместе с тем поэту удалось наполнить классический образ неклассическим содержанием, преобразить его инокультурную сущность, сделать его носителем интересов, ценностей и страстей культурного мира своей современности.

³⁴ Фет А. А. Полн. собр. стихотворений. С. 209.