

Министерство просвещения Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический
университет им. К. Д. Ушинского»

Г. Ю. Филипповский

Диалогическая поэтика Н. А. Некрасова

Монография

Ярославль
2020

УДК 82.09
ББК 83
Ф 53

Печатается по решению редакци-
онно-издательского совета ЯГПУ
им. К. Д. Ушинского

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор,
профессор кафедры отечественной филологии
ФГБОУ ВО «Ивановский государственный университет»

Н. В. Капустин,

доктор филологических наук, профессор
ФГБОУ ВО «Костромской государственный университет
им. Н. А. Некрасова»

В. В. Тихомиров

Филипповский, Г. Ю.

Ф 53 Диалогическая поэтика Н. А. Некрасова : монография /
Г. Ю. Филипповский. – Ярославль : РИО ЯГПУ, 2020. – 291 с.
ISBN 978-5-00089-449-1

Монография представляет собой комплексное исследование текстовой поэтики Н. А. Некрасова, выявляет природу и специфику его поэтического текста. Акцент в книге сделан на диалогической составляющей поэтики некрасовских текстов, которая и определила 4-частную структуру разделов. Новизна и актуальность современного прочтения поэтического наследия Н.А. Некрасова преодолевает устоявшиеся штампы и стереотипы, что давно назрело и более, чем уместно и ожидается в канун 200-летия великого национального поэта России.

Издание рекомендуется для специалистов-гуманитариев широкого профиля, университетских преподавателей, студентов, всех интересующихся проблемами творчества Н. А. Некрасова, А. С. Пушкина, русской и мировой литературы.

УДК 82.09
ББК 83

ISBN 978-5-00089-449-1

© ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского»,
2020

© Филипповский Г. Ю., 2020

СОДЕРЖАНИЕ

ВСТУПЛЕНИЕ	5
I РАЗДЕЛ. НЕКРАСОВ И ПУШКИН: ПО СТОПАМ ПОЭТИЧЕСКОГО ГЕНИЯ.....	9
А. С. Пушкин – Н. А. Некрасов: аспекты диалогической поэтики	9
Мотив весны в поэзии А. С. Пушкина и Н. А. Некрасова..	21
«Тишина» Некрасова и поэтические традиции Пушкина ...	30
Некрасовские тексты: поэтическая обрамленно- повествовательная модель	35
Пространство коммуникации в поэмах А. С. Пушкина и Н. А. Некрасова.....	50
От литературы Руси к поэзии Пушкина и Некрасова: мотив покаяния	54
II РАЗДЕЛ. НЕКРАСОВ И ДРЕВНЕРУССКИЕ ТРАДИЦИИ.....	67
Мотив греховного искушения (грехопадения) в поэзии раннего Некрасова	67
Образ семьи в поэтике Н. А. Некрасова.....	85
Традиции древней Руси в творчестве Н. А. Некрасова («Кому на Руси жить хорошо»).....	101
Интерпретация библейского мифа в поэме Н. А. Некрасова «В дороге».....	109
Философско-педагогические аспекты поэтических текстов Н. А. Некрасова.....	127
III РАЗДЕЛ. НЕКРАСОВ И ЕВРОПЕЙСКИЕ РОМАНТИКИ: АСПЕКТЫ ПОЭТИЧЕСКОГО ДИАЛОГА.....	131
«Зеленый шум» Н. А. Некрасова и «The Echoing Green» Уильяма Блейка.....	131
Мотив <i>железной дороги</i> в английской и русской поэзии XIX века	135
Метафорическое пространство концепта железная дорога в текстах русских и европейских романтиков XIX в.....	142
Мотив детей и детства в английской и русской поэзии XIX века	156

Две концепции <i>детства</i> в европейской и русской поэзии XVIII–XIX вв.	162
Традиции европейских романтиков в творчестве Пушкина и Некрасова	177
IV РАЗДЕЛ. Н. А. НЕКРАСОВ: АСПЕКТЫ МИФОПОЭТИКИ	
Образы-архетипы поэзии Н. А. Некрасова	184
О философской и мифопоэтической концептуальности некрасовских текстов	202
«Мороз, красный нос» Н. А. Некрасова: исследования мифопоэтики текста	215
Концепт ночи в поэтических текстах Некрасова («Кому на руси жить хорошо»)	222
Некрасов как поэт-шестидесятник	246
Архаическая поэтика Некрасова («обаянье поэзии детства»).....	251
Архетипические мотивы поэзии Н. А. Некрасова («В деревне»)	258
Вместо заключения: некрасовский Ярославль (личные впечатления).....	262
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	266

ВСТУПЛЕНИЕ

К юбилею 200-летия Н. А. Некрасова первоначальный план автора состоял в подготовке 2-го издания (исправленного и дополненного) монографии «Глубины некрасовского текста», Ярославль, Канцлер, 2010. Однако, за прошедшие десять лет написано значительное число новых авторских статей по широкому кругу некрасоведческих проблем. И, самое главное, определились четыре основных направления исследовательских работ по литературной поэтике некрасовских текстов: 1) Некрасов и Пушкин. Преемственность и оригинальность; 2) Некрасов и Древняя Русь. Традиции и самобытность; 3) Некрасов и наследие западноевропейских романтиков; 4) Мифопоэтика Некрасова. Конечно, эти ракурсы некрасоведения существовали и ранее, можно сказать, всегда, но не были осмыслены в их целостности, как единая системная проблема поэтики Некрасова. И вообще, термин «поэтика» в применении к некрасовскому наследию, к его текстам почему-то практически не использовался учёными-филологами, литературоведами. Естественно, существовали работы по стиховой поэтике Некрасова, но даже здесь так и не появилось ни одной книги, монографии, озаглавленной, например, «Стиховая поэтика Некрасова». А напрасно. Некрасов, его поэзия 1840-1870-х гг. не только шла по стопам Пушкина, Лермонтова, Гоголя, но отличалась высокой степенью оригинальности и самобытности, как и проза его современников Тургенева и Достоевского, обладала и новизной и актуальностью в литературном контексте эпохи, в том числе, в тесной связи с её журнальной атмосферой.

По сути, названные выше четыре позиции сформировали структуру и содержание новой монографии по литературной поэтике некрасовских текстов. Имеются в виду, прежде всего, аспекты мотивной поэтики, столь актуальные для современного литературоведения, а также интерпретационной поэтики события и событийности. Привлекают внимание, главным образом, эпические жанры, причём не только формата поэмы или эпопеи, но широко разрабатываемые Некрасовым жанровые разновидности малой поэмы. Обозначенная структура книги по творчеству Некрасова не оставляет места для традиционно существовавшие-

го социально-мотивированного подхода, характерного для литературоведческих работ по некрасоведению советского времени. В этом, пожалуй, основная новизна данной книги. Ведь от социальной проблематики в интерпретации некрасовских текстов не смогли полностью уйти даже такие филологически ориентированные исследователи, как К. И. Чуковский («Мастерство Некрасова»), Н. Н.Скатов с его многими статьями и книгами по творчеству Некрасова, Г. В. Краснов, Б. Я. Бухштаб или, например, В. Г. Прокшин, М. М. Гин. Правда, по следам Ю. Н. Тынянова, Б. М. Эйхенбаума, Б. О. Кормана шли такие учёные филологи, как Ю. В. Лебедев, А. И. Груздев, уже новые поколения некрасоведов, – В. А. Сапогов, Н. Н. Мостовская, И. А. Дымова, В. И. Мельник, которые уже смотрят на поэтическое наследие Некрасова без социально-политизованных предрешек.

Пушкинские традиции в творчестве Некрасова отслеживали, в частности, на страницах академического «Некрасовского сборника», такие учёные, как Н. Н. Мостовская, Н. Л. Вершинина, Н. В. Володина, Р. Б. Заборова, В. А. Кошелев и другие авторы. Христианско-древнерусские мотивы поэзии Некрасова привлекали внимание В. В. Кускова, В. И. Мельника, Н. Н. Мостовской, Ю. В. Лебедева. Конечно, опыты комплексного изучения мотивной поэтики Некрасова предпринимал один из крупнейших современных исследователей его творчества Н. Н.Скатов. Нельзя сказать, что не существовало литературно-типологических работ по связям поэзии Некрасова и западно-европейских авторов XIX века, в том числе, романтиков, например, Виктора Гюго. Здесь следует назвать статьи И. З. Сермана и Ю. Д. Левина. Аспекты мифопоэтики Некрасова изучали В.А.Сапогов, А.И.Груздев, Н. Л. Ермолаева и другие учёные-филологи. Народно-этнографический мир русского крестьянства был основной чертой поэтического универсума Некрасова. Этот мир с 1840-х годов параллельно приоткрыл И. С. Тургенев в своих «Записках охотника», но, пожалуй, скорее его несколько идеализируя.

Некрасов, конечно, был поэт-почвенник. Проведший детство среди крестьянских детей Ярославского Заволжья, Некрасов всегда и в своей поэзии ощущал своё внутреннее родство («...за

каплю крови, общую с народом, // Мои грехи, о, Родина, прости...») с простыми людьми из народа. Равно и тема матери, семьи, тема детей, прежде всего, крестьянских детей, женская тема в его поэзии во многом спровоцированы автобиографическими, реально-жизненными впечатлениями, драматическими ситуациями в семье поэта, в судьбе его матери, оказавшейся в «медвежьем углу» русской глубинки. В отличие от Тургенева, Н. А. Некрасов смотрел на крестьянский мир не со стороны, он не был его наблюдателем, он сам был как бы частью этого мира, а его драматическая жизнь, даже в столицах, была частью драмы крестьянской Руси. Заядлый охотник в течение всей своей жизни, Некрасов и в ярославско-костромской, и в чудовско-новгородской своей охоте всегда выбирал себе в качестве спутника опытного крестьянина-охотника, относясь к нему с полным уважением и доверием. Судьба человека и народа в эпоху великого освобождения крестьян 60-х годов XIX века пропущена Некрасовым через его поэтическое позднеромантическое или постромантическое сознание, и это сознание характерно высоким драматизмом или даже трагизмом («Мороз, Красный нос», «Кому на Руси жить хорошо»). Некрасову, как личности была присуща особая сверхчувствительность (он был не просто азартный охотник или любовник, но и сверхудачный карточный игрок, сколотивший на этом целое состояние), а потому и его поэзии свойственна мифопоэтическая «сверхпроницаемость» миров, – пожалуй, основная черта некрасовских эпико-мифопоэтических текстов.

Сейчас филологический мир пришёл к убеждению, что ранний поэтический сборник Некрасова «Мечты и звуки» не был ни ошибкой автора, ни случайностью, а, напротив, романтической закономерностью, естественным первым этапом в поэтической эволюции Некрасова. Как и Пушкин, Некрасов прошёл те же этапы духовного возрастания от романтических увлечений его раннего творчества до монументальных эпических полотен зрелого периода. Пушкин во многом шёл от интерпретации сказания первоначальной Руси о князе Олеге «Повести временных лет», от Бояна «Слова о полку Игореве», а Некрасов – от интерпретации библейского сказания о грехопадении первых людей.

Тема народа столь характерная для Пушкина – автора «Бориса Годунова» и «Капитанской дочки», для Некрасова тоже стала магистральной буквально на всём пространстве его поэтических текстов. Медведь – первобытное русское божество Велесова мифологического мира русской глубинки, – частый гость некрасовской образности, как, впрочем, и пушкинской. Аспекты мифопоэтики Некрасова составляют содержание исследовательских статей четвёртой части книги.

При этом Некрасов, как и Пушкин, – оба интерпретаторы древней архаики, создавали свои поэтические тексты отнюдь не в отрыве от наследия мировой литературы, прежде всего, западноевропейских романтиков. У Некрасова таким близким для него автором-европейцем оказался лидер и теоретик европейского романтизма англичанин Уильям Вордсворт. Этим поэтическим связям посвящены параграфы третьей части книги. Четвертая часть монографии посвящена диалогу некрасовского текста уже не с Пушкиным или древнерусской, христианской культурой, или с наследием европейских поэтов-романтиков, а с истоками не только русской, но и мировой почвы, архаики.

I РАЗДЕЛ. НЕКРАСОВ И ПУШКИН: ПО СТОПАМ ПОЭТИЧЕСКОГО ГЕНИЯ

А. С. Пушкин – Н. А. Некрасов: аспекты диалогической поэтики

М. М. Бахтин открыл, что природа и Слова, и Текста диалогична [Бахтин, 1975]. «Пушкинские традиции», «пушкинские влияния» – весьма распространённые и продуктивные формулы в отечественном литературоведении. Популярны они и в некрасоведении. Так, первая часть «Учителя и предшественники» известной монографии К. И. Чуковского «Мастерство Некрасова» состоит из двух глав: «Пушкин» и «Гоголь» [Чуковский, 1955]. Вторая часть монографии Г. Ю. Филипповского 2008 г. «Динамическая поэтика русской литературы» озаглавлена «Пушкин и Некрасов» [Филипповский, 2008]. Она включает исследования не только по пушкинской, а также некрасовской текстовой поэтике, но и этюды по сравнительно-типологической поэтике текстов двух великих русских поэтов. Характерно при этом, что пушкинских и пушкинско-некрасовских глав в этой части монографии больше, чем узко-некрасоведческих, что косвенно подчёркивает роль и значение именно пушкинских истоков. В другой монографии того же автора 2010 года «Глубины некрасовского текста» компаративные главы также присутствуют, хотя, в целом, явно преобладают некрасоведческие исследования, что соответствует основному профилю книги [Филипповский, 2010].

Конечно, сравнительно давно уже возник в нашей науке целый пласт разысканий, отслеживающих «пушкинское» в творчестве Некрасова. Так конкретно называется статья известного специалиста по русской литературе XIX века Наталии Николаевны Мостовской «Пушкинское» в творчестве Некрасова», опубликованная в 1991 году во Пскове в межвузовском сборнике научных трудов [Мостовская, 1991]. Ещё раньше крупный пушкиновед и некрасовед Николай Николаевич Скатов в 1985 году назвал одну из глав своей книги «Я лиру посвятил народу своему...»: «Пушкинское» стихотворение Некрасова «Элегия» [Скатов, 1985, с. 152-160]. Разумеется, изучения Некрасова были популярны в советский период, всегда не лишённые «дежурной»

революционно-демократической прямолинейности. «Некрасов – преемник Пушкина», – так называется часть второй главы биографической книги о Некрасове А. Дубинской 1954 года «Некрасов – певец Петербурга – наследник Пушкина» [Дубинская, 1954, с. 42-45]. Конечно, эта формула могла бы звучать и иначе: «Некрасов – певец Петербурга – наследник Гоголя». Подобное «любовое» соотнесение, сопоставление в революционно-демократической по духу биографии А. Дубинской, надо думать, восходит к популярному в те времена эпизоду похорон Некрасова на Новодевичьем кладбище Санкт-Петербурга [Дубинская, 1954, с. 308-310]. Тогда, после знаменитой речи Ф. М. Достоевского над могилой Некрасова, которого он по значению сопоставил с Пушкиным, лево-радикальные студенты стали кричать «Выше! Выше, чем Пушкин!». Конечно, дело было отнюдь не в том, кто из них выше, кто ниже, – прав Достоевский, что оба поэта и их наследия соотносительны и велики.

Сравнительно недавно в 1997 и 2001 гг. появились статьи о творчестве Некрасова, где фигурирует слово «диалог» в понимании «пушкинско-некрасовский диалог». Это статьи Г. В. Краснова «Некрасов и Пушкин: поэтический диалог», Н. В. Володиной «Диалог Некрасова с Пушкиным в стихотворении «Поэт и гражданин», Р. Б. Заборовой «К изучению поэтических диалогов Некрасова», а также Н. Н. Мостовской «Стихотворение «Поэт и гражданин» в литературной традиции» [Краснов, 1997; Володина, 2001; Заборова, 2001; Мостовская, 1997]. Все эти статьи сопоставляют пушкинское и некрасовское наследие с точки зрения популярных в советское время идеалов «гражданственности», соотносимых обычно с революционно-демократическими идеями. Конечно, и Пушкин, и Некрасов были прогрессивными личностями, отнюдь не ретроgrадами, но революционерами они никогда не были, – оба принадлежали к дворянскому обществу, хотя и симпатизировали простому народу, крестьянам, живо интересовались народной культурой.

Поэтому обозначенные выше, прежние подходы к их творчеству сейчас не могут рассматриваться как адекватные. Пушкин мирволил монарху, а Некрасов с большим сомнением и подозрением рассматривал реформу 1861 года освобождения крестьян.

Так что «диалога» двух великих поэтов надо искать не там, где прежде, а как-то иначе, не на тропе публицистических мотивов. Существуют другие статьи, усматривающие пушкинскую традицию, например, в поэмах Некрасова «Несчастные» или «Тишина». Это статьи А. М. Гаркави «Пушкинские традиции в поэме Некрасова «Несчастные», В. А. Кошелева «Литературные «похищения» в поэме Некрасова «Несчастные», Г. Ю. Филипповского «Тишина» Некрасова и поэтическая традиция Пушкина» [Гаркави, 1975; Кошелев, 2001; Филипповский, 2008]. Здесь важно подчеркнуть аспекты жанровой соотносительности, – речь идёт о пушкинских влияниях в некрасовской крупной поэтической форме.

Разумеется, нередко рассматривается пушкинская диалогичность на основе его великого романа в стихах или, если угодно, грандиозной поэмы или даже, как принято говорить, «эпопеи русской жизни», – «Евгений Онегин» зрелого Пушкина. Ранние, юношеские «завихрения» поэта были уже преодолены в михайловский период, когда он написал «Бориса Годунова», основные главы «Евгения Онегина», просил прислать ему французскую Библию. «Онегинское» в некрасовском наследии обсуждает статья Н. Л. Вершининой «Онегинские» мотивы в лирике Некрасова», отчасти – Н. Л. Ермолаевой «Тема судьбы в творчестве Некрасова» [Вершинина, 2001; Ермолаева, 2008]. Несомненно, что многие образы и мотивы «Евгения Онегина» повлияли на соотносительные элементы поэтики некрасовских текстов, причём, так же, как и у Пушкина, отмеченных крупной эпической формой, то есть в поэмах и эпопеях.

Примечательно, что Некрасов в своих текстах, в частности, в поэме «Русские женщины» приводит слова героини не только о Пушкине, но и о его романе в стихах «Евгений Онегин»: «И Пушкин смотрел...и смеялся, что я // Ботинки мои промочила. // «Молчите! Идёт гувернантка моя!» – //Сказала я строго. // (Я скрыла, Что ноги промокли)... // Потом я прочла // В «Онегине» чудные строки. // Я вспыхнула вся – // Я довольна была... // Теперь я стара, так далёки // Те красные дни! // Я не буду скрывать, // Что Пушкин в то время казался // Влюблённым в меня... // Но, по правде сказать, // В кого он тогда не влюблялся!

// Но, думаю, он не любил никого // Тогда, кроме музыки: едва ли // Не больше любви занимали его // Волненья её и печали...» [Некрасов, 1982, Т. 4, с. 167].

Самые точные и глубокие, сущностные слова о соотношении, соотнесении пушкинской и некрасовской поэтики, то есть природы и организации их поэтических текстов, принадлежат Анне Андреевне Ахматовой. Сама, будучи крупнейшей фигурой в мировой поэзии, Ахматова остановила внимание на самых значительных, крупнейших творениях обоих поэтов, на их поэтической идентичности и соотносительности. Речь идёт о её выступлении в 1965 года на страницах «Литературной газеты», где она обсуждает связи пушкинской «русской поэмы «Евгений Онегин» и некрасовской «Мороз, Красный нос» [Филипповский, 2008, с. 279]. По мнению А. А. Ахматовой, «так счастливо найденные» Пушкиным особенности поэтики «должны были укорениться в русской поэзии». Считая данное направление развития русских художественных традиций магистральным, А. А. Ахматова видела в Некрасове непосредственного поэтического преемника Пушкина: «И только Некрасов понял, что нужно искать новые пути. Тогда появился «Мороз, Красный нос» [Филипповский, 2008]. В этих словах подчёркнута именно творческая преемственность Некрасова по отношению к пушкинскому наследию. Характерно, что внимание остановлено именно на крупнейших, значительнейших творениях обоих поэтов, и, разумеется, к ним должна быть отнесена также и эпопея Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Именно об этих текстах Пушкина и Некрасова (но и некоторых других поэмах) пойдёт речь в данном параграфе.

«Евгений Онегин» Пушкина часто рассматривают как «энциклопедию русской жизни», но это одновременно и своеобразная энциклопедия литературных приёмов, своего рода банк данных, в особенности, литературных лейтмотивов. Действительно, бездна репродуктивных и вариативных возможностей заключена и в главном женском образе Татьяны Лариной, и в главном мужском образе Евгения Онегина, и в главном образе-медиаторе Медведя, и, в целом, во всём поэтическом «банке» великой пушкинской эпопеи. Поразительно глубочайшее проникновение Некрасова в поэтическую лабораторию Пушкина, её творческое,

новаторское освоение. Вся галерея некрасовских образов «гордой славянки» (прежде всего, в его крупных поэмах и эпопеях) восходит к поэтическому типу Татьяны Лариной. Несомненно, что «ярославский медведь» Некрасова, то есть многочисленные и весьма значимые образы медведя в его произведениях (в особенности, в эпопеях) своей глобальностью и мифологичностью соотносительны с главным, «счастливым найденным», по словам А. А. Ахматовой, ключевым образом пятой главы «Евгения Онегина», а, может быть, и всего произведения в целом [Филипповский, 2008, с. 279].

Медведь в «Евгении Онегине» – не просто образ сна Татьяны, но – ключевой композиционный приём, центр романа. Эпизод с медведем – поэтическая ось романа в стихах, его «зеркальной» поэтики. Этому литературному феномену в параграфе также будет уделено особое место из-за его особой значимости в творчестве и поэтике Пушкина и Некрасова. Не меньшей принципиальной значимостью в поэтике сопоставляемых авторов обладают образы-архетипы Зимы и Весны, основные и как бы заглавные в пятой и седьмой главах «Евгения Онегина», композиционно центральных. Конечно, у Пушкина есть ещё его «Сказка о медведихе», но и у Некрасова этот знаковый образ чрезвычайно характерен и важен, особенно в его крупных произведениях, включая «Кому на Руси жить хорошо».

Пожалуй, следует начать сравнительно-типологический этюд о поэтике Пушкина и Некрасова с женских образов. Но сначала стоит прокомментировать глобальный образ-метафору, даже лейтмотив в поэтике крупных творений обоих авторов. Это – Зимний Путь, шубертовское “Winterreise” европейских романтиков, – последний, трагический путь. В седьмой главе «Евгения Онегина» это словосочетание встречается в эпизоде отъезда Татьяны из своей милой деревни в Москву, на ярмарку невест. Ранее мы уже знаем, что героиня «русская душою... // Любила русскую зиму» [Пушкин, Собр. соч., 1960, Т. 4, с. 95]. Но в эпизоде отъезда «Татьяне страшен зимний путь» [Пушкин, 1960, Т. 4, с. 143].

Страшен не только потому, что героиня боится покидать родные места. Страшен потому, что, по мысли и слову Пушкина-

романтика, «зимний путь» – это трагическая судьба человека на его драматическом движении в иномирие. Оно всегда сопряжено с расставанием с привычными земными ценностями, с каким-то теперь уже прошлым «я», с обретением будущей во многом непонятной жизни. Потому этот путь и «зимний», то есть суровый или даже страшный. Тем не менее, именно такова судьба героев, и, в особенности, героинь Пушкина и Некрасова. Отсюда чаще всего эти героини у обоих поэтов в их крупнейших произведениях погружены в пространство Зимы, которая ничто иное, как, разумеется, Русская Зима. Кстати, метафорический контекст Зимы хорошо почувствовал, как бы из-за океана, американский писатель Джон Стайнбек в своём романе «Зима тревоги нашей» (“Winter of our discontent”).

Эпическая масштабность связывает воедино три центральные главы «Евгения Онегина». Если пятая глава открывается мощной картиной русской зимы, за которой следует «зимний» пророческий сон Татьяны с иномирием образа Медведя и страшными знаменами убийства Ленского, то весеннее пробуждение природы не менее эпично в начале седьмой главы. Весенняя тема резко контрастирует с эпизодами смерти, убийства на дуэли шестой главы. Здесь же, в седьмой главе, героиня открывает для себя новый мир, посещая имение Евгения Онегина. Пути героев лежат и в реальном, и а метафорическом пространстве, но там и там равно драматичны, а часто трагичны. Строфа 28 седьмой главы заканчивается темой судьбы.

Татьяна задаёт себе вопрос: «Что мне сулит судьба моя?» [Пушкин, 1960, Т. 4, с. 143]. Динамическая эпика романа в стихах неотвратно ведёт пути-прогулки героини к фатальному Зимнему Пути. Строфа 29 той же седьмой главы, которая открывается словами: «Её прогулки делятся доле», – связывает и контрастные времена года, и контрасты, перемены судьбы Татьяны. Татьяна ещё «беседовать спешит... с своими рощами, лугами», где «лето быстрое летит», как тут же, следом «настала осень золотая, // Природа трепетна, бледна, // Как жертва пышно убрана» [Пушкин, 1960, Т. 4, с. 143]. Только что заявленная тема судьбы смыкается с мотивом жертвы, и тут же, следом, в той же 29 строфе приход Зимы: «Вот север, тучи нагоняя, // Дохнул, за-

выл – и вот сама // Идёт волшебница зима» [Пушкин, 1960, Т. 4, с. 143].

Пушкин – мастер и эпической монументальности расстановки эпизодов, и эпического завязывания, соединения узловых частей воедино. Так произошло в 29 строфе седьмой главы «Евгения Онегина». Ключевые слова «судьба», «жертва», «зима», – всё объединяет единая тема «пути», уже не как летней прогулки, а как фатального Зимнего Пути. Гениальную пушкинскую 30 строфу седьмой главы вполне можно считать своего рода конспектом или эпиграфом ко всей некрасовской поэме «Мороз, Красный нос». Волшебная красота зимней картины конца 29 – начала 30 строфы резко сменяется фатальным даже отрицательным контекстом смены судьбы героини: «Не радо ей лишь сердце Тани. // Нейдёт она зиму встречать, // Морозной пылью подышать // И первым снегом с кровли бани // Умыть лицо, плеча и грудь: // Татьяне страшен зимний путь» [Пушкин, 1960, Т. 4, с. 143]. Если ранее гадание героини и её вещий сон напророчили смерть, то тема бани 30 строфы седьмой главы романа также сопровождается народными зимними приметами-гаданиями о судьбе. Как известно, банные гадания в русской народной культуре сопряжены со страшными, запретными ритуалами.

Так и здесь, «**первый снег** с кровли бани», которым народная традиция предписывает «умыть лицо, плеча и грудь», пророчит обновление, если вообще не новые повороты судьбы. И если зимний сон Татьяны с медведем пятой главы – это страшный сон, то новое гадание может пророчить новый, страшный Зимний Путь. Но здесь героиня уже не идёт на поводу фатальной народной мистической традиции. Она уже «нейдёт... зиму встречать, Морозной пылью подышать», первым снегом с кровли бани умыть лицо... 31 строфа открывается повтором слова «срок», как чего-то не только определённого, но и назначенного (судьбой), фатального, неотвратимого. Повороты в судьбах героев столь же фатальны и неотвратимы, как и повороты, смены времён года. Финальная восьмая глава в эпизоде роковой последней встречи героя и героини драматична и контрастна, соединяет и времена года, эпизоды которых как бы «рассыпаны», разумеется, значимо, по всему пространству «Евгения Онегина».

Темы драматической смены времён года, прежде всего зимы и весны, соотносены с драматизмом судеб жизни и смерти, но у Пушкина в романе финал этих коллизий открытый. Вообще, довольно характерной чертой стиховой поэтики «Евгения Онегина» является вопросительная интонация в конце значительного ряда конкретных строф или же некий открытый контекст (как бы приглашающий к продолжению действия или к размышлению читателя). Такова, можно сказать, итоговая в плане сюжетной поэтики романа в стихах 39 строфа финальной восьмой главы: «Дни мчались; в воздухе нагретом // Уж разрешалась зима; // И он не сделался поэтом, // Не умер, не сошёл с ума. // Весна живит его...». Далее следует финальная тема пути, но уже только как бы Зимнего Пути: «...Несётся вдоль Невы в санях. // На синих, иссечённых льдах // Играет солнце; грязно тает // На улицах разрытый снег. // Куда по нём свой быстрый бег Стремит Онегин?...».[Пушкин, 1960, Т. 4, с. 173]. Роман имеет такой же открытый финал, как и 39 строфа восьмой главы, таков же и открытый контекст фатального мотива «Зимний Путь». Кстати, последние строки некрасовской поэмы – эпопеи «Мороз, Красный нос» оканчивается многоточием, как бы открыты в пространство; открытую структуру имеет и некрасовская эпопея «Кому на Руси жить хорошо».

Мотив Пути, даже Зимнего Пути Н.А.Некрасов разрабатывает в своей поэме «Мороз, Красный нос» вслед за Пушкиным. Об этом говорила и А. А. Ахматова, как отмечалось выше [Филипповский, 2008]. Некрасов уже во вступлении к поэме заявляет эту тему рокового пути, «тернистого» пути, «последнего» пути. Здесь же – тема смерти: «А теперь – мне пора умирать», связанная всё с тем же мотивом пути-дороги «...Не за тем же пускаться в дорогу, Чтобы в любящем сердце опять Пробудить роковую тревогу...» [Некрасов, 1982, Т. 4, с. 77]. Фатальность мотива бури, которая «сломила старый дуб,... иву,... на которой поблекли листья», – в тексте вступления соединена с воспоминанием о смерти матери: «...В ночь, когда бедная мать умирала...» [Некрасов, 1982, Т. 4, с. 77-78]. Не случайно первая часть поэмы озаглавлена «Смерть крестьянина» и начинается строками: «Савраска увяз в половине сугроба – // Две пары промёрзлых

лаптей // Да угол рогожей покрытого гроба // Торчат из убогих дровней» [Некрасов, 1982, Т. 4, с. 78].

Ю. В. Лебедев давно уже отметил, как характерную для поэтики Некрасова, аллитерацию «гроб» – «сугроб» [Лебедев, 1974]. Она же метафорически пронизывает всю поэтическую ткань поэмы-эпопеи «Мороз, Красный нос». Кстати, в этом плане отнюдь не случайна перекличка с Пушкиным, с мотивом «сугроба» в эпизоде сна Татьяны, иномирия Медведя в пятой главе «Евгения Онегина» (с пророчеством о смерти Ленского). Смерть героя в поэме-эпопее «Мороз, Красный нос» – это смерть Прокла. Дарья, его жена, героиня поэмы – столь же принципиальна в этой эпопее, как и образ, тема, судьба пушкинской Татьяны, причём также в пространстве Зимнего Пути. Конечно, «Мороз, Красный нос» Некрасова – не менее «зимняя» поэма, чем «Евгений Онегин» Пушкина, но тема весны не только встречается, но и важна и там, и там. У Некрасова на фоне трагических «зимних» снов-видений во второй части поэмы героиня видит «весенне-летний» сон, грёзу о семейном и личном счастье.

И всё же отмеченный многими исследователями двоичный символизм в поэме-эпопее «Мороз, Красный нос» однозначно связан с похоронными традициями русского народа. Вслед за двумя первыми строфами, где этот символизм как бы заявлен, следуют другие с повтором слова «саван». Его шьёт со слезами вдова умершего Прокла. И сугроб, и промёрзлые лапти, и убогие дровни, – всё это знаки Зимнего Пути, последнего, трагического пути. Характерна строка: «Как саваном, снегом одета, // Избушка в деревне стоит» [Некрасов, 1982, Т. 4, с. 79]. Здесь всё, как и вообще в поэме, погружено в пространство Зимы: «Старуха в больших рукавицах // Савраску сошла понукать. // Сосульки у ней на ресницах, // С морозу – должно полагать» [Некрасов, 1982, Т. 4, с. 78].

Драматическое соотнесение зимы и лета, судеб героини и героя, – общая канва сюжетосложения и художественной поэтики пушкинской и некрасовской поэмы-эпопеи. Парна и художественная структура «Мороз, Красный нос», – не просто две основные главы, но и их поэтическая биполярность: первая – как бы земная быль о смерти крестьянина, вторая – сказка, она так и

называется «Мороз, Красный нос». Как и у Пушкина, значимо использовано слово «судьба». У Некрасова это судьба-доля, причём, тяжкая доля (Прокля). Но несколько иначе, как и Пушкина судьба Татьяны, трактована Некрасовым судьба и образ Дарьи, главной героини поэмы-эпопеи. Здесь уже использовано словосочетание «судьба как грозная доля» или другое «женщина русской земли». Дарья – «случайная жертва судьбы». И тут же следует знаменитый как бы гимн величию, красоте, достоинству русской женщины: «...Есть женщины в русских селеньях...» [Некрасов, 1982, Т. 4, с. 80].

Конечно, Некрасов в своих поэмах не слепой последователь Пушкина, он самобытен, не только в чём-то, но и во многом идёт дальше Пушкина. В частности, и «Евгений Онегин», и «Мороз, Красный нос», – поэмы-эпопеи русской жизни, но у Некрасова жанровая идентичность ещё шире. Это реквием, со всеми присущими ему жанровыми чертами: торжественностью, музыкальностью, скорбью и связанными с ними новой масштабностью и грандиозностью. К этому следует добавить погружённость поэмы Некрасова в жанровое пространство народной поэтики, прежде всего, плачей-причитаний. Самостоятелен Некрасов и в плане метрической поэтики. Если у Пушкина в «Евгении Онегине» это одический, масштабный, эпический, как бы ещё ломоносовский четырёхстопный ямб, то у Некрасова в его «Морозе...», как, впрочем, и в «Кому на Руси жить хорошо», – в основном, трёхстопный нерифмованный ямб с дактилическими и мужскими окончаниями [Лотман, 1988; Прокшин, 1979; Чуковский, 1955]. К тому же, эта особая метрическая форма, по замыслу Некрасова, в большей степени соответствует крупному и масштабному эпико-повествовательному формату поэмы [Чуковский, 1955]. Конечно, поэмы Некрасова, и «Мороз...», и «Кому на Руси жить хорошо», в чём-то ближе к народной метрике, а также народной ментальности, традициям, но и здесь, как это ни парадоксально, поэт следует за Пушкиным [Чуковский, 1955].

Ведь не случайно образ Медведя, древнего культового зверя русской архаики, занимает столь важное место в поэтической структуре «Онегина» [Пушкин, 1960, Т. 4; Филипповский, 2008]. В «Морозе...» этот образ как бы локализован: умирающего Прокля

люди хотели «положить под медведя», чтобы он ему кости размял, передал свою жизненную силу [Некрасов, 1982, Т. 4, с. 89]. Но этот как бы локальный образ парадоксально придаёт монументальности и особого колорита всей поэме. В «Кому на Руси жить хорошо» с медведем как бы соотносится образ Савелия, богатыря святорусского: «С большущей сивой гривой, // Чай, двадцать лет не стриженный, // С большущей бородой, // Дед на медведя смахивал, // Особенно как из лесу, // Согнувшись выходил... // Как в низенькую горенку // Входил он: ну, распрямится? // Пробьёт дыру медведище // В светёлке головой!». Старик и поступил «косолопо», – допустил гибель младенца Дёмушки [Некрасов, 1982, Т. 5, с. 141-142].

Пушкин и Некрасов в своей поэтической эпике черпали из круга понятий, символов, образов и представлений, в том числе, стадияльно более ранних, чем средневековые [Филипповский, 2010]. Причина этого лежит не только в деревенской глубинке, где волею судеб оба оказались (Михайловское и Болдино у Пушкина, Грешнево и Аббакумцево у Некрасова), но и в глубоком интересе, проникновении обоих поэтов в народную культуру этой глубинки [Филипповский, 2010]. Космизм и архаика художественной поэтики Пушкина и Некрасова, авторов эпопей, опираются и на образы, подобные медведю древней архаики, на образ Мороза из русской сказки, женские образы, как более близкие к истокам жизни и природы, и на образы собственно Природы (антиномии Зимы и Лета-Весны) [Филипповский, 2008]. То же можно сказать и об антиномии Жизни-Смерти, где поэтический акцент постоянно балансирует или меняется (как противостоят или взаимодействуют в поэмах образы времён года) [Филипповский, 2008].

Что касается эпики Некрасова, то темы Смерти и Зимы, особенно, в эпопее «Мороз, Красный нос», доминантны [Филипповский, 2008]. Но это и должно было быть характерно для жанра Реквиема. Конечно, у Некрасова здесь классическая поэтика органически соединилась с народной, поэтикой плача и причитаний (об этом исследователями написано достаточно много, например, Ириной Михайловной Колесницкой или другим крупным учёным-фольклористом Кириллом Васильевичем Чи-

стовым) [Колесницкая, 1956; Чистов, 1947]. Мотивы народных причитаний весьма характерны и для эпопеи Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Речь идёт, прежде всего, о причитании-молитве Матрёны Тимофеевны, главной героини поэмы, «в ночь морозную // Под звёздным небом Божиим», где «чем больше я молилася, // Тем легче становилось, // И силы прибавлялося, // Чем чаще я касалася // До белой снежной скатерти // Горящей головой...» [Некрасов, 1982, Т. 5, с. 177].

Конечно, велико раскаяние Онегина в его ответном, явно запоздалом, письме Татьяне, но это, конечно, не покаяние в христианском смысле. Вообще же поэзия Пушкина этого мотива не лишена. Например, его второе «Воспоминание в Царском Селе» 1829 г. содержит евангельский образ блудного сына: «...вхожу с поникшей головой. // Так отрок Библии, безумный расточитель...» [Пушкин, 1959, Т. 2, с. 260]. Покаянный характер имеет ответное послание Пушкина Владыке Филарету: «Я лил потоки слёз нежданных, // И ранам совести моей // Твоих речей благоуханных // Отраден чистый был елей» [Пушкин, 1959, Т. 2, с. 287]. Однако, в сравнении с пушкинской, эпика Некрасова глубоко и мощно представила образы и традицию христианского покаяния. По сути, «Кому на Руси жить хорошо» представляет собой поэтическое исследование русского греха и русского покаяния [Филипповский, 2008; Филипповский, 2018]. И речь идёт не только о главе «Пьяная ночь» или даже о глубоко христианском покаянии Матрёны Тимофеевны и старика Савелия на могилке погибшего Дёмушки. Эту тему греха и покаяния специально обсуждает глава «Про холопа примерного – Якова верного». Здесь и барин «вернулся домой, причитая: «Грешен я, грешен! Казните меня!» – Будешь ты, барин, холопа примерного, Якова верного, Помнить до Судного дня!». А далее опять: «Грехи, грехи – послышалось Со всех сторон: – Жаль Якова, Да жутко и за барина, – Какую принял казнь!... Ещё прослушали Два три рассказа страшные И горячо заспорили О том, кто всех грешней?» [Некрасов, 1982, Т. 5, с. 199].

Поразительна в главе «И старое, и новое. Крестьянский грех» сцена коллективного покаяния народа: «Площадка перед Волгою, Луною освещённая, Переменилась вдруг. Пропали люди

гордые...». И опять здесь: «Великий грех! великий грех!» – Тоскливо вторил Клим». И как итог этих глав: «Всё прощает Бог, а иудин грех Не прощается. Ой, мужик! мужик! Ты грешнее всех, И за то тебе вечно маяться!» [Некрасов, 1982, Т. 5, с. 212]. Семеро странников поэмы-эпопеи Некрасова, – отнюдь не путешественники-искатели счастья народного. Они в поэме – скорее самовидцы, свидетели народного греха и народного покаяния [Филипповский, 2018]. Таков на самом деле был грандиозный поэтический замысел Н. А. Некрасова, автора великой эпопеи народной жизни «Кому на Руси жить хорошо».

Мотив весны в поэзии А. С. Пушкина и Н. А. Некрасова

Изображение весны не редкость в русской и мировой поэзии, начиная с античности и средневековья. Однако редко где образ весны достигает такой мощи и выразительности, как в начале седьмой главы пушкинского «Евгения Онегина» и в «Зеленом Шуме» Некрасова [Пушкин, 1936; Некрасов, 1989]. Представляется, что подобная гениальная парность не случайна, как не случайны пушкинские традиции и аллюзии в поэтическом творчестве Некрасова. Этим традициям в некрасовской поэзии посвящена целая литература, но отмеченная текстовая связь с опорой на текстовый мотив весны в произведениях двух русских поэтов, как видится, должным образом еще не рассматривалась [Мостовская, 1991].

Весна – «утро года», по лучезарным словам Пушкина в «Евгение Онегине», но она является в противоборстве с зимой, и ее образ в поэзии не только не гармоничен, но очень часто откровенно противоречив внутренне и по природе напоминает образ-оксюморон. Эту особенность мотива весны уже приходилось пояснять в статье «Мотивы славянской весенне-летней обрядовой поэзии в творчестве А. Пушкина и Ф. Прешерна», в основу которой лег доклад на совместной конференции Института славяноведения РАН и Академии наук Словении, проведенной в МГУ им. М. В. Ломоносова в год юбилея двух великих национальных поэтов А. С. Пушкина и Франце Прешерна [Филипповский, 2018]. Фольклорный контекст весенней поэтической темы,

может быть, не столь очевидный в «Евгении Онегине», в пушкинской «Сказке о Медведихе» не может вызвать ни малейших сомнений, а в целом свидетельствует о включенности Пушкина в ареал мировой авторской поэзии, чувствительной к фольклорному, в том числе весеннее-летнему обрядовому, наследию. О нем блестяще писал в своем замечательном исследовании «Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян» русский ученый старшего поколения Е. В. Аничков [Аничков, 1903, Т. 74; 1905, Т.78].

Что касается того, что Некрасовская Муза подпитывалась в том числе и русскими фольклорными традициями, народной поэтической культурой, то об этом написано весьма немало [Абрамов, 1935]. «Зеленый Шум», правда не в первой журнальной публикации 1863 г., а в последующей, но также авторской, снабжен известным примечанием самого Некрасова: «Так народ называет пробуждение природы весной» [Некрасов, 1981, Т.2 с.142]. И. С. Абрамов в 1935 г. установил фольклорный источник поэтического концепта «Зеленый шум» в публикации украинского ученого-фольклориста М. А. Максимовича «Дни и месяцы украинского селянина: «Ой, нумо ж мы нумо, // В зеленого шума, // А в нашего шума // Зеленая шуба...» [Абрамов, 1935; Максимович, 1877, с.479], а В. А. Кошелев подтвердил, что Некрасов точно был знаком с этой публикацией, поскольку анонсировал весеннюю книжку журнала «Русская беседа» «в майском томе «Современника», поздравив читателей «с новым журналом» [Кошелев, 2008, с. 161]. Поэтому можно утверждать, что и в поэзии Пушкина, и Некрасова весенняя тема, поэтический мотив весны, как, впрочем, и в мировой поэзии, стимулированы народным фольклором и обрядом весеннее-летнего календарного цикла.

Практически повсеместно в народных весенних календарно-обрядовых праздниках мотивы торжества жизни, тепла, света сочетаются, сплетаются с темой, мотивами ухода, смерти в образах народного карнавала, например, сожжения Масленицы, похорон Костромы, похорон кукушки, похорон Пуста (в Словении), проводов рusalки [Филипповский, 2018]. Неоднозначность, амбивалентность поэтической рефлексии, связанной с мотивом весны, характерна не только для народно-фольклорной традиции, но и для названных выше текстов Пушкина и Некрасова.

Апофеоз весны в начале 7 главы «Евгения Онегина» осложнен темой гибели, смерти, могилы Ленского и, соответственно, у Некрасова темой убийства изменницы-жены героя поэмы. Пушкин «Гонимы внешними лучами», «уже снега сбежали», но, отметим, «мутными ручьями»; «Улыбкой ясною природа // Сквозь сон встречает утро года», но тут же – «Как грустно мне твое явленье, // Весна, весна! пора любви! // Какое томное волненье // В моей душе, в моей крови! // С каким тяжелым умиленьем...» – воспринимает весну лирический герой и она: «Наводит скуку и томленье // На душу мертвую давно, // И все ей кажется темно». Далее следует тема «погибших осенью листов», тема «горькой утраты». А далее: «Меж гор..., где ручеек // Виясь бежит зеленым лугом,... // Там соловей, весны любовник, // Всю ночь поет... // Там виден камень гробовой», – с эпитафией Владимиру Ленскому. Так контрастно реализуется мотив весны во вступлении к 7 главе «Евгения Онегина» [Пушкин, 1936, с. 144-145].

А как же «Зеленый Шум» Некрасова? Тот же апофеоз весны и столь же контрастно и амбивалентно: «Идет-гудет Зеленый Шум», // Зеленый Шум, весенний шум! // Играючи расходится // Вдруг ветер верховой: // Качнет кусты ольховые, // Подымет пыль цветочную, // Как облако: все зелено, // И воздух, и вода!» [Некрасов, 1989, с. 102-104]. И сразу речь заходит о «хозяйюшке», Наталье Патрикеевне, которая «скромна... // Водой не замутит!» Отметим характерный перифраз пушкинской темы с «мутными ручьями» из текста вступления к 7 главе «Евгения Онегина». У Пушкина апофеоз весны с «улыбкой ясною», но и мутными ручьями» [Пушкин, 1936, с. 144-145]. У Некрасова «весенний шум» пафосно, риторично, и сразу следом – просторечно-сниженно «скромна..., водой не замутит!» и тут же «Типун ей на язык!» и «глупая...», «...сам-друг с обманщицей // Зима нас заперла...». И тут же «дума лютая... // Убить...». Тема убийства сомкнулась с мотивом «зимы лютой»: «А тут зима косматая // Ревет и день и ночь: // «Убей, убей изменницу! // Злодея изведи!» [Некрасов, 1989, с. 102-104].

Ситуация контрастна, антиномии у Некрасова не ограничиваются весна-зима или даже внутренней контрастностью образа весны. Или даже контрастом высокой и сниженной тем: приход

весны и ужасы зимы в Питере. Поэт прибегает к уже ставшей традиционной для него, начиная с поэмы «В дороге», фразеологически сниженной лексике. Часть уже приведена выше: «Водой не замутит!», «беда случилася», «Сама сказала, глупая, // «Типун ей на язык!», «...сам-друг, «дума лютая», «жаль сердечную», «Стерпеть – так силы нет!», «зима косматая», «ревет и день и ночь», «злодея изведи!», «Не то весь век промаешься, // Ни днем, ни долгой ноченькой // Покоя не найдешь», «В глаза твои бесстыжие // Соседи наплюют!» [Некрасов, 1989, с. 102-104]. Разумеется, эта сниженность лексики маркирована. Она контрастно выделяет особую среднюю, центральную композиционно часть текста поэмы, имеющую особую сюжетную повествовательность: история с изменой жены, когда «под песню-вьюгу зимнюю // Окрепла дума лютая – // Припас я вострый нож...». Однако убийство не состоялось: «Да вдруг весна подкралася» [Некрасов, 1989, с. 102-104].

Тема весны, «Зеленого Шума» доминантна не только потому, что обрамляет первый текстовый эпизод поэмы – рамочный, но и потому, что «рассекает» повествовательную часть пополам, как бы дезавуируя ее; если в первом повествовательном эпизоде «припас я вострый нож», то второй рамочный эпизод «Зеленого Шума» снимает тему убийства – «нож валится из рук» [Некрасов, 1989, с. 102-104]. Особое значение в обоих рамочных эпизодах с темой весны («Зеленый Шум») приобретают звуковые повторы: в первом аллитерации «л», во втором – аллитерации «л» и «ш». Что интересно, Некрасов и в звукописи поэмы «Зеленый Шум» («л» – «ш») следует за Пушкиным (звукозапись первых, начальных 7 строф 7 главы): 1. Гонимы внешними лучами...; 2. На лоне сельской тишины!; 3. Внимая новый шум лесов...; 4. Вы, равнодушные счастливыцы, // Вы, школы Левшина птенцы...; 5. Пойдемте слушать шум дубровный...; 6. Там соловей, весны любовник, // Всю ночь поет; цветет шиповник, // И слышен говор ключевой...; 7. И на могиле при луне, // Обнявшись, плакали оне [Пушкин, 1936, с. 144-145].

Интересно, что мотив зимы в связи с повествовательной, сюжетной темой обнаруживается не только в центральном композиционном эпизоде «Зеленый Шум» Некрасова. Во вступлении

к 7 главе «Евгения Онегина» строфа У, также занимающая срединное, центральное положение в тексте первых 7 эпизодов, также отмечена мотивом зимы в связи с темой Евгения Онегина, то есть, главной темой романа: «И вы, читатель благосклонный, // В своей коляске выписной, // Оставьте град неугомный, // Где веселились вы зимой; // С моею музой своенравной // Пойдемте слушать шум дубравный // Над безымянною рекой / В деревне, // Где Евгений мой, // Отшельник праздный и унылый, // Еще недавно жил зимой // В соседстве Тани молодой, // Моей мечтательницы милой; // Но где его теперь уж нет... // Где грустный он оставил след» [Пушкин, 1936, с. 145]. Можно думать, что Некрасов, автор поэмы «Зеленый Шум», не остался равнодушен не только к тексту публикации М. А. Максимовича из украинского фольклора, но и к тексту начала 7 главы пушкинского «Евгения Онегина».

Речь идет не только об аллитерациях «л» и «ш» или оппозиции «весна-зима», или об антиномии «жизнь-смерть», или о взаимопереплетении мотива весны как поэтической доминанты с центральным повествовательным сюжетом или также с доминантной темой любви как коррелята весны. Особого внимания заслуживает в обоих сопоставляемых текстах собственно поэтический мотив – «песнь». В 17 строфах 7 главы «Евгения Онегина» этот мотив встречается дважды, впрочем, как и в тексте Некрасова. У Пушкина это 1 и 7 строфа, то есть, начальная и завершающая вступление, но также VI строфа. В I и VI строфах это песнь соловья – «любownika весны»: «...Стада шумят, и соловей // Уж пел в безмолвии ночей»; «Там соловей, весны любовник, // Всю ночь поет...» В заключительной VII строфе вступления поет старик-пастух, поет над могильным памятником убитого поэта Ленского: «Но ныне... памятник унылый // Забыт... Один, под ним, седой и хилый // Пастух по-прежнему поет // И обувь бедную плетет» [Пушкин, 1936, с. 145].

В поэме «Зеленый Шум» мотив «песнь» впервые появляется на фоне темы зимы – убийства в центральной части текста, в повествовательном сюжете о жене-обманщице: «Под песнювьюгу зимнюю // Окрепла дума лютая – // Припас я вострый нож». Песни зимней вьюги противопоставлена песнь весны и

любви в финале поэмы: «И все мне песня слышится // Одна – в лесу, в лугу: «Люби, покуда любится, // Терпи, покуда прощается, // И – Бог тебе судья» [Некрасов, 1989, с. 102-104]. У Пушкина финальная песнь пастуха над могилой поэта, – прием поэта-романтика; у Некрасова финальная песнь любви, прощения, смирения, – знак поэта-христианина. Однако мотив «песнь» в поэме «Зеленый Шум» встречается еще до финала: это песнь весны, но, что характерно, подчеркнуто на контрасте со злой зимней песнью вьюги – это новая песнь: «А рядом новой зеленью // Лепечут песню новую // И липа бледнолистая // И белая березонька // С зеленою косой! // Шумит тростинка малая, // Шумит высокий клен... // Шумят они по-новому, // По-новому, весеннему...» [Некрасов, 1989, с. 102-104].

Тема нового в поэме «Зеленый Шум» в некоторых некрасоведов советской эпохи ставится в известную связь с тем, что якобы Некрасов намеренно и программно поместил «Зеленый Шум» в одном номере «Современника» с романом Н. Г. Чернышевского «Что делать?» (из рассказов в новых людях) [Дубинская, 1954, с. 223-224]. К чести исследователей, в частности, В. А. Громова, «надо отметить, что, высказывая отмеченную мысль, он все же не жестко на ней настаивает, а возможно, и не совсем настаивает» [Громов, 1997, с. 86-97]. Так что В. А. Кошелев, который справедливо критикует сторонников «...отмечено якобы программного журнального хода Некрасова-поэта и издателя, возможно, чрезмерно обвиняет в подобном грехе социологизации или социализации В. А. Громова»¹ [Кошелев, 2008, с. 162]. Тем более, что, развивая параллели текста 7 главы «Евгения Онегина» и «Зеленого Шума», нельзя не отметить фразу «новый шум лесов» в 3 строфе 7 главы пушкинского романа в стихах.

Интересно, что лексема «зеленый» также встречается здесь: «леса // Как будто пухом зеленеют»; «...Ручеёк, // Виясь зеленым лугом»; «новый шум лесов» как метафора не уступает по оригинальности «Зеленому Шуму» [Пушкин, 1936, с. 144-145]. Характерно, что «новый шум лесов» в 3 строфе 7 главы противопоставлен иной «старой весне», – динамика, вполне способная подвинуть поэта-последователя Пушкина (а Некрасов таковым, безусловно, являлся) на новые талантливые находки. И Некрасов

их сделал. Вот эта строфа Пушкина: «Или, не радуясь возврату // Погибших осенью листов, // Мы помним горькую утрату, // Внимая новый шум лесов; // Или с природой оживленной // Сближаем думою смущенной // Мы увяданье наших лет, // Которым возрождения нет? // Быть может, в мысли нам приходит // Среди поэтического сна // Иная, старая весна // О чудной ночи, о луне...» [Пушкин, 1936, с. 144-145].

Темы старого и нового, прошедшие через острый кризис текстового водораздела, равно характерны и для начала 7 главы «Евгения Онегина», и для «Зеленого шума» Некрасова, написанного и изданного в 1862–1863 гг. на волне обновления России реформой 1861 г. Однако, какая бы социологизация текста некрасовской поэмы ни отмечалась, все же и в пушкинском, и в некрасовском тексте всегда акцент делался учеными на имманентные аспекты текстовой поэтики, собственно художественную специфику обоих литературно-поэтических текстов. Ведь и у Пушкина в 7 главе его великого романа в стихах, и в «Зеленом Шуме» Некрасова, несмотря на очевидный крах любовной линии или любовных сюжетных линий, апофеоз мотива весны все же соединяется с апофеозом мотива любви (при том, что оба предельно оксюморонны по своей внутренней природе). В пушкинском тексте начала 7 главы, напомним, «Весна, весна! пора любви!», «Там соловей, весны любовник, // Всю ночь поет...», уже в VIII песни 7 главы тема любви получает новое развитие: «Мой бедный Ленский! Изнывая // Не долго плакала она. // Увы! Невеста молодая // Своей печали неверна. // Другой увлек ее вниманье, // Другой успел ее страданье // Любовной лестью усыпить, // Улан умел ее пленить, // Улан любим ее душою... // И вот уж с ним пред алтарем...» [Пушкин, 1936, с. 145-146].

Подобно пушкинскому разрешению обсуждаемого эпизода 7-й главы «Зеленый Шум» завершается (после драмы с попыткой убийства неверной жены) как бы оптимистическим финалом, где тема любви (как и весны) преодолевает все, перекрывает все противоречия, разломы и драмы земного бытия: «И все мне песня слышится // Одна – в лесу, в лугу; // «Люби, покуда любит-ся, // Терпи, покуда терпится, // Прощай, пока прощается // И – Бог тебе судья» [Некрасов, 1989, с. 104]. Перекрывается, разре-

шается и контрастная сюжетная природа обсуждаемых пушкинского и некрасовского текстов, получая внутреннюю цельность, завершенность и гармонию (на фоне очевидной и вопиющей, казалось бы, дисгармонии и противоречивости). И достигается подобная синтезирующая тональность обоих текстов, конечно, их эпической, а отнюдь не лирической (как бы это могло показаться) художественной природой.

При все очевидных фольклорно-обрядовых ориентирах авторской поэзии обсуждаемых текстов, следует признать неправомерность рассуждений К. И. Чуковского о песенной природе «Зеленого Шума»: «Этот факт является одним из свидетельств песенного характера «Тройки», «Огородника», «Думы», «Калистрата», «Зеленого Шума», «Коробейников», фрагментов поэмы «Мороз, Красный нос...» [Чуковский, 1955, с. 606]. И напротив, совершенно права И. А. Дымова, говоря об эпической природе текста «Зеленый Шум» Н. А. Некрасова: «Факт генетической связи новеллы «Зеленый Шум» с тремя поэмами («Мороз, Красный нос», «Бродяга» И. Аксакова, «Кому на Руси жить хорошо». – Г. Ф.) для нас проливает свет на эпическую природу этого стихотворения, так как эпическое начало – важная составляющая жанра новеллы» [Дымова, 2008, с. 86].

Здесь уместно будет добавить, что «Зеленый Шум» как эпический по своей природе текст замечательно соотносится с безусловно эпическим литературным полотном 7-й главы «Евгения Онегина», о чем шла речь выше. Что же касается лексем «песня, песнь» в контексте как пушкинской 7-й главы, ее начала, так и некрасовского «Зеленого Шума», то однозначно это текстовые мотивы или образы, никак не жанровые характеристики текста в целом (или даже его частей). Другое дело, что отмеченные лексемы в обоих текстах очевидно призваны подчеркнуть народно-романтическую или даже народно-фольклорную соотносительность авторских поэтических текстов, их связь с природой, точнее миром природы, опоэтизированной в текстах двух великих русских поэтов. У Некрасова отмеченная поэтизация претворилась в поэтическом образе-концепте «Зеленый Шум», ставшем визитной карточкой обновления России, жизни ее народа после 1861 г.

Об эпической драматизации конфликта на материале поэмы «Зеленый Шум» пишет А. А. Смирнов, известный своими замечательными работами по пушкинской поэтике [Смирнов, 1988, с. 26]. Ученый полагает, что в поэме Некрасова, которая завершается «победой доброго начала, ... отчетливо проступают жанрового облика традиционной любовно-бытовой баллады, которому Некрасов придает принципиально новое освещение, воссоздавая диалектику добра и зла...» [Смирнов, 1988, с. 26]. Изначально драматичный и амбивалентный мотив весны определяет успех эпической драматизации и пушкинского начала 7-й главы «Евгения Онегина», и некрасовского «Зеленого Шума», составляя важный момент сопряжения поэтических традиций и новаторства двух великих поэтов. Некрасов подхватывает специфику пушкинского поэтического новаторства, но в новых условиях и на новом уровне. Здесь в полной мере «работает» столь ярко заявленной в обоих обсуждаемых текстах мотив «новизны» как прежде всего и преимущественно новизны поэтической, причем, как совершенно справедливо считает А. А. Смирнов, новизны принципиальной, новаторской.

Как уже отмечалось, Пушкин и Некрасов отнюдь не были первыми поэтами, обратившимися к мотиву весны. Поэтому важными, но не принципиальными для поэтической специфики «Зеленого Шума» Некрасова являются припоминания Н. Н. Скатова и В. А. Кошелева о весенней теме в лирике Ф. И. Тютчева и А. А. Фета [Скатов, 1986; Кошелев, 2008]. Конечно, еще в 1849 г. Н. А. Некрасова в своей знаменитой статье «Русские второстепенные поэты» говорит о стихотворении «Весенние воды» Тютчева или «Весна» А. А. Фета. Из этого, однако, не следует, что в 1862-1863 гг. эти давние припоминания лирических стихов поэтов-современников подвигли Некрасова на исполненное эпической драматизации произведение-апофеоз весны как поэтического аналога обновления природы и жизни человека. Тех самых мотивов, которые применительно к пушкинскому апофеозу весны и жизни на фоне зимы и смерти развернуты в начале 7-й главы «Евгения Онегина», составлявшего неотъемлемую часть поэтического сознания Некрасова, в том числе как автора новаторской поэмы «Зеленый Шум».

Примечания

¹ В. А. Громов Стихотворения «На Волге (Детство Валежникова)» и «Зелёный Шум» в стадиальном контексте / В. А. Громов // Карабиха. Историко-литературный сборник. Вып.3. Ярославль, изд. ГЛММЗ «Карабиха», с.97: «Вещие строки великого поэта, сыграв свою, так сказать, изначально сопутствующую роль на журнальных страницах, обретали дополнительную поэтическую энергию для вечного нравственно-эстетического бытия независимо от литературной судьбы тех вещей, с которыми они выходили на суд читателей в преднамеренном, то-есть, взаимообусловленном при порой даже в достаточно случайном, явно не мотивированном соседстве».

«Тишина» Некрасова и поэтические традиции Пушкина

Искания Некрасова автора «Тишины» на переломе его творческого пути столь же глубоки, сколь и связаны с магистральными традициями мировой, русской и; в частности, пушкинской поэзии. Поэма «Тишина», написанная вскоре после возвращения Некрасова, из поездки по Европе, ярче других его произведений обнаруживает близость поэта к родному краю, острое и радостное чувство встречи с ним после вынужденной разлуки, воссоединение с землей предков, своими корнями, истоками. Некрасовские поэтические интонации в «Тишине» не случайно так приближены к пушкинским в «Деревне», «Вновь я посетил», «Два чувства дивно близки нам...», «Пора, мой друг, пора...». Само название некрасовской поэмы точно совпадает с поэтической квинтэссенцией пушкинской музыки «ясная тишина» [Струве, 1990, с. 317-327]. Не случайно и Ф. М. Достоевский в своей знаменитой речи на могиле Некрасова назвал поэта преемником Пушкина.

То, что Некрасов был внимательным читателем Пушкина, видно уже из перекрестного текстового анализа пушкинской «Деревни» и некрасовской «Тишины», где легко обнаруживаются многочисленные текстовые параллели: «Приветствую тебя...» «... посылаю всему привет...»; «Я твой...» – «я твой...»; «на мирный шум дубров, на тишину полей...» «...и ровный шум лесов сосновых и деревенек тишину...» [Некрасов, 1982, Т. 4, с. 51-56].

Тем не менее, некрасовская тишина в отличие от сельско-идиллической тишины раннего Пушкина с его вольнолюбивыми, гражданственными мотивами это тишина могил предков тысячелетней России. Здесь, на путях к храму предков, ищет Некрасов разгадку роковой тишины, молчания своего народа-мученика («светлее твой венец терновый Победоносного венца») [Некрасов, 1982, Т. 4, с.51-56]. Поэт жаждет душевной тишины, покаяния: *«И долго я рыдал и бился // О плиты старые челом, // Чтобы простил, чтоб заступился, // Чтоб осенил меня крестом // Бог угнетенных, Бог скорбящих, // Бог поколений, предстоящих // Пред этим скудным алтарем!»* [Некрасов, 1982, Т. 4, с. 51-56].

«Тишина» Некрасова много ближе духовной «тишине» позднего Пушкина, автора «Вновь я посетил...», который также возвращается к своей деревне, но теперь в новом качестве: «...И сам, покорный общему закону, Переменился я» [Пушкин, 1959, Т. 2, с. 443-444]. Популярный мировой сюжет «возвращения блудного сына», нравственного возрождения родной землей зрелый Пушкин и Некрасов рассматривали как исход земных страстей человека, как его последнее упование. Тишину родной земли Пушкин назвал «животворящей святыней»: *«Два чувства дивно близки нам – // В них обретает сердце пищу: // Любовь к родному пепелищу, // Любовь к отеческим гробам. // Животворящая святыня! // Земля была б без них мертва, // Как <...> пустыня // И как алтарь без божества»* [Пушкин, 1959, Т. 2, с. 596].

Некрасов не просто признавался в любви своей земле, но благодарил за ее способность «врачевать» душу человека: *«Все рожь кругом, как степь живая. // Ни замков, ни морей, ни гор... // Спасибо, сторона родная, // За твой врачующий простор!»* [Некрасов, 1982, Т. 4, с. 51-56]. Лирический герой зрелого Пушкина, как затем и Некрасова, сходит с тропы героической активности, ищет себя скорее в нравственном порыве к духовному преображению и возрождению. Исцеление, освобождение от мук больной души, совести приходит от родной земли, по выражению Некрасова, от «убогого храма земли твоей», куда русский человек «своей тоски неодолимой // Святое бремя приносил // И облегченный уходил!» [Некрасов, 1982, Т. 4, с. 51-56]. Старо-

давние традиции исповеди земле, имеющие прямое отношение к поэтической идеологии позднего Пушкина и Некрасова, автора «Тишины», исследует в своей работе проф. С. Смирнов: «Земля святыня... По древним представлениям земля стояла в близких, интимных отношениях к большой человеческой совести преступления человека, его грехам и просто к его тайнам. Представления эти создавались... из пережитков первобытной древности и влияния народного восточного христианства. Земля мыслилась как судия и как искупительница грехов» [Смирнов, 1913, с. 255].

Дантовская, в конечном счете глубоко христианско-средневековая тема поиска смысла, исхода земных странствий героя буквально пронизывает поэзию позднего Пушкина и «Тишину» Некрасова: *«Войди! Христос наложит руки // И снимет волею святой // С души оковы, с сердца муки // И язвы с совести больной...»* [Некрасов, 1982, Т. 4, с. 51-56].

В поэме Некрасова как бы соединяются мотивы трех замечательных произведений, созданных Пушкиным в последние годы его жизни: поэмы «Странник» и стихотворений «Вновь я посетил», «Отцы пустынники и девы непорочны...» (переложение великопостной молитвы Ефрема Сирина). Некогда возрожденный духом, духовно преображенный и исцеленный Михайловским затворничеством Пушкин тяготился петербургской жизнью трагических последних лет, буквально рвался на волю, к душевной свободе, миру и гармонии. Это и был тот самый свет в конце пути, о котором поэт писал в поэме «Странник» (1835 г.). Образ земного странствия, поиск высшей свободы и духовности приводит героя поэмы к встрече с вестником: *«Пошел я вновь бродить, – уныньем изнывая // И взоры вокруг себя со страхом обращая, // Как узник, из тюрьмы замысливший побег, // Иль путник, до дождя спешащий на ночлег. // Духовный труженик – влача свою веригу, // Я встретил юношу, читающего книгу»* [Пушкин, 1959, Т. 2, с. 440-442].

Он и указал страннику «спасенья верный путь и тесные врата» [Пушкин, 1959, Т.2, с. 440]. Образ вестника свыше присутствует и в «Тишине» Некрасова: *«Храм Божий на горе мелькнул // И детски чистым чувством веры // Внезапно на душу пахнул. //*

Нет отрицанья, нет сомненья, // И шепчет голос неземной: // «Лови минуту умиленья, // Войди с открытой головой...» [Некрасов, 1982, Т.4, с. 51-56]. В поэме Некрасова голос вечности снова приводит героя к поклонению земле, к хтонической теме: «Я внял... я детски умилился... // И долго я рыдал и бился // О плиты старые челом...» [Некрасов, 1982, Т. 4, с. 51-56].

Спасительный образ Матери-сырой Земли вспоминает в своем анализе «Колыбельной» Некрасова как надгробной песни и Д. С. Мережковский [Мережковский, 1991]. Глубинная природа как Руси, так и человеческого духа, их единство и нераздельность, такова философская подоснова поэзии позднего Пушкина и Некрасова. И определяет эту глубину мир родной земли как мир хтонический, мир предков, то есть Земли и Народа вкупе. Солнце в «Тишине» Некрасова – это Солнце русской земли, Солнце предков: «Могилы... Люди в той стране // Еще не верят тишине, // Но тихо... В каменные раны // Заходят сизые туманы. // И черноморская волна // Уныло в берег славы плещет... // Над всею Русью тишина, // Но – не предшественница сна: // Ей солнце правды в очи блещет // И думу думает она...» [Некрасов, 1982, Т.4, с. 51-56].

В последней части поэмы Некрасова гоголевская русская птица-тройка («куда несешься ты, дай ответ?») однозначно несется в мире хтоники, в явственных категориях-символах нижнего мира, через мост междумирия, под мост и вниз, где сыро и прохладно, как под полом: «А тройка все летит стрелой. // Завидев мост полуживой, // Ямщик бывалый, парень русский, // В овраг спускает лошадей // И едет по тропинке узкой // Под самый мост... оно верней! // Лошадки рады: как в подполье, // Прохладно там...» [Некрасов, 1982, Т.4, с. 51-56].

Этот «узкий путь», как и у Пушкина в «Страннике», – «верный путь». Путь героя – это путь к родной земле: «...Ямщик свистит // И выезжает на приволье // Лугов... родной, любимый вид!». Вот она – тишина родной земли, «густых берез»: «Здесь бег коня неслышно – тих, // Легко в их сырости приятной. // И веет на душу от них //Какой-то глушью благодатной. //Скорей туда – в родную глушь!» [Некрасов, 1982, Т.4, с. 51-56].

Тем же настроением хтоники, родной земли как земли предков проникнуто и позднее произведение Пушкина (1834 г.): «Стою печален на кладбище. // Гляжу кругом – обнажено // Святое смерти пепелище // И степью лишь окружено. // И мимо вечного ночлега // Дорога сельская лежит, // По ней рабочая телега // <...> изредка стучит. // Одна равнина справа, слева. // Ни речки, ни холма, ни древа. // Кой-где виднеются кусты. // Немые камни и могилы // И деревянные кресты // Однообразны и унылы» [Пушкин, 1959, Т.2, с. 624].

Эта та самая «беспорывная» кротость, в том числе и в описаниях русской природы, которую отмечал как ключевую для Пушкина Н. В. Гоголь [Мережковский, 1990, с. 101]. И вместе с тем, как и у Некрасова, «спокойствие и тишина Пушкина свидетельствует о полноте жизни», а не Смерти, их объединяет поэтическая тема вечности; родной земли и природы, каждой осенью умирающей с «красою тихою, // Блистающей смиренно» [Мережковский, 1990, с. 101]. Некрасов вполне мог бы сказать вместе с Пушкиным: «Я жить хочу, // Чтоб мыслить и страдать».

Величие лирического героя в жизни и в смерти роднит Пушкина и Некрасова, но и близость его к родной земле: «И хоть бесчувственному телу // Равно повсюду истлевать, // Но ближе к милому пределу // Мне все б хотелось почивать» [Пушкин, 1959, Т.2, с. 264-265]. Образ пахаря, поэтически завершающий «Тишину» Некрасова, эпически объединяет темы Земли и Человека на фоне Вечности, вечной жизни человека на Земле: «Там стыдно будет унывать // И предаваться грусти праздной, // Где пахарь любит сокращать // Напевом труд однообразный. // Его ли горе не скребет? – // Он бодр, он за сохой шагает, // Без наслажденья он живет, // Без сожаленья умирает» [Некрасов, 1982, Т.4, с. 51-56].

Финал обоих цитируемых произведений Пушкина и Некрасова более всего, может быть, показывает близость двух великих поэтов. Вот пушкинский итог: «И пусть у гробового входа // Младая будет жизнь играть, // И равнодушная природа // Красною вечною сиять» [Пушкин, 1959, Т.2, с. 264-265]. А вот финальные строки «Тишины»: «Его примером укрепись, // Сломившийся под игом горя! // За личным счастьем не гонись // И Богу уступай – не споря...» [Некрасов, 1982, Т.4, с. 51-56]. При этом харак-

терно, что Некрасов почти везде идет последовательнее и дальше Пушкина, как бы стремясь выразить и досказать то, что не удалось великому поэту.

В заключение вернемся к упоминавшемуся выше определению поэтического гения Пушкина «ясная тишина», так названа была последняя часть работы Петра Струве «Дух и слово Пушкина» (речь, произнесенная автором 10 февраля 1937 года на торжественном собрании в Русском Доме имени императора Николая II в Белграде). Автор считает, что этим словосочетанием «выражается основной тон пушкинского духа, та духовно-космическая стихия, к которой поэт тянулся как творец-художник и как духовная личность» [Струве, 1990, с. 317]. Исторически и литературно словосочетание «ясная тишина» восходит к Ломоносову, затем его употребляли Державин и Жуковский, затем П. А. Вяземский. Ощущение неизъяснимой (кстати, одно из любимых слов Пушкина) прелести какого-то непостижимого, сверхопытного родства двух слов и понятий в словосочетании «ясная тишина» есть, по мнению Петра Струве, духовное достоинство Пушкина. Тем яснее видится в этой связи поэма «Тишина» Некрасова в отношении к глубинам русского и общечеловеческого поэтического гения Пушкина.

Некрасовские тексты: поэтическая обрамленно-повествовательная модель

Поэтическое творчество Некрасова несет печать поразительной цельности, ибо посвящено человеку, его судьбе, будь то отдельная личность – сам автор, герой или героиня, семья, люди или даже народ. Точнее, – судьбам человека, их излому или слому во всей глубине того, что принято называть драматизмом или трагизмом жизни и что у Некрасова всегда принимает всечеловеческий, глобальный характер. Излом судьбы человека в поэзии Некрасова – это всегда излом бытия, в этом смысле можно говорить об онтологичности некрасовских текстов. По словам Д. М. Мережковского, точно оценившего природу поэтического творчества Некрасова, «вся его поэзия – огонь из кремня» [Мережковский, 1999, с. 430]. Но, если сказать точнее, – это не огонь, а рукотворная первобытная молния, разлом стихий бытия и одно-

временно их соединении. Только так, через трагический разлом бытия и воссоздаваемо от века единство мира и человека в нем.

Такова природа эпического литературного дара древних, начиная с Гомера, такова литературная эпическая природа некрасовской поэзии. Только трагический разлом бытия прошел у Некрасова через его сердце, что так зримо ощущается в лиро-эпической тональности музыки поэта и что весьма нередко воспринимается читателями как некая присущая его произведениям рефлексия. Именно эта усматриваемая у Некрасова и его поэтических творений рефлексия (вкуче с традиционным в политизированном XX в. вниманием к журнально-издательской ипостаси творческой личности Некрасова) практически всю исследовательскую литературу о его творчестве и специфике его художественной поэтики ориентировала в русле якобы ее ведущей революционно-демократической или социальной заданности, проблематики [Чуковский, 1955, с. 46-52].

Рефлексии порой приписывается и многократно отмеченная органическая связь поэзии Некрасова с поэтическим наследием Пушкина. Интертекстуальный характер этих взаимодействий указывает на их интерпретационную или даже мифологосимволическую природу. Так, если говорить о первом признанном критикой поэтическом творении Некрасова – «В дороге», то уже здесь проявилась не только преемственная от Пушкина народность (хотя и она тоже). Впервые после Пушкина и Лермонтова мотивы дороги (путевые впечатления или разговоры) и пути-судьбы человека тесно переплелись, составили то самое эпическое единство, которое это произведение (как и многие последующие подобные ему – «В деревне», «Тишина», «Рыцарь на час», «Железная дорога») с полным правом позволило относить к малым поэмам. Б. В. Томашевский с творчеством Пушкина связывал принципиальное новаторство, исчезновение чистых жанровых форм и отметил, что среди поэтов, шедших следом за Пушкиным и Лермонтовым, особое место занимает Некрасов [Томашевский, 1990]. Он упоминает в этом плане некрасовские стихотворения «Поэт и гражданин», «Сват и жених», эпизоды поэмы «Кому на Руси жить хорошо», как и К. Чуковский – поэмы «Несчастные», «Тишина», «Русские женщины», а М. М. Гин, а

затем Н. Н. Скатов – «Пушкинское» стихотворение Некрасова «Элегия» («Пускай нам говорит изменчивая мода...»), также «Музе», «Поэту (памяти Шиллера)» [Чуковский, 1955; Гин, 1971; Скатов, 1985].

Речь, разумеется, должна идти не просто о пушкинских реминисценциях, а о продолжении и развитии пушкинских традиций в поэзии Некрасова. Текст малой поэмы «В дороге», как нам представляется, даст для подобных наблюдений весьма благодатный материал. И прежде всего, при ее сопоставлении с теми произведениями А. С. Пушкина, где преломилась тема, мотив «дорожных впечатлений или разговоров». Первое, что обращает внимание при анализе «В дороге», – мотив дорожной скуки, открывающий и завершающий стихотворение: «Скучно! Скучно!.. // Ямщик удалой, // Разгони чем-нибудь мою скуку!»... // «–Ну, довольно, ямщик! Разогнал // Ты мою неотвязную скуку!» [Некрасов, 1990, с. 19-21]. Сам по себе этот мотив не является отнюдь открытием Некрасова, например, встречается в стихотворении «Зимняя дорога» А. С. Пушкина 1826 г.: «По дороге зимней, скучной // Тройка борзая бежит... // Скучно, грустно... // Завтра, Нина: путь мой скучен //...», – где он повторен трижды: в начале второй строфы, в начале пятой строфы, в начале заключительной седьмой строфы [Пушкин, 1936, с. 385-386].

Троичный повтор подчеркивает специфику поэтической динамики стихотворения, поддерживает сквозное движение темы и ее единство, в том числе психологическое – цельность элегического дорожного настроения лирического героя. Тема дороги, движения, дорожных впечатлений характерна и для стихотворения 1830 г. «Бесы», где также находим тройной лейтмотивный повтор четырех строк: «Мчатся тучи, вьются тучи; // Невидимкою луна // Освещает снег летучий; // Мутно небо, ночь мутна» [Пушкин, 1936, с. 414-415]. Ритм этих строк – в начале первой строфы, в срединной – четвертой строфе и в финальной седьмой строфе поддерживает не только поступательное движение (как в «Зимней дороге»), но и круговое движение, подобное круговращению вьюги и снежных вихрей [Пушкин, 1936].

В отличие от троичной системы поэтических лейтмотивов пушкинских «Зимней дороги» и «Бесов» мотив дорожной скуки

«В дороге» Некрасова, как уже отмечалось, повторен дважды, оформляя тем самым не поэтический ритм стихотворения, а его кольцевую структуру, которую точнее было бы обозначить как обрамленную структуру текста [Лотман, 2000]. Действительно, центральная повествовательная часть «В дороге», содержащая рассказ-исповедь ямщика, как бы вставлена в своеобразную «раму» в виде экспозиции-вступления и финального двустипия, вложенного автором в уста ездока. Преемствуя от Пушкина мотив дорожной скуки, Некрасов привлекает его для решения своих собственных художественных задач. Обрамленная форма, например, в литературах Древнего мира активно использовалась в жанре «обрамленной повести», вообще-обрамленного повествования (сравните черты древней традиции в «Тысяче и одной ночи») [Гин, 1971, с. 139-140]. Ранний Некрасов, тем самым, уже в 1845 г. делал свой выбор в пользу эпической специфики поэтической формы.

Высокая элегическая грусть на фоне «дорожной темы» («Зимняя дорога»), глобальность стихийных проявлений тайной жизни природы опять же на фоне зимней ночной дороги и дорожного разговора ямщика и ездока («Бесы») – в некрасовской «В дороге» сменяется на «прозу» пространного рассказа ящика о своей горькой доле [Скатов, 1986, с. 16]. Основная часть поэмы – рассказ-исповедь ящика посвящена отнюдь не дорожным впечатлениям (как, например, в «Бесах» А. С. Пушкина), а совсем иным материям – трагическим судьбам Груши – жены ямщика, его самого, – всей его семьи. У Некрасова это – путевой рассказ, где слово, «путь» приобретает самое расширительное значение: не только пути-дороги, но – пути как жизни, судьбы человека (здесь – целой семьи). Нельзя сказать, что и в этой принципиальной трансформации Некрасов всецело оригинален, не связан с традициями пушкинской поэзии. Уже в «Зимней дороге» Пушкин в последней строфе употребляет слово «путь» с несколько расширительным семантическим контекстом по отношению к слову «дорога»: «Грустно, Нина: // Путь мой скучен, // Дремля, смолкнул мой ямщик, // Колокольчик однозвучен, // Отуманен лунный лик» [Пушкин, 1936, с. 414-415].

Тем более, что потом Пушкин использует слово «путь» в гораздо более концептуальном смысле. Например, в седьмой главе «Евгения Онегина» XXX строфа завершается строкой «Татьяне страшен зимний путь» – той самой Татьяне, которая «с ее холодной красою любила русскую зиму» [Пушкин, 1936, с.149, 132]. Безусловно, описывая отъезд героини из родной усадьбы в Москву «на ярмарку невест», поэт обозначает тот самый излом судьбы своей любимой героини, который в своем драматизме выражен метафорой «Зимний Путь», синонимичный трагической судьбе Татьяны (сравните название трагического цикла Ф. Шуберта «Зимний путь» – «Winterreise»). В поэме «Странник» 1835 г. А. С. Пушкин этим самым словом «путь» обозначает уже совсем не дорогу, а духовный ориентир, предначертанную духовную судьбу героя. Трижды в поэме употреблено слово «путь» – в 3 строфе: «Тут ближние мои //... С ожесточеньем... // Меня на правый путь и бранью и презреньем // Старались обратиться»; в 4 строфе: «И я: // Куда бежать? // Какой мне выбрать путь?»; и, наконец, в 5 строфе, ее завершающей строке: «Спасенья верный путь // И тесные врата» [Пушкин, 1936, с.437-438]. Речь идет о таком же драматическом изломе судьбы героя, его жизненного пути, ситуацию которого столь активно преемствовал от Пушкина его верный поэтический наследник Некрасов.

Пожалуй, еще контрастнее обозначил поэтически обсуждаемую концептуальную проблему другой ближайший предшественник Некрасова М. Ю. Лермонтов в своих знаменитых строках: «Выхожу один я на дорогу; // Сквозь туман кремнистый путь блестит; // Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу, // И звезда с звездою говорит» [Лермонтов, 1988, Т.1, с. 222]. Глубина трагичности судьбы человека на фоне бытия или даже трагичности судеб самого бытия явлена в произведении Лермонтова с необычайной силой. Символично-мифологическая ситуация именно такого пути человека – героя поэтического произведения, как и пути героя пушкинского «Странника», однозначно преемствована Некрасовым в его малой поэме «В дороге» и затем в других его малых поэмах. Трагическая фатальность исконно поэтического, с античности, контекста слова «путь» как жизни, судьбы человека, у Некрасова «В дороге» отягчена безальтерна-

тивностью (жестко заданной барским решением) жизненной ситуации ямщика и Груши, его жены.

Таким образом, при всей очевидной преемственности некрасовского стихотворения «В дороге» от поэтической традиции Пушкина («Зимняя дорога», «Бесы») в основе его лежит в принципе иная поэтическая структура (обрамленное поэтическое повествование), поэтическая концепция (не дорожные впечатления, но путь-судьба, жизнь лирического героя). Мотив дорожной скуки, тоски, характерный для стихов А. Пушкина «Зимняя дорога», Н. Огарева «Зимняя дорога», И. Аксакова «Зимний путь», трансформирован у Некрасова не просто в драматическую, но прямо-таки трагическую тональность основной повествовательной части – рассказа ямщика. Совершенно очевидно, «В дороге» было принципиально для молодого Некрасова, что было отмечено и В. Г. Белинским. Более того, экспозиция «В дороге» несет черты программности, в частности, жанровой, этого произведения.

Вернемся еще раз к экспозиции этого произведения. Следом за обращением ездока к ямщику «разогнать чем-нибудь... скуку» предлагается некий жанровый «веер» возможностей формирования основного массива поэтического произведения: «Песню, что ли, приятель, запой // Про рекрутской набор и разлуку; // Небылицей какой посмеши, // Или что ты видал, расскажи // Буду, братец, за все благодарен» [Некрасов, 1990, с. 19-21]. Очевидно, что поэтическая специфика «В дороге» не следует ни жанровым признакам песни, ни сказки-небылицы, это – поэтический рассказ-исповедь ямщика. Однако если рассмотреть жанровую вариативность, реализованную Некрасовым в том же 1845 г., то увидим и песню («Тройка»), и балладу («Огородник»). Тем самым рассуждения о выборе жанра в экспозиции «В дороге» совсем не умозрительны, а, напротив, выстроены вполне программно. Более того, они вписываются в древнейшую парадигму поэтических вступлений с их неперменным этикетным (разумеется, речь идет об этикетности поэтических традиций) рассуждением о выборе жанра, жанровой формы. В литературе, поэзии Древней Руси, например, подобного типа рассуждения находим

во вступлении «Слова о полку Игореве», где речь идет о «слове», «повести», «песни».

В сущности, набор жанровых форм, возможностей, заявленный в экспозиции «В дороге» Н. А. Некрасова близко походит на «веер» жанровых форм в рассуждениях автора «Слова о полку Игореве». Это и неудивительно: обращение Н. А. Некрасова к столь архаической структурно-поэтической модели, как обрамленное повествование, говорит о его принципиальной ориентации поэта на истоки мировой поэтической культуры (то же «Слово о полку Игореве» – не что иное, как обрамленная поэма о судьбах Русской земли на фоне сюжета о походе князя Игоря Святославича в Степь). И не только мировой, но и отечественной – в лице А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова, о чем говорилось выше. Обрамленная поэтическая (повествовательная) форма, как, впрочем, и рассуждения о выборе жанра и стиля со времен поэтической древности и средневековья связывались как правило с поэтическими формами эпики. Н. А. Некрасов, следуя этим традициям, как уже отмечалось выше, тем самым делал свой выбор в пользу поэтической эпики. Она будет неотделима от его поэтического самовыражения на протяжении всей творческой жизни. В. Г. Белинский был совершенно прав, усмотрев в раннем стихотворении поэта черты зрелости, поэтической самобытности и самостоятельности.

«В дороге» как поэтическое «эхо» перекликается с пушкинскими «путевыми» стихотворениями, диалогично по отношению к ним. Диалогическая природа этой малой поэмы Некрасова многоаспектна. Поэтический каркас, структуру ее составляет дорожный разговор ездока и возницы, новаторски интерпретированный автором в поэтико-повествовательном ключе, контексте дорожной повествовательности, исповедальной темы. Вариант диалога-обмена репликами дорожного характера предлагает уже Пушкин в «Бесах». Инициатива-вопрос (как впоследствии и у Некрасова «В дороге») принадлежит ездоку, ямщик отвечает более или менее короткими или относительно пространственными сентенциями, комментирующими дорожную ситуацию: «Эй, пошел, ямщик!... «Нет мочи // Коням, барин, тяжело; Вьюга мне слипает очи, // Все дороги занесло; // Хоть убей, следа не видно; //

Сбились мы. Что делать нам // В поле бес нас водит, видно, // Да кружит по сторонам...». Далее следует еще один обмен репликами, чуть позже по тексту: «Что там в поле? // Кто их знает? пень или волк?» [Пушкин, 1936, с. 414-415].

В малых поэмах Некрасова, начиная с «В дороге», преемственного к пушкинским «путевым» стихотворениям, прием поэтического повтора, их своеобразный диалогизм перерастают в конституирующие формы обрамленного повествования – рассказа о судьбе героя или героев. При всей кажущейся монологичности основной, средней части произведения – рассказе ямщика («В дороге») о его драматической судьбе, диалогическая природа поддерживается не только упомянутой выше поэтической формой обрамленного повествования. Реально, рассказ ямщика касается его собственной судьбы, сколько его собственной судьбы, сколько судьбы его жены Груши, трагической доли женщины, «выпавшей» из барского сословия, – своеобразного изгиба, которую судьба выкинула из господского дома и уклада в крестьянскую избу и поденщину.

Ее трагическая судьба сокрушила, однако, и жизнь крестьянина (ямщика), за которого ее насильно выдали замуж: «Самому мне невесело, барин: // Сокрушила злодейка-жена...». Поэма, тем самым, – диалог не просто ямщика и ездока в пути, но и своеобразный диалог-переплетение двух связанных злой судьбой-бедой жизнью мужа и жены, крестьянина-ямщика и Груши, стоящей на пороге могилы: «Да недолго пострела потешит! // Слышь, как щепка худа и бледна // Ходит, тоись, совсем через силу, // В день двух ложен не съест толокна // Чай, свалим через месяц в могилу...» [Некрасов, 1990, с. 19-21].

Напряженность и драматизм разлома судеб героев основной повествовательной части поэмы резко контрастирует (таков замысел автора) с мотивом скуки, выступающим как неотъемлемый атрибут той своеобразной «рамы» – обрамляющих эпизодов авторского вступления и заключения. В систему оппозиций поэмы «В дороге» включаются, тем самым, не только диалогическая пара – ездок и ямщик, но и другая – ямщик и его жена, ряд других, связанных с Грушей по тексту (господа). Кроме того, важную поэтическую роль играет семантическая оппозиция мотива скуки, с одной сто-

роны, и контрастного ему драматического, психологически-напряженного мотива судеб героев средней повествовательной части поэмы, с другой. Кажущаяся «нейтральность» обрамляющего мотива только усиливает искомый психологический, трагический эффект читательского восприятия «В дороге». Авторская ремарка «Ну, довольно, ямщик!» выступает в двояком смысле.

Это и финальная точка авторского текста (композиционно), но одновременно и предел напряжения чувств, испытанных лирическим героем, скрывшимся под личиной ездока. Мотив скуки выступает также одновременно в двух измерениях: как формальное обозначение обрамляющего композиционного приема (« – Ну, довольно, ямщик! // Разогнал // Ты мою неотвязную скуку!...»), а также – образ-символ профанного мира в принципиальной мифопоэтической дихотомии сакрального и профанного (выдвинутой в качестве базовой мифопоэтической модели М. Элиаде в XX в.) [Некрасов, 1990, с. 19-21; Элиаде, 1999]. Контраст высокого, трагического, с одной стороны, и обыденного, повседневного, с другой (как оппозиция сакрального и профанного), начиная с «В дороге» и впредь в жанре «малых поэм» станет для Некрасова ведущей мифопоэтической канвой, стержнем, формирующим лиро-эпическое жанровое своеобразие его произведений. Кстати, именно эта оппозиция выступает ведущей в рассуждениях о Павла Флоренского в его классической работе «Иконостас» [Флоренский, 1996, с. 84-85].

В зрелой поэзии Некрасова его герой обретает конкретику или лирического героя, но – весьма часто – героя-человека из народа: ямщика («В дороге»), «огородника» из одноименной баллады, старухи-крестьянки, матери погибшего охотника Савушки («В деревне»), героини поэмы «Орина, мать солдатская»... Создавая свою поэму «В дороге», вслед за пушкинскими «Зимняя дорога» и «Бесы», Некрасов по-своему, но также глубоко народно интерпретировал то, что было для Пушкина «родным» в долгих песнях ямщика, – «то разгулье удалое, // То сердечная тоска» [Пушкин, 1936, с. 385-386]. Здесь, «В дороге» как будто нет и следа тех пушкинских ночных мистических видений в «мутной месяца игре», но это еще не значит, что и эти мотивы не включены уже Некрасовым в его поэтический багаж, мотивы

видений в качестве принципиального для его мифопоэтики мотива будут активно включены им в тексты многих его ведущих произведений («Тишина», «Рыцарь на час», «Железная дорога», «Уныние»). Но сейчас, «В дороге» Некрасову было жизненно важно оттолкнуться от Пушкина, почувствовать и оформить собственную самобытность, поэтическую индивидуальность. Потому и появился исполненный трагических контрастов бытия рассказ ямщика, способный также потрясти воображение и чувство лирического героя произведения (мы скажем, – читателя), которые вместе с лирическим героем пушкинских «Бесов» вполне могли бы использовать финальную фразу «Бесов»: «...надрывая сердце мне» [Пушкин, 1936, с. 414-415].

Обсуждая поэтические связи Некрасова и Пушкина уместно вспомнить слова К. Чуковского-некрасоведа: «С юности до могилы, все сорок лет своей писательской жизни Некрасов видел в Пушкине «вечного спутника», и не было такого периода, когда хоть немного остыло бы его беспредельное благоговение перед личностью и творчеством Пушкина... Уже на смертном одре, среди отчаянных приступов боли, он твердил про себя свое любимое пушкинское: «Когда для смертного умолкнет шумный день...» ...Когда к Некрасову со своими первыми литературными опытами обратилась Е. Литвинова, Некрасов рекомендовал ей учиться у Пушкина и при этом с восторгом напомнил пушкинский стих из «Полтавы»: «Дорога, как змеиный хвост», // Полна народу, шевелится» [Чуковский, 1955, с. 14].

И в пушкинских, и в некрасовских «дорожных» поэмах действительно много общего, и не только в части их глубинно-поэтических экскурсов, отчетливо-народных по своей направленности. У обоих авторов, что примечательно, народно-индивидуальная речь именно ямщика, снабжена характерно-народными, простонародными или просторечными стилевыми приметам: «Нет мочи; // Коням, барин, тяжело... // Хоть убей, следа не видно» («Бесы») [Пушкин, 1936, с. 414-415], – (сравните у Некрасова многочисленные просторечные выражения: «Слышь ты, смолоду, сударь, она ... // Понимаешь-ста, шить и вязать... // Тоись, сватался... Сам-ат, слышь ты... // Знать, она

соглубила ему // В чем-нибудь, али напросто тесно // Вместе жить по казалось в дому...») [Некрасов, 1990, с. 19-21].

Перенесение акцента с пушкинского пути-дороги на некрасовский путь-судьбину человека (да еще не одного, но и жены, – судьбу семьи) принципиально выводит некрасовские малые поэмы на качественно новый поэтический уровень. При этом драматизм поэтического повествования у Некрасова остается отнюдь не сниженным по отношению к драматизму и напряженности мифопоэтического контекста, например, в «Бесах» Пушкина, но приобретает уже отмеченное качественно-новое повествовательное трагическое начало. В обоих случаях авторы добились единства поэтического образного решения, мощного суммарного эпического эффекта, не противоречащего, однако, ярко выраженной лирической составляющей произведения.

Стоит еще раз повторить, что эпическая цельность поэтического замысла и воплощения отчетливо обозначены прежде всего обрамленным характером композиционной структуры поэмы, эпическим повествовательным своеобразием ее основной центральной части. Каков бы ни был лирический герой «В дороге» с его дорожной скукой (а именно таков лирический герой пушкинских «Зимняя дорога» и «Бесы», безотносительно к текстуально-значимой речи ямщика), ведущее место в поэме «В дороге» отведено ямщику и его рассказу-исповеди, а соответственно-духовному пространству этой поэтической исповеди, ментальности этого простонародного героя, в том числе его речевому менталитету (вспомним духовно-исповедальную тональность известного древнерусского «Поучения» Владимира Мономаха). Естественно, что специфика психологизма образа ямщика ориентирована на ценностные категории народного мировосприятия, не отменяющего представления о добре и зле, ведущие понятия общехристианской культуры, но воспринимающего их в контексте народного христианства, народной культуры. Здесь магистральными моментами бытия выступают мотивы жизни и смерти, а также такое мироправящее начало, как судьба. Именно как фатальное, но и исходящее от Бога предопределение судьбы отмечает ямщик в рассказе о жизни Груши: «Да, знать, счастья ей Бог не судил» [Некрасов, 1990, с. 19-21].

Примечательно, что пушкинский тройной повтор, отмеченный выше (в «Зимней дороге» и «Бесах»), в некрасовской «В дороге» реализован в контексте народно-христианской культуры троичным повтором слова «Бог». Первое звено из них уже приведено выше, второе – касается решающего для судьбы Груши события, – смерти воспитавшего ее отца-барина: «Сам-ат, слышь ты, вернулся в усадьбу, // Захворал и на Троицу в ночь // Отдал Богу господскую душу...», – третье звено повтора относится к зловещему пророчеству ямщика о близкой смерти жены: «Чай, свалим через месяц в могилу... // А с чего?.. Видит Бог, не томил // Я ее безустанной работой... // Одевал и кормил, без пути не бранил // Уважал, тоись, вот как, с охотой...» [Некрасов, 1990, с. 19-21].

Нельзя не отметить, что в среднем из отмеченных трех повторов-эпизодов, где Некрасов использует слово «Бог», оно соседствует с центральным для народно-христианского календаря северо-восточной Руси сакральным образом Троицы. Так, уже в первом программном зрелом поэтическом творении Некрасова четко заявлена христианская сердцевина мифопоэтической концепции его художественного творчества [Мережковский, 1999, с. 416-446]. Такова, безусловно, сердцевина и русской крестьянской культуры в целом: не случайно в старорусских текстах уже с конца XIII в. словоупотребление «крестьянство» – «христианство» тождественно. Делать из Некрасова язычника, атеиста, революционера, (чем нередко занимались его критики в XX в.), – занятие заведомо абсурдное.

Трагична судьба пока еще живой (по рассказу мужа-ямщика смертельно больной) Груши, трагична судьба ямщика, равно и их сына, – рассказ о них заканчивается на полуслове (и речь ямщика, и итоговая реплика лирического героя-ездока), обрываясь в Вечность. Этой особенностью мифопоэтической структуры своей поэмы [Филипповский, 2001]. Некрасов еще раз подчеркивает ее глубинный христианский пафос, как и глубинный христианский пафос всего своего поэтического творчества. Примечательно организован хронотоп «В дороге»: рассказ-исповедь ямщика в настоящем, повествующий о его прошлом – судьбе Груши и их совместной семье, но – на пороге актуального будущего.

Последняя фраза в рассказе ямщика и заканчивается многоточием, – развязка трагической жизни и судьбы Груши и всей семьи грядет не сегодня-завтра. Возвратная модель композиции соотносится с реальным возвращением героя-повествователя к трагической яви своего существования, от которого он хотел уйти, отдалиться самим фактом своего рассказа-исповеди. Некрасов в своей малой поэме «В дороге» плел не только мифопоэтическую нить своего словесного текста, – но нить Парки, возвращающейся, неотвязной судьбы своих героев. Отныне и до конца своей творческой жизни поэт никогда не уйдет от ведущего лейтмотива всей своей поэзии – мотива возвращения.

Сущностное наполнение модели возвращения в ее архаической триаде всегда – возвращение не в прошлое только, но возвращение в будущее, притом в новом качестве [Мелетинский, 1976]. Возвращение молодого Некрасова к Пушкину и Лермонтову – не жест беспомощности, но поиск и торение новых, собственных путей, формирование собственной творческой индивидуальности. Безусловно, важное место среди новых непосредственных предшественников Некрасов отводил Гоголю. «В дороге» как программная поэма, как художественная концепция вырастает прямо из гениальной находки Гоголя в концовке первого тома «Мертвых душ», – это образ-концепт Руси-тройки с которым связаны у Гоголя поэтические размышления о пути Руси и ее народа (прямо вырастающую из находок 1845 г. «Тишину» 1860 г.). Н. А. Некрасов подхватывая этот концептуальный, программный образ-архетип, положил его в основу своей поэмы через мифологический изоморф дороги-пути, через мономиф рассказа-исповеди ямщика.

Гоголевский мифологизм двоемирия «мертвых душ», основанный на оксюмороне (душа – «христианка родом», по-Тертуллиану, а потому вечна, не может быть «мертвой»), Некрасов трансформировал в двоемирие дороги-пути (дороги как испытания чувств, пути как испытания нравственного). Некрасовское «В дороге» только по видимости перекликается с пушкинскими «дорожными этюдами», по сути же – прямое продолжение гоголевских размышлений о судьбах Руси, ее пути, только поэтически оформленных на замкнутом пространстве мономифа. Не случайно рассказ ямщика

имеет своим предметом и не столько его собственную судьбу, но – судьбу Груши и семью ее родственников – господ, ее сына. На этом срезе мономифа как в зеркале отразилась вся Русь, судьбы, пути героев рассказа- мономифа – судьбы, пути Руси. Некрасов на пространстве одного своего произведения (но программного, принципиального, концептуального) показал себя достойным преемником, но и (что важно) – продолжателем традиций Пушкина, Лермонтова, Гоголя.

«В дороге» – во многих отношениях программное произведение Некрасова. Здесь он не только ищет свой путь в русской поэзии, но и находит его. Это как бы та же столбовая дорога, образ которой Некрасов преемствовал у Пушкина и Лермонтова, но и в ином ее качестве, – это столбовая дорога, путь души русского человека. Разумеется, здесь Некрасов максимально близок к Лермонтову с его метафизической интерпретацией образа пути-дороги (в стихотворениях «Родина», «Выхожу один я на дорогу»).

Примечательно, что следом за поэмой «В дороге» в 1845 г. создается «Колыбельная песня» (Подражание Лермонтову). Во-первых, эта интерпретация лермонтовской колыбельной номинально следует жанровому поиску поэта во вступлении (экспозиции) «В дороге»: «Скучно, скучно!.. Ямщик удалой, // Разгони чем-нибудь мою скуку! // Песню, что ли, приятель запой...» Однако так же, как и в этой малой поэме создается «не-песня»: «Стану сказывать не сказки // Правду пропою...» [Некрасов, 1990, с. 19-21]. По крайней мере из-под пера Некрасова появляется совсем не та песня, какую может ожидать читатель: в отличие от лермонтовского в этом тексте очевидна установка на профанное, обыденное, – парное, но противоположное «Казачьей колыбельной песни». Герою лермонтовской колыбельной: «Богатырь ты будешь с виду // И казак душой...» – противопоставлен антигерой: «Будешь ты чиновник с виду // И подлец душой...». Новая поэтическая правда Некрасова состоит, как видно, не столько в пародировании известного образца, а в формировании диалогического по природе, мифопоэтического контекста по модели: «сакральное-профанное» (высокое, поэтическое – сниженное, обыденное, прозаическое) [Некрасов, 1989, с. 6-7].

По сути, сходная поэтическая парадигма связывает и уже анализированные выше пушкинские «Зимняя дорога» и «Бесы» с некрасовской «В дороге». Соотносительность в них также отнюдь не только пародийна, но преемственна, интерпретационна и диалогична в том же мифопоэтическом ключе (сакрально-профанное, высокое, поэтическое – сниженное, обыденное, прозаическое), что и в случае двух колыбельных песен – Лермонтова и Некрасова. Ориентация на истоки пушкинско-лермонтовско-гоголевские, но и древние традиции, структуры обрамленного повествования сформировала оригинальность и своеобразие некрасовской поэтики жанровой (лиро-эпической) и мифопоэтики.

«Колыбельная песня» 1845 г. с присущими ей мотивами пути, судьбы человека не случайно вместила все пространство жизни героя от младенчества до смерти (пусть в пародийном контексте), не случайна ее повествовательность (подобная поэтической повествовательности «В дороге» тоже 1845 г. и тоже сниженная по своему характеру). 1845 г. – время подлинного рождения Некрасова-поэта, когда он нашел свою поэтическую обрамленно-повествовательную модель и остался верен ей до конца своих дней. Его поэтический финал 1874 г. – тоже колыбельная как мифопоэтический концепт истоков жизни человека – «Баюшки-баю» [Некрасов, 1990, с. 139-140].

Это не только возвращение в детство, в материнское лоно (образ матери как музыки), но вечное возвращение к истокам, принципиальное обращение к поэтической обрамленно-повествовательной модели (на сей раз на пространстве всего своего художественного наследия). Мифопоэтическое, а не только интертекстуальное качество этой модели становится понятным из программных строк малой поэмы – эпитафии «В. Г. Белинский» (1855). Соединяя концепты рождения и смерти, начала и конца, Некрасов заявляет себя как поэт истоков, причем это мифопоэтическое начало его творчества имеет явственно христианскую онтологическую основу [Мережковский, 1999, с.446].

Пространство коммуникации в поэмах А. С. Пушкина и Н. А. Некрасова

Речь в данном параграфе пойдёт о текстах известных поэмах «Медный всадник» А. С. Пушкина и «Железная дорога» Н. А. Некрасова. В текстовом фокусе обеих – пространство движения и субъекты движения, интерпретированные авторами в образно-символическом контексте. Сразу стоит отметить, что обе поэмы не просто очень известны, но имеют программный характер, а ведущие поэтические мотивы явно несут судьбоносное, ключевое значение в формате отечественной и мировой истории и культуры, естественно, в их динамическом аспекте. Образы Петра I и его детища, Санкт-Петербурга, первой и главной железной дороги России, как знакового порождения мировой промышленной революции, – явление эпохального, всемирного геополитического масштаба. Отсюда и космизм, характерный для поэтики обоих рассматриваемых текстов.

Пространственная динамика имманентна не только самой природе субъектов поэтических описаний – «медного всадника» – динамичного Петра I как реформатора России; града Петрова; державной и своевольной Невы; поезда, пассажиров и строителей железной дороги (описаний как «экфрасиса» в терминологии древнегреческой и византийской поэтики) [Буркхарт, 1999, с. 194]. Наряду с внешней, описательной текстовой составляющей, разумеется, образно-символически ориентированной, оба текста обращены к концептуальному пространству – страна, мир, народ, личность. При всей реалистичности, актуальной явленности субъекта коммуникации («медный всадник», железная дорога), поэтический текст обоих произведений погружён в контекст ирреальности с характерными ночными видениями, снами, эсхатологическими мотивами, пророческой заданностью, ситуациями двоемирия и иномирия. Парность как ведущая черта пушкинской текстовой поэтики отмечена в своё время Ю. Н. Тыняновым, но и некрасовский текст «Железной дороги» следует подобному же структурно-поэтическому алгоритму [Тынянов, 2002].

Примечательно, что над обоими текстами поэм Пушкина и Некрасова витают тени русских императоров – Петра I и Нико-

лая I: в «Медном всаднике» явно, в «Железной дороге» неявно, но от этого таинственность поэтического события только усилена. Строки эпитафии к «Железной дороге» упоминают графа Петра Андреевича Клейнмихеля как строителя «этой дороги», хотя исследователи-некрасоведы и читатели поэмы, особенно в XIX и начале XX века, знали, что железная дорога Санкт-Петербург – Москва, первая и главная железная дорога России, именовалась «Николаевской», и именно Николай I, император всероссийский, считался её строителем. Если «Медный всадник» Пушкина как «петербургская повесть» соотносена, слита с темой российской столицы, то «Железная дорога» Некрасова не в меньшей степени «столична», ибо субъектом изображения выступает не какая-либо, а главная российская Николаевская железная дорога, соединяющая обе российские столицы Санкт-Петербург и Москву. Со времён А. Н. Радищева и его знаменитого «Путешествия из Петербурга в Москву» данная путевая тема стала объектом концептуального проблемного текстового развёртывания, литературной интерпретации.

И ранее, ещё с XVIII века державная парность образного решения унаследована как приём поэтического текста со времён Ломоносова (Елизавета Петровна и Пётр I в оде 1747 года) или Державина (Екатерина II – Фелица) или Радищева (царь и Истина-прямовзора). На монументе Э. Фальконе, как известно, отмечена посвятельная парность: «Петру I – Екатерина II» [Илчева, 1999, с. 187]. В поэмах Пушкина и Некрасова контекст двоемрия (не просто парности державного плана) подчёркнут введением альтернативных царским, державным, столичным – контрастных образов совсем иного, качественно противоположного мира низов: Евгений в «Медном всаднике» и строители дороги, а также царь-голод народный в «Железной дороге».

Как образу Петра I – «Медного всадника», по ходу рассуждений о строительстве Санкт-Петербурга и Новой России контрастно и пародийно противостоит образ Евгения, сидящего на каменном льве на фоне губительного разгула природной стихии и разлива Невы, так и в «Железной дороге» откликом на слова папаши-генерала о строителях железной дороги («Николаевской») выступают рассуждения героя-повествователя, обращённые к мальчику

Ване, о царе-голоде, который согнал «массы народные» на строительство железной дороги, и эти «массы» «гроб обрели здесь себе». Ночное пространство Петербурга предстаёт в поэме Пушкина как иномирие с альтернативными динамичными явлениями гибельной взбунтовавшейся Невы и не менее гибельное для бедного Евгения явления, когда «по потрясённой мостовой // и озарён луною бледной // простерши руку в вышине, // за ним несётся Всадник Медный // на звонко скачущем коне» [Пушкин, 1960, Т.3, с. 284-299]. Этому кумиру как «державцу полумира» был обращён безумный вызов несчастного героя: «Добро, строитель чудотворный, ... ужо тебе! ...» [Пушкин, 1960, Т.3, с. 284-299].

Подобное же «державное строительство» Николая I в «Железной дороге» в эпизоде ночной поездки в вагоне поезда, где «всё хорошо под сиянием лунным», переключается в альтернативное пространство критической оценки-вызова героя-повествователя, который диалогически реагирует на заявленное в эпиграфе-вступлении мнение папаши-генерала о строителях железной дороги. Рассказ о динамичном виде`нии мертвцов-строителей дороги («то обгоняют дорогу чугунную, то сторонами бегут»), не только погружён в альтернативное пространство ночи – «при лунном сиянии», но и в пространство сна мальчика Вани: «Видел папаша, я сон удивительный // – Ваня сказал – тысяча пять мужиков, // Русских племён и пород представители // Вдруг появились, – и Он мне сказал: // «Вот они – нашей дороги строители! ...» [Некрасов, 1981, Т.2, с. 168-172].

Разумеется, и мотивы конструктивного, созидательного или строительного семантического ряда, и мотивы деструктивного (по семантике), альтернативного первому гибельного, разрушительного характера в поэмах Пушкина и Некрасова обусловлены их, прежде всего, структурно-композиционными и сюжетно-композиционными особенностями и текстовыми функциями. Всё это механизмы внутритекстовой коммуникации, прежде всего, как бы все эти противоречивые мотивы ни отражали, казалось бы, обобщённые, контрастные дихотомии человека – природы, жизни – смерти, дня – ночи (света-тьмы), созидания – разрушения, любви-ненависти, радости – страдания, сна – бодрствования, неба – земли, суши – воды, добра – зла и прочие, включён-

ные в текстовый Космос великих поэм «Медный всадник» Пушкина и «Железная дорога» Некрасова. Отмеченные дихотомии и мотивы связаны текстовой реализацией также с уже названными выше концептами – страна, мир, народ, личность [Филипповский, 2008]. Символические образы Медного всадника и Железной дороги, державно- и столично-мотивированные, определяют специфику коммуникативной поэтики обеих поэм.

Не только потенциальная способность каждого из двух образов-концептов перекрывать пространство России, но и изменять само качество этого пространства, – говорит об идентичности художественных концепций обеих поэм и Пушкина, и Некрасова, а значит, – о следовании Некрасова-автора «Железной дороги» в русле художественной традиции Пушкина-автора «Медного всадника». «Медный всадник» Пушкина и «Железная дорога» Некрасова включены в одно и то же концептуальное пространство коммуникации, через которое авторы исследуют художественными, поэтическими средствами феномен реформирования, преобразования России, перевода её в новое качественное состояние как глубоко трагическое, катастрофическое по своей природе явление. Трагизм этот и катастрофизм подчёркнуты тем, что пространство коммуникации обоих ключевых образов-концептов перемещается в хтоническое, эсхатологическое измерение, опрокидывается в архаику первобытного Хаоса или языческого Аида – царства мёртвых. Нева ведёт себя как первобытный Дракон-Змей Хаоса, герой-коррелят Петра I Евгений впадает в безумие, реальные строители – созидатели Железной дороги – «живые», динамичные мертвецы.

Структурно и композиционно обе поэмы соотносительны. Обе открывают вступления-экспозиции, где темы природы и героя изначально погружены в пространство ночи, столь же прекрасной и бездонной, сколь – творящей и хтоничной, а также пространство движения, коммуникативной динамики не столько даже людей, сколько – явлений и миров. Уже вступления в обеих поэмах задают формат пространства двоemiрия, контрастного или даже антиномичного хронотопа в текстовом решении обеих поэм. Обе поэмы включают две основные главы, контрастно, даже зеркально соотнесённые, как бы подчёркивая принципи-

альную парность, дихотомичность как ведущую черту их структурной текстовой политики.

Финал-развязка их скорее напоминает Реквием, причём, не только в «Медном всаднике» с финалом судьбы бедного несчастного Евгения. В «Железной дороге», финале её второй ключевой части звучит гимн русскому народу, который «широкую, ясную // Грудью дорогу проложит себе». Его заканчивают две характерные строки Реквиема: «Жаль только – // Жить в эту пору прекрасную // Уж не придётся – // Ни мне, ни тебе» [Некрасов. 1981, Т.2, с. 168-172]. Следом идут откровенно ироничные III и IV части, показывающие якобы «светлую» сторону жизни строителей дороги, опрокидывающие высокий трагизм первых двух частей поэмы. Приём контраста в композиционном построении поэм Пушкина и Некрасова включается в присущую им обоим поэтику парности как ведущей структурной черты внутритекстовой пространственной коммуникации.

От литературы Руси к поэзии Пушкина и Некрасова: мотив покаяния

Что объединяет литературу Руси и поэзию Н. А. Некрасова? Во-первых, единое пространство русской литературы, переживавшей в XII веке своё становление, а в XIX в. своей едва ли не основной взлёт и расцвет. Во-вторых, тема истоков, поскольку XI–XII века в развитии русской литературы соотносятся как раз с её истоками, реальным возникновением и первоначальным формированием, а в XIX в. некрасовская поэзия вслед за пушкинской формирует новые истоки русского национального поэтического самосознания, углублённого, в частности, у Некрасова в народную почву [Филипповский, 1996]. В-третьих, литература Руси, «средневеково-христианская по самой своей основе, не может не быть соотносима с важнейшей для поэзии и прозы классического XIX века христианской темой, концептуальной проблематикой и поэтикой (Достоевский, Пушкин, Толстой, Лесков и т. д.)» [Мостовская, 1995, с. 194]. В-четвёртых, «литературу Руси и поэзию Некрасова сближает особая текстовая функция и значимость женских образов» [Филипповский, 2008, с. 24]. В-пятых, и в литературе Руси, и в поэзии Некрасова хри-

стианская тема, как правило, переплетается с народно-культурной поэтической составляющей, причём, данная связь и взаимодействие – одно из наиболее ярких и глубоких за всю многовековую историю русской литературной традиции [Мельник, 2001].

Особое место в рассматриваемых соотносительных текстовых литературных системах занимает мотив покаяния [Барсов, 1995]. Нет нужды говорить о его истоках для литературы Руси в обширном массиве библейско-христианской, святоотеческой, церковнослужебной, молитвенно-аскетической книжности, пришедшей в общем потоке переводной кирило-мефодиевской книжной традиции, в духовной практике христианина [Словарь, 1987]. Важное место в ней всегда занимали тексты Псалтири: с детских лет по ним происходило обучение грамоте, они были широко востребованы и в церковной службе, и в монастырской келье, и в домах мирян, большинство людей помнило тексты Псалтири наизусть [Псалтирь, 1995; Бедина, 2004].

В частности, установлено, что Владимир Мономах, широко привлекавший тексты Псалтири в своём Поучении, цитировал большинство из них наизусть. Н. В. Шляков и В. Л. Комарович считали, что Владимир Мономах писал своё Поучение под влиянием богослужения Великого поста, цитируя Псалтирь и Триодь Постную»: «Господи, приложи ми лето къ лету, да прокъ греховъ своих покаявьяся, оправдивъ животь» [Комарович, 1941, с. 289; Орлов, 1946, с. 140]. Прекрасно отдавая себе отчёт и в тайном, и в открытом, публичном аспектах христианской покаянной практики, князь Владимир Мономах, называя себя во вступлении к своему главному литературному исповедальному тексту «худый...., грешный», особо сделал акцент на мотиве покаяния в третьей, главной, вершинной части своего текста: «А мы что есмы, человеци, грешни и лиси..», «азъ человекъ грешень есмь паче всех человекъ» [Орлов, 1946, с. 156].

Избрав для текста третьей части своего мозаичного по композиции Поучения давнее, из княжеского архива взятое послание 1096 года к двоюродному брату князю Олегу Святославичу, Владимир Мономах сознательно сделал обращённый к этому князю вектор мотива покаяния открытым, публично знаковым для всех

русских князей и всей его русской читающей аудитории: «Аще не отпустите прегрешений брату, ни вам отпустить Отець вашъ небесный» (Матф. 6.15). Разумеется, в оригинале ситуации послания 1096 года к Олегу – убийце сына Мономаха – Изяслава автор этого текста требует от родственника-убийцы не только письменного извинения, но покаяния: «...Написях си грамоту..., своё же узрю на твоём писаньи. Сими бо словесы варихъ тя переди его почаяхъ от тебе смиренъем и покаянъем, хотя от Бога ветхыхъ своихъ греховъ оставления»; «А к богу покаются, а ко мне бьяше грамоту утешную, а сноху мою послати ко мне...» [Орлов, 1946, с. 156-158].

Мотив Божьего Суда, ситуация последнего отчёта человека перед Богом в Поучении Мономаха, и не только у него, но у многих авторов Руси XII в. (например, у Василия в его тексте «Повести об ослеплении князя Василька Ростиславича»), как, впрочем, у других средневеково-христианских писателей (в частности, в «Житии» протопопа Аввакума), выступает гарантом покаянно-христианской практики в литературно-эксплицированных текстовых мотивах покаяния: «На Страшней при бе-суперникъ обличаюся» [Орлов, 1946, с. 160]. Владимир Мономах – христианско-средневековый писатель, внося свой существенный вклад в формирование основного массива оригинальной русской раннесредневековой литературы, показывает себя искусным книжником, например, комментируя библейские тексты о царе Давиде: «И рещи бьяше Давыдски: «Азь знаю, грех мой предо мною есть воину». Не крове дея пролиться, – помазанникъ Божии Давыдь, прелюбодейные створивъ, посыпа главу свою и плакася горко; во ть час отда ему согрешенья его Богъ» [Орлов, 1946, с. 158].

Текст 50 псалма царя Давида, как и многие тексты Псалтири, использованные Мономахом в Поучении, включены автором в последовательно развёрнутые литературные мотивные ситуации с ведущей темой покаяния. И, конечно, не случайно соседствуют текстовая цитата из 50 псалма царя Давида и последующие рассуждения Мономаха на тему покаяния, связывающие сюжетную линию отношений с Олегом Святославичем, совершившим грех убийства сына родного брата, с сюжетной ветхозаветной темой

царя Давида, также в своё время совершившего преступные действия. Апеллируя к авторитету Писания, Мономах полагает царя Давида священной персоной, грехи которой были прощены, отпущены самим Богом.

Такие рассуждения по мысли Мономаха оправдывают саму возможность выяснить отношения с убийцей сына в Олегом в русле христианско-покаянной практики вместо княжеско-дружинных языческих в своей основе традиций кровной мести за убийство близкого родственника. Мотив покаяния, тем самым, выступает на острие усилий Мономаха – великого князя и христианско-средневекового писателя, стремящегося ввести, легализовать новую христианско-нравственную систему преодоления конфликтных ситуаций между князьями не через кровь (кровную месть), а через договор, христиански-цивилизованно.

Здесь принципиальное значение, в том числе, в сюжетно-композиционном плане Поучения, приобретает эпизод вступления о послых от братьев и ультиматуме их: либо совместный поход против ослеплённого Василька Ростиславича, либо разрыв кровных родственных уз, связей. Мономах отвечает отказом: «Не могу вы я ити, ни Креста переступити» [Орлов, 1946, с. 130]. Речь идёт о знаменитой Любечской клятве князей, с участием Владимира Мономаха, Олега Святославича, великого киевского князя Святополка Изяславича, после которой последний преступно нарушил клятву на Кресте, ослепив молодого князя Василька Ростиславича и оклеветав Мономаха. Текстовое решение данного эпизода вступления (на переходе к первой части Поучения) включает ситуацию психологического кризиса Владимира Мономаха, в минуту душевного разлада прибегшего к гаданию на Псалтири.

Само гадание, именно на Псалтири, разумеется, не только поиск выхода из душевного кризиса, но и жест покаяния, поступок христианско-исповедального свойства. Не случайно Мономаху «выпадает» исповедь: «Уповай на Бога, яко исповемся Ему» [Орлов, 1946, с. 130]. Тексты покаянных псалмов указывают путь Мономаху христианину не только верный, победный путь вообще, всегда, но и в данной конкретной ситуации: «Господь наш показал ны есть на врагы победу, 3-мя делы добрыми из-

быти его и победити его: покаяньемъ, слезами и милостынею» [Орлов, 1946, с. 134].

Известно, что окончательно сформированный самим Мономахом текст его исповеди – Поучения в 1116–1117 гг. («на санех седа», на склоне лет), в качестве двух важнейших его эпизодов – «разборок» с братьями и с Олегом Святославичем – избирает события соответственно 1097–1099 и 1096 гг. Характерно, что оба ретроспективных эпизода решены текстово и ситуативно в ключе мотива покаяния, точнее, в этом ключе автор вводит текстовый мотив возвращения. Можно думать, поскольку Мономах обращает тональность покаяния неизменно и на себя, что весь текст Поучения может быть интерпретирован сквозь призму евангельского покаянного мотива «возвращения блудного сына». Так, среди многих прежних событий своей многотрудной жизни Мономах в третьей части Поучения в покаянной тональности вспоминает рассказанный также и во второй части текста исповеди эпизод распри с Олегом под стенами Чернигова: «Оли то буду грех створиль, оже на тя шедь к Чернигову, поганых дея, а того ся каю ...» Но делает это Мономах опять же для того, чтобы, увещевая его словами поучения св. Василия Великого: «Господа ради: лишаемъ – не мсти, ненавидимъ – люби, гонимъ – терпи, хулимъ – моли, умертви грехъ», как бы предъявить Олегу весь ужас им содеянного: «Увы мне! что створихъ? И пождавъ его безумья, света сего мечетнаго кривости ради налезох грех собе, отцю и матери слезы» [Орлов, 1946, с.132].

Покаянный мотив возвращения блудного сына, другой важнейший в Поучении Мономаха мотив преступления, греха и грядущего наказания от Бога за содеянное, – оба эти мотива в значительной мере определяют структуру сюжетосложения современной Мономаху «Повести об ослеплении князя Василька Ростиславича». Написанная книжником Василием, вполне вероятно имевшим прямое отношение к окружению Владимира Мономаха, из которого вышла вторая (по классификации А. А. Шахматова) редакция «Повести временных лет», повесть эта в существенно более Поучения разработанном литературно-повествовательном контексте интерпретирует, развёртывает сюжетно мотив покаяния героя [Шахматов, 1897].

Примечательно, что в начале повести в эпизоде завязки появляется образ Сатаны как начальника всего Зла на земле, следом интерпретирован мотив Грехопадения, когда Сатана в образе Змия прельстил Еву, что вызвало изгнание первых людей Богом из Рая: «...И перельсти Давыдь Святополка, и начаста думати о Василце, а Василко сего не ведаше и Володимерь» [Библиотека, 1997, Т.1, с. 270]. Клятва князей на Кресте князей на Кресте в мире, любви и согласии, данная в Любече и описанная в экспозиции повести, оказывается нарушенной Святополком и Давыдом, заманившим и ослепившими героя повести князя Василька Ростиславича. В итоге же развития сюжета преступление клятвы карается наказанием от Бога в финальном эпизоде развязки – сцене битвы как Божьего Суда.

Помимо развёрнутого сюжета преступления и наказания важнейшим в тексте повести оказывается сюжет возвращения героя, ослеплённого и потерявшего сознание («бысть яко мертвь»), из пространства смерти к жизни. Этому возвращению способствовала Попадья, стиравшая рубаху и оплакивавшая бездыханного князя, своим плачем выкликавшая его из смерти. Вернувшийся к жизни князь Василько, между тем, протестовал, что смыли кровь с его рубашки: «Чему есте сняли с мене? Да быхъ в сеи сорочице смерть прияль и сталъ предъ Богомъ в кроваве сорочице» [Библиотека, 1997, Т.1, с. 274]. Мотив Божьего Суда заявлен здесь, но тема крови непосредственно ведёт к финальным эпизодам развязки, где речь идёт о первой и второй мести Василька, который «створи. мьщенье на людих неповинныхъ и пролья кровь неповинну» [Библиотека, 1997, Т.1, с. 278].

Важнейшим эпизодом повести выступает сцена исповеди героя автору повести Василию в темнице, о чём рассказывает, свидетельствует сам автор, приводя слова покаянной исповеди своего героя. Он ищет причины постигшей его беды – насильственного ослепления и находит причины в себе, в своей гордыне: «...Но се поведаю ти поистине, яко наведе на мя Богъ за мое узвышенье..», «Но за мое узнесенье – иже поидоша береньдичи ко мне и веселяся сердце мое и възвеселися умъ мой – и низложи мя Богъ и смери мя» [Библиотека, 1997, Т.1, с. 278].

Видимо, чтобы подчеркнуть специфику основного сюжета повести как «возвращение блудного сына», автор Василий использует в качестве важного приёма сюжетосложения своеобразную «рокировку» образа главного героя повести: в эпизоде третьей кульминации поднят образ второго оклеветанного героя-князя, следом – в сцене исповеди Василька Ростиславича усилены мотивы его христианского покаяния в грехах, а затем в финале повести автор и вовсе порицает своего героя за пролитие невинной крови, снижает его как вставшего на путь кровной мести. Таким образом, не только исповедальные мотивы, привлечённые к сюжетосложению, но мотив «возвращения блудного сына», мотивы покаяния героя и преступления сближают тексты двух произведений, написанных современниками, возможно, сотрудниками одного скриптория, – Поучения князя Владимира Всеволодовича Мономаха и повести об ослеплении князя Василька Ростиславича книжника Василия.

Созданная и выпестованная в лоне древнерусской, средневеково-христианской культуры великая русская литература в свой классический период XIX века сформировала свою всемирно признанную специфику в связи с названными выше мотивами «преступления и наказания», покаяния героя и «возвращения блудного сына». Пушкинское произведение роман в стихах «Евгений Онегин» в целом следует в своём сюжетосложении и художественной концепции именно этим в основе своей средневеково-христианским мотивам. Именно А. С. Пушкин создаёт в преддверие своего драматического ухода замечательное переложение великопостной молитвы Ефрема Сирина, одно из самых проникновенных, покаянных по своей тональности произведений русской поэзии [Кусков, 1999].

Именно Пушкин во втором своём «Воспоминание в Царском Селе» 1829 года со смелой откровенностью вводит евангельский мотив «возвращения блудного сына»: «Воспоминаньями смущённый, // Исполнен сладкою тоской // Сады прекрасные, под сумрак ваш священный // Вхожу с поникшей головой. // Так отрок библии, безумный расточитель, // До капли истощив раскаянья фиал, // Увидев, наконец, родимую обитель, // Главой поник и зарыдал. // В пылу восторгов скоротечных, // В бесплодном

вихре суеты, // О, много расточил сокровищ я сердечных // За недоступные мечты, // И долго я блуждал, и часто утомлённый, // Раскаяняем горя, предчувствия беды, // Я думал о тебе, предел благословенный, // Воображал сии сады» [Филипповский, 1999, с. 101-109; Пушкин, 1959, Т.2, с. 260-262].

Б. В. Томашевский, в своих комментариях отмечает, обратив внимание на даты у второго «Воспоминания» – 14 декабря 1829 года, что «воспоминание связывалось не только с Царским селом, но и с декабристами (т. е. ближайшим образом с лицейскими товарищами Кюхельбекером и Пушиным)» [Томашевский, 1936]. Очевидно, что здесь Пушкин переживал сложные покаянные чувства по отношению к близким ему духовно членам лицейского братства, лицейской семьи, которых постигла трагическая судьба (ср. его ремарку в рукописях – «и я мог бы...»). Характерно, что поэт создаёт своё второе «Воспоминание» в период знаменитого диалога посланиями», точнее, ответа митрополита Филарета на пушкинское «Дар напрасный, дар случайный...», исполненное чувством уныния, бессмысленности бытия, разочарования жизнью.

Исследователи единодушны в том, что послание владыки оказало сильное влияние на зрелого уже поэта, подвигнув его к дальнейшему духовно-нравственному совершенствованию своих поэтических, литературных творений. Лишь месяц разделяет «Воспоминание» 14 декабря 1829 года и пушкинские «Станцы», датированные 19 января 1830 года и напечатанные в «Литературной газете» в феврале 1830 года, – ответ Пушкина на переданные ему Елизаветой Хитрово стихи владыки Филарета: «Не напрасно, не случайно // Жизнь от Бога мне дана, // Не без воли Бога тайной // И на казнь осуждена...» [Томашевский, 1936, 21 с.].

В своём ответном послании Пушкин соотносит образ его духовного наставника с образом духовного вестника-пророка: «В часы забав ль праздной скуки, // Бывало, лире я моей // Вверял изнеженные звуки // Безумства, лени и страстей. // Но и тогда струны лукавой // Меня внезапно поражал ...» [Пушкин, 1959, Т.2, с. 287]. Пушкин отвечает владыке Филарету строками покаянного по духу стихотворения: «... Я лил потоки слёз неждан-

ных, // И ранам совести моей // Твоих речей благоуханных // Отраден чистый был елей. // И ныне с высоты духовной // Мне руку простираешь ты, // И силой кроткой и любовной // Смиряешь буйные мечты. // Твоим огнём душа палима, // Отвергла мрак земных сует, // И внемлет арфе серафима // И священном трепете поэт» [Пушкин, 1959, Т.2, с. 287].

В том же 1830 году Пушкин, развивая покаянный мотив «возвращения блудного сына», Пушкин связывает его с мотивом истоков жизни человека. Это духовные истоки как школа: «В начале жизни школу помню я...», это и родовые, семейные истоки – земля и почва: «Два чувства дивно близки нам – // В них обретает сердце пищу: // Любовь к родному пепелищу, // Любовь к отеческим гробам. // Животворящая святыня! // Земля была б без них мертва, // Как пустыня // И как алтарь без божества» [Пушкин, 1959, Т.2, с. 596].

Некрасов как поэт во многом шёл вслед Пушкину, не исключение составляет столь характерный для его творчества и, как мы попытались показать выше, органически включённый в пушкинскую поэтическую лабораторию покаянный мотив «возвращения блудного сына» [Мостовская, 1991, с. 177; Филипповский, 2008, с. 344]. Причём, отмеченные у Пушкина мотивы почвы, родной земли, возвращение к ним лирического героя становятся в поэзии Некрасова абсолютно ведущими, сохраняя характерные покаянные черты [Филипповский, 2008]. Подобно тому, как уже говорилось выше, православная покаянная практика допускает тайные, и открытые виды, поэтические покаянные текстовые формы Некрасова широко варьируются от интимно-личных исповедальных эпизодов до публичных, народных, даже глубинно-общенародных покаянных откровений и прозрений [Кусков, 1997].

Чаще всего, Некрасов как поэт не только лирический, но и эпико-повествовательный, стремится в своём произведении синтезировать, соединить мотивы личного, и общенародного звучания, индивидуального и публичного покаяния, избытия личного и общественного греха. Мотив возвращения блудного сына к родной земле, родным могилам звучит в поэме «Тишина», принимая вид пути к храму предков: «Храм Божий на горе мельк-

нул // И детски-чистым чувством веры // Внезапно на душу пахнул... // Войди, Христос наложит руки // И снимет волею святой // С души оковы, с сердца муки // И язвы с совести больной...» [Мостовская, 1995; Жилиякова, 1988; Аскольдов, 2006; Некрасов, 1982, Т.4, с. 51-56].

Рассуждая не только в лично-исповедальном, но и общенародно-покаянном смыслах о том, как «поправить наше горе, // Размыкать русскую печаль», Некрасов тот же Храм на горе представляет, как «Храм воздыханья, храм печали – // Убогий храм земли твоей // Тяжеле стонов не слышали // Ни римский Пётр, ни Колизей! // Сюда народ, тобой любимый, // Своей тоски неодолимой // Святое бремя приносил – // И облегчённый уходил!» [Некрасов, 1982, Т.4, с. 51-56].

Если первая и четвёртая часть «Тишины» связаны более с интимно-личными чувствами лирического героя к родной земле, то покаянные мотивы эпической второй и третьей части посвящены испытаниям народа в годину кровавой войны, Некрасов соотносит их с образом христианской победы, Христа как Царя Славы: «Народ-герой! В борьбе суровой // Ты не шатнулся до конца. // Светлее твой венец терновый // Победоносного венца!» [Некрасов, 1982, Т.4, с. 51-56].

Ещё в 1845 году найденная поэтом тема жертвенности и труда физического и духовного (образ Груши в поэме «В дороге»), в «Тишине» выразились в образе пахаря в финале текста, причём речь здесь идёт не о какой-то покорности и сломленности, а, напротив, о достоинстве человека в его христиански-покаянном отношении к Богу, к жизни, к родной земле, противостоящем лени и унынию как одному из главных грехов (наравне с гордыней): «Там стыдно будет унывать // И предаваться грусти праздноной, // Где пахарь любит сокращать // Напевом труд однообразный. // Его ли горе не скребёт? – // Он бодр, он за сохой шагает. // Без наслажденья он живёт, // Без сожаленья умирает» [Некрасов, 1982, Т.4, с. 51-56].

И здесь Некрасов, как и во многом другом, «отталкивается» от Пушкина, идя вслед за ним и стремясь идти дальше. Имеется в виду обсуждавшаяся тема уныния в поэзии Пушкина, на которую отреагировал владыка Филарет (сам Некрасов, впрочем, от-

дал дань теме уныния в своём одноимённом произведении). Обращают на себя внимание «детские аллюзии Некрасова в поэме «Тишина»: «... и детски чистым чувством веры..», «...Я вял.. я детски умилился, // Чтоб осенил меня крестом // Бог угнетённых, Бог скорбящих, // Бог поколений, предстоящих // Пред этим скудным алтарём!» [Некрасов, 1982, Т.4, с. 51-56]. Тема детства, чистых истоков, пожалуй, более характерна для поэзии Некрасова, чем иных и мировых поэтов. Мотив покаяния или возвращения блудного сына нередко развиты у Некрасова на фоне детской темы, а также темы матери, нередко обоих вместе. «На Волге (Детство Валежникова)» – поэма, план которой соотносим с поэтическим планом обсуждавшейся поэмы «Тишина».

Возвращение к детству, к родным местам, возвращение покаянное: «Стучусь я робко у дверей // Убогой юности моей: // – О юность бедная моя! // Прости меня, смирился я...» Подобно библейскому блудному сыну, героя поэмы)» Что дерзкий мальчик затевал!» // «старались удержать // Мои друзья, молила мать..», всё же «Рано пренебрёг // Я тем, что было под рукой, // И чуть не детскою ногой // Ступил за отческий порог». Тема Волги соотнесена и с темой детства, и с темой вольности, простора и свободы, – потому «О Волга, колыбель моя!» [Некрасов, 1981, Т.2, с. 85-92].

Отношение к Волге сложное, не только личное, потому что это и народная русская река, – река, в том числе, бурлаков. Как и в «Тишине», здесь включается тема общенародно-жертвенная, а также тема труда. Про бурлака из поэмы «На Волге», который «Ему ответил, Эх, напасть! // Когда бы зажило плечо, // Тянул бы ляжку, как медведь // А кабы к утру умереть – // Так лучше было бы ещё..» – вполне можно было бы сказать словами из поэмы «Тишина»: «Без наслажденья он живёт, // Без сожаленья умирает» [Некрасов, 1981, Т.2, с. 85-92]. Вообще, Некрасов, безусловно, выросший в деревенской местности, среди крестьянских детей, разделял органическое представление: «Крестьянин» – «Христианин», издревле существовавшее на Руси, определявшее нравственные устои крестьянского мира, его связи с покаянной православной практикой и традицией. Непосредственно слово «покаяние» Некрасов использует в поэме «Рыцарь на час» в эпи-

зоде покаянной исповеди у храма с могилой матери: «Я пою тебе песнь покаяния, // Чтобы кроткие очи твои // Смыли жаркой слезою страдания // Все позорные пятна мои!» [Некрасов, 1981, Т.2, с. 134-139].

Вообще, поэт близко следует народным представлениям о могилах предков как великой святыне (ср. то же представление и в поэзии Пушкина), куда люди проходят не только с воздаянием предкам, но и с покаянием, слезами и молитвой. Кроме того, на молодого Некрасова, безусловно, сильно подействовало трагическое опоздание к живой могиле безвременно умершей матери, – он прямо-таки физически ощутил себя в ситуации «блудного сына».

«Кому на Руси жить хорошо» – поэтическое исследование русского греха и покаянной практики. Поэма полна эпизодов исповедального характера, причём, львиная доля их прямо выходит на мотивы покаяния. Конечно, не случайно, что глава первая поэмы называется «Поп» – лицо духовного чина первым открывает мужикам-правдоискателям «правду-истину», не случайно в главе «Крестьянка» один из важнейших персонажей эпопеи Матрёна Тимофеевна, по её словам, стала «всю душу открывать». Рассказ «О двух великих грешниках», что начал Ионушка, «усердно покрестясь», – народная притча о Кудеяре-атамане, о грехе и искуплении, – один из важных эпизодов эпопеи. Ему предшествует и следует целая анфилада рассказов о грешниках: про господина Поливанова и его холопа примерного – Якова верного; про адмирала-вдовца и «Иудин грех» его родственника, вызвавший крестьянские дебаты на тему «крестьянского греха», да и заканчивается глава «Пир на весь мир» темой «двух путей», где пути греха противопоставлен путь праведника.

Наиболее же драматично тема греха и покаяния прочитывается в истории о Савелии, богатыре святорусском, переплетённой с трагической гибелью Дёмушки, с рассказом о жизни Матрёны Тимофеевны. Эта история о великих грехах Савелия и о его великом покаянии, «возвращении блудного сына», которое совершается на могилке погибшего ребёнка, о великом молитвенном покаянии несчастной Матрёны Тимофеевны. Драма-

тическая кульминация эпопеи – покаянное примирение дедушки Савелия и Матрёны, произошедшее на могилке Дёмушки, – прямо указывает на народно-культурные истоки поэтической системы Некрасова, восходящие к Древней Руси и древним традициям русского народа.

II РАЗДЕЛ. НЕКРАСОВ И ДРЕВНЕРУССКИЕ ТРАДИЦИИ

Мотив греховного искушения (грехопадения) в поэзии раннего Некрасова

Образ грешника находился в поле зрения многих ведущих писателей и поэтов второй половины XIX в., среди них особенно выделяются Некрасов и Достоевский. Достаточно вспомнить известный текст Достоевского о Некрасове (помещенный как статья в дневнике писателя) с анализом стихотворения «Влас», а также его же замысел романа «Житие великого грешника» [Достоевский, 1929, Т.12, с. 348]. Один из ведущих некрасоведов М. М. Гин справедливо считает, что «образы Кудеяра и пана Глуховского являются олицетворением двух жизненных путей» как поэтической квинтэссенции «Кому на Руси жить хорошо» [Гин, 1971, с. 229]. Два великих грешника в поэме Некрасова олицетворяют два принципиально различных пути грешного человека: торная дорога «страстей раба» – преступный эгоцентризм пана Глуховского и честный путь покаяния, молитвы в итоге за «обойденного, за угнетенного» – атамана Кудеяра.

Здесь вся глубина и вся значительность нравственных исканий Некрасова-поэта, начало которых, конечно же, отнюдь не положено только вне всякого сомнения важным и этапным стихотворением «Влас», повлиявшим на многих писателей-современников (в их числе и на Ф. М. Достоевского) [Старикова, 1971]. Образ грешника находим и в раннем творчестве Некрасова, более того, он составляет целый пласт в поэтическом наследии раннего Некрасова. Народно-поэтические корни, истоки «легенды о двух великих грешниках» исследовал известный фольклорист Н. П. Андреев на материале не только русского, но и мирового фольклора. Важное место в его работе уделено и некрасовским интерпретациям («Влас», «Кому на Руси жить хорошо») [Андреев, 1928]. Отдельную главу «Спор о великом грешнике» в своей книге «От факта к образу и сюжету. О поэзии Н. А. Некрасова» посвятил этой теме М. М. Гин [Гин, 1971]. И все же истоки образа грешника в раннем творчестве Некрасова остаются малоисследованными.

Набросок «двух путей» грешного человека в жизни, как уже отмечалось выше, – фундаментально развернутый мотив легенды о двух грешниках «Кому на Руси жить хорошо», находим у раннего Некрасова в его стихотворении «Пьяница» (1845). Его герой стремится мысленно «покинуть путь губительный» и найти путь иной: «И в труд иной – свежительный – // Поник бы всей душой» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 15]. Имеется в виду, конечно, путь (труд) духовного обновления, который зрелый Некрасов символизировал образом Гриши Добросклонова в главе «Пир на весь мир». Пока же в «Пьянице» (1845) рассуждения и мечты героя заходят в тупик: «Но мгла отсюда черная // Навстречу бедняку... // Одна открыта торная // Дорога к кабаку» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 15]. И все же именно отсюда, из своего раннего стихотворения Некрасов перенесет образ «дороги торной» в главу «Пир на весь мир» своего итогового эпоса «Кому на Руси жить хорошо».

Отсюда придет в зрелые произведения Некрасова стремление героев «страхнуть ярмо тяжелого, // Гнетущего труда». Балладные мотивы раннего Некрасова предвосхищают центральную тему стихотворения «Зеленый шум» уже строками «Пьяницы» (1845): «Все – повод к искушению, // Все дразнит и язвит // И руку к преступлению // Нетвердую манит...» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 14-15]. Пока же, в «Пьянице» явно доминирует мотив соблазна, искушения: «И хочется тогда // То славы соблазнительной, // То страсти, то труда»; «Все, что во сне мерещится, // Как будто бы назло, // В глаза вот так и мечется // Роскошно и светло!»; «Ах! если б часть ничтожную! // Старушку полечить, // Сестрам бы не роскошную // Обновку подарить!» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 14-15].

Трагический финал цепочки искушений, очерченной в «Пьянице», вполне предвдвряет будущий сюжет «Извозчика» (1855), где герой – Ванюха ражий повесился, не перенеся испытания, посланного судьбой. Мешок с серебром, забытый в санях извозчика, вполне мог бы решить жгучую мечту жизни Ванюхи – выкупиться, чтобы жениться на гордой красавице-соседке. Проблема героя обозначена еще в первых строках «Пьяницы»: «В

томительном борении // Сама с собой душа» [Некрасов, 1981, Т.1, с.14-15]. Этого борения не выдержала душа извочика Ванюхи, дьявольское искушение оказалось несовместимо с жизнью: «Парень был Ванюха ражий, // Рослый человек, // Не поддайся силе вражей, // Жил бы долгий век» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 149].

М. М. Гин справедливо считает в своем анализе этого произведения, что стихотворение «Извозчик» является, по существу, «народной биографией», близкой по типу к таким его стихотворениям 1840-х гг., как «В дороге», «Огородник», «Вино», – его гораздо естественнее рассматривать в одном ряду с этими стихотворениями [Гин, 1971, с. 145]. Действительно, упомянутое в данном сопоставительном ряду стихотворение «Вино» (1848), которое тематически перекликается с вышецитированным «Пьяница» (1845), включает в трижды повторенном рефрене фразу «Силен сатана!», напрямую соотносительную с метафорой «силы вражей» («Извозчик») как образа-символа дьявольского, сатанинского искушения: «Не водись-ка на свете вина, // Тошен был бы мне свет. // И – пожалуй – силен сатана! – // Натворил бы я бед» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 66]. Мотив греховного, дьявольского искушения – не редкость в произведениях раннего Некрасова: «Нашептал мне нечистый в ночи // Неразумных и буйных речей» («Вино»); «Что такое? ... Ванька бедный // Бог ему судья! – // Совладать с лукавым бесом, // Видно, не сумел: // Над саями под навесом // На вожжах висел!» («Извозчик») [Некрасов, 1981, Т.1, с. 151].

Естественно, греховное, дьявольское искушение всякий раз несет погибель, оно губительно по самой своей природе. Как правило, оно окрашено в черные тона: «Как подумаю, весь задрожу, // На душе все черней и черней» («Вино»); Но мгла отвсюду черная //Навстречу бедняку...» («Пьяница») [Некрасов, 1981, Т.1, с. 15, 66]. Здесь истоки некрасовского образа-символа черного воронья: «Вот поднялись и закаркали разом. // – Слушай, равняйся! Вся стая летит: // Кажется, будто меж небом и глазом черная сетка висит» («В деревне») [Некрасов, 1981, Т.1, с. 129; Филипповский, 1996]. Впервые эти мрачные, трагические образы-символы появляются у Некрасова опять же в его произведениях

18451–846 г., в частности «Перед дождем»: «Заунывный ветер гонит // Стаю туч на край небес, // ...Полумрак на все ложится; // Налетев со всех сторон» // С криком в воздухе кружится // Стая галок и ворон» (1846) [Некрасов, 1981, Т.1, с.37].

Базовая мифопоэтическая дихотомия, столь характерно у Некрасова обозначенная в финале поэмы «В деревне» 1852 г. («сакральное – профанное», «горнее – дольное»): «Кажется, будто меж небом и глазом // Черная сетка висит», – фактически предварена контрастами в духовной структуре образа лирического героя стихотворения «Я за то глубоко презираю себя...» (1845): «Что любить хочу... что люблю я весь мир. // А брожу дикарем – бесприютен и сир, // И что злоба во мне и сильна и дика» [Мифологический ... , 1990, с. 161-162; Некрасов, 1981, Т.1, с. 42]. Изначальная слабость природы человека: «Я ничтожен, я слаб! // Добровольно всю жизнь пресмыкался как раб»: как естественное проявление слабости, греховности человеческой природы в стихотворениях 1845 г. появляются мотивы пьянства («Пьяница»), преступления: «Я за то глубоко презираю себя...»; «И что злоба во мне и сильна и дика, // А хватаясь за нож – замирает рука!» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 14-15, 42]. Образ-символ ножа как низкого орудия преступления появляется и в стихотворении «Вино» (1848): «Наточил я на старосту нож // И для смелости выпил вина»; «От души невзначай отлегло, // Позабыл я в тот день об ноже» [Некрасов, 1981, Т.1, с .67], а у зрелого Некрасова – в малой поэме «Зеленый шум». Мотив греховного искушения у раннего Некрасова всегда связан с мотивом преступления, что нередко принимает форму нарушения запрета, преступления установленного закона, за чем следует неотвратимое наказание, расплата.

Ярче всего мотив греховного искушения развит в ранней балладе Некрасова «Огородник» (1846). С самого начала уже говорится, что огородник, то есть крепостной «мужик-вахлак», работавший в «немецком саду», в имении, «свой век загубил за девицу-красу, // За девицу-красу, за дворянскую дочь» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 39-41]. Герой стремится преодолеть соблазн, но в итоге поддается ему: «Дай-ка яблоньку я за тебя посажу, // Ты

устал, чай, пора тебе отдохнуть. // – Ну, пожалуй, изволь, госпожа, поучись, // Пособи мужику, поработай часок» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 39-41]. И снова дьявольское искушение, соблазн окрашены в темные, черные тона: «Очи стали темней непогодного дня, // «Что с тобой, госпожа? Отчего на меня / Неприветно глядишь, хмуришь черную бровь?» // Потемнело в глазах, душу кинуло в дрожь...» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 39-41].

Итог любовного увлечения трагичен: «И красу с головы острой бритвой снесли, // И железный убор на ногах зазвенел», – следует изгнание – «и уводят дружка // От родной стороны и от лапушки прочь // На печаль и страду...» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 39-41]. Не впервые Некрасов разрабатывает, интерпретирует архетипический сюжет грехопадения, но в балладе 1846 г. «Огородник» наиболее полно представлены архетипические составляющие этого мирового мифопоэтического сюжета [Пайков, 2000, с. 21-39]. Огородник как первородный Адам работает в саду, причем упомянуто именно яблоневое дерево, и слова о яблоне вложены в уста искусительницы-героини как первородной Евы. Любовь героя и героини расцветает как райское чувство в райском саду, и так же запретны изначально, и так же герои преодолевают этот запрет. Итог – изгнание из Рая.

Характерно, что именно поэтические тексты Некрасова 1845-1846 гг., как уже отмечалось выше, изобилуют указаниями на греховное искушение в его тесной связи с дьявольским, бесовским началом. Мифопоэтический мотив грехопадения как тему «падшей души» находим уже в стихотворении 1845 г. «Когда из мрака заблужденья...» со всеми атрибутами прошедшей через греховное искушение Евы: «Когда из мрака заблужденья // Горячим словом убежденья // Я душу падшую извлек, // И вся полна глубокой муки, // Ты прокляла, ломая руки, // Тебя опутавший порок; // Когда забывчивую совесть // Воспоминанием казнь, // ...стыдом и ужасом полна...» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 34]. Воспоминание о порочном деянии со всеми последствиями в виде мук совести, стыда и ужаса относится прежде всего к женской героине как к некой первородной Еве. В свою очередь воспоминаниям о потерянном Рае в виде мыслей, отлученных от него,

посвящено другое стихотворение 1845 г. «Пускай мечтатели осмеяны давно...». Здесь как мечта об ушедшем прекрасном прошлом встает образ сада: «...припоминать тот сад, ту темную аллею, // Откуда мы луной пленялись вместе с нею, // Влюбленные глаза друг к другу обращали...». Однако это взгляд в прошлое через изгнание, утрату и разлуку: «...мне в часы разлуки // Отраднее всего, среди душевной муки, // В минуту горького раздумья и печали...» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 36].

Здесь, конечно, еще много общего с романтическими увлечениями периода сборника «Мечты и звуки», но в целом мотив утраченного Рая выходит уже за рамки чисто элегического настроения, во многом предвзято к тому падшей души, собственно мотив грехопадения, о котором выше шла речь на материале стихотворения «Когда из мрака заблужденья...». Мифопоэтическая тональность «мрака заблужденья» в стихотворении «Пускай мечтатели осмеяны давно...» соотнесена с темными аллеями ночного сада, неким контекстом ночного видения, дань которому зрелый Некрасов отдаст в своих лучших произведениях «Рыцарь на час». «Железная дорога», «Мать», но которое появляется и в раннем творчестве Некрасова в стихотворении «Родина»: «Вот темный, темный сад... // Чей лик в аллее дальней...» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 45].

Образ «чернобровой» искусительницы кочует в текстах Некрасова 1846 г. из «Огородника» в его ставшую затем народной песней «Тройку». Героиня, вся в стихии искушения и соблазна вначале, «жадно» глядит на дорогу, бежит «торопливо за промчавшейся тройкой вослед», откуда «подбоченья картинно», на нее «загляделся проезжий корнет». У нее «вьется алая лента игриво // В волосах... черных как ночь». Однако тема искушения мигрирует здесь от «чернобровой» госпожи, дворянки («Огородник») к чернобровой дикарке: «Взгляд один чернобровой дикарки, // Полный чар, зажигающих кровь, // Старика разорит на подарки, // В сердце юноши кинет любовь».

Черная тональность греховного искушения, о чем шла речь выше, в «Тройке» выливается затем, в долю мужички, – трагическую, гибельную: «От работы черной и трудной // Отцветешь, не

успевши расцвести, // Погрузившись ты в сон непробудный» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 43-44]. Мотив греховного искушения у Некрасова, как и в классическом библейском сюжете грехопадения, выходит на тему смерти, как смертны стали в финале грехопадения и изгнания из Рая первородные Адам и Ева. Финал «Тройки» трагичен: «И схоронят в сырую могилу, // Как прой-дешь ты тяжелый путь, // Бесполезно угасшую силу // И ничем не согретую грудь» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 43-44]. Мотив греховного искушения в «Тройке» по силе поэтического выражения не уступает интерпретации библейского мотива грехопадения в «Огороднике», образуя своего рода альтернативный диптрих. Судьба героини «Тройки» близка трагедии Груши, образованной «мужички» – жены ямщика стихотворения «В дороге».

В этих двух произведениях Некрасова, созданных в 1845-1846 гг., мифопоэтическая тема грехопадения интерпретирована по-разному, хотя судьбы героинь во многом совпадают. Близка и кольцевая структура текста, хотя опять же содержание и функция этого динамического кольцевого мотива различны. Правда, в обоих случаях мотив дороги перерастает в развернутую картину жизненного пути героини из народа. Женские образы раннего Некрасова во многом предваряют знаменитые типы женщин трудной трагической судьбы поэм «Мороз Красный Нос», «Кому на Руси жить хорошо», «Русские женщины», «Орина мать солдатская», «Мать». Многочисленные интерпретации мотива искушения, библейского сюжета грехопадения в значительной мере локализуются в творческом наследии раннего Некрасова, хотя, как отмечалось, окажут значительное влияние на все его последующее поэтическое творчество.

Галерея народных типов, возникающая в произведениях Некрасова второй половины 40-х – начала 50-х гг. XIX в. («Пьяница», «В дороге», «Огородник», «Тройка», «Вино», «Извозчик», «Влас»), включает как мужские, так и женские образы людей из народа, которые неизменно создаются на фоне греховного искушения, интерпретации библейского мифопоэтического сюжета грехопадения. Как уже говорилось выше, данные образы формируют целый пласт в произведениях Некрасова раннего периода.

Что же в художественном сознании поэта способствовало его появлению? Традиционные в некрасоведении влияния натуральной школы, ранние реалистические тенденции мало чем проясняют ситуацию. Особенности народных характеров здесь составляют безусловную новацию Некрасова, ранее в творчестве поэта периода сборника «Мечты и звуки» их не было. Однако совсем иначе дело обстоит непосредственно с использованием, обращением, осмыслением библейского мифопоэтического сюжета, мотива грехопадения. Целый ряд стихотворений конца 30-х гг., вошедших в сборник «Мечты и звуки» (1840), содержат мифопоэтический мотив грехопадения, первородного греха в контексте размышлений, раздумий, несущих черты философских концепций европейского романтизма [Жилякова, 1998].

Стихотворение «Изгнанник» с первых строк апеллирует к характерной для романтиков теме истоков бытия: «Еще младенцу в колыбели // Мечты мне тихо песни пели, // И с ними свыклась душа...» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 196-197]. Присутствует опять же характерное для романтиков двоemiрие, уход от суетного к миру вечных ценностей: «В мир, мне неведомый дотоле, // Рванулась пылкая душа. // И разлюбил я дольный мир...» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 196-197]. Однако лирический герой покинул мир мечты и вернулся на землю: «Но пробил час-мечты как тени // Исчезли вдруг в туманной мгле, // И после сладких сновидений // Я очутился на земле. // Тогда рука судьбы жестоко // Меня к земному пригнала, // Оковы врезались глубоко, // А жизнь за муками пришла» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 196-197]. Каково бы ни было качество стиха раннего Некрасова, отмеченного приметам романтического мировосприятия и мышления, последующие строки «Изгнанника» включают очевидную интерпретацию библейского мотива грехопадения: «И вот, посланник провиденья, // Незримый голос мне сказал: // «Ты осужден печать изгнания // Носить до гроба и на челе, // Ты Рай, недоступный на земле» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 196-197]. Как нигде в зрелом творчестве, ранний Некрасов обращается в стихотворениях сборника «Мечты и звуки» к библейско-христианским мотивам [Кусков, 1997, с. 139-140].

Разумеется, и в зрелом творчестве поэт создает глубинные интерпретации евангельских притч о блудном сыне (мотив сеятеля), других сюжетов библейского круга, однако в сборнике «Мечты и звуки» христианско-романтическая тональность буквально пронизывает целые стихотворения, программные для их юного автора: «Изгнанник», «Землетрясение», «Разговор», «Безнадежность» и другие, написанные в подражание Жуковскому и Гюго [Серман, 1966, с. 128-136]. В «Изгнаннике» незримый голос обращается к лирическому герою: «Молись святому провиденью // И веру в Господа храни. // И воспаришь ты величаво // В обитель горнего царя». Удел изгнанного из Рая на землю – смерть: «Я похоронен в сей могиле, // Изгнанник родины моей, // Перегорел мой дух в горниле // Земных желаний и страстей. // Но я к страданиям приучился, // Всегда готовый умереть» [Некрасов, 1981, Т.1, с.196-198]. Христианское кредо завершает текст «Изгнанника»: «И, не смутясь житейской битвой, // Окончу доблестно свой век. // С надеждой, верой и молитвой // Чего не может человек» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 198].

Тема наказания за грехи рода человеческого пронизывает стихотворение «Землетрясение», где рисуется апокалиптическая картина кары Божией, принуждающая людей и порочный город к покаянию: «Что буйно, безумно грехом торговали // Бога-Творца забывали не раз – // Пред ним все смирились и песнь о прощении // Послали к всеильному Богу-царю» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 232]. Мотив покаяния останется одним из магистральных в поэзии Некрасова на пространстве всего его творчества. Отдал ранний Некрасов и дань такому более чем традиционному в христианском Средневековье сюжету, как спор души и тела («Разговор»).

Вообще аллегории были весьма характерны для произведений его сборника «Мечты и звуки», что более всего сближает их с поэтическим наследием Европы. Такова и характерная для европейских романтиков аллегория-оппозиция «дряхлого мира» и «жизни молодой», которая ярче всего у раннего Некрасова развернута в его стихотворении «Мысль»: «Спит дряхлый мир, спит старец обветшалый». Здесь впервые в творчестве поэта интер-

претируется евангельская притча о Зерне: «И, может быть, распустится зерно // В тебе давно угасшей жизни силы, // И новой жизнью заглохшие могилы, // Печальный мир, повеют над тобой!» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 187]. Возвращение к миру первоначальной чистоты, испорченной грехопадением, – вот главная Мысль («Мысль»): «Забудешь старые утраченные годы // И будешь жить ты жизнью молодой // Как в первый день создания природы!» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 187].

Таким образом, представляется несомненным, что юный Некрасов – автор цикла «Мечты и звуки» отдал полную дань не просто христианско-романтической и философской проблематике вообще, но и мифопоэтическому библейско-христианскому сюжету грехопадения, в частности. Его интерпретация, вне всякого сомнения, легла в основу философское-поэтических эссе 40-50-х гг. XIX в., о которых шла речь выше. Находим у раннего Некрасова – романтика и мотив греховного искушения, широко подхваченный затем в его стихотворениях 40-х гг. «Дух коварный искушенья // Ими душу окружит // И мятежное сомненье // В чистом сердце поселит» («Сомнение») [Некрасов, 1981, Т.1, с. 217].

Важно также отметить, что мотив возвращения к Истокам как основной мифопоэтический стержень почти всех малых поэм зрелого периода: «Тишина», «На Волге», «Детство Валежникова», «В деревне», «Детство», «Мать», «Рыцарь на час» весьма отчетливо просматривается в тексте раннего стихотворения «Мысль». Очевидно, в сборнике «Мечты и звуки» юным Некрасовым намечена не просто программность, но некая системность философско-поэтического христианско-романтического восприятия мира. Романтическая преданность иному, высшему миру на фоне сюжета грехопадения апеллировала к возвращению к Истокам в духе положений теории одного из ведущих Иенских философов-романтиков Фридриха Шеллинга в его «Системе трансцендентального идеализма»: «Система завершена, если она возвращается к своему исходному пункту... В произведении искусства полностью освобождается от субъективности, объективируется до конца та первоначальная основа всякой гармонии субъ-

ективного и объективного, которая в своей изначальной тождественности может быть дана лишь в интеллектуальном созерцании» [Гулыга, 1994, с. 93]. Шеллинг считал, что природа начинается с бессознательности и лишь в конце концов приходит к сознанию; в искусстве путь иной: сознательное начало, бессознательное – завершение начатого труда. Системы немецкой философско-романтической мысли имеют глубинные христианские основы, таковой же предстает философско-поэтическая система Некрасов-романтика, автора поэтического сборника «Мечты и звуки». Философия искусства Шеллинга, утверждая, что бессознательное бесконечно, признает: подлинное произведение искусства содержит неисчерпаемость истолкований, будто автору присуще бесконечное количество замыслов [Гулыга, 1994].

Некрасов – поэт, автор сборника «Мечты и звуки», исповедовал воззрения иенских романтиков-философов, основа его художественного метода – поэтическая интерпретация. Бесконечная вариативность интерпретационных вариантов, в частности, мифопоэтического сюжета грехопадения, наглядно просматривается и на пространстве его раннего поэтического сборника, и на пространстве его поэтических эссе – «народных биографий», как их определил М. М. Гин [Гин, 1971]. Программность раннего поэтического сборника-манифеста не только не оторвана от основного массива творческого наследия зрелого Некрасова, но во многом проливает свет на подлинные, а не мнимые философско-поэтические устои, ценности великого русского поэта. В. Г. Белинский приписал им, начиная с «В дороге», функцию топора и положил основу, базис ложной концепции творчества Некрасова, которая затем была подхвачена и развита в литературной критике и официальном литературоведении XX в. [Чуковский, 1955]. Реально же Некрасов был и остался верен в основе своей поэзии принципам, заложенным в своем раннем программном философско-поэтическом сборнике. Действительно, от Некрасова 40-50-х гг. видна прямая линия, преемственность к произведениям зрелого периода, но ранний Некрасов 40-50-х гг. в значительной мере вытекает, выходит концептуально из еще

более ранних программных поэтических, философско-романтических циклов.

Многие стихотворения сборника «Мечты и звуки» («Безнадежность», «Изгнанник», «Земляку», и другие), поэтический пафос которых всецело опирается на концепцию первородного греха человека (мифопоэтический мотив грехопадения), земной жизни человека как цепи греховных искушений, неизбежно влекущих погибель, смерть, по сути представляют собой первые варианты столь характерного для Некрасова жития грешника, обычно соотносимого в наследии поэта с текстом более позднего стихотворения «Влас» (1855). Изганные из Рая Адам и Ева, отданные страданиям и смерти, – вот герои раннего Некрасова: «О как того ужасна доля, // Кто этой жизни обречен! // Он не живет; он без сознания // Влачит томительные дни, // И цепью горького страданья // Влекутся медленно они // Всему он чужд – и нет тяжеле // Его догробного креста, // И носит он на грешном теле // Печать поборника Христа» («Безнадежность») [Некрасов, 1981, Т.1, с. 190].

Отвержен и мир падшего человека, мир, исполненный страдания и смерти: «И жизнь ли – // Цепь скорбей, страданий, // В которой каждое звено // Полно язвительных мечтаний // И ядом слез отравлено? // Наш мир – он место дикой брани, // Где каждый бьется сам с собой: // Кто – веры сын – с крестом во длани, // Кто в сердце с адскою мечтой. // Земля-широкая могила. // Где спор за место каждый час, // Пока всевластной смерти сила // Усопшим поровну не даст. // Я похоронен в сей могиле, // Изгнанник родины моей, // Перегорел мой дух в горниле // Земных желаний и страстей...» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 197-198]. По сути дела, эти строки «Изгнанника» представляют собой ключ к поэтической концепции поздней некрасовской «Родины» (1846) – произведения, которое рассматривают те немногие некрасоведы, которые вообще отваживаются его анализировать (часто с позиции топора вышеупомянутой оценки В. Г. Белинского). Даже поэтическая галерея «народных биографий» (М. М. Гин) 40-50-х гг. находит, с точки элементов поэтического биографизма, истоки в юношеских опытах Некрасова //

«Отрывок» – «Родился я в губернии // Далекой и степной // И прямо встретил тернии // В юдоли сей земной...» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 419].

Жанр «жития грешника», разумеется, не изобретен Некрасовым, – еще в древнерусской литературной традиции XVI в. князь Андрей Курбский создал свою «Историю великого князя Московского» как анти-житие или житие грешника. Но, пожалуй, впервые в отечественной словесности Некрасов придал ему литературно-образцовую, так сказать, каноническую форму. И первым опытом такого «Жития грешника» явилась «Колыбельная песня» (Подражание Лермонтову), написанная Некрасовым в 1845 г., в тот же год, когда созданы программные и принципиальные для последующего творчества поэта «В дороге», «Пьяница», «Я за то глубоко презираю себя...». Конечно, в «Колыбельной» концепция греховности рода человеческого как уже отмечалось, столь характерная для философско-романтической поэзии сборника «Мечты и звуки», впервые в творчестве поэта по-гоголевски, но и по-лермонтовски, прописана иронией и желчью. Вопреки мнению николаевской цензуры, для Некрасова здесь несомненно важнее были мотивы не социального обличения и социальной сатиры, а художественного самосознания и индивидуального метода с точки зрения их принципиальной, программной самореализации. Не случайно, в своем предсмертном поэтическом завещании Некрасов опять же программно возвращается к своей ранней «Колыбельной» («Баюшки – баю»). Безусловно, 1845 г. был этапным в творческой биографии поэта.

Здесь впервые в «Колыбельной» Некрасов на переходе от романтизма к реализму заявляет: «Стану сказывать не сказки – // Правду пропою», хотя необходимо, разумеется, сделать скидку на ироническую интонацию и явственное пародийное начало. Тем не менее перед нами не философско-романтические медитации на тему греховности рода человеческого и отстраненности от оной, а та самая «народная биография», о которой как о типичной для Некрасова 40-50-х гг. писал М. М. Гин (пусть даже здесь это «биография» чиновника, плута, мошенника и пр.) [Гин, 1971]. Нам просто сослаться на упомянутую выше галерею не

просто народных типов (в духе натуральной школы), а – грешников. Так, именно эту галерею «народных биографий» грешников и открывает «Колыбельная песня» 1845 г. В полном соответствии с формальными требованиями житийного канона начинается произведение рождением героя (не забыто и обязательное упоминание о родителях, в данном случае, об отце – «отец твой – плут известный»), а заканчивается – его смертью: «мирно, ясно // Кончишь жизнь свою». «Деяния» героя носят, очевидно, прижизненный характер, но они многочисленны и подробно описаны. Подобного рода пародии на средневеково-христианские жанры, в том числе и жития, были весьма характерны для России XVII в. как времени кризиса средневеково-христианской культуры. У Некрасова пародийное начало продиктовано, мотивировано кризисом романтического мировоззрения, ставшим совсем очевидным в атмосфере русских 40-х гг. XIX в. (хотя нельзя сбрасывать со счетов и феномен собственно «романтической иронии»).

Все ипостаси грешника сдобрены «Колыбельной» в русле иронической интонации, характерной для стихов Некрасова 1845 г., изрядной толикой просторечий: «Будешь ты чиновник с виду // И подлец душой, // Провожать тебя я выду // И махну рукой. // В день привыкнешь ты картинно // Спину гнуть свою... // Спи, пострел, пока невинный! // «Баюшки-баю.»; «Тих и кроток, как овечка, // И крепонек лбом, // До хорошего местечка // Доползешь ужом – // И охулки не положишь // На руку свою. // Спи, куда красть не можешь! // «Баюшки-баю» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 17-18]. Здесь, пожалуй, в полной мере проявляется «народность» изображаемого грешника, чиновника-подлеца, казнокрада, карьериста, лжеца – падшей души, причем мерой этой «народности» выступает совсем не характерное для Некрасова юности сочное просторечие. Оно же составит основу художественного, поэтического своеобразия некрасовской «В дороге», написанной и опубликованной в том же 1845 г., и Некрасов тут же становится полноправным преемником Гоголя (притом, что гоголевское и характерное для раннего Некрасова христианское начало никуда от него, разумеется, не уходит).

Примечательно, что в том же 1845 г. Некрасов создает не только «житие грешника», но и «исповедь грешника» – «Я за то глубоко презираю себя...». Конечно, исповедальная тема в русской литературе имеет свою долгую историю, начиная с «Поучения Мономаха» конца XI – начала XII вв., но и у Некрасова исповедальная интонация пронизывает отдельные стихотворения из раннего сборника «Мечты и звуки»: «Изгнанник», «Отрывок» – «Родился я в губернии...». Лирический герой «Я за то презираю себя...» судит себя по самому большому счету: «Осудил сам себя беспощадным судом // И, лениво твердя: я ничтожен, я слаб! // – Добровольно всю жизнь пресмыкался, как раб» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 42]. Почему же герой считает, что он живет, «день за днем бесполезно губя», «силы своей не пытал ни на чем»? Оказывается, что он презирает себя, «что, доживши кой-как до тридцатой весны, // Не скопил я себе хоть богатой казны, // Чтоб глупцы у моих пресмыкалися ног, // Да и умник подчас позавидовать мог!» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 42].

Лирический герой презирает себя потому, «что любить я хочу... что люблю я весь мир, // А брожу дикарем-бесприютен и сир». Иными словами, его искушения не просто велики, его амбиции безбрежны настолько, насколько они остаются нереализованы. Речь идет не только о великом грехе гордыни, но и Зле таковом: «И что злоба во мне и сильна и дика, // А хватаясь за нож – замирает рука!» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 42]. Здесь становится очевидным, что лирическое и авторское «Я» у Некрасова не только не совпадают, но и не могут совпадать. Дело в том, что в некрасоведении постоянным искушением выступает так называемый «биографический метод», приводящий во многом лирическое «Я» художника непременно к автобиографическому контексту, что, как очевидно, совершенно недопустимо.

«Исповедь грешника» как некрасовский текст 1845 г. вполне вписывается в его поэтическую галерею «житий грешников», которую открывает «Колыбельная песня» (Подражание Лермонтову). В русле «исповеди грешника» выстроен и текст ведущего произведения раннего Некрасова «В дороге» (1845), баллада 1846 г. «Огородник» в народно-сказовой манере (1846), «Пьяни-

ца» (1846), «Подражание Лермонтову» («В неведомой глуши, в деревне полудикой...») (1846), «Родина» (1846), пронизанные, иронией и «Колыбельная» 1845 г., «Нравственный человек» (1847), и «Вино» (1848). Речь, таким образом, идет не просто о галерее народных типов-грешников, а о пространном цикле произведений раннего Некрасова, созданных в жанре «исповедей грешника», своеобразные варианты «жития грешника», подводящие к «житиям великих грешников» зрелого Некрасова – «Власу» и эпизодам «Кому на Руси жить хорошо», о чем уже говорилось выше.

Излюбленный полигон социального или «революционного» литературоведения, стихотворение «Родина» (1846) также отнесено нами к галерее «исповеди или жития грешника», как и близкое к нему и написанное в том же 1846 г. «Подражание Лермонтову» («В неведомой глуши, в деревне полудикой...»). В. А. Архипов считал, что «стихотворение «Родина» (1846), над которым Некрасов работал по настоянию Белинского, несет в себе могучую силу ненависти и гнева расходившейся, буйной крестьянской стихии, стремящейся смести до основания все, что напоминало о тиранстве» [Архипов, 1959, с. 26]. Автор, естественно, поддерживал концепцию творчества Некрасова как поэзию топора, ненависти и, как следует из вышеприведенного, – поэзию социального заказа. Все это не может иметь ничего общего с реальным философско-поэтическим контекстом творчества раннего Некрасова, его исследованием грешного человека в падшем мире, с мотивами греховного искушения и грехопадения, жанровыми разновидностями «жития грешника», «исповеди грешника».

Еще в стихотворении «Изгнанник» из сборника «Мечты и звуки» лирический герой заявил: «Я очутился на земле. // Тогда рука судьбы жестоко // Меня к земному пригнала, // Оковы врезались глубоко // А жизнь за муками пришла. // Печально было пробужденье...» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 197]. Это было пробужденье романтического героя «Изгнанника». В «Родине» земля, куда возвращается лирический герой, сохранив черты падшего мира-юдоли порока, страданий и смерти, приобретает все до бо-

ли ему с детства знакомые родные черты земли предков: «И вот опять они, знакомые места, // Где жизнь отцов моих, бесподна и пуста, // Текла среди пиров, бессмысленного чванства, // Разврата грязного и мелкого тиранства...» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 45]. Здесь, как и в «Подражании Лермонтову», усилен мотив первоначального греха: изображен мир, «где было суждено мне Божий свет увидеть» ..., «где от души, до времени растленной, // Так рано отлетел покой благословенный...» («Родина»); «Вокруг меня кипел разврат волною грязной, // И на душу мою той жизни безобразной // Ложились грубые черты. // И, прежде чем понять рассудком неразвитым, // Ребенок, мог я что-нибудь, // Проник уже порок дыханьем ядовитым // В мою младенческую грудь» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 55].

Сохранив уже традиционный для его поэзии мотив грехопадения, Некрасов в «Родине» открывает отныне ставшие для него фундаментальными темы реальной родины, реального детства, матери, мотив возвращения к Истокам, истокам реальной, а не воображаемой жизни, души, разделяющей муки, страдания судьбы падшего человечества: «Но все, что жизнь мою опутав с первых лет, // Проклятьем на меня легло неотразимым, – // Всеу начало здесь, в краю моем родимом!» [Филипповский, 1996, с. 7-9; Некрасов, 1981, Т.1, с. 46]. Отныне сливаются мир поэтической мечты как мир высоких первоначал Бытия лирического героя «Изгнанника» и мир реальных земных первоначал (лирического) героя «Родины»; сливается и феномен лирического героя «Изгнанника» («Мечты и звуки») с феноменом лирического героя «Родины» и «Подражания Лермонтову».

Начинается новый, реальный Некрасов, автор великих произведений зрелого периода. Наполненное, как нигде, эпизодами греховных, губительных искушений, преступных соблазнов, падших нравов помещичьей усадьбы, жертвами которых пали мать и сестра лирического героя, стихотворения «Родина» стоит как водораздел и начала зрелого творчества поэта. Образ «угрюмого невежды», «губителя», «палача» – хозяина поместья претендует стать уже не просто грешником, но великим грешником, ближе к образу страшного пана Глуховского поэмы «Кому на Руси жить

хорошо». С другой стороны, исполненные жертвенной силы женские образы «Родины», особенно образ матери лирического героя, открывают может быть самый сильный поэтический пласт поэзии Некрасова – тему русской женщины, матери, прекрасной и страдающей.

Конечно, не случайно, в поэме «Мать» Некрасов возвращается к столь характерному для раннего периода образу сада, придавая ему ярко выраженные черты Рая (с иконографически фиксированными семью райскими реками): «В полдневный зной вошел я в старый сад; // В нем семь ключей сверкают и гремят. // Внимая их порывистому пенью, // Вершины лип таинственно шумят. // Я их люблю: под их зеленой сенью, // Тиха, как ночь, и легкая, как тень, // Ты мать моя, бродила каждый день» [Некрасов, 1982, Т.4, с. 252-253]. Мотив трагической вины, покаяния и грядущего обновления души, столь характерный для всего творчества Некрасова, всецело опирается на его раннее философско-поэтическое наследие с центральным мотивом греха (первородного греха), мифопоэтическим библейским сюжетом грехопадения и его бесчисленными интерпретациями.

Образ матери, женские темы «Родины» подтолкнули Некрасова не просто к теме жертвенности, но мученичества, искупления. Здесь уже почти просматривается образ страдающей Матери-Родины, столь значимый у Некрасова в его зрелый период (не случайно назвал поэта свое одно из самых сильных стихотворений «Родина»). Размышления о судьбах страдающей Родины-Матери-России отныне станут лейтмотивом всей великой поэзии Некрасова. Их символически и мифопоэтически предвворяют, определяют строки стихотворения «Родина»: «Вот темный, темный сад... Чей лик в аллее дальней // Мелькает меж ветвей болезненно-печальный? // Я знаю, отчего ты плачешь, мать моя!...»¹ [Некрасов, 1981, Т.1, с. 45]. Начинается новая полоса и в жанровом обновлении поэзии Некрасова. Стихотворения «В дороге» (1845) и «Родина» (1846), по сути, представляют собой малые поэмы, к которым вскоре присоединятся «В деревне», «Саша», «Тишина», «На Волге» и многие другие выдающиеся тексты великого русского поэта.

Примечания

¹ В .Г. Белинский в письме к И. С. Тургеневу от 19 февраля (3 марта) 1847 года писал: «Некр(асов) написал недавно хорошее стихотворение. Если не попадёт в печать (а оно назначается в № 3), то пришлю к Вам в рукописи. Что за талант у этого человека! И что за топор его талант».

Образ семьи в поэтике Н. А. Некрасова

Тема «семьи» в мировой литературе уже изначально и чаще всего располагает к эпическому жанровому формату. Так её понимали и развернули в своём творчестве и Л. Н. Толстой («Анна Каренина», «Война и мир»), и Дж. Голсуорси («Сага о Форсайтах»), и Томас Манн («Будденброки. История гибели одного семейства»), и многие другие выдающиеся писатели, которые разрабатывали эту тему во все времена и по всему миру. Можно сказать, что эта тема одна из самых универсальных и плодотворных в литературе всех народов. Однако мало найдётся авторов, подобных Н. А. Некрасову, которые, обращаясь к теме «семьи» в огромном большинстве своих творений, сделают её в жанровом отношении не просто эпичной, но наделят бесконечным разнообразием жанровых оттенков: лиро-эпической, эпико-драматической, эпико-трагической, эпико-публицистической и т. д. Иными словами, придаст этой, без сомнения, мировой литературной теме и невиданный размах, и невероятную масштабность, сохраняя при этом личную, даже интимную интонацию и автобиографичность.

Подлинный, зрелый Некрасов начался вдруг и сразу в 1845 году с его малой поэмы «В дороге» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 11-13]. Её сразу заметил и отметил, как поэтическую удачу молодого автора, влиятельный критик В. Г. Белинский [Филипповский, 2008]. Несмотря на то, что слово «путь» отсутствует в этом произведении Некрасова, не только критики, но вся читающая публика не могла не заметить здесь связь с популярной в романтической литературе «путевой» поэзией и прозой [Филипповский, 2008]. Действительно, это слово звучит во многих сти-

хотворениях, поэмах А. С. Пушкина («Бесы», «Зимняя дорога», «Странник», «Евгений Онегин»), где оно соотнесено не только с понятием «дорога», но и «судьба», и даже «жизнь». В этом плане в Некрасове сразу угадывался поэтический преемник Пушкина: одна только пушкинская фраза «Татьяне страшен зимний путь» могла бы стать не только своеобразным эпиграфом, но даже поэтической квинтэссенцией подавляющего большинства некрасовских текстов [Мостовская, 1991]. Романтический «Зимний путь», и не только европейский, шубертовский «Winterreise», – последний, трагический путь человека, станет эпическим лейтмотивом творчества Некрасова [Филипповский, 2008].

На излёте русского романтизма «путевая тема» стала едва ли не целым направлением в русской поэзии первой половины XIX века (И. С. Аксаков «Зимний путь», Н. П. Огарёв «Зимняя дорога», А. И. Одоевский «По дороге столбовой...» и т. д.) [Филипповский, 2008]. Она же стала популярной темой в бурно развивавшейся песенной поэзии России. Но у Некрасова «В дороге» отнюдь не песня, а если думать о какой-то музыкальной соотнесенности, – скорее, Реквием. Поскольку сюжетную основу этого текста составляет история гибели семьи ямщика. Парадоксально, но именно образ ямщика чаще всего лежит в основе путевых сюжетов русской романтической поэзии и песни. Но романтический флёр в этом произведении Некрасова сразу снят уже первыми словами: «Скучно, скучно...» [Некрасов, 1981, Т. 1, с. 11]. Контрастная основа текста тут же подчёркнута следующими за началом словами «ямщик удалой». При том, что само начало диалогично, ездок с этими словами обращается к ямщику и просит развлечь его то ли песней, то ли небылицей, то ли рассказом. Слово «удалой», как выясняется по тексту, звучит иронией (поначалу может показаться – романтической иронией). То же, чем отвечает ему ямщик, крайне далеко от какой-либо внимательности и романтичности, – это рассказ о жене Груше, их общем мальчике-сыне, о семейной драме.

У начинающего поэта родился абсолютно зрелый текст. Однако, как это часто бывает, носящий явно автобиографическую подоснову. За образом Груши, героини первой малой поэмы

Некрасова, легко угадывается прекрасная и жертвенная фигура матери поэта Елены Андреевны Закревской, образованной, тонкой натуры [Лебедев, 1995, с. 272]. Тема матери, сама по себе, проходит через всё творчество поэта, и в лирическом, и в эпическом контексте [Лебедев, 1995, с. 281]. В этом плане «В дороге» (1845) вполне перекликается с также ранним его произведением «Родина» (1846), где тема матери («Она была горда, упорна и прекрасна») драматично соотнесена с образом отца – тирана и мучителя («Навеки отдана угрюмому невежде») [Некрасов, 1981, Т.1, с. 45]. В малой поэме «В дороге» образ ямщика, мужа образованной и кроткой Груши, как раз и создан в тональности полуграмотного (а, возможно, и вовсе неграмотного), грубого мужика, невежды, мучителя.

Причём молодой Некрасов здесь находит поистине гениальный приём создания персонажа через речевую характеристику, – именно речь ямщика выдаёт в нём того самого недалёкого, необразованного, неотёсанного мужика, которому барин навязал в жёны воспитанную в дворянской культуре крепостную Грушу. Она, тем самым, предстаёт как жертва не просто своего тирана мужа-ямщика, но и помещичьего произвола. Здесь автор поэмы подключает антикрепостническую тему, в чём-то, по сути, уравнивая образованного дворянина-барина с его низкой мезью Груше и грубого мужика, крепостного ямщика. Социальная тема в поэме как бы существует в подтексте, как бы за текстом рассказа-исповеди ямщика о трагедии его семьи. Уже здесь, в первом признанном критикой и читателями произведении Некрасова, в рамках путевой, дорожной темы звучит, казалось бы, совершенно неуместное в пространстве этого романтического путевого жанра слово «могила». Его как приговор жене Груше произносит в ряду своих примитивных, грубых излияний мужьямщик: «Чай, свалим через месяц в могилу...» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 13].

Как настоящий поэт-романтик, молодой Некрасов в своей первой поэме 1845 года пророчески смотрит в будущее. Образ могилы войдёт в качестве ключевого во многие его последующие крупные поэтические тексты: «Мороз Красный нос», «Ры-

царь на час», «Тишина», «Кому на Руси жить хорошо» и т. д. Пророчески Некрасов заглядывает и в своё собственное будущее, раннюю преждевременную смерть. Дело в том, что в предстоящие 1845 годы поэт пережил поистине страшные испытания и именно по вине отца Алексея Сергеевича Некрасова, главы их семейства, ярославского помещика, деспота и самоуправца. Он отправил сына в Санкт-Петербург для поступления в военное училище, но сын, вопреки воле отца, от этого отказался, избрав для себя сферу словесности и литературы. Отец лишил его финансовой поддержки, молодой Некрасов голодал, перебиваясь случайными заработками и дурной пищей – обедками трактиров.

Всё это сказалось много позже, когда поэт заболел раком и рано умер, не закончив свою основную поэму «Кому на Руси жить хорошо» и многое из задуманного. Потому родившийся в 1845 году образ главы семейства-ямщика, грубого мужика и самодура, отнюдь не родился на пустом месте, – он был мотивирован автобиографически. Примечательно, что в районе 1845 года Некрасов в своих произведениях создаёт своеобразную галерею отрицательно трактованных мужских образов («Колыбельная песня (Подражание Лермонтову)»; «Пьяница»; «Родина»; «Псовая охота»). Всё это отголоски уже обсуждавшейся негативной ситуацией с отцом семейства Некрасова, столь ярко преломившейся в его первой малой поэме «В дороге». Характерно, что параллельно создаётся и утверждается приверженность поэта идеальному женскому образу, чаще всего матери и жены, но уже здесь он перерастает в обобщённый тип русской женщины или вообще матери-родины («Родина»).

Примечательно, что эпическое полотно истории гибели одного семейства («В дороге») Некрасов создаёт как бы рассказом от первого лица, своеобразной исповедью ямщика-повествователя, иными словами, здесь подключается как бы своеобразное «лирическое» жанровое начало. По сути уже здесь рождается характерный для Некрасова не просто тип малой поэмы, но лиро-эпической поэмы. Таковыми затем будут его знаменитые «В деревне», «Рыцарь на час», «Тишина», «Зелёный шум». Компози-

ционно здесь просматривается одна и та же модель, что и найдена в первой малой поэме «В дороге». Это модель обрамлённого повествования, одна из древнейших в мировой литературно-поэтической практике. К тому же, в начале его первой поэмы, в словах ездока, обращённых к ямщику, представлена другая древнейшая в мировой поэтической практике традиция рассуждений в начале текста о выборе жанра. Первым опытом в русской литературе, как известно, было «Слово о полку Игореве», Некрасов, потому, косвенно соотносит свои поэтические приёмы и находки с этим великим произведением литературы Руси. «В дороге», тем самым, выглядит неким кладезем приёмов эпико-лирического репертуара, оставаясь совершенно самостоятельным и оригинальным текстом. Тема Родины, как таковая, здесь не звучит, но она уже присутствует как бы в подтексте. Её знаком, конечно, выступает образ Груши, а вместе с ней образ матери и сына, всегда синонимичны у Некрасова образу Матери-Родины.

«Семья» – архетипический образ, восходящий к глубокой архайке, впрочем, как и образ матери. У Некрасова появляются произведения, например, «В деревне» (1854), представляющие целую галерею мотивов, образов-архетипов: образ колодца, разговор баб у колодца, образ охотника, образ-архетип медведя, плач матери по погибшем сыне, пророческий образ-архетип воронья [Филипповский, 2010, с. 7-9]. Вместе с тем, появляются образы-архетипы христианского плана: образ матери и сына (первообраз – Богородица и Христос), образ воронья на кресте, образ-символ Креста. Однако, христианский архетипический контекст (или подтекст), как контекст первообразов, появляется уже в первом значительном произведении Некрасова, малой поэме «В дороге». Наряду с образами-архетипами дороги-пути, путешествующего странника-ездока, ямщика-возницы, матери (Груши) и сына, образа семьи, образа-архетипа могилы уже здесь Некрасов сознательно вводит христианский контекст (или подтекст) первообразов. Таковым является библейский мотив грехопадения [Филипповский, 2008]. Рассказ-исповедь вульгарно-примитивного ямщика, его жалоба на образованную и куль-

турную жену Грушу (а он сам груб и необразован) больше напоминает жалобу первобытного библейского Адама на отведавшую с Древа Познания Еву [Филипповский, 2008]. По словам ямщика именно образованная Груша повинна в семейной драме: «...Сокрушила злодейка жена!... // Слышь ты, смолоду, сударь, она // В барском доме была учена // Вместе с барышней разным наукам...» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 11].

Драма, как жалуется ямщик, коснулась не только его, но и всей семьи: «На какой-то патрет всё глядит // Да читает какую-то книжку... // Инда страх меня, слышь ты, щемит, // Что погубит она и сынишку: // Учит грамоте, моет, стрижёт, // Словно барченка, каждый день чешет, // Бить не бьёт – бить и мне не даёт...» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 12]. Грубый, вульгарный ямщик как библейский Адам не вполне отлучён от христианского Бога: «...Видит Бог, не томил // Я её безустанной работой... // Одевал и кормил, без пути не бранил, // Уважал, тоись, вот как, с охотой...// А, слышь, бить – так почти не бивал, // Разве только под пьяную руку...» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 13]. Вне всякого сомнения, Некрасов в своей первой малой поэме 1845 года «В дороге» интерпретирует первообраз семьи первых людей Адама и Евы библейского архетипического сюжета грехопадения [Филипповский, 2008]. Сразу стоит сказать, что мотив греха станет затем одним из важных лейтмотивов поэзии Некрасова («Пьяница», «Огородник», «Зелёный шум», «Кому на Руси жить хорошо», «Вино», «Влас», «Извозчик» и т. д.) [Филипповский, 2008, с.328-343].

Если подчас в произведениях Некрасова мотив греха сопровождается последующим покаянием (например, в эпосе «Кому на Руси жить хорошо»), то в первой своей малой поэме поэт оставляет своего героя (или антигероя, скорее) в состоянии полного неведения о греховной дискриминации своей же во всех смыслах положительной и совершенной жены Груши. Поистине, ямщик – подлинный первобытный Адам в этом своём греховном неведении. Тем самым, поэма Некрасова 1845 года стала едва ли не первой в ряду многочисленных затем европейских произведений на тему гибели семейства. Это новаторство Некрасова, меж-

ду прочим, хорошо почувствовал критик Белинский в своём отзыве.

Поэма «В дороге» не только открывает нового зрелого Некрасова, но и завершает этап романтических исканий поэта, в частности, проявившихся ярко в его раннем сборнике произведений «Мечты и звуки» [Филипповский, 2008, с. 312]. «Откровения» ямщика-возницы, по сути, выглядят как пародия на базовое положение романтиков, например, Новалиса, который считал, что «поэт раскрывает чужое бытие в собственном» [Новалис, 1980]. Или, как пишет известный специалист по русскому романтизму Елена Милюгина, романтики идеализируют человека-Протея, способного «к свободному общению с каждым феноменом во вселенной, ...к перевоплощению и открытию для себя смысла «чужого» бытия» [Милюгина, 2001, с. 75]. Разумеется, «первобытному», примитивному сознанию ямщика не под силу понять высокоорганизованное, духовное поведение жены Груши, как он ни старается. Они живут и существуют в разных пространствах и измерениях. Если она действительно героиня поэмы, то он – антигерой. В целом поэма построена на явлении поэтической рефлексии: иронические реплики ездока (барина или городского жителя), по замыслу автора, имеют целью очевидную деромантизацию поэтического текста [Блок, 1969, с. 348-350]. В изобилии цитированная примитивная до вульгарности речь ямщика только это подчёркивает. Внутренняя контрастность текстовых приёмов очевидно имеет целью раскрыть всю полноту и глубину семейной драмы, которая, вне всякого сомнения, составляет основной сюжетный стержень произведения.

Поразительно, что никогда не предававший своих демократических воззрений Некрасов в своей первой зрелой поэме создаёт крайне отрицательный образ простолюдина. Причём, этот образ как бы подчёркнуто-диалогичен: ямщик обращается со своим рассказом-исповедью к барину-ездоку в ответ на его просьбу, а рассуждения и оценки возницы связаны, в основном, с женой Грушей. Всегда диалогичный по отношению к Пушкину, как и он, Некрасов в своих текстах пытливо и заинтересованно относится к русским народным традициям, обычаям, обрядам [Фи-

липповский, 2008]. Он их хорошо знает, как и Пушкин. Тем более удивителен гротескный и явно шаржированный, например, в части его речи, образ ямщика-возницы. И связано это, прежде всего, с тем, что, без сомнения, эпический контекст малой поэмы «В дороге» ориентирован даже не столько на отдельные образы, сколько на образ семьи ямщика и на драму этой семьи. «В дороге» – не просто удача молодого поэта, полная новаторских открытий, но и, как ни парадоксально, одно из наиболее сильных его поэтических произведений вообще.

И хотя, в целом, поэтические тексты Некрасова, по мнению Ю. Н. Тынянова, Б. М. Эйхенбаума и других исследователей, не лишены определённой «прозаизации», всё же от своей очевидной удачи и поэтических открытий в первой малой поэме Некрасов далее «подхватил» не вульгарно-разговорные приёмы речи персонажа-ямщика, столь эффективные в поэтике этого текста [Эйхенбаум, 1969; Тынянов, 2002, с. 340]. Как раз наоборот, максимально плодотворной в его творчестве стала женская тема, обычно сопряжённая с образом семьи, чаще всего крестьянской семьи, в крупных эпических текстах Некрасова. Разумеется, это отнюдь не антиобразы, даже если они не образы крестьянок, подобно Дарье из поэмы «Мороз Красный нос» или Матрёне Тимофеевне – Губернаторше из эпопеи «Кому на Руси жить хорошо». Абсолютно положительны, даже идеально-жертвенны образы княгини Трубецкой и княгини Волконской в поэме «Русские женщины». Обе княгини воссоединяются со своими семьями, ссыльными мужьями-декабристами в глубинах Сибири. Справедливости ради, следует сказать, что образ Груши, жены и матери, так и останется во всём массиве произведений Некрасова единственным образом крепостной крестьянки, приобщённой «волею судеб», к образованию и культуре, чтобы затем драматично стать матерью и женой, членом семьи вульгарного невежды.

В целом, поэтика контрастно-диалогическая, конечно, не чужда поэтическим творения эпохи романтизма, как она характерна выдающемуся произведению молодого Некрасова «В дороге». Вместе с тем, новаторские приёмы, использованные здесь

поэтом, придали этому тексту о гибели одного семейства яркую неповторимость и уникальность. Уже отмечалось, что эта поэтическая уникальность не помешала малой поэме Н. А. Некрасова «В дороге» стать едва ли не основополагающей в обширной последующей мировой, европейской и отечественной эпической литературе сюжетов о гибели одного семейства. Если говорить о последующем творчестве Некрасова, то поэт, безусловно, этим своим ранним успехом затем замечательно распорядился.

Как творчество Некрасова неотделимо от русских народных истоков, так и новая русская литература неотделима от своей древнерусской первоосновы. Во многом преемственный от наследия Пушкина, Некрасов, в отличие от него, к древнерусской теме, как таковой, практически не обращался. Молодой Пушкин, автор «Песни о вещем Олеге», создал, по мнению В. Н. Турбина, здесь базу для многих своих последующих поэтических достижений, включая крупные вещи, такие, как «Евгений Онегин» или «Борис Годунов» [Турбин, 1996, с. 105]. Известно, что материалом и основой для «Песни о вещем Олеге» послужили древнерусские тексты «Повести временных лет» в передаче Н. М. Карамзина. Контрастный диалог, противостояние всевластного Олега и мудрого Волхва составляет основу сюжета и в сказании «Повести временных лет», и в пушкинской балладе. Пророчество Волхва сбывается, Олег погибает в итоге не столько от своего коня, сколько от укуса ядовитой змеи, которая неожиданно выползает из черепа старого боевого коня и кусает князя.

По сути, и сказание, и романтическая баллада не ограничены двумя основными противостоящими образами, появляется третий, – образ роковой змеи, который как бы разрешает контрастный диалог – противостояние двух героев. И этот третий образ имеет особый, не просто inferнальный, но хтонический характер. Поразительно, но затем у Пушкина подобная модель текста повторяется не только в «Евгении Онегине», – Онегин и Татьяна, но и определяющий всю зеркально-симметричную, связанную с пророчеством о гибели Ленского структуру романа в стихах, – образ Медведя – хозяина сна Татьяны, потустороннего мира. Но

Пушкин идёт дальше в разработке и использовании текстовой модели своей ранней гениальной баллады о князе Олеге. В своей великой петербургской повести, поэме «Медный всадник» основу сюжета составляет опять же своеобразный диалог-противостояние всевластного Петра и несчастного Евгения. Конечно, опять же, как и прежде у Пушкина, является третий образ, роковой и гибельный.

Это образ взбунтовавшейся Невы, разрушительного наводнения, который грозит смести град Петров. Уже давно замечена космологическая, мифопоэтическая основа этого образа как дракона Хаоса. Удивительно, но Пушкин и здесь, как всегда, историчен. Ведь и реальный Медный Всадник Этьена Фальконе буквально поставлен автором на хтоническую основу, – под копытами коня Петра извивается змея. Так что, прав, конечно, Владимир Николаевич Турбин, прозорливо подметивший продуктивность текстовой модели «Песни о вещем Олеге» на пространстве последующего творчества великого поэта [Турбин, 1996, с. 105]. Но оказалось, что эта модель продуктивна даже и для «Медного всадника».

Уже говорилось, что Некрасов, хоть и может считаться поэтическим преемником Пушкина, но не в столь большой мере историчен. Однако, та часть описанной выше пушкинской модели, которая связана с хтонической составляющей, Некрасовым востребована в полной мере. Разумеется, она носит не просто «подземный», иномирный, но и разрушительный, деструктивный характер. У Пушкина это образ змеи или народного бунта в «Борисе Годунове», или водной стихии в «Медном всаднике» на фоне того же образа змеи в реальной («Медный всадник» Фальконе) подоснове пушкинского текста. У Некрасова же вся эта хтоника, то есть «подземное», стихийное, деструктивно-творящее начало, противостоящее благу, высшему, Божественному началу, вылилась в сюжет о первобытно-примитивном мужике-ямщике, в сюжет об истории гибели его семейства. Как и Пушкин, Некрасов обращается, даже возвращается к неким Истокам. Пушкин – к текстовым истокам литературной традиции Руси («Песнь о вещем Олеге»), Некрасов – к библейской легенде о грехопадении

первых людей на земле (мотив греха – один из ведущих в его поэзии) [Филипповский, 2008]. И оба поэта опираются на сокровищницу народной легенды, предания, мифа.

Первые христианские писатели Древней Руси, первые летописцы и агиографы черпали, как известно, не только из византийско-старославянской христианской традиции и литературы. Они пользовались и богатствами народного мифотворчества, древнейшими представлениями о мировых стихиях и их связях с человеком, как правило, всегда символически, знаково-семиотически отождествлёнными. Таковы, в частности, весьма популярные в раннедревнерусских текстах мотивы и образы женщины и воды [Филипповский, 2018]. Образ семьи весьма часто находим в самом раннем пласте начальной литературы Руси. Разумеется, его ядром опять же выступает образ женщины-жены-матери. Если Пушкин чувствителен к различным историческим, точнее, историко-легендарным мотивам этой начальной древнерусской литературы, меньше всего связанной с образом семьи, то Некрасов, как уже говорилось, не столь историчен, но зато в полной мере воспринял и даже сделал для себя основной тему и образ семьи, женщины-жены-матери.

Необходимо сразу очертить тот круг произведений начальной литературы Руси XI–XII вв., где образ семьи не просто встречается, но чрезвычайно важен и в сюжетно-композиционном плане, и с точки зрения литературной поэтики текстов. Это, во-первых, программное произведение литературы Руси эпохи Ярослава Мудрого, – «Слово о Законе и Благодати» митрополита Иллариона (до 1053 года). Во-вторых, это одно из первых житийных произведений Руси «Житие Феодосия Печерского» Нестора, монаха Киево-Печерского монастыря (начала XII века). В-третьих, это «Повесть об ослеплении князя Василька Ростиславича Теробовльского» игумена Василия в составе второй, мономаховой редакции «Повести временных лет» (под 1097 год). Кроме того, образ семьи находим и в «Поучении» Владимира Мономаха (1096–1117 гг.), а также в «Слове о полку Игореве» начала XIII века. Как видим, панорама литературных текстов начальной Руси, где находим образ семьи, достаточно предста-

вительна. Причина здесь в тесной связи этого образа с ведущим мотивом литературы Руси этого периода, образом-символом Русской Земли. Этот последний не только выявлен, но и исследован в научной литературе достаточно полно и серьёзно. Примечательно, что образ Русской Земли соотносится с летописными текстами «Повести временных лет» не только после 988 г., с Крещения Руси, но фигурирует и в рассказах о Руси языческой, с первых упоминаний Русской Земли под 852 год, а также в текстах договоров языческой Руси с Греками, договоров князей Олега, Игоря, Святослава IX–X веков [Библиотека, 1997, с. 72-122].

Справедливости ради, надо сказать, что тема семьи появляется уже в легендарном сказании о начале Киева: летописная легенда (естественно, начала XII в.) о трёх братьях Кие, Щеке, Хориве и их сестре Лыбеди [Библиотека, 1997]. Однако, доминантный женский образ в формате семейной темы возникает только в сказаниях о княгине Ольге, разумеется, представленной, как предтеча Руси христианской (что естественно под пером летописца конца XI – начала XII веков) [Библиотека, 1997]. Образ Ольги соотнесён, во-первых, с темой её мужа, князя Игоря, во-вторых, – её сына воителя-язычника Святослава. Речь идёт, конечно, о знаменитых текстах 1, 2 и 3 мести Ольги древлянам, убившим её мужа. Здесь же появляется и образ сына Ольги Святослава-мальчика, которому поручают бросить копьё в сторону противника, начать битву-месть древлянам за убийство Игоря. Удивительно, но контрастно-диалогическая поэтика характерна уже в эпизодах сказаний о княгине Ольге, в частности, её отношений с сыном-язычником Святославом. «Первая христианка Руси», Ольга настойчиво убеждает сына обратиться в христианскую веру. Но Святослав-воин отказывается, говоря, что его дружина будет над ним смеяться. Драматизм контрастно-диалогической ситуации отношений Ольги и Святослава подчеркнут его последующей гибелью от руки печенегов в одном из его многочисленных походов. Вместе с тем, мотив Русской Земли является общей, объединяющей в «семейной» теме Игоря, Ольги и Святослава. Речь идёт о текстах договоров с Греками

Игоря и Святослава, а также об отношениях Ольги с византийским императором и патриархом, когда она принимает от них святое Крещение в константинопольской св. Софии [Библиотека, 1997].

В «Слове о Законе и Благодати» основой сюжета первой части текста является библейская, ветхозаветная история-притча о праотце Аврааме, его двух жёнах и детях [Библиотека, 1997]. Эта семейная история в тексте Илариона также символична и знакова, как и история княгини Ольги, её семьи. Этот символизм и знаковость под пером монаха-летописца обретает христианскую программность. Контрастно-диалогическая поэтика «Слова о Законе и Благодати» соотносит, сопоставляет не только материал двух библейских частей – Ветхого и Нового Завета. Сопоставление, даже противопоставление касается, прежде всего, двух основных образов притчи, двух жён Авраама – свободной Сары и рабыни Агари. Христианская тема свободы (как свободы выбора жизненного пути христианином – пути благочестия или пути греха, с соответственным посмертным воздаянием «по делом») соотнесена и с образом Сары, и её сына Исаака, чей род идёт к Богородице и Христу.

Тема другой жены Авраама Агари и её сына Измаила как бы даёт иной, в притче, не христианский жизненный итог (скитания и неприкаянность их в пустыне). Во второй части «Слова» контрастная диалогичность первой части поддержана коррелятивным с женскими образами мотивом Воды: «иудейское озеро ише, евангельский источник наполнился, Вера бо православная по всему миру распространилась и до нашего языка Русского доиде» [Библиотека, 1997, с. 38]. История семьи Авраама не только драматична, но – символична. Не только формирует сюжет семейной притчи, но – предтечи христианства Руси. Заканчивается «Слово» в его третьей части прославлением князя Владимира – Крестителя Руси, его детей и предков, всей Русской Земли, принявшей христианство. Характерно, что уже в заглавии-экспозиции этого текста трижды повторена тема истоков и дважды – тема Русской Земли, что вполне соотносительно с развёр-

нутой в притче истории семьи библейского праотца [Библиотека, 1997].

Контрастная диалогичность поэтики «Жития Феодосия Печерского» напрямую соотносится с эпохой победы христианства над язычеством Древней Руси XI века [Библиотека, 1997]. Сюжетная коллизия этого текста опирается на образы Феодосия и его матери, на их диалог-противостояние. Яростная язычница, мать Феодосия препятствует свойственным её сыну с детства порывам аскезы, ухода от игр и радостей земного мира. Противостоит она и неоднократным попыткам Феодосия бежать от семьи, из дома в Киево-Печерские пещеры, к монашескому уединению и молитве. Когда же ему это всё же удаётся, мать следует за ним. И здесь своеобразный поединок разрешается неожиданно. Из любви к сыну мать уступает, поселяется в женском скиту неподалёку, а затем принимает крещение, становится монахиней. Побеждает любовь – Бог христианский, мать принимает жертву сына, их образ напрямую соотносится с образами Христа и Богоматери. Посмертные чудеса, свет от гробницы Феодосия, только подтверждают чудо произошедшего христианского преобразования [Библиотека, 1997].

Уже не несторово житие, а вторая сильвестрова редакция «Повести временных лет» 1117 года сохранила для нас «Повесть об ослеплении князя Василька Ростиславича Теробовльского» [Библиотека, 1997]. В её центральном эпизоде автором помещён спасительный образ женщины-Попадьи, которая своим плачем как бы выкликает ослеплённого героя из смерти, возвращая его к жизни. Однако, в этом же тексте мы находим эпизод с образом семьи одного из главных героев повести князя Владимира Мономаха, по сюжету также, как и главный герой Василько, пострадавшего от враждебной клеветы. Важный эпизод «плача Мономаха», где многократно повторён мотив Русской Земли, страдающей от княжеских крамол и интриг, рассказывает о попытке князей-крестопреступников замирить Мономаха, могучего воителя и влиятельного князя. Киевляне отправляют к нему посольство в лице митрополита и матери Мономаха, старой княги-

ни. Цель посольства – смягчить Мономаха, чтобы он отказался мстить князьям-крестопреступникам.

И вот какова его реакция: «И се слышавъ, Володимеръ рас-плакася и рече: «Поистине отци наши и деди наши соблюдоша Русьскую землю, а мы ю хотим погубити». И преклонися на молбу книгинину, чтяшеть бою яко матерь, отца ради своего, бе бо любимъ отцю своему повелику я животе и по смерти, и нре ослушася его ни в чемъ же. И послуша яко матери и митрополита такоже, чтя санъ святительский, не преслуша молбы его» [Библиотека, 1997, с. 276]. В последующем эпизоде автор-летописец трижды повторяет слово «любовь», а о самом Мономахе говорит, что он «акы мати дети своя». Это высказывание следует понимать не только в контексте семьи героя – его матери и отца, но, прежде всего, в связи с главным образом повести – образом Русской Земли. Похвала Мономаху в устах автора соотносит главные образы на шкале его ценностей: в масштабе семьи – это образ Матери, а в масштабе страны – образ Русской Земли как триединого символа: земли (страны), княжеского рода и всего народа. Здесь уже вполне просматривается та характеристика Мономаха, которую ему дал летописец в некрологе 1125 года «добрый страдалец за Русскую Землю». Контрастно-диалогическая основа приведенного эпизода связана с его проблемностью, остроужетностью.

«Поучение» Мономаха также содержит образ его семьи и также драматично интерпретированный [Библиотека, 1997]. Уже в самом начале своего текста автор говорит о деде, Ярославе Мудром, отце «възлюбленнымъ», о матери «своею Мьномахъ» [Библиотека, 1997, с. 456]. Драматичная интонация звучит в последней части произведения, письме-послании автора убийце его сына князю Олегу Святославичу. После увещевания Олега ужасной картиной убитого молодого князя – своего сына, Мономах говорит о его жене, своей невестке: «А сноху мою послати ко мне, зане несть в ней на зла, ни добра, да бых, обуимъ, оплакаль мужа ея и оны сватбы ею въ песний место: не видех бо ею первее радости, ни венчания ею, за грехы своя! А Бога доля пусти ю ко мне вборзе с первым сломъ, да с нею кончавъ слезы,

посажу на месте, и сядет акы горлица на сусе древе желеюче, а язь утешюся о Бозе» [Библиотека, 1997, с. 472]. Диалог Мономаха с Олегом крайне драматичен, как и эпизод о смерти сына и о его жене. Здесь контрастно-диалогическая поэтика не менее эффективна, чем в других приведённых текстах начальной литературы Руси.

И всё же «Слово о полку Игореве» представляет наиболее яркий образец подобного рода поэтики [Библиотека, 1997]. В композиционном центре произведения помещён эпизод Ярославны, жены князя Игоря. Её «плач» на городской стене Путивля, обращённый к стихиям природы с мольбой о спасении мужа, – главный художественный приём автора, позволивший ему решить все необходимые художественные задачи. Драматизм первой части текста, где речь идёт о поражении Игоря и его плене соотнесён с образами мифопоэтической, древней языческой архаики. На контрасте с первой частью христианские мотивы второй части текста, образы солнца и света как бы преодолевают драматический, как бы «языческий» морок первой части, спасительны для героя, помогают ему вернуться в Киев в апофеозе славы. Контрастно-диалогическая поэтика начальной литературы Руси здесь находит своё наивысшее применение. Не случайно Пушкин в конце жизни пришёл к пристальному изучению «Слова о полку Игореве», подготовке его критического издания (чему помешала дуэль и смерть). Соотнесению главного произведения Некрасова эпопеи «Кому на Руси жить хорошо» и «Слова о полку Игореве» с точки зрения особенностей их поэтики посвящена наша отдельная работа [Филипповский, 2018, с.161-170]. Как финал настоящего параграфа об образе семьи в контексте русских поэтических текстов от XI до XIX вв., до Пушкина и Некрасова, следует ещё раз подчеркнуть, что приёмы контрастно-диалогической поэтики были характерны для этой темы на всём пространстве текстов с эпохи Древней Руси вплоть до поэзии Пушкина и Некрасова.

Традиции древней Руси в творчестве Н. А. Некрасова («Кому на Руси жить хорошо»)

Разумеется, наиболее ярко древнерусские традиции как средневеково-христианские проявились в присущих тексту главной поэтической эпопеи Н. А. Некрасова мотивам греха и покаяния [Филипповский, 2008]. По сути, «Кому на Руси жить хорошо» представляет собой поэтическое исследование русского греха и русского покаяния [Филипповский, 2008]. Вместе с тем само название эпопеи включает слово «Русь», которое на пространстве текста используется, актуализируется не меньше тридцати раз. Скажем прямо, мало, в каких иных произведениях русской поэзии всех эпох, слово «Русь» рассыпано столь щедро и многозначительно. Примечательно, что в «Слове о полку Игореве», древнерусской поэме домонгольского периода, соотносительный образ-символ «Русская земля», как неоднократно отмечено, подсчитано исследователями-медиевистами, встречается 21 раз, то есть тоже многократно [Робинсон, 1980]. Перекликается в названных двух литературных памятниках и значение, наполнение каждого из упомянутых образов-символов, концептов, – земля и люди. Они же и являются предметом изображения, обсуждения в обоих текстах – судьбы Руси и народа. Наука давно уже пришла к подобному пониманию, прочтению «Слова о полку Игореве» – канва Игорева похода служит скорее фоном и поводом к поэтическим рассуждениям и обобщениям о судьбах Русской земли как главного литературного героя текстов домонгольской Руси, как ценнейшего достояния, которое надо беречь и сохранять, несмотря на все трагические испытания и невзгоды страны и ее народа [Богуславский, 1946].

Совсем не случайно обе названные поэмы-эпопеи не ограничиваются авторским, литературно-книжным контекстом, но широко и глубоко взаимодействуют с сокровищницей отечественной и мировой народной культуры, народной словесности и фольклора. Причем, слово «глубоко» понимается не внешне и формально, а сущностно, как проникновение в глубины народной памяти и народного сознания. Пожалуй, мало найдется в нашей отечественной поэзии произведений, что могли бы сопер-

ничать с обсуждаемыми текстами в указанном отношении (исключение могли бы составить лишь некоторые авторы, в том числе А. С. Пушкин и М. Ю. Лермонтов).

Важной текстовой функцией, сближающей эпопеи Н. А. Некрасова и древнерусские тексты, особенно домонгольского периода, является особое значение, которое отводится в обоих случаях экспозиции текста. Практически все важнейшие древнерусские произведения XI–XIII вв. снабжены не просто вступлениями, а экспозициями, то есть текстами, не только поэтически и информативно, но – сюжетно-композиционно значимыми [Филипповский, 2008]. Экспозиции открывают тексты «Повести временных лет» (с темой истоков Руси, трижды обозначенной, с образом-символом «Русская земля», повторенным дважды), «Поучения Владимира Мономаха», «Повести об ослеплении Василька Ростиславича» (где повторен трижды образ-символ, концепт «Русская земля»), «Хождения игумена Даниила в Святую Землю», «Сказания о чудесах Владимирской иконы Божьей матери», «Повести об убийении князя Андрея Боголюбского», «Слова о полку Игореве», «Слова-моления Даниила Заточника» и некоторые другие тексты XI–XIII вв., золотого первоначального века русской литературы. Практически везде экспозиции названных древнерусских текстов можно образно сравнить с взведенной пружинной, которая распрямляется, реализуется на пространстве всего последующего текста литературного произведения.

Сходную роль играют вступления-экспозиции (их два) в эпопее Н. А. Некрасова. Это два Пролога: один, то есть, первый предваряет текст эпопеи как поэтического целого. Второй – Пролог к важнейшей части эпопеи «Крестьянка». Действительно, образы Ярославны «Слова о полку Игореве» и Матрены Тимофеевны «Кому на Руси жить хорошо» не только соотносительны по молитвенному стоянию героинь, направленному на спасение и сохранение, на утверждение жизни на земле, но – как одни из самых ярких и запоминающихся женских образов русской литературы, мастерски, гениально написанных. Так называемый «плач Ярославны» композиционно представляет собой своего рода Пролог к последней, финальной части «Слова» – возвращению героя на

Русскую землю. Первый Пролог эпопеи Н. А. Некрасова, написанный в полусказочной манере по особенностям поэтики, представляет путь семи мужичков-странников по просторам Руси, выясняющих «кому живется весело, вольготно на Руси». Сопоставляя Пролог с вступлением-экспозицией «Слова о полку Игореве», видно их сходство в сказовой манере и, главным образом, в причудливо-мифопоэтическом контексте, избранном обоими авторами. То, что их разделяют более семисот лет, говорит об устойчивости литературно-поэтических традиций, об известной архаизации как черте поэтического метода Н. А. Некрасова и о глядевших в будущее находках и прозрениях автора-поэта «Слова о полку Игореве».

Н. А. Некрасов населяет Пролог мифопоэтической фантастикой – с ведьмой, лешим, ночным миром опозитизированной природы, со сказочными сюжетами о птенчике, скатерти-самобранке. В этот причудливый контекст иномирия перемещается сюжет о мужиках-странниках, которые не только не растерялись в этом странном мире антиявлений, но, напротив, хорошо в нем освоились и весело пируют. Первый Пролог, тем самым, анонсирует ни больше, не меньше – финал эпопеи «Пир на весь мир». Мифопоэтическими условностями ночной темы наполнен не только первый Пролог – но вся эпопея, в особенности, столь важная по мысли автора – «Крестьянка». И дело здесь не столько в ночи как таковой, но в присущей этой теме – поэтической сокровенности.

Поэтической сокровенностью, напряженным мифопоэтическим контекстом отмечено вступление-экспозиция «Слова о полку Игореве» с ведущим образом Бояна «вещего», певца слав старым князьям Руси [Дмитриев, Т.1, с. 147-153]. Он «Велесов внуче», причастный художественной магии древнего Древа Песен, по поводу чего некоторые исследователи соотносили песни Бояна с древнескандинавской традицией скальдов [Шарыпкин, 1976, с. 14-22]. Как автор «Слова о полку Игореве» отталкивается от мифопоэтического контекста Бояна, так Н. А. Некрасов в Прологе «Кому на Руси жить хорошо» отталкивается от образов народной мифологии, ночной мифопоэтической фантастики и сказки. По сути, древнерусский поэт-автор «Слова» и Н. А. Некрасов оба избрали сходный художественный прием:

идти к актуальной реальности православного мира от мифопоэтического мира народной культуры, обряда, ритуала, сказки, мифа, трансформируя и преодолевая его. В «Слове о полку Игореве» это не просто мир Велесова внука Бояна, но мир «земли неизвестной» половецкой степи, ставшей миром поражения, беды, иномирием [Гаспаров, 2000].

Опираясь на эпизод Ярославны, автор преодолевает этот сюжетный мýрок, выводит героя на пути возвращения в мир Русской земли, «к святой Богородице Пирогощей», в православный мир Киева как города-символа эпических ценностей русской и христианской славы: «Здравы князи и дружина, побарая за христианы на поганяя полкы» [Библиотека, Т.4, с. 254]. Уже отмечалось, Н. А. Некрасов проводит читателя по путям 7 мужиков-странников как «самовидцев» греха, покаяния и праведности народа Руси. Сказовая архаизация текста позволяет проникнуть в глубинные, сокровенные пласты русской народной почвы и подпочвы. Последнее характерно и для «Кому на Руси жить хорошо», и для русской средневековой поэмы (книжного эпоса) «Слова о полку Игореве». Масштабы обоих произведений очевидно также соотносительны, близки к эпосе, со всем специфическим историзмом, отпечатком своей эпохи, присущим этим сильно хронологически разведенным текстам, литературным произведениям.

Как уже отмечалось, текст экспозиций многих литературных произведений периода возникновения и первоначального развития русской литературы XI-XII вв. отмечен многими лексическими повторами, в частности, повторами, кратными [Каган, 1995, Т.4]. Совершенное число Средневековья, и не только этой эпохи развития христианской культуры, своей символической функцией как священное число обязано во многом также предшествующим эпохам и культурам, начиная с истоков мировой цивилизации и культуры или даже временам первобытной культуры. Троичный символизм хорошо исследован в работах В. М. Кириллина, который во многом опирался на труды многих своих предшественников по изучению символики чисел, причем и зарубежных, и отечественных [Кириллин, 1995]. Что касается троичного символизма в экспозициях тек-

стов литературных памятников Руси, то есть смысл сослаться на наши предшествующие работы [Филипповский, 2009].

Если же говорить о трюичном символизме некрасовских текстов, то здесь можно в качестве примера обратиться к словам песни, которую слышит Матрена Тимофеевна зимней ночью в минуты ее тяжелого душевного кризиса: «На горе стоит елочка, // Под горою светелочка, // Во светелочке Машенька, // Приходил к ней батюшка (во второй строфе – матушка, в третьей – Петр) Будил ее, побуживал: // Ты, Машенька, пойдем домой! // Ты, Ефимовна, пойдем домой! // Я не пойду и не слушаю: // Ночь темна и немесячна, // Реки быстры, перевозов нет, // Леса темны, караулов нет...» [Некрасов, 1989, с. 380-381]. Разумеется, данный пример трюичных повторов с фольклорным контекстом не единичен в эпопее Н. А. Некрасова, причем существует ряд эпизодов трюичных повторов поэтического текста без следов фольклорных влияний.

В. Г. Прокшин в своей статье «Истоки и роль числа семь в структуре «Кому на Руси жить хорошо» и некоторых других эпопей» обратил внимание на числовой символизм в эпопее Н. А. Некрасова и, прежде всего, символику числа 7 [Прокшин, 1975]. Общеизвестны связи творчества Некрасова и пушкинских традиций, и здесь упомянута сказка А. С. Пушкина «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях». Отмечены примеры символизма числа 7 в памятниках русского фольклора, например, сказка «Волк и семеро козлят» или пословично-поговорочные образцы семеричного символизма: их число может превысить 100, например, – семь бед – один ответ; у семи нянек дитя без глаза; семеро одного не ждут...

К сказанному В. Г. Прокшиним можно добавить, что в Прологе, прежде всего, семеричный символизм не просто существует, но – организован: 1. «Сошлись, семь мужичков; 2. Семь временнообязанных; 3. Из смежных деревень // – Заплатова, Дырявина, // Разутова, Знобишина, // Горелова, Неелова, // Неурожайка тож; 4. Роман сказал: помещику, // Демьян сказал: чиновнику, // Лука сказал: попу. // Купчине толстопузому! – // Сказали братья Губины, Иван и Митродор. // Старик Пахом потужился и молвил,

в землю гляючи: // Вельможному боярину, // Министру государеву, // А Пров сказал: «Царю»; 5. Роман кричит: помещику, // Демьян кричит: чиновнику, // Лука кричит: попу; // Купчине толстопузому, – // Кричат братаны Губины, // Иван и Митродор; // Пахом кричит: светлейшему // Вельможному боярину, // Министру государеву, // А Пров кричит: светлейшему // Вельможному боярину, // Министру государеву, // А Пров кричит: царю!»; 6. «Слетелися семь филинов; 7. С семи больших дерев» [Некрасов, 1989, с. 248-252]. Имеются 7 эпизодов семеричного символизма, что говорит о следовании древним традициям сугубого символизма числа 7 [Топоров, 1994, Т.2, с. 629-631].

Если говорить о соотносительном контексте рассмотрения «Слова о полку Игореве», то семеричный символизм не только наблюдается там, но касается особо важного в мифопоэтическом контексте образа Бояна – он упоминается в «Слове» 7 раз (в экспозиции – 3 раза в ряду минимум 3 еще иных примеров троичного символизма): 1. А не по замышлению Бояню; 2. Боянь бо вещей; 3. Боянь же, братие...; 4. О Бояне соловию стараго времени; 5. Чи ли въспети было, вещей Бояне, Велесовь внуче; 6. Тому вещей Боянь и пръвое припевку, смысленый, рече; 7. Рекъ Боянь и Ходына. Вслед за многими старыми филологами и историками-медиевистами, Н. И. Прокофьевым, В. П. Адриановой-Перетц, Д. С. Лихачевым, В. В. Кусковым автор книги «Символика чисел в литературе Древней Руси (XI-XVI вв.)» В. М. Кириллин отмечает: «Древнерусское художественное сознание и творчество ... были пронизаны символизмом как главным принципом и средством обретения истины о Боге и человеке, о вечном и временном, о невидимом и видимом.

При этом исследователи русского Средневековья вспоминают систему христианского символизма Псевдо-Дионисия Ареопагита VI в., согласно которой «символ одновременно таит в себе и открывает собой «умонепостигаемую» и «невысказываемую» истину, в человеческом восприятии призванную «реально являть мир сверхбытия на уровне Бытия» при том, что представления о священных свойствах числа и числовых отношений возникли в глубокой древности» [Кириллин, 1995, с. 8]. В священных чисел

древности семерке отводилась роль универсального начала (Пифагор). В школе Пифагора был написан трактат об универсальном значении числа 7, считавший, что все в мире семерично: все основные сферы мира, периоды повторяющихся процессов в мире, периоды жизни существ, – подчиняются числу 7 [Кессиди, 1972, с. 159-174]. Семерка мыслилась как число человека в богословии Августина Блаженного (IV-V вв.), означающее гармоническое отношение человека к миру, а еще – как чувственное выражение всеобщего порядка; число 7 знаменовало собой высшую степень познания божественной тайны и достижения духовного совершенства [Гилберт, 1960, с. 148-158].

Мироуправляющая иерархичность символизма семерки, ее связь с творческим алгоритмом Космоса и Бытия (сравним 7 дней Творения библейской Книги Бытия) однозначно подпитывали художественное сознание как автора «Слова о полку Игореве», так и автора эпоса русского бытия «Кому на Руси жить хорошо». Образ Бояна «Слова» как песнетворца «старого времени» уподоблен соловью, скачавшему по «мыслену Древу» Жизни или познания Добра и Зла или Песен, моделировавшему структуру древнего, архаического мироздания [Ржига, 1934]. Автор «Слова» явно стремился не отделять свой средневековый мир от мира Начал, «старого времени», потому и подчеркнул в образе Бояна коммуникативную функцию, связи времени и пространства («свивая... обаполы сего времени»).

Эту творческую, интегративную функцию образа Бояна и должно было подчеркнуть мироуправляющее число древности и Средневековья 7, кратное упоминаниям Бояна в «Слове». Семерка, кроме того, число мудрости, софийное число, связанное с библейским царем Соломоном [Аверинцев, 1972]. В «Слове» художественным аналогом этого образа выступает Святослав Киевский с его вещим сном и «золотым» словом, где он произносит 7 уроков – обращений к князьям Русской земли по следам поражения Игоря, которого Святослав как старший и «мудрый» князь порицает за неразумие и опрометчивость: «Се ли створисте моей серебряной седине!» [Творогов, 1995, Т.2, с. 227-229]. Апологию мудрости на фоне темы неразумия содержит совре-

менное «Слову о полку Игореве» гномическое «Моление/Слово Даниила-Заточника», памятник литературы Владимирской Руси конца XII – начала XIII в. [Бирнбаум, 1998].

Можно думать, что неслучайно автор «Кому на Руси жить хорошо» включил «Русь» в заглавие своей эпопеи и не один десяток раз использовал его в тексте своего произведения. Неслучайно Пролог – экспозиция этого замечательного эпопейного текста открывается и разворачивается под знаком сакрального числа древности и Средневековья – мироправящей семерки. Подобная же художественная логика выше отмечена в художественном сознании автора «Слова о полку Игореве» (кратность 7 в связи с образами Бояна «вещего» и Святослава «мудрого»). Оба произведения отмечает определенная архаизирующая художественная тенденция. К ним вполне применимо наблюдение В. Н. Топорова, что «существует целый ряд архаичных текстов, в которых числа не только раскрывают свою природу, но и описываются операции над ними, причем эти операции также считались сакрализованными, поскольку с их помощью актуализировался акт «космизации» вселенной» [Топоров, Т.2, 1994, с. 631]. Видимо, к этой же плеяде художественных текстов надо отнести эпопеи, упомянутые В. Г. Прокшиным: «Илиада», «Одиссея», «Энеида», «Божественная комедия» Данте Алигьери, эпопея об Уленшпигеле Ш. де Костера [Прокшин, 1975].

Что касается вышеупомянутых «операций над числами», то в Прологе «Кому на Руси жить хорошо» на это указывает известная строфа Пролога: «Слетелися семь филинов, // Любуются побою // С семи больших дерев, // Хохочут, полуночники! // А их глазищи желтые // Горят, как воску ярого // Четырнадцать свечей!» [Некрасов, 1989, с. 252]. Слово «четырнадцать» явно состоит в связи с только что дважды повторенным сакральным числом семь, но входит уже в интеграционные с ними отношения. Подобным же комбинаторным смыслом наделил автор «Слова о полку Игореве» кратное 7 и 3 использование ключевого образа-символа, концепта «Русская земля».

В «Слове» он встречается 21 раз, то есть, 7×3 [Робинсон, 1980, с. 299]. Произведение совершенных чисел как прием осо-

бого, маркированного повтора встречаем в «Хождении игумена Даниила» – начала XII в., где многократные троичные повторы сопровождают сакральные слова и фразы: «святой град Иерусалим», «святое место» [Библиотека, Т.4, 1997, с. 26]. К этому же приему сакрализации текста прибег Н. А. Некрасов в своей эпопее, где в Прологе, как отмечалось выше, встречаются два периода семеричных словесных символов (сравним два эпизода семеричных повторов в «Слове о полку Игореве»). Однако самый поразительный пример сакральных «операций над числами» находим в скульптурной программе знаменитого храма Покрова на Нерли (1165), где на фасадах расположены три комбинации по 7 женских масок явно символического характера и содержания [Вагнер, 1969].

Поразительно, но алгоритм семеричной символики рельефов Покрова на Нерли совпадает с явно комбинаторным числом 21 (7×3) повторений образа-символа «Русская земля» в тексте «Слова о полку Игореве», также памятника древнерусской художественной культуры конца XII – начала XIII в. [Вагнер, 1980]. Известное образное определение-сравнение Н. Н. Воронина «Дмитриевский собор Владимира на Клязьме (1193 г.) – это «Слово о полку Игореве» в камне», как сейчас представляется, будет звучать: «Храм Покрова на Нерли – это «Слово о полку Игореве» в камне» [Воронин, 1962, с. 20]. Если же говорить о традициях Древней Руси в творчестве Н. А. Некрасова, то они несомненны, о чем свидетельствует сопоставительное рассмотрение текстов, художественных приемов и построения, художественной архитектоники и поэтики «Кому на Руси жить хорошо» и «Слова о полку Игореве».

Интерпретация библейского мифа в поэме Н. А. Некрасова «В дороге»

Стихотворение «В дороге» занимает особое место в творчестве поэта, с него начинается «реальный» Некрасов. Позади эпигонский по тексту, романтический по методу и характеру циклизации поэтический эксперимент сборника «Мечты и звуки» [Пайков, 2000]. Знаменательно, что в том же «Петербургском

сборнике», где в 1845 г. опубликовано «В дороге» Некрасова, увидел свет первый роман «реального» Достоевского – «Бедные люди». Великий русский писатель никогда не забывал об этом «едином истоке» с великим русским поэтом, что однозначно продемонстрировала речь Достоевского на могиле Некрасова, оценка Музы поэта, как «страстной ко всему, что страдает» (та же оценка может быть отнесена к художественному пафосу произведений и самого Ф. М. Достоевского) [Старикова, 1971, с. 297].

Знаменательно, что этот высокий духовно-христианский по сути поэтический критерий оказался контрастно соотнесен, смещен с прозой жизни земного человека, интерес к которой в том же 1845 г. программно декларировал первый литературный манифест «натуральной школы» «Физиология Петербурга», вышедший опять же с участием Н. А. Некрасова [Прокшин, 1990, с. 8-9]. Контрастно-интегративный принцип ляжет в основу некрасовской поэтики. В 1845 г. написана «Колыбельная песня» (подражание Лермонтову) и ряд других произведений Некрасова, утверждающих и изобличающих «прозу» жизни через пародийное, ироническое, контрастное в основе начало. Характерно, что пафосное «Всему начало здесь в краю моем родимом» прозвучало в стихотворении «Родина» (1846) именно в остранинном, желчно-ироническом контексте [Тынянов, 2002, с. 340].

В том же 1845 г. и по поводу того же стихотворения «В дороге» к Некрасову придет признание ведущих, очень разных, подчас весьма критически настроенных к нему литературных деятелей – Белинского и Тургенева, Герцена и А. Григорьева, Достоевского и И. Аксакова (некоторые, правда, письменно или печатно выскажут свое мнение несколько позже) [Гин, 1971, с. 128-129]. От стихотворения «В дороге» тянется прямая нить ко всему последующему творчеству поэта: речь идет не только о содержании, – в частности, крестьянской, народной теме [Гин, 1971, с. 140], с характерным некрасовским акцентом на женской доле; не только о форме, – в частности, обрамленно-повествовательной поэтической текстовой модели [Филипповский, 2018]; не только о пародийно-ироническом начале – внут-

ренне контрастной структуре текста; не только о специфике поэтического языка «из глубинки», – обретает принципиальные самобытные черты некрасовская поэтика [Современное..., 2002; Григорьев, 1967, с. 267].

Парадоксально, но анализу поэтического своеобразия текста «В дороге» – ключевого в осознании первооснов художественного метода Некрасова, – корифеями некрасоведения М. М. Гином, Б. О. Корманом, Н. Н. Скатовым, В. Г. Прокшиным, Ю. В. Лебедевым и другими не было посвящено практически ни одной монографической статьи. В лучшем случае это были подчас достаточно удачные, но фрагменты глав (36 страниц текста) в обобщающих монографиях по творчеству Некрасова (статья Н. Н. Пайкова, хотя и более пространная и посвященная конкретно анализу «В дороге», в сущности, следует уже наработанным суждениям) [Пайков, 2000]. Великие филологи Д. С. Мережковский, Ю. Н. Тынянов, Б. М. Эйхенбаум в своих глубоких статьях о природе и стиховой поэтике некрасовских текстов полностью или почти полностью обошли материал стихотворения «В дороге» [Мережковский, 1991; Эйхенбаум, 1969]. Принципиальные и предельно многообразные наблюдения исследователей (и не только К. И. Чуковского, Б. В. Томашевского, В. В. Гиппиуса, Н. Н. Скатова), но и десятков других ученых о связях некрасовского и пушкинского наследия – никем до сих пор, что совершенно необъяснимо, не собраны воедино из многих десятков (если не сотен) научных публикаций, не проанализированы в рамках обобщающей работы [Чуковский, 1955; Томашевский, 1990].

По-видимому, недооценена оказалась внешне очевидная «простота» текста «В дороге», лучше сказать, кажущаяся простота его. Прост до примитивности центральный персонаж произведения – ящик (у него даже нет имени), прост до примитивности его менталитет и его язык, через который этот менталитет обнаруживает себя. Сразу возникла и утвердилась гипотеза «реалистичности» некрасовского текста вкупе со спецификой художественного метода самого поэта [Скатов, 1985, с. 152]. Правда, тут же, практически одновременно, возникло сомнение в «цен-

тральности» этого образа (ямщика) в художественной текстовой структуре произведения [Гин, 1971]. Действительно, все, о чем говорит ямщик, имеет отношение не столько к нему (каков бы ни был его монологический текст), сколько к его жене Груше, его сыну, – к его семье. Единственным персонажем произведения, названным по имени, является жена ямщика Груша, что, конечно, не случайно.

Ее образ возникает буквально в первых словах «жалобы» ямщика на тяжкую судьбу: «Самому мне невесело, барин: // Сокрушила злодейка жена!..» [Некрасов, 1990, с. 19-21]. Сразу становится ясно, что ямщик противопоставляет себя и жену, противопоставляет серьезно и бесповоротно, окончательно. «Фатальность» интонации почти автоматически, на бессознательном уровне «прочитывает» ту же фразу: «Самому мне невесело, барин: // Сокрушила злодейка судьба!..» [Некрасов, 1990, с. 19-21]. Так оно и оказывается: речь далее идет не столько о ямщике и его судьбе, сколько о судьбе Груши, а в связи с ней – и о судьбе семьи ямщика. И все же, ямщик в первой фразе говорит именно о жене, имя которой он затем дважды называет в своем рассказе. Подтекст фразы изначально ироничен: ямщик сравнивает или даже «уравнивает» свою «невеселость» с дорожной скукой ездока, стремящегося скоротать время унылого пути.

Очевидно, между «невеселостью» ямщика и ездока – пропасть, что иронически фиксирует два контрастных уровня сознания: ямщика и ездока. Начальная фраза, выясняется, не так проста, как кажется на первый взгляд: выявляет сразу два уровня контрастности: ямщика и ездока (диалогическая пара), а также – ямщика и жену. Эпитет «злодейка» отнюдь не номинален и безобиден, речь идет о причастности к Злу. Здесь в подтексте просматривается еще одна контрастная оппозиция, на сей раз нравственная, которая, правда, выходит за границы примитивного сознания ямщика. «Сокрушила» выходит не столько на «кручину», сколько на «сокрушение» (сердечное) – первооснову христианского нравственного чувства. Последний уровень контрастности внутри все той же фразы, очевидно, достигается только опять же через скрытую иронию. Но обозначенное, одно-

значно, существует только на уровне подтекста. А что же на уровне текста? Единственно – контрастное противопоставление ямщика и жены. В чем основа этого противопоставления? В чем суть ее «злодейства»? Нет нужды ходить далеко, на них прямо намекает или указывает уже следующая за первой фраза ямщика: «Слышь, ты, смолоду, сударь, она // В барском доме была учена // Вместе с барышней разным наукам...» [Некрасов, 1990, с. 19-21].

Она учена, а он неучен. Ямщик нигде об этом не говорит, за него «говорит» его грубая, примитивная речь: «Всем дворянским манерам и штукам»; «вид вальяжный имела такой, // Хоть бы барыне, слышь ты, природной...»; «Учитель-ста врезамшись был»; «Сам-ат, слышь ты...»; «Она согрубила ему...»; «Знай-де место свое ты, мужичка! // Взвыла девка – крутенько пришло: // Белоручка, вишь ты, белоличка!»; «Да куды!»; «Патрет»; «ревет как шальная»; «А была бы бабенка лихая!»; «Тоись, сколько я нажил хлопот» [Некрасов, 1990, с. 19-21]. Наиболее проницательные исследователи, говоря, что «поэт здесь противопоставляет два уровня (типа) сознания» (М. М. Гин), о «примитивности сознания и языка ямщика» (В. Г. Прокшин), что «стихотворение, воспроизводящее два сознания,.. приобретает черты очерка социальной психологии, где ... ощутим целый социально-бытовой уклад» (Б. О. Корман), о выявлении «типа народного сознания» (Н. Н. Скатов), – особое внимание останавливают на трех эпизодах [Гин, 1971, с. 134; Прокшин, 1979, с. 35; Корман, 1964, с. 321; Скатов, 1986, с. 16].

В. Г. Прокшин отмечает, что «примитивность сознания рассказчика особенно явно обнаруживается в страхе за сына – отцу кажется: «Что погубит она и сынишку: // Учит грамоте, моет, стришет, // Словно барченка, каждый день чешет, // Бить не бьет – бить и мне не дает...» [Прокшин, 1979, с. 35]. Одно из важных наблюдений принадлежит Б. О. Корману: «Для ямщика то, что он рассказывает, – это история его несчастной семейной жизни, неудачной женитьбы, но собственно трагическая сторона происходящего ему неясна: «Чай свалим через месяц в могилу... // А с чего?..» [Некрасов, 1990, с. 19-21]. Истинная причина

гибели жены остается неясна ямщику, ведущему рассказ на уровне «физиологического очерка» [Гин, 1971, с. 128]. Его «физиология души» вполне очерчена вульгарно-первобытным словосочетанием «свалим в могилу» или его пониманием «достоинства или уважения личности»: «Одевал и кормил, без пути не ранил, // Уважал, тоись, вот как, с охотой...» [Некрасов, 1990, с. 19-21].

Здесь первая часть фразы ямщика призвана объяснить вторую (уважать – уважить покупками, едой и пр.). Фраза: «Погубили ее господу, // А была бы бабенка лихая!», – отнюдь не прочитывается в привычном для многих советских исследователей Некрасова в духе социально-классового протеста, а в связи с реальной могилой, на краю которой Груша «как щепка, худа и бледна», а была бы «лихая» – то есть, в лексиконе ямщика «здоровая, бодрая, сильная», не «благородная», а «лихая» [Некрасов, 1990, с. 19-21].

Если вернуться к исходной фразе рассказа ямщика: «Самому мне невесело, барин: // Сокрушила злодейка жена» и суммировать все, что далее им говорилось о Груше и сыне, то единственно приходим к тезису о крахе семьи, о семейной, родовой архаической природе сознания ямщика, противопоставленной индивидуально-личностному характеру самосознания Груши, – именно сюда сходятся все изложенные мнения о двух типах, уровнях сознания (лучше сказать двух природах), о пропасти, разделяющей ямщика и Грушу [Некрасов, 1990, с. 19-21]. На дефицит личностного самосознания ямщика указывает лишь единственный эпизод, где он Богом клянется от первого лица, в остальном использует безличные конструкции речи («мне невесело...», «мне случись...») [Некрасов, 1990, с. 19-21]. Опять же парадоксально, но никому из исследователей «В дороге» почему-то не пришла в голову параллель с архетипическим библейским сюжетом грехопадения. Действительно, жалоба ямщика по архаичной примитивности сюжета и текста не может быть ничем иным, как «жалобой Адама», встретившего Еву, вкусившую с дерева Познания. Речь идет о сюжете величайшей трагедии человечества, вместе с тем трагедии семьи первого человека.

Жена, по убеждению ямщика, «злодейка» (какой бы кроткий образ «интеллигентки из народа» ни возникал реально из всего рассказа ямщика о ее трагической судьбе и доле), именно она повинна в беде, свалившейся на него, его сына, на всю их семью. Вина же Груши и корень Зла – в господской науке, в том знании (учении), которое дали ей господа. Если бы не менталитет архаического Адама, которым наделил Некрасов своего героя, невольно могла бы возникнуть близкая параллель с размышлениями Государя Императора Николая I, без сомнения, хорошо известными Некрасову. В выступлении на государственном Совете 30 марта 1842 г. (то есть за три года до появления текста «В дороге») при обсуждении вопроса о крепостном праве в связи с тем, что «теперь мысли не те, какие были прежде», царь увидел «причину этой перемены мыслей и чаще повторяющихся в последнее время беспокойств <...> в собственной неосторожности помещиков, которые дают своим крепостным несвойственное состоянию последних воспитание, а через то, развивая в них новый круг понятий, делают их положение еще более тягостным» [Гин, 1971, с. 132].

Вложив жалобу на его беды в уста наделенного примитивно-архаическим сознанием героя и указав на источник, причину этой беды в приобретенном знании (познании) женой героя, автор текста *de facto* интерпретирует древнейший миф человечества об Адаме и Еве, преступившей Заповедь и вкусившей с Древа Познания, за что первые люди и были наказаны Богом. Поэт интерпретирует библейский ветхозаветный миф о грехопадении не без скрытой иронии (об этом частично уже говорилось выше), что в свою очередь отзывается в ироничной, по мнению всех без исключения исследователей, финальной реплике-реакции ездока: «Ну, довольно, ямщик! Разогнал // Ты мою неотвязную скуку!..» [Некрасов, 1990, с. 19-21].

Хорошо скрытая ирония поэта вкуче с объективно разоблачительным антикрепостническим материалом рассказа ямщика спровоцировали многих исследователей текста «В дороге» на социологизированный в принципе контекст анализа этого поэтического текста (учитывая вдобавок эти пресловутые некрасов-

ские «прозаизмы») и на взгляд на крепостного раба-ямщика чуть ли не как на «добряка», «гуманиста», «обличителя» [Архипов, 1959, с. 3]. С другой стороны, представляется, что именно стремление удержаться от подобных и очевидных передержек руководило большинством здравомыслящих и честных ученых-филологов, работавших с некрасовскими текстами, и вызвало, в частности, реальную ситуацию практически отсутствия специальных монографических статей с филологическим анализом поэтики стихотворения «В дороге», о чем говорилось выше.

Повышенное внимание к тексту рассказа ямщика (в связи с его особым пафосом) привело ряд исследователей к размышлениям над его монологической поэтикой. В. Г. Прокшин, например, в своей статье «своеобразие психологизма в поэзии Н. А. Некрасова» (1868) считал, что автор, обладая способностью «перевоплощения в демократических героев, <...> как бы переселился в душу рассказчика, увидел последствия барского произвола его глазами, поведал о страдании Груши и ее мужа словами, характерными для народного просторечия, не искажая ни склада мужицкой речи, ни мужицкого взгляда на вещи». Ученый приходит к выводу, что «форма рассказа от имени мужика оказалась чрезвычайно выразительной и емкой», и, вспомнив кредо позднего Л. Н. Толстого: «смотреть с точки зрения мужика», – находит «простейший вариант этой формы в творчестве Некрасова» именно в стихотворении «В дороге» [Прокшин, 1968, с. 5-6].

Хотя все сказанное выше в данном параграфе вряд ли позволяет поддержать оценку поэтики «В дороге» как «простейшей», несколько наивные, на наш взгляд, рассуждения В. Г. Прокшина где-то не беспочвенны. Ученому нужно было для подтверждения своих мыслей обратиться лучше не к позднему Л. Н. Толстому, а непосредственно к самому Н. А. Некрасову в его едва ли не основном литературно-критическом труде «Заметки о журналах». Там поэт, в частности, приводит тезис о «самостоятельной» жизни художественных характеров. Правда, речь идет прежде всего о драматургии А. Н. Островского (с опорой на традиции Шекспира). Некрасов настаивает на «духе художественной свободы»

применительно к художественному произведению, где естественно «разливается и играет сама жизнь». «Автору не стоит прибегать к прямым эмоциональным оценкам своих персонажей, – убеждает Некрасов Островского, – все это дело самой жизни, самих лиц. Глядите на них прямо и открыто, и они, как в чистом зеркале, отразятся в вашем произведении. И нравственный урок скажется сам собою» [Николаев, 1971, с. 72].

Если начать с последнего тезиса Некрасова, то «нравственный урок» стихотворения «В дороге» очевиден, «слезы людские» (говоря словами Ф. И. Тютчева) и нравственная трагедия Груши – безмерны, полностью подтверждая оценку Ф. М. Достоевского нравственного таланта Некрасова-поэта, автора «В дороге»: «Это было раненое сердце, раз на всю жизнь, и не зарывавшаяся рана эта и была источником всей его поэзии, всей страстной до мучения любви этого человека ко всему, что страдает от насилия, от жестокости необузданной воли, что гнет нашу русскую женщину, нашего ребенка в русской семье, нашего простолюдина в горькой, так часто, доле его...» [Достоевский, 1929, Т.12, с. 348]. К этой оценке нравственной позиции Некрасова-поэта, высказанной Ф. М. Достоевским в «Дневнике писателя», примыкает художественно-эстетическое и нравственно-этическое высказывание Л. Н. Толстого о тексте произведения искусства, подобного, например, некрасовской «В дороге»: «Это вполне прекрасно. Коли оно когда-нибудь разобьется и засыпется развалинами, и найдут только обломанный кусочек: в нем слишком много слез, то и этот кусочек поставят в музей и по нему будут учиться» [Толстой, 1953, Т.62, с. 672-673].

Однако применительно к стихотворению «В дороге» все дело не исчерпывается «нравственным уроком» и «слезами людскими», даже если в «кусочке», то есть части целого текста, каким является рассказ ямщика, – «слишком много слез». Содержание «нравственного урока», если таковым считать рассказ крепостного раба-ямщика, по общему признанию, неотделимо от формы, суровой его прозы, отягощенной подчеркнута демократическим снижением до диалектизмов – вульгаризмов – примитивизмов словоупотребления («Чай, свалим через месяц в моги-

лу»), в целом – предельно сниженным языком, стилем [Некрасов, 1990, с. 19-21]. Получалось, что высокое нравственное чувство извлекалось реально из низкого по уровню сознания, ментальности, языковой и иной культуры «откровения» раба, в обиде разоблачающего в «злодействе» жену Грушу – безвинную жертву тирании и насилия, высокоорганизованную духовную личность. Становится понятным парадоксальное итоговое суждение Ю. Н. Тынянова в его статье «Стиховые формы Некрасова»: «Внося прозу в поэзию, Некрасов обогащал ее» [Тынянов, 2002, с. 351].

Проблема стиховой «прозы» некрасовской поэзии – одна из центральных, фундаментальных в исследовании его поэтики. К счастью, существует как минимум две выдающиеся статьи, во многом эту проблему не только изучающие, но и разрешающие. Речь идет об упомянутой статье Ю. Н. Тынянова и работе «Некрасов» Б. М. Эйхенбаума. Ю. Н. Тынянов так говорит о постановке научной задачи (и ее решении): «Меня интересовал главным образом вопрос о том сложном соотношении стиха с прозой, которое было в некрасовское время и которое, в частности, в поэзии Некрасова сказалось «прозаизацией» поэтических жанров <...> Пути к этой особой организации поэтических жанров (через пародию и связанное с нею введение в стих прозаических тем и лексики) я и хотел выяснить в своей... статье. «Прозаизм» и «прозаичность» для меня отнюдь не оценочное и не укоризненное понятие. У стиха с прозой есть соотношенность. Бывают эпохи, когда высшим пунктом этой соотношенности бывает стиховая речь, лексически и синтаксически совершенно подобная прозе» [Тынянов, 2002, с. 351-352]. Интерпретация Некрасовым библейского мифа о грехопадении не только моделирована пародийным и ироническим снижением, «приземлена» всей «прозой» текста монолога ямщика, но, как ни парадоксально, сумела сохранить всю высокую поэзию первоисточника (прекрасный образ Груши), всю первозданность мифопоэтической повествовательности (миф – повествование об истоках), цельность и монументальность мифопоэтического текста.

Если говорить не только о «прозе» некрасовской поэзии, но о жанровых аспектах этой проблемы (об этом также говорил Ю. Н. Тынянов), то придется выйти за рамки фрагмента – монолога ямщика, выйти в «большой» текст произведения. Ведущая роль здесь принадлежит вступлению: «Скучно! скучно!.. Ямщик удалой, // Разгони чем-нибудь мою скуку! // песню что ли, приятель, запой / Про рекрутский набор и разлуку; // Небылицей какой посмеши // Или что ты видал, расскажи – // Буду, братец, за все благодарен» [Тынянов, 2002, с. 351-352; Некрасов, 1990, с. 19-21]. Из веера трех жанровых возможностей, предложенных ездоком, ямщик однозначно выбирает третью – рассказ, повествование-историю краха семьи, мономиф, как бы пародийно, иронически он ни был моделирован автором «большим» текстом (то есть, включая вступление и финальные слова ездока), контрастным примитивному сознанию рассказчика культурным самосознанием образованного ездока. Его культура, в частности, вполне охарактеризована культурой экспозиционного рассуждения о жанре (выбор жанра) в традиции лучших произведений мировой словесности (и риторики) с древнейших времен, что говорит об уровне гуманитарной образованности ездока – лирического героя (и стоящего за ним автора).

Если же говорить о прозаизации, снижении, то оно вполне обозначено уже во вступлении-экспозиции. Ездок, обращаясь к ямщику, чтобы завязать отношения, попервоначально «героизирует» ситуацию: «Ямщик удалой!» [Некрасов, 1990, с. 19-21]. Но во втором раунде жанровых предложений происходит некоторое снижение: «Песню, что ли, приятель, запой...» [Некрасов, 1990, с. 19-21]. Обращение «приятель» точно соответствует некоему «нейтральному» стилю общения, в меру демократичному и слегка фамильярному. Третья фаза жанрового выбора сочетается с обращением «братец», откровенно сниженному по иерархичности стиля, соответствующего обращению к слугам в трактире, нижним чинам, не без доли иронии (с неким покровительственным похлопыванием по плечу).

Тем самым вступление на самом деле выполняет явственно текстовую функцию экспозиции, реализуя трехступенчатую

назывную структуру снижения: (ямщик) «удалой» – «приятель», «братец», как бы предваряя сложно структурированную изнутри, но однозначно «прозу» рассказа ямщика. Вспомнив начальную интонацию «героизации», можно вполне добавить, учитывая отмеченную трехступенчатую назывную структуру снижения стиля обращений к герою произведения – ямщику со стороны первого текстового персонажа – ездока, что по итогам текстовой динамики экспозиции произошла некая «дегероизация». Она же принесла толику текстовой иронии как бы по инерции и в первую фразу рассказа – «откровения» ямщика (о чем шла речь выше). Говорить о жанре «откровения» ямщика как о некоей «исповеди», по-видимому, не представляется возможным: в рассказе ямщика о смерти барина говорится: «Отдал Богу господскую душу», затем как бы на контрасте и вполне нарицательно упомянуто, что «...зятек перебрал по ревизии души», – очевидно, что здесь же и опять же вполне нарицательно числит и свою «ревизскую душу» рассказчик [Некрасов, 1990, с. 19-21].

Структурно-текстовые аспекты экспозиции и их функционально-соотносительные связи с текстом монолога ямщика и всем массивом текста «В дороге» не ограничиваются отмеченными выше особенностями. Троичный жанровый «веер» возможностей, предложенный ямщику ездоком (песня, небывлица, рассказ) и усугубленный троичным же (трехступенчатым) назывным рядом обращений ездока к ямщику (ямщик удалой – приятель – братец) находит соотносительный отклик в структуре второй части текста. В ней речь идет о семье, судьбе всех ее трех членов: ямщик – жена Груша – сын. Нам же приходилось отмечать троичность, вполне знаковую, в упоминании рассказчиком слова Бог и опять же знаковое и текстово обусловленное упоминание Троицы: «Да, знать, счастья ей Бог не судил»; «Захворал и на Троицу в ночь // Отдал Богу господскую душу»; «А с чего? Видит Бог, не томил // Я ее безустанной работой...» [Некрасов, 1990, с. 19-21].

Троичность характеризует, и весьма однозначно, и композиционную структуру произведения в целом: вступление – экспозиция, основная часть – рассказ ямщика, третья часть – финаль-

ная реплика ездока с повтором мотива дорожной скуки, уже иначе, с иным смыслом (или вернее смыслов). Троичная знаковость, троичный символизм текста стихотворения «В дороге», очень последовательный, четкий, несомненный и далекий от какой бы то ни было гипотетичности не находит прямых аналогов или параллелей в русской литературно-поэтической традиции первой половины XIX в., ни даже XVIII в. Парадоксально, но непосредственные аналогии подобному типу троичного символизма обнаруживаются в начальный период развития русской литературы с конца XI до XII в. Именно такого рода троичный символизм составил предмет нашего анализа в статье «Поэтика экспозиций в памятниках русской литературы XII в.» [Филипповский, 2008, с. 10-23].

Там речь идет, прежде всего, о двух базовых троичных повторах в тексте экспозиции «Повести об ослеплении князя Василька Ростиславича» начала XII в. (троичные повторы образа-символа Креста), а также о системе троичных знаковых повторов на всем пространстве текста (композиции) этого важнейшего литературного памятника ранней Руси. Аналогичные структуры текстовых повторов выявлены в экспозициях и текстах «Сказания о чудесах Владимирской иконы Божьей Матери» (середина XII в.), Поучения Владимира Мономаха (первая четверть XII в.), «Слова о полку Игореве», где к подобной же системе текстовых троичных повторов и в экспозиции, и в тексте произведения добавляется рассуждения о троичном «веере» выбора жанра (слово, песнь, повесть), что напрямую соотносится с текстом экспозиции некрасовского стихотворения «В дороге».

Все перечисленные произведения ранней русской литературы отмечены четкой архаизирующей тенденцией с точки зрения разнообразных особенностей их художественной поэтики (образы-символы, мотивы, хронотоп и, конечно же, числовой, прежде всего, троичный символизм, черты мифопоэтики). Архаизацию, черты мифопоэтики в тексте «В дороге» обнаруживает не только отмеченный выше и несомненный троичный символизм, но также соотнесенность базового сюжета о трагедии ямщика и его жены, семьи с библейским мифом о трагедии первых людей (се-

мы) Адама и Евы, наказанных Богом после нарушения Евой запрета на вкушение с Древа Познания Добра и Зла. Ментальности ямщика приданы черты родовой архаики, примитивного семейно-родового сознания, выявленного по контрасту с личностным самосознанием Груши (о чем шла речь выше). Композиционная структура стихотворения основана на архаической трехчастной модели возвращения: характерная для литератур Древнего мира обрамленно-повествовательная модель привлечена Некрасовым и соединена с мотивом дорожной скуки, распространенным в русской романтической поэзии первой половины XIX в. Этот мотив открывает произведение, он же его и завершает. Однако финальные слова ездока придают этому мотиву новое качество, содержание, выводя читателя на новую глубину восприятия текста в целом.

Поэтика стихотворения «В дороге» на всем пространстве текста опирается на систему контрастных оппозиций, противопоставлений, не только образных, но и концептуальных, ценностных. Ведущей среди них выступает базовая мифопоэтическая оппозиция «сакральное – профанное». Успех художественного решения мифопоэтического контекста «В дороге» во многом обеспечило введение профанного мотива скуки (дорожной скуки), контрастно соположенного с исполненным сакрального жертвенного символизма сюжетом о трагической судьбе Груши, жены ямщика. Самое непосредственное отношение к мифопоэтической концепции текста произведения имеют названные выше контрастно соотносенные в тексте пары – образы ямщика и Груши, а также ездока и возницы, – они разведены внутренне противопоставленными уровнями, типами сознания. Сниженный, профанный полюс оппозиции в обоих случаях связан с образом ямщика, его ментальностью (в немалой степени речевой).

На сакральный уровень, безусловно, в одной из оппозиций выведен образ Груши, как олицетворение высокого духовного жертвенного начала. Равно же в обоих названных примерах контрастных оппозиций интегративный принцип выражен абсолютно явно: ямщик и Груша – одна семья – одна беда, ямщик и ездок – единая дорожная ситуация, диалогическая пара. Мифопоэ-

тическая концепция текста столь же противопоставляет, разводит героев, сколь и соединяет их цельностью, единым текстовым пространством, мифопоэтическим триединым символизмом. Успех мифопоэтической авторской интерпретации обеспечило усиление обоих полюсов базовой мифопоэтической оппозиции, но, прежде всего – профанного. Прием снижения, «прозаизации» мифопоэтического контекста, ироническая, а вместе с ней и пародийная тональность, связанные, прежде всего с образом и «текстом» ямщика (вклад образа и текста ездока здесь, как уже отмечалось, – тема, профанный мотив скуки), отнюдь не разрушили мифопоэтическую модель «сакральное-профанное», но дали ей новое качество, перевели ее на некий новый уровень осмысления [Филипповский, 2002]. Здесь нужно видеть черты принципиального поэтического новаторства раннего Некрасова, имеющие ярко интерпретационную мифопоэтическую природу. Интерпретационное снижение, «прозаизация» мифа (в данном случае об Адаме и Еве) – путь, по которому пошла мировая литература XX в. Некрасов в своем первом уже значительном произведении прокладывал новые пути развития отечественной и мировой литературы.

Конечно, как уже отмечалось, Некрасов многим был обязан Пушкину, Гоголю, Лермонтову. Гоголь не мыслим вне мифопоэтического контекста. Однако Некрасов-поэт шел, прежде всего, за Пушкиным, развивая, по-своему самобытно углубляя проложенные им пути. Все это прямо относится и к традициям мифопоэтического контекста. Преемственная от Пушкинской «Зимней дороги» тема скуки стала исходным моментом некрасовского текста «В дороге». Троичный повтор этого мотива у Пушкина, формирующий классическую ритмическую организацию текста с элегической установкой у Некрасова подхвачен совершенно иначе. Мотив скуки организует обрамленно-повествовательную модель текста «В дороге», где повествовательность его уже принципиальна. В свою очередь, троичный символизм стал стержнем мифопоэтического единства текста, не элегического, созерцательного, а интерпретационно-мифологического. Психологический пантеистический антропо-

центризм поэтического текста сменяется мифологическим антропоцентризмом, – судьбы человека у Некрасова, – судьбы мира (природа выведена за скобки).

Особенно наглядна динамика мифопоэтического контекста в сопоставлении пушкинской «Бесы» и некрасовской «В дороге». Очевидно, что, как и в случае с «Зимней дорогой» Пушкина, Некрасов отталкивался, шел от пушкинских «Бесов». Речь идет не только о путевой диалогической ситуации ямщик – ездок (она повторена у Некрасова), но о качестве этой ситуации, прежде всего, мифопоэтическом. Вспомним первые фразы ездока и ямщика: «Эй, пошел, ямщик!..» – «нет мочи: // Коням, барин, тяжело; // Вьюга мне слипает очи; // Все дороги занесло; // Хоть убей, следа не видно; // Сбились мы. Что делать нам! // В поле бес нас водит, видно, // Да кружит по сторонам. // Посмотри: вон, вон играет, // Дует, плюет на меня; // Вот – теперь в овраг толкает // Одичалого коня; // Там верстою небывалой // Он торчал передо мной; // Там сверкнул он искрой малой // И пропал во тьме пустой» [Пушкин, 1936, с. 414-415]. Ямщику видится дух природы, нечистой силы – бес, персонаж, как известно, так называемой «низшей мифологии», олицетворение сил природы. Мифологический, точнее народно-мифологический контекст налицо, затем в произведении он поддержан образами духов природы, а также иных персонажей русской народной мифологии: «Домового ли хоронят, // Ведьму ль замуж выдают?» [Пушкин, 1936, с. 414-415].

Есть ли что-либо подобное в путевом стихотворении Некрасова? В данном случае мир Природы поэта совсем не интересует, его как бы нет. Из «первобытности» Природы присутствует совсем парадоксально... ямщик с его диким говором (у Пушкина в «Бесах» в тексте ямщика присутствуют разговорные, народно-пословичные, фразеологические речения, весьма «добротные» с точки зрения языка, в отличие от диалектизмов на грани вульгаризмов, примитивизмы лексики и особенно синтаксиса в речи некрасовского ямщика «В дороге»). Мифопоэтический контекст, интерпретационно осмысленный, у Некрасова отнюдь не сфера народной «низшей мифологии», как можно было бы предпола-

гать, имея в виду пресловутое некрасовское «снижение», «прозаизацию» стиха и поэтического текста.

Напротив, Некрасов обращается к интерпретации библейского ветхозаветного мифа, точнее его сюжета, мотива, базовой модели его, нигде, правда, не обозначая в тексте позиции оригинальной книжной (а не народнопоэтической) его первоосновы. Речь идет, прежде всего, о мифопоэтическом контексте как основе сюжетной интерпретации. Между тем факт остается фактом: монолог ямщика «В дороге» «спровоцирован» пушкинским монологом ямщика в «Бесах» с его народно-мифологическим контекстом. Разумеется, и у Пушкина он интерпретирован на всем последующем пространстве поэтического текста произведения, и в концовке именно те же бесы, что «мчатся... рой за роем / В беспредельной вышине», именно они определяют психологическое настроение лирического героя: «Визгом жалобным и воем // Надрывая сердце мне» [Пушкин, 1936, с. 414-415].

Романтически настроенный ездок попадает под влияние народно-лирического контекста, инициированного ямщиком. Уже здесь можно говорить о чертах народности поэзии, которые по-своему затем преемствовал у Пушкина Некрасов. У Некрасова характер интерпретации совершенно иной – нравственно-учительный: ямщик-«рассказчик» – хотя совсем и не учитель, но в итоге барин-ездок получает «урок жизни», который вмиг способен разогнать дорожную скуку, пусть даже и заявлено это не без иронии. Отсюда – как лакмусовая бумажка – характерная нравственная реакция Ф. М. Достоевского (уж не повлияло ли стихотворение «В дороге» и на раннего Достоевского?).

Все сказанное приводит к выводу, что мифопоэтическая интерпретационная составляющая выступает основой художественного своеобразия и поэтического новаторства Некрасова – автора «В дороге». В то же время, если действительно это произведение явилось не только этапным, но и программным, принципиальным в творчестве Некрасова в целом, каковы же иные эпизоды мифопоэтической интерпретации в творческой, поэтической биографии Некрасова? Они, конечно, есть. Не случайно Б. М. Эйхенбаум, говоря об исключительном эстетическом чутье

поэта, считал, что «к этой системе приемов Некрасов пришел не с улицы, не в качестве самородка, а прямо из литературы» [Эйхенбаум, 1969, с. 47]. Ход от литературы – это уже интерпретационный прием.

Если говорить о Библии, как в случае со стихотворением «В дороге», то «Зеленый шум» при всем его своеобразии следует опыту «В дороге». Речь идет об интерпретации все того же сюжетного мотива «грехопадения» (нарушения запрета) – там это измена жены и потенциальная расплата за грех. Однако в дело вмешивается чудесная сила Природы, весны, пробуждения жизни, цветения, любви: «Слабеет дума лютая, // Нож валится из рук, // И все песня слышится // Одна – в лесу, в лугу: // «Люби, покуда любится, // Терпи, покуда терпится, // Прощай, пока прощается, // И – Бог тебе судья» [Некрасов, 1989, с. 102-104]. Урок финала чисто христианско-нравственный, но и вспомним, что базовый мифопоэтический контекст – библейский, ветхозаветно-мифологический (сюжетный мотив грехопадения). Мотив греха, тема покаяния – магистральные в поэзии Некрасова.

Библейский мотив творения (снова ветхозаветно-мифологический) интерпретирован Некрасовым вслед за Пушкиным на материале архетипической Петербургской темы, ставшей классической в русской литературе и поэзии. Некрасовская интерпретация в поэме «Несчастные, в стихотворении «Утро» настолько необычна в своей сниженности, что, по словам Б. М. Эйхенбаума, «ошеломляет диссонансами» [Эйхенбаум, 1969, с. 47]. Видимо этим же ошеломило В. Г. Белинского первое знакомство со стихотворением «В дороге» – «Как топор» (мало, где потом у Некрасова с такой силой и эффективностью реализована исходная мифолого-интерпретационная концепция). Тот же Б. М. Эйхенбаум считает основным интерпретационным приемом в поэзии Некрасова – остранение. У Некрасова «душа болит» в Петербурге «в приютах нищеты печальных // Блуждает грустная мечта» [Эйхенбаум, 1969, с. 47]. Утреннее «творение» жизни Петербурга в стихотворении «Утро» (1874) фантазмагорично (но вспомним, мало ли фантазмагоричных мифопоэтических интерпретаций дала мировая литература XX в.?).

Уже приходилось писать о некрасовских интерпретациях древнего мифа об охотнике («В деревне»), архетипического мотива Детства-истоков (цикл, посвященный детям), древнего мифа возвращения (например, Одиссея на родину), библейско-мифопоэтического сюжета «возвращение блудного сына» в поэме «Тишина» и других произведениях, древнейшего архаического мифа о Праматери всего живого – в многочисленных произведениях с ведущим образом Матери [Филипповский, 2008]. Сюда примыкает кладезь мифопоэтической интерпретации поэмы «Мороз Красный Нос», глубины поэтического мира которой в их постижении до сих пор не исчерпаны. То же можно сказать о поэме «Кому на Руси жить хорошо» и многих других произведениях Некрасова, сердцевину художественного метода которых, как и Некрасова-поэта составляет прием мифопоэтической интерпретации.

Философско-педагогические аспекты поэтических текстов Н. А. Некрасова

Большинство исследовательских работ трактуют поэтические тексты Н. А. Некрасова в русле социальной или даже их социально-политической заостренности. Такова сложившаяся в том числе в советское время традиция. Между тем совершенно очевидно, что поэзия Некрасова несет в себе огромный заряд учительности, начало нравственного Урока. В этом состоит ее философско-педагогический пафос, философско-педагогическая концептуальность. Связаны они с тем важным, можно сказать решающим обстоятельством, что ключевое, беспрецедентное в истории русской поэзии место занимают в текстах Некрасова мотивы детства и матери. Именно на пространстве этих мотивов достигает предельной остроты и драматизма отмеченная выше философско-педагогическая проблематика, здесь с максимальной полнотой звучит тональность Урока.

Названные мотивы представляют собой своего рода поэтическую «визитную карточку» Н. А. Некрасова, прежде всего, конечно, мотив матери. Начиная с многострадальной Груши и ее сына («В дороге», 1845), через эпическую трагичность образов

Дарьи, Матрены Тимофеевны, Орины («Орина, мать солдатская»), матери погибшего охотника Савушки («В деревне»), через исповедальный драматизм духовного общения сына и матери («Родина», «На Волге (Детство Валежников)», «Рыцарь на час», «Мать» («Сон», «Затворница») Некрасов приходит ко второй, как бы «зеркальной» «Колыбельной», «на пороге смерти», к вершинной концептуальности, одновременно духовного поэтического завещания и Урока жизни, в гениальной предвечной слиянности матери и сына («Баюшки баю»), возвращения в материнское лоно Вечности.

Разумеется, максимально эффективный, обращенный непосредственно к детям, детскому сознанию учительный, философско-педагогический пафос несут произведения цикла «Стихотворения, посвященные русским детям». Здесь особо выделяются своим притчевым характером хорошо известные «Пчелы», «Дедушка Мазай и зайцы», «Соловьи», но также – скорее своим христианско-нравственным Уроком, чем отражением традиционного ритуала – «Накануне Светлого праздника». Некрасовым в его поэзии почти везде руководит стремление к нравственной актуализации, скорее, чем к некоей драматургичности поэтического решения основного сюжета. Причем Некрасов часто прибегает к тому, что сегодня назвали бы приемами «игровой педагогики». Чтобы не быть и не показаться навязчивым, поэт облекает сплошь и рядом философско-педагогическую учительность в одежды сказочно-игрового характера или басенно-приточного маскарада (звери, птицы, атмосфера ярмарочного калейдоскопа или, наоборот, торжественного шествия).

Стержень этой поэтической «игровой педагогики» – Любовь как всеобъемлющая основа Жизни, а не просто, как некая «любовь к детям», как принято оценивать эти стихи Некрасова. Действительно, что может быть основой детской педагогики и педагогики вообще, как не Любовь? Она предстает у Некрасова не просто как некое чувство, а как христианская концепция бытия мира и человека. Не случайно, конечно, то важное место, которое занимает в детском цикле – «Накануне Светлого праздника» (Пасхи) или явное сходство Мазая с библейским праотцом Ноем,

или то, что спасает пчелок некий «святой человек». Самое же поразительное в детских стихах Некрасова, – в его произведении (малой поэме) «Крестьянские дети» – эпизод тайного лицецерения лирическим героям вереницы детских глаз (глаза – зеркало души!) в щели сарая. Тайновидение Некрасова в «Крестьянских детях» – не что иное, как философско-педагогическое откровение детской души. И глубже, тоньше, чутче, любовнее этого не сделал никто в русской литературе!

Проникновенный лиризм Некрасова всецело уходит корнями в мир детства и матери, а в высшей степени характерный для него мотив возвращения блудного сына, – не просто библейско-христианский по происхождению, но, прежде всего, нравственно-учительный по своему пафосу, содержащий глубочайший нравственный Урок, одна из наиболее востребованных не только в творчестве Некрасова, но и в русской и мировой литературе в целом философско-педагогических концепций. В связи с этим Некрасов – выдающийся поэт и русской, и мировой литературы Нравственного Урока, глубочайших философско-педагогических прозрений. Не случайно, как художник он часто занимает место в литературно-философских и философско-педагогических оценках рядом с Ф. М. Достоевским. Именно о Некрасове и Достоевском говорит Д. С. Мережковский, отмечая названные выше ключевые мотивы поэзии Некрасова: «Слушая его рассказы о детстве и матери, Достоевский предвидел, что «Если будет что-нибудь святое в его жизни, то такое, что могло бы спасти его в самые темные и роковые мгновения его», то это любовь к матери» [Мережковский, 1999, с. 430].

Если же говорить собственно о философско-педагогических, просветительских аспектах, мотивах поэзии Некрасова, то его «Школьник» выглядит вполне программно. Здесь и любимая по-этом народная глубинка, русская деревня, столь характерная для него атмосфера Истоков национального бытия, здесь и преемственный от Ломоносова просветительский пафос, да и образ самого Ломоносова, («архангельский мужик») как образец пути к знанию, здесь, наконец, и образ собственно Школы («скоро сам узнаешь в школе») как основы просветительно-педагогической

деятельности. Философско-педагогическое кредо Некрасова, его нравственные стороны подчеркивает оппозиция, которой завершается стихотворение «Школьник»: «Сколько добрых, благородных, // Сильных любящей душой, // Посреди тупых, холодных // И напыщенных собой!» [Некрасов, 1989, с. 70-71].

Поэт еще раз подчеркивает, что стержнем его философско-педагогической системы выступает Любовь – Бог христианский («Сильных любящей душой»). Ломоносовская опять же тема «тишины» как нормальной атмосферы расцвета и личности, и общества, государства у Некрасова в целом ряде его произведений («Тишина», «В столицах шум...») предстает как «русская идея», черта глубинной природы России, ее национального менталитета, которая, разумеется, способствует реализации просветительно-педагогических идеалов общественной жизни, подержанных все той же Любовью.

III РАЗДЕЛ. НЕКРАСОВ И ЕВРОПЕЙСКИЕ РОМАНТИКИ: АСПЕКТЫ ПОЭТИЧЕСКОГО ДИАЛОГА

«Зеленый шум» Н. А. Некрасова и «The Echoing Green» Уильяма Блейка

Традиционно некрасовский «Зеленый Шум» воспринимают как стихотворение, поэтический материал пейзажной лирики, образ весны как «утра года», весеннего пробуждения природы. Текст «Зеленого Шума» в отрывках привлекается еще в начальной школе, где без весенней пейзажной лирики русских поэтов дело не обходится. Отмечают преемственность этого произведения Некрасова от мировой поэтической традиции изображения времен года, начиная с античности, Средневековья до Нового времени. В этом же контексте рассматривается характерный для данного стихотворения мотив весеннего обновления природы и самой жизни: «Идет-гудет Зеленый Шум, // Зеленый Шум, весенний шум! // ... Шумит тростинка малая, // Шумит высокий клен... // Шумят они по-новому, // По-новому, весеннему...» [Некрасов, 1989, с. 102-104].

Там, где идет изучение творчества Некрасова как великого русского поэта классической эпохи XIX в., обращаются и к некрасовским поэмам. Но «Зеленый Шум» здесь практически не фигурирует (возможно из-за специфики повествовательного драматизма или даже трагизма центральной, срединной части поэмы). Обращались к этой поэме и в связи с литературой 60-х гг. XIX в., отражением в ней атмосферы обновления времени крестьянской реформы 1861 г. и освобождения крестьян. Эти аспекты прочтения Некрасова долгое время соотносились с общепринятой социализацией его творчества в целом. В конце XX – начале XXI вв. такая тональность поэзии и в целом творчество Некрасова стали непопулярны. Поэтому «Зеленый Шум», как уже говорилось, если и вспоминают сейчас, то в качестве исключительно образчика пейзажной лирики. То, что это произведение относится отнюдь не к лирическому, а к лиро-эпическому жанру, сейчас предпочитают не упоминать.

Впрочем, «Зеленый Шум» фигурирует как пример фольклорных влияний в русской поэзии. Это вызвано словами Некрасова

в комментарии, приложенном самим автором к печатному тексту поэмы: «Так народ называет пробуждение природы весной». Среди некрасоведов известно открытие И. С. Абрамова, который в 1935 г. установил источник образа «Зеленый Шум» в украинском фольклоре: «Ой, нумо ж мы нумо, // В зеленого шума, // А в нашего шума // Зеленая шуба» [Абрамов, 1935, с. 476-477]. Эти строки включены в публикацию «Дни и месяцы украинского селянина» М. А. Максимовича в 1 и 3 книжках журнала «Русская беседа» за 1856 г. Это издание упомянул Н. А. Некрасов в майском номере «Современника» за 1856 г. [Кошелев, 2008, с. 160-168].

Однако, помимо фольклорно-журнального источника мотива «Зеленый Шум», открылась тесная и очевидная связь некрасовского текста с пушкинским апофеозом весны в начале 7 главы «Евгения Онегина» [Филипповский, 2009]. Эта зависимость так же не случайна, как не случайны многочисленные пушкинские аллюзии в творчестве Некрасова: их изучению и выявлению посвящена целая литература [Мостовская, 1991]. В особенности перекликается с некрасовским («Зеленый Шум») пушкинским образ из вступления к 7 главе «Евгения Онегина» – «Новый шум лесов», который знаков и также повторен неоднократно. Вдобавок у Пушкина в начале 7 главы «Евгения Онегина» – «леса // Как будто пухом зеленеют», «ручеек // Виясь, бежит зеленым лугом» [Пушкин, 1936, с. 145]. Подобным же образом включен в отмеченных текстах Пушкина и Некрасова важный поэтический мотив «песнь», в обоих случаях он встречается трижды – знаково. Так, обычно происходило у романтиков, а оба обсуждаемых поэта отдали дань романтическим традициям.

Пушкинские, а также романтические влияния в некрасовской поэме «Зеленый Шум», то есть влияние авторской поэзии трудно переоценить. В особенности, потому, что открылись связи, пусть не прямые, а соотносительно-типологические, тематико-образные, структурно-композиционные между некрасовской «малой поэмой» «Зеленый Шум» и стихотворением «The Echoing Green» английского поэта предромантика Уильяма Блейка (1757-1827). Это стихотворение впервые опубликовано в 1794 г. в книге «Songs of Innocence» [Блейк, 2007]. Цикл тематически и

нравственно обращен к детям, их невинным душам («Песни невинности»), что замечательно перекликается с созданным Некрасовым циклом «Стихотворения, посвященные детям». Возможно, в мировой поэзии мало найдется поэтов, столь трогательно писавших о детях и для детей, как Блейк и Некрасов. Отмеченная перекличка не случайна, она демонстрирует романтические пристрастия и мировоззренческие установки обоих поэтов.

Соотнесение некрасовского «Зеленого Шума» и блейковского «The Echoing Green» никогда не проводилось. Данное соотнесение представляется целесообразным, прежде всего, в связи с углубленным изучением английского языка, в соответствующих языковых школах. Оба текста трехчастны и невелики по объему, что немаловажно. Текст Уильяма Блейка легко доступен заучиванию наизусть, декламации, а также лексическому и синтаксическому анализу. Литература и поэзия здесь легко сосуществует с лингвистикой текста. Изучению английского текста способствует удачный перевод на русский язык выдающегося филолога Владимира Николаевича Топорова – «Зеленое ау» (хотя существуют и другие версии перевода – С. Я. Маршака «Смеющееся Эхо», В. Микушевича «Эхо в Зеленом», С. Степанова «Звонкий Луг»). Воспроизводим этот английский текст и его перевод, переложение на ский язык В. Н. Топорова William Blake. Selected verse. Уильям Блейк. Стихотворения / сост. А Зверев. М., 2007. с. 42-51.

The Echoing Green

*The Sun does arise,
And make happy the skies;
The merry bells ring,
To welcome the Spring;
The sky-lark and thrush,
The birds of the bush,
Sing louder around
To the bells' chearful sound,
While our sports shall be seen
On the Echoing Green.
Old John with while hair,
Does laugh away care,*

Зеленое ау

*Чу! солнце встает,
И чист небосвод.
Чу! колокола
Весна к нам пришла.
Чу! стриж и снегирь,
Весенний псалтырь.
Чу! песни и звон
Друг дружке вдогон.
Раздвинем листву
С зеленым ау!
Вот гладкий пенек,
Сидит старичок.*

*Sitting under the oak,
Among the old folk.
They laugh at our play,
And soon they all say:
'Such such were the joys,
When we were all girls & boys,
In our youth time were seen,
On the Echoing Green
Till the little ones weary,
No more can be merry;
The sun does descend.
And our sports have an end.
Round the laps of their mothers
Many sisters and brothers,
Like birds in their nest,
Are ready for rest,
And sport no more seen
On the darkening Green.*

*Вот рядом другой.
Весенний покой.
Вот, глядя на нас,
Он начал рассказ:
Вот так-то и мы
Плясали до тьмы.
Кидались в листву
С зеленым ау».
Но мальчик устал,
От старших отстал.
А из-за ветвей
Свет солнца слабей.
Эй, брат и сестра,
Домой вам пора!
Эй, крошка-птенец,
Усни наконец!
Покинем листву
С зеленым ау.*

Особого внимания заслуживает, конечно, раскрытие темы весны как «утра года», при том, что «утром жизни» человека, несомненно, может считаться детство. Данная соотносительность, столь характерная для эпохи европейского романтизма, объединяет, как отмечалось, и Блейка (ранний романтизм или предромантизм), и Некрасова (поздний романтизм или постромантизм), конкретно, на материале соотносительных текстов. Замечательно, что речь идет не только о теме весны, но также детства. И у Блейка, и Некрасова соотносятся столь типичные для романтиков времена дня: утро – вечер, день – ночь. Текст Блейка открывается темой восхода солнца: «Чу! солнце встает,..», а завершается темой вечера и отхода ко сну: «Свет солнца слабей... домой вам пора! // Эй, крошка-птенец, // Усни, наконец! // Покинем листву // С зеленым ау» [Блейк, 2007, с. 48-49]. В «Зеленом Шуме» Некрасова времена дня, день и ночь включены в драматично трактованную среднюю часть текста: «...ни днем, ни долгой ноченькой // Покоя не найдешь» [Некрасов, 1989, с. 102-104].

Равно драматична оппозиция, антитеза весны и зимы, причем тема зимы у Некрасова соотнесена с драматичной средней частью текста. Рамочное решение мотива весны в «Зеленом Шуме»

призвано преодолеть, дезавуировать драматизм зимы в центральном композиционном эпизоде. Торжество, апофеоз весны – ведущая тема и текстов Блейка, и Пушкина, и Некрасова, – это торжество, апофеоз жизни, а не смерти. Последнее резко выделено и у Пушкина в начале 7 главы, после гибели Ленского, и у Некрасова по итогам несостоявшейся мести жене за измену (мотив ножа, который при приходе весны «падает из рук»), У Блейка отмеченная антитеза выстроена как противопоставление детства-старости, детей и старика (в центральном эпизоде). И здесь также торжествует не воспоминание о прожитой жизни в преддверии смерти, а солнце, ясность, весна, детство, жизнь.

Соотнесение произведения Блейка (его перевода или различных переводов) и Некрасова может способствовать не только лингвистическим, но и литературно-культурным задачам современного образования. При этом акцент на произведении Блейка не мешает, а помогает более глубокому знакомству с творчеством Некрасова, – великого, но далеко не во всем достойно оцененного русского поэта классической эпохи XIX в. Сравнительное изучение поэтических текстов Блейка и Некрасова в вышеописанном варианте не повлечет никаких отрицательных результатов, напротив, даст новые культурные и языковые приобретения, новые уровни культурного и языкового обогащения, не говоря о очевидном нравственном заряде, столь необходимом сейчас отечественному литературно-образовательному процессу. С другой стороны, финал некрасовского «Зеленого Шума» особо подчеркивают и дополняют образы Добра, Любви и Сострадания ближнему (которые пронизывают стихи также и Блейка): «И всё мне песня слышится... // Терпи, покуда терпится, // Прощай, пока прощается, // И – Бог тебе судья!» [Некрасов, 1989, с. 102-104].

Мотив железной дороги в английской и русской поэзии XIX века

В 1851 г. начала работу Николаевская железная дорога, главная тогда (и не только тогда) в России линия сообщения Санкт-Петербург – Москва. В 1864 г. поэт Н. А. Некрасов посвятил этой важной теме одно из своих наиболее известных произведений «Железная дорога», традиционно и заслуженно изучающееся как в вузе, так и в школе [Некрасов, 1989]. Как в XIX,

так и в XX вв. с точки зрения прочтения текста этой малой поэмы внимание и филолога-интерпретатора, и читателя, кто бы он ни был, неизменно привлекает мистический образ строителей данной железной дороги в эпизоде ночного видения динамичной толпы как бы следующих за идущим поездом рабочих-мертвецов. Рассказ об этом ночном дорожном видении соотнесен со сном юного существа, мальчика Вани, генеральского сына: «Видел, папаша, я сон удивительный, – Ваня сказал, – тысяч пять мужиков, // Русских племен и пород представители // Вдруг появились – и Он мне сказал: – // Вот они – нашей дороги строители!..» [Некрасов, 1989, с. 114]. Транслирует и развертывает этот впечатляющий текст герой-повествователь, основной, но как бы растворенный в лирико-эпическом пространстве стихотворной поэмы персонаж «Железной дороги». Реплики генерала – отца Вани, пренебрежительно комментирующие ключевой образ строителей дороги («...Не создавать – разрушать мастера, Варвары! дикое скопище пьяниц...!»), героев титанического труда («Труд этот, Ваня, был страшно громаден»), вызывают у читателя чувство справедливого возмущения, поддержанного идущей от автора интонации социального контраста («...захохотал генерал...») [Некрасов, 1989, с.111-115].

Таков контекст традиционного и безусловного, казалось бы, прочтения «Железной дороги» Н. А. Некрасова всеми и всегда [Филипповский, 1999]. Можно добавить, что эталоном такого социализованного подхода к обсуждаемому тексту является эссе К. И. Чуковского в его книге «Мастерство Некрасова»; в принципе не отходит от него и статья известного некрасоведа Н. Н. Скатова «О поэтичности стихотворения Н. А. Некрасова «Железная дорога» [Чуковский, 1955; Скатов, 1985]. «Единственно, что, конечно, смущает адептов данного социально-поэтического подхода, так это откровенно мистический контекст ночных снов-видений»– образов мертвецов-погибших на строительстве железной дороги ее рабочих-тружеников, поющих свою песнь-жалобу [Прокофьев, 1964, с. 37] .

Между тем существует совершенно иная подоплека не только отмеченного мистицизма, образа поющих рабочих-мертвецов, вообще – потусторонности, пространства смерти на контрасте с

восторгами технического прогресса (паровозы, поезда, железная дорога), его настоящих и грядущих счастливых завоеваний и приобретений. Речь идет о чувстве смертельной опасности и страха – неизменных спутников восприятия паровозо-локомотивов, поездов и железной дороги в целом в сознании обывателя, путешественника-пассажира железной дороги в первой половине XIX в., в эпоху возникновения и первоначального развития этих чудес техники.

Вот что на этот счет пишут в серии «Руссика» авторы школьной энциклопедии «Мировая история. Новое время. 19 век»: «Строительство железных дорог встречало поначалу довольно сильное сопротивление как со стороны властей, так и со стороны населения. Власти считали, что железные дороги нежизнеспособны, опасны для жизни людей и окружающей среды. А среди обычных жителей бытовали мнения, что дым и грохот от железной дороги отпугивает птиц, погубит деревья и пастбища, что серьезно отразится на урожаях молока» [Мировая история ... , 2003, с. 93]. В стране, где впервые возникли и паровозы, и поезда, и железные дороги – в Англии, в романе современника Н. А. Некрасова Чарльза Диккенса «Домби и сын» (1846-1848) образ поезда («грохочущий дьявол») появляется в сцене самоубийства Каркера: «...что-то неистово и стремительно неслось, рассекая воздух. Он (Каркер) чувствовал, как оно приблизилось и промчалось мимо... Будь проклят этот грохочущий дьявол, оставляющий за собой в долине отблеск света и злоеущий дым и скрывающийся из виду! Каркеру почудилось, будто его быстро убрали с пути этого дьявола и спасли от опасности быть разорванным в клочья» [Соловьёва, 2012, с. 180].

Первый паровоз в Англии (конструктор Дж. Стефенсон в 1814 г. назвал его «Ракетой») получил в народе прозвище «убоище» [Просвещение ... , 1995, с. 11]. Вместе с тем зрелище паровоза, например, Ричарда Тревитика (прозвище локомотива – «Догони, кто может», 1809 г. на круговой железной дороге в лондонском Юстон-сквере) зачаровывало толпу [Просвещение ... , 1995]. В 1840 г. знаменитая «Попутная песня» Нестора Васильевича Кукольника (из цикла «Прощание с Петербургом») на музыку М. И. Глинки – поэтический отклик на открытие в

1837-1838 гг. железной дороги Санкт-Петербург – Царское Село – Павловск с музыкальным «воксалом» (локомотив назывался «Проворный», вел его создатель железной дороги инженер Ф. А. Герснер)– описывает отправление поезда («парохода») как вызывающее восторженный ажиотаж: «Теснота, разгул, волнение, ожиданье, нетерпенье; Веселится и ликует весь народ...» [Кукольник, 1995; Энциклопедия, 2010, Т.10, с. 116; Песни ... , 1988]. Тут же в стихотворении-песне отмечены опасения смертельной опасности, чувство страха: «Коварные мысли мелькают дорогой и шепчешь неволью «Как долго, как долго...» [Песни ... , 1988, с. 521-523].

Диссертация А. А. Соловьёвой, защищённая в 2012 г., посвящена «Социально-культурной проблематике темы железной дороги в Англии первой половины XIX в.», где глава 2, параграф 2.1 озаглавлен «Социокультурные мотивы общественного предубеждения против развития железных дорог в Англии», а параграф 2.2 – «Нравственные и социальные аспекты железнодорожных инцидентов в Англии первой половины XIX в.» [Соловьёва, 2012]. Вот текст на с. 27 этой диссертации: «Страх мог быть порожден небывалой скоростью, <...> страх перед аварией носил более устойчивый характер. Английский автор Дж. Берк на примере железнодорожной катастрофы, связанной с обрушением моста через 2 дня после Рождества 1879 г., указала на связь восприятия трагедии и религиозного дискурса» [Соловьёва, 2012, с. 27]. Знаменитая картина английского художника-романтика Дж. Тернера 1844 г. «Дождь, пар и скорость» («Rain, steam and speed – The Great Western Railway») перед несущимся через мостовые арки локомотивом и поездом изображает зайца (вспомним суеверия Пушкина при выезде из Михайловского в Санкт-Петербург в 1925 г., где ему дорогу перебежал заяц, а поэт, вернувшись, счастливо избежал трагедии) [Shanes, 2008, р. 232-233]. Подобного рода символизм на картине Тернера виден (как бы на контрасте с несущимся поездом) в изображении пахаря с плугом, а также лодки с рыбаком по обеим сторонам железнодорожного пути [Shanes, 2008, с. 232-233].

Контрасты, подобные отмеченным у Тернера, характерны и для «Железной дороги» Н. А. Некрасова. Здесь резко контрасти-

рует начало поэмы с гармоничной, прекрасной картиной поздней осени, идиллически вплавленной в ночной пейзаж с поездом, железной дорогой: «Все хорошо под сиянием лунным, // Всюду родимую Русь узнаю... // Быстро лечу я по рельсам чугунным, // Думаю думу свою...», и основной текст произведения с яркими социальными зарисовками [Некрасов, 1989, с. 111]. Начало поэмы обычно опускают при ее анализе, а оно принципиально важно и именно на контрасте с основным дисгармоничным содержанием – видений мертвецов, строителей дороги и их песни-жалобы, с одной стороны, и образом генерала, презрительно отозвавшегося об этих строителях-«варварах, пьяницах», с другой стороны.

Природа гармонична, но эта гармония уже нарушена железной дорогой, несущимся локомотивом, – отсюда и картина социальных контрастов, мистической потусторонности в тексте поэмы. Вот текст из вступления, где прямо говорится о руссоистской первоначальной, незамутненной гармонии природы: «Славная осень! Морозные ночи, Ясные тихие дни... Нет безобразья в природе! И кочи, И моховые болота, и пни – Все хорошо под сиянием лунным, Всюду родимую Русь узнаю...» [Некрасов, 1989, с. 111]. Некрасов укрупняет и драматизирует эпизод «дорожной думы» героя-повествователя (как бы вслед за цитированными выше словами «Дорожной песни» Кукольника-Глинки «Коварные мысли мелькают дорогой, И шепчешь невольно: «Как долго, как долго...»), придает тексту «видений» резко социальное звучание [Кукольник, 1995, с. 521].

В «Песне» Н. В. Кукольника 1840 г., конечно, нет никаких «мертвецов», нет вообще темы смерти, несмотря на некий налет романтической драматизации (его, безусловно, несет, например, полотно Дж. Тернера 1844 г., одного из крупнейших художников английского романтизма). Зато образ смерти, кладбища, популярны у романтиков (начиная с предромантической элегии Томаса Грея «Элегия, написанная на церковном погосте» и ее перевода В. А. Жуковского «Сельское кладбище»), появляются в сонетах английского поэта-романтика Уильяма Вордсворта [Till, 1994, p.V-VIII] (цикл «Miscellaneous Sonnets») [Wordsworth, 1994, p. 282-283].

Характерно, что сонеты XLV-XLVIII (1844-1845 гг.) из названного цикла напечатаны автором отдельно в книжке «Kendal-Windermere Railway» (1845), а в самих указанных выше произведениях в центре внимания – тема и образы строителей железной дороги (совсем как затем на русской почве у Н. А. Некрасова в его «Железной дороге» 1864 г.) [Wordsworth, 1994, p. 282-283]. В сонете XLVI У. Вордсворта звучит тема железной дороги как вызова и опасности природе и старому укладу цивилизации человека: «Сейчас, к вашему стыду, власть, жажда денег правит Британией... Слышишь свисток, вот несется длинный поезд... И ты вздрогнешь, взвесив и невзгоды, и обещанные обретения. Горы, доли и воды, я взываю к вам разделить чувство справедливого негодования...» («...Now, for your shame, a Power, the Thirst of Gold, That rules o'er Britain... Hear YE that Whistle? As her long-linked Train Swept onwards, did the vision cross your view? Yes, ye were startled... Mountains, and Vales, and Floods, I call on you To share the passion of a just disdain») [Wordsworth, 1973, p. 566-568; Wordsworth, 1982, p.133-135; Wordsworth, 1994, p. 282-283].

В сонетах того же длинного цикла (XLVII-XLVIII) та же тема железной дороги совмещена с другой, традиционной, как уже отмечалось, для европейского и русского романтизма, темой кладбища. Строители железной дороги нашли упокоение от своих трудов на кладбище идиллического сельского аббатства Фернесс («At Furness Abbey»): «Здесь, в этой земле упокоены строители железной дороги, здесь нашли они вечное отдохновение от своих трудов. Вот они – сидят, ходят среди руин аббатства, но праздные разговоры им чужды, их речи не слышны – всецело преданы они заботам Вечности» («Well have yon Railway Labourers to THIS ground Withdrawn for noontide rest. They sit, they walk Among the Ruins, but no idle talk Is heard; to grave demeanour all are bound...»). Эти простосердечные люди («simple-hearted men»), ушедшие в мир иной, обращают свои молитвы Богу («And from one voice a Hymn with tuneful sound Hallows once more the long-deserted Quire And thrills the old sepulchral earth, around... And by the general reverence God is praised...») [Wordsworth, 1994, p. 282-283].

Слово-молитва почивших от трудов строителей железной дороги в текстах Уильяма Вордсворта как бы восклицает, вопиет к Богу, как «пение»-песня мертвецов, строителей дороги в поэме Н. А. Некрасова: «Чу! восклицанья слышались грозные! // Топот и скрежет зубов; // Тень набежала на стекла морозные... // Что там? Толпа мертвецов! // То обгоняют дорогу чугунную, // То сторонами бегут. // Слышишь ты пение?... // «В ночь эту лунную любо нам видеть свой труд! // Мы надрывались под зноем, под холодом, // С вечно согнутой спиной... // Все претерпели мы, божии ратники, // Мирные дети труда!» [Некрасов, 1989, с. 112]. Некрасов (в отличие от Вордсворта) переходит на учительную интонацию защиты народа-труженика, строителя железной дороги, в речах героя-повествователя, обращенных к генеральскому сыну Ване (именно он самовидец сна-видения бегущих мертвецов-строителей дороги, их пения-жалобы) и заостренных против генерала – своего антагониста: «Эту привычку к труду благородную // Нам бы не худо с тобой перенять... // Благослови же работу народную // И научись мужика уважать. // Да не робей за Отчизну любезную... // Вынес достаточно русский народ, // Вынес и эту дорогу железную – // Вынесет все, что Господь ни пошлет!...» [Некрасов, 1989, с. 114].

Понятно, что «Железная дорога» Н. А. Некрасова принадлежит ко второй половине XIX в., к вполне постромантической эпохе отмены в России крепостного права, со всеми именно ей присущими фобиями и противоречиями, а, самое главное, опасениями и реальными опасностями. И эти фобии и опасности уже другие, нежели в первой половине XIX в., в эпоху европейской промышленной революции, которая докатилась до России с ее просторами и расстояниями как раз ко второй половине XIX столетия. Тем не менее поэзия Некрасова преемственна с традициями эпохи романтиков первой половины XIX в., традициями Пушкина, Лермонтова, Гоголя. Тема железной дороги в поэме Некрасова также преемственна от традиций европейской поэзии таких поэтов-романтиков, как У. Вордсворт, в частности его сонетов 1844-1845 гг., с которыми напрямую перекликается «Железная дорога» Некрасова. Ее изучение в школе и вузе, как представляется по итогам данного исследования, невозможно

без учета поэтических традиций европейского романтизма [Romantic..., 1973, p. 457-460].

Метафорическое пространство концепта железная дорога в текстах русских и европейских романтиков XIX в.*

В качестве ядра концепта железной дороги выступает целый комплекс понятий и словоформ: локомотив, поезд, рельсы, пути (путь), станция. Причем и здесь есть варианты, зависящие от эпохи развития железной дороги: паровоз (в самом начале – «пароход»), затем тепловоз, электровоз; состав; линия – полотно; вокзал («воксал» в первой половине XIX в.). Данный параграф обращается к материалу русской и европейской поэзии XIX в., эпохе возникновения и первоначального развития железной дороги (англ. railway, франц. chamin de fer, нем. Eisenbahn), когда она, будучи еще экзотикой, была во многом достоянием романтического сознания.

Железная дорога как тема русской и английской поэзии XIX в. недавно уже освещалась в статье Г. Ю. Филипповского «Мотив железной дороги в русской и английской поэзии XIX в.», настоящий материал является не только ее развитием и продолжением, но и углублением, с привлечением иных авторов, в том числе немецкой романтической традиции XIX в. [Филипповский, 2018]. Сейчас на первом плане заслуженно оказывается имя, поэтическое и интеллектуальное наследие П. А. Вяземского (1792-1878). И не только потому, что образ железной дороги, паровой машины неоднократно встречается в его поэтических текстах. Но в силу сугубой концептуальности, принципиального и символического значения этого образа-символа-концепта в контексте романтического мышления и мироощущения, достаточно ранних философско-поэтических воззрений П. А. Вяземского. Старший современник и друг А. С. Пушкина, он оставил не только обширное поэтическое, но и литературно-критическое наследие, где в полной мере отразились черты его романтико-философского мировоззрения, приверженность которому он сохранил в течение всей своей долгой жизни [Вяземский, 1984]. А впервые П. А. Вяземский изложил свои воззрения в статье 1822 года «О „Кавказском пленнике“», повести сочинения А. С. Пушкина» [Вяземский, 1984]. По сути,

статья содержала одно из первых на русской почве концептуальное обоснование нового в Европе литературного направления романтизма.

П. А. Вяземский – русский европеец (его матерью была ирландка), как затем и А. С. Пушкин, следовал позициям Н. М. Карамзина (европоцентрична по своей ментальности тогда была большая часть русского дворянства). Причем древние корни этих родов новым романтическим пристрастиям ничуть не мешали (род князей Вяземских восходил к Рюриковичам, род Пушкиных также был достаточно старинным, чем А. С. Пушкин, как известно, весьма гордился). Как раз наоборот, корни европейского романтизма и у англичан (Вордсворт-Кольридж ок. 1800), у французов (госпожа де Сталь ок. 1800-1810), у немцев (Гете, Бюргер к. XVIII в.) во многом преемственны от очерка Ж.-Ж. Руссо 1750 г., где идеалом провозглашен мотив неиспорченных начал, истоков культуры человечества, на которые губительно влияли все последующие усилия, наслоения цивилизации [Rousseau, 1973, p. 457-458]. Что касается концептуальной природы романтизма, в том числе литературного – и европейского, и русского, – то это прежде всего принципиальные антинормативность и психологизм [Словарь ... , 1995, с. 126].

Как пишет П. А. Вяземский в своей статье 1824 г. «Разговор между издателем и классиком с Выборгской стороны или с Васильевского острова» (издана как предисловие к поэме А. С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан», а фактически явилась подлинным литературным манифестом русского романтизма): (народность проявляется) «не только в правилах, а в чувствах» в произведениях литературы, «отмеченных оригинальностью и отражавшие эпоху, в которую они были написаны» [Словарь..., 1995, с. 126]. В частности, в образах-концептах железной дороги – поездов, паровозов, паровых машин П. А. Вяземскому как раз видится прежде всего правильная, механическая поступь цивилизации, «наезжающей» на первообразную, «первобытную» чистоту, простоту, незамутненность. Вместе с ними подвергается разрушению изначальная свобода, целостность, которая, по мнению П. А. Вяземского, лежит в основе личностного критерия как человека, так и мира в целом. Позднее, в стихотворном сборнике

1862 г. «В дороге и дома» он полемически пишет об этом: «Свобода – превращением роли – на их условном языке Есть отречение личной воли, Чтоб быть винтом в паровике ...» [Словарь ... , 1995, с. 128].

Данное высказывание, как часто у П. А. Вяземского, при всей своей принципиальной теоретичности (романтическое представление свободы личности вне любой механистичности и заорганизованности), имеет полемический характер, направленный против деятелей и либерального, и революционно-демократического характера. С точки зрения поэтического, личностного абсолюта, как его видит П. А. Вяземский, в русле мировоззрения романтиков, романтического движения начала XIX в. отрицательный подтекст фразы «чтоб быть винтом в паровике», – выступает не чем иным, как ядром концепта железной дороги – паровоз – паровая машина – поезд, в понимании истинных поэтов-романтиков. Таким поэтом, безусловно, был П. А. Вяземский, а отрицательный контекст (и подтекст) восприятия им данного образа-концепта (и самого явления) является более чем естественным и предсказуемым.

Поэтический текст П. А. Вяземского «Проезд через Францию в 1851 г.» открывается фразой «Когда железные дороги Избороздили целый мир ...» [Вяземский, 2013, с. 150]. Она, безусловно, знакова и концептуальна на контрасте со вторым двустушием «... И колымажные берлоги – Дела давно минувших дней». Цитата из пушкинской поэмы «Руслан и Людмила» отнюдь не случайна, – за ней закреплен позитивный контекст, а вместе с ней он распространен на ироничную строку «...И колымажные берлоги ...». Эта ирония, по мысли автора, призвана обозначить контрастную (альтернативную) ситуацию авторских смыслов, согласно которой первые две строки видятся уже отнюдь не в позитиве. Будучи скрытым вначале, этот потенциально ироничный, даже отрицательный концептуальный смысл первых двух строк с ключевым образом-концептом железная дорога начинает раскрываться активно с конца 4-й строфы: «Достиг местечка Парижа» [Вяземский, 2013, с. 150]. Здесь отрицательно-иронично не только французское ударение на последний слог «Парижа́», но и добавок и весьма нелестное и ироничное по отношению к

большому городу западно-русское название для малого городка «местечко». Весь последующий текстовый эпизод насквозь отрицательно-насмешливо-ироничен. Русский ездок во Франции вызывает как минимум подозрение и неприятие как пришелец из мира «дожелезной езды» [Вяземский, 2013, с. 151].

Здесь уже мир железной дороги, но этот мир не только чужд, но тягостен для русского ездока (он же герой-повествователь). Текст не случайно заканчивается чисто русской максимой: «И смех, и горе!» [Вяземский, 2013, с. 152]. Причина – все та же «новизна»: «Что шаг, то новая помеха», – именно из-за этой «новизны» «я жертва всех дорожных бед». В финале ходячий эпитет «Прекрасной Франции (La Belle France)», но опять же в негативном смысле: «Да и теперь, как вспомню я О вашей «Франции прекрасной», коробит и тошнит меня» [Вяземский, 2013, с. 152]. Произведение насквозь иронично, пронизано отрицательными смысловыми подтекстами, и опорными текстовыми моментами этой иронии выступает и заглавие, и особенно первое двустипшие с железными дорогами, которые избородили целый свет.

Судя по тексту, автор использует прием скрытого оксюморона, когда идиома «железная дорога» прочитывается как простое сочетание слова «железный» и слова «дорога», где первое выступает не просто в значении «твердая, крепкая», но и в переносном – «жесткая, неудобная, некомфортная». Отсутствие дежурной похвалы в последней строфе по адресу (всегда и безусловно) «La Belle France», скорее издевка в ее адрес, почти автоматически ложится на подобную же автоматическую метафору и в отношении безусловно прекрасной своей новизной и цивилизованностью «железной дороги». Здесь весь П. А. Вяземский с его в данном случае блестящим примером романтической иронии (об этом пишет затем А. Блок в статье «Ирония») [Блок, Т. 7, 1923, с. 109].

Складывается ощущение, что к понятию «железная дорога» как оксюморону П. А. Вяземский-романтик мог прийти не вдруг, а через отрицательную коннотацию другого концепта – «железный век» в стихотворении 1829 г. «Три века поэтов». Традиция отрицательных смыслов здесь отталкивается от первого – золотого века, которого «нет в помине», который «идет за баснослов-

ный ныне» [Вяземский, 2013, с. 100]. Затем уже в серебряном веке, как пишет П. А. Вяземский, поэт «стал данник общежитью», что на шкале ценностей романтической эпохи равносильно деградации. К тому же здесь он не вполне романтик (как синоним высшего поэтического дара): «Не вышнему, земному вял найтью // И начал петь, мешая с правдой ложь». В итоге – иронично – «Уж сын небес – гостиный человек». Что касается третьего, железного века поэтов, то здесь картина и вовсе неприглядна – «Все суетней, все ниже, // Все от себя подале, к людям ближе, // Поэт совсем был поглощен толпой // И неба знак смыл светскою волной». В железный век поэт не только «Лишился он последней благодати», но «Не отделен поэт на пестрых сходках // От торгашей игрушек, леденцов ..., // От газров, фигляров, крикунов...» [Вяземский, 2013, с. 100]. По мысли автора, «железный век» поэтов – пора их развенчания, а слово «железный» выступает синонимом не столько чего-то жесткого, но – антиромантического, предательского по отношению к истинной природе поэта, его высшему призванию (как его видели романтики).

Строки П. А. Вяземского 1829 г. о «серебряном» веке в преддверии «железного века» близко перекликаются с поэзией позднего Е. А. Баратынского («Сумерки» 1842): «Век шествует путем своим железным; // В сердцах корысть, и общая мечта // Час от часу насущным и полезным // Отчетливей, бесстыдней занята. // Исчезнули при свете просвещения // Поэзии ребяческие сны, // И не о ней хлопочут поколенья, // Промышленным заботам преданы ...» [Баратынский, 1989]. Здесь концепт «железный век» Вяземского трансформируется в иной – «железный путь», по сути, коррелятивный с обсуждаемым в статье концептом и метафорой «железная дорога». При том, что суть рассуждений поэтов-романтиков, и Вяземского, и Баратынского, остается близкой контексту рассуждений, например, классика английского романтизма У. Вордсворта. Когда он в своих стихах на открытие железной дороги в Озерном крае Кендал-Виндермер (1844) пишет: «Сейчас, к вашему стыду, власть, жажда денег правит Британией... Слышишь свисток, вот несется длинный поезд... И ты вздрогнешь, взвесив и невзгоды, и обещанные обретения. Горы, доли и воды, я взываю к вам разделить чувство справедливого

негодования...» («...Now, for your shame, a Power, the Thirst of Gold, That rules o'er Britain... Hear YE that Whistle? As her long-linked Train Swept onwards, did the vision cross your view? Yes, ye were startled... Mountains, and Vales, and Floods, I call on you To share the passion of a just disdain») [Wordsworth, 1994, p. 282-283].

П. Вяземский-поэт остается верен себе как романтик и в 65 лет, когда в 1858 году он заканчивает свое стихотворение «Дорогою» мотивом передвижения, путешествия, но уже «без колес и без паров и весел». Как видим, и здесь, как в молодые годы, образ-концепт паровой машины паровоза, поезда наталкивается на отрицательную коннотацию. Но не только. Концовка этого произведения, следом за путешествием «без колес и без паров ...», приводит автора к мысли о совсем другой дороге: «Виднеется вблизи другая мне дорога, // Которою меня отправят на погост ...» [Вяземский, 2013, с. 184]. Здесь, как и у Вордсворта в его английских сонетах 1844-1845 гг., на открытие железной дороги Кендал-Виндермер, и у Некрасова в его известной русской малой поэме 1864 года «Железная дорога» (на тему строительства, но уже русской и самой известной в России железной дороги Санкт-Петербург – Москва – «Николаевской» в 1851 г.) важной частью текста становятся потусторонние видения строителей дороги.

В стихотворении Вяземского 1858 года по сути дублируется та же тема романтической поэзии, только почит от трудов поэт – автор текста, а не строители железной дороги (и в английском тексте Вордсворта 1844 г., и в русском Некрасова 1864 г. видения, как отмечалось, почивших от трудов строителей дороги). Однако в ключе романтического представления текстов картины соотносительны и по связи упокоения тружеников (и строителей железной дороги, и поэта-труженика), и по мотивам помертного странствия-пути (ходят по погосту аббатства призраки-строители в молитве Вордсворта, бегут по сторонам идущего поезда и поют мертвецы – строители дороги в поэме Некрасова, и «виднеется вблизи... другая дорога... на погост» поэту-романтику Вяземскому).

Немецкой поэзии эпохи раннего романтизма также не чужда тема железной дороги (А. фон Шамиссо, Ю. Кернер, Н. Ленау,

Г. Гейне), хотя, в отличие от названных выше английских и русских произведений у У. Вордсворта и Н. Некрасова мотив строителей железной дороги в ней чаще всего отсутствует. Зато она существенно богаче в плане поэтических и философско-художественных размышлений о путях возможных влияний на судьбы мира и человека (человечества), и этим самым во многом сближается с выше приведенными поэтическими текстами и рассуждениями П. А. Вяземского на данную тему. Как правило, у немецких поэтов-романтиков речь идет о том, как «дикий свист паровой машины гонит ясность и мечту» (Ю. Кернер), а радугу, дождь в сиянии солнца заменяет «пятно масла из бочки», когда не только с неба, но и с земного шара, «поэзия, скорбь, тихо уходит» (Ю. Кернер) [Метафорическое..., 2019, с. 11-12].

Немецкой специфике освещения темы железной дороги посвящена монографическая работа Иоганна Маха «Железная дорога в немецкой поэзии» (Johannes Mahr: Eisenbahnen in der deutschen Dichtung: Der Wandel eines literarischen Motivs im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert. Fink, München, 1982), где на страницах 60-62 обсуждается стихотворение великого немецкого поэта-романтика Николауса Ленау (1802-1850) «К Весне» («An den Frühling») 1838 г. [Метафорическое ... , 2019, с. 11-12]. Образ весны – излюбленный для немцев, особенно романтиков, – поэтический, динамичный и противоречивый, популярный в немецком фольклоре и средневековом миннезанге (например, в текстах известного немецкого поэта XIII в. Вальтера фон дер Фогельвейде). Обращение к Весне в стихотворении Н. Ленау близко по жанру к лирическому посланию как своеобразному пророческому вопрошанию о грядущих судьбах мира в свете того вызова, который бросает железная дорога природе и человеку: «Дорогая Весна, скажи мне, // Ведь ты пророчица, ... ведет ли этот путь // К благоденствию и благу?». Вызов этот столь же многообещающ, сколь и агрессивен, прокладывает себе дорогу, ломая и круша все на своем пути: «Сквозь всю зеленую рощу // В стремительной гонке // Прогрызается железная дорога // Твой незванный гость. // Деревья падают влево и вправо // Тут, где она прорывается вперед, // Твою цветущую природу // Она, грубая, не щадит». Ввиду особой значимости текста этого произведения в

контексте данной статьи приведем его полностью на языке оригинала (и в подстрочном переводе):

Nikolaus Lenau An den Frühling (1838)

«Lieber Frühling, sage mir, Denn du bist Prophet, Ob man auf dem Wege hier Einst zum Heile geht? Mitten durch den grünen Hain, Ungestümer Hast, Frisst die Eisenbahn herein, Dir ein schlimmer Gast. Bäume fallen links und rechts, Wo sie vorwärts bricht, Deines blühenden Geschlechts Schon die raue nicht. Auch die Eiche wird gefällt, Die den frommen Schild Ihrem Feind entgegenhält, Das Marienbild. Küsse deinen letzten Kuss, Frühling, süß und warm! Eiche und Maria muss Fort aus deinem Arm! Pfeilgeschwind und schnurgerad, Nimmt der Wagen bald Blüt und Andacht unters Rad, Sausend durch den Wald. Lieber Lenz, ich frage dich, Holt, wie er vertraut, Hier der Mensch die Freiheit sich, Die ersehnte Braut? Lohnt ein schöner Freudenkranz Deine Opfer einst, Wenn du mit dem Sonnenglanz Über Freie scheinst? Oder ist dies Wort ein Wahn, Und erjagen wir Nur auf unsrer Sturmesbahn Gold und Sinnengier? Zieht der alte Fesselschmied Jetzt von Land zu Land, Hämmernnd, schweißend Glied an Glied Unser Eisenband? Braust dem Zug dein Segen zu, Wenns vorüberschnaubt? Oder, Frühling, schüttelst du Traurig einst dein Haupt? Doch du lächelst freudenvoll Auf das Werk des Beils, Dass ich lieber glauben soll An die Bahn des Heils. Amselruf und Finkenschlag Jubeln drein so laut, Dass ich lieber hoffen mag Die ersehnte Braut» [Метафорическое ... , 2019, с. 11-12].

Дорогая Весна, скажи мне, // Ведь ты пророк, // Ведет ли этот путь // К благоденствию и благу? // Сквозь зеленую рощу, // В стремительной гонке // Прогрызается железная дорога, // Твой незванный гость. // Деревья падают влево и вправо, // Тут, где она прорывается вперед, // Твою цветущую природу // Она, грубая, не щадит. // Дуб также срублен, // // Который хранил благочестивый щит, // Который противостоял врагу, // Вместе с образом Марии. // Пошли последний поцелуй, // Весна, сладкий и теплый! // Дуб и Мария должны // Исходить из твоей руки! // Со скоростью стрелы и прямолинейно // Эта машина помчится по цветам и благоговению, // Давя колесами и грохоча по лесу. // Дорогая Весна, я спрашиваю тебя, // Обретет ли свою свободу человек, // Если он упоает // На столь желанную невесту? //

Стоит ли красивый венок радости Твоей жертвы, // Ведь ты сияешь солнечным светом // Над свободным простором? // Или все это заблуждение, // И мы гонимся // На этой буреподобной дороге // Только за золотом и низменными страстями? // Может, это старый кузнец, // Кующий оковы, // Между странами ныне, // Стуча молотом, сваривает их части // В одну железную ленту? // Благословляешь ли ты этот поезд, // Который пронесится мимо? // Или, Весна, ты качаешь // Печально головой? // Но ты улыбаешься, глядя // На (эту) работу железного колуна (топора), // Так что мне лучше верить // В путь благоденствия и блага. // Призыв черного дрозда и пение зяблика // Звучат так громко, // Что я хочу надеяться // На желанную невесту.

Пространство образа-концепта железная дорога у Н. Ленау столь же масштабно и многопланово, как и в произведениях П. А. Вяземского, причем оба особенно акцентируют мотив «железный». Вопросы, которые задает поэт Весне, сродни вопросу У. Вордсворта в его текстах, посвященных строительству железной дороги в Озерном крае Кендал-Виндермер (1844): окупят ли издержки, в том числе моральные, введение железных дорог, некие возможные приобретения у Н. Ленау: «Ведет ли путь (как составная часть концепта железная дорога – авторы) к благоденствию и благу? При том, что «цветущую природу // Она, грубая, не щадит», и ценности благочестия повержены («Дуб также срублен, // Который хранил благочестивый щит...»), что защищали от Зла. Кроме того, поставлен важный вопрос: сохранит ли человек свою природную свободу, будучи привязан к «железным» ценностям прогресса («Дорогая Весна, я спрашиваю тебя, // Сохранит ли свою свободу человек, // Если он уповает // На столь желанную невесту?») «Желанная невеста» – явная метафора, соотнесенная все с тем же обсуждаемым Н. Ленау концептом железная дорога, как нечто не просто новое, но и как бы привлекательное и благоприобретенное [Метафорическое ... , 2019, с. 11-12].

Природные ценности самой Весны оказываются принесены в жертву «железному» прогрессу, который опять же в широком пространстве концепта железная дорога, в последней строфе Н. Ленау соотнесен с образом «железного колуна» («Стоит ли

красивый венок радости // Твоей жертвы, // Ведь ты сияешь солнечным светом // Над свободным простором? ... // Но ты улыбаешься, глядя // На эту работу железного колуна»). И, конечно, появляется множество не только вопросов, но и сомнений (как и У. Вордсворта) – не является ли данная новация уступкой низменным страстям человека (человечества): «Или все это заблуждение? // И мы гонимся // На этой буреподобной дороге // Только за золотом и низменными страстями». И, хотя Весна в сомнении, реагирует на вопрошание Поэта («Благословляешь ли ты этот поезд, // Который проносится мимо? // Или, Весна, ты качаешь головой?») [Метафорическое ... , 2019, с. 11-12].

И все же, вопреки сомнениям Весны, Поэт в последних строфах текста произведения хочет верить, что путь железной дороги, несмотря на опасную и страшную работу «железного колуна», это все же путь блага, а неизменная улыбка Весны и пение птиц пророчат желанную невесту. Иными словами, в поэтике образа-концепта железная дорога (железная дорога – вагон – «железный колун» – желанная невеста) Н. Ленау идет одним путем с П. А. Вяземским – путем метафорического преобразования опорного концепта. Таким образом, в произведении Н. Ленау образ-концепт железная дорога столь же многопланов и, самое главное, столь же противоречив внутренне, как и ключевой образ-концепт «Весна». О внутренней сложности и противоречивости образа-концепта Весна (и жизнетворного, продуктивного и разрушительного, деструктивного) одному из авторов настоящего текста уже приходилось писать в статье «Мотивы весенне-летней обрядовой поэзии в творчестве Ф. Прешерна и А. С. Пушкина» 2001 г. [Филипповский, 2001].

И еще одна грань образа-концепта железная дорога в стихотворении Н. Ленау связана со строфой «Может, это старый кузнец, // Куящий оковы, // Между странами ныне, // Стуча молотом, сваривает их части // В одну железную ленту?». Здесь Н. Ленау, опять же противоречиво, соединяет мотив оков как аналог несвободы с общей идеей прогресса как коммуникации, в том числе развития связей между людьми, народами (здесь – странами). Феномен железной дороги является идеальным вы-

ражением или воплощением каждой из названных глобальных категорий земного бытия. С одной стороны, функция железного молота (у Н. Ленау – «железного колуна») как ликвидаторов свободы, с другой стороны, – грань все того же образа-концепта железная дорога – «... сваривая части их // В одну железную ленту», – образ-символ коммуникации, действительно, пророчески реализованный впоследствии в бескрайней железнодорожной сети, опоясавшей всю землю [Метафорическое ... , 2019, с. 11-12].

И все же пора ответить на вопрос: когда, где появилось первое поэтическое произведение на тему железной дороги? Ответ существует – это немецкое стихотворение Адальберта фон Шамиссо (1781–1838) «Паровой конь» (A. von Chamisso «Das Dampfroß», 1830) [Метафорическое ... , 2019, с. 12-13]. Как и обсуждавшееся выше стихотворение Н. Ленау 1838 г., «Паровой конь» Шамиссо (1830) представляет структуру вопрошания-пророчества, касавшегося новинки технического прогресса – железной дороги, причем «паровой конь» – очевидное представление (парового) локомотива как важного составляющего сложного концепта железная дорога. Интересно, что дублируется также образ кузнеца: «Кузнец, поживее! // Подкуй мне коня, // Чтоб ночь не застигла в дороге меня!». Знаменательно, но первое в Европе поэтическое произведение в русле концепта железная дорога (локомотив – «паровой конь») с акцентом на преодоление рубежей времени и пространства создал человек, по происхождению и первому имени француз из Франции, который затем переехал в германскую Лотарингию, и всему миру известен как немецкий писатель и поэт Адальберт фон Шамиссо. Коммуникативная суть концепта железная дорога оказалась вполне созвучна тому самому «пересечению рубежей», которые не только легли в основу текстовой образности стихотворения «Паровой конь», но и созвучно самой жизни и судьбе автора текста. Больше того, тексты Шамиссо относят к сфере литературной фантастики, что совпало с литературной ментальностью многих выдающихся европейских ранних романтиков (как, например, Э. Т. А. Гофман [Hoffmann, 1973, p. 247]).

В 1843 года об этих гранях феномена железная дорога писал в своем цикле «Лютеция» Генрих Гейне (57 очерк, датируемый 5 мая 1843 года):

«... мыслителем овладевает зловеший ужас, испытываемый всегда, когда совершается самое невероятное, самое неслыханное, а последствий нельзя ни предвидеть, ни рассчитать. Железные дороги – тоже такое провиденциальное событие, <...> оно дает человечеству новое устройство, оно меняет окраску и формы жизни; начинается новый период всемирной истории <...> Какие перемены должны теперь наступить в наших воззрениях и наших представлениях! Поколебались даже основные понятия о времени и пространстве. Железные дороги убивают пространство, и теперь нам остается только время» [Гейне, Т.8, 1958, с. 218-219].

Однако после 1848 года в немецком литературном философско-интеллектуальном и художественном сознании происходит переворот, обычно именуемый термином «бидермайер» [Раздольская, 2009, с. 324-325]. Он означает закат европейского романтизма, точнее его трансформацию на почве вполне бытовых идеалов общества. Таковы некоторые произведения Г. Гейне, таково стихотворение позднего немецкого поэта-романтика Детлева фон Лилиенкрона (1844–1909) «Der Blitzzug» («Поезд-экспресс») [Метафорическое ... , 2019, с. 13].

В основе новой пост-романтической художественной идеологии – умеренной, ограниченной, благодушной – боязнь всяких изменений и потрясений, в то время, как высокая философская содержательность раннего романтизма, его универсализм, духовный порыв к бесконечному, недостижимому остаются в прошлом [Раздольская, 2009]. Новое, достаточно спокойное отношение к концепту железная дорога пояснял, к примеру, Г. Гейне в стихотворении-притче «Лошадь и осел» («Pferd und Esel») 1857 г. [Метафорическое ... , 2019, с. 13]. Это произведение представляет также особый интерес для эпохи позднего романтизма (постромантизма), наряду с произведением русского поэта Н. Некрасова «Железная дорога», где бытовая концовка, сцена по окончании работ, также снижена до уровня обыденного со-

знания, как и исповедь Осла в стихотворении Г. Гейне, которое мы приводим в переводе Л. Пеньковского):

Генрих Гейне Лошадь и осел (Перевод Л. Пеньковского)

По рельсам, как молния, поезд летел, // Пыхтя и лязгая грозно. // Как черный вымпел, над мачтой-трубой // Реял дым паровозный. // Состав пробегал мимо фермы одной, // Где белый и длинношей // Мерин глазел, а рядом стоял // Осел, уплетая репей. // Долго поезду вслед глядел // Застывшим взглядом мерин; // Вздыхая и весь дрожа, он сказал: // «Я так потрясен, я растерян! // И если бы по природе своей // Я меринком белым не был, // От этого ужаса я бы теперь // Весь поседел, о небо! // Жестокий удар судьбы грозит // Всей конской породе, бесспорно, // Хоть сам я белый, но будущность мне // Представляется очень черной. // Нас, лошадей, вконец убьет // Конкуренция этой машины; // Начнет человек для езды прибегать // К услугам железной скотины. // А стоит людям обойтись // Без нашей конской тяги – // Прощай, овес наш, сено, прощай, – // Пропали мы, бедняги! // Ведь сердцем человек – кремень: // Он даром и макухи не даст. // Он выгонит нас вон, – // Подохнем мы с голодухи. // Ни красть не умеем, ни брать взаймы, // Как люди, и не скоро // Научимся льстить, как они и как псы. // Нам путь один – к живодеру!». // Так плакался конь и горько вздыхал, // Он был настроен мрачно. // А невозмутимый осел между тем // Жевал репейник смачно. // Беспечно морду свою облизнув, // Сказал он: «Послушай-ка, мерин: // О том, что будет, – ломать сейчас // Я голову не намерен. // Для вас, для гордых коней, паровоз // Проблема существования; // А нам, смиренным ослам, впадать // В отчаянье – нет основания. // У белых, у пегих, гнедых, вороных, // У всех вас – конец печальный; // А нас, ослов, трубою своей // Не вытеснит пар нахальный. // Каких бы хитрых еще машин // Ни выдумал ум человека, – // Найдется место нам, ослам, // Всегда, до скончания века. // Нет, бог не оставит своих ослов, // Что, в полном сознание долга, // Как предки их честные, будут плестись // На мельницу еще долго. // Хлопочет мельник, в мешки мука // Струится под грохот гулкий; // Ташу ее к пекарю, пекарь печет, – // Человек ест хлеб и булки. // Сей жизненный круговорот искони //

Предначертала природа. // И вечна, как и природа сама, // Ослиная наша порода // Мораль». Век рыцарства давно прошел: // Конь голодает, но осел, // Убогая тварь, он будет беспечно // Овсом и сеном питаться вечно [Метафорическое ... , 2019, с. 13].

Таким образом, концепт железная дорога нашел отражение в обширном количестве поэтически интерпретированных словоформ и словосочетаний из репертуара стихотворных текстов как ранних, так и поздних европейских романтиков (немецких, английских, русских), начиная с 20-30-х гг. XIX века. Характерна эволюция поэтического контекста этих произведений от преобладания романтически-идеальных, возвышенных и универсализованных смыслов и представлений (наряду со страхами и сомнениями в возможных благах, которые несет это новое чудо прогресса и цивилизации) к более приземленному и утилитарному восприятию всего комплекса цивилизованных удобств и комфорта преимуществ грядущего века всеобщих коммуникаций, что более всего выразилось на немецкой почве в общекультурном и художественном движении XIX–XX вв., известном под названием «бидермайер» [Раздольская, 2009, с.324-325].

При всем богатстве темы железная дорога в немецкой поэзии XIX в. завершить данный параграф имеет смысл возвращением к поздней русской романтической традиции, когда в 60-х гг. XIX в. появляется стихотворение выдающегося поэта, героя 1812 г. и декабриста Ф. Глинки (1786-1880) «Две дороги. Куплеты, сложенные от скуки в дороге».

Две дороги (Куплеты, сложенные от скуки в дороге):

«Тоскуя – полосую длинной, // В туманной утренней росе, // Вверяет эху сон пустынный // Осиротелое шоссе... // А там вдали мелькает струнка, // Из-за лесов струится дым: Т// о горделивая чугушка // С своим пожаром подвижным. // Шоссе поет про рок свой слезный: // «Что ж это сделал человек?! // Он весь поехал по железной, // А мне грозит железный век!.. // Давно ль красавицей дорогой // Считалась общей я молвой? – // И вот теперь сижу убогой // И обездоленной вдовой. // Где-где по мне проходит пеший; // А там и свищет и рычит // Заклепанный в засаде леший // И без коней – обоз бежит..». // Но рок дойдет и до чу-

гунки: // Смельчак взовьется выше гор // И на две брошенные струнки // С презреньем бросит гордый взор. // И станет человек воздушный // (Плывя в воздушной полосе) // Смеяться и чугунке душей // И каменистому шоссе. // Так помирится же, дороги, – // Одна судьба обеих ждет. // А люди? – люди станут боги, // Или их громом пришибет» [Зверев, 2002, с. 85-86].

Развивая богатое наследие «дорожной» поэзии А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. А. Некрасова, Н. П. Огарева, И. С. Аксакова, замечательное произведение Ф. Н. Глинки, вместе с тем, подобно немецким романтикам, представляет своего рода поэтическую квинтэссенцию пространственных и временных, а также метафорических составляющих концепта железная дорога, где вектор ориентирован из прошлого в будущее. Причем, как всегда у романтиков, земная и небесная образная составляющая у Ф. Н. Глинки не только соотносятся, но отдают предпочтение небесной (воздушной), с характерными для романтиков пророческими мотивами.

**Данный параграф монографии был написан при участии Л. И. Зиминной.*

Мотив детей и детства в английской и русской поэзии XIX века

Тема детей и детства в мировой поэзии нередко представляется декоративной, но это не так. В преддверие Европы Романтиков [Romantic movement, 1973, p. 457-460], в последней четверти XVIII века эта тема часто обладала и принципиальной, концептуальной, и философской значимостью. Уильям Блейк в Англии создаёт свои поэтико-философские циклы “Songs of Innocence” (1789) – “Songs of Experience” (1794), – «Песни Невинности» – «Песни Опыта», посвящённые в значительной мере темам детства и детей [Blake, 2007]. Идеализация первоначал, истоков, первозданной чистоты (primeval pure values) получила развитие после 1750-1755 гг., когда Европа оказалась под влиянием идей Ж.-Ж. Руссо. Контрастная природа двух соположённых поэтических циклов У. Блейка о детстве и детях, казалось бы, могла проистекать от контрастных социально-общественных воззрений Ж.-Ж. Руссо, однако, скорее всего, у Блейка была своя философ-

ско-генетическая и библейская первооснова (в структурной парности книг Библии и её духовно-философских основ) [Rousseau, 1973, p.463-467; Blake, 1973, p.65-66].

Евангельская тема Агнца (The Lamb) чрезвычайно характерна, даже принципиальна для поэтических циклов У. Блейка. Эта духовно-философская и духовно-поэтическая основа «детских» циклов Блейка уже их представляет, как поэзию предромантическую [Блейк, 2007]. Несомненно, при этом, что темы детства и детей в циклах Блейка не просто руссоистские, но уже романтические – в плане чистоты, ясности, простоты, искренности мира детства и детей [Rousseau, 1973, p. 463-467]. Вот, например, первая песнь первого цикла “Songs of Innocence” – “Introduction” – «Вступление» (пер. С. Маршака): «Дул я в звонкую свирель. // Вдруг на тучке в вышине // Я увидел колыбель, // И дитя сказало мне: – // Милый спутник, не спеши. // Можешь песню мне сыграть? – // Я сыграл от всей души, // А потом сыграл опять. – // Кинь счастливый свой тростник. // Ту же песню сам пропой! – // Молвил мальчик и поник Белокурой головой. – // Запиши для всех, певец, // То, что пел ты для меня! – // Крикнул мальчик, наконец, // И растаял в блеске дня. // Я перо из тростника // В то же утро смастерил, // Взял воды из родника // И землёю замутил. // И, раскрыв свою тетрадь, // Сел писать я для того, // Чтобы детям передать // Радость сердца моего!» [Блейк, 2007, с. 29-31].

Стихи У. Блейка в его циклах всецело слиты с природой, временами дня – утром, днём, вечером и ночью, поведением стихий и светил в этих временных пределах: восход и заход солнца, явление луны, звёздной ночи, других природных явлений и стихий, – всё это оплетено с миром детства и ребёнка (нередко и матери), взаимодействует и взаимосвязано единой властью Бога, всё пронизано не только началом жизни, но и высшей Духовности, одухотворено свыше (как затем у романтиков). А. Зверев пишет о детских циклах У. Блейка, что неведение, непорочность, духовная чистота, естественность... для Блейка отнюдь не является лишь утраченным Раем; его мысль сложнее, – быть может, она наиболее полно передана в образе заблудившегося и найден-

ного ребёнка, возникающем образе и в «Песнях Неведения» и в «Песнях Познания». Ребёнок олицетворяет собой тип мироощущения, обладающего органикой и целостностью, которые уже не доступны взрослому. В мире взрослых ребёнок всегда одинок и несчастен. Он словно заблудившаяся «истинная душа человечества». Эта «истинная душа» может быть найдена не только на путях возврата к природе, но лишь после того, как она вберёт в себя весь горький опыт Познания и преобразит его в согласии с идеалами духовности и красоты, хранимыми каждым до той поры, пока не иссякла присущая каждому человеку способность – Воображение, Видение [Блейк, 2007].

По сути, тот же романтический лейтмотив первородной чистоты детства и детей подхвачен в названии и эпиграфе одного из поэтических циклов У. Вордсворта 1803-1807 гг. «Ода. Вести о бессмертии, идущие от воспоминаний раннего детства» (“Ode. Intimations of immortality from recollections of early childhood”): «Дитя – создатель Человека, // И я желал бы пронизать // Дни моей жизни // Его изначальным благочестием» (“The Child is father of the Man, And I could wish my days to be Bound each to each by natural piety”) [Wordsworth, 1994, p. 587-590]. Во вступительном эпиграфе Вордсворт изложил целую концепцию природы романтического мира не только Поэзии, но и Человека-Человечества в целом, где феномен ребёнка выступает первоосновой не только как создатель человека, но и его подлинный Исток, причём обладающий «изначальным благочестием», то есть высшей духовной природой и соответствующими свойствами.

По сути, Вордсворт вполне следует в русле поэтико-романтической концепции «детских» циклов Блейка, о которых шла речь выше. Первые две строфы оды 1803 г. прославляют чудесное единение земной природы и света небес, а затем поэт обращается к образу Дитя радости в облики пасторального пастушка (3 строфа), и уже в 4 строфе тема детства перерастает в образы играющих на цветущих лугах детей, в связи с образом играющего ребёнка на руках матери, – всё это пронизано небесной гармонией сфер (“Our birth is but a sleep and a forgetting: The Soul that rises with us, our life`s Star...” (5 строфа) [Wordsworth, 1994,

р.588]. Души ребёнка, а затем юноши предстают как Священства Природы. Однако, перетекая в образ Взрослого Человека, всё неизбежно подвержено затем увяданию в пространстве Обыденного (“...At length the Man perceives it die away, And fade into the light of common day”) [Wordsworth, 1994, p.588].

В строфе 7 образ ребёнка уже в шесть лет представляет как бы проект всей грядущей жизни Человека в его судьбе, деяниях и даже в завершении его земного пути [Wordsworth, 1994, p. 588-589]. В строфах 8, 9, 10, 11 тема радости бытия поддержана образами ребёнка как обиталища Души, Философии, Бессмертия, Пророчества, Бытия. Завершается ода образами детей, играющих на берегах Вечного Океана Духовности (“...Our Souls have sight of that immortal sea <...> And see the Children sport upon the shore, And hear the mighty waters rolling evermore”) [Wordsworth, 1994, p.590]. Ода У. Вордсворта вырастает в глобальную философско-романтическую апологию детства и детей, может быть, равной которой трудно найти в мировой поэзии. Тема детства и детей, в понимании У.Вордсворта, – эталон простой, естественной и подлинной жизни людей, – проходит лейтмотивом через всё творчество поэта, начиная с его ранних стихов 1786 года и до итоговой автобиографической поэмы «Прелюды» (“The Prelude, or, growth of a Poet’s mind”) [Wordsworth, 1994, p.631-641]. Эта поэма, естественно, открывается темой детства, представляя его как основной, главный лик одухотворённого божественного Естества.

Вместе с ранними стихами о детстве, обсуждавшейся выше Одой, с главной в творчестве Вордсворта лирикой Природы, поэма «Прелюды» предстаёт как один из ведущих в мировой поэтической культуре программных романтических манифестов поэтической природы Естества Детства. Вслед за У.Блейком автор этого послесловия (в первом издании 1798 г. «Лирических баллад» Вордсворт поместил свой первоначальный теоретический текст как предисловие к поэтическому сборнику) обсуждает базовые поэтические категории Воображения и Фантазии как основы романтической природы Человека и окружающего его мира. Этот природный мир уже как мир своей души, как личное благоприобретённое состояние, просто и безыскусно, как выс-

шую простоту и высшую мудрость божественного мира. На русской поэтической почве точно таковы по своей романтической природе, по близости к сельской жизни и крестьянскому быту были судьба и наследие выдающегося поэта Н. А. Некрасова.

Он не искал парного контекста лирических сборников, как в Англии У. Вордсворт и С. Кольридж, не писал поэтических манифестов, как эти поэтические гении европейского романтизма. Некрасов, как и Вордсворт, избрал сельскую романтику природы основной темой своего творчества, а также глубины жизни, народной души крестьянства России как воплощение русской природы, русской судьбы с её исконным драматизмом, который всегда соединял простое и обыденное с вечным и возвышенным. Возможно, потому что, подобно Вордсворту, Некрасов вырос в деревне, он впитал с детства всё лучшее, что может дать окружающая сельская природа не просто человеку, но поэту-романтику. Отпечаток европейского романтизма несёт ранний цикл Некрасова «Мечты и звуки» (1840), но затем он обретает свой оригинальный поэтический голос, и помогла его обрести именно ярославо-костромская сельская глубинка, сельское крестьянское Заволжье, где прошло его детство, где поэт вырос, где его настоящая поэтическая Родина.

Как и Вордсворт, Некрасов неизменно ощущал себя родом из Детства. Подобно Вордсворту (а также Блейку), Некрасов стал певцом Детства. Пожалуй, трудно найти в мировой поэзии авторов, так много писавших о детях, детстве, видевших в душе ребёнка, особенно, выросшего в обстановке сельской природы, всю её первозданную простоту, чистоту и естественность, но и её божественную умудрённость, во многом закрытую для горожанина, родившегося и выросшего среди условностей, полуправд и ангажированности городской цивилизации. В своей «Железной дороге», как и прежде у европейских романтиков, Некрасов помещает картины природы, её красоты и совершенства, а в центре эпизода в вагоне железной дороги – образ мальчика Вани, его странный фантастический сон [Некрасов, 1989, с. 111-115].

Но уже очевидна диалогическая контрастность образов героя-повествователя и отца Вани – генерала, контрастность образов народолюба-почвенника и цивилизованного космополита, далёкого от простого народа. Сам народ в поэме предстаёт в образах строителей дороги, положивших свои жизни в тяжких, почти каторжных трудах. Сонное видение мальчика Вани – не просто видение душ, погибших рабочих-строителей, но душ невинно загубленных, взывающих к социальной справедливости, чуть ли не к возмездию. Сама природа, как и природа детства у Некрасова столь же гармоничны и предвечны, связаны с истоками жизни в мире, как и у Вордсворта в его Оде 1803 г., а описание видения Вани в «Железной дороге» вполне соотносительно с рассуждениями С. Кольриджа-романтика о сверхъестественном, – это видение Свыше, от Бога: «Видел, папаша, я сон удивительный, – // Ваня сказал, – тысяч пять мужиков, // Русских племён и пород представители // Вдруг появились – и Он мне сказал: – // Вот они – нашей дороги строители!...» [Некрасов, 1989, с. 111-115].

Разумеется, постромантизм Некрасова в «Железной дороге» 1864 г. только условно соотносится с раннеромантическими произведениями о детях и детстве Блейка и Вордсворта конца XVIII – начала XIX века. Тем не менее, столь характерная для английских романтиков концептуализация темы детства находит в творчестве Некрасова и последовательное, и весьма широкое развитие. Идеальный мир детской души – адресат многочисленных стихов Некрасова, посвящённых детям. Поэзия Некрасова чудесным образом преемственна с традициями эпохи романтиков первой половины XIX в. Пушкина, Лермонтова, Гоголя, а также с традициями поэзии и теоретическими манифестами таких, например, европейских романтиков, как Уильям Вордсворт. С его Одой 1803 г., предисловием к «Лирическим балладам» 1800 г., с концептуальными первоосновами мотивов детей и детства напрямую перекликается поэма Некрасова «Железная дорога».

Две концепции детства в европейской и русской поэзии XVIII–XIX вв.

Петровский XVIII век был в России веком обновления – всего, в том числе поэзии и литературы [Гуковский, 1939]. Наряду с именами гигантов Ломоносова, Сумарокова имя Г. Р. Державина [Гуковский, 1939] достойно венчает это замечательное столетие, открывая новый пушкинский XIX век. Корифеей отечественной и мировой филологии XX в. академик Сергей Сергеевич Аверинцев сравнивает творчество Державина с мощным явлением природы, – воспетым им водопадом: «Первозданная энергия древнего витийства и новая, свежая свобода в пользовании лексическими и образными контрастами взаимно усиливают друг друга, доводя экспрессию целого до силы поистине стихийной» [Аверинцев, 1985, с. 20]. Тредьяковский, Ломоносов, Сумароков создали свои собственные нормативные поэтики в русле европейских традиций классицизма [Гуковский, 1939]. Но Державин этого не сделал, у него нет своей нормативной поэтики, и это не случайно: он выступил разрушителем грандиозного здания русского классицизма (несмотря на то, что его любимым жанром оставалась ода, которую он трансформировал как жанр). Державин был абсолютный новатор, и С. С. Аверинцев, цитируя строки Державина, специально выбирает тему нового: «Изобрази мне мир сей новый // В лице младого летня дня: // Как рощи, холмы, башни, кровы, // От горнего златясь огня, // Из мрака встают, блистают // И смотрятся в зеркало вод; // Все новы чувства получают, // И движется всех смертных род» [Аверинцев, 1985, с. 5].

Наряду с темой нового, новизны, надо полагать, новаторства, в этих строках Державина особо подчёркнута тема «младого летня дня» [Державин, 1985, с. 5]. Действительно слова «новое» и «молодое» – безусловные синонимы. Мотив новых истоков чрезвычайно характерен для ранней поэзии Державина («Ключ», «На рождение в Севере порфиородного отрока» 1779 г.) [Державин, 1985]. Оба эти произведения как бы оды, но оды романтические, то есть уже жанрово преображённые. Ключ представ-

лен как источник и жизни, и творческого вдохновения. Тема истоков здесь одновременно и природная, естественная, органическая, но и поэтическая, творческая, литературная. Не случайно поэт пишет: «Сгорая стихотворства страстью, // К тебе я прихожу, ручей,... // Напой меня, напой тобою, // Да воспую подобно я, // И с чистою твоей струёю // Сравнится в песнях мысль моя...» [Державин, 1985, с. 33]. Не случайно здесь и чувства (страсть), и мысли, – и всё это вопреки однозначности классицизма. Державин явно идёт дальше, почти к предромантизму.

Ещё интереснее и характернее поэтическое новаторство Державина проявилось в его оде «На рождение в Севере порфиородного отрока» [Державин, 1985]. Казалось бы, высокая торжественная одическая тема полностью соблюдена: речь идёт о рождении нового императора (вспомним посвящённые императорским персонам оды Ломоносова). Действительно, первая половина XVIII века в Европе и в России в плане литературно-культурного развития, казалось бы, – всецело домен классицизма. Его становление как художественного метода эпохи состоялось, правда, в XVII веке и прежде всего во Франции. Тезис Рене Декарта (1596–1650) «*Cogito ergo sum*» («Мыслю, следовательно, существую») вполне определял рационалистическую эстетику эпохи классицизма с её упорядоченностью и нормативностью, даже градуированностью для всех жанров и разновидностей поэзии, драматургии. Не только поэтика Никола Буало с опорой на классическую «поэтику» Аристотеля, но канонизация греческих, шире – античных образцов была литературной нормой [Voileau, 1973, p.71-72; Гуковский, 1939]. Но, как уже отмечали выше, в стихах Державина тема мысли и тема чувства не только соотнесены, но переплетаются и взаимодействуют.

Уже в недрах этой, казалось бы, незыблемой непрерываемой в своих основах (даже, казалось бы, непротиворечивой) эстетики и всего массива поэтических текстов (например, драматургических текстов по образцу античных в первой половине, а особенно во второй половине XVIII века) появляются произведения принципиально нового характера. И, прежде всего, в жанре оды, где на смену высокому пафосу приходит совершенно иной. В 1748 году англичанин Томас Грей создаёт «Оду на смерть любимого кота,

утонувшего в чаше с золотыми рыбками» [Gray, 1973, p.225]. Этот же автор через 3 года в 1751 г. публикует свою знаменитую «Элегию, написанную на церковном погосте», которая повлияла на развитие поэзии европейского романтизма (переведена в России В. А. Жуковским в 1802 г. под названием «Сельское кладбище» и стала первым произведением русского романтизма). В 1779 г. Г. Р. Державин создаёт свою знаменитую «Оду на смерть князя Мещерского» и затем оду «На рождение в Севере порфирородного отрока» [Державин, 1985]. Уже у Грея, а затем и у Державина в поэтических текстах не остаётся почти ничего от картезианской эстетики и рационализма. Элегическая или иная эстетика чувствования создаёт предпосылки сентиментализма, предромантизма, а затем и романтизма в европейской и русской поэзии.

Названная ода Державина на рождение будущего императора Александра I соединяет черты сказки, пейзажной лирики (правда, с использованием античных аллегорий, но оплетённых роскошными описаниями северной русской зимы, природы) в русле концептуально-развёрнутой темы рождения царственного дитя, концептуально-философской темы Детства, Истоков. Откуда явилась эта новизна, кто в Европе выступил с дерзкой идеей обновления Истоков? Этим человеком стал швейцарец Жан-Жак Руссо [Rousseau, 1973, p. 463–467]. Именно он повлиял на умы европейцев второй половины XVIII века, произвёл своего рода революцию в умах и в литературной моде. Совсем не важно, как всё это повлияло на Державина. Факт остаётся фактом, что повлияло радикально. Тема Истоков, понятая философски и глобально у Т. Грея, и Г. Державина (которые ввели в поэзию тему смерти как всеобщего закона бытия, и заявили о себе как разрушителях классицистического канона) получила новое принципиальное обоснование в текстах Жан-Жака Руссо. Как это произошло?

Руссо прочитал (читая газету в дилижансе) в «Mercure de France» объявление о конкурсе Дижонской Академии на лучшее эссе об улучшении и очищении общих нравов при помощи наук и искусств, представил в 1750 г. свой текст, который победил на

объявленном конкурсе и был опубликован. В этом эссе Руссо открылась провиденциальная идея первоначальной чистоты и неспорченности Природы Человека и Человечества, которая затем в движении цивилизации подверглась и подвергается порче и дефамации [Rousseau, 1973, p. 463–467]. С этой идеей соседствовала другая – об изначальном равенстве людей от природы, что, соответственно, утверждало высшую ценность собственно феномена Естества-Природы. В развитие этих идей Руссо в 1755 г. публикует другое эссе «Рассуждение о происхождении и оснований неравенства в обществе людей», а затем в 1762 г. – «Общественный договор», что легло у истоков современной европейской демократии, а с точки зрения развития литературы и культуры – у истоков европейского движения романтизма (в первом приближении – сентиментализма, то есть апологии чувства и чувствительности как антитезы культа разума и рационализма). Фактически, Руссо выдвинул антитезис постулата Рене Декарта «Мыслю, следовательно, существую» в виде нового постулата «Чувствую, следовательно существую».

В реальности новое, пришедшее на смену классицизму движение романтизма обратилось к другим (для ригоризма и рационализма эстетики классицизма) сторонам феномена литературы: творческого вдохновения и фантазии, неповторимости и уникальности литературного гения, природы и магии художественного слова, как, впрочем, и в целом человеческого естества. Руссо обратился к Началам, Истокам и их переосмыслил, а несколько позже в другом очерке-эссе заявил не менее принципиальную идею: «Я осмелюсь думать, что я сделан иначе, чем кто бы то ни было на свете. Если я и не лучше, но по меньшей мере – я другой» («Исповедь» 1781) [Rousseau, 1973, p. 463–467]. Конечно, идея уникальности человеческого существа бытовала и в античности, но Руссо открыл её заново и всё это открывало невиданные прежде перспективы развития литературы и культуры человечества (как выяснилось, и цивилизации в целом с её гибельными, по-Руссо, «дивидендами»).

Пока же для второй половины XVIII и начала XIX вв. «контрситуация» в сфере литературы и культуры обернулась крахом

системы классицизма, зарождением и утверждением культуры и литературы, прежде всего поэзии, европейского Романтизма. Тема детей и Детства также в этот период подверглась полярной диверсификации в сфере литературы, поэзии. Первая, «коренная» ипостась этого феномена в полном соответствии и руссоистскими воззрениями отождествилась с образом ребёнка как ангела чистоты, неиспорченности, искренности, простоты и ясности, что в традициях христианской культуры отобразил архетип агнца (на ранних христианских саркофагах и мозаиках мотивы младенцев и виноградной лозы являются доминантными, как образы-символы нового народившегося христианского человечества). Вторая ипостась того же феномена детей и Детства конца XVIII – начала XIX вв. трактует неиспорченную чистоту этого феномена как нерастраченную, «готовую к употреблению», своего рода «*tabula rasa*». Выяснилось, что просветительские аспекты культуры никуда не ушли, школа осталась школой, что по-прежнему «учение – свет» и по-прежнему «неученье – тьма».

В нарушение канонов классицизма контрасты, антиномии, противоречивые темы буквально переполняют тексты Державина. И не только отмеченные выше антиномии чувства и разума, Истоков природных, органических и ментальных, поэтических. Оду о рождении будущего императора Александра I открывает тема зимы [Державин, 1985]. Казалось бы, естественно, ведь Санкт-Петербург – северный город, новая петровская северная столица России. Казалось бы, олицетворение Севера в образе античного Борея вполне соответствует поэтике классицизма. Однако, Державин развёртывает этот образ создавая поэтическую фантазмагорию сказочной северной природы: «С белыми Борей власами // И с седою бородой, // Потрясая небесами, // Облака сжимал рукой; // Сыпал иней пушисты // И метели воздымал; // Налагая цепи льдисты, // Быстры воды оковал...» [Державин, 1985, с. 35]. Перед нами поэтический, но и романтический образ северной сказки, уже не Борея, а русского Мороза из народной сказки.

Но контрасты (нормативность классицизма и сказочная фольклорность) на этом не кончаются. Рождается царственное дитя и

власть Мороза прекращается, ему на смену приходит Весна, Солнце, тёплый ветер, Зефир. Здесь Державин намного опережает своё время: контраст Зимы и Весны, – это уже та тема (плодотворная и контрастная поэтически, структурно-композиционно), которая впоследствии ляжет в основу контрастной поэтики, сюжетосложения, сюжетной структуры великого творения Пушкина «Евгений Онегин». Пока же у Державина развивается не эта контрастная тема, а, естественно, тема новорождённого царственного младенца.

И здесь поэт включает иную сказочную тему: европейский сюжет о дарах фей у колыбели новорождённого младенца – будущего царя. Казалось бы, снова контрастное соединение природной, естественной темы и иной, сказочной, волшебной. Но Державин опять оригинален в своём новаторстве. Дары фей – это не просто подарки, это – уникальные способности, таланты, в будущем – знания, которыми отныне обладает новорождённое дитя. Эти феи – настоящие учительницы, учителя, не просто жизни, но умений, знаний и навыков. А новорождённый младенец здесь уже ни что иное как ученик, уже приобщённый к знанию, уже прошедший школу фей.

Ко всем парностям в руссоистском смысле у Державина прибавляется ещё одна. Чистота, ангельский образ ребёнка, будущего царя наделён здесь также идеальной ментальной характеристикой (он парадоксально уже прошёл здесь школу, наделён знанием, научен мыслить). Оказывается, руссоистская абсолютизация чистых, идеальных Начал, Истоков всё же не отменила картезианский культ разума, просвещения, образования, науки, обучения. В оде Державина 1779 г. образ Детства, ребёнка наделён и теми и другими благодатными свойствами. Державин очень самостоятелен, он не зажат даже руссоистской модой, а трактует её по-своему, полнокровно, противоречиво, поэтически-богато. Державин никак не страдает какой-либо односторонностью, ограниченностью, напротив, он стремится к полноте жизненной.

На европейской почве отмеченная руссоистская антитеза изначальной чистоты – опыта и практики цивилизации ярче всего проявилась в поэтических циклах 80–90-х годов XVIII века

У. Блейка «Песни невинности (неведения) – «Песни опыта (познания)» [Blake, 2007]. Примечательно полное название произведения, где автором подчёркнута его контрастная основа («Showing the Two Contrary States of the Human Soul»). Характерно (при том, что для первого цикла характерен образ агнца), что при окончательном редактировании циклов автор совершенно не случайно, а намеренно перенёс из первого во второй цикл 4 стихотворения: «Заблудившаяся дочь», «Ученик» («The school boy»), «Глас древнего барда», «Обретённая дочь». Ребёнок – подлинный исток взрослого человека, – об этом по сути писал У. Блейк, но максимально глубоко и широко развернул в своих поэмах ведущий теоретик европейского романтизма У. Вордсворт (поэма «Прелюды» 1799–1805 г. и другая – «Рассуждения о вечности из воспоминаний о раннем детстве» 1807 г. [Wordsworth, 1994].

В русской поэзии руссоистская апология Детства, как уже отмечалось, читается в оде Державина на рождение Александра I. Здесь уже есть и тема Природы, во всей её мощи и поэтичности, и тема ребёнка, правда, царственного, которому феи приносят дары в виде лучших способностей и качеств личности. Как таковой, темы школы здесь нет, но мотивы богатого многостороннего умственного и творческого развития ребёнка, его потенциала, который несомненно будет развёрнут, – по сути, мотивы просвещенческого круга. Державина и Пушкина, как известно, свела судьба на лицейском экзамене 1814 г., когда будущий великий поэт читал свою оду «Воспоминания в Царском Селе». Державин, несмотря на то, что дремал на экзамене, сразу бросился обвинять Пушкина, понял главное: руссоистские идеи, которые по сути Державин ввёл в русскую поэзию, юный Пушкин поднял на новую высоту.

В лицейской оде Пушкина эти идеи достигли подлинно романтического подъёма: тема садов звучала одновременно и в антично-классическом, даже академическом (сады Платона и Эпикура, их Академии, где ученики постигали премудрости философии и науки, гуляя с Учителем по аллеям), и в романтико-поэтическом, «оссианском» контексте («Навис покров угрюмой

рощи...»). Конечно, Державину были чужды собственно-романтические, «оссианские» мотивы, для Пушкина-лицеиста вполне характерны многие баллады в «оссианском» духе. В творчестве Пушкина сады лица – его подлинные истоки: органические, природные, даже первородные, с одной стороны, и школьные, образовательные, с другой стороны. Руссоистская диверсификация, двоякость, породившая новую Европу романтиков (и революций тоже, и современных демократий), конечно, пробудила Державина, по сути предромантика, и Пушкина-романтика.

Особо следует отметить, что Державин стал первопроходцем темы Детства и детей в русской поэзии нового времени (романтическая ода «На рождение в Севере порфиородного отрока»). Правда, если говорить о русской литературе в целом, то эта тема Детства и детей возникла намного раньше, в Житии Леонтия Ростовского XII в. (святой решил прежде всего проповедовать христианство в Ростове именно среди детей, поскольку взрослое население, язычники Ростова оказали ему яростное сопротивление). Поразительно, но и в контексте европейской литературы Державин со своей одой 1779 г. оказался пионером поэтической темы Детства и детей, так как поэтические циклы Уильяма Блейка, посвящённые детям появились в 1789–1794 г. Соответственно, две концепции Детства в версии поэтических текстов также впервые выдвинул именно Державин в оде 1779 г., а У. Блейк развил эту поэтическую идею в формате двух больших циклов. Речь, понятно, идёт о руссоистской концепции Детства как чистых Истоков и о просветительской концепции Детства как Школы (первая концепция всецело сентименталистская, предромантическая или даже романтическая, вторая концепция, естественно, рационально-картезианская по своим истокам).

В преддверии Европы Романтиков, в последней четверти XVIII века эта тема часто обладала и принципиальной, концептуальной, и философской значимостью [Romantic movement, 1973, p. 457–460]. Уильям Блейк в Англии создаёт свои поэтико-философские циклы «Songs of Innocence» (1789) – «Songs of Experience» (1794), – «Песни Невинности» – «Песни Опыта»,

посвящённые в значительной мере темам детства и детей [Blake, 2007]. Идеализация первоначал, истоков, первозданной чистоты (primeval pure values) получила развитие после 1750–1755 г., когда Европа оказалась под влиянием идей Ж.-Ж.Руссо. Контрастная природа двух соположённых поэтических циклов У.Блейка о детстве и детях, казалось бы, могла проистекать от контрастных социально-общественных воззрений Ж.-Ж.Руссо, однако, скорее всего, у Блейка была своя философско-генетическая и библейская первооснова (в структурной парности книг Библии и её духовно-философских основ) [Rousseau, 1973, p. 463-467; Зверев, 2007, с. 533-584]. Евангельская тема Агнца (The Lamb) чрезвычайно характерна, даже принципиальна для поэтических циклов У. Блейка. Эта духовно-философская и духовно-поэтическая основа «детских» циклов Блейка по сути уже их представляет, как поэзию предромантическую [Зверев, 2007, с. 533-584]. Несомненно, при этом, что темы детства и детей в циклах Блейка не просто руссоистские, но уже романтические – в плане чистоты, ясности, простоты, искренности мира детства и детей [Rousseau, 1973, p.463-467].

Стихи У. Блейка в его циклах всецело слиты с природой, временами дня – утром, днём, вечером и ночью, поведением стихий и светил в этих временных пределах: восход и заход солнца, явление луны, звёздной ночи, других природных явлений и стихий, – всё это оплетено с миром детства и ребёнка (нередко и матери), взаимодействует и взаимосвязано единой властью Бога, всё пронизано не только началом жизни, но и высшей Духовности, одухотворено свыше (как затем у романтиков). А. Зверев пишет о детских циклах У. Блейка, что «неведение, непорочность, духовная чистота, естественность... для Блейка отнюдь не является лишь утраченным Раем; его мысль сложнее, – быть может, она наиболее полно передана в образе заблудившегося и найденного ребёнка, возникающем образе и в «Песнях Неведения» и в «Песнях Познания» [Зверев, 2007, с. 533]. Ребёнок олицетворяет собой тип мироощущения, обладающего органикой и целостностью, которые уже не доступны взрослому. В мире взрослых ребёнок всегда одинок и несчастен. Он словно заблуд-

дившаяся «истинная душа человечества». Эта «истинная душа» может быть найдена не только на путях возврата к природе, но лишь после того, как она вберёт в себя весь горький опыт Познания и преобразит его в согласии с идеалами духовности и красоты, хранимыми каждым до той поры, пока не иссякла присутствующая каждому человеку способность – Воображение, Видение [Зверев, 2007, с. 579–580].

По сути, тот же романтический лейтмотив первородной чистоты детства и детей подхвачен в названии и эпитафии одного из поэтических циклов У. Вордсворта 1803–1807 г. «Ода. Вести о бессмертии, идущие от воспоминаний раннего детства» («Ode. Intimations of immortality from recollections of early childhood»): «Дитя – создатель Человека, И я желал бы пронизать дни моей жизни Его изначальным благочестием» («The Child is father of the Man, And I could wish my days to be Bound each to each by natural piety») [Wordsworth, 1994, p. 587]. Во вступительной эпитафии Вордсворт изложил целую концепцию природы романтического мира не только Поэзии, но и Человека-Человечества в целом, где феномен ребёнка выступает первоосновой не только как создатель человека, но и его подлинный Исток, причём обладающий «изначальным благочестием», то есть высшей духовной природой и соответствующими свойствами.

По сути, Вордсворт вполне следует в русле поэтико-романтической концепции «детских» циклов Блейка, о которых шла речь выше. Первые две строфы оды 1803 г. прославляют чудесное единение земной природы и света небес, а затем поэт обращается к образу Дитя радости в облике пасторального пастушка (3 строфа), и уже в 4 строфе тема детства перерастает в образы играющих на цветущих лугах детей, в связи с образом играющего ребёнка на руках матери, – всё это пронизано небесной гармонией сфер («Our birth is but a sleep and a forgetting: The Soul that rises with us, our life's Star...») (5 строфа) [Wordsworth, 1994, p. 588]. Души ребёнка, а затем юноши предстают как Священства Природы. Однако, перетекая в образ Взрослого Человека, всё неизбежно подвержено затем увяданию в пространстве Обыденного («...At length the Man perceives it die away, And fade

into the light of common day») [Wordsworth, 1994, p. 588]. В строфе 7 образ ребёнка уже в шесть лет представляет как бы проект всей грядущей жизни Человека в его судьбе, деяниях и даже в завершении его земного пути [Wordsworth, 1994, p. 588–589]. В строфах 8, 9, 10, 11 тема радости бытия поддержана образами ребёнка как обиталища Души, Философии, Бессмертия, Пророчества, Бытия. Завершается ода образами детей, играющих на берегах Вечного Океана Духовности (... «Our Souls have sight of that immortal sea... And see the Children sport upon the shore, And hear the mighty waters rolling evermore») [Wordsworth, 1994, p. 590].

Ода У. Вордсворта вырастает в глобальную философско-романтическую апологию детства и детей, может быть, равной которой трудно найти в мировой поэзии [Wordsworth, 1994, p. 587-590]. Тема детства и детей, в понимании У.Вордсворта, – эталон простой, естественной и подлинной жизни людей, – проходит лейтмотивом через всё творчество поэта, начиная с его ранних стихов 1786 года и до итоговой автобиографической поэмы «Прелюды» («The Prelude, or, growth of a Poet's mind») [Wordsworth, 1994, p. 631-752]. Эта поэма, естественно, открывается темой детства, представляя его как основной, главный лик одухотворённого божественного Естества. Вместе с ранними стихами о детстве, обсуждавшейся выше Одой, с главной в творчестве Вордсворта лирикой Природы, поэма «Прелюды» предстаёт как один из ведущих в мировой поэтической культуре программных романтических манифестов поэтической природы Естества Детства.

Вслед за У. Блейком автор этого послесловия (в первом издании 1798 г. «Лирических баллад» Вордсворт поместил свой первоначальный теоретический текст как предисловие к поэтическому сборнику) обсуждает базовые поэтические категории Вображения и Фантазии как основы романтической природы Человека и окружающего его мира. Этот природный мир уже как мир своей души, как личное благоприобретённое состояние, просто и безыскусно, как высшую простоту и высшую мудрость божественного мира.

На русской поэтической почве точно таковы по своей романтической природе, по близости к сельской жизни и крестьянскому быту были судьба и наследие выдающегося поэта Н. А. Некрасова [Лебедев, 1995, с. 272-283]. Он не искал парного контекста лирических сборников, как в Англии У. Вордсворт и С. Кольридж, не писал поэтических манифестов, как эти поэтические гении европейского романтизма. Некрасов, как и Вордсворт избрал сельскую романтику природы основной темой своего творчества, а также глубины жизни, народной души крестьянства России как воплощение русской природы, русской судьбы с её исконным драматизмом, который всегда соединял простое и обыденное с вечным и возвышенным. Возможно потому, что, подобно Вордсворту, Некрасов вырос в деревне, он впитал с детства всё лучшее, что может дать окружающая сельская природа не просто человеку, но поэту-романтику.

Отпечаток европейского романтизма несёт ранний цикл Некрасова «Мечты и звуки» (1840), но затем он обретает свой оригинальный поэтический голос, и помогла его обрести именно ярославско-костромская сельская глубинка, сельское крестьянское Заволжье, где прошло его детство, где поэт вырос, где его настоящая поэтическая Родина. Как и Вордсворт, Некрасов неизменно ощущал себя родом из Детства. Подобно Вордсворту (а также Блейку), Некрасов стал певцом Детства. Пожалуй, трудно найти в мировой поэзии авторов, так много писавших о детях, детстве, видевших в душе ребёнка, особенно, выросшего в обстановке сельской природы, всю её первозданную простоту, чистоту и естественность, но и её божественную умудрённость, во многом закрытую для горожанина, родившегося и выросшего среди условностей, полуправд и ангажированности городской цивилизации.

Настоящий параграф стремится соединить два подхода к поэтическому творчеству Н. А. Некрасова: во-первых, исследование «детской» темы в некрасовской поэзии; во-вторых, связи некрасовского и поэтического наследия европейских поэтов. Оба аспекта отнюдь не новы сами по себе: «детская» тема поэзии Некрасова привлекала внимание не только читателей, но и учё-

ных, исследователей с XIX века, потому что мотивы эти занимают в структуре художественных текстов Некрасова не просто важное, но – выдающееся место (часто это мотивы не просто детей и детства, но детей и их матерей, а тема матери, женщины – однозначно имеет магистральное значение в некрасовской поэзии). Только в последние десятилетия названную тему исследовали в своих работах такие учёные-филологи, как Л. Н. Дудина («Детский портрет в поэзии Некрасова» 1988); В. С. Белова («Детство и природа в поэзии Н. А. Некрасова» 1990); О. А. Павловская («Некрасов как детский писатель» 1990; «О духовно-нравственном смысле «Стихотворений, посвящённых русским детям Н. А. Некрасова» 2009); В. А. Паршина («К словам – характеристикам детей в поэзии Некрасова» 1987); Н. Зуев («Крестьянские дети» Некрасова» 1989) [Мостовская, 2001, Т.ХІІІ, с. 245-270].

Другой подход, заявленный в настоящем параграфе, также нов – аспекты связей некрасовской и европейской поэзии. Его находим в целом ряде исследований: И. З. Серман «Некрасов и Виктор Гюго» 1966; Е. И. Бубенцова «Народ-герой в лиро-эпосе Некрасова и Карла Сэндберга» 1990 [Мостовская, 2001]; Г. В. Краснов «Польские мотивы в поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» 2000; работы Ю. Д. Левина, известного специалиста по русско-зарубежным литературным связям. Два обозначенных подхода не просто соотносятся, но – структурируются, почва для их структурирования намечена в нашей статье «Зелёный шум» Н. А. Некрасова и «The Echoing Green» Уильяма Блейка». Речь идёт прежде всего о двух взаимосвязанных поэтических циклах У. Блейка: «Songs of innocence» («Песни невинности (неведения)») и «Songs of experience» («Песни опыта (знания)»). Причём мы опираемся на наиболее полное и совершенное филологически издание этих циклов У. Блейка, подготовленное А. Зверевым [Зверев, 2007].

Оба цикла включают значительное число произведений, где образы детей, матерей (или няней), мотивы детства как поры невинных детских радостей, игр, забав являются доминантными, ведущими. Впрочем, в песнях опыта, да и в первом цикле тоже,

определённая часть «детских» песен погружена в проблемный контекст бедности или голода, горестей или жизненных неурядиц, а подчас и бед. Поразительно, но и «детские» циклы Некрасова следуют тому же структурно-поэтическому алгоритму: детство – пора и чистых радостей, игр детей, но и нередко – уже недетских трудов, забот, а то и прямо горестей, школа жизни здесь напрямую сочетается со школой – образованием, просвещением («Плач детей», «Школьник»).

Подобная структурная парность, антиномичность не обязательно заставляет видеть в Некрасове прямого последователя поэтических традиций У. Блейка. Диалогичность, двупланность свойственны, например, и поэзии Пушкина, Лермонтова, текстам Гоголя, с которыми Некрасова, безусловно, связывают узы соотносительности и взаимодействия. Такова специфика открытого М. М. Бахтиным механизма диалогичности, литературного, поэтического хронотопа, как времени-пространства, о чём уже достаточно много написано, в том числе, применительно к творчеству всех названных выше русских авторов – поэтов, писателей, включая Н. А. Некрасова. Двупланны, антиномичный контекст детских радостей/горестей в циклах У. Блейка подчёркнут включением двух пар песен (в каждом из циклов), где, например, соотнесены мотивы заблудившегося ребёнка (мальчика или девочки), но затем – обнаруженного (найденного, обрётённого) ребёнка (мальчика или девочки).

В «детской» поэзии Некрасова обнаруживается кореллят подобных мотивов в незаконченной поэме «Детство», где девочка, играя в развалинах старой церкви, неожиданно проваливается, но чудесно обретает новый удивительный духовный опыт и знания. Та же ситуация – в сходных даже по названиям произведениях Блейка и Некрасова. «Школьник» Некрасова говорит об издержках пути, о стараниях и усилиях ребёнка, которые всё же в итоге выводят маленького человека на пути Истины, Знания и Правды. И в песнях Блейка, и у Некрасова дети, что естественно, наделены присущими им качествами любознательности, пытливости, а подчас – провидения («Крестьянские дети»). Замечательны рассуждения поэта о детских глазах, которые он увидел в

щели сарая. Здесь в полной мере отобразилась парная функция мотива детства: глаза ребёнка – зеркало чистой души; глаза ребёнка – инструмент познания мира.

Особенно примечательна в этом плане поэма Некрасова «Железная дорога» с её детским «тайнознанием», с особым «глубинным» видением маленького человека [Филипповский, 2018]. Поэтому основным в ночном контексте «Железной дороги» («... всё хорошо под сиянием лунным...») является описание сна-видения мальчика Вани («... видел, папаша, я сон удивительный... сотен пять мужиков <...> и Он мне сказал – вот они, нашей дороги строители...») [Филипповский, 2018, с. 76]. По мнению героя-повествователя, сон этот – фантазия, потому он вознамерился «правду ему показать», то есть как бы вернуть сознание ребёнка в мир трезвой реальности. Отсюда и композиционная бинарность поэтического плана поэмы: первая часть – ночь, поезд; вторая часть – день, окончание работ, праздник строителей дороги. Однако, вторая часть погружена в контекст горькой иронии и сарказма относительно этого самого «праздника» как пьяной гульбы.

Детская открытость чуду жизни, условность этого «чуда» подчёркнута у Некрасова словом «обаяние», с оттенком «мечты, грёзы», подчас сталкивающейся с прозой жизни, грозящей маленькому человеку невзгодами, за которыми порой маячит образ смерти. Диалектика детской радости/беды подчёркнута в стихах Некрасова о детях («Крестьянские дети»): «... и пусть обаянье поэзии детства проводит вас в недра землицы родной...» [Некрасов, 1990, с. 85-92]. Та же антиномичность, парность радостей/бед составляет основу стихотворения Некрасова «На Волге. Детство Валежникова», где безоблачность детства маленького человека со временем оборачивается горестями и бедами блудного сына, в итоге всё же возвращающегося к родному дому, матери, родным, но уже с обрётёнными непростыми опытами жизни.

Контрастное построение двух взаимосвязанных циклов Блейка, где более половины произведений включает образы детей, детства и матери (няни), а также образы радостей/невзгод, – соотносительны с контрастными принципами построения поэмы

Некрасова «Железная дорога», отмеченными выше. В творчестве Некрасова структурная антиномичность появляется уже в его ранних произведениях 1840-х гг. («В дороге», «Огородник», «Тройка», «Родина», «Колыбельная песня»). В названных произведениях речь идёт также о маленьких героях (сын в «В дороге») или о молодых героях («Огородник», «Тройка», «Родина»). И если в циклах Блейка образ детского горя чаще всего мотивирован мотивом голода и бедности, то у Некрасова – чаще всего связан с темой детского труда, соотносительного с трудом взрослых, то есть, мотивом недетского труда или иных повинностей, например, висящей над молодым человеком рекрутчины («Соловьи», «Крестьянские дети», «Плач детей») или смерти родителей («Мороз Красный нос»). У Блейка часто видим мотив горестного, жалкого одиночества («Сон»), у Некрасова – всё же акцентирован мотив не просто детства, но – детей с их играми, походами, забавами («Крестьянские дети»).

Разумеется, постромантизм Некрасова в «Железной дороге» 1864 г. только условно соотносится с раннеромантическими произведениями о детях и детстве Блейка и Вордсворта конца XVIII – начала XIX века. Тем не менее, столь характерная для английских романтиков концептуализация темы детства находит в творчестве Некрасова и последовательное, и весьма широкое развитие. Идеальный мир детской души – адресат многочисленных стихов Некрасова, посвящённых детям. Поэзия Некрасова чудесным образом преемственна с традициями эпохи романтиков первой половины XIX в., Пушкина, Лермонтова, Гоголя, а также с традициями поэзии и теоретическими манифестами таких, например, европейских романтиков, как Уильям Вордсворт, с его Одой 1803 г., предисловием к «Лирическим балладам» 1800 года.

Традиции европейских романтиков в творчестве Пушкина и Некрасова

О наличии романтической традиции в творчестве А. С. Пушкина написано немало. Да и о присутствии романтических слагаемых в творческом сознании Н. А. Некрасова, пожа-

луй, тоже. Но вот о таком репрезентативном для романтического сознания мотиве, как мотив ночи, через раннего Пушкина могущий связывать Некрасова с европейской романтической лирикой, кажется, еще не говорилось.

Роковые тайны природы и человека, жизни и смерти всегда были сердцевинной мировой поэзии, прежде всего, романтической. Л. В. Пумпянский вполне оправданно говорит о «громдном потоке «ночной тематики», которая составляет один из решающих моментов европейского предромантизма» [Пумпянский, 1947, с. 430-445]. «Мир души ночной» ведущая тема английской и немецкой метафизической поэзии XVIII – начала XIX вв., включая «Ночные думы» Эдварда Юнга (1742–1744), известную «Элегию, написанную на сельском кладбище» (1751) и «Бард» (1757) Томаса Грея, «Оссианские» баллады Макферсона. Из немецких романтиков, конечно, следует назвать, прежде всего, Новалиса с его «Гимнами ночи», многие произведения Людвиг Уланда, Йозефа Эйхендорфа, Гёте и Гейне.

Ночь, альтернатива дня и света, сокровенна по своей природе, – мир тайн, сновидений, порой ужасных и роковых. Ночь – это пограничье между прошлым и будущим (вчера и завтра), мир грез о минувшем и о грядущем, мир мечты, удаленной в прошлое, о прекрасном или ужасном, или мечты, напротив, обращенной в будущее, мечты-грезы. Ночь – мир творческого уединения, общения один на один с природой, мир тишины, располагающий к поэтическим воспоминаниям, размышлениям о вечном. Так воспринимали феномен ночи романтики, для которых он был ключевым в мире поэтического творчества, вдохновения.

Ночь-тьма хаотична или даже зловеща, однако часто ее освещает призрачный свет луны, этот мир видений и грез не лишен упований ведь впереди утренняя заря. Наконец, и это одна из важных привилегий ночи, ее интимность, в значительной мере это домен любви с ее радостями и печалью, встречами и расставаниями, обретениями и утратами, надеждами и разочарованиями. Можно говорить об универсальной функции мотива ночи в поэтике предромантизма и романтизма, функции всегда соприкасающейся с первоистоками Бытия, функции по своей природе

динамичной, зыбкой и противоречивой, неисчерпаемой в своих потенциальных творческих возможностях и контекстах.

Ранний Пушкин-романтик почти в каждом стихотворении 1814-1816 гг. обращается к мотиву ночи. Часто это баллады в «оссианском» стиле «Осгар», «Эвлега», «Кольна», «Гараль и Гальвина». Здесь Осгар, «наш незабвенный герой умчавшихся времен», идет «во мгле ночи печальной», обращает к камню речь «В страшный час, как ночь глубока // В тумане ляжет по лесам...» [Пушкин, 1959, Т.1, с. 227-229]. Здесь и роковая любовь, и роковые страсти, погибель, и все это на фоне таинственного и ужасного мира ночи. Принцип романтической тайны является здесь ведущим: «По камням гробовым, в туманах полуночи...» («Осгар», начало) и др. [Пушкин, 1959, Т.1, с. 227-229].

Эта балладная повествовательность, сюжетно-композиционная динамика перешла от раннего Пушкина к раннему Некрасову вместе с чертами романтической поэтики, лишенной вместе с тем, однако, европейского тематического репертуара, прежде всего «оссианского». Речь здесь должна идти, прежде всего, о ранней пушкинской балладе «Казак» (1814): «Раз, полунощной порою. // Сквозь туман и мрак, // Ехал тихо над рекою // Удалой казак» [Пушкин, 1959, Т.1, с. 238-240]. Романтическая тональность начала баллады связана не только с мотивом ночи, но и, конкретно, пути казака «сквозь туман и мрак», как в известной балладе Гете «Лесной царь». Сразу обращает внимание неэкстраординарность героя по имени Денис, даже сниженная тональность его представления автором: «Черна шапка на бекрене, // Весь жупан в пыли». Также не по-романтически обыкновенен окружающий пейзаж: «Вот пред ним две, три избушки, // Выломан забор...» [Пушкин, 1959, Т.1, с. 238-240]. Самое же примечательное в этой ранней пушкинской балладе не только присутствие сниженной демократической лексики и образности, но черты романтической иронии в ее концовке: «Поскакали, полетели, // Дружку друг любил; // Был ей верен две недели, // В третью изменил» [Пушкин, 1959, Т.1, с. 238-240]. Нечто схожее мы встречаем у Л. Уланда в его романтической балладе «Юнкер Рехбергер» (1811).

Пушкинское «Воспоминание в Царском Селе» (1814) также начинается в духе романтической поэтики «Навис покров угрюмой нощи...», но характерно, что мотив ночи здесь не менее значим, чем мотив покровы. В его же «Воспоминаниях» (1829) владел мотив возвращения. Наиболее стойким в поэзии как Пушкина, так и Некрасова оказалось соединение мотивов пути и ночи (но не обязательно – ночного пути). Если Пушкин писал: «Отдайте мне метель и вьюгу, // И зимний долгий мрак ночей» [Пушкин, 1959, Т.2, с. 556], (1827), а затем в 1833: «В поле чистом серебрится // Снег волнистый и рябой, // Светит месяц, тройка мчится // По дороге столбовой. // Пой в часы дорожной скуки, // На дороге в час ночной // Сладки мне родные звуки, // Звуки песни удалой. // Пой, ямщик! // Я долго, жадно, // Буду слушать голос твой. // Месяц ясный светит хладно, // Грустен ветра дальний вой. // Пой: «Лучинушка, лучина, // Что же не светло горишь?» [Пушкин, 1959, Т.2, с. 613]. Некрасов ответил Пушкину на эти стихи такими: «В дороге», «Рыцарь на час», «Железная дорога» [Филипповский, 2010].

И в пушкинском «Казаче», и в некрасовском «В дороге» речь идет о пути героя (в одном случае это верховой, в другом ямщик), в который вовлечена женщина. У Некрасова демократизм стиля усилен, как, впрочем, и повествовательное начало (рассказ-исповедь ямщика). В балладе Пушкина мотив ночи отразился в тексте достаточно декоративно: «Ночь красавицам опасна» [Пушкин, 1959, Т.1, с. 238-240]. У Некрасова («В дороге») внешне он не заявлен, но перемещен в содержательный план текста мрак и беспросветность жизни и ее финала у обоих героев – ямщика и Груши, всей семьи, включая их сына, который стоит на краю могилы. Не дорожные впечатления, не романтика ночи, которую можно было бы ожидать в тексте «дорожного» путевого стихотворения с участием ямщика, героя из народа, но исповедь ямщика, рассказ о трагической судьбе его семейства, проза жизни не случайно вызвали иронический отзыв ездока: «Ну, довольно, ямщик, // Разогнал ты мою неотвязную скуку» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 11-13]. Казалось, Некрасов сознательно уходит от романтических традиции в путевой теме, которая сама

предлагает сюжет о неких новых тайнах мира природы и мира человеческой души. Однако поэт, похоже, следует представлению о романтизме, как оно затем прозвучит в словах А. Блока: «Романтизм определился как стремление установить иную связь с миром... Романтизм есть не что иное, как способ устроить, организовать человека... на новую связь со стихией... Романтизм есть дух, который струится под всякой застывающей формой и, в конце концов, взрывает ее» [Блок, 1923, Т.6. с. 256-270].

Некрасов, очевидно, стремился к обновлению устоявшейся жанровой формы, к отказу от романтического стереотипа, но от этого его стихотворение «В дороге», при всей новаторской установке, не отрывается всецело от романтической традиции, но вливает в нее новую кровь. Разрабатывая «путевой» сюжет вслед за «путевыми» стихотворениями Пушкина («Зимняя дорога» и «Бесы»), Некрасов в стихотворении «В дороге» опускает мотив ночи в подтекст. Некрасов уходит и от жанра «путевого» стихотворения (природа здесь никак не участвует), и от жанра романтической баллады. Но обе жанровые разновидности романтической поэзии здесь как бы в подтексте. «Страстный к страданию» – так определил суть некрасовской поэзии, ее мироощущения Ф. М. Достоевский. Страдания человеческой души не обязательно могут быть предельно обнажены на фоне мотива ночи, считает Некрасов (хотя позже он в лучших своих лироэпических произведениях вернется и в полной мере раскроет возможности мотива ночи «Рыцарь на час», например).

Реальный Некрасов-поэт начинается с «Колыбельной песни» (подражание Лермонтову), а заканчивает свой творческий путь «Баюшки-баю» поэтическим завещанием-исповедью. Поэтический мир «колыбельной» как жанра, укорененного в общенародном сознании, неотделим как от мира ночи, так и от мира Матери. Некрасов переводит акцент на неисчерпаемость мира Истоков в образе-мотиве Матери, а также неотделимого от нее Детства. В своих ведущих поэмах «Рыцарь на час», «На Волге (Детство Валежникова)», «Мороз, Красный нос», «Железная дорога», «Мать» мотив Матери медиум миров жизни и смерти не в меньшей степени, чем мотив ночи. Мотив видения в поэмах Некрасо-

ва часто мотив ночного видения (Матери, ее могилы в «Рыцаре на час»; видение строителей дороги «Железная дорога»); Не в меньшей степени он хтоничен («Родина», Матрена Тимофеевна из «Кому на Руси жить хорошо», Дарья в «Морозе, Красном носе», «В деревне», «Орина, мать солдатская»), мотив, неотделимый от мира снов, «Мать», «Мороз, Красный нос», «Рыцарь на час» (или видений, особенно ночных). Пока же в 1845 году Некрасов, идя вслед за Пушкиным, использовал находки Пушкина-романтика также и из другой его ранней баллады 1814 года «Романс». Здесь намечены и тема несчастной матери и сына, тема несчастной семьи, тема проблемного детства, столь очевидно подхваченные и развитые в поэзии Некрасова.

Разумеется, «Рыцарь на час» при всей важности мотива ночи во вступлении (затем противопоставленный мотиву прозы дня во второй, заключительной части произведения), рисуя образ матери, несет не только мотив покаяния. Образ матери, что весьма характерно для Некрасова, романтически трактуется (эпизоды видения церкви и могилы матери), развивая многие находки немецких романтиков. Романтические мотивы Истоков Бытия, а также вступление с описанием ночного пути лирического героя в «Рыцаре на час» перекликается со стихотворениями Эйхендорфа («В добрый час», «Лунная ночь») и со вступлением в одной из романтических баллад Уланда («Король на башне», 1805) или с его же стихотворением «Ночью» (1808) [Эйхендорф, 1969; Уланд, 1988].

Вводя на фоне мотива ночи иные универсальные темы, образы мира Истоков Бытия, такие, как им излюбленные темы Матери и Детства, Некрасов обновлял и расширял масштаб философско-романтического синкретизма Природы и Человека, особую роль в котором в традиции метафизического немецкого романтизма гейдельбергской и йенской школ (породивших уже упомянутых гениев романтической поэзии Германии начала XIX века Новалиса, Уланда, Гейне, Эйхендорфа). Пушкин со своими ранними романтическими балладами и элегиями, продолжив свои романтические опыты в «Погасло дневное светило», «Воспоминание» (1828), «Ночь» (1823), «Придет ужасный час...» (1823),

«Ночной зефир // Струит эфир...» (1823), «Ненастный день потух, // Ненастной ночи мгла...» (1824), «Зимняя дорога» (1826), «Какая ночь! // Мороз трескучий...» (1827), «На холмах Грузии // Лежит ночная мгла...» (1829), «Заклинание» (1830), «О, если правда, // Что в ночи...», «Стихи, сочиненные во время бессонницы» (1830), «Бесы» (1830), «Осень» (отрывок) (1833), «Не дай мне Бог сойти с ума...» (1833), «Воевода» (1833), «В поле чистом серебрится...» (1833), сделал шаг от философского ноктюрна к поэзии философского сознания, которую ярче других в России XIX века представил Ф. И. Тютчев.

IV РАЗДЕЛ. Н. А. НЕКРАСОВ: АСПЕКТЫ МИФОПОЭТИКИ

Образы-архетипы поэзии Н. А. Некрасова

Мотив возвращения в поэзии Н. А. Некрасова многолик и концептуален [Элиаде, 2000]. Он определяет пафос поэмы «Тишина», где лирический герой возвращается на родину из-за рубежа, как бы заново открывая для себя мир истоков, первооснов своего бытия, мир предков, природы своей души. Это и круговой мотив стихотворения «В деревне», сотканный из трагических предощущений лирического героя произведения, с лейтмотивом черного воронья как символа бед этого мира. Образ-символ вороны на кресте в начале поэмы как бы вводит повествовательный сюжет о трагических судьбах охотника Савушки и его матери, а завершается произведение тем же образом-символом воронья как всесветной беды.

Уже в поэме «Рыцарь на час» мотив возвращения подчеркивает трагическую разорванность бытия, моделируя мифологическое двоемирие ночного видения зимнего погоста с церковью и могилой матери как мира духовного прибежища, духовного упования лирического героя с возвращением в финале поэмы к миру пошлой реальности, суеты и прозы земного существования человека (сцена утреннего пробуждения).

Мотив возвращения блудного сына – один из древнейших в мировой литературе. Разумеется, не только как сюжет евангельской притчи, но глубже – архаики – мотив возвращения героя на родину, качественно обновленного, обогащенного новым знанием мира и иномирия, известный по «Одиссее» Гомера, древнегерманскому «Беовульф», «Слову о полку Игореве» – великому книжному эпосу Руси.

Для творчества Некрасова стихия поэтического первообраза [Современное ... 1999, с. 164-185] едва ли не основная. Мотив возвращения на родную землю, к родным могилам и храму предков положен в основу поэмы «Тишина». Многие произведения Некрасова композиционно схожи: обрамляющим сюжетом выступает тема возвращения лирического героя в деревню, излюбленное место охоты и творческого уединения, общения с родной землей и природой, срединное же положение занимает тот или

иной повествовательный, эпический сюжет о судьбе человека, например, охотника и его матери («В деревне»).

Однако важнейшим в творчестве поэта выступает архетипический сюжет возвращения в детство. И главный, ведущий образ-символ первоистока жизни и бытия для Некрасова – образ матери. Образы детства и матери – это тот источник чистой живоносной воды, к которому припадает лирический герой произведений Некрасова. Здесь ищет он отдых своей измученной душе и больной совести, черпает новые силы, здесь его жизненный и эстетический идеал («Рыцарь на час»).

Ни один русский поэт не писал с таким проникновенным чувством и теплом о детях. Не случайно Некрасов – автор не только признания в любви деревенским детишкам («Крестьянские дети»), но и создатель цикла стихотворений, посвященных русским детям. Душа Некрасова не просто – христианка, она – родом из детства. Свое поэтическое завещание он пишет в жанре колыбельной «Баюшки-баю». Фрагмент незавершенной поэмы, посвященной матери, – «Затворница» с характерным подзаголовком «Сон» рисует мир детства как образ райского сада с тенистыми кущами и семью бьющими ключами жизни, повторяющего топографию рая раннехристианской и древневосточной культуры, архаики. Сюда, в рай поэтической памяти человечества, помещает Некрасов образ Матери, которая, как древняя прамать, дает исцеление, спасение своим страдающим детям [Мелетинский, 1994].

Цикл, посвященный русским детям, который включает широко известные поэтические миниатюры, представляет поэзию детской души («в их жизни так много поэзии слито») как мир Праздника. Праздника – русской ярмарки («Дядюшка Яков»), праздника – русской тройки («Генерал Топтыгин»), праздника – весны («Дедушка Мазай и зайцы», «Соловьи», «Пчелы», «Накануне светлого праздника») [Некрасов, 1981, Т.2, с. 117]. Это мир не праздной забавы, развлечения, а – обретения великих духовных ценностей радости и свободы. Не случайно образ-мир праздника выступает обрамляющим мотивом цикла: начинается он сценой деревенского ярмарочного карнавала-праздника, а завершается праздничным

шествием народа, шествием к храму Светлого праздника Воскресения.

Поэзию детства Некрасов сближает с поэзией народного обряда, календарного, возвращающегося традиционного праздника-ритуала. Не случайно в обсуждаемом цикле преобладают весенние мотивы – весна как возвращение жизни, света, радости бытия, – большая часть русских календарных праздников приходится на весенне-летний цикл. Но ведь и детство сродни весне, только весне человеческой жизни, когда юное существо так еще нуждается в поддержке, а подчас и прямо в спасительной помощи.

Сакральная сущность Праздника как традиционного ритуала предков пронизывает все произведения цикла от карнавального «Дядюшки Якова», дарящего радость детям, до «Дедушки Мазая...», дарящего жизнь и свободу малым братьям человека, и – «Накануне Светлого праздника», где дорога к Храму – путь обновления и спасения. Некрасов везде оплетает обрядово-праздничные мотивы жанровыми чертами притчи: образ весеннего половодья с архетипическими чертами моря житейского, деревенского деда-лодочника (перевозчика) с библейским образом праотца Ноя, спасающего от Потопа живых тварей и тем самым – саму жизнь на земле.

Древний архетипический мотив обрядовой поэзии – возвращения жизни весной – соотнесен в творческом сознании Некрасова с поэтическим образом весенней певчей птицы – соловья, прямого олицетворения весеннего праздника людей на лесной поляне («Соловьи»), с глубоко народным первообразом пчелы как символа жизнотворного деятельного начала («Пчелы») [Юнг, 1987]. Жизнь, весна торжествуют – возвращаются и соловьи в рощу (а вместе с ними и Праздник), и пчелы, спасаясь от весеннего разлива. Свою поэтическую миниатюру о пчелах Некрасов так и называет – притчей («На-тко медку! с караваем покушай, // Притчу про пчелок послушай») [Некрасов, 1982, Т.3, с. 99-101]. И спасает у Некрасова пчелок от Потопа некий божий человек («Под Благовещенье помнишь прохожего? // Он надоумил, христов человек!»).

Популярная в деревенском обиходе во времена Некрасова идея Божьего мира – мира любви, спасения, согласия и жизни – связывает воедино два мира: мир человеческого детства и мир пчелок. Разве случайно популярнейший в средневековые византийско-русский сборник притч так и назывался «Пчела»? Спасенные пчелки «как богомолки у церкви на лавочке, Сели – сидят» [Некрасов, 1982, Т.3, с. 99-101]. Идея Божьего мира (мир или «мирушко» – так называлось в старой русской деревне деревенское сообщество людей) пронизывает не только притчу о пчелках, но и в особенности последнее произведение цикла – «Накануне Светлого праздника».

Эта архетипическая идея мира у Некрасова, однако, столь же христианская, сколь и природно-первородная. И потому появляется в творчестве поэта «Генерал Топтыгин», – не простое шутейное карнавално-цирковое явление, а некое стихийное действие. Образ героя, восходящий к первообразу грозного божества предков, сам же Некрасов назвал в другом своем стихотворении «Хозяин-Большак» («В деревне»). Архетипический образ медведя-первопредка встречается и в поэмах «Мороз Красный Нос», «Кому на Руси жить хорошо», в сценах из «Медвежьей охоты». Он – персонаж одного из древнейших праздников изначальной Руси – медвежьего праздника родоплеменных первоистоков. Поэтическое сознание Некрасова столь же глубинно по своим приоритетам, сколь изначальна для Славяно-Руси тема весеннего ритуала на лесной поляне («Соловьи») и вообще тема родной земли, праздника и детства. Ибо обрел Некрасов этот дар глубинного поэтического видения одновременно с возвращением к родной, возраставшей его земле, к родным могилам (прежде всего – матери), обретением мира и поэзии «начал».

Проведший детство на ярославской земле Заволжья, Н. А. Некрасов органично впитал в себя все отмеченные выше моменты древних народных представлений, в том числе и о медведе – древнем первопредке. Не следует забывать, что свою знаменитую «Сказку о Медведихе» А. С. Пушкин написал в Заволжье, в своем имении Болдино, где в нижегородских пределах древнюю медвежью легенду и воспоминания архаического медвежьего ритуала стойко сохраняла народная память. Они полно-

стью воспроизведены, интерпретированы великим русским поэтом в сюжете о весеннем празднике, где драматически происходит заклание Медведихи, а затем собрание «лесного народа» с поминальной тризной-помяновением в ее честь. При том, что Некрасов во многом шел вслед за Пушкиным, «медвежья» тема в его творчестве в значительной мере самостоятельна, «выросла на своем корню».

Н. А. Некрасов в жизни был столь же поэт, сколь и охотник, – и по обоим поводам его вдохновение питала ярославская земля, как никакая иная. И, пожалуй, никто в русской литературе не был более него чувствителен к родной природе, первоистокам русского народного бытия и сознания, народной культуры и верований. Медведь издавна на Руси – самый почетный охотничий трофей, охота на него всегда была сопряжена с особыми достоинствами и опытом охотника, – ведь медведь – сильный и опасный зверь. Любой охотник относился и относится к медведю с особым уважением и опаской. Не случайно поэтому древний охотничий культ медведя существовал у наших предков как культ родового первопредка, тесно связанного с мифом творения и представлениями архаического космоса, то есть, мироустройства. Иными словами, образ медведя имел самое непосредственное касательство к древнейшим народным верованиям и представлениям, в том числе, Верхневолжья.

Литературно-поэтический контекст творчества Н. А. Некрасова в немалой степени подпитывался жертвенной в своей основе мифопоэтической темой древнего народного медвежьего ритуала как праздника причащения родовым первоосновам, первоистокам. Так, в своем произведении под названием «Медвежья охота» Н. А. Некрасов говорит о таких жертвенных, по его мнению, «избранниках-медведях», как Белинский, Грановский, Гоголь: «Ты, думаю, охоту на двуногих // Застал еще в ребячестве своем... // Да, были личности, // Не пропадет народ, // Обретший их во времена крутые. // Мудренными путями Бог ведет тебя, // Многострадальная Россия. // Попробуй усомнись в твоих // Богатырях доисторического века, // Когда и в наши дни // Выносят на плечах все поколенья // Два-три человека» [Некрасов, 1982, Т.3, с. 10-21].

Медведь и представлялся в поэзии Н. А. Некрасова образом-символом такого «богатыря доисторического века». В стихотворении «На Волге (Детство Валежникова)» поэт, обращаясь к своим детским впечатлениям, говорит о произведших на него сильное впечатление волжских бурлаках и сравнивает одного из них с медведем: «Авось придем», – // Другой, с болезненным лицом, // Ему ответил: // «Эх, напасть! // Когда бы зажило плечо, // Тянул бы ляжку, как медведь, // А кабы к утру умереть – // Так лучше было бы еще...». // Он замолчал и навзничь лег. // Я этих слов понять не мог. // Но тот, который их сказал, // Угрюмый, тихий и больной, // С тех пор меня не покидал! // Он и теперь передо мной: // Лохмотья жалкой нищеты, // Изнеможенные черты и выражающий укор // Спокойно-безнадежный взор...» [Некрасов, 1981, Т.2, с. 85-92]. Спокойная, все выносящая жертвенная сила русского народа, по убеждению Некрасова-поэта, была сродни жертвенной божественной мощи древнего священного зверя – медведя. И этот поэтический, столь важный для своего творчества подтекст Некрасов обрел не где-либо, а на родной ему ярославской земле. И дело здесь отнюдь не в «революционности» воззрений поэта, как еще совсем недавно считали даже многие ведущие некрасоведы, а в прямой и очевидной обращенности Некрасова, его художественного мировоззрения к истокам, корням, глубинам народного поэтического сознания, в его неразрывной связи и единстве с ними.

Народный обряд, традиции народной русской медицины, с которыми Н. А. Некрасов, безусловно, был хорошо знаком, приписывает медведю исключительные возможности животворной силы. Так, в глубоко народной по духу некрасовской поэме «Мороз Красный нос» в сцене, где смертельно больного Прокла пытаются вернуть к жизни средствами народного целительства, последний шанс связывается опять же с медведем: «Старуха его окатила // Водой с девяти веретен // И в жаркую баню сводила, // Да нет – не поправился. // Тогда ворожеек созвали – // И поят, и шепчут, и трут – // Все худо! Его продевали // Три раза сквозь потный хомут, // Спускали родимого в прорубь, // Под куричий клали насест... // Всему покорялся, как голубь, – // А плохо – не пьет и не ест! // Еще положить под медведя, // Чтоб тот ему кости

размял, // Ходебщик сергачевский Федя – // Случившийся тут – предлагал. // Но Дарья, хозяйка больного, // Прогнала советчика прочь: // Испробовать средства иного // Задумала баба: и в ночь // Пошла в монастырь отдаленный...» [Некрасов, 1982, Т.4, с. 88-89].

Конечно, совсем не случайно, что почти все произведения Н. А. Некрасова, где фигурирует образ медведя, написаны на ярославской земле. Это и уже упомянутая малая поэма «На Волге (Детство Валежникова)», и великая поэма «Мороз Красный нос», и любимый детьми «Генерал Топтыгин», и апеллирующий к легендарной медвежьей силе текст малой поэмы «В деревне», – здесь о медведе говорится столь же уважительно, сколь и иносказательно – «Хозяин – большак». Единственный текст Некрасова, где и лирический герой – повествователь, и главный мужской персонаж-герой – охотники, включает галерею образов-архетипов, из которых три ведущих: образ-архетип медведя («хозяин-большак») образ-архетип героя-охотника Савушки, а также образ-архетип матери героя. Из других образов-архетипов поэмы следует упомянуть образ воронья как символа, вестника беды, несчастья; образ креста как символа крестной страсти, испытания, преодолевающего смерть: смерть никак не придет к старушке-матери, хотя она и призывает ее, говоря о погибшем безвременно сыне.

Сам герой Савушка – богатырь-охотник: «Росту большого, рука что железная, // Плечи – косая сажень» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 127-129]. Он уступил только самому хозяину леса: «сорок медведей поднял на рогатину, // На сорок первом сплосал» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 127-129]. Число 40 здесь явно имеет сакральный смысл (сравним число 40 в христианской поминальной практике, когда душа прощается с телом). Савушка, оплакиваемый его матерью, – особый охотник-герой, избранный, отмеченный, «посвященный» Медведю: «Шкуру с медведя-то содрали, продали: // Деньги – семнадцать рублей – // За душу бедного Савушки подали, // Царство небесное ей» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 127-129]. Уместно напомнить, что в центре ритуала архаического родового медвежьего праздника помещалась именно шкура (с головой) ритуального жертвенного зверя. Образ героя Савуш-

ки введен поэтом в русле магистральной в его творчестве темы жертвенности как божественного избранничества, такой же выступает у Некрасова и его «медвежья» тема.

Примерно в таком же контексте использован образ медведя в поэме Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». И опять, как в малой поэме «В деревне», речь идет о типе русского богатыря, – о Савелии – богатыре святорусском: «С большущей сивой гривой, // Чай, двадцать лет не стриженной, // С большущей бородой, // Дед на медведя смахивал, // Особенно, как из лесу, // Согнувшись, выходил. // Дугой спина у дедушки. // Сначала все боялась я, // Как в низенькую горенку // Входил он: ну, распрямится? // Пробьет дыру, медведище, // В светелке головой!» [Некрасов, 1982, Т.5, с. 141-142]. Сакральная, жертвенная тема связана с образом Савелия: «Недотерпеть – пропасть, // Перетерпеть – пропасть». Савелий – не просто образ наказанного судьбой человека. Его судьба и не по внешности, а по сути пересеклась в поэме с медвежьей природой – его медвежьи согнуло после того, как на охоте он убил спящую медведицу в берлоге: «Раз только испугался, // Как наступил на сонную // Медведицу в лесу. // И то бежать не бросился, // А так всадил рогатину, // Что словно как на вертеле // Цыпленок – завертелася, // И часу не жила! // Спина в то время хруснула, // Побаливала изредка, // Покуда молод был, // А к старости согнулася. // Не правда ли, Матренушка, // На очеп я похож?» [Некрасов, 1982, Т.5, с. 141-142].

Образ медведя в этом эпизоде поэмы Н. А. Некрасова имеет столь же прямое отношение к первоистокам жизни и смерти, бытия, как и образ колодца, по сути, образ-архетип колодца (очеп), который также несет важное поэтическое значение в цитированной выше поэме «В деревне». Там весь разговор о судьбе молодого охотника Савушки происходит у колодца: «Две старушонки сошлись у колодца, // Дай-ка послушаю, что говорят...» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 127-128]. Внимание Н. А. Некрасова постоянно привлекали образы-символы живоносного начала, прежде всего, образы-архетипы женщины (матери), образ-архетип воды (в том числе колодца, реки). Образы поэзии Некрасова – это, как правило, первообразы (образы-архетипы). К ним относятся и образ матери, и образ Волги, образ детства как истока всей последую-

щей жизни человека. И чаще всего эти образы, образы-архетипы имеют ярославский подтекст. Не исключение здесь и образ-архетип медведя. Образом Савелия Н. А. Некрасов как бы подхватывает сюжет, заданный А. С. Пушкиным в «Сказке о Медведихе», как известно, неоконченной. В сказке Пушкина и в поэме Некрасова речь идет о сюжете убийства охотником медведицы, оба текста навеяны переживаниями народной архаики, древнего медвежьего культа конкретно Верхневолжья. В обоих случаях литературные интерпретации акцентировали трагические, драматические мотивы «медвежьего» сюжета, причем Н. А. Некрасов включил данные эпизоды в центральную для него по значимости часть поэмы «Кому на Руси жить хорошо» – «Крестьянка». «Медвежья» тема усиливает трагический контекст рассказа о жизни Матрены Тимофеевны, поддерживая его архетипичность, связь с первоистоками бытия.

«Генерал Топтыгин» – некогда любимая книга русских детей, теперь, к сожалению, мало известная, редко издающаяся. В этом тексте Н. А. Некрасова сливаются воедино образы русского народного праздника, карнавала, веселой детской потехи, старых традиций зимнего катания на тройках, а также медвежьей забавы, связанной с образом медведя – не только ярославского, но общерусского национального символа национально-родовых истоков. Известно, что к XVII–XVIII вв. архаическая драматургия древнего медвежьего ритуала, праздника трансформировалась в медвежью забаву, площадную потеху. Небезинтересно, что по воспоминаниям Дмитрия Сергеевича Лихачева «Генерал Топтыгин» был любимой игрушкой его детства: его нянюшка специально сшила для Топтыгина генеральскую шинель, причем этой любимой игрушкой пользовались и дети Д. С. Лихачева, даже во время ленинградской блокады. Образ-архетип медведя в ряду других в поэзии Н. А. Некрасова восходит к первоистокам народной русской культуры и народного сознания. Некрасов – эпический народный поэт России устремлен в своем творчестве и литературном наследии прежде всего к глубинам народного бытия, первоистокам народной культуры, и образ-архетип медведя в некрасовских текстах только это подтверждает.

Каждая из «малых поэм» Н. А. Некрасова – целый поэтический мир. Лиро-эпический по своей природе, он, как правило, стоится, моделируется на пересечении некой повествовательной темы, составляющей – эпической по своей тональности – и темы лирического героя – размышления, рассуждения и поэтической оценки, нередко с обрамляющей функцией по отношению к осевой, ведущей. Внутренняя жанровая антиномичность некрасовской поэзии уже – изначально позволяет считать момент структурно-поэтической оппозиции ведущим, определяющим в процессе ее анализа. Вместе с тем принцип структурной оппозиции отнюдь не выполняет, казалось бы, логически вытекающую дифференцирующую функцию, – напротив, у Некрасова поэтические оппозиции, особенно в структуре «малых поэм», решают задачи поэтического, а прежде всего, мифопоэтического синтеза.

Миф – это повествование об истоках, решенное в образном и пространственно-временном ключе, а если говорить о мифопоэтическом контексте в широком смысле, то Е. М. Мелетинский в своей капитальной монографии «Поэтика мифа» убедительно показал, что как ритуально-фольклорные, так и авторские литературные тексты оказываются в функциональной сфере мифопоэтического. Природа некрасовской лироэпической повествовательности неотделима от темы истоков: образ детства или соприкосновение с детством («На Волге», «Крестьянские дети», «Железная дорога» и др.); образ матери («Рыцарь на час», «В деревне» и др.); образ родной земли-почвы («Тишина», «Железная дорога», «Несчастные» и др.); образы истоков жизни людей и природы – весна, любовь («Зеленый шум»). Характерное некрасовское поэтическое повествование об истоках, поддержанное изнутри системой противопоставлений, структурных оппозиций, неизменно выводит в «малых поэмах» к трехчастной структурно-композиционной модели.

Мифопоэтическая оппозиция «верх-низ» особенно наглядна в «Тихине»: «храм на горе» в первой части и почти хтонический «низ» финальной части, где возвращающийся на родину лирический герой на тройке летит «в овраг», «под самый мост», где «как в подполье»... [Некрасов, 1982, Т.4, с. 51-53]. Мотив небес противостоит или оттенен в структурной дихотомии (оппозиция

«небеса» – «земля»), пожалуй, самым распространенным и мифопоэтически значимым у Некрасова образом могил, часто могила предков (как ранее у Пушкина): в «Тишине» – «не небесам чужой отчизны» – «...я рыдал и бился о плиты старые челом»... «Могилы»...» [Некрасов, 1982, Т.4, с. 51-53]. То же и в поэме «Несчастные», где вдобавок герой назван «Крот», однако охарактеризован как «орел». Финал «В деревне», где символическая оппозиция «верх-низ» выступает обобщающей («кажется, будто меж небом и глазом черная сетка висит»), возвращает к обрамляющей функции 1 и 3 частей, как бы разорванных, а на деле соединенных (как и в поэме «Тишина») в триедином синтезе срединной повествовательной новеллой о судьбе матери-старухи и ее сына богатыря (героя) – охотника [Некрасов, 1981, Т.1, с. 128-130].

Тот же финал «В деревне» возвращает к другой ведущей для «малых поэм» Некрасова дихотомии «свет» – «тьма» («Железная дорога», «Рыцарь на час», «Баюшки-баю» и др.) Не всегда у Некрасова «свет» выступает доминантой в отмеченной дихотомии, как он преобладает, например, в «Крестьянских детях» (детские светлые глаза в щелях сарая), – он источник скорее ночных (оппозиция «день» – «ночь») видений в «Рыцарь на час», а свет дня однозначно профанный, но особенно в «Двести уж ночей...» из «Последних песен», где сопоставлены мифологически и беспросветно «Темные зимние дни, ясные зимние ночи...». Классическая мифопоэтическая оппозиция «сакральное-профанное» безусловно выступает определяющей не только в «Рыцарь на час», но и в «Железной дороге» (ночное видение народа-мученика и дневная пьяная гульба).

Мифопоэтическая оппозиция «перед» – «зад» в «малых поэмах» Некрасова почти всегда либо композиционно обусловлена, либо (что часто совпадает) транспонирует пространственные отношения во временные. Это касается прежде всего мотива возвращения как структурно-композиционного приема («Тишина», «В деревне», «Рыцарь на час» и др.). Древний мифопоэтический мотив возвращения (у Некрасова часто – приход, как «В деревне») более других несет тональность истоков – детства, матери, весны, родной земли (нередко, как в «Несчастных» с ве-

душим образом земли, могилы). Охотничья тема для Некрасова почти всегда – возвращение в деревню не только как к миру природы, но, прежде всего, – миру деревенского народа, народа, живущего на родной земле. Некрасов мастерски пользуется мифопоэтическим арсеналом структурных моделей и оппозиций, структурно-мифопоэтическое начало в «малых поэмах» явно доминирует над абстрактным «почвенничеством». Поэтическое новаторство Некрасова имеет мифопоэтическую по преимуществу природу.

Наиболее ярко характерные черты мифопоэтики Некрасова отразились в его «центральном», по оценке К. Чуковского, произведении «Железная дорога». Примечательно, что тот же К. Чуковский начинает свой этюд о «Железной дороге» с готовности «проследить самый процесс его творчества в живой динамике», и эту «динамику» творчества Некрасова автор этюда сводит исключительно к градации сюжетов железной дороге и у Некрасова, и в русской поэзии XIX в. вообще, а также к революционно-демократическим рассуждениям о любви к угнетенному русскому народу и ненависти к его врагам. Именно так, в принципе, прочитывается «Железная дорога» и сегодня.

Между тем «Железная дорога» действительно занимает центральное место в парадигме произведений Некрасова, в поэтической структуре которых ведущую роль играет мотив возвращения и модель мифопоэтического двоемирия. С точки зрения динамики творчества Некрасова к «Железной дороге» как бы подводят вышеназванные стихотворения и поэмы «В деревне», «Тишина», «Рыцарь на час», в свою очередь, выступающие программными, поскольку являются поэтическими исследованиями истоков, первоначал русского национального бытия, от которых не отделяет себя, с которыми стремится слиться народный поэт Руси Н. А. Некрасов.

Первая часть «Железной дороги» – это уже знакомая по поэме «Рыцарь на час» ночная сцена с ключевым эпизодом видения («сна» в трактовке Н. Н. Скатова). На этот раз, не видение церкви и могилы матери, но не менее сущностное и глобальное для Некрасова видение («под сиянием лунным») народной массы-толпы мертвецов [Некрасов, 1981, Т.2, с. 168-169]. Они – не аб-

страктная хтоника, но образ-символ творящей матери – сырой земли, мира предков, исконного и созидającego. Жанр средневековых народных видений для Некрасова – один из важных источников его творческой индивидуальности. Некрасов в своих лучших произведениях выступает «тайнозрителем», как называет авторов и героев видений исследователь этого древнерусского литературного жанра Н. И. Прокофьев, который в своей статье «Видение как жанр древнерусской литературы» цитирует известного историка В. О. Ключевского: «Видение, обыкновенно, – резкая обличительная проповедь с таинственной обстановкой, вызванная ожиданием или наступлением общественной беды, призывающая общество к покаянию и очищению, плод встревоженного чувства и набожно возбужденного воображения».

Миру ночного видения толпы мертвецов резко противопоставлен в «Железной дороге» другой мир, где действуют те же герои – строители дороги, но это уже не ночной, хтонический, сокровенный, а дневной, реально-будничный, обыденный. Ту же модель мифопоэтической дихотомии, двоemiрия выстраивал Некрасов и ранее, в поэме «Рыцарь на час». В обоих случаях поэт гротескно и иронически снижает финальный, альтернативный эпизод поэмы, как бы оттеняя высокий трагизм основного эпизода видения. Для всех отмеченных произведений Некрасова, включая «Железную дорогу», характерна повествовательная канва: неотделимая от природы мифопоэтического текста: миф, по определению, – повествовательное произведение об истоках, первоначалах национального, родового бытия.

Если, с точки зрения поэтической, точнее, мифопоэтической структуры своих поэм, Некрасов вслед за А. С. Пушкиным нередко использует мотив возвращения, то, опять же следуя за Пушкиным, он обращает его чаще всего не только и не столько в эгегическое прошлое, но – в будущее, и в «Железной дороге» это пророческое возвращение в будущее звучит как утверждающий гимн России и ее народу: «Да не робей за отчизну любезную... // Вынес достаточно русский народ. // Вынес и эту дорогу железную – // Вынесет все, что Господь не пошлет! // Вынесет все – и широкую, ясную // Грудью дорогу проложит себе. // Жаль толь-

ко – жить в эту пору прекрасную // Уж не придется – ни мне, ни тебе» [Некрасов, 1981, Т.2, с. 168-172].

«Железная дорога» – одно из наиболее известных произведений в творчестве Н. А. Некрасова. Пожалуй, нет такого человека в России, которому «Железная дорога» не была бы хорошо знакома. Между тем, при всей ее популярности, работы, посвященные ее филологическому, литературному анализу, можно было бы перечесть на пальцах. Специфика поэмы во многом истолковывается, исходя из текста «плача» строителей дороги, народных тягот, лишений, страданий и, как бы естественно вытекающих отсюда, настроений сочувствия и одновременно протеста против социальной несправедливости. Иными словами, поэма прочитывается прежде всего в контексте социально-политическом, и только затем – опосредованно в контексте литературно-филологическом. Между тем текст произведения совершенно естественно прочитывается отнюдь не со второй его части, а, разумеется, с его первых строк.

Открывается поэма четырьмя строфами вступления, прекрасной сценой осенней природы, как бы подхватывая традиции А. С. Пушкина в его «Осени»: «Славная осень! Здоровый, ядреный // Воздух усталые силы бодрит...» [Некрасов, 1981, Т.2, с.168]. Никто никогда не собирался игнорировать текст вступления, то есть первой части поэмы, но почему-то ему всегда сообщалась некая вспомогательная роль. Между тем функция пейзажа вступительной части «Железной дороги» близко перекликается с эпизодом морозной ночи, во вступлении не менее известной поэмы Н. А. Некрасова «Рыцарь на час», написанной четырьмя годами раньше, в 1864 г. Здесь доминирует та же тема бодрости духа лирического героя, находящегося в пути: «Слава Богу! Морозная ночь – // Я сегодня не буду томиться // По широкому полю иду, // Раздаются шаги мои звонко...» [Некрасов, 1981, Т.2, с.136].

Совпадает в обоих текстах ключевых поэм Некрасова и время пути лирического героя – ночь: «Все хорошо под сиянием лунным, // Всюду родимую Русь узнаю... // Быстро лечу я по рельсам чугунным, // Думаю думу свою...» [Некрасов, 1981, Т.2, с. 168]. Прекрасные картины родной природы в своей функции не

только описательны, они как бы пропущены через восприятие героя, через его сознание. В «Рыцаре на час» ясной, бодрой, звонкой картине морозной ночи как пространству пути лирического героя предшествует, в свою очередь, поэтическое рассуждение о состоянии души лирического героя между сном и бдением: «Если пасмурен день, если ночь не светла, // Если ветер осенний бушует, // Над душой воцаряется мгла, // Ум, бездействуя, вяло тоскует. // Только сном и возможно помочь, // Но, к несчастью, не всякому спиться...» [Некрасов, 1981, Т.2, с. 136-137].

В атмосфере ночи и особого состояния души лирического героя между сном и бдением картины природы, естественно, пропущенные через сознание не только читателя, но, прежде всего, того же лирического героя, предстают как своеобразные видения. В этой своей жанровой функции они предваряют, точнее, предвосхищают основные, ключевые эпизоды видений, составляющие основной текст как в поэме «Рыцарь на час» (видение могилы матери и мистическое общение с ней), так и в поэме «Железная дорога» (видение народной массы строителей дороги и мистическое общение с ними, с их пением). Иными словами, вступление и картина природы, соотнесенные с образом, сознанием лирического героя, в обеих названных поэмах Н. А. Некрасова несут вполне определенную функцию экспозиции символического сюжетного ряда, а не простого вступления. А поэтому их значение в сюжетно-композиционном строении поэм ни в коем случае не должно быть недооценено.

Жизнь природы, окружающего лирического героя мира соотнесена, как уже отмечалось, с жизнью его души, с его внутренним миром: «Отдаешься невольно во власть // Окружающей бодрой природы; // Сила юности, мужество, страсть // И великое чувство свободы // Наполняют ожившую грудь («Рыцарь на час») [Некрасов, 1981, Т.2, с. 136-137]. Речь идет не просто о неких впечатлениях или размышлениях, но о «воспоминаниях души». Предметом этих «медитаций души» лирического героя в обоих названных случаях выступает не что иное, как «родина-мать»: «Все, чем может порадовать сына // Поздней осенью родина – мать...» [Некрасов, 1981, Т.2, с. 136-137]. Разумеется, речь идет отнюдь не о простой «медитации», а о труде, деянии души:

«Жаждой дела душа закипает, // Вспоминается пройденный путь, // Совесть песню свою запекает...» [Некрасов, 1981, Т.2, с. 136-137].

В «Железной дороге» песню поют плоть от плоти, кровь от крови России – рабочие, народ – строители дороги, как своего рода духовный диалог с лирическим героем поэмы: «Все хорошо под сиянием лунным, // Всюду родимую Русь узнаю... // Быстро лечу я по рельсам чугунным, // Думаю думу свою...» [Некрасов, 1981, Т.2, с. 168]. Как и в поэме «Рыцарь на час», это тоже «песня совести». Тайну художественного метода Некрасова, автора «Железной дороги» и «Рыцаря на час», хорошо раскрывает характеристика поэта – предшественника Некрасова, предложенная А. А. Смирновым, видным специалистом по русскому романтизму и творчеству А. С. Пушкина в его статье «Границы пушкинского романтизма»: «Как поэт-романтик, он предпочитает опосредованное восприятие действительности с помощью субъектной призмы, открывающей путь к тайне прекрасных явлений, скрытой под «покровом» внешней оболочки предметов или явлений». Однако, Некрасов как творческий преемник и продолжатель художественной традиции Пушкина в значительной мере унаследовал от него в том числе и романтические черты художественного восприятия действительности, окружающего мира, сделав последующие шаги в направлении реализма.

Интересно, что в качестве лирического героя «Железной дороги» выступает не только путешественник, скрывающийся под «я» лирического героя в экспозиции поэмы, но и мальчик Ваня, которому «при лунном сиянии» спутник по вагону железной дороги рассказывает «правду» русской жизни. По сути, здесь противопоставлены, как и в «Рыцаре на час», не просто мир реальности и мир видения, как грани романтического восприятия действительности, но и разные аспекты внутри самого феномена «видения» – прекрасное видение природы и «страшные» откровения «правды» жизни, явленные в потустороннем, сонном, ночном видении. Это не мир земного, обыденного сознания, но мир чудесного, сверхъестественного, что поддерживает, структурирует мир мифопоэтического двоимирия поэмы.

Уже постфактум видение строителей железной дороги отождествляется со сном мальчика Вани, который явился не объектом, а субъектом этого видения: «Видел, папаша, я сон удивительный, – // Ваня сказал, – тысяч пять мужиков, // Русских племен и пород представители // Вдруг появились – и он мне сказал: // – Вот они – нашей дороги строители!..» [Некрасов, 1981, Т.2, с. 168-170]. Образы матери, Родины-матери, образы народа – строителей дороги – не абстрактная хтоница, порождение мира ночных видений, напротив, они – образы-символы матери-сырой земли, мира предков, исконного и созидającego. Деятельное начало ночных видений касается прежде всего их духовной сущности, природы, это «песни совести» души, жесты духовного покаяния.

В «Железной дороге» олицетворением этой совести, душевной чистоты выступает чистая непорочная детская душа мальчика Вани, выступает не просто свидетелем, но гарантом величия жертвенного подвига народа – строителя дороги. Не случайно сакральное знание, по словам Вани, пришло к нему от Бога: «и Он мне сказал». В «Рыцаре на час» основная тональность речи лирического героя в эпизоде видения Церкви и могилы Матери – покаяние и любовь. Во всех случаях текстовые эпизоды видений – средство припасть к миру Истоков – Природы и Духовного Бытия.

Сновидения в тексте поэм Некрасова – не только мосты, прокинутые между частями мифопоэтического двоemiрия, они – средства гармонизации художественного мира. «Около леса, как в мягкой постели, // Выспаться можно – покой и простор! // Листья поблекнуть еще не успели, // Желты и свежи лежат, как ковер... // Славная осень! Морозные ночи, // Ясные, тихие дни. Нет безобразья в природе...» [Некрасов, 1981, Т.2, с. 168-169].

Некрасов, как ранее и Пушкин, художественно интерпретирует тонкую поэтическую грань между осенью и зимой, как наиболее типичную, характерную для России, ее природы, ее драматических судеб, как отдельных людей, так и народа в целом. Свет и тьма – не только оппозиции природных циклов дня и ночи, но и символично-метафорического олицетворения народно-

христианских антиномий Добра и Зла, Жизни и Смерти, как составляющих мифопоэтической Вечности.

В контексте художественного мира текста «Железной дороги» антиномии светлого и темного переключены автором и в план композиционного решения текста поэмы в целом. Поэт разделяет и противопоставляет в ироническом ключе 1–2–3 части, с одной стороны, и 4 часть, с другой: «Знаете, зрелищем смерти, печали // Детское сердце грешно возмущать. // Вы бы ребенку теперь показали // Светлую сторону». – «Рад показать!» [Некрасов, 1981, Т.2, с. 168-172].

Реально «светлая» сторона затем оказывается представлена пьяным «задабриванием» народа-строителя, а реально – обманом, на что указывает откровенно ироническая реакция последних двух строк поэмы: «Кажется, трудно отрадней картину // Нарисовать, генерал?» [Некрасов, 1981, Т.2, с. 168-172]. Эта ирония позволяет проблемно взглянуть на вопрос о ценностном соотношении темных, ночных эпизодов текста (видений как духовного откровения – правды), с одной стороны и «светлых», дневных эпизодов завершающей части (пира, вполне земного, но с точки зрения правды – нравственно уязвимого, реального обмана народа), с другой. Столь же иронично и горько звучит концовка «Рыцаря на час». Бремя пошлой обыденности явно противоположно предшествующим эпизодам высоких духовных мотивов ночных видений, покаянной исповеди матери: «*О мечты! О волшебная власть // Возвышающей душу природы! // Пламя юности, мужество, страсть // И великое чувство свободы – // Все в душе угнетенной моей // Пробудилось, но где же ты, сила? // – Я проснулся ребенка слабей...*» [Некрасов, 1981, Т.2, с. 136-140].

Ночное пробуждение духовного сменилось реальным пробуждением, возвращением к прозе земного быта с его ничтожными ценностями. Дело, о котором идет речь, это высокая духовная борьба против пошлости и ничтожества земных мелочей: «Все, что в сердце кипело, боролось, // Все луч бледного утра спугнул, // И насмешливый внутренний голос // Злую песню свою затянул...» [Некрасов, 1981, Т.2, с. 136-137]. Ироническая концовка двух великих поэм Некрасова предварена, принципиально найдена уже в его первой признанной малой поэме.

«В дороге», в заключительных словах ездока: «Ну, довольно, ямщик! Разогнал // Ты мою неотвязную скуку!» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 13-14]. Структурно все названные три поэмы перекликаются: вступление – экспозиция, основная часть – повествовательно-исповедальная по своему характеру, заключительная часть – явно ироническая по тону, тем самым явно противопоставленная основной части, вместе с тем обрамляющая по своей сюжетно-ком-позиционной функции.

Функция иронической интонации заключительной части текстов названных поэм, включая «Железную дорогу», – подчеркнуть высокое, пафосное звучание эпизодов видений, включая, конечно, картины-видения русской природы на сломе осенне-зимнего усыпления, успения, жертвы. Уже пришлось говорить, что «Железная дорога» действительно занимает центральное место в парадигме произведений Некрасова, в поэтической структуре которых ведущую роль играет мотив возвращения и модель мифопоэтического двоемирия. С точки зрения динамики творчества Некрасова к «Железной дороге» как бы подводят вышеназванные стихотворения и поэмы: «В деревне», «Тишина», «Рыцарь на час», в свою очередь выступающие программными, поскольку являются поэтическими исследованиями истоков, первоначал русского национального бытия, от которых не отделяет себя, с которыми стремиться слиться народный поэт Руси Н. А. Некрасов.

О философской и мифопоэтической концептуальности некрасовских текстов

Фундаментальная оппозиция «сакральное» – «профанное» отнюдь не изобретена теми выдающимися мыслителями, теоретиками и историками культуры, которые широко и продуктивно оперировали ею в своих трудах (Э. Дюркгейм, и особенно Э. Кассирер, М. Элиаде), ее возраст – это возраст культуры человечества, культуры мифа [Элиаде, 1999; Мелетинский, 1976; Мелетинский, 1976]. Символические аспекты мифа, мифопоэтического акцентировал еще Платон, а в новое время – Дж. Вико, Шеллинг, Е. М. Мелетинский так интерпретирует и сущность символической теории мифа Э. Кассирера, и мифопоэтическую

соотнесенность базовых оппозиций «сакрального» – «профанного»: «Миф духовно возвышается над миром вещей в образах, их заменяющих» [Мелетинский, 1976, с. 47]. Христианский мыслитель XX в. О. П. Флоренский широко обращается в своей работе «Иконостас» к сущностному противопоставлению «горнего» и «дольнего», что с позиции личностного представления абсолюта типологично символично-мифологической концепции «сакрального – профанного», как это читается в работах, например, Е. М. Мелетинского: «весь космос» построен на одной модели и артикулирован посредством оппозиции сакрального и профанного» [Флоренский, 1996, с. 84; Мелетинский, 1976, с. 47].

Модель эта обусловлена мифическим чувством единства жизни, структурными особенностями мифологического мышления и его символично-метафорическим (согласно теории Э. Кассирера) характером, который ведет к неразличению «начала» и принципа, к эквивалентности «начала», принципа и субстанции. Отсюда и мифопоэтическая абсолютизация начал, генезиса, становления, жизни во времени, – действия, истории, повествования, в котором устраняются барьеры во времени и пространстве, происходит «спиритуализация космоса и материализация духовных содержаний». Семиотичность данной символической концепции мифопоэтического состоит в том, что в ее русле важны «метаморфозы в овидиевом смысле, представляющие отчет о случайном индивидуальном событии, акте свободной воли, при этом случайность как бы порождает причинность, поскольку мифическая мысль применяет вопросы «как» и «почему» именно к частному и уникальному» [Мелетинский, 1976, с. 48].

В сущности, к данной семиотической концепции мифопоэтического, которая рассматривается как «символическая форма культуры, отмеченная особой модальностью, особым способом объективации чувственных данных, эмоций», примыкают архетипические (К.-Г. Юнг), структурно-функциональные и структуралистские концепции (К. Леви-Стросс, Дж. Фрезер, Б. Малиновский, В. Я. Пропп, Р. Якобсон и др.) [Мелетинский, 1976, с. 31-39, 57-97]. В современной семиотике речь идет не столько о полном уходе от практики символично-аллегорических толкований отдельных мифических или мифопоэтических мотивов

вов и сюжетов, сколько о переносе центра тяжести в исследовании на аспекты мифопоэтических оппозиций, из которых базовым выступает отмеченное противопоставление «сакрального и профанного», которое влечет за собой целую систему разнообразных оппозиций.

Образно и очень современно раскрывает онтологические основы поэтики скорее не мифа, а концепции мифопоэтического Л. В. Карасев в работе «Онтология и поэтика»: «Поэтика мифа – это поэтика изумленного взгляда на разверзающуюся под ногами трещину, на стремительно изменяющийся мир. То, что стояло, стало двигаться, что двигалось – застыло; живое – окаменело, камень – ожил, место однородной целостности заняли пустоты и уплотнения, верх отделился от низа, свет встал против мрака. Человек увидел мир в его непосредственной данности, мир как он есть; увидел, ужаснулся своему непониманию и начал собирать мир и себя самого по частям, прилаживая одно к другому, закрепляя за вещами определенный порядок, в котором он мог хоть как-то ориентироваться» [Карасёв, 2001, с. 339]. Важно при этом добавить здесь же высказанную мысль того же автора, что «разлом мира прошел через человека», и это создает, на наш взгляд, почву для связи изложенных концепций с христианскими представлениями о мире и человеке в русле нравственной оппозиции мировых категорий Добра и Зла.

Поэзия Н. А. Некрасова характеризуется не просто особой глубиной, связью с миром «начал» жизни – народа и отдельного человека (очень часто и лирического героя в его устремленности к миру детства, матери, родной земли, родной реки), но и отмеченным уже выше неразличением, слиянностью, эквивалентностью «начал», принципа, субстанции бытия. Нам уже приходилось писать о том, что Некрасов не снисходит к народу, как это делает большинство наших поэтов, – он идет от народа, от глубин народного бытия, быта, сознания, черпает не посредственно от истоков русской народной национальной культуры [Филипповский, 1996, с. 81-84]. Архетипическая, мифопоэтическая природа некрасовской лиро-эпической повествовательной особенно видна в его малых поэмах («В деревне», «Тишина», «Рыцарь на

час», «Железная дорога», «На Волге (Детство Валежникова)» и др.) [Филипповский, 2001, с. 9-10].

Многое удалось поэту нащупать, найти уже на раннем этапе становления его художественного метода, в частности, в первой из малых поэм «В дороге». В центре внимания здесь не дорожные впечатления, а судьба семьи ямщика, принципиально «родовая» тема. Она настолько противопоставлена (пусть скрыто) миру ездока, настолько «нескучна», что в одночасье оказалась в состоянии разогнать «неотвязную скуку» ездока. И дело здесь явно не в некоей «занимательности» ямщика или даже качества этого рассказа как своеобразного повествовательного мономифа, но в высоком трагизме этого повествования, резко контрастирующем мотиву скуки и праздного любопытства случайного ездока. Налицо реальное поэтическое решение, наполнение базовой мифопоэтической модели и оппозиции сакральное-профанное.

В разных измерениях, мирах существуют не только ямщик и возница, которых случай, судьба, жизнь свела на дорожной стезе, но и, судя по повествованию, рассказу, – и сам ямщик и его жена, внутренний мир, которой, поступки и их мотивация ему абсолютно чужды и непонятны. В текстовом решении стихотворения «В дороге» принцип оппозиции явно акцентирован уже во вступлении, когда автор рассуждает о разных жанровых формах, противопоставляя рассказ-притчу или песню или небылицу-сказку, Контрастный принцип руководит ранним Некрасовым, строящим свою «Колыбельную» 1845 г. в очевидной оппозиции к лермонтовской. Мифопоэтическая модель двоемирия сопровождает творчество Некрасова с 1845 г. и до смерти (предсмертное поэтическое завещание «Баюшки-баю»). Эта модель, как правило, накладывается на базовую мифопоэтическую оппозицию «сакральное – профанное», сливается с ней или взаимодействует.

Так, если обратиться к поэме зрелого Некрасова «Зеленый шум» (1862), выясняется, что она разрабатывает поэтическую сюжетно-композиционную модель, сходную с ранней поэмой «В дороге», где в основе содержательной структуры рассказ о семейной драме, трагической истории мужа и жены, жизни и смерти человека – жены ямщика. Структурная модель также по-

вторяет тип обрамленного сюжета. Только вместо «профанного» мотива скуки («В дороге») в качестве составляющего бинарной оппозиции выступает мотив весны-любви. При всей преемственности от сюжетной модели ранней «В дороге» семейная драма в поэме «Зеленый шум» отмечена не высоким, а явно сниженным оттенком трагизма: муж собирается убить свою неверную жену, то есть совершить преступление или пойти на предосудительную с точки зрения христианской морали личную кровную месть. Именно эта тема, мотив принимает на себя функцию сниженного, «профанного» члена оппозиции, а высокое «сакральное» звучание приобретает мотив любви и весны: «Люби, покуда любишься, // Терпи, покуда терпится, // Прощай, пока прощается, // И – Бог тебе судья!». Обрамляющим мотивом выступает «Зеленый Шум», двустигшие «Идет-гудет Зеленый Шум, // Зеленый шум!» [Некрасов, 1959, с. 291-293] выделяет вступление, дважды, в начале и в конце – среднюю повествовательную часть; наконец, последний раз – выделяет заключительную часть, финал произведения (не случайно стихи «напросились» в ораторию С. Рахманинова).

Оппозиция жизни и смерти, явленная в повествовательной структуре малой поэмы, опирается в качестве разрешающего мотива на народно-ритуальное весеннее календарное обновление жизни и природы. Он определяет и динамику сюжета и динамическую структуру текста, он – архетипичен, мифопоэтичен, то есть ограничен общему мифопоэтическому плану, мифопоэтической концепции произведения. Личная семейно-родовая тема соотносена здесь с общенародно-ритуальной темой календарного круга. Именно так завязывалась проблематика ранней русской литературы XI-XII вв. с ведущим образом-символом, мифопоэтическим концептом «Русская Земля», вобравшим представления о земле как таковой, княжеском роде и народе Руси в целом. В поэме «Зеленый Шум» мифопоэтическую оппозицию поддерживает и многоплановое противопоставление средней повествовательной части, с одной стороны, и вступления-заключения, с другой, средняя часть отмечена резко сниженной стилиевой окраски лексики: «Сама сказала, глупая, // Типун ей на язык!»; «Скромна моя хозяйшкa // Наталья Патрикеева, // Водой

не замутит!»; «Не то весь век промаешься...»; «В глаза твои бестыжие // Соседи наплюют»; «дума лютая», «зима косматая», «вострый нож» [Некрасов, 1959, с. 291-293].

Высоким поэтическим стилем, контрастно со средней повествовательной частью, наделены вступление-заключение текста: «Как молоком облитые, // Стоят сады вишневые, // Тихохонько шумят; // Пригреты теплым солнышком, // Шумят повеселелые // Сосновые леса»; «Лепечут песню новую // И липа бледнолистая // И белая березонька // С зеленою косой! // Шумит тростинка малая, // Шумит высокий клен...» [Некрасов, 1959, с. 291-293]. Контраст средней и обрамляющих частей текста синонимичен базовой мифопоэтической оппозиции «сакральное» – «профанное» и подчеркивается образом города в средней части «Как лето жил я в Питере...», с метафорически окрашенными эпитетами зимы «косматой» и думы «лютой», ноченьки «долгой», глаз «бесстыжих», ножа «вострого», как чего-то замкнутого, душного, тесного, тяжелого, опасного и свободной, открытой, с гуляющим ветром, яркой зеленью и цветами – природы, деревни, сельской местности в обрамляющих вступлении-заключении текста.

Ведущие оппозиции свобода – несвобода, жизнь – смерть, зима – весна, лютость (зло) – любовь, песня вьюги – песня любви, терпения, прощения – в лесу, в лугу, сюда же примыкает: рев зимы косматой – лепет песни новой липы и березоньки; припасенный под думу лютую вострый нож – «слабеет дума лютая, // Нож валится из рук» [Некрасов, 1959, с. 291-293]. В целом поэтический мир средней «зимней» части противопоставлен поэтическому миру «весенних» вступления – заключения (финала); иными словами поэтическая (точнее мифопоэтическая) структура текста произведения предстает как «двоемирие». Сказово-эпическое повествовательно-описательное начало в поэме сплетается с лирико-драматическим исповедальным настроением средней части, с разрешением темы в финале («Нож валится из рук, // И все мне песня слышится...») [Некрасов, 1959, с. 291-293].

Некрасов многое преемствовал от Пушкина, и «Зеленый Шум», подобно пушкинскому «Евгению Онегину», свой поэти-

ческий план во многом строит на оппозиции, противопоставлении (споре) Зимы и Весны, проецируя этот древнейший в мировой литературе мотив (опирающийся на устную народную поэзию, обряд, ритуал) на драматические судьбы героев произведения (так же дело обстоит и в «Евгении Онегине», разумеется, намного более масштабно и пространно по по тексту) [Филипповский, 2018]. У Некрасова (в отличие от Пушкина) финал поэмы выстроен внятнo в нравственно-христианской тональности, резко противопоставленной варварской языческой идее с местию-убийством в средней части произведения. Подобно одному из первых значительных литературных произведений русской литературы начала XII в. (в пору ее формирования, возникновения) «Повести об ослеплении князя Василька Ростиславича» книжника Василия поэма Некрасова дезавуирует тему «ножа» как орудия зла и убийства, преступления и поднимает мотив Божьего Суда («И – Бог тебе судья»). Оба приведенных примера следования ранним русским поэтическим традициям показывают Некрасова как подлинного поэта-классика русской литературы, развивавшего более ранние поэтические традиции отечественной словесности [Лебедев, 1971].

Семейное, родовое начало вообще сильно в поэзии Некрасова, и не только вслед за Пушкиным как «любовь к родному пепелищу, любовь к отеческим гробам» (ярче и мощнее всего в «Тихине», где лирический герой «детски умилился // И долго я рыдал и бился // О плиты старые челом/ Чтобы простил, чтоб заступился, // Чтоб осенил меня крестом // Бог угнетенных, Бог скорбящих, // Бог поколений, предстоящих // Пред этим скудным алтарем!») [Некрасов, 1959, с. 208-214]. Это начало весьма значимо и в крупных поэмах Некрасова «Русские женщины», «Дедушка», «Саша», «Мороз Красный Нос», семейная трагедия также с явственно архаическим колоритом связана с Савелием, богатырем святорусским в незавершенной эпопее «Кому на Руси жить хорошо». Однако определяющим и наиболее значимым в масштабе всего некрасовского творчества (и это беспрецедентно на пространстве всей русской литературы) выступает образ-архетип Матери. Это и мать лирического героя Некрасова, образ которой восходит к реальному прототипу матери поэта, это и

многочисленные образы русских женщин-матерей от героини поэмы «Орина мать солдатская» до Дарьи поэмы «Мороз Красный Нос».

Лирический герой Некрасова в незавершенной поэме «Мать» помещает этот идеальный женский образ в райский сад своего детства: «Я посетил заброшенный наш сад; // Он все темней, прохладней с каждым годом, // В нем семь ключей сверкают и гремят, // Вершины лип таинственно шумят. // Я их люблю: под их зеленым сводом // Тихая, как ночь, и легкая, как тень. // Ты, мать моя, бродила каждый день» [Некрасов, 1959, с. 457-460]. Действительно, семь рек (ручьев) отмечены в древней иконографии рая древневосточной и старовизантийской традиции. Не случайно данный фрагмент поэмы входит в отрывок с подзаголовком «Сон», мотивы видений как мифопоэтического двоимирия формируют поэтическую структуру, например, в поэме, «Рыцарь на час» (явления матери и разговор лирического героя с ней), определяют мифопоэтическую повествовательность плачавидения матери погибшего охотника Савушки («В деревне»). Выше уже говорилось, что уже в первой признанной поэме Некрасова «В дороге» образ Груши, – матери и жены, является как светлое видение на пороге вечности (в рассказе ямщика): «Слышь, как щепка худа и бледна // Ходит, тоись, совсем через силу, // В день двух ложек не съест толокна – // Чай, свалим через месяц в могилу» [Некрасов, 1959, с. 60-64].

Мифопоэтическое двоимирие «сакрального» – «профанного» в некрасовских видениях всегда трансформирует жизнь простых, но духовно сопричастных Вечности в категориях Горнего (а не дольного) мира (видения счастливой семьи в жаркую страду на поле замерзающей Дарьи в поэме «Мороз Красный Нос»), ночные видения мальчика Вани – пения народа (строителей дороги в поэме «Железная дорога»). О. П. А. Флоренский так характеризует эту соотнесенную с христианским видением мира мифопоэтическую модель художественных эпизодов снов-видений: «Что сказано о сне, должно быть повторено с небольшими изменениями о всяком переходе из сферы в сферу. Так, в художественном творчестве душа восторгается из дольного мира и всходит в мир горний. Там, без образов она питается созерцанием сущности

горнего мира, осязает вечные ноумены вещей и, напитавшись, обремененная введением, нисходит вновь в мир дольний. И тут, при этом пути вниз, на границе вхождения в дольное, ее духовное стяжание облекается в символические образы – те самые, которые будучи закреплены, дают художественное произведение. Ибо искусство есть оплотневшее сновидение» [Флоренский, 1996, с. 84].

Образ-архетип матери в поэзии Некрасова тесно связан с глобальным образом – миром Детства. Некрасовские «сны наяву», видения, где сливаются образы детства и образ матери, составляют основу сюжетно-композиционного решения таких малых поэм, как «Рыцарь на час», «На Волге (Детство Валежникова)», уже упомянутые фрагменты незавершенной поэмы «Мать». Для многих из них характерно христианско-покаянное настроение поэта, вложенное в уста его лирического героя, например, Валежникова: «Стучусь я робко у дверей // Убогой юности моей: // – О юность бедная моя! // Прости меня, смирился я! // Не помяни мне дерзких грез, // С какими, бросив край родной, // Я издевался над тобой!» [Некрасов, 1959, с. 223-231]. Как и в незаконченной поэме «Мать», Некрасов создает образ кающегося грешника, стучащегося, как в врата Рая, «у дверей убогой юности» своей. Образ грешника, стучащегося у врат Рая, известный в популярной городской литературе Руси XVII в. как сюжет «Повести о Бражнике», восходит к европейской позднесредневековой городской литературе фабль и шванков.

Вне всякого сомнения, этот расхожий городской анекдот-пародия на мотивы Священного Писания был хорошо известен Некрасову, который воспользовался им, интерпретировав в русле актуальных для него тем Детства как Рая жизни лирического героя, в его покаянных настроениях порыва к утраченной чистоте помыслов, души и чувств. Образы Детства и Матери – не просто плод ностальгических или даже неких «покаянных» настроений, присущих некрасовской поэзии, – они наиболее эффективные строительные материалы создания столь типического для текстов Некрасова мифопоэтического двоимирия, материализации ключевой оппозиции «сакральное» – «профанное». Она определяет композиционную структуру, например, поэмы «Рыцарь на

час», сталкивая контрастные: тему высокого трагического видения-встречи с матерью (предваренного возвышенным ночным лунным пейзажем) и финальный эпизод утреннего пробуждения с возвращением к будничности, пошлой прозе жизни: или, например, высокий трагизм рассказа-плача старухи-матери, потерявшей кормильца, богатыря охотника Савушку, и на контрасте, – обрамляющий эту среднюю часть текста буднично-прозаический эпизод вступления-заключения с наблюдениями усталого охотника-лирического героя, отягощенными унылыми образами всесветного воронья; отмеченная выше дихотомия сакрального-профанного в композиционной структуре поэмы «Зеленый Шум».

Однако ярче всего мифопоэтическое двоемирие выступает в Некрасовском тексте незавершенной поэмы «Детство» (1873). Этот малоисследованный, но весьма значимый для понимания художественного метода Некрасова отрывок примыкает, по сути, к его циклу стихов, посвященных детям. Некрасов здесь, как и в поэме «На Волге (Детство Валежникова)», отстраняется от какого бы то ни было прямого «автобиографизма», вкладывая воспоминания о Детстве, в уста девочки-героини Параша. Неоднократно отмечалась связь этого отрывка с фрагментом неоконченной поэмы «Суд», стихотворения из раннего цикла «Мечты и звуки» на мотивы поэмы В. А. Жуковского «Суд в подземелье». Начинается текст «Детства» воспоминанием-видением героини храма Детства: «В первые годы младенчества // Помню я «церковь убогую» [Егоров, 2001, с. 103]. Архетипическая тема Детства – Истоков олицетворена здесь образом ветхого убогого Храма с деревянными стенами, неровной серой, покрытой мхом крышей. Этот древний образ соотнесен с мотивом ухода, руинирования, утраты: «Помню я горе отцовское: // Толки его с прихожанами, // Что угрожает обрушиться // Старое, ветхое здание...». Образ этот вместе с тем соотнесен с темой старого благочестия: «В ветхую церковь бестрепетно // В праздники шли православные, – // Шли старики престарелые, // Шли малолетки беспечные, // Бабы с грудными младенцами, // В ней причащались, венчались, // В ней отпевали покойников...» [Егоров, 2001, с. 103].

Разрушение ветхого Храма влекло и разрушение старинного благочестия, первоначального, даже изначального, исконного уклада народной жизни. Не случайно, как слезы, струятся капли влаги по лицам святых угодников, написанных на стенах ветхого Храма: «По лицам молящихся // И по иконам угодников // Крупные капли струилися...». Люди и Храм соединены были в один мир, объединены единым семейным, родовым началом, – это был Мир Истоков. Храм разрушился, заброшен, на смену ему выстроена новая кирпичная церковь: «Ближе к дороге красивая, // Новая церковь кирпичная // Гордо теперь возвышается // И заслоняет развалины // Старой.». Новая церковь красива, но поэзия Детства осталась с той, старой, ветхой руиной, ставшей частью мира Природы: «Оставлено // Времени старое здание. // Ласточки там поселились...». «Странные, чудно красивые» развалины, в землю вращаясь медлительно, стали местом любимых детских игр, райским уголком Детства: «Птицы носились там стаями, // Там стрекотали кузнечики, // Да деревенские мальчики // И русокудрые девочки // Живя там жили: по тропочкам // Между высокими травами // Бегали, звонко аукались, // Пели веселые песенки. // Там мое детство беспечное // Мирно летело». Казалось бы, живой Храм Детства навсегда ушел в прошлое, канул во времени. Нет, Некрасов устраивает своей героине прямую, реально выраженную встречу с прошлым (вспомним встречу с матерью и разговор с ней лирического героя у могилы матери близ белой стены Храма – в поэме «Рыцарь на час»), – девочка реально проваливается в старый Храм: «Помню, однажды с подругами // И набежала нечаянно // На полусгнившее дерево. // Пылью обдав меня, дерево // Вдруг подо мною рассыпалось: // Я провалилась в развалины, внутрь, запустелого здания, // Где не бывала со времени // Службы последней...» [Егоров, 2001, с. 103].

Невольно вспоминаются наблюдения Б. Ф. Егорова в его статье «Категория времени в русской поэзии XIX в.»: «Некрасов стал также радикальным новатором, включив в одно стихотворение два времени одного героя, постоянно чередующихся, перебивающих друг друга (такое смешение и перебивание двух времен одного героя станет характерной чертой литературы XX в.).

Чрезвычайный интерес в этом отношении представляет стихотворение «На Волге» (1860), целиком построенное на перебивах двух времен: настоящего, когда герой (Валежников) попадает в родные места, и прошедшего, когда он вспоминает о проведенных здесь детстве и юности». Речь, однако, идет не только о воспоминании героя (героини в поэме «Детство») или даже о возвращении в прошлое (в поэме «На Волге»: «О Волга, колыбель моя...») «О Волга! после многих лет, // Я вновь принес тебе привет...»), отмеченное выше в поэме «Детство» [Некрасов, 1959, с. 223-232].

Для пророческой музыки Некрасова, как и у Пушкина, часто – это пророческое возвращение в будущее (финал с бурлакам поэмы «На Волге», финал поэмы «Железная дорога»). Уже приходилось отмечать, что принцип структурной оппозиции отнюдь не выполняет, казалось бы, логически вытекающую дифференцирующую функцию, – напротив, – у Некрасова поэтические оппозиции, особенно в структуре «малых поэм», решают задачи поэтического, а, прежде всего, мифопоэтического синтеза. Провалившись в ветхий старый Храм, героиня «Детства» снова, как некогда видит «по стенам молчаливые, // Строгие лица угодников.. // Перекрестилась невольню я». Сильная эмоция захлестывает, сопровождая видение. И вдруг старый Храм оживает, причем оживает и прошлое, прошлая жизнь, сливаясь с жизнью настоящей: «Чудилось мне: наполняется // Церковь опять прихожанами; // Голос отца престарелого, // Пение гимнов божественных, // Вздохи и шепот молитвенный // Слышались мне»... «Параша! да где же ты? // Я отзывалась; нахлынули // Дети гурьбой, – и наполнились // Звуками жизни развалины...» [Егоров, 2001, с.103]. В некрасовском мифопоэтическом двоemiрии сакральное оказывается совсем не обязательно там, где внешняя красота (внешняя «гордая» красота новой церкви у дороги или даже красота природы, дико процветавшей на руинах старого Храма). Видение старой жизни старого Храма, исконно духовной, сродни первоистокам человеческого бытия, – это подлинное видение горнего мира, мира сакрального. Но он весь в прошлом, как библейский Рай, он родом из мира Детства героини, в него можно попасть, «провалившись» в иномирие видения.

Сакральный мир Храма Детства из поэмы 1873 г., вместе с тем, вполне типологичен миру сакрального (горного!) видения Храма на горе из более ранней некрасовской поэмы «Тишина» (1857). И если семейно-родовая по природе оппозиция сакрально-профанного прослеживается у Некрасова от поэмы «В дороге» (1845) к поэме «Зеленый шум» (1862), как уже отмечалось выше, то оппозиция сакральное-профанное с опорой на образ-видение Храма (предков), как только что отмечалось, ведет от поэмы «Тишина» (1857) к незавершенной поэме «Детство» (1873). Шествие народное к Храму составляет ведущую тему «Накануне Светлого Праздника» (1873), завершающего цикл «Стихотворения, посвященным русским детям». Примечательно, что и в поэме «Тишина», и в незавершенной поэме «Детство» (впрочем, как и в поэме «На Волге (Детство Валежников)»), Некрасов обращается к характерному еще для Пушкина мотиву возвращения, придав ему не ностальгическую, но принципиально мифопоэтическую по природе функцию «возвращения в Детство» как в мир Истоков.

Ту же мифопоэтическую функцию имеет мотив возвращения в поэмах «Тишина» (мир Храма на горе с могилами предков – мир Истоков) и «Детство» (мир старого Храма предков и неотделимый здесь от него мир Детства – единый мир Истоков). Народность Некрасова, который вслед за Пушкиным «милость к падшим призывал», состоит в его поэтической установке, когда оппозиция «сакральное» – «профанное», как она структурно-мифопоэтически отождествляется во многих его произведениях, особенно, в малых поэмах, – лишена непримиримости, напротив, апеллирует к неким «мостам», связям и переходам. Эти взаимоисключающие, а на деле взаимосвязанные, интегративные художественные тенденции, традиционно в научной литературе прочитываемые в контексте жанровой специфики поэзии Некрасова как лиро-эпической, составляют своеобразие его художественного метода как мифопоэтического, а своеобразие мира некрасовских текстов как мифопоэтического мира Истоков.

Некрасовские тексты всегда художественно концептуальны и концептуальность эта является мифопоэтической по своей природе. Интегративность, эпическая жанровая специфика некра-

совской поэтики в значительной мере проявляются не столько через биографизм (или автобиографизм), как через духовную исповедальность его поэзии. Ярчайшей демонстрацией интегративной эпической составляющей поэтики Некрасова выступает образ труженика в финале ряда малых поэм («Тишина» – образ пахаря, труженика на земле; «На Волге (Детство Валежникова)» – образ бурлака, труженика на воде; «Железная дорога» – собирательный образ строителей дороги). Их все отличает цельность, внутренняя непротиворечивость, самодостаточность. Основное, что в них противостоит внутренней двойственности, трагическому расщеплению, разладу, – это их поэтическая концептуальная интегративность.

«Мороз, красный нос» Н. А. Некрасова: исследования мифопоэтики текста

О связи пушкинской и некрасовской поэтической традиции писали Д. С. Мережковский, Ю. Н. Тынянов, Б. М. Эйхенбаум, К. И. Чуковский, Н. Н. Скатов и другие пушкиноведы, некрасоведы [Скатов, 1985]. В своей известной книге «Мастерство Некрасова» К. И. Чуковский, отметив, в частности, что сестра Елизавета еще в детстве познакомила Некрасова, по его словам, с «Евгением Онегиным», вполне обоснованно заключает о преемстве Некрасова от Пушкина: «Так как память у него была очень сильная, он тогда же запомнил множество пушкинских стихотворений, ... на всю жизнь насытил свое мышление Пушкиным» [Чуковский, 1955]. Речь идет, очевидно, не столько о некой механической интертекстуальности, сколько о глубинных взаимодействиях пушкинской и некрасовской художественной поэтики, прежде всего в их новаторской составляющей. Об этом именно говорила в 1965 г. А. А. Ахматова, обсуждая связи «русской поэмы «Евгений Онегин» и некрасовской «Мороз, Красный нос» [Ахматова, 1965]. Особенности поэтики, Пушкиным, по мнению А. Ахматовой, «так счастливо найденные, должны были укорениться в русской поэзии». Считая данное направление развития русских художественных традиций магистральным, А. А. Ахматова видела в Некрасове непосредственного поэтиче-

ского преемника Пушкина: «И только Некрасов понял, что нужно искать новые пути. Тогда появился «Мороз, Красный нос».

Высказывания А. А. Ахматовой приводили в своих работах А. И. Груздев, В. А. Сапогов, и характерно, что исследования их ориентированы в русле мифопоэтики текста [Груздев, 1975; Сапогов, 1980]. «Мороз, Красный нос». Примечательно, что статья А. И. Груздева открывается обзором отзывов о поэме (и ее первом авторском чтении на вечере Литературного фонда 18 февраля 1864 г.) критики XIX в.: П. Д. Боборыкина, В. А. Зайцева («Библиотека для чтения», «Русское слово»), рецензентов «Северного сияния», «Журнала для детей», газеты «День», – в контексте народно-крестьянской культурной составляющей текста «Мороз, Красный нос». Естественным образом обзор переключается на многообразие мнений и подходов к анализу поэмы литературоведов и фольклористов XX в. (Н. А. Андреев, И. М. Колесницкая, К. В. Чистов, Т. А. Беседина, Т. С. Колосова) [Андреев, 1936; Колесницкая, 1956; Чистов, 1947; Колосова, 1956]. Как известно, доминируют в этих подходах мотивы поэтики причитаний, народной сказки, с архаизирующей традицией, «отражающие мифологические и анимистические представления», присущие крестьянской культуре.

В текстовой поэтике «Мороз, Красный нос», как отмечает А. И. Груздев, «заметны отзвуки мифологических представлений о земле как о чем-то высшем, всесильном, таинственном, определяющем судьбы человека»: «Одумал ты думушку эту, // Одумал с сырою землей – // Одумал – а нам оставаться // Велел во миру сиротам...»; «Уснул, поработав земле...» [Груздев, 1975, с. 23-65; Некрасов, 1990, с. 188-189]. Эпизоды плачей исполнены глубокой архаики, с чертами народных исконных поверий и ритуалов, и в целом, по мнению автора исследования, «в существенных моментах художественной структуры эпическая поэма Некрасова (то есть, «Мороз, Красный нос») восходит к древнейшей традиции..., хотя и в глубоко преображенном виде» [Сапогов, 1980, с. 23]. Принципиальная новизна в поэтическом решении текста «Мороз Красный Нос» сплавлена, по мнению А. И. Груздева, с не менее принципиальной установкой на поэтическую архаику и проявилась в своеобразной соотносительно-

сти с приемом «двойной мотивировки», характерным для гомеровского эпоса: «В «Мороз Красный Нос» возникает что-то близкое гомеровской «двойной мотивировке» поступков, событий, характеров. События и поступки персонажей определяются прежде всего волею обстоятельств, а затем и другой «надчеловеческой волей» [Сапогов, 1980, 64 С.].

Черты эпического остранения с явственными следами мифопоэтической концептуальности усмотрел В. А. Сапогов вслед за Ю. В. Лебедевым в первых двух строфах первой части поэмы, где содержится, по мнению ученых, «зародыш центрального конфликта всей поэмы» [Лебедев, 1974, с. 33]. Речь идет о связанных с рифмой словах «сугроб» «гроб», о символической сплавленности семантики «смерти» и «зимы» (мороза, снежности) [Лебедев, 1974]. Следует отметить, что текст первой песни поэмы как бы выделен особо, отделен от второй песни автокомментарием поэта: «Привычная дума поэта // Вперед забежать ей спешит...», по сути дела это не что иное, как экспозиция поэмы, следующая за авторским вступлением-посвящением [Некрасов, 1990, с. 182]. Начальная фраза поэмы «Савраска увяз в половине сугроба...» прообразует здесь, в экспозиции, не менее знаковую фразу, открывающую 12 песнь, об истоках болезни и смерти героя – Прокла: «Случилось в глубоком сугробе // Полсуток ему простоять», при том, что предшествующая II песнь закончилась фразой «Зима доканала его» [Некрасов, 1990, с. 181, 191]. Тема «зимнего пути» героев – Прокла и Дарьи – ведущая в поэме.

Мифопоэтическая концептуальность первой песни-экспозиции поэмы (а значит и всего текста в целом) определяется их двоичной символично-поэтической знаковостью, что достаточно хорошо соотносится с наблюдениями о «двойной мотивировке» эпического текста. Стоит сразу проиллюстрировать контекст этой знаковости начальными фразами 13 песни I части: «Саврасушка, трогай, // Натягивай крепче гужи! // Служил ты хозяину много, // В последний разок послужи! // Чу! Два похоронных удара!..» [Некрасов, 1990, с. 192]. Известно, что по народным русским поверьям с миром мертвых соотносятся четные числа, этой четностью исполнен текст поэмы (ср. у Дарьи, хоронящей Прокла, двое детей – два года и шесть лет). Бинарная

знаковость пронизывает песнь 1: «Савраска увяз в половине сугроба – // Две пары промерзлых лаптей...» [Некрасов, 1990, с. 181]. Тут же речь идет о «больших рукавицах» старухи и о сосульках (слезах) на ее ресницах. Парность римфовки в 1 песни касается не только отмеченных «сугроб» – «гроб», но и парных повторов «с» в первой и второй строфе, а также «р». Не следует упускать из виду композиционную двучастность поэмы. Не в меньшей степени, чем двоичный символизм, знаковый характер несет в экспозиции мотив пути, маркированный здесь как – последнего пути, трагического *зимнего пути* [Филипповский, 2018, с. 320].

Как таковая, лексема-метафора *зимнего пути*, в отличие от «Евгения Онегина» («Татьяне страшен зимний путь»), в поэме Некрасова не встречается, но ее знаковая семантика всецело определяет поэтическое своеобразие этого текста [Пушкин, 1936, с. 149]. Экспозиция – 1 песнь задает мифопоэтический формат *зимнего пути*. Конечно, мотивы земного странствия (соотнесенного с Вечностью) всегда (начиная с первой признанной малой поэмы «В дороге» 1845 г.) были в центре внимания Некрасова, странствия не только по земле, но и в междумирии жизни и смерти формировали основные, ключевые сюжетные эпизоды подавляющего большинства его поэм («Кому на Руси жить хорошо», «Русские женщины», «Тишина», «Рыцарь на час», «Железная дорога» [Некрасов, 1990, с.19-21]. Не исключение здесь и «Мороз, Красный нос», его сюжет – путь, странствия героев в междумирии жизни и смерти, в пространстве Вечности. Особенность этого пути в том, что как сюжетообразующий мотив *зимнего пути* (Winterreise) героини концептуально пережил поэтическое рождение гением Пушкина в «Евгении Онегине» [Пушкин, 1936, с. 149].

Не только сон Татьяны, но и сон Дарьи, по словам героини, «сон в руку» – это сны *зимнего пути*. Не так важно, что Татьяна и Онегин – дворяне, а Дарья и Прокл – крестьяне, важно, что Татьяна – «русская душою», важно, что центральный, ключевой эпизод в художественной структуре Евгения Онегина – сон зимнего мира, что зимний мир – основа художественной структуры поэмы «Мороз, Красный нос». Только хозяином мира *зим-*

него пути, мира сна героини у Пушкина показан Медведь – архаический тотем-первопредок, а в поэме Некрасова – народно-сказочный Мороз, Красный нос, принимающий в свое волшебное сказочное царство и как бы «парную» Медведю и Татьяне «Евгения Онегина», но наделенную лучшими народно-поэтическими качествами русской крестьянки – Дарью [Филипповский, 2018; Сапогов, 1980]. Как в сне Татьяны, так и в поэме Некрасова, только с поправкой на крестьянское мировоззрение, «бытовые действия трактуются как ритуальные, эпический мир поэмы организуется в системе древнейших мифологических представлений; мифологические черты народного сознания соотносят настоящее время, реальное бытие со временем и бытием «изначальным»; происходит это обычно в моменты празднеств, ритуалов, воспроизводящих и возвращающих исходное состояние мира» [Сапогов, 1980, с. 34].

Эпизод Татьяны и 1 песнь-экспозиция поэмы Некрасова решены сходно с точки зрения мифопоэтической знаковости: мотив сугроба в обоих случаях является ведущим: «И снится чудный сон Татьяне. // Ей снится, будто бы она // Идет по снеговой поляне, // Печальной мглой окружена; // В сугробах снежных перед нею // Шумит, клубит волной своею // Кипучий, темный и седой // Поток, не скованный зимой»; «Савраска увяз в половине сугроба...» [Пушкин, 1936, с.132-138; Некрасов, 1990, с.181]. Более того, с сугробом затем соотнесен образ и Медведя, и Прокла: «Но вдруг сугроб зашевелился, // И кто ж из-под него явился? // Большой, взъерошенный медведь...»; «Случилось в глубоком сугробе // Полсуток ему простоять...» [Пушкин, 1936, с. 133; Некрасов, 1990, с. 191]. Сугроб, тем самым, выступает образом-символом *зимнего пути* (не случайно у Некрасова он рифмуется со словом «гроб»).

Двоичный символизм особо подчеркнут в эпизоде сна Татьяны в связи с образом моста мифологического двоемира: «Две жердочки, склеены льдиной, // Дрожащий, гибельный мосток, // Положены через поток...»; «Савраска увяз в половине сугроба // Две пары промерзлых лаптей...» [Пушкин, 1936, с. 133; Некрасов, 1990, с. 181]. Мосток из двух жердочек над гибельным потоком в сне Татьяны живо напоминает образ мифологического мо-

ста между мирами древних индоевропейцев, например, зороастрийский мост Чинват с двумя сторожевыми псами – стражами загробного мира [Миллер, 1876, Т.6, с. 193-210]. Примечательно, что двоичный символизм пути в междумирии жизни и смерти сна Татьяны и в поэме Некрасова соединен с образом-символом зимы («две жердочки, склеены льдиной» и «Савраска увяз в половине сугроба – // две пары промерзлых лаптей...») [Некрасов, 1990, с. 181].

Двоичный символизм в мифопоэтическом контексте обоих поэм не ограничивается только приведенными эпизодами, он реализован на пространстве всего текста «Евгения Онегина», и поэмы «Мороз, Красный нос». В обоих случаях мотив Зимы контрастно соотнесен с календарно-противоположным – весны-лета. Эту тему уже приходилось обсуждать на материале, главным образом, романа в стихах «Евгений Онегин» в статье «Мотивы весенне-летней славянской обрядовой поэзии в творчестве Прешерна и А. С. Пушкина» [Филипповский, 2018]. Что касается указанной антиномии в тексте поэмы «Мороз, Красный нос», то она косвенно отмечается многими авторами-исследователями (И. М. Колесническая, Ю. В. Лебедев, Ф. И. Евнин, Т. С. Колосова), хотя концептуального разрешения проблемы там не происходит, в большинстве случаев обсуждаются «трудовые» аспекты темы как органичные для крестьянских героев поэмы [Лебедев, 1974]. Между тем уже установлено, что поэтический план «Евгения Онегина» базово строится на мотиве спора, противостояния Зимы и Весны / Лета [Филипповский, 2018].

Образы снов Дарьи с поэтическим изображением летней страды не только контрастны к сквозной текстовой динамике *зимнего пути героев*, но, как и в «Евгении Онегине», решают задачи поэтического (мифопоэтического) синтеза, соединяющего воедино обе части диптиха-реквиема «Мороз, Красный нос» [Филипповский, 2018]. Примечательно, что вторая часть поэтического диптиха включает, в свою очередь, диптих из двух сновидений: первый сон «в руку», где Дарья ищет и не находит Прокла, вещий сон, пророчащий смерть героя, второй сон-наваждение встречи с якобы вернувшимся мужем, образ которого принял Мороз, сон-видение семейного воссоединения, сча-

стья, сон-грёза. Пространство обоих снов-лето, тепло, не столько зеркальное, сколько компенсирующее пространство и время эпического универсума («Войди в мое царство со мною // И будь ты царицею в нем! // Поцарствуем славно зимою, // А летом глубоко уснем» [Некрасов, 1990, с. 207].

Мифопоэтическое двоемирие доминирует на всех уровнях художественной структуры текста поэмы «Мороз, Красный нос»: в экспозиции I части мифопоэтический образ-символ «две пары промерзлых лаптей» выступает как знаковая эмблема *зимнего пути* героев, прежде всего, героя и героини; парная композиция частей поддерживает мифопоэтический бинарный контекст-антиномию яви и сна (именно так характеризуют символическую соотнесенность двух частей текста такие исследователи, как Ю. В. Лебедев, В. А. Сапогов, А. И. Груздев, И. М. Колесницкая) [Лебедев, 1974; Сапогов, 1980]; бинарность хронотопа поэмы подчеркнута не только оппозицией-пространством и временем яви и сна, зимы и лета (весны), но и, что самое важное, раздвоением образа героя – в первой части «Смерть крестьянина» *зимний путь* героя – Прокла мифопоэтически очерчен как крестный путь, последний путь, снежный путь, а во второй части путь «Мороз, Красный нос» мифологический хозяин *зимнего пути* выступает как двойник героя, принимая образ Прокла в очарованном сне Дарьи: «И в Проклушку вдруг обратился, // И стал он ее целовать. // В уста ее, в очи и в плечи // Седой чародей целовал // И те же ей сладкие речи, // Что милый о свадьбе, шептал» [Некрасов, 1990, с. 207-208].

Принцип двойности, ведущий в поэтической структуре текста поэмы «Мороз, Красный нос», имплицитно тяготеет к модели повтора, синтезирующей интенции, а потому нередко в тексте поэмы перерастает в структурно-тернарные эпизоды [Лебедев, 1974; Сапогов, 1980]. Материалы Т. П. Баталовой и Г. В. Федяновой продуктивно интерпретируют зеркальный принцип композиции и пушкинские традиции «Евгения Онегина» применительно к тексту некрасовской поэмы «Мороз, Красный нос», открыто выводя на сравнительное изучение поэтики названных выдающихся эпических произведений [Баталова, 1999]. Однако по-прежнему наиболее глубоким исследованием

не просто текстовой поэтики «Мороз, Красный нос», но – мифопоэтики этого замечательного произведения, остается работа В. А. Сапогова¹ [Сапогов, 1980].

Примечания

¹ На исследование В. А. Сапогова, одного из наиболее глубоких по анализу поэтики «Мороз, Красный нос», оказали влияние статьи А. И. Груздева и Ю. В. Лебедева. Цель предпринятого В. А. Сапоговым анализа поэмы Некрасова – выяснить, как в поэме возникает образ народно-поэтической модели мира: «В поэме «Мороз, Красный нос» Некрасову удалось передать «внутренний смысл и строй всей крестьянской жизни», создав произведение новаторское и уникальное. Глубокое знание народной жизни является неперенным, но не единственным условием верного её художественного изображения. Нужно было найти такую поэтическую форму, в которой все её составляющие (композиция, сюжет, жанровая природа, образы и т. д.) сходились к главному художественному смыслу целого – образу народного взгляда на мир. Некрасов обладал острым чутьём национальных форм художественного мышления. В поэме наряду с изображением быта, труда и психологии крестьянина, реконструируются древнейшие мифологические архетипы, лежащие в основе фольклора и ритуализированного поведения» (с.5-6).

Концепт ночи в поэтических текстах Некрасова («Кому на руси жить хорошо»)

Сложная жанровая природа большинства некрасовских поэтических текстов с характерной для них лиро-эпической повествовательностью определяет художественное своеобразие и главного из его многочисленных программных произведений – «Кому на Руси жить хорошо» [Гин, 1975; Тынянов, 2002; Эйхенбаум, 1969]. Эпический размах здесь повсеместно сочетается с лирической, ролевой исповедальностью героев-персонажей эпопеи, с которыми встречаются и беседуют семь мужиков-правдоискателей [Прокшин, 1979]. Их путь-дорога через поля и сёла Русской земли, причудливо совмещается с путями и жизненными судьбами героев, что раскрываются в их рассказах-

исповедях, а пространство и время Русской земли не менее причудливо совмещается с пространством и временем путей-судеб героев. Коренная тема сюжетной интриги поэмы – «кому живётся весело, вольготно на Руси?» не случайно выступает как предмет спора («сошлись – и заспорили») о счастье того или иного конкретного персонажа: «Роман сказал: помещику, // Демьян сказал: чиновнику, // Лука сказал: попу. // Купчине толстопузому! – // Сказали братья Губины, Иван и Митродор. // Старик Пахом потужился // И молвил, в землю гляючи: // Вельможному боярину, // Министру государеву, // А Пров сказал: царю.» [Некрасов, 1982, Т.5, с. 5]. Ведь это только вопрос странников о счастье, ответ же часто не о счастье, то есть о его отсутствии, а чаще всего и напрямую о несчастье.

Глубинная антиномичность свойственна всей некрасовской поэзии, но для «Кому на Руси жить хорошо» – более всего. И не случайно. Ведь это действительно его главное программное произведение, отразившее ведущие черты художественного менталитета Некрасова. Впрочем, так ли уж необычно, странно рассуждать об антиномичности, парадоксальности литературного текста вообще, то есть любого литературного текста, где правда и художественный вымысел, как некая беллетристичность сосуществуют органично, идут бок о бок. Да и понятие «художественной правды» по определению воспринимается как некая условность.

Любой художественный текст – условный мир, живущий по своим имманентным законам, которые, однако, неизменно модулируются законами как писательского (авторского), так и читательского менталитета, каждый раз приходящими к некому консенсусу, соглашению, чаще всего условно-молчаливому. Не исключение здесь и текст «Кому на Руси жить хорошо», как бы спорен он ни был в своей текстологической модели (в силу незаконченности эпопеи автором или по крайней мере незавершённости работы над ней автора вследствие его трагической смерти) [Евстигнеева, 1971; Червяковский, 1958]. В старых спорах о композиционной структуре эпопеи как минимум одну позицию можно считать сегодня улаженной: речь идёт об отдельной, осо-

бой сюжетно-композиционной функции Пролога [Краснов, 2002].

Практически всеми исследователями принята к руководству авторская (Некрасова) личная ремарка-зачёркивание цифры 1 как бы соотносящей (или даже относящей) Пролог к 1 главе (старое мнение на этот счёт С. А. Червяковского можно считать преодолённым) [Червяковский, 1960; Краснов, 2002; Евстигнеева, 1971]. Равно же признаётся практически всеми сегодня особое значение Пролога по отношению к тексту всей эпопеи в целом, особая функция экспозиции всего текста поэмы (безотносительно к спорам о месте отдельных последующих глав или к другим прологам или вступлениям к избранным главам – пролог к «Крестьянке», вступление к «Пир на весь мир»). Пролог, как он видится сейчас, – залог единства текста «Кому на Руси жить хорошо» в целом.

Примечательно, что закон антиномичности, даже альтернативного контекста работает в тексте Пролога буквально с самого начала. Заявлено, что происходят семь мужичков-странников совсем не из обычных, а как раз из вовсе необычных мест – из «Подтянутой губернии, // Уезда Терпигорева, // Пустопорожней волости, // Из смежных деревень – Заплатова, Дырявина, // Разутова, Знобишина, // Горелова, Неелова, // Неурожайка тож» [Некрасов, 1982, Т.5, с. 5]. Условность мифопоэтического двоемирия как бы задаётся первыми уже двумя строками поэмы: «В каком году – рассчитывай, // В какой земле – угадывай». Обычно в литературе подобный контекст Пролога рассматривается как близкий к фольклору сказочно-волшебный [Филипповский, 2002; Филипповский, 2001, с. 9-10; Аникин, 1973, с. 77]. Однако, мужики-странники отнюдь не сказочные герои изначально – каждый из них шёл по своему, причём очень предметному, конкретному крестьянскому делу: «По делу всяк по своему // До полдня вышел из дому: // Тот путь держал до кузницы, // Ребёнка окрестить. // Пахом соты медовые // Нёс на базар в Великое, // А два братана Губины // Так просто с недоуздорком // Ловить коня упрямого // В своё же стадо шли» [Некрасов, 1982, Т.5, с. 6].

Перемещает всё происходящее в некий альтернативный контекст наступление ночи, о чём своевременно странников уведомила корявая ведьма Дурандиха: «Почтенные! // Куда вы на ночь гляючи // Надумали идти..?». И действительно: «Уж ночь давно сошла. // Зажглися звёзды частые // В высоких небесах» [Некрасов, 1982, Т.5, с. 7]. Концепт ночи, контрастный, но и поэтический по самой своей природе, перемещает мужиков-странников в мифопоэтическое двоemiрие, где им дорогу преграждают их же собственные двойники // Ретивым ходакам. // «Ой тени! тени чёрные! // Кого вы не нагоните? // Кого не перегоните? // Вас только, тени чёрные. // Нельзя поймать – обнять!» [Некрасов, 1982, Т.5, с. 7]. Не только ночь – альтернатива дню, но и чёрные тени – иномирные двойники странников. Мифопоэтическое двоemiрие текста Пролога с его лейтмотивом ночи тут же оказалось поддержано существами-символами иного мира нечисти – Дурандиха «хлестнула, ведьма, мерина // И укатила прочь» [Некрасов, 1982, Т.5, с. 6] и по словам Пахома «Ну леший, шутку славную // Над нами подшутил!» [Филипповский, 2003; Зайонц, 2002; Некрасов, 1982, Т.5, с.6, 7].

В амбивалентном ночном мире всё продолжало двоиться – тут появилась и водочка (не вода же!), а к ней закусочка, удваивается и ситуация спора – здесь уже не говорят, а кричат (Роман кричит: помещику..») [Некрасов, 1982, Т.5, с. 8], ну и в итоге появляется само Эхо («Проснулось эхо гулкое, // Пошло гулять-погуливать, // Пошло кричать-покрикивать ...») [Некрасов, 1982, Т.5, с. 8]. Появление эха предопределяет, мотивирует поэтическое (звуковые повторы, но также – смысловые, синтаксические) качество текста Пролога и всего последующего текста эпопеи. Классическое мифопоэтическое иномирие мировой литературы (ср. Пролог «Божественной комедии» Данте Алигьери) – лес – тут же наполняется в некрасовском Прологе звуками и отзвуками, оживает. Приходят в движение, оживают все три яруса мифопоэтического космоса – верхний, средний и нижний миры: «Весь лес переполошился, // С летающими птицами, // Зверьями быстроногими // И гадами ползучими, // И стон, и рёв, и гул!» [Некрасов, 1982, Т.5, с. 8]. Явно отталкиваясь от средневекового жанра «хождения» и Дантовской «Комедии», что убедительно по-

казал на материале семиричной символики В. Г. Прокшин, Некрасов погружает свой текст в атмосферу народной (как мифологической, так и сказочной) архаики [Прокшин, 1975, с. 76-91].

Иномирие Пролога в эпосе – ночной лес – мифопоэтический мир природы, анималистически трактованный. В этом мире оказываются странники, и первым существом, к которому странники примеривают свой сакраментальный вопрос «кому живётся весело, вольготно на Руси» оказывается птичка, «пташка малая» – пеночка: «Ой, ты, пичуга малая! // Отдай свои нам крылышки, // сё царство облетим, // Посмотрим, поразведем, // Посмотрим – и дознаемся: // Кому живётся счастливо, // Вольготно на Руси?» [Некрасов, 1982, Т.5, с. 11]. В эпизоде ночного сбора «лесного народа» Некрасов явно вдохновляется текстами народных старин-скоморошин, например, «Птицы» или пушкинской «Медведихой», интерпретировал свой собственный фольклористический опыт [Филипповский, 2008]. Образ кукушки – своего рода природный аналог повтора – Некрасов не только вводит в текст Пролога, но и отдельно комментирует как фольклорист-этнограф: «Потом кукушка старая // Проснулась и надумала // Кому-то куковать; // Раз десять принималась, // Да всякий раз сбивалась // И начинала вновь... // Кукуй, кукушечка! // Заколосится хлеб, // Подавишься ты колосом – // Не будешь куковать!» (Кукушка перестаёт куковать, когда заколосится хлеб «подавившись колосом») (говорит народ – прим. Н. А. Некрасова) [Некрасов, 1982, Т.5, с. 9].

Связаны с русским песенно-сказочным фольклором и образ зайца («зайка серенький Из кустика соседнего»), и лисы («лисица хитрая»), и ворона («ворон, птица умная»). В мифопоэтическом контексте ночи интерпретирован образ филинов – ночных птиц (Слетелися семь филинов, // Любуются побоищем // С семи больших дерев, // Хохочут, полунощники!) и ворона («И ворон, птица умная, // Приспел, сидит на дереве // У самого костра, // Сидит да чёрту молится, // Чтоб до смерти // Ухлопали кого-нибудь») – зловещие образы ночного иномирия нечисти [Некрасов, 1982, Т.5, с. 9].

Если ночью «проснулось эхо гулкое», «кукушка старая // Проснулась..», то мужиков-странников напротив «сон начал их кренить». Ночь – классическое иномирие снов и видений. И не только в духе пушкинских «Бесов» (которые на зимней дороге «Домового ли хоронят, // Ведьму ль замуж выдают») или ведьмы, лешего, нечисти некрасовского Пролога [Пушкин, 1936, с. 414-415]. Сновидческая романтика ночи соотнесена в тексте Пролога с условно-романтическим, сказочным лейтмотивом поисков счастья в эпизоде с пеночкой. Отмеченный выше мотив сна странников мотивирует последующий разговор с пеночкой, спасение её птенчика за выкуп, которым оказывается волшебная скатерть-самобранка-сказочный народный аналог счастья земного: «Пусти на волю птенчика! // За птенчика за малого // Я выкуп дам большой» [Некрасов, 1982, Т.5, с. 12]. Иномирие ночи и сна что-то пророчит, обращено в будущее, так и финал Пролога, когда «Под устро как убитые // Заснули мужики», только открывает основной текст эпопеи, служит своеобразной экспозицией, поскольку мужики-странники тут же условливаются «В домишки не ворочаться, ... // Покуда не доведает... // Кому живётся счастливо, // Вольготно на Руси» [Некрасов, 1982, Т.5, с. 15].

Примечательно, что эпизод с пеночкой, как бы выводящий на тему сказочного счастья (скатерть-самобранка) и предвещающий, как уже отмечалось, последующие «интервью» с сакраментальным вопросом, по сути так же, как и иные, обсуждает проблему не счастья – беды с птенчиком: «у пеночки // С испугу птенчик крохотный // Из гнёздышка упал; // Щебечет, плачет пеночка, // Где птенчик? – не найдёт!» [Некрасов, 1982, Т.5, с. 9]. Вполне можно сравнить контекст эпизода экспозиции (пеночки и птенчика) с трагическими ситуациями матери и сына в одной из ключевых частей эпопеи «Крестьянка». Что касается концепта ночи, то он является ключевым не только для мифопоэтики Пролога, но как бы витает над текстом эпопеи в целом, оплетая практически всё её части [Прокшин, 1979]. Время действия в многих из них в финале либо клонится к вечеру, либо вообще совпадает с ночью, как это происходит в «Крестьянке», в главе «Пьяная ночь».

«Кому на Руси жить хорошо», – скорее риторический вопрос. Тем не менее странники (а вместе с ними и автор в названиях сменяющих друг друга глав эпопеи) пытаются как бы назвать конкретные социальные персонажи или типы по принципу «особости», некоей «собинности», и первой из глав является «Поп». Надо признать, что в крестьянском миру попу всегда отводилась особая роль. Конечно, самым «особым», «собинным», в тексте произведения так и остаётся Пролог со своим сказочно-мифологическим контекстом, главное место в котором занимает образ, мир ночи во всей его контрастной глубине, противопоставленности дневной, даже повседневной обыденности.

К тому же не рабочая, но просто перемещающаяся в пространстве артель мужиков-странников, по верному наблюдению Ю.В. Лебедева, как бы воспроизводит ситуацию сельского, мирского схода, своеобразной разговорной «деревенской завалинки» [Лебедев, 2003, с. 144]. Примечательно, что начинается глава 1 «Поп» опять же контрастными рассуждениями о старых и новых деревнях и не менее контрастными – о временах года, включая зиму и весенние половодья. Контекст несчастья заявлен и здесь: «Не любо и на старые, // Больней того на новые// Деревни им глядеть». И уж совсем парадоксально звучит он в последующих строках: «Ой, избы, избы новые! // Нарядны вы да строит вас // Не лишняя копеечка, // А кровная беда!..» [Некрасов, 1982, Т.5, с. 16]. Нищим и солдатам странники сразу отказывают в «особом» праве на «счастье»: «У нищих, у солдатиков // Не спрашивали странники, // Как им – легко ли, трудно ли // Живётся на Руси? // Солдаты шилом бреются, // Солдаты дымом греются, // Какое счастье тут?..» [Некрасов, 1982, Т.5, с. 16]. Структура первой главы чем-то напоминает Пролог – ещё до встречи с попом введена ремарка «Уж день клонился к вечеру..»

Вместе с тем принцип альтернативности очевиден и здесь: вопреки ожиданиям исповедь попа – о не счастье, в отношении к Прологу в 1 главе – не сказка. Негативные конструкции как бы предваряют эпизод общения с попом: «Небось! Мы не грабители! – // Сказал попу Лука... // Лука похож на мельницу: // Одним не птица мельница, // Что, как ни машет крыльями, // Небось не полетит» [Некрасов, 1982, Т.5, с. 17]. Повтор отрицательных

конструкций очевиден и в первой части исповеди попа, в ответах на вопрос «Каков попу покой?». В ответах же его на второй вопрос «Каков попу почёт?» – использована форма риторических вопросов, параллельных в известном смысле фразе-лейтмотиву «кому на Руси жить хорошо». Реакцией странников на ответы-риторические вопросы попа было молчание: «Потупились ребяташки, // Молчат – и поп молчит». Как известно сам поэт дал отрицательный ответ на вопрос, выраженный в заглавии поэмы: «Как порассудить, то на белом свете не хорошо жить никому..» (ответ адресован Шкляревскому и опубликован уже после смерти поэта – в иллюстрированной газете «Нева» № 48 за 30 ноября 1880 года, с. 774) [Евстигнеева, 1971, с. 403].

Замечательно соотнесена с антиномичной природой художественной концепции и Пролога, и 1 главы, да и эпопеи в целом локальная картина природы в центре главы «Поп». Это отнюдь однозначно трактованное изображение неба, на которое взглянул поп. На нём играли облака: «Вот правая сторонушка // Одной сплошною тучею // Покрылась – затуманилась, // Стемнела и заплакала: // ядами нити серые // Повисли до земли. // А ближе, над крестьянами, // Из небольших разорванных // Весёлых облачков // Смеётся солнце красное, // Как девка из снопов. // Но туча передвинулась, // Поп шляпой накрывается, – // Быть сильному дождю. // А правая сторонушка// Уже светла и радостна, // Там дождь перестаёт. // Не дождь, там чудо Божие: // Там с золотыми нитками // Развешаны мотки...» [Некрасов, 1982, Т.5, с. 21]. Поистине, это одно из лучших пейзажно-концептуальных решений во всей русской поэзии. Антиномия света и тьмы здесь вполне соотносится с принципиальными в экспозиции эпопеи – Прологе антиномичными концептами ночи и счастья.

Поставленный в Прологе риторический вопрос «кому живётся весело...», уже здесь подкреплённый эпизодом с водочкой и закуской (в духе древнерусского о «Руси есть веселие пити, не можем без того быти»), отозвался в тексте 2–3–4 глав «Сельская ярмонка», «Пьяная ночь», «Счастливые». В центре этого текста не просто соответствующая глава («Пьяная ночь»), но непосредственно концепт ночи, парадоксально и амбивалентно интерпретированный. Здесь всего в избытке – и счастья, и несчастья: в

счастливые здесь попадают и те, кому ранее априори было в том отказано – и солдат, и нищие, и уроды, и калеки, и обездоленные, обделённые, и заключённые. Эпическая тема пира, заданная в экспозиции-Прологе, здесь находит максимальный отклик, чтобы затем уже достаточно символично только перейти в название популярной части текста эпопеи («Пир на весь мир»), законченной Некрасовым (или почти законченной) уже в период его смертной болезни.

Мифопоэтическая, карнавальная по самой своей природе часть «Кому на Руси жить хорошо» с описанием престольного праздника в селе Кузьминском с традиционным в этом случае хмельным разгулом прописана автором в категориях раблезианского, «изнаночного» мира [Бахтин, 2015]. «Счастливые» откровенно-гротесково исповедуются либо в подчёркнуто-смеховом, либо в ужасающем, порой до фантазмагоричности контексте. Не менее гротескны портреты «счастливых»: «дьячок уволенный, // Тощей, как спичка серная», «старуха старая, // Рябая, одноглазая», «солдат с медалями, // Чуть жив, а выпить хочется», «Мужик с одышкой, // Расслабленный худой (Нос вострый, как у мёртвого, // Как грабли руки тощие, // Как спицы ноги длинные, // Не человек-комар)», «разбитый на ноги // Дворовый человек», «желтоволосый, сгорбленный... // Крестьянин-белорус», «пасмурный // Мужик с скулой свороченной», «оборванные нищие» и другие, – все претендующие на козушку водки, по причине своего счастья [Некрасов, 1982, Т.5, с. 50].

Здесь везде глубина темы уступает панорамной широте, здесь галерея народных типов складывается в общую картину поистине эпического масштаба, и весьма показательно, что её художественное время – пространство ночи («к вечеру покинули // Бурливое село», – финальные строки главы 2 «Сельская ярмонка» и «под утро разъехалась, // Поразбрелась толпа» – финал 3 главы «Счастливые», между ними пролегла «Пьяная ночь» – 4 глава) [Некрасов, 1982, Т.5, с. 37, 68]. Альтернативность контекста 2–4 глав состоит не только в связи с мотивом ночи, но, прежде всего, с парадоксальным карнавальным по сути самосознанием «счастливых», из глубин житейского убожества и несостоятель-

ности признающих себя «счастливыми», чтобы получить хмельной приз.

Эпическое видение Некрасова в его поэме в известном смысле сродни брейгелевскому, с его гротесково-народными праздниками и шествиями не только городскими, но и разворачивающимися на лоне природы, равно как и бесчисленными, характерными, для переходного XVII века (русского и голландского или иного европейского), пародийно-смеховыми эпизодами пиров, гуляний и застолий. Оттуда же могла прийти и утрированно-гротесковая тема земного изобилия, заданная уже в Прологе и развёрнутая в главе «Помещик». Однако, счастье помещичье, по его рассказу-исповеди, осталось всё в прошлом, ушло как дым вместе с прозвучавшим похоронным звоном: «по жизни по помещичьей // Звонят!... // Ой, жизнь широкая! // Прости-прощай навек! // Прощай и Русь помещичья! // Теперь не та уж Русь!... // е весело // Глядеть, как изменилося // Лицо твоё, несчастная // Родная сторона!...» [Некрасов, 1982, Т.5, с. 79].

Антиномичность, двуплановость мифопоэтического контекста русской жизни («Кому на Руси жить хорошо») в главе «Помещик» выражена прежде всего поэтическими формулами: «Усадьбы переводятся. // Взамен их распложаются // Питейные дома!» и другой – в финале главы: «Порвалась цепь великая, // Порвалась – раскочилась: // Одним концом по барину, // Другим по мужику!»... [Некрасов, 1982, Т.5, с. 81, 83]. Здесь очевидно речь идёт о пространстве-времени Русской земли, разорванном надвое, поляризованном, как разорвано, драматизировано бинарными оппозициями-противопоставлениями время-пространство текста некрасовской эпопеи исходной антитезой счастья-несчастья народного. Первая часть поэмы (как и последующие, связанные с экспозицией-Прологом) показывает концепт ночи как важный механизм контрастной организации текста эпопеи, её мифопоэтического контекста.

Сегодня очевидна и всеми исследователями признана текстовая связь главы «Последыш» (из второй части) с главой «Помещик» (из первой части), а также главы «Пир на весь мир» (из второй части) с главой «Последыш» (из второй части). Речь идёт о контекстуальной связи (мотивы помещика, Вахлячины и Власа)

и об указаниях самого автора в рукописных материалах и в переписке, и о логике народного календаря по главам: 1 часть (Никола вешный 9 мая), 2 часть – «Последыш» (Петров день 29 июня), и то же время, – в «Пир на весь мир», 3 часть – «Крестьянка» (август – жатва: «У нас уж колос сыпется, // Рук не хватает милые ...»), в рукописных бумагах ремарка «Ночь в августе недолгая»), как следует из публикаций В. В. Гиппиуса и особенно В. П. Аникина [Некрасов, 1982, Т.5, с. 139; Аникин, 1973; Гиппиус, 1934]. Никакая «революционная» значимость главы «Пир на весь мир» не может оправдать (фрагмент статьи Л. А. Евстигнеевой о текстологии «Кому на Руси жить хорошо») вынесение этой части за рамки цельного текста эпопеи (ср.: «Выделив его (*то есть «Пир на весь мир» – Г. Ф.*) из всего массива произведения, мы тем самым подчеркнём особое значение этой главы как революционного завещания Некрасова») [Евстигнеева, 1971, с. 433].

Уже отмечалось, что внутренняя жанровая антиномичность некрасовской поэзии изначально позволяет считать момент структурно-поэтической оппозиции ведущим, определяющим в процессе её анализа. Вместе с тем принцип структурной оппозиции отнюдь не выполняет, казалось бы, логически вытекающую дифференцирующую функцию, напротив, у Некрасова поэтические оппозиции, в том числе «Кому на Руси жить хорошо», решают задачи поэтического, а прежде всего мифопоэтического синтеза. Такова мифологема «Счастья» и его отсутствие («не счастья или даже несчастья»), таков мифопоэтический концепт ночи (мифопоэтическая оппозиция ночь-день или тьма-свет). Лейтмотив счастья/не счастья-несчастья, лейтмотив ночи входят в обширную систему мифопоэтических оппозиций в тексте эпопеи, некоторые из которых отмечены выше.

Оба названных лейтмотива решали авторскую задачу эпопейного характера текста, его связи с высокими поэтическими ориентирами, поднятыми над контекстом обыденной повседневности с её бытовой ориентацией. Характерная некрасовская «прозаизация поэзии», повествовательность как черта его поэтических текстов никак не предполагают их сугубую «приземлённость», профанирование высокой поэтической заданности, идеи.

Вслед за Пушкиным и Лермонтовым (параллельно с Тютчевым) Некрасов ориентировался скорее на углублённую поэтическую идею, другое дело, что при этом отнюдь не игнорировалось углубление в поэтическую почву в самом широком значении этого слова, включая, конечно, народно-поэтическую почву и народно-поэтическое словоупотребление.

Целый сгусток контрастных оппозиций, составляющих целое народной жизни села Вахлачины, открывает вступление к главе «Пир на весь мир» (из второй части): «В конце села Вахлачина, // Где житель-пахарь исстари // И частью – смолокур, // Под старой-старой ивою, // Свидетельницы скромною всей жизни вахлаков, // Где праздники справляются, // Где сходки собираются, // Где днём секут, а вечером // Целуются, милуются – // Шёл пир, великий пир!» [Некрасов, 1982, Т.5, с. 188]. Примечательно, что в рукописях поэмы последняя строка здесь первоначально читалась иначе: «Всю ночь огни и шум». Лейтмотив пира (заданный ещё в экспозиции-Прологе) в авторском сознании, очевидно, существовал с лейтмотивом ночи и утвердился в обсуждаемой строке и в связи с заглавием главы, и контекстом вступления: «Знакомец наш Клим Якович, // Видавший благородные // Пирры с речами, спичами – // Затейщик пира был.» Антиномичное единство Пира поначалу заявлено во вступлении, как «веселье»: «Пей, вахлачки, погуливай!» // Не в меру было весело: // У каждого в груди // Играло чувство новое... // Пристали: // «Пой весёлую!» [Некрасов, 1982, Т.5, с. 192]. Затем последовали текстовые ремарки: «Ту песню – не народную – // Впервые спел // Сын Трифона.. // А, слушая, притопывал, // Присвистывал, «весёлою» // Не в шутку называл». И здесь же – заглавия из I части: «Горькое время – горькие песни». «Весёлая» [Некрасов, 1982, Т.5, с. 192].

Антиномичный контекст эпопеи, почти везде пронизанный авторской иронией, в полной мере проявился в первой строфе «Весёлой», ставшей в школьной России конца XIX–XX века (и не только сельской) хрестоматийной: «– Кушай тюрю, Яша!» // – «Молочка-то нет!» // – «Где ж коровка наша?» – // «Увели, мой свет! // Барин для приплоду // Взял её домой». // Славно жить народу // На Руси святой!» [Некрасов, 1982, Т.5, с. 192]. Послед-

ние две строки затем повторены рефреном ещё в трёх строфах текста песни, следом за которой «Потом свою, вахлацкую, // Родную-хором грянули // Протяжную, печальную – // Иных по-камест нет» [Некрасов, 1982, Т.5, с. 193].

Глава «Пир на весь мир» буквально наполнена песнями (и не она одна) и знаменательно, что пир с песнями, который длился всю ночь («Пир только к утру кончился»), начавшись частью I «Горькое время – горькие песни», закончился частью IV «Доброе время-добрые песни». Среди названий песен в главе «Пир на весь мир» – барщинная, голодная, солдатская, солёная, уже упомянутая – весёлая, – ироничная антиномичность снимает беспросветность, оставляет место надежде: «Не дивно ли? // Широкая сторонка // Русь крещёная, // Народу в ней тьма тём, // А ни в одной-то душеньке // Спокой веков до нашего // Не загорелась песенка // Весёлая и ясная, // Как ведреный денёк. // «Не дивно ли? Не страшно ли? // О время, время новое! // Ты тоже в песне скажешься, // Но как?... Душа народная! // Воссмейся ж наконец!» [Некрасов, 1982, Т. 5, с. 193].

Некрасов, идя во многом вослед Гоголю, в своей народной эпоее явно стремился довести до ума идею исторического оптимизма Руси, как бы совместив в своём едином тексте гротесково-пародийный первый и погибший «оптимистичный» второй том гоголевских «Мёртвых душ». В этой связи совершенно ясно, почему поэт так стремился, преодолевая смертную болезнь, закончить «Пир на весь мир» как совершенно необходимую для единства замысла часть эпопеи (а совсем не как своё «революционное» завещание).

Лейтмотив ночи как в Прологе, так и в «Пире» выступает стержневым, причём комментируется его «весёлость» и «вольготность» на Руси: «Ай, песенка!... // Запомнить бы!... // Тужили наши странники, // то память коротка. // А вахлаки бахвалились – // Мы барщинные! // С наше-то // Попробуй, потерпи! // Мы барщинные! Выросли // Под рылом у помещика; // День – каторга, а ночь? // Что сраму-то! // За девками // Гонцы скакали тройками // По нашим деревням. // В лицо позабывали мы // Друг дружку в землю гляючи. // Мы потеряли речь. // В молчанку напивались, // В молчанку целовались. // В молчанку драка шла»

[Некрасов, 1982, Т.5, с. 194]. Антиномичность поэтической концепции эпопеи вполне проявилась в главе «Пир на весь мир», когда спор странников о счастье – «Кому на Руси жить хорошо» вылился в совсем иной спор: «И горячо заспорили // О том, кто всех грешней? // Один сказал: «кабатчики», // Другой сказал: «помещики», // А третий – «мужики».

Именно в главе «Пир на весь мир» при всём её оптимизме находим предельно контрастные эпизоды о великих грешниках – самоубийце («Про холопа примерного – Якова верного») и его жестоком господине, а также – разбойнике Кудеяре и злодее пане Глуховском («О двух великих грешниках»). Вселяющая надежду оппозиция 3 части главы «И старое и новое» (не случайно сформулированная Некрасовым как ситуация синтеза) дополняется финальными рассуждениями о двух путях «Средь мира долного // Для сердца вольного», где «Одна просторная // Дорога торная // Страстей раба, // Где души пленные // Полны греха», – противопоставлена другой, вполне евангельской, жертвенной (образ Гриши Добросклонова) – «Другая – тесная, // Дорога честная», отмеченная «Печатью дара Божьего».

Как ключевую в части «Пир на весь мир» рисует Некрасов ночную картину – сцену публичного покаяния в крестьянских грехах «Толпа вскочила на ноги, // Пронёсся выдох, послышалось: // «Так вот он грех... крестьянина! // И впрямь страшный грех!» – // И впрямь: нам вечно маяться, // Ох-ох!.. – сказал нам староста, // Опять убитый, в лучшее // Неверующий Влас // И скоро подававшийся // Как горю, так и радости. // «Великий грех! великий грех!» – // Тоскливо вторил Клим. // Площадка перед Волгою, // Луною освещённая, // Переменилась вдруг. // Пропали люди гордые, // С уверенной походкою, // Остались вахлаки, // Досьга не едавшие, // Не солоно хлебавшие... // Опять упали бедные // На дно бездонной пропасти, // Притихли, приубожились...» [Некрасов, 1982, Т.5, с. 212]. Глубины ночи антиномичны и таинственны (Пролог), они продуцируют как страшное, тёмное, губительное (самоубийство Якова верного), так и жизнетворное, светлое, утверждающее начало (покаяние мужиков ночью, над освещённой луной Волгой). То же относится и к вполне амбивалентной «Пьяной ночи». Однако, в полной

мере концепт ночи отождествился в эпосе в начальной (Пролог) и третьей («Крестьянка») частях.

Концепт ночи как стержневой поэтический приём Некрасова – автора эпоса «Кому на Руси жить хорошо», конечно же, появился не вдруг, случайно, но был выношен поэтом ещё до начала работы над текстом поэмы (1863). Ещё в конце 40-х гг. Некрасов в статье «Русские второстепенные поэты» не только открыл России великого поэта Ф. И. Тютчева, но сам открыл его для себя, своей последующей творческой эволюции [Скатов, 1971, с. 224-225]. Конечно, ещё до этого и до появления первого печатного сборника стихов Ф. И. Тютчева (1854) мотив ночи так или иначе присутствовал в произведениях Некрасова («Еду ли ночью по улице тёмной». «В деревне», «Колыбельная песня» (подражание Лермонтову). Однако, до высот сопоставимого с Тютчевым глобального философского-поэтического обобщения выводит Некрасов этот мотив уже в 60-е гг. начиная с «Рыцаря на час» (1862), «Железной дороги» (1864), и именно тогда начинается его работа над эпосом «Кому на Руси жить хорошо» [Филипповский, 1999].

Может быть, не так досконально, как Ф. И. Тютчев, но Некрасов без сомнения был знаком с произведениями европейских предромантиков и сентименталистов, романтиков – классиков «ночной темы» в поэзии, таких как Макферсон, Юнг, Мур, Новалис, Байрон, Шелли, Эйхендорф, Гёте, Гейне, Уланд, Гюго и многие другие [Филипповский, 2008, с. 19-23]. Как Ф. И. Тютчева, Некрасова привлекала «глубинность» ночной темы в поэзии, её поистине безграничные функциональные возможности, её связь с Истоками Бытия, природы и человека, её тайная сокровенность, сказочные и мифологические чары пограничья миров, пространства и времени.

Весь этот поэтический потенциал концепта ночи Некрасов в полной мере реализовал в своих малых поэмах «Рыцарь на час», «Железная дорога», «Мать» и, конечно, эпосе «Кому на Руси жить хорошо». Это не значит, что поэт не разрабатывал этот мотив в своих других произведениях, но отмеченные поэмы носят однозначно программный характер, и концепт ночи в них имеет самое непосредственное отношение к поэтической природе этой

программности. Часто эта программность у романтиков, европейских и русских, включая Ф. И. Тютчева, носит натурфилософский характер (например, мифопоэтические образы Новалиса в его «Гимнах и Ночи» являются ему, как ночь, в глубинах которой начало всякого бытия).

Пожалуй, лучше других раскрыл онтологическую природу мифопоэтического концепта ночи великий русский философ Николай Бердяев: «Падают ложные покровы, и обнажается добро и зло. Ночь не менее хороша, чем день, не менее божественна, в ночи ярко светят звёзды, в ночи бывают откровения, которых не знает день. Ночь первозданнее, стихийнее, чем день. (Ungrund) Я. Беме раскрывается лишь в ночи. День набрасывает на неё свой покров... Ночь метафизичнее, онтологичнее дня. Дневной покров не только в природе, но и в истории не прочен, он легко скрывается, в нём нет глубины. И весь смысл нашей эпохи, столь несчастливой для внешней жизни отдельных людей, в обнажении бездны бытия, в стоянии лицом к лицу перед первоосновой жизни, в раскрытии «наследья рокового». Это и означает вступление в ночь... День может изолгаться, порядок дня может истомить, энергия дня – истощиться, покровы дня – разложиться. Человек, живущий на поверхности, может стосковаться по первоосновам, первоистокам бытия. Самый процесс движения в глубину, в недра должен прежде всего производить впечатление угасания древнего света, погружения во тьму. Старая символика исторической плоти рушится, и человечество ищет новой символики, которая должна выразить совершающееся в духовной глубине» [Бердяев, 1994, с. 408-410]. Тютчев и Некрасов не просто могли бы (если бы это было возможно) подписаться под подобными мыслями и словами, они их вне всякого сомнения исповедовали. По крайней мере об этом однозначно свидетельствует их поэзия [Мережковский, 1991].

Однако, Некрасов, в отличие от европейски-образованного аристократа в отличие от Тютчева, смотрит в своей поэзии на концепт ночи скорее глазами народно-мифологической, народно-фольклорной архаики. В полной мере этот взгляд, это видение ночи проявились в Прологе «Кому на Руси жить хорошо», во многом предопределив художественную концепцию всей эпопеи.

Тем не менее, глубже всего мифопоэтический концепт ночи раскрылся в той части эпопеи, которая называлась «Губернаторша», а затем Некрасов назвал её «Крестьянка». Принципиальной разницы здесь нет, так как в обоих случаях речь идёт об образе крестьянки Матрёны Тимофеевны, которую народ по тексту третьей части прозвал «Губернаторша» (как если бы других женщин иные величали «Царица»). Легенда же этого прозвания связана с текстом 6–8 глав «Крестьянки», с вмешательством губернаторши Елены Александровны, принявшей участие в судьбе семьи Матрёны Тимофеевны, её мужа Филиппа.

«Крестьянка» (из третьей части), наряду с Прологом, – наиболее цельный текстовый массив в «Кому на Руси жить хорошо». Цельность эта достигается образным и сюжетно-композиционным единством всех восьми глав части (включая сюда и Пролог к «Крестьянке»). Уже первая строфа Пролога называет имя героини текста: «Не всё между мужчинами // Отыскивать счастливого // Пощупаем-ка баб!» – // Решили наши странники // И стали баб опрашивать...// Спросите вы Корчагину, Матрёну Тимофеевну, // Она же: губернаторша...» [Некрасов, 1982, Т.5, с.119]. По-прежнему сохраняется единый общий для всех разных частей эпопеи лейтмотив поиска счастливого, почти полностью сохраняется, повторено формульное представление странников, заданное впервые ещё в самом начале эпопеи, в её Прологе, сохраняется и мотив скатерти-самобранки, которая тут же «развернулася», пошла в дело.

Нельзя не отметить уважительный подход, с которым обратилась странники к Матрёне Тимофеевне: «Попа уж мы довели, // Довели помещика, // Да прямо мы к тебе // Чем нам искать чиновника // Купца, министра царского, // Царя (ещё допустит ли // Нас, мужичонков, царь?), – // Освободи нас, выручи! // Молва идёт всесветная, // Что ты вольготно, счастливо // Живёшь... Скажи по-божески: // В чём счастье твоё?». Странники согласны даже подсобить Матрёне Тимофеевне в уборке урожая: «... К вечеру всю рожь // Тебе сожнём!... // А ты нам душу выложи!» – // «Не скрою ничего!» [Некрасов, 1982, Т.5, с. 128-129]. Сохранён и общий с Прологом эпопеи лейтмотив – концепт ночи: «Уж звёзды рассажались // По небу тёмно-синему, // Высоко

месяц стал, // Когда пришла хозяйюшка // И стала нашим странником // Всю душу открывать».

Сокровенный мифологизм экспозиции эпопеи, её Пролога с тайнами и чудесами ночной сцены всецело соотнесён с тайнами и сокровенностью ночной исповеди Матрёны Тимофеевны с присущим ей явственным налётом архаики и хтоники. Ни в одном другом разделе эпопеи мотив ночи не перекрывает практически весь текст части, как это имеет место в Прологе и «Крестьянке». Даже беда с птенчиком пеночки (с которой, как мы помним впервые в Прологе соотнесён мотив поисков счастливого) как мотив экспозиции экстраполирована на трагический эпизод «Крестьянки» с гибелью сына Матрёны Тимофеевны – Дёмушки. «Семейный» эпизод с пеночкой в экспозиции пробрасывает связь к «Крестьянке», где исповедь-рассказ героини имеет всецело семейный ракурс: о её жизни в девичестве, замужестве, о её муже Филиппе, сыне Дёмушке, старом дедушке Савелии, их общей трагедии.

Разумеется, трагедия семьи Матрёны Тимофеевны как сюжет уводит к раннему Некрасову, автору «В дороге», где впервые с огромной силой изображена была трагическая история семьи Груши, её мужа ямщика, их мальчика-сына. Но там ещё не найден был поэтом поэтический фон исповедального рассказа и широкий по эпическому охвату контекст поэтического повествования. Ведь рассказ-исповедь Матрёны Тимофеевны, как бы опрокинутый в иномирие ночи, занимает в эпопее пространство не много не мало восьми глав плюс отдельный Пролог к третьей части. Но мотивы примитивной архаики, пусть в зародышевой форме, присутствуют уже в тексте «В дороге».

Там они вплавлены в примитивизм речи ящика, скорее связанные с его примитивным мировоззрением. Матримониальная линия «В дороге» (связанная с образованной в дворянской семье Грушей, которая злой судьбой оказалась хозяйкой крестьянской семьи), как таковая, лишена каких бы то ни было элементов архаики. Трагедия семьи ямщика заключается именно в том, что родовая тема здесь не состоялась, не завязалась, она парадоксальным образом отсутствует. Некрасов, который вырос в ярославском Заволжье – отходническом крае, всегда в зрелый пери-

од оставался поэтом почвы, несмотря на своё поэтическое «отходничество». Он по преимуществу поэт истоков. Глубже его никто не погружался в пучину народно-поэтической архаики, причём, поразительно то, что он чувствовал себя там вполне естественно. Такова, видимо, была специфика поэтического таланта или гения Некрасова. В. В. Тихомиров справедливо считает, что А. Григорьеву принадлежит приоритет в определении глубинных связей Некрасова с народным бытом, верованиями, традициями. В своей рецензии на сборник стихотворений Некрасова 1861 года А. Григорьев указывал на почвенные ориентиры поэзии Некрасова: «Глубокая любовь к почве звучит в произведениях Некрасова, и поэт сам искренне сознает эту любовь, одинаково любит он эту почву и тогда, когда рисует мрачные или грустные картины,... его поэзия всегда в уровень с почвой....» [Тихомиров, 2002, с. 75-81].

Не только зрелый Некрасов обращался к мотиву ночи. В раннем сборнике «Мечты и звуки» поэт отдавал дань вслед за Жуковским европейской философско-романтической традиции. Характерный отлёт мечты от земной реальности отличает его стихотворение «Ночь», только душа, фантазия поэта способны трансформировать тихую ночь в страшную бурю. Философско-романтическое противопоставление космической Вечности и земной Бренности, прорыв в трансцендентное звучит в стихотворении сборника «Мечты и звуки» «Поэзия», где обещание поэта – «проникать земные очи в мир надзвёздный научу». Названные выше имена европейских поэтов-романтиков, безусловно, оказали влияние на трактовку темы ночи, поэзии и мистики ночи в раннем сборнике Некрасова. Однако, неуспех и разочарование привели к тому, что Некрасов испытывал творческий кризис, который имел следствием коренную переориентацию его художественного метода, появление в 1845 году целого ряда произведений нового поколения с явственными чертами... поэтической рефлексии («В дороге», «Колыбельная песня подражание Лермонтову») и другие).

Философско-романтический взлёт раннего Некрасова закончился его приземлением на почву. Что и приветствовал Белинский, высоко отозвавшись о стихотворении «В дороге», где от

условно-романтической европейской поэтической дорожкой темы практически ничего не осталось. Некрасов сделал свой выбор, отныне его главной темой становится крестьянско-почвенническая с характерной повествовательной рефлексией. Беспредельную глубинность поэтико-романтического космоса Некрасов поменял на бездонную неисчерпаемость народно-поэтической почвы, философско-психологическую рафинированность (до которой по большому счёту в сборнике «Мечты и звуки» ему, в отличие от Тютчева, ему было ещё достаточно далеко) – на фольклорную и мифолого-поэтическую народную сказовость, лирико-психологическую и балладно-романтическую условно-метафизическую специфику поэзии – на лиро-эпическую или эпико-лирическую поэтическую масштабность и глубинность одновременно.

Вместе с тем, ранний сборник Некрасова создал базу для всего его последующего поэтического роста и развития, основу, фундамент для той антиномичности, контрастности, противопоставленности, даже парадоксальности, которая стала органической составляющей художественного метода зрелого Некрасова, определив характерные мифопоэтические свойства его зрелой поэзии. Имеется в виду то, что Некрасов сборника «Мечты и звуки» и Некрасов «В дороге» всё же один Некрасов при всём чётком впечатлении, что это амбивалентное явление не может не быть двумя качественными разными Некрасовыми.

Таков парадокс рождения Некрасова-поэта в его зрелом качестве, лиро-эпической жанровой синкретичности, мифопоэтической антиномичности, книжно-фольклорной, литературно-устнопоэтической сплавленности, масштабной эпической широте и исповедальной лирической глубине поэтического высказывания. В этом сложном и богатом качестве максимально эффективно работают такие излюбленные некрасовские супермасштабные и супер-глубинные темы, мотивы, концепты, определяющие мифопоэтическое качество его поэзии, как темы-мотивы-концепты Матери (Женщины, Семьи, Родины, Земли), Детства (Истоков, Начал, Возвращения), Ночи (Тайны, Исповедальности, Поэзии).

Ярче всего мифопоэтическое качество его поэзии проявилось в «Кому на Руси жить хорошо», а в рамках эпопеи – в Прологе и «Крестьянке». Сокровенное тайнознание совершается в обоих случаях под открытым звёздным небом ночи, где в первом случае, в Прологе корифеем драматической сцены выступает мир природы, а во втором случае – мир женской крестьянской души, – и оба в их первозданной открытости («...стала... // Всю душу открывать»). Под открытым звёздным небом морозной ночи звучит обращённая к Богородице истовая, молитва Матрёны Тимофеевны в критическую для неё и её семьи минуту жизни.

И как знак судьбы свыше, когда ночью она бежит из дома («И тут с печи спрыгнула, // Обулась. Долго слушала – // Всё тихо, спит семья! // Чуть-чуть я дверью скрипнула // И вышла. Ночь морозная...»), звучат слова народной песни («Из Домниной избы, // Где парни собиралися, // Гремела песня складная, // Любимая моя...»): // «На горе стоит ёлочка, // Под горой светёлочка, // Во светёлочке Машенька. // Приходил к ней батюшка, // Будил её, побуживал: // Ты, Машенька, пойдём домой! // Ты, Ефимовна, пойдём домой! // Ночь темна и немесячна, // Реки быстры, перевозов нет, // Лесы тёмны, караулов нет...» [Некрасов, 1982, Т.5, с. 175-176]. Тройной, в классической фольклорной традиции, повтор текста песни завершается в финале всё же не отрицательной, а положительной концовкой-исходом: «Я иду, сударь, и слушаю: // Ночь светла и месячна. // Реки тихи, перевозы есть, // Лесы тёмны, караулы есть» [Некрасов, 1982, Т.5, с. 175-176].

С этим добрым знаком-словами любимой песни мифопоэтически изомофной молитве в завершении главы «Трудный год» бежит героиня, чтобы из тех же глубин ночи и своей собственной души обратиться с горячей молитвой о спасении к Богородице. Таков мифопоэтически-двоемирный (ср. мотив теней в Прологе и «Крестьянке»), контекст ночи, которым открывается глава «Губернаторша»: «Почти бегом бежала я // Через деревню, – чудилось, // Что с песней парни гонятся // И девицы за мной. // За Клином огляделась я: // «Равнина белоснежная, // Да небо с ясным месяцем», // Да я, да тень моя... // Не жутко и не боязно // Вдруг стало, – словно радостью // Так и взмывало

грудь... // Спасибо ветру зимнему! // Он, как водой студёною, // Большую напоил; // Обвеял буйну голову, // Рассеял думы чёрные, // Рассудок воротил. // Упала на колени я: // «Открой мне, Матерь Божия, // Чем Бога прогневила я? ..// Владычица! Во мне // Нет косточки неломаной, // Нет жилочки нетянутой, // Кровинки нет непорченной – // Терплю и не ропщу! // Всю силу, Богом данную, // В работу полагаю я, // Всю в деточек любовь! // Ты видишь всё, владычица, // Ты можешь всё, заступница! // Спаси рабу свою!...» [Некрасов, 1982, Т.5, с. 176-177].

Ф. И. Тютчев, «самая ночная душа русской поэзии» (по словам А. Блока), в своих «ночных» стихах поэтизировал хаос: «О, страшных песен сих не пой // Про древний хаос, про родимый!...» («О чём ты воешь, ветр ночной?...»). Симптоматично, как высказался по этому поводу А. Фет: «Прислушайтесь к тому, что ночной ветер напевает нашему поэту, – и вам станет страшно» [Блок, 1962, с. 25; Фет, 1982, с. 156]. Хаос, по словам В. Соловьёва, является «отрицательной беспредельностью», провоцирующий как порыв, так и трагический разрыв человека и Космоса, ибо «порыв к слиянию с беспредельным есть отрицание бытия-общения, уничтожение «смертной груди» [Соловьёв, 1991, с. 475; Гиршман, 2001, с. 21]. Такова концепция философско-метафизической «ночной» поэзии Ф. Тютчева. Мифолого-символическая основа этой «ночной» поэзии несомненна (ср... «в олицетворении ветра (ночного) начинает актуализироваться его символическая и мифологическая подпочва ...» [Бройтман, 2001, с. 9].

Её природа принципиально отлична от некрасовской поэзии ночи в «Кому на Руси жить хорошо». Тютчевский финал («О чём ты воешь, ветр ночной?...») всецело метафизичен, умозрительен, не идёт дальше порыва: «О! бурь заснувших не буди – // Под ними хаос шевелится!...» [Бройтман, 2001, с. 10]. И если С. Бройтман и говорит о хтонике («он, то есть хаос) «шевелится», как хтоническая стихия, но и как ребёнок во чреве», то речь может идти у него лишь о «космической хтонике», то есть хтонике условно-мифологической, но отнюдь не связанной с земной почвой (или даже подпочвой) [Бройтман, 2001, с. 10].

Тютчевская поэзия ночи это поэзия бесконечности миров, – не только природы, но и человека (сравните у Лермонтова: «звезда с звездой говорит ...»). Конечно, хтоника может и должна быть «корневой», но вот как точно говорит о специфике тютчевской хтоники». В.Соловьёв: «Конечно, Тютчев не рисовал таких грандиозных картин моровой жизни в целом ходе её развития, какую мы находим у Гёте.. Но и сам Гёте не захватывал быть может, так глубоко, как наш поэт, *тёмный корень* мирового бытия, не чувствовал так сильно и не сознавал так ясно таинственную основу всякой жизни, – природной и человеческой, – ту основу, на которой зиждется и смысл космического процесса, и судьба человеческой души, и вся история человечества» [Соловьёв, 1991, с. 473-474]. Ведь в понятие «порыв» (будь то человека, ветра или миров) Тютчев вкладывал сугубо поэтическое не столько даже *творящее*, сколько творческое начало, качество, содержание.

Некрасов же, как почвенник, вкладывал в это понятие как раз *животворящее* качество, его корень бытия, в отличие от тютчевского не «тёмный», а «светлый». Ночь Матрёны Тимофеевны в принципиальном для поэтической философии Некрасова ночном эпизоде «Крестьянки» – прежде всего – светлая ночь. Мир общения крестьянки с Вечностью – «Равнина белоснежная, // Да небо с ясным месяцем». Как у Тютчева, есть и ветер Вечности, но иной – «Спасибо ветру зимнему! // Он, как водой студёною, // Больную напоил: // Обвеял буйну голову, // Рассеял думы чёрные, // Рассудок воротил» [Некрасов, 1982, Т.5, с. 175-177]. Там, где у Тютчева Хаос (древний, родной), у Некрасова – христианский (Богородица и Бог) и русский (зимний) Космос. Если у Тютчева – продуцирующее (тёмное хтоническое) движение – «хаос шевелится», то у Некрасова – животворящая молитва: «Молиться в ночь морозную // Под звёздным небом Божиим // Люблю я с той поры» (либо плач или песня во многих эпизодах эпопеи). И обращена молитва Матрёны Тимофеевны к Богу и Богородице, к небу тёмной звёздной ночи и светлой снежной земле: «Беда пристанет – вспомните // И жёнам посоветуйте: // Усердней не помолишься // Нигде и никогда. // Чем больше я молилася, // Тем легче становилось, // И силы прибавлялося, // Чем

чаще я касалась // До белой снежной скатерти // Горящей головой...» [Некрасов, 1982, Т.5, с. 176-177].

«Крестьянка» как поэтический текст буквально наполнена ночными эпизодами, и в этом отношении Некрасов здесь (да и в целом в своём творчестве, не только в «Рыцарь на час», «Железной дороге») вполне соотносим с «поэтической ночной душой» – Тютчевым. Однако, как скатерть-самобранка ночного текста Пролога с её животворящей природой, так и образ матери, женщины – главы семьи Матрёны Тимофеевны с её ночной, снежной (зимней) животворящей молитвой – ключевые моменты поэтической авторской концепции «Кому на Руси жить хорошо», совпадающие текстуально с начальной и финальной фазами эпопеи (главы VI «Трудный год», VII «Губернаторша», VIII «Бабыя притча» – завершающие в третьей, последней части эпопеи). В отличие от умозрительно-творящей «ночи» Тютчева, концепт ночи у Некрасова и не только в «Кому на Руси жить хорошо», выводит на обретение искомого, жизненно важного и спасительного. Хтоническое, исконное, творящее единство тёмного ночного неба и матери-сырой земли (зимней, укрытой снегом) даёт Матрёне Тимофеевне в молитве Богу и Богородице то единственное, искомое трудное счастье (предреченное словами народной песни, напророчившей надежду), которое пришло с помощью губернаторши Елены Александровны и принесло спасение мужа Филиппа и всей семьи.

Мифопоэтический изоморфизм «Кому на Руси жить хорошо», номинально связан с недискретным, всегда длящимся, переходящим мотивом счастья (поисков счастья), оно как бы нигде и ни у кого не обретается, и в финале у Матрёны Тимофеевны «Ключи от счастья женского, // От нашей вольной волюшки, // Зброшены, потеряны // У Бога самого» [Некрасов, 1982, Т.5, с. 175-177]. Однако, истинный мифопоэтический изоморфизм, а вместе с ним и мгновения подлинного счастья, обретения единства, слияния, соединения с небом, землёй, Богом и Богородицею – достигаются в эпизоде молитвы Матрёны Тимофеевны Богу и Богородице под открытым ночным звёздным небом на светлой покрытой снегом земле. Все антиномии текста эпопеи (включая основной мифопоэтический сюжет-счастья – не счастья, несча-

ствя) приходят здесь в состояние изоморфизма (включая мистическое единение антиномичных: тёмного звёздного ночного неба и светлой, покрытой снегом земли). Объединяет же всё исконная живоносная, животворящая природа женщины – Матрёны Тимофеевны, выступающей в эпосе как персонаж сугубо мифопоэтический, как мать, хозяйка, жена, дочь и т. д., объединяющий вокруг себя весь сонм народных персонажей – народ как главный, собирательный образ эпоса «Кому на Руси жить хорошо». И, так получается по тексту поэмы, более всего с ним соотносится мифопоэтический лейтмотив-концепт ночи, проходящий также через все части эпоса и являющийся мифопоэтическим образом-изоморфом.

Некрасов как поэт-шестидесятник

Великая реформа освобождения крестьян в России 1861 года отразилась в творчестве Н. А. Некрасова не меньше, а, возможно, даже больше, чем в произведениях других русских писателей и поэтов. Так, в стихотворении «Свобода» – прямом поэтическом отклике на события 1861 года, с пафосом говорится: «Муза! С надеждой приветствуй свободу!». Вместе с тем, в многочисленных произведениях, созданных в 60-е гг. и так или иначе противоречиво вобравших в себя главные настроения эпохи крестьянской реформы, особенно ярко проявились характерные архаические черты поэтического менталитета Некрасова [Дубинская, 1954]. Не просто обновление России и её жизни, но очевидное антиномичное перемещение русского мира в иное измерение, в новое пространство и время поэт передавал в своих текстах, как ни парадоксально звучит, в категориях иномириа-двоемирия, столь характерных и типичных для мифопоэтического строя литературно-художественного мышления и соответствующей текстовой поэтики. Возможно, отразившееся в известном стихотворении 1861 г. «Крестьянские дети», не только провинциальное, ярославско-грешневское («медвежьего угла») детство поэта спровоцировало эти наложившие печать на всё творчество поэта, в том числе и в 60-е гг., специфические архаические и мифопоэтические черты и особенности.

Для поэзии Некрасова 60-х гг. в разных жанрах (стихотворениях, малых поэмах, больших поэмах) характерной, едва ли не доминантной оказалась тема смерти или мотив смерти (похорон, могилы, покойников). С начала 60-х гг. («На Волге», «Рыцарь на час», «На смерть Шевченко», «Крестьянские дети», «Похороны», «30 ноября 1861 года») через все 60-е гг. этот весьма своеобразный мотив потусторонности доминирует в обширном пласте произведений от «Благодарение Господу Богу...», «Орина, мать солдатская», «Памяти Добролюбова», «Умру я скоро, жалкое наследство...» до классических в творчестве Некрасова – «Железная дорога», «Не рыдай так безумно над ним», «Песня» («Отпусти меня, родная...») и, конечно, «Мороз, Красный нос» [Мостовская, 2000, с. 149-155; Илюшин, 1995, с. 29-33]. Судя по этому массиву произведений именно 60-х гг., можно было бы, казалось, подумать, что восприятие поэтом реформы и самого факта освобождения крестьян в России (столь долгожданное!) окрашено преимущественно в траурные тона. Но нет, конечно, принимая реформу («Свобода»), Некрасов воспринимал её проблемно («...Народ освобождён, но счастлив ли народ?...»). Проблемность же эта носила в поэтической ментальности Некрасова черты христианского (крестьянского!) обновления, освобождения как Христова искупления, спасения в будущем веке (как Пасхи-Воскресения – «смертию смерть поправ»). Характерно в этом отношении поэтическое послание 1861 года, обращённое к Тургеневу («Тургеневу»).

Некрасов завершает его евхаристическими образами, явно соотнесёнными с восприятием Реформы: «Непримиримый враг цепей // И верный друг народа, // До дна святую чашу пей, // На дне её – свобода!» [Некрасов, 1982, Т.3, с. 189-190]. Христианская (крестьянская, по-Некрасову) жертвенная тема просматривается особенно интенсивно в произведениях поэта именно 60-х гг., например, финал «Песни. III. Молодые» 1866 г.: «Повенчавшись, Парасковье // Муж имущество казал: // Это стойлице коровье, // А коровку Бог прибрал! // Нет перинки, нет кровати, // Да теплы в избе полати, // А в клетки, вместо телят, // Два котёночка пищат!// Есть и овощ в огороде – // Хрен да луковица, // Есть и медная посуда – // Крест да пуговица!» [Некрасов, 1981, Т.2,

с. 250]. Традиционный для русского Православия акцент на по-
смертном воздаянии, загробном освобождении души христиани-
на от брэнной земной оболочки для вечной жизни во Христе ха-
рактерно отразился в интерпретации темы свободы-
освобождения (60-е гг.), например, в концовке некрасовского
текста «Не рыдай так безумно над ним...»: «Русский гений из-
давна венчает // Тех, которые мало живут, // О которых народ за-
мечает: // «У счастливого недруги мрут, // У несчастного друг
умирает...» [Некрасов, 1982, Т.3, с. 61].

То же можно сказать о концовке стихотворения «Мать»
(1868) с характерной темой тернового венка. Скорее всего
Некрасов воспринимал Реформу 1861 года в своих произведени-
ях непосредственно этого времени в категориях христианского
Спасения – освобождения к Новой жизни [Нольман, 1994].
В этих же категориях образца некрасовской поэтической ментальности 60-х гг. следует прочитывать и «Памяти Добролюбо-
ва» и «На смерть Шевченко», и другие мнимо-революционно-
демократические стихи, в том числе, связанные с напряжённо-
жертвенной темой, вплоть до пресловутых фраз о «жертвенной
крови». В финале «Умру я скоро. Жалкое наследство...» (1868)
речь идёт о характерной для Некрасова 60-х гг. теме свободы,
освобождения в категориях евангельской любви и спасения, а
никак не некоего «пролития крови», а если «борьбы», то только
как аналога пути к спасению: «Я призван был воспеть твои стра-
данья // Терпением изумляющий народ! // И бросить хоть единый
луч сознания // На путь, которым Бог тебя ведёт, // Но, жизнь лю-
бя, к её минутным благам // Прикованный привычкой и средой, //
Я к цели шёл колеблющимся шагом, // Я для неё не жертвовал
собой, // И песнь моя бесследно пролетела // И до народа не до-
шла она, // Одна любовь сказаться в ней успела // К тебе, моя
родная сторона! // За то, что я, черствя с каждым годом, // Её
умел в душе моей спасти, // За каплю крови, общую с народом, //
Мои вины, о Родина! Прости!...» [Некрасов, 1982, Т.3, с. 40-41].

Конечно, Некрасов был поэт, а не историк-публицист или
религиозный философ в восприятии эпохи освобождения кре-
стьянства на Руси. Тем более, что в своей поэзии Некрасов об-
ращался к теме крестьянства, неотделимого от исконной Почвы,

потому и христианство Некрасова всегда было «почвенным христианством» [Кусков, 1997, с. 134]. Таковым оно и сказалось в контексте Свободы 60-х гг., и сказалось в поэтическом, естественно, ракурсе. Ни в коем случае нельзя делать из Некрасова-поэта только историка-мыслителя и философа или публициста потому, что он владел журналом или был в эпицентре журнальной борьбы и полемики, кипения общественной мысли эпохи Реформы: вполне вероятно, что существовали как бы два разных Некрасова, и было бы ошибкой их отождествлять. Образ смерти в поэтике Некрасова 60-х гг., времени эпохальных «Железных дороги» и поэмы «Мороз, Красный нос», как уже говорилось, выступал как один из важнейших концептов переходности, связи между мирами человеческого существования в Вечности. И примечательно, что как минимум в трёх текстах именно 60-х гг. поэтическим аналогом этой переходности и связи выступает характерное слово «обаяние» («обаянье»), месту которого в поэтике Некрасова была посвящена наша отдельная статья [Филипповский, 2008].

Слово «обаяние» в поэзии Некрасова появляется в стихотворении 1862 года «Надрывается сердце от муки», где в образах перехода – прежде всего, образах весны, как времени обновления, возрождения, возвращения жизни – поэт приветствовал эпохальное освобождение крестьян на Руси: «Надрывается сердце от муки, // Плохо верится в силу добра, // Внемя в мире царящие звуки // Барабанов, цепей, топора. // Но люблю я, весна золотая, // Твой сплошной чудно-смешанный шум; // Ты ликуешь, на миг не смолкая, // Как дитя, без заботы и дум, // В обаянии счастья и славы, // Чувству жизни ты вся предана...» [Некрасов, 1981, Т.2, с. 152]. Лексема «обаяние» с её архаико-поэтической коннотацией встречается ещё дважды именно в произведениях Некрасова 60-х гг. «Крестьянские дети» 1861 года и «Железная дорога» 1864 года. Контекст детства как весны человеческой жизни перекликается с фразой, цитированной выше, но в «Крестьянских детях» двойкий переходный контекст осложняется третьим – темой смерти: «Играйте же, дети! Растите на воле! // На то вам и красное детство дано, // Чтоб вечно любить это скудное поле, // Чтоб вечно вам милым казалось оно. // Хра-

ните своё вековое наследство, // Любите свой хлеб трудовой – // И пусть обаянье поэзии детства // Проводит вас в недра землицы родной» [Некрасов, 1981, Т.2, с. 115-122]. Однако, кроме первой, второй и третьей (смерти), переходной темой, мотивом-медиумом, мотивом-трансфером здесь выступает тема поэзии, слитая с темой детства – «обаянье поэзии детства». Уже отмечалось, что лексема «обаяние» в своей архаичной семантике связи миров значит «наваждение», «магические, колдовские преобразующие (или поэтические) чары», что полностью оказалось востребовано в некрасовских стихах именно 60-х гг., времени эпического и концептуального перехода на Руси.

В «Железной дороге» названные четыре переходных контекстуальных задания применительно к слову «обаянье» осложнены пятым – контекстом ночи: «Добрый папаша! К чему в обаяньи // Умного Ваню держать? // Вы мне позвольте при лунном сиянии // Правду ему показать» [Некрасов, 1981, Т.2, с. 168-172]. В итоге герой-повествователь показывает мальчику Ване «правду» в образах мертвецов-строителей железной дороги, положивших свои жизни на строительство железной дороги (как явствует, Николаевской – Петербург-Москва, то есть связывающей обе российские столицы). Тем самым, трансфер-концепты ночи и другой – железной дороги добавляются к банку предшествующих, названных выше образов-концептов перехода, связи миров, времени и пространства. Характерно, что именно в знаково-переходную эпоху 60-х гг. в произведениях Некрасова образ-концепт смерти соединён в текстах его стихотворений с целым рядом других образов-трансфертов. Знаменательно, что везде они соединены словом-понятием, пришедшим из поэтической архаики – «обаянье». Именно это слово-концепт более, чем другие указывает на архаизирующие мифопоэтические особенности текстовой мотивации Некрасова. И, несомненно, на появление этого специфического поэтического образа-понятия-трансферта в обсуждаемых текстах повлияла эпоха 60-х гг. XIX в. с её великим феноменом – чудом освобождения крестьян на Руси.

Архаическая поэтика Некрасова («Обаянье поэзии детства»)

Два произведения Некрасова, где слово «обаянье» употреблено в контексте детского образа или детства, – это «Железная дорога» и «Крестьянские дети». Употреблено не просто в расхожем значении «очарование», что указывает, например, популярный словарь С. И. Ожегова [Ожегов, 1990, с. 422]. В «Железной дороге»: «Добрый папаша! // К чему в обаянии // Умного Ваню держать? // Вы мне позвольте при лунном сиянии // Правду ему показать» [Некрасов, 1981, Т.2, с. 168-172], – цитируется в «Словаре современного русского литературного языка» с пометой (устар.), то есть устаревшее, а «обаянье» здесь поясняется, как «состояние человека, находящегося под воздействием каких-либо чар, внушения» [Словарь, 1959, Т.8, с. 18]. В этой же словарной статье приводится строка Ф. И. Тютчева из стихотворения «Две силы есть...» со схожим глагольным управлением: «Бестрепетно, в каком-то обаянье // Идёт сама навстречу клеветы...», или здесь же иная строка Тютчева из стихотворения «Альпы»: «Властью некой обаяны, // До восшествия зари, // Дремлют, грозны и туманны // Словно падшие цари...». В словаре В. И. Даля [Даль, 2002, Т.2, с. 470] к слову «обаяние» отсылает к статье «обаявать, обаять» кого-нибудь – «околдовывать, очаровывать, обавать», близкое по значению к древнерусскому «обаяние» – волхование, чародейство. В. И. Даль в отмеченной выше статье приводит фразу со словом «обаяние»: «Он в каком-то обаянии, // Ничего не видит» [Даль, 2002, Т.2, с. 470].

Герой-повествователь из некрасовской «Железной дороги» будто руководствуется последней приведённой фразой из словаря В. И. Даля: романтической, исполненной поэзии сценой русской природы конца осени – начала зимы и романтических путевых размышлений («Всё хорошо под сиянием лунным, // Всюду родимую Русь узнаю... // Быстро лечу я по рельсам чугунным, // Думаю думу свою...») [Некрасов, 1981, Т.2, с. 168-172]. Он вознамерился снять романтическую пелену (ср. приём А. Н. Радищева со снятием повязки с глаз героя Истиной-Прямовзорой) с очарованных глаз «умного» Вани и «правду ему показать». Далее следует известный рассказ о строителях желез-

ной дороги, которые появляются как бы в ночном видении бегущих по сторонам дороги мертвецов: их «пение дикое» свидетельствует и об ожившей потусторонности, и об ужасах каторжного труда. Причём, сам мальчик Ваня признаёт это потустороннее видение как свой сон: «Видел, папаша, // Я сон удивительный, – // Ваня сказал, // Тысяч пять мужиков...» [Некрасов, 1981, Т.2, с. 168-172].

Мифопоэтический контекст «Железной дороги» как бы множит оппозиции: ночь – день, жизнь (как «фирменный знак» молодости-детства) – смерть (как знак бегущих «живых мертвецов»), «правда» (как знак некой реальности) – «обаяние» (как чары и наваждение), мир и иномирие, романтизация и деромантизация, сон и явь, герой-повествователь, очевидный демократ, и его оппонент – «папаша» в генеральской шинели. Особенности поэтики «Железной дороги» позволяют считать ведущим в специфике текста приём мнимой деромантизации. То есть, мнимого снижения, мнимого перемещения из сферы сакрального в сферу профанного.

«Правда» о строителях дороги, как бы раскрытая истина и реальность, которые по тексту поэмы предстают как своего рода сакрализованное иномирие, а его «обитатели» чуть ли не «святые подвижники», чуть ли не мученики. Почти «сверхэстетичные» описания прекрасной русской природы при лунном сиянии явно преодолеваются духовной эстетизацией подвижников-мучеников, строителей дороги (с причастностью чистой «очарованной» души ребёнка). Фраза об «обаянии умного Вани», при том, что «обаяние» выступает знаком двоемирия с характерными «чарами» иномирия, столь щедро рассыпанными в «лунном пейзаже» «Железной дороги», не может не восприниматься как некий оксюморон.

Поэма об «очарованных странниках», как уже отмечалось, не единственная у Некрасова, где «обаяние поэзии детства» вписано в мифопоэтический контекст жизни-смерти. Вот строки из малой поэмы «Крестьянские дети»: «Играйте же, дети, // Растите на воле // На то вам и красное детство дано – // Чтоб вечно любить это скудное поле, // Чтоб вечно вам милым казалось оно. // Храните своё вековое наследство, // Любите свой хлеб трудо-

вой, // И пусть обаянье поэзии детства // Проводит вас в недра землицы родной!...» [Некрасов, 1981, Т.2, с. 115-127]. Ключевыми в этих характерных строках, несомненно, выступают повторы: «вечно», «вековое», несущее знаки вечности, а также знаки любви: «любить», «любите», – только и способной преодолеть пропасть между жизнью и смертью. Приём мнимой деромантизации ясно читается в тексте поэмы «Крестьянские дети».

Если в начале текста описания детей, их похожих на цветы глаз в щели сенного сарая и их самих как птиц небесных (не случайно образы птиц так щедро рассыпаны в начале текста поэмы), явно романтизированы, то контрастный характер имеет эпизод с «мужичком-с-ноготок». Неслучайно ему предшествует авторская ремарка: «Итак, обернуть мы обязаны, кстати, // Другой стороною медаль». Здесь «всё, всё настоящее русское было, // С клеймом нелюдимою мертвящей зимы, // Что русской душе так мучительно мило...» [Некрасов, 1981, Т.2, с. 115-127]. Мифопоэтический образ-оксюморон «мучительно мило» разрешается затем всеобъемлющей метафорой-оксюмороном: «И пусть обаянье поэзии детства // Проводит вас в недра землицы родной...» [Некрасов, 1981, Т.2, с. 115-127]. Здесь опять, как и в «Железной дороге», ключевым знаком двоимирия выступает лексема «обаянье». Архетипически-архаическая, она выступает как знак поэзии, как таковой, – как экзотический и глубоко русский, даже древнерусский, знак поэтической почвы, той самой, откуда родом и Детство. Некрасов сам вырос из этой Почвы, отсюда же выросла и его Поэзия.

Великая реформа освобождения крестьян в России 1861 года отразилась в творчестве Н.А.Некрасова не меньше, а, возможно, даже больше, чем в произведениях других русских писателей и поэтов. Так, в стихотворении «Свобода» – прямом поэтическом отклике на события 1861 года, с пафосом говорится: «Муза! С надеждой приветствуй свободу!» [Некрасов, 1981, Т.2, с. 127]. Вместе с тем, в многочисленных произведениях, созданных в 60-е годы и так или иначе противоречиво вобравших в себя главные настроения эпохи крестьянской реформы, особенно ярко проявились характерные архаические черты поэтического менталитета Некрасова [Дубинская, 1954]. Не просто обновле-

ния России и её жизни, но очевидное антиномичное перемещение русского мира в иное измерение, в новое пространство и время поэт передавал в своих текстах, как ни парадоксально звучит, в категориях иномирия-двоемирия, столь характерных и типичных для мифопоэтического строя литературно-художественного мышления и соответствующей текстовой поэтики. Возможно, отразившееся в известной малой поэме 1861 года «Крестьянские дети», не только провинциальное, ярославско-грешневское («медвежьего угла») детство поэта спровоцировало эти наложившие печать на всё творчество поэта, в том числе и в 60-е годы, специфические архаизирующие и мифопоэтические черты и особенности.

Для поэзии Некрасова 60-х годов в разных жанрах (стихотворениях, малых поэмах, больших поэмах) характерной, едва ли не доминантной оказалась тема смерти или мотив смерти (похорон, могилы, покойников). С начала 60-х годов («На Волге. Детство Валежникова», «Рыцарь на час», «На смерть Шевченко», «Крестьянские дети», «Похороны», «30 ноября 1961 года») через все 60-е годы этот весьма своеобразный мотив потусторонности доминирует в обширном пласте произведений от «Благодарение Господу Богу...», «Орина, мать солдатская», «Памяти Добролюбова», «Умру я скоро, жалкое наследство...» до классических в творчестве Некрасова – «Железная дорога», «Не рыдай так безумно над ним», «Песня» («Отпусти меня, родная...») и, конечно, «Мороз, Красный нос» [Мостовская, 2000; Илюшин, 1995; Филипповский, 2006; Скатов, 1986].

Судя по этому массиву произведений именно 60-х годов, можно было бы, казалось, подумать, что восприятие поэтом реформы и самого факта освобождения крестьян в России (столь долгожданное!) окрашено преимущественно в траурные тона. Но нет, конечно, принимая реформу («Свобода»), Некрасов воспринимал её проблемно («...Народ освобождён, // Но счастлив ли народ? ...»). Проблемность же эта носила в поэтической ментальности Некрасова черты христианского (крестьянского) обновления, освобождения как Христова искупления, спасения в будущем веке (как Пасхи-Воскресения – «Смертию смерть поправ»). Характерно в этом отношении поэтическое послание

1861 года, обращённое к Тургеневу («Тургеневу»). Некрасов завершает его евхаристическими образами, явно соотнесёнными с восприятием Реформы: «Непримиримый враг цепей // И верный друг народа, // До дна святую чашу пей, // На дне её – свобода!» [Некрасов, 1982, Т.3, с. 189-190].

Христианская (крестьянская, по-Некрасову) жертвенная тема просматривается особенно интенсивно в произведениях поэта именно 60-х годов, например, финал «Песни. III. Молодые» 1866 г.: «Повенчавшись, Парасковье // Муж имущество казал: // Это стойлице коровье, // А коровку Бог прибрал! // Нет перинки, нет кровати // Да теплы в избе полати, // А в клетки, вместо телят, // Два котёночка пищат! // Есть и овощ в огороде – // Хрен да луковица, // Есть и медная посуда – // Крест да пуговица!» [Некрасов, 1981, Т.2, с. 250]. Традиционный для русского Православия акцент на посмертном воздаянии, загробном освобождении души христианина от брэнной земной оболочки для вечной жизни во Христе характерно отразился в интерпретации темы свободы-освобождения (60-е гг.), например, в концовке некрасовского текста «Не рыдай так безумно над ним...»: «Русский гений издавна венчает // Тех, которые мало живут, // О которых народ замечает: // «У счастливого недруги мрут, // У несчастного друг умирает...» [Некрасов, 1982, Т.3, с. 61].

То же можно сказать о концовке стихотворения «Мать» (1868) с характерной темой тернового венка. Скорее всего Некрасов воспринимал Реформу 1861 года в своих произведениях непосредственно этого времени в категориях христианского Спасения – освобождения к Новой жизни [Нольман, 1994; Кусков, 1997]. В этих же категориях образца некрасовской поэтической ментальности 60-х гг. следует прочитывать и «Памяти Добролюбова» и «На смерть Шевченко», и другие мнимо-революционно-демократические стихи, в том числе связанные с напряжённо-жертвенной темой, вплоть до пресловутых фраз о «жертвенной крови». В финале «Умру я скоро. Жалкое наследство...» (1868) речь идёт о характерной для Некрасова 60-х гг. теме свободы, освобождения в категориях евангельской любви и спасения, а никак не некоего «пролития крови», а если «борьбы», то только как аналога пути к спасению: «Я призван был воспеть твои

страдания // Терпением изумляющий народ! // И бросить хоть единый луч сознания // На путь, которым Бог тебя ведёт. // Но, жизнь любя, к её минутным благам // Прикованный привычкой и средой, // Я к цели шёл колеблющимся шагом, // Я для неё не жертвовал собой. // И песнь моя бесследно пролетела, // И до народа не дошла она, // Одна любовь сказаться в ней успела // К тебе, моя родная сторона! // За то, что я, черствея с каждым годом, // Её умел в душе моей спасти, // За каплю крови, общую с народом, // Мои вины, о Родина! прости!...» [Некрасов, 1982, Т.3, с. 40-41].

Конечно, Некрасов был поэт, а не историк-публицист или религиозный философ в восприятии эпохи освобождения крестьянства на Руси. Тем более, что в своей поэзии Некрасов обращался к теме крестьянства, неотделимого от исконной Почвы, потому и христианство Некрасова всегда было «почвенным христианством» [Скатов, 1986, с. 283]. Таковым оно и сказалось в контексте Свободы 60-х гг., и сказалось в поэтическом, естественно, ракурсе. Ни в коем случае нельзя делать из Некрасова-поэта только историка-мыслителя и философа или публициста потому, что он владел журналом или был в эпицентре журнальной борьбы и полемики, кипения общественной мысли эпохи Реформы. Вполне вероятно, что существовали как бы два разных Некрасова, и было бы ошибкой их отождествлять. Образ смерти в поэтике Некрасова 60-х гг., времени эпохальных «Железной дороги» и эпической поэмы «Мороз, Красный нос», как уже говорилось, выступал как один из важнейших концептов переходности, связи между мирами человеческого существования в Вечности. И примечательно, что как минимум в трёх текстах именно 60-х гг. поэтическим аналогом этой переходности и связи выступает характерное слово «обаяние» («обаянье»), месту которого в поэтике Некрасова посвящена наша отдельная статья [Филипповский, 2008].

Слово «обаяние» в поэзии Некрасова появляется в стихотворении 1862 года «Надрывается сердце от муки», где в образах перехода, – прежде всего, образах весны, как времени обновления, возрождения, возвращения жизни – поэт приветствовал

эпохальное освобождение крестьян на Руси: «Надрывается сердце от муки, // Плохо верится в силу добра, // Внемля в мире царящие звуки // Барабанов, цепей, топора. // Но люблю я, весна золотая, // Твой сплошной чудно-смешанный шум; // Ты ликуешь, на миг не смолкая, // Как дитя, без заботы и дум, // В обаянии счастья и славы, // Чувству жизни ты вся предана...» [Некрасов, 1981, Т.2, с. 152]. Лексема «обаяние» с её архаико-поэтической коннотацией встречается ещё дважды в произведениях Некрасова 60-х гг. «Крестьянские дети» 1861 года и «Железная дорога» 1864 года. Контекст детства как весны человеческой жизни перекликается с фразой, цитированной выше. Но в «Крестьянских детях» двоякий переходный контекст осложняется третьим – темой смерти: «Играйте же, дети! Растите на воле! // На то вам и красное детство дано, // Чтоб вечно любить это скудное поле, // Чтоб вечно вам милым казалось оно» [Некрасов, 1981, Т.2, с. 115-122].

Здесь Некрасов, как и Пушкин, как и многие другие поэты-романтики обращается к пророческой интонации, обращённой в будущее. Но она у Некрасова не только учительна, но имеет подчёркнуто православно-христианский характер: «Храните своё вековое наследство, // Любите свой хлеб трудовой – // И пусть обаянье поэзии детства // Проводит вас в недра землицы родной» [Некрасов, 1981, Т.2, с. 115-122]. Однако, кроме первой, второй и третьей (смерти) переходной темой, мотивом-медиумом, мотивом-трансфером здесь выступает тема поэзии, слитая с темой детства («обаянье поэзии детства»). Уже отмечалось, что лексема «обаяние» своей архаичной семантике связи миров значит «наваждение», «магические, колдовские, преобразующие (или поэтические) чары», что полностью оказалось востребовано в некрасовских стихах именно 1860-х гг., времени эпохального и концептуального перехода на Руси.

В «Железной дороге» названные четыре переходных концептуальных задания применительно к слову «обаянье» осложнены пятым – контекстом ночи: «Добрый папаша! К чему в обаянии // Умного Ваню держать? // Вы мне позвольте при лунном сиянии // Правду ему показать» [Некрасов, 1981, Т.2, с. 168-172].

В итоге герой-повествователь показывает мальчику Ване «правду» в образах мертвецов-строителей железной дороги, положивших свои жизни на строительство железной дороги (как явствует, – Николаевской – Петербург-Москва, то есть, связывающей обе российские столицы).

Тем самым, трансфер-концепты ночи и другой – железной дороги добавляются к банку предшествующих, названных выше образов-концептов перехода, связи миров, времени и пространства. Характерно, что именно в знаково-переходную эпоху 60-х гг. в произведениях Некрасова образ-концепт смерти соединён в текстах его произведений с целым рядом других образов-трансфертов. Знаменательно, что везде они соединены словом-понятием, пришедшим из поэтической архаики – «обаянье». Именно это слово-концепт более, чем другие указывает на архаизирующие мифопоэтические особенности текстовой мотивации Некрасова. И, несомненно, на появление этого специфического поэтического образа-понятия-трансферта в обсуждаемых текстах повлияла эпоха 60-х гг. XIX века с её великим, но и драматическим феноменом – чудом освобождения крестьян на Руси.

Архетипические мотивы поэзии

Н. А. Некрасова («В деревне»)

Малая поэма Некрасова «В деревне» состоит из трёх взаимосвязанных частей. Логика их внутреннего единства опирается не столько на сюжетные, сколько на глубинные ассоциативно-поэтические связи, восходящие к наиболее характерным архетипам творческого сознания поэта [Козлов, 1999]. Ведущие черты его творческого сознания, в свою очередь, отличают не субъективно-эмоциональные, а скорее критерии, объединяющиеся с общенародным сознанием, русскими народными традициями и менталитетом.

Пророческая муза Н. А. Некрасова в первой части произведения нашла своё характерное выражение в образе-архетипе вещей птицы [Гура, 1995]. Он не только функционален изначально, выражает мотив судьбы человека в мире, но и несёт подчёркнуто всесветный характер: «Кажется, с целого света вороны по вечерам прилетают

стода» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 127-129]. Всесветные проблемы, темы и мотивы, которые поэт как бы собирает в своём произведении, делают в «Деревне» не просто собранием образов-архетипов, но подлинно произведением «sub speciae aeternitatis» – «под знаком вечности» [Мелетинский, 1994, с. 5]. Исконные, изначальные, вечные мотивы бытия человека, его судьбы в мире, жизни и смерти, пути в междумирие жизни и смерти – всё это составляет содержание малой поэмы «В деревне».

Характерный для Н. А. Некрасова мотив пророческой жертвенности отразился не только в «диких столах воронья», Но и в самом христианском характере образа-архетипа – вещи птицы на кресте: «С целого света вороны... // Рядышком сели на купол, на крест» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 127-129]. Здесь мы встречаем у Некрасова один из самых глубоких и ёмких образов-символов русской поэзии. Символика крестной жертвы, её вселенский и всечеловеческий характер уравнивает священное и общенародно-бытовое: «Сели на купол, на крест, // На колокольне, на ближней избушке, – // Вот у плетня пошатнувшийся шест: // Две уместились на самой верхушке, // Крыльями машут...» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 127-129].

Не просто унылый – мрачный колорит первой части, образы чёрного воронья как бы предвзвешивают рассказ второй части о гибели охотника Савушки. Пророческий образ-архетип вещи птицы-вороны на кресте как бы бросает свет на сюжет второй части произведения [Гура, 1995; Белова, 1999]. Не случайно поэт вводит в концовке первой части образ-архетип колодца – одного из наиболее ёмких символов глубинных истоков жизни и бытия [Валенцова, 1999]. Динамика поэтической темы, всеобщей взаимосвязанности в мире подчёркнута в разговоре двух женщин-старушек у колодца тем, что собеседница Касьяновны уже знает об обстоятельствах гибели Савушки: «Здравствуй, родная. – // Как можется, кумушка? // Всё ещё плачешь никак? // Ходит, знать, по сердцу горькая думушка, // Словно хозяин-большак?» [Некрасов, 1981, Т.1, с. 127-129].

Поэт даёт понять, что речь идёт не просто о плаче матери по погибшем в схватке с медведем сыне-охотнике, но и о жертвен-

ном, сакральном характере произошедшего [Кабакова, 2004]. Образ хозяина-большака здесь явно сближается с образом-архетипом медведя как Хозяина-первопредка и витающей над ним темы священной жертвы, переживания архаического ритуала племенного (народного) медвежьего культа [Гура, 2004; Филипповский, 2018]. Ветер тысячелетних судеб народа, человека на Руси как бы пронизывает все три части произведения: «Вороны летят... (1 ч.)... // Ветер шатает избёнку убогую (2 ч.)... // Вот и вороны готовы к отлёту... // Ну, трогайся в путь! // Все поднялись и закаркали разом» [Плотникова, 1995; Некрасов, 1981, Т.1, с. 127-129].

Символ-архетип смерти олицетворён не только сюжетом гибели Савушки, но образом старушки-матери, которая готова принять смерть (вслед за любимым сыном), но «смерть не приходит» [Толстая, 2012, с. 58]. Контрастное сочетание темы смерти и движения жизни создаёт трагический эффект и искомую глубину трагических противоречий бытия. В третьей части поэт делает акцент на образах-архетипах перехода, двоемирия – сна, пути, как бы размыкая кольцевую композицию и систему смыслов произведения – в вечность: «Время ко сну. // Недолга моя ночь: // Завтра раненько // Пойду на охоту, // До свету надо покрепче уснуть... // Вот и вороны готовы к отлёту, // Кончился раут... // Ну, трогайся в путь! // Вот поднялись и закаркали разом, – // Слушай, равняйся! – // Вся стая летит: // Кажется, будто меж небом и глазом // Чёрная сетка висит» [Гура, 2012; Седакова, 2009; Некрасов, 1981, Т.1, с. 127-129].

Глубина поэзии Н. А. Некрасова, как показывает анализ образов-архетипов «В деревне», неизмерима, бездонна. Она восходит к первоистокам народной жизни и культуры, народного сознания, менталитета. Речь идёт не только о «слиянности» творческого сознания Некрасова-поэта и народного бытия и сознания, но и об использовании образов-архетипов, позволивших реально осуществить эту слиянность в поэтической ткани произведения. Н. А. Некрасов, несомненно, один из самых глубинных поэтов России. Ему доступны не только глубины души отдельного человека, но и сокровенные тайны души народной, быта, традиций, обрядов, подчас весьма архаичных, всего своеобразия

именно этнографически-русского народного бытия. Поэт вглядывается в первоисточки России-Матери, её народа в целом и каждого человека в отдельности.

Можно согласиться с Д. С. Мережковским, что Н. А. Некрасов не снисходит к народу, как это делает большинство наших поэтов, – он идёт от народа, от глубин народного бытия, быта, сознания, черпает непосредственно из истоков русской народной национальной культуры [Мережковский, 1991].

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ: НЕКРАСОВСКИЙ ЯРОСЛАВЛЬ (ЛИЧНЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ)

В Ярославле Некрасов был и есть везде и всегда. В нашем доме мать часто брала в руки старую небольшую по формату потрёпанную, зачитанную, но бережно обёрнутую в белую бумагу книжку стихов Некрасова. С раннего детства нам, ярославским детям, были хорошо известны и Генерал Топтыгин, и Мужичок с Ноготок, и Дед Мазай с его зайцами. Уже в первом классе нашей мужской школы №33 состоялась поездка в только что открытый в 1949/50 учебном году мемориальный музей Некрасова в старой усадьбе поэта Карабихе. Помню в усадебном доме мебель, укрытую белыми чехлами, белые дорожки и благоговеющую тишину. Экскурсию устроили наши добрые учителя Е. В. Москалёва и Н. К. Бьерн, больше напоминавшие по внешности старорежимных гувернанток. Некрасов коснулся даже принятых в те годы в школах бальных танцев: из нашей мужской школы мы нередко ходили на балы в женскую школу №4 имени Некрасова, расположенную в сердце старого Ярославля рядом с Волгой и губернаторским домом. Наш класс, по счастливому стечению обстоятельств, привели даже на открытие нового памятника Некрасову на Волге в то памятное зимнее снежное утро 1958/59 учебного года. Конечно, вместе со всеми ярославцами уже в молодые годы довелось бывать на традиционных некрасовских праздниках в Карабихе.

Много позже мне в наследство вместе с прижизненными кожаными томами В. А. Жуковского достался прекрасно изданный большой двухтомник Н. А. Некрасова XIX века с портретом и факсимильным воспроизведением рукописных тетрадей поэта. Это были родовые сокровища моей тёти Ирины Александровны Андреевой, проработавшей всю жизнь учительницей русского языка и литературы в одной из ярославских школ. Книги принадлежали ещё её матери, урождённой К. И. Савиной-Работновой, предки которой, богатые ярославские купцы и дворяне, владели кожевенными заводами и магазинами мехов в старинных торговых рядах Ярославля. Её бабушка, Надежда Александровна Работнова, водила дружбу с той самой «Зиной», по-

другой последних лет жизни Некрасова, которую называл этим именем поэт.

Эти тома Некрасова видели и старый ярославский быт, и пожар Ярославля 1918 года, и наводнение в бедном доме на берегу Волги в районе «Нефтебазы», на окраине города, куда эту семью выкинула новая жизнь. Много раз уезжая из Ярославля, каждый раз возвращался сюда, к Некрасову. Уже начав работать в пединституте Ушинского, опять никуда не ушёл от Некрасова. Молодые преподаватели кафедры в перестроечном 1993 году решительно заявили о намерении «скинуть Некрасова с корабля современности». Заведуя тогда кафедрой литературы, ни на минуту не колебался поддержать некрасоведа Николая Николаевича Пайкова в стремлении удержать Некрасова как традиционной и важной кафедральной научной темы. А в 1995 году удалось провести большую и представительную Некрасовскую научную конференцию, собравшую участников в том числе и с запада Украины, где в Немирове, по некоторым данным, родился поэт (к сожалению, сейчас там память о поэте постарались уничтожить).

Хочется сказать об одном ярославце, которому дорога была память о Некрасове. Это школьный друг моего отца профессор Московского университета, выдающийся учёный-географ, специалист по Сибири, Николай Иванович Михайлов. В свои приезды на родину он обязательно посещал Карабаху. Помню, как выйдя на усадебную веранду, обращённую в парк, он попросил меня оставить его там одного, причём пробыл на веранде довольно долгое время, предаваясь своим «некрасовским» мыслям, чувствам, воспоминаниям. У него в гостях на подмосковной даче во Внуково, меня как филолога приятно удивила находка на полке среди книг второго тома старинного издания Некрасова XIX века, кстати, из того же двухтомника, о котором говорилось выше.

Запомнилась и другая поездка по некрасовским местам уже Заволжья, когда вместе с Григорием Красильниковым и Николаем Пайковым мы сопровождали аспирантку выдающегося петербургского некрасоведа Бориса Владимировича Мельгунова Аннетт Люизьер. Б. В. Мельгунов долгое время, приезжая в Ярославль, поддерживал живой пульс некрасовской научной конференции в Карабихе. Аннетт Люизьер из швейцарского Базеля изъясилась же-

ление посетить ярославскую родину Некрасова – Грешнево и Абакумцево, с родовой церковью Некрасовых и могилой его матери, с сохранившейся деревянной двухэтажной школой для сельских детей, построенной на средства поэта. Массу впечатлений оставили у нас и воспетые поэтом в своих произведениях виды с холмов на простор полей, на Волгу, паромную переправу к старинному Николо-Бабаевскому монастырю и речке Солонице (там мы встречались и беседовали с монахами-насельниками монастыря, которые занимались его восстановлением).

Конечно, всегда, в том числе в советское время, да и сейчас «правдуроб» Некрасов чем-то оставался и остаётся неудобен как «плакальщик» по тяжёлой народной доле. Не случайно его поэма «Современники», «воспевавшая» чудеса наступивших ещё при Некрасове буржуазно-демократических и капиталистических времён с их «райскими» и прочими «прелестями», не издавалась практически ни в советские, ни в нынешние времена. Да и память Некрасова в Ярославле как-то «подстёрта»: дома, связанные с его именем в городе, подозрительно упорно не сохранялись – снесён прочный каменный двухэтажный родовой дом Некрасовых на углу старых Угличской и Даниловской улиц, с видом на старую Сенную площадь. Снесён деревянный одноэтажный длинный флигель, старый дом на углу бывших Дворянской и Духовской улиц, где также жил Некрасов, – а эти дома ещё стояли на памяти моего поколения. В городе до сих пор нет мемориальной некрасовской доски на сохранившемся здании с колоннами бывшей гостиницы, где останавливался Некрасов (на углу Некрасовской и улицы Ушинского). Единственная в городе памятная доска с именем Некрасова давно уже установлена на здании бывшей губернской гимназии, где учился поэт (бывшая Воскресенская улица), правда, не окончив её, уехал в Санкт-Петербург искать себя на поприще литератора.

В Ярославле на Волге есть хороший, уже упомянутый выше памятник поэту в начале Некрасовского бульвара, почему-то позабывшего сейчас это имя (по крайней мере, табличка с таким названием бульвара отсутствует, хотя некогда существовала). Конечно, немножко жаль, что хороший памятник вытеснил более ранние реликвии Ярославля: рядом с этим местом ещё до 1950-х

годов, на памяти моего поколения, сохранялся бульварный павильон – деревянная веранда в стиле «модерн», где любил в своё время сиживать, глядя на волжский простор, Фёдор Иванович Шаляпин, закусывая холодную водку ложками чёрной икры в компании знаменитого художника Константина Коровина. Перед стоящим **Некрасовым** на самом краю волжского откоса и старинных городских валов некогда стояли две старые липы, из тех, которые прежде украшали и волжскую набережную, и ярославские бульвары. Видовая площадка, запечатлённая возле этих двух ныне снесённых старых лип на многих старых фотооткрытках начала XX века, была эпицентром волжских прогулок ярославцев, местом, где всегда назначались встречи и свидания.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Абрамов И. С. Происхождение стихотворения Некрасова «Зеленый Шум» // Звенья : сб. материалов и документов по истории литературы, искусства и общественной жизни XIX в. Москва ; Ленинград, 1935. Вып. V, с. 476-477.
2. Аверинцев С. С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской / С.С.Аверинцев // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. Москва : Наука, 1972. С. 35-49.
3. Аверинцев С. С. Неоплатонизм перед лицом платоновой критики мифопоэтического мышления // Платон и его эпоха . Москва : Мысль, 1979. С. 83–84.
4. Аверинцев С. С. Поэзия Державина // Державин Г. Р. Оды. Ленинград : Лениздат, 1985. С. 5–20.
5. Агапкина Т. А. Весна // Славянские древности. Москва : изд. Международные отношения, 1995, Т.1, с. 348-352.
6. Андреев Н. А. Фольклор в поэзии Некрасова // «Литературная учеба». 1936. № 7. С. 60–85.
7. Андреев Н. П. Легенда о двух великих грешниках // Известия Ленинградского пед. института им. А. И. Герцена. Ленинград : изд. ЛГПИ, 1928. Вып.1. С. 18–198.
8. Аникин В. П. Поэма Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Москва : Художественная литература, 1973. 103 с.
9. Аничков Е. В. Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян // Сборник ОРЯС. 1903. Т. 74. № 2; 1905. Т. 78. № 5.
10. Архетип-первообраз / Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник. Москва : INTRADA, 1999. С. 184–185.
11. Архипов В. А. Поэзия труда и борьбы // Избранные стихотворения Н. А. Некрасова. Ярославль : Ярославское книжное издательство, 1959. 359 с.
12. Аскольдов С. А. Религиозные мотивы в жизни и творчестве Н. А. Некрасова // Из истории филологии. Сборник статей к 85-летию профессора Г. В. Краснова. Коломна : изд. КГПИ, 2006, С. 193–220.

13. Ахматова А. А. Литературная газета. 1965. 23 ноября. №139.

14. Баратынский Е. А. Полное собрание стихотворений. Ленинград : Советский писатель, 1989. 464 с.

15. Барсов Н. И. Покаяние // Христианство. Энциклопедический словарь. Гл. ред. С. С.Аверинцев. Москва : Большая российская энциклопедия. 1995. Т. 2. С. 357–358.

16. Баталова Т. П. О зеркальном принципе композиции и пушкинской традиции в поэме Н. А. Некрасова «Мороз, Красный нос» / Т. П. Баталова, Г. В. Федянова // Н. А. Некрасов в контексте русской культуры. Тезисы докладов. Ярославль : Медиум-пресс, 1999. С. 53–55.

17. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва : Художественная литература, 1975. 502 с.

18. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Москва : Эксмо, 2015. 640 с.

19. Бедина Н. Н. Псалтирь и ранняя русская книжность (X-XIII вв.). Архангельск : Изд. Поморского университета, 2004. 133 с.

20. Белова О. В. Крест // Славянские древности. Этнолингвистический словарь / под ред. Н. И. Толстого. Т.2 (Д-К). Москва : Международные отношения, 1999. С. 651–658.

21. Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства. Москва : ИЧП-Лига, 1994. Т. 1. С. 408–410.

22. Берёзкин А. М. Семантика компоновки: авторские построения поэтических сборников Некрасова // Некрасовский сборник. Санкт-Петербург : Наука, 2008. Т. XIV. С. 3–45.

23. Библиотека литературы Древней Руси / отв. ред. Д. С. Лихачёв. Санкт-Петербург : Наука, 1997. Т.1. С. 270–278.

24. Библиотека литературы Древней Руси. Санкт-Петербург : Наука, 1997. Т.1. 4. 543 с.

25. Библиотека литературы Древней Руси. Т.4. Санкт-Петербург : Наука, 1997. С. 26–117.

26. Бирнбаум Х. Кем был загадочный Даниил Заточник? (К вопросу о культуре чтения в Древней Руси) / Х. Бирнбаум, Р. Романчук // Труды отдела древнерусской литературы. К 90-

летию акад. Д. С. Лихачева. Санкт-Петербург : Дмитрий Була-нин, 1998. Т.50. С. 576–602.

27. Блейк У. Письмо преподобному Доктору Трайскеру (23 авг. 1799 г.) // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Сост. А. С. Дмитриев. Москва : изд. МГУ, 1980. С. 257-258.

28. Блейк У. Стихотворения. Москва : Радуга, 2007. 639 с.

29. Блок А. А. О литературе. Москва : Художественная ли-тература, 1969. С. 348-350.

30. Блок А. А. О романтизме // Собрание сочинений. Бер-лин : Алконост, 1923. Т. 6. С. 256-270.

31. Блок А. А. Педант о поэте // Собрание сочинений в 8 томах. Москва-Ленинград : Художественная литература, 1962. Т.5. С. 25.

32. Блок, А. А. Собрание сочинений. Берлин : Алконост, 1923. Т.7. С. 107-113.

33. Богуславский С. А. Русская земля в литературе Киев-ской Руси XI-XIII вв. // Учёные записки МГУ им. М.В.Ломоносова. Труды кафедры русской литературы. Москва : изд. МГУ, 1946. Вып. 118. Кн. 2. С. 3-26.

34. Большая иллюстрированная энциклопедия в 32 тт. Москва : АСТ : Астрель, 2010. Т.10. С. 116.

35. Бройтман С. Н. О чём ты воешь, ветер ночной? // Анализ одного стихотворения. Сборник научных трудов. Тверь : Изд. Тверского государственного университета, 2001. С. 6-19.

36. Буркхарт Дагмар. Семиотика пространства. Семантиче-ский анализ поэмы «Медный всадник» Пушкина // Универси-тетский Пушкинский сборник / отв. ред. В. Б. Катаев. Москва : Изд. МГУ, 1999. С. 194-200.

37. Вагнер Г. К. О скульптурной программе храма Покрова на Нерли / Г. К. Вагнер, Г. Ю. Филипповский // Искусство. 1980. № 9. с. 56-60.

38. Вагнер Г. К. Скульптура Древней Руси. Владимир. Бого-любово. Москва : Искусство, 1969. 480 с.

39. Валенцова М. М. Колодец / М. М. Валенцова, Л. Н. Виноградова // Славянские древности. Т. 2 (Д-К). Москва : Международные отношения, 1999. С. 536-540.

40. Введение в литературоведение / под ред. Л. В. Чернец. Москва : Высшая школа, 2000. 680 с.

41. Вершинина Н. Л. «Онегинские» мотивы в лирике Некрасова // Некрасовский сборник. Санкт-Петербург : Наука, 2001, Т. XIII. С. 10-16.

42. Володина Н. В. Диалог Некрасова с Пушкиным в стихотворении «Поэт и гражданин» // Некрасовский сборник. Санкт-Петербург : Наука, 2001, Т. XIII. С. 4-9.

43. Вордсворт У. Предисловие к «Лирическим балладам» // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / сост. А. С. Дмитриев. Москва : изд. МГУ, 1980. С. 261-278.

44. Воронин Н. Н. Древнерусское искусство. Москва : Изд. Академии художеств СССР, 1962. 77 с.

45. Вяземский П. А. Любить. Молиться. Петь. Москва : Комсомольская правда ; Некс-Медиа, 2013. 239 с.

46. Вяземский П. А. Стихотворения. Ленинград : Советский писатель, 1986. 464 с.

47. Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. Москва : Искусство, 1984. 462 с.

48. Гаркави А. М. Пушкинская традиция в поэме Некрасова «Несчастные» // О Некрасове. Статьи и материалы. Вып. IV. Ярославль : Верхне-Волжское книжное издательство, 1975. С. 91-108.

49. Гаспаров Б. М. Поэтика «Слова о полку Игореве». Москва : Аграф, 2000, 605 с. (первое издание: Вена, 1984).

50. Гейне Г. Избранные сочинения. Москва : Художественная литература, 1989, 704 с.

51. Гейне Г. Лютеция // Собрание сочинений: в 10 т. Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1958. Т. 8. 394 с.

52. Гилберт К. История эстетики / К. Гилберт, Г. Кун // Москва : Изд. Иностранная литература, 1960. С. 148-158.

53. Гин М. М. От факта к образу и сюжету. О поэзии Н. А. Некрасова. Москва : Советский писатель, 1971. 303 с.

54. Гин М. М. О жанровой природе поэмы Некрасова «Тишина» // О Некрасове. Статьи и материалы. Вып. IV. Ярославль : Верхне-Волжское издательство, 1975. С. 21.

55. Гиппиус В. В. К изучению поэмы «Кому на Руси жить хорошо» // Сборник статей к 40-летию учёной деятельности академика А. С. Орлова. Ленинград : Изд. АН СССР, 1934. С. 295-304.

56. Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. Москва-Ленинград : Художественная литература, 1966. 236 с.

57. Гиршман М. М. Архитектоника бытия-общения-ритмическая композиция стихотворного текста – невозможное, но несомненное совершенство поэзии // Анализ одного стихотворения. Сборник научных трудов. Тверь : Изд. Тверского государственного университета, 2001. С. 21.

58. Грех-Грехопадение / Христианство. Энциклопедический словарь / Главный редактор С. С. Аверинцев. Москва : Большая Российская энциклопедия, 1993. Т.1. С. 430-433.

59. Григорьев Ап. Литературная критика. Москва : Современник, 1967. 267 с.

60. Громов В. А. Стихотворения «На Волге (Детство Валежникова)» и «Зеленый Шум» в стадийном контексте // Карабиха. Историко-литературный сборник. Вып. III. К 175-летию Н. А. Некрасова. Ярославль : Изд. Музея-заповедника «Карабиха», 1997. С. 86-97.

61. Груздев А. И. «Мороз, Красный нос» – эпическая поэма нового типа // О Некрасове. Статьи и материалы. Вып. IV. Ярославль : Верхне-Волжское книжное издательство, 1975. С. 23-65.

62. Гуковский Г. А. Русская литература XVIII в. Москва : Изд. Наркомпроса, 1939. 529 с.

63. Гулыга А. В. Шеллинг. Москва : Товарищество «Соратник», 1994. 93 с. (Философские биографии).

64. Гура А. В. Ворон, вороны // Славянские древности. Этнолингвистический словарь. Т.1 (А-Г). Москва : Международные отношения, 1995. С. 434-438.

65. Гура А. В. Славянские древности. Т.5 (С-Я). Москва : Международные отношения, 2012. С. 119-122.

66. Гура А. В. Медведь // Славянские древности. Этнолингвистический словарь. Т.3 (К-П). Москва : Международные отношения, 2004. С. 211-215.

67. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Москва : Мир книги, 2002. Т.2. 470 с.

68. Державин Г. Р. Оды / сост. С. С. Аверинцева. Ленинград : Лениздат, 1985. 334 с.

69. Дмитриев Л. А. Боян // Энциклопедия «Слова о полку Игореве». Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 1995. Т. 1. С. 147-153.

70. Достоевский Ф. М. Полное собрание художественных произведений. Москва-Ленинград : Государственное издательство художественной литературы, 1929. Т. 12. 348 с.

71. Достоевский Ф. М. Полное собрание художественных произведений. Москва-Ленинград : Государственное издательство художественной литературы, 1929. Т. 11. С. 31-32.

72. Дубинская А. Н. А. Некрасов. Очерк жизни и творчества. Москва : Изд. АН СССР, 1954. 320 с.

73. Дымова И. А. Стих новелл Некрасова // Некрасовский сборник. Санкт-Петербург : Наука, 2008. Т. XIV. С. 86.

74. Евгеньев-Максимов В. Н. А. Некрасов в оценке классиков русской критики // Вестник АН СССР. 1947. № 1. С. 134 (примечания).

75. Евстигнеева Л. А. Спорные вопросы изучения поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» // Н. А. Некрасов и русская литература. Москва : Наука, 1971. С. 383-433.

76. Егоров Е. Ф. Структурализм. Русская поэзия. Воспоминания. Томск : Водолей, 2001. 103 с.

77. Ермолаева Н. Л. Тема судьбы в творчестве Некрасова // Некрасовский сборник. Санкт-Петербург : Наука, 2008. Т. XIV. С. 74-82.

78. Жилиякова Э. М. Христианский мотивы и образы в творчестве Н.А.Некрасова (1830-1850-е гг.) // Евангельский текст в русской литературе. Петрозаводск : изд. ПГУ. С. 269-282.

79. Жилиякова Э. М. Христианские мотивы и образы в творчестве Н. А. Некрасова (1830-1850-е гг.). // Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX вв. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр : сборник научных трудов. Петрозаводск : Изд. ПГУ, 1998. вып.2. С. 269-282.

80. Заборова Р. Б. К изучению поэтических диалогов Некрасова // Некрасовский сборник. Санкт-Петербург : Наука, 2001. Т.ХIII. С. 17-25.

81. Зайонц Л. О. Семён Бобров и пушкинские стихи о бессоннице // Антропология культуры. Вып.1. Москва : ОГИ, 2002. С. 310-326.

82. Зверев А. Величие Блейка // Блейк У. Стихотворения / сост. А. Зверев. Москва : Радуга, 2007. С. 533-584.

83. Зверев В. П. Русские поэты первой половины XIX века / В. П. Зверев. Москва : Русский мир, 2002. С. 85-86.

84. Зубков М. Н. Предшественники Некрасова в создании народной героической эпопеи (И. С. Аксаков, И. С. Никитин) // Некрасовский сборник. Некрасов и русская поэзия. Ленинград : Изд. АН СССР, 1967. Т.IV. С. 41.

85. Илчева Радослава «Медный всадник» как медный двойник // Университетский Пушкинский сборник / отв. ред. В. Б. Катаев. Москва : Изд. МГУ, 1999. С. 187-193.

86. Илюшин А. А. Заметки о поэме Н. А. Некрасова «Мороз, Красный нос» // Русская словесность. 1995. № 5. С. 29-33.

87. Кабакова Г. И. Мать // Славянские древности. Т.3 (К-П). Москва : Международные отношения, 2004. С. 203-208.

88. Каган М. Д. Повторы в «Слове» // Энциклопедия «Слова о полку Игореве». Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 1995. Т. 4. С. 124-130.

89. Карасев Л. В. Онтология и поэтика // Литературные архетипы и универсалии / под ред. Е. М. Мелетинского. Москва : Изд. РГГУ, 2001, 339 с..

90. Кессиди Ф. Х. От мифа к логосу. Москва : Мысль, 1972. с. 159.

91. Кибальник С. А. Баратынский Е. А. // Русские писатели XI – начала XX века. Биобиблиографический словарь / под ред. Н. Н. Скатова. Москва : Просвещение, 1995. С. 95-98.

92. Кириллин В. М. Символика чисел в литературе Древней Руси (XIXVI вв.) // Древнерусская литература. Изображение природы и человека. Москва : Наследие, 1995. С. 208-285.

93. Кириллин В. М. Символика чисел в литературе Древней Руси // Древнерусская литература. Изображение природы и человека. Москва : Наследие, 1995. С. 208-285.

94. Козлов А.С. Архетип // Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический словарь. Москва : Intrada, 1999, с. 184-185.

95. Колесницкая И. М. Из творческой истории поэмы «Мороз, Красный нос» // Некрасовский сборник. Вып. II. Москва-Ленинград : Изд. АН СССР, 1960. С. 326-339.

96. Колесницкая И. М. Крестьянская тема и народное творчество в поэзии Некрасова 60х гг. // Некрасовский сборник. Вып. II. Москва-Ленинград : Изд. АН СССР, 1956. С. 15-69.

97. Колосова Т. С. Традиции народной сказки в поэме Некрасова «Мороз Красный Нос» // Некрасовский сборник. Вып. II. Москва-Ленинград : Изд. АН СССР, 1956. С. 197-210.

98. Кольридж С. Т. Из «Лирических биографий» (гл. XIII, XIV) // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / сост. А. С. Дмитриев. Москва : Изд. МГУ, 1980. С. 279-281.

99. Кольридж С. Т. Из «Лирических биографий» (гл. XIII, XIV) // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. Москва : Изд. МГУ, 1980. С. 279–281.

100. Комарович В. Л. «Поучение» Владимира Мономаха // История русской литературы / ред. А. С. Орлов. Москва-Ленинград : Изд. АН СССР, 1941. Т.1. С. 289-297.

101. Корман Б. О. Лирика Н. А. Некрасова // Воронеж : Изд. ВГУ, 1964. С. 321-322.

102. Котельников В. А. Державин // Русские писатели XI – начала XX века. Библиографический словарь. Москва : Просвещение, 1995. С. 29–33.

103. Кошелев В. А. О стихотворении Некрасова «Зеленый Шум» (Некрасов и Фет) // Некрасовский сборник. Санкт-Петербург : Наука, 2008. Т. XIV. С. 160-168.

104. Кошелев В. А. Литературные «похищения» в поэме Некрасова «Несчастные» // Некрасовский сборник. Санкт-Петербург : Наука, 2001. Т. XIII. С. 26-39.

105. Кошелев В. А. О стихотворении Некрасова «Зеленый Шум» (Некрасов и Фет) // Некрасовский сборник. Т. XIV. Санкт-Петербург : Наука, 2008. С. 161.

106. Краснов Г. В. «По словечку...» («Кому на Руси жить хорошо») // Н.А.Некрасов в кругу современников. Коломна : Изд. КГПИ, 2002. С. 4-68.

107. Краснов Г. В. Изображение народа в поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». (Пролог, Часть первая) // О Некрасове. Сборник статей. Ярославль : Ярославское книжное издательство, 1958. С. 99-134.

108. Краснов Г. В. Некрасов и Пушкин: поэтический диалог // Карабиха. Историко-литературный сборник. Ярославль : ТОО Лия, 1997. Вып.3. с. 59-66.

109. Кукольник Н. В. Русские писатели XI – начала XX в. Библиографический словарь под ред. Н. Н. Скатова. Москва : Просвещение, 1995, С. 226-228.

110. Кусков В. В. Молитва у А. С. Пушкина // Пушкин. Сборник статей. Москва : Изд. МГУ, 1999. С. 30-33.

111. Кусков В. В. Православные мотивы в поэзии Н. А. Некрасова // Русская литература XIX века и христианства. Сборник статей / Отв. ред. В. И. Кулешов. Москва : Изд. МГУ, 1997. С. 134-140.

112. Кусков В. В. Молитва в творчестве Некрасова // А. С. Пушкин и мировая культура. Материалы международной научной конференции. Москва : Изд. МГУ, 1999. С. 11.

113. «Литературная газета». 1965. 23 ноября. № 139.

114. Лебедев Ю. В. Некрасов Н. А. // Русские писатели XI – начала XX вв. Биобиблиографический словарь / под ред. Н. Н. Скатова. Москва : Просвещение, 1995. С. 272.

115. Лебедев Ю. В. Некрасов Н. А. // Русские писатели XI – нач. XX вв. Биобиблиографический словарь. Москва : Просвещение, 1995. С. 272–283.

116. Лебедев Ю. В. Русская литература XIX века. Часть 2. Москва : Просвещение, 2003. 144 с.

117. Лебедев Ю. В. Человек и природа в поэме Некрасова «Мороз, Красный нос» // Н. А. Некрасов и русская литература. Сборник статей. Кострома : Изд. КГПИ, 1974. Вып.38. С. 33.

118. Лебедев Ю. В. Поэт и Россия в поэме «Тишина Н. А. Некрасова» // Н. А. Некрасов и русская поэма 1840-1850 годов. Ярославль : Изд. ЯГПИ, 1971, С. 104-134.

119. Лебедев Ю. В. Человек и природа в поэме Н. А. Некрасова «Мороз Красный Нос» // Н. А. Некрасов и русская литература. Вып. 38. Кострома : Изд. КГПИ, 1974. С. 33-53.

120. Литературные архетипы и универсалии / под. ред. Е. М. Мелетинского. Москва : Изд. РГГУ, 2001. 432 с.

121. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / сост. А. С. Дмитриев. Москва : изд. МГУ, 1980. 638 с.

122. Лихачев Д. С. Великое наследие. Классические произведения литературы Древней Руси. Москва : Современник, 1975. 366 с.

123. Лотман Ю. М. О моделирующем значении понятий «конца» и «начала» в художественных текстах // Семиосфера. Санкт-Петербург : Наука, 2000. С. 427-430.

124. Лотман Ю. М. Русский стих. Семантика стихотворного метра в русской поэзии второй половины XIX века: А.А.Фет и Н.А.Некрасов // *Słowianska metryka porównawsza. Semantyka form wierszowych*. Wrocław, 1988, III, p.105-143.

125. Максимович, М. А. Собрание сочинений. Киев, 1877. Т. 2. 479 с.

126. Маркович В. М. Сон Татьяны в поэтической структуре «Евгения Онегина» // Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы. Статьи разных лет. Санкт-Петербург : Изд. ЛГУ, 1997. С. 8-29.

127. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. Москва : РГГУ, 1994. 134 с.

128. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. Москва : Изд. РГГУ, 1994. 134 с.

129. Мелетинский Е. М. Символические теории // Поэтика мифа. Москва : Наука, 1976. С. 41-73.

130. Мельник В. И. «Кому на Руси жить хорошо»: Проблема христианского сознания в поэме // Некрасовский сборник. Санкт-Петербург : Наука, 2001. Т. XIII. С. 126-134.

131. Мельник В. И. Типология житийных сюжетов у Некрасова (к постановке проблемы) // Некрасовский сборник. Санкт-Петербург : Наука, 2001. Т. XIII. С. 59-65.

132. Мережковский А. С. Две тайны русской поэзии. Некрасов и Тютчев // В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. Москва : Советский писатель, 1991. С. 416-482.

133. Мережковский Д. М. Две тайны русской поэзии // В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. Москва : Советский писатель, 1999. С. 421-446.

134. Мережковский Д. М. Тайна Некрасова // В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. Москва : Советский писатель, 1999. 430 с.

135. Миллер В. Ф. Значение собаки в мифологических верованиях // Древности. Труды Московского археологического общества. Москва, 1876. Т. 6. Вып. 3. С. 193-210.

136. Милюгина Е. «Из сердца выросшее слово...» Поэзия Франце Прешерна в контексте мистико-мифотворческой традиции европейского романтизма // Ф.Прешерн – А. С. Пушкин (к 200-летию их рождения). Ljubljana, Znanstveni inštitute Filozofske fakultete, 2001, S.73-85.

137. Мировая история. Новое время. XIX век. Школьная энциклопедия. Москва : ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2003. 319 с.

138. Мифологический словарь / Главный редактор Е. М. Мелетинский. Москва : Советская энциклопедия, 1990. с. 161-162.

139. Мифы народов мира / главный редактор С. А. Токарев. Москва : Российская энциклопедия, 1994. Т.1. С. 318-321.

140. Мостовская Н. Н. «Пушкинское» в творчестве Некрасова // Проблемы современного пушкиноведения. Сборник научных трудов. Псков : Изд. ПГУ, 1991. С. 177-186.

141. Мостовская Н. Н. Memento mori у Тургенева и Некрасова // Русская литература. 2000. № 3. С. 149-155.

142. Мостовская Н. Н. Библиография литературы о Некрасове (1987 – начало 2000) // Некрасовский сборник. Т. XIII. Санкт-Петербург : Наука, 2001. С. 245–270.

143. Мостовская Н. Н. Стихотворение «Поэт и гражданин» в литературной традиции // Карабиха. Историко-литературный сборник. Ярославль : ТОО Лия, 1997. Вып.3. С. 67-79.

144. Мостовская Н. Н. Храм в творчестве Некрасова // Русская литература. 1995. №1. С. 194-202.

145. Мостовская Н. Н. «Пушкинское» в творчестве Некрасова // Проблемы современного пушкиноведения. Межвузовский сборник научных трудов. Псков : Изд. ПГУ, 1991. С. 177-186.

146. Назарьян Р. Г. Глинка Ф. Н. // Русские писатели XI – начала XX века. Библиографический словарь / под ред. Н. Н. Скатоваю Москва : Просвещение, 1995. С. 142-144.

147. Некрасов Н. А. Избранные стихотворения. Ярославль : Ярославское книжное издательство, 1959. 479 с.

148. Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем в 15 томах. Ленинград : Наука, 1981, Т.1. с. 11-13.

149. Некрасов Н. А. Стихотворения. Поэмы. Воспоминания современников. Москва : Правда, 1990. 478 с.

150. Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем в 15 томах. Ленинград-Санкт-Петербург, 1981-2000. 1981, Т.1, 719 с. ; 1982, Т.4, 654 с.

151. Некрасов Н. А. Стихотворения и поэмы. Москва : Правда, 1989. 478 с.

152. Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем в 15 томах. Ленинград : Наука, 1982, Т.4, с. 51-56.

153. Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем в 15 томах. Ленинград : Наука. 1982, Т.5, с. 5-212.

154. Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем в 15 томах. Ленинград : Наука, 1981,Т.2, с. 115-250; 1982, Т.3, с. 40-190.

155. Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем в 15 томах. Ленинград-Санкт-Петербург : Наука, 1981-2000, Т.2, с. 85-92; 1982, Т.4, с. 51-56.

156. Немировский И. В. Вяземский П. А. // Русские писатели XI – начала XX века. Библиографический словарь / под ред. Н. Н. Скатова. Москва : Просвещение, 1995. С. 123-129.

157. Николаев П. А. Теоретико-литературные принципы Некрасова // Н. А. Некрасов и русская литература. (1821-1971). Москва : Наука, 1971. С. 72.

158. Новалис. Фрагменты / Новалис // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. Москва : Изд. МГУ. 1980. С. 94-107.

159. Нольман М. Муза и Евангелие (по страницам произведений Некрасова) // Русь (Ростов Великий). 1994. № 5. С. 83-89.

160. Нольман М. Л. Некрасов и Пушкин. Эволюция поэтического жанра воспоминания-исповеди // Н. А. Некрасов и русская литература (1821-1971). Москва : Наука, 1971. С. 204-265.

161. Ожегов С.И. Словарь русского языка. Москва : Русский язык, 1990. 422 с.

162. Орлов А. С. Владимир Мономах. Москва-Ленинград : изд. АН СССР, 1946. С. 58-160.

163. Осьмаков Н. В. Реализм Некрасова и поэзия второй половины XIX в. // Н. А. Некрасов и русская литература (1821-1971). Москва : Наука, 1971. 561 с.

164. Пайков Н. Н. Поэтическая эволюция раннего Некрасова в первой книге его стихов «Мечты и звуки» (1840) // Феномен Некрасова. Ярославль : Изд-во. ЯГПУ, 2000. С. 21-39.

165. Пайков Н. Н. Стихотворение Некрасова «В дороге»: проблема народа и мир современный // Феномен Некрасова. Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2000. С. 40-54.

166. Панченко А. А. Пушкин и русское православие // Русская литература. 1990. №2. С. 32-43.

167. Плотникова А. А. Ветер // Славянские древности. Т.1 (А-Г). Москва : Международные отношения, 1995. С. 357-361.

168. Прозоров Ю. М. Книга Некрасов «Мечты и звуки» и русская романтическая поэзия // Влияние творчества Н. А. Некрасова на русскую поэзию. Ярославль, Верхневолжское книжное издательство, 1978. 314 с.

169. Прокофьев Н. И. Видение как жанр древнерусской литературы // Вопросы стиля художественной литературы. Ученые записки МГПИ им. В. И. Ленина. Москва : Изд-во МПГУ, 1964. 37 с.

170. Прокшин В. Г. Истоки и роль числа семь в структуре «Кому на Руси жить хорошо» и некоторых других эпопей / В.Г.Прокшин // О Некрасове. Статьи и материалы. Ярославль : Верхневолжское книжное издательство, 1975. Вып. IV. С. 76-91.

171. Прокшин В. Г. Своеобразие психологизма в поэзии Н. А. Некрасова // О Некрасове. Статьи и материалы. Ярославль, Верхневолжское книжное издательство, 1968. Вып. II. С. 56.

172. Прокшин В. Г. «Где же ты, тайна довольства народного?...». Москва : Наука, 1990. 207 с.

173. Прокшин В. Г. Н. А. Некрасов. Путь к эпопее. Уфа : Башкирское книжное издательство, 1979. 272 с.

174. Просвещение и революция. Европа романтиков / пер. с франц. Москва : Терра, 1995. С. 11-22.

175. Псалтирь // Христианство. Энциклопедический словарь / отв. ред. С. С. Аверинцев. Москва : Большая российская энциклопедия, 1995. Т. 2. с. 405-407.

176. Пумпянский Л. В. Сентиментализм // История русской литературы в 10 томах. Москва-Ленинград : Изд. АН СССР, 1947. Т.4. С. 430-445.

177. Пушкин А. С. Собрание сочинений в 10 томах. Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1959-1962. Т. 2; Т.4.

178. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 10 томах. Москва : Художественная литература, 1959. Т.1. С. 78-79; Т.2. С. 264-624.

179. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 10 томах. Москва : Художественная литература, 1960. Т.3. С. 284-299.

180. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 10 томах. Москва : Художественная литература, 1959. Т.2. С. 260-596.

181. Пушкин А. С. Собрание сочинений в 10 томах. Москва : Художественная литература, 1959. Т.1. С. 227-240.

182. Раздольская, В. И. Европейское искусство XIX века: классицизм, романтизм. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2009. 365 с.

183. Ржига В. Ф. «Мысленное древо» в «Слове о полку Игореве» // Сборник статей к 40-летию ученой деятельности акад. А. С. Орлова. Ленинград : Изд. АН СССР, 1934. С. 103-112.

184. Робинсон А. Н. Литература Древней Руси в литературном процессе Средневековья XIXIII вв. Москва : Наука, 1980. 336 с.

185. Розанова Л. А. Образ сеятеля у Н. А. Некрасова и поэтов народнического лагеря (60-е – 70-е гг.) // Ученые записки Ивановского педагогического института. Иваново : изд. ИГПИ, 1966. Т. 37. С. 94-130.

186. Русские писатели XI – начала XX века. Биобиблиографический словарь / под ред. Н. Н. Скатова. Москва : Просвещение, 1995. 575 с.

187. Сапогов В. А. Поэма Н. А. Некрасова «Мороз, Красный нос». Ярославль : Изд-во ЯГПИ, 1980. 64 с.

188. Седакова И. А. Путь // Славянские древности. Т.4 (П-С). Москва : Международные отношения, 2009. С. 357-360.

189. Серман И. З. Некрасов и Виктор Гюго // Русско-европейские литературные связи . Сборник статей к 70-летию

со дня рождения акад. М. П. Алексеева. Москва-Ленинград : Наука, 1966. С. 128-136.

190. Скатов Н. Н. «Я лиру посвятил народу своему...» : О творчестве Н. А. Некрасова. Москва : Просвещение, 1985. 175 с.

191. Скатов Н. Н. Н. А. Некрасов. Современники и продолжатели. Москва : Современник, 1986. 334 с.

192. Скатов Н. Н. «Пушкинское» стихотворение Некрасова («Элегия») // «Я лиру посвятил народу своему...». О творчестве Н. А. Некрасова. Москва : Просвещение, 1985. С. 152-160.

193. Скатов Н. Н. Некрасов. Современники и продолжатели. Москва : Современник, 1986. с. 16.

194. Скатов Н. Н. О поэтичности стихотворения Н. А. Некрасова «Железная дорога» // «Я лиру посвятил народу своему...». О творчестве Н. А. Некрасова.. Москва : Просвещение, 1985. С. 105-115.

195. Скатов Н. Н. Н. А. Некрасов. Современники и продолжатели. Москва : Современник, 1986. С. 244-254.

196. Скатов Н. Н. Некрасов и Тютчев // Н.А.Некрасов и русская литература. Москва : Наука, 1971. с. 224-225.

197. Скатов Н. Н. Некрасов. Современники и продолжатели // Москва : Современник, 1986. с. 244-283.

198. Скатов, Н. Н. 1. Некрасов и Тютчев // Н. А. Некрасов и Русская литература. 1821-1971. Москва : Наука, 1971. с. 262-263.

199. Словарь книжников и книжности Древней Руси, XI-XIV вв. / отв. ред. Д. С. Лихачёв. Ленинград : Наука, 1987. Т.1. 493 с.

200. Словарь современного русского литературного языка в 17 томах. Москва-Ленинград : Изд. АН СССР, 1959. Т.8. С. 18.

201. Смирнов А. А. Лирика Пушкина. Москва : Изд. МГУ, 1988. 78 с.

202. Смирнов С. Исповедь земле // Древнерусский духовник: Материалы для истории древнерусской покаянной дисциплины. Москва : Синод.тип., 1913. Приложение 11, С. 255-283.

203. Смирнов А. А. Своеобразие использования романтической балладной традиции в стихотворении Некрасова «Зеленый

Шум» // III Некрасовские чтения. Тезисы выступлений. Ярославль, изд. ЯГПИ, 1988. с. 26.

204. Соколова Л. В. Зачин в «Слове о полку Игореве» // Энциклопедия «Слова о полку Игореве». Санкт-Петербург : Дмитрий Булалнин, 1995. С. 215-218.

205. Соколова. В. К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов XIX – начало XX в. Москва : Наука, 1979. 285 с.

206. Соловьёв В. С. Поэзия Ф.И.Тютчева // Философия искусства и литературная критика. Москва : Современник, 1991. 475 с.

207. Соловьева А. А. Социокультурный аспект становления железнодорожной системы в Англии (вторая половина 20-х – первая половина 50-х гг. XX в.) : дис. ... канд. истор. наук по специальности 24.00.01 – Теория и история культуры. Ярославль, 2012 (Фундаментальная библиотека ЯГПУ им. К. Д. Ушинского. Фонд диссертаций. А. 178705). Ярославль, 2012. С. 27, 180.

208. Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка. Санкт-Петербург, 1895. Т.2. стлб. 499.

209. Старикова Е. В. Достоевский о Некрасове // Н. А. Некрасов и русская литература (1821-1971). Москва : Наука, 1971. с. 297.

210. Старикова Е. В. Достоевский о Некрасове // Н. А. Некрасов и русская литература 1821-1971. Москва : Наука, 1971. С. 294-318.

211. Струве П. Дух и слово Пушкина // Пушкин в русской философской критике: конец XIX – первая половина XX вв. Москва : Книга, 1990. С. 317-327.

212. Творогов О. В. Злато слово... // Энциклопедия «Слова о полку Игореве». Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 1995. Т. 2. С. 227-229.

213. Тихомиров В. В. По страницам восприятия некрасовской поэзии // Н. А. Некрасов: современное прочтение. Материалы межвузовской научной конференции. К 180-летию поэта. Кострома : Изд. КГУ, 2002. С. 75-81.

214. Толстая С. М. Смерть // Славянские древности. Т.5 (С-Я), Москва : Международные отношения, 2012. С. 58-71.

215. Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений. Москва-Ленинград : Государственное издательство художественной литературы, 1953; Москва. Т.62. С. 672-673.

216. Томашевский Б. В. Пушкин. Работы разных лет. Москва : Книга, 1990, с. 219, 225-226.

217. Томашевский Б. В. Пушкин. Работы разных лет. Москва : Книга, 1990. 673 с.

218. Томашевский Б. В. Комментарии // Пушкин А.С. Сочинения. Ленинград : Художественная литература, 1936. 888 с.

219. Топоров В. Н. Числа // Мифы народов мира. Энциклопедия. Москва : Российская энциклопедия, 1994. Т.2. С. 629-631

220. Топоров В. Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») // Проблемы поэтики и истории литературы. Сборник статей к 75-летию М.М.Бахтина. Саранск, изд. Мордовского гос.университета, 1973. С. 91-109.

221. Турбин В. Н. Поэтика романа А.С.Пушкина «Евгений Онегин». Москва : Изд. МГУ, 1996. 105 с.

222. Тынянов Ю. Н. Стиховые формы Некрасова // Литературная эволюция. Избранные труды. Москва : Аграф, 2002. С. 340-353.

223. Тынянов Ю. Н. Стиховые формы Некрасова // Литературная эволюция. Избранные труды. Москва : Аграф, 2002. с. 340.

224. Тынянов Ю. Н. Пушкин // Литературная эволюция. Избранные труды. Москва : Аграф, 2002. С. 233-236.

225. Уланд Л. Стихотворения. Москва : Художественная литература, 1988. 222 с.

226. Фет А. А. О стихотворениях Ф.Тютчева // Сочинения в 2-х томах. Москва : Художественная литература, 1982. Т.2. С. 156.

227. Филипповский Г. Ю. «Обаянье поэзии детства» в текстах // Некрасов в контексте русской культуры. Материалы

научной конференции. Ярославль : изд. ГЛИММЗ «Карабиха», 2008. С. 19-21.

228. Филипповский Г. Ю. «Мороз, Красный нос» Н.А.Некрасова: исследования мифопоэтики текста // Из истории филологии. Сборник статей к 85-летию профессора Г.В.Краснова. Коломна : изд. КГИ, 2006. С. 98-106.

229. Филипповский Г. Ю. «Железная дорога» Н. А. Некрасова: аспекты мифопоэтики // Некрасов в контексте русской культуры : тезисы докладов. Ярославль : изд. Музея-заповедника «Карабиха», 1999. С. 58-60.

230. Филипповский Г. Ю. Аспекты прикладной филологии. Литературоведение. Ярославль : изд. ЯГПУ, 2018. 543 с.

231. Филипповский Г. Ю. Архетипические мотивы поэзии Некрасова (стихотворение «В деревне») // Проблемы региональной лингвистики. Сборник статей. Ярославль : изд. ЯГПУ, 1996. С. 81-84.

232. Филипповский Г. Ю. Глубины некрасовского текста. Ярославль : Канцлер, 2010. 150 с.

233. Филипповский Г. Ю. Две концепции детства в европейской и русской поэзии XVIII-XIX вв. // Верхневолжский филологический вестник. 2020. №3. С. 8-17.

234. Филипповский Г. Ю. Динамическая поэтика русской литературы. Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2008. 416 с.

235. Филипповский Г. Ю. Динамика образа вестника в поэзии А. С. Пушкина // Университетский Пушкинский сборник. Москва : Изд. МГУ, 1999. С. 101-109.

236. Филипповский Г. Ю. Изучение «Поучения» Владимира Мономаха в вузе и школе (мотив начал) // Ярославский педагогический вестник. 2006, №3, с.83-87.

237. Филипповский Г. Ю. Концепт ночи в поэтических текстах Некрасова («Кому на Руси жить хорошо») // Глубины некрасовского текста. Ярославль, Канцлер, 2010, с.131-149.

238. Филипповский Г. Ю. Метафорическое пространство концепта железная дорога в текстах русских и европейских романтиков XIX в. / Г. Ю. Филипповский, Л. И. Зимица // Верхневолжский филологический вестник. 2019. №2. С. 8-15.

239. Филипповский Г. Ю. Мотивы славянской весенне-летней обрядовой поэзии в творчестве Ф. Прешерна и А. С. Пушкина // Ф. Прешерн – А. С. Пушкин (к 200летию их рождения), Ljubljana : Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2001. С. 113-128.

240. Филипповский Г. Ю. Мотив детей и детства в английской и русской поэзии XIX века // Культура. Литература. Язык. Материалы конференции «Чтения Ушинского». Ярославль : РИО ЯГПУ, 2018. С. 76–83.

241. Филипповский Г. Ю. Мотив весны в поэзии А. С. Пушкина и Н. А. Некрасова // Русская литература XIX-XX вв. в современном мире. Сборник в честь проф. Ю. В. Лебедева. Кострома : Изд. КГУ, 2009. С. 41-49.

242. Филипповский Г. Ю. Мотив железной дороги в английской и русской поэзии XIX в. // Верхневолжский филологический вестник. 2018. № 3. С. 8-13.

243. Филипповский Г. Ю. Модель мифопоэтической оппозиции в текстах «малых поэм» Н. А. Некрасова // Н. А. Некрасов в контексте русской культуры. Ярославль : Медиум-пресс, 2001. С. 9-10.

244. Филипповский Г. Ю. Молодой Некрасов: аспекты поэтики // Некрасовский сборник. Санкт-Петербург : Наука, 2008. Т. XIV. С. 46-67.

245. Филипповский Г. Ю. Некрасовские тексты: поэтическая обрамленно-повествовательная модель // Текст в фокусе литературоведения, лингвистики и культурологии : межвузовский сборник научных трудов. Ярославль : Изд. ЯГПУ, 2002. С. 37-51.

246. Филипповский Г. Ю. О мифопоэтической концептуальности некрасовских текстов // Н. А. Некрасов: современное прочтение. К 180-летию со дня рождения русского национального поэта : материалы межвузовской научной конференции. Кострома : изд. КГУ, 2002. С. 16-28.

247. Филипповский Г. Ю. Образы – архетипы поэзии Н. А. Некрасова // Тезисы докладов XXVIII Некрасовской конференции. Ярославль : ТОО «Лия», 1996. С. 79.

248. Филипповский Г. Ю. О мифопоэтической концептуальности некрасовских текстов // Н. А. Некрасов: современное прочтение : материалы межвузовской научной конференции. Кострома : Изд. КГУ, 2002. С. 16-28.

249. Филипповский Г. Ю. Особенности художественного восприятия мира в поэме Н. А. Некрасова «Железная дорога» // Некрасовское наследие – юношеству : материалы Некрасовских чтений. Ярославль : Изд. ЦБС, 2002. С. 23-30.

250. Филипповский Г. Ю. Поэтика экспозиций в литературных памятниках Руси XII в. // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2001. № 1 (март). С. 50-59.

251. Филипповский Г. Ю. Пушкинские романтические традиции в творчестве Некрасова // Некрасов и поиски национального самосознания. Некрасов в контексте русской культуры. Ярославль : ООО Медиум-пресс, 2003, с.19-23.

252. Флоренский П. А. Иконостас // Избранные труды по искусству. Москва : Изобразительное искусство, 1996. С. 73-184.

253. Червяковский С. А. Из творческой работы Некрасова над поэмой «Кому на Руси жить хорошо» // О Некрасове. Сборник статей. Ярославль : Ярославское книжное издательство, 1958. С. 62-98.

254. Чистов К. В. Некрасов и сказительница Ирина Федосова // «Научный бюллетень ЛГУ». 1947. № 16-17. С. 30-45.

255. Чуковский К.И. Мастерство Некрасова. Москва : Художественная литература, 1955. 687 с.

256. Шарыпкин, Д. М. Боян в «Слове о полку Игореве» и поэзия скальдов // Труды отдела древнерусской литературы. Ленинград : Наука, 1976. Т. 31. С. 14-22.

257. Шахматов А. А. Древнейшие редакции «Повести временных лет» // Журнал Министерства Народного Просвещения. 1897. октябрь. отд.3. С. 209-259.

258. Шустина И. В. Образ дороги в лирике Н. А. Некрасова 1844-1860-х гг. // 28 Некрасовская конференция к 175-летию со дня рождения поэта : тезисы докладов. Ярославль : ТОО «Лия», 1996. С. 56-58.

259. Эйхенбаум Б. М. Некрасов // О поэзии. Ленинград : Советский писатель, 1969. С. 35-74.
260. Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Ленинград : Художественная литература, 1969. С. 43-67.
261. Эйхендорф Й. Стихотворения. Ленинград : Художественная литература. 1969. С.167-177.
262. Элиаде М. «Сакральное» и «профанное» // Очерки сравнительного религиоведения. Москва : Ладомир, 1999. с. 19-22.
263. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторения. Москва : Ладомир, 2000. 415 с.
264. Элиаде М. Священное и мирское // Миф о вечном возвращении. Москва : Ладомир, 2000. С. 251-356.
265. Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения. Москва : Ладомир, 1999, с. 17.
266. Юнг К.-Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе / сост. Г. К. Косиков. Москва : Изд. МГУ, 1987. С. 214-231.
267. Beer J. Blake's visionary Universe / J.Beer // Manchester, 1969, 270 P.
268. Beer J. Blake's visionary Universe / J.Beer // Manchester, 1969, 270 P.
269. Blake W. Selected verse / W.Blake // M., Raduga, 2007, 639 P.
270. Blake W. // The reader's companion to world literature. 2-nd ed. L.H.Hornstein (ed.) / N.Y., Times Mirror, 1973, p. 65-66.
271. Boileau N. // The reader`s companion to world literature. 2-nd ed. L.H.Hornstein (ed.) / N.Y., Times Mirror, 1973, p. 71-72.
272. Burdett Osbert William Blake / O.Burdett // N.Y., Parkstone International, 2009, 350 P.
273. Coleridge S.T. // The reader's companion to world literature. 2-nd ed. L.H.Hornstein (ed.) / N.Y., Times Mirror, 1973, p.120-122.

274. Die Eisenbahn in Gedicht und Prosa. Interpretationen von Karl-Ludwig Barkhausen. – URL: http://www.academia.edu/10225861/Die_Eisenbahn_im_Gedicht. – (Дата обращения: 05.03.2019).

275. Johannes Mahr. Eisenbahnen in der deutschen Dichtung: Der Wandel eines literarischen Motivs im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert. – Fink, München, 1982. – URL: https://digi20.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb00040758_00009.html. – (Дата обращения: 01.02.2019).

276. Perkins D. Wordsworth and the poetry of sincerity. Cambridge (M.), University Press, 1964, 286 P.

277. Pushkin, Alexander. The reader's companion to world literature / A.Pushkin / L.Hornstein (ed.). N.Y., The New American Library, Inc., 1973., p.436-437.

278. Romantic movement // The reader's companion to world literature. 2-nd ed. L.H.Hornstein (ed.) / N.Y., Times Mirror, 1973, p. 457-460.

279. Rousseau J-J. // The reader's companion to world literature. 2-nd ed. L.H.Hornstein (ed.) / N.Y., Times Mirror, 1973, p. 463-467.

280. Shanes Eric. The life and masterworks of J. W. W. Turner / E.Shanes // N. Y., 2008.

281. The poetic works of William Blake // J.Sampson (ed.) / Oxford, OUP, 1934, 570 P.

282. The Reader's companion to world literature / L. H. Hornstein (ed.), 2-nd ed., N. Y., Times Mirror, 1973, 577 P.

283. The works of William Wordsworth / Ware, Herts., Wordsworth Editions Ltd, 1994, p. 282-283.

284. The works of William Wordsworth // A.Till (ed.) / L., Wordsworth Editions, 1994, 906 P.

285. The works of William Wordsworth. / Ware, Herts., 1994.

286. Till A. Introduction / A.Till // The works of William Wordsworth / Ware, Herts, 1994, p. V-VIII.

287. Wordsworth J. William Wordsworth: The borders of vision / J.Wordsworth // Oxford, OUP, 1982.

288. Wordsworth W. // The reader's companion to world literature. 2-nd ed. L.H.Hornstein (ed.) / N.Y., Times Mirror, 1973, p. 566–568.

Учебное издание

Герман Юрьевич Филипповский

Диалогическая поэтика Н. А. Некрасова

Монография

Редактор К. С. Лапшина

Подписано в печать: 23.12.2020.
Формат 60×90/16. Объем 18, 25 п. л., 14,8 уч.-изд. л.
Тираж 500 экз. Заказ № 149.

Редакционно-издательский отдел
ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический
университет им. К. Д. Ушинского» (РИО ЯГПУ)
150000, Ярославль, Республиканская ул., 108/1

Отпечатано в типографии
ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический
университет им. К. Д. Ушинского»
150000, Ярославль, Которосльская наб., 44
Тел.: (4852)32–98–69