

8Р1.3
С 194

В. А. Сапогов

Анализ
художественного
произведения

(Поэма Н. А. Некрасова
«Мороз, Красный нос»)

Ярославль
1980

8Р1.3
С 194

Министерство просвещения РСФСР
Ярославский ордена Трудового Красного Знамени
государственный педагогический институт
им. К. Д. Ушинского

В. А. Сапогов

Анализ художественного произведения

(Поэма Н. А. Некрасова
„Мороз, Красный нос“)

(Пособие по спецкурсу)



Ярославль
Костромской государственной педагогический институт
имени Н. А. Некрасова

.1980

354061/190759

Печатается по решению редакционно-издательского совета Ярославского государственного педагогического института (темплан 1980, позиция 169).

В пособии рассматриваются композиция и жанровая природа поэмы Н. А. Некрасова «Мороз, Красный нос». Главное внимание уделяется особенностям изображения в поэме крестьянского мира, сочетанию в нем элементов реального и «сказочного».

Ответственный редактор профессор Н. Н. Скатов.

ВВЕДЕНИЕ

Поэма «Мороз, Красный нос» большинством критиков-современников поэта и последующими исследователями признана одним из самых великих созданий Н. А. Некрасова. А. А. Ахматова прямо сопоставила «Мороз...» с другим эпохальным произведением русской литературы XIX века — «Евгением Онегиным» А. С. Пушкина: «Вспомним первую русскую поэму «Евгений Онегин». Пусть нас не смущает, что автор назвал ее романом. Пушкин нашел для нее особую 14-строчную строфу, особую интонацию. Казалось бы, и строфа и интонация, так счастливо найденные, должны были укорениться в русской поэзии. А вышел «Евгений Онегин» и вслед за собой опустил шлагбаум. Кто ни пытался воспользоваться пушкинской «разработкой», терпел неудачу. Даже Лермонтов, не говоря уже о Баратынском. Даже позднее Блок — в «Возмездии». И только Некрасов понял, что нужно искать новые пути. Тогда появился «Мороз, Красный нос»¹.

Новаторство Некрасова в этой поэме заключалось в том, что «никогда еще в своем стремлении проникнуть в самые глубины народной психологии. Некрасов не достигал таких успехов, как в «Морозе»². В этом смысле «Мороз, Красный нос» остался непревзойденным ни самим Некрасовым, ни его последователями и продолжателями — шлагбаум опять опустился.

«Мороз, Красный нос» написан в период расцвета творчества поэта. Отрывок из поэмы под заглавием «Смерть Прокла» впервые появился в журнале «Время» (1863, № 1), а полностью она была напечатана через год в «Современнике» (1864, № 1)³ и сразу же вызвала оживленные споры в критике⁴. По воспоминаниям П. Боборыкина, Некрасов читал поэму на вечере Литературного фонда 18 апреля 1864 года: Некрасов «...объявил спокойным тоном и как-то особенно напирая на каждое слово, что его новое произведение не имеет никакой задней мыс-

ли, другими словами, никакого служения направлению. Мне хотелось, — сказал г. Некрасов, — написать несколько картинок русской сельской жизни; я попытался изобразить судьбу нашей крестьянской женщины; я прошу внимания слушателей, ибо «если они не найдут в моей поэме того, что я задумал, они ничего в ней не найдут»⁵. Эти последние слова очень важны. Разумеется, Некрасов не отказывается от «служения направлению», но он хочет, чтобы читатель увидел в поэме нечто большее, чем только изображение тяжелой крестьянской доли. «Несколько картинок русской сельской жизни», «судьба нашей крестьянской женщины», возвышенные поэтом до высокого искусства, должно понимать как основу общечеловеческого бытия — такова основная мысль поэмы.

Вопрос о народознании: об изображении народной жизни, о литературе для народа, о народной словесности — был очень важен для русских революционных демократов и широко обсуждался на страницах «Современника» и других журналов⁶. Некрасов понимал, как труден путь к постижению народной жизни, крестьянской психологии. Еще в романе «Три страны света» (1848—1849), в 8-й его части («Записки Каютина») об этом написано так: «Труден доступ к его (крестьянина — В. С.) сердцу. Он суров, неразговорчив, неохотно обнаруживает свое чувство, глубоко запрятывает в душу тяжелую кручину. Ошибается тот, кто иначе думает; кто, побродив по базару в праздничный день, увидав две-три деревенские сходки, поговорив, хоть и за чаркой, с несколькими мужиками, думает знать всю их подноготную... Жалок такой наблюдатель! Нет, сердце его открывается не всякому и не вдруг... Будь прост и добр, а главное — будь искренен, спрячь подальше чувство собственного превосходства, умей отстранить все порывы неизбежной надменности, которая невольно пробивается в подобных отношениях, да еще не показывай, что ты стараешься под его подладиться, — и тогда только можешь ждать его искренности...»⁷.

Подтверждение своим мыслям Некрасов находил в статьях Белинского, Чернышевского, Добролюбова. Так, Н. А. Добролюбов в рецензии на сборник повестей и рассказов С. Т. Славутинского писал о «приторном любезничаньи» с народом некоторых писателей, об идеализа-

ции мужика, идущей от незнания и непонимания его: «Внешняя обстановка быта, формальные, обрядовые проявления нравов, обороты языка доступны были этим писателям и многим давались довольно легко. Но внутренний смысл и строй всей крестьянской жизни, особый склад мысли простолюдина, особенности его мирозерцания — оставались для них по большей части закрытыми. Вот отчего нередко писатели, даже хорошо изучившие народную жизнь, вдруг переносили в нее отвлеченную идею, зародившуюся в их голове и обязанную своим началом вовсе не народному быту, а тому кругу, в котором жили сами писатели»⁸. В этом отрывке важны две мысли критика: первая — о том, что писатели, даже верно воспроизводя бытовую сторону крестьянской жизни, не улавливают «ее внутреннего смысла и строя», и вторая — причина этого коренится в подмене крестьянской психологии собственным опытом, идеями, представлениями писателей.

В «Морозе, Красном носе» Некрасову удалось передать «внутренний смысл и строй всей крестьянской жизни», создав произведение новаторское и уникальное. Глубокое знание народной жизни является непременным, но не единственным условием верного ее художественного изображения. Нужно было найти такую поэтическую форму, в которой все ее составляющие (композиция, сюжет, жанровая природа, образы и т. д.) сходились к главному художественному смыслу целого — образу народного взгляда на мир. Наиболее удобная форма репрезентации народно-поэтического сознания заключалась обычно в введении в текст фольклорных элементов, т. е., по существу, в прямом или скрытом цитировании фольклора. В «Морозе, Красном носе», как позднее и в «Кому на Руси жить хорошо», происходит «непрерывно углубляющееся проникновение поэта в систему фольклорных представлений, служащих не только источником новых средств живописания действительности, но и предметом художественного исследования — наравне с бытом, трудом, психологией крестьянства (а скорее всего — в большей мере, чем то, другое и третье)»⁹.

Цель предлагаемого анализа поэмы «Мороз, Красный нос» — выяснить, как в поэме возникает образ народно-поэтической модели мира. Некрасов обладал острым чутьем 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. Анализу отдельных составных частей фольклорной картины мира в поэме посвящена вторая, основная, глава пособия. Описание композиции (1-я глава) и анализ ее жанровой природы (3-я глава) должны помочь понять, как реализуется художественное задание произведения, т. е. как переосмысляются и вновь нагружаются смыслом традиционные компоненты литературного текста (композиция, сюжет, стих, жанр и т. п.). Мы намеренно не касаемся вопросов психологизма, отражения социального и природного бытия в поэме, т. к. эти проблемы неоднократно привлекали внимание исследователей¹⁰.

Чтобы не нарушать логику изложения, все полутные рассуждения, комментарии, сноски мы отнесли в довольно обширный и важный для автора пособия раздел «Примечания». Список литературы, специально посвященной поэме «Мороз, Красный нос», мы не приводим, но большинство работ, где так или иначе затрагиваются проблемы этого произведения, обсуждаются или просто указываются в тех же «Примечаниях»¹¹.

О КОМПОЗИЦИИ ПОЭМЫ

«Мороз, Красный нос» — поэма очень сложной композиции, все членения которой глубочайшим образом продуманы и значимы. Поэма состоит из двух частей: в 1-й («Смерть крестьянина») действие происходит в деревне, в доме, во 2-й части — лес, видения и сны Дарьи. Части распадаются на главки (объем их колеблется от 8 до 76 строк), в 1-й части их 15, во 2-й — 21, но нумерация главок продолжается по всему тексту — от 1 до 36. Каждая главка представляет собой фрагмент (или несколько фрагментов), внутри себя достаточно самостоятельный и законченный, сплошная же нумерация главок, наоборот, подчеркивает цельность текста: цепь фрагментов покрывается общим заглавием поэмы — «Мороз, Красный нос».

Отдельные фрагменты содержат событийные эпизоды поэмы, которые идут не подряд, а «в разбивку», т. е. вне событийной последовательности. По главам фабульное (событийное) действие распределяется таким образом: главка 22 — сон в руку; 12 — простуда, болезнь, лечение Прокла; гл. 25, 26, 27 — Дарья идет за «чудесной» иконой и возвращается с нею; конец 12 и 28 гл. — смерть Прокла; в гл. 1, 6, 2, 5 — одновременное действие: старуха везет гроб, старик копает могилу, в доме Дарья шьет саван; 7 — старик нагоняет старуху у речки Желтухи, встреча с юродивым Пахомом; 8—11 гл. — обряжение Прокла, плач по нем, прощание соседей, начало похорон; 13—18 — похороны, возвращение Дарьи домой, путь ее в лес, плач Дарьи в лесу, рубка дров; 19—28 — действие остановилось: видения и сны Дарьи; 29 — кончила рубить дрова, «настало затишье печали — Неволь-

ный и страшный покой»; 30—32 — появление Мороза, песня Мороза; 33, 34 — сон Дарьи; 34, 36 — финал. Главки 3, 4, 35 — откровенные авторские отступления («привычная дума поэта»), встречаются отступления и в других местах поэмы, например, в гл. 11 рассказ о савраске, но здесь они как бы спрятаны, «утоплены» в народном видении, который и является основой замечательной цельности «Мороза, Красного носа»¹.

Еще более сложна стиховая композиция поэмы. Стих ее представляет сложную полиметрическую композицию² (т. е. текст состоит из «кусков», написанных разными размерами), пожалуй, уникальную по сложности в русской поэзии³. Заметим, что главки с 1 по 18 амфибрахические, с 19 по 28 — дактилические, с 29 по 36 — опять амфибрахические⁴.

Присмотревшись к описанию стиховой композиции поэмы, обратим внимание на единообразный метрический зачин каждой части поэмы — четверостишия схемы Амф 4343, больше нигде в поэме не встречающиеся. Примем это, как некоторое указание и рассмотрим 1 и 16 главки. И там и там — снег, лошадь, запряженная в дровни, и женщина: природа, лошадь (важнейшая примета крестьянского быта), крестьянка (хранительница домашнего очага). В 1-й гл. савраска идет в деревню, в 16-й — из деревни. Объединяет эти главки и мотив слез, лексически и грамматически оформленный чрезвычайно сходно:

Сосульки у ней на ресницах,
С морозу — должно полагать.

и

У Дарьи слезами наполнились очи —
Должно быть, их солнце слепит.

«С морозу — должно полагать»: мороз — виновник этих слез. Так впервые, еще в скрытом виде, появляется в поэме тема Мороза.

Есть в начальных главках каждой части и нечто противопоставляющее их. Одно и то же пространство — дорога между деревней и лесом — описано по-разному. Если выражаться кинематографическим языком, то в 1-й гл. чередуются планы: средний план — савраска, крупный — «две пары промерзших лаптей», «угол рогожей покры-

того гроба», опять средний — старуха, опять крупный — «сосульки у ней на ресницах». В 16-й гл. вся картина дается преимущественно общим, панорамным планом.

Особенно сопоставимы первая строфа 1-й гл. I части (метрически идентичная): сбитое, насыщенное предметами пространство, и 1 и 2 гл. II части: пространство свободное, «разряженное». И в том и в другом случае глагольное время — настоящее: в I части — однократное, во II — абсолютное. Затем, в последних строфах, вдруг появляется человек (старуха, Дарья). Меняется и глагольное время, но старуха что-то делает («Савраску сошла понукать»), Дарья остается неподвижной.

Эти первые главки задают художественное пространство и время каждой части (хронотоп, по Бахтину), назовем его условно «бытовым» в I части и «сказочным» во II. Три крупные детали 1-й гл., почти символические: лапти (символ «пути-дороги»), рогожа (бедность), гроб (смерть), привычные действия старухи соответствуют происходящему в деревне, в доме, среди вещей, реалий, людей. Совершается действие скорбное, но привычное. Во II части вещей и людей нет, время остановлено — это мир сказочного леса, видений и снов Дарьи. В то же время 1-я гл., как начинающая все произведение, содержит, как точно замечено Ю. В. Лебедевым, «зародыш центрального конфликта всей поэмы»: «Наступление зимы на жизнь крестьянина воплощено здесь во внешней коллизии: увязший в половине сугроба Савраска, промерзлые лапти, угол гроба, прикрытого рогожей, замерзшие слезы на ресницах старухи. Оно пронизывает и звуковую фактуру стиха. Рифма «сугроба — гроба» порождает особую поэтическую этимологию «Мороза». Слово «сугроб» приобретает в этой рифме не свойственный его языковой природе семантический оттенок «гроба» (смерти), а слово «гроб», в свою очередь, оттенок «снежности», «морозности»...»⁵.

Если есть такое соответствие между начальными главками каждой части, то нет ли его в дальнейшем? Обратимся к гл. 2-й и 17-й. Главная их тема — рыдание Дарьи. Во 2-й: деревня, избушка, в избушке теленок в подклети, шумят дети и тихо плачет Дарья, сшивающая саван. И среди всего этого **живого** — «**мертвец** на скамье у окна». В 17-й гл. — лес, тени, «**мертвый могильный покой**», безучастный лес, бездушное солнце — и сре-

ди всего этого **мертвого — живой**, «глухой сокрушительный вой», стоны, рвущийся и дрожащий голос пока еще живой Дарьи.

В избушке — теленок в подклети,
Мертвец на скамье у окна;
Шумят его глупые дети,
Тихонько рыдает жена.

Сшивая проворной иглкой
На саван куски полотна,
Как дождь, зарядивший надолго,
Негромко рыдает она.

Деревья, и солнце, и тени,
И мертвый, мопильный покой...
Но — чу! заунывные пени,
Глухой, сокрушительный вой!

Осилило Дарьюшку горе,
И лес безучастно внимал,
Как стоны лились на просторе
И голос рвался и дрожал...

Такое корреспондирование, «рифмовка» соответствующих параллельных главок каждой части продолжается и дальше. Продолжается не как жесткая закономерность (в этом случае схема была бы слишком обнажена), а скорее как тенденция, в одних случаях ослабевающая, в других — выявляющаяся достаточно ясно. Со-и-противопоставления «бытового» и «сказочного» миров, как мы увидим в дальнейшем, окажутся чрезвычайно важными и в композиции, и в сюжете, и, главное, в содержании поэмы.

Рассмотрим коротко последующие пары главок. С 3-й гл. начинается знаменитое авторское рассуждение о величавой славянке, а 18-я («Наплакавшись, колет и рубит Дрова молодая вдова...») служит как бы иллюстрацией к строкам 3-й:

Случайная жертва судьбы!
Ты глухо незримо страдала,
Ты свету кровавой борьбы
И жалоб своих не вверяла...

В 18-й гл. жалобы свои Дарья обращает к умершему мужу:

И полная мыслью о муже,
Зовет его, с ним говорит...

В 4-й гл. продолжается речь о славянке. Эта главка авторская, эпически объективированная и содержащая идеализированный образ русской крестьянки. В 19-й гл. тоже дается идеализированная картина. Здесь начинается внутренний монолог, видения Дарьи. Начинается с самого счастливого и светлого: весны, обрядовой игры, в которой участвует их с Проклом дочь. Отметим в этих главках часто встречающийся в фольклоре параллелизм «работа—игра»: в 4-й гл. — работает играючи, а играет ловко, как работает. А в 19-й гл. игра «сеять мак», специально прокомментированная Некрасовым в примечании к этому месту поэмы, является обрядовой заменой работы. Еще одна особенность этих главок: они являются своеобразными «просветами» в повествовании. 4 гл. идет после упоминания гроба, рассказе о горе семьи, между «Тот сердца в груди не носил...» и «И ты красотою дивила...». А 19-я — между описанием страшного воя Дарьи в мертвом лесу и «Умер, не дожил ты веку, Умер и в землю зарыл!»

19 гл. является еще одним очень значимым местом в композиционном членении поэмы — это ее абсолютный центр: до 19 гл. 508 строк и после нее точно 508⁶. Начало 19 гл. выделено графически двумя строками отточий, метрически: трехстопный амфибрахий постепенно переходит сначала в двухстопный, потом в трехстопный и четырехстопный дактиль. Размер (трехстопный дактиль) как бы постепенно устанавливается. Сделано это очень тонко: первая двухстопная дактилическая строка «Станут качать» является подхватом и вариацией предыдущей амфибрахической «И станут на ручках качать»⁸. И наконец, в содержательном смысле с 19 гл. реальное чередование событий сменяется ирреальными видениями Дарьи. При этом возникает еще одна важная для фольклорного сознания оппозиция: зима — весна («весной в хороводе опять»).

Центральное положение 19 гл. обращает внимание и на 4-ю: в 4 гл. дается идеальная формула крестьянки и

крестьянской жизни, а в 19-й—идеального крестьянского счастья. Авторское рассуждение о величавой славянке, «идейное введение в поэму» (Ф. И. Евнин) строится таким образом, что начинается оно от Дарьи, ее судьба обобщается до образа «женщины русской земли» и еще выше—до «типа величавой славянки», а затем опять возвращается к Дарье — «И ты красотой дивила...» Это возвращение дается в тексте (как заметил Ф. И. Евнин) «связывающими» строками главки 2-й:

Сшивая проворной иглой
На саван куски полотна,
Как дождь, зарядивший надолго,
Негромко рыдает она.

И главки 2-й:

Горда ты — ты плакать не хочешь,
Крепишься, но холст гробовой
Слезами невольно ты мочишь,
Сшивая проворной иглой.

20-я главка — это как бы внутренний монолог — причитание плачущей над саваном в 5-й гл. Дарьи. 20-ю гл. можно читать вслед за 5-й как предсказание горестной судьбы овдовевшей Дарьи.

В главках 6, 7, 8, 9, 10 последовательно описываются события одного дня, ритуал, предшествующий похоронам: рытье могилы, привоз гроба, обряжение покойника, плач семьи по нему, прощание соседей, ночное чтение псалтыря. В главках 21, 22, 23, 24, 25 отражены действия одного календарного сезона: весна (игра «сеять мак», пахота), затем — сенокос, жатва (Спасовы дни — 1, 6, 16 августа по ст. стилю), осень (свадьбы, рекрутчина), зима (уход мужа в извоз, прядение пряжи в долгие зимние вечера).

Главное, что объединяет эти главки I и II частей, — мотив труда, работы. Печальные заботы о последнем пути Прокла — это тоже «привычное дело», работа («Медлительно, важно, сурово Печальное дело велось...»; «Но вот уж окончено дело...»), как и пахота, жатва, проводы в рекруты и т. д. Это прямо высказано в словах юродивого Пахома:

На вас он **работал** довольно!
И ваша пришла черед!

Мать сыну-то гроб покупала,
Отец ему яму копал,
Жена ему саван сшивала —
Всем разом **работу** вам дал!..

Парадоксальное сопоставление труда для жизни и труда для смерти в данном случае является выражением абсолютной истины, т. к. вложено в уста юродивого, по роли своей долженствующего говорить миру правду⁸. Ю. В. Лебедев заметил сопоставленность Пахома и вороны в строфах⁹:

Ворона к нему подлетела,
Потыкала носом, прошлась:
Земля как железо звенела —
Ворона ни с чем убралась.

и

Прикрыты рубахою женской,
Звенели вериги на нем;
Постукал дурак деревенский
В морозную землю колом.

Помимо обиходного сравнения дурака с вороной здесь сходны их функции — указание на могилу («потыкала носом» и «постукал дурак деревенский»).

Дарья шьет саван для умершего мужа, старик-отец роет для него могилу — это первые трудовые действия, изображенные в поэме (кроме описанных в рассуждении о величавой славянке). В эпическом мире Некрасовской поэмы сцены крестьянских работ очень важны. Для крестьянина труд не только средство к существованию, но и цель существования. В труде есть своя торжественность, значительность и красота: «Исходное начало, формирующее народную нравственность, поведение, слагающее семью, эту первичную клетку национального мира, Некрасов видит в «естественном» свободном крестьянском труде...»¹⁰. Но труд может стать губительным, в непосильной работе можно надорваться. В поэме многократно говорится о том, что Прокл завершил именно так свой «трудовой путь»:

Уснул, потрудившийся в поте!
Уснул, поработав земле!
Лежит, непричастный заботе...

Большие с мозолями руки,
Подъявшие много труда...

Работничек в поле ты был...
С полоски своей заповедной
По лету сберешь урожай!..

С хозяином дружно старался,
На зимушку хлеб запасал...

Покойник на срок торопился
До места доставить товар.
Доставил, домой воротился —
Нет голосу, в теле пожар!

И наконец, как вывод в репликах на похоронах Прокла.

«Свалился... а то-то был в силе!...
Свалимся... не минуту и нам!..»

В соответствующих главках II части («сказочной») поэмы, в видениях Дарьи крестьянский труд предстает как тяжелая, изнурительная борьба со стихией¹¹:

Овод кружит и кусает,
Смертная жажда томит,
Солнышко серп нагревает,
Солнышко очи слепит,
Жжет оно голову, плечи,
Ноженьки, рученьки жжет,
Изо ржи, словно из печи,
Тоже теплом обдает...

Бытовая мотивировка смерти Прокла («Случилось в глубоком сугробе Полсуток ему простоять...») во «сне в руку» Дарьи, т. е. во сне вещем, предсказывающем смерть¹², получает символическое предзнаменование в фольклорной картине жатвы, как битвы:

Видишь — меня остушает
Сила — несметная рать, —
Грозно руками махает,
Грозно очами сверкает...

Рати тут нет никакой!
Это не люди лихие,
Не басурманская рать —
Это колосья ржаные,
Спелым зерном налитые,
Вышли со мной воевать!

Машут, шумят, наступают,
Руки, лицо щекотят,
Сами солому под серп нагибают —
Больше стоять не хотят!

Не только Мороз, безличная и враждебная сила, губит Прокла и Дарью, но и тяжкий, непосильный труд (Дарья ведь тоже замерзает во время работы).

Обратим внимание еще на некоторые со-противопоставления в параллельных главках I и II части. В 6-й гл. подробно описывается, как старик роет могилу (дело для смерти), а в 21-й — жатва (дело для жизни). «Иные приемы тут были, Кладбище не то, что поля...»: замерзшая, скованная земля («Земля как железо звенела...») и горячая («Изо ржи, словно из печи...»). В 7-й и 22-й главках предзнаменования: встреча с юродивым Пахомом — вещий сон Дарьи. В гл. 8-й и 23-й сопоставляются два обряда: обряжение покойника и наряжение сына к свадьбе. В 9-й гл. идет причитание семьи о Прокле («Голубчик ты наш сизокрылый!..»), в 24-й тоже мотив причитания (рекрутского): смерть вырвала из семьи Прокла — волк уносит чью-то овцу, как мирской приговор Гришуху в рекруты — а заступиться некому. В 10-й гл. упоминается икона; поход Дарьи за чудотворной иконой описывается в 25-й. 10-я гл. состоит из пяти строф, все они написаны четверостишиями, кроме первой, в которой удваивается и тем самым выделяется третий стих: «Свечу положив у иконы...» Это важно, потому что Дарья чудотворную икону все-таки принесла: «Пошла, воротилась с иконой...».

В фабуле поэмы главки 25—26—27—28 (Дарья идет за иконой) должны быть включены в цепь 10—11—12—13 главков (простуда, болезнь, смерть Прокла, начало похорон), а именно, между:

Пошла в монастырь отдаленный
(Верстах в тридцати от села),
Где в некой иконе явленной
Целебная сила была.

и

Пошла, воротилась с иконой...

Есть в этих главках и собственное внутреннее движение — к похоронам: Прокла в I части, монахини — во II.

11 и 26 главки — рассказ о савраске; упования Дарьи на царицу небесную, несмотря на печальное предзнаменование (упавшая звезда), — своеобразная ретардация, торможение действия перед самым в нем главным, а в гл. 12 и 27 — торможение уже внутри действия. Главка 12-я очень компактная и информативная, в ней, по существу, рассказывается обо всем, что произошло с Проклом (от «Случилось в глубоком сугробе...» до «И умер...»). Но главное здесь — средства по спасению Прокла, 6 строф из 9 посвящено этому (они и тормозят стремительно развивающийся рассказ). В 27-й гл. действие тормозится потому, что Дарья должна ждать окончания погребения монахини («Долго меня продержали...»). Отметим, что в гл. 12 и 27 содержится единственное между I и II частями совпадение фабульного действия: Дарья идет в монастырь — Дарья в монастыре.

На границе 12 и 13 гл. в поэме сделан слом стихотворной строки. Слом не только на границе двух стихов, не только между двумя строфами, но и между двумя главками, т. е. ритмический перебой очень большой силы. Этот, казалось бы, всего лишь графический прием замечателен по своей глубине и смысловой наполненности:

И умер...

13.

...Саврасушка, трогай

Кончился жизненный, трудовой путь Прокла, и все тот же савраска везет его в «последний путь». Одно из самых поразительных соответствий из всех, прослеженных выше, это:

Саврасушка, прогай. — Двинулась с миром икона святая.

Первые строки 13 и 28 главок начинают движение «навстречу»: савраски с гробом хозяина, провожаемого соседями, — к могиле; иконы, провожаемой монахинями, — к еще живому Проклу. И концовки 13 и 28 гл.

Жалеть ее некому будет. — Только ты милости к нам не явила.

Нет такой силы ни на земле, ни на небе, которая могла бы «осушить слезы» бедной вдовы. Так слабо можно сформулировать эмоциональную доминанту, которая высветилась из сложного контрапункта частей, тем и мотивов поэмы. Простота ее мнимая, как простота всякой гениально явленной художественной идеи. Горе Дарьи, его неистребимость и безутешность концентрируются поэтом в точке высокого трагизма. И если бы на этом художественный смысл поэмы был исчерпан, то с точки зрения литературной и историко-культурной достижение Некрасова все равно было значительным. Обыденная ситуация смерти крестьянина и горя его вдовы силой искусства возведена в ранг высокой трагедии, и трагедия эта нашла бы катартическое разрешение в душах благодарных читателей. Но произведение на этом не кончается, и катартическое очищение происходит в самой поэме.

28-я гл. заканчивается двумя рядами отточий, т. е. таким же сильным ритмическим перебоем, как и начало 13-й. Эти отточия возвращают нас к 19 гл., где начинаются видения Дарьи. Здесь они заканчиваются.

Только ты милости к нам не явила!

Глубокая пауза, примерно равная по длительности времени произнесения двух стихов (отточия), и, как бы очнувшись, — возвращение к реальности:

Господи! сколько я дров нарубила!

Не увезешь на возу...

В гл. 14 и 29 опять возникает параллель между работой и обрядом погребения:

Как водится, в яму спустили — Окончив привычное дело.

190458

Еще один сходный мотив в этих главках — остановка, обмирание после «привычного дела»:

Высокий, седой, сухопарый,
Без шапки, недвижно-немой,
Как памятник, дедушка старый
Стоял на могиле родной!

Дарья, которая во время видения еще раз пережила все свое горе, находится в таком же состоянии «без думы, без стога, без слез»:

Стоит под сосной, чуть живая,
Без думы, без стога, без слез.
В лесу тишина гробовая —
День светел, крепчает мороз.

В 29-й главке возвращается прежний размер — трех-
стопный амфибрахий.

В заключительной 15-й гл. I части говорится о том, что Дарья собирается за дровами в лес, в котором — воевода Мороз (гл. 30-я). Дарья вступает в царство Мороза. 15 и 30 — последние сопоставляемые главки. Если наше первоначальное предположение о соответствии параллельных главок верно, то кончится оно должно было непременно на песне Мороза. Все соотношения между реальным, бытовым и ирреальным, сказочным снимаются. Теперь все поглощает могучая стихия Мороза, начинающаяся с его удалой песни.

После песни Мороза, в которой он зовет Дарью («Войди в мое царство со мною...»), замерзающая вдова видит сон («И снится ей жаркое лето...»). Сны часто изображаются в литературе (легко вспомнить любое количество примеров); сон занимает треть человеческой жизни и уже поэтому не может не стать предметом изображения в искусстве. Обычно в текст произведения сон вводится как литературный прием¹³. У Некрасова сон Дарьи ни в коем случае не литературный прием. Н. Н. Скотов по поводу другого сна (Вани в «Железной дороге», но слова эти вполне относимы и к сну Дарьи) точно написал: «У Некрасова сон перестает быть просто условным мотивом. Сон в некрасовском стихотворении — поразительное яв-

ление, в котором смело и необычно совмещены реалистические образы со своеобразным поэтическим импрессионизмом. Сон служит не выявлению смутных подсознательных состояний души, но он не перестает быть таким подсознательным состоянием, и то, что происходит, происходит именно во сне, вернее, даже не во сне, а в атмосфере странной полудремоты»¹⁴.

Сон Дарьи в «Морозе, Красном носе» изображен с поразительной, почти медицинской точностью. Дарья замерзает и потому засыпает, засыпая, она видит сон. Это — сон-воспоминание, воспоминание очень реальное: в нем нет ровно ничего, чего не могло бы быть на самом деле. При этом во сне события переживаются не как прошлое, а как настоящее, и особая форма сна состоит в том, что за короткое время можно пережить во сне часы, месяцы, даже годы прошлой жизни¹⁵.

Итак, ничего невозможного, нереального в сне Дарьи нет, но другое дело, какова его функция в художественном контексте поэмы. П. Флоренский говорил, что сон — первая и простейшая ступень жизни в невидимом. И поэтому «то же самое явление, которое воспринимается отсюда — из области действительного пространства — как действительное, оттуда — из области мнимого пространства — само зрится мнимым, т. е. прежде всего протекающим в телеологическом времени, как цель, как предмет стремлений. И напротив, то, что есть цель при созерцании отсюда и по нашей недооценке целей представляется нам хотя и заветным, но лишенным энергии идеалом: отсюда же, при другом сознании, постигается как живая энергия, формирующая действительность, как творческая форма жизни». Сон Дарьи, несмотря на его точность и реалистичность (а может быть, как раз благодаря этому), оказывается в поэме идеалом и высшей «творческой формой жизни». В сне Дарьи воссоздается творческая, поэтическая форма бытия, в которой сама она предстает и как объект, и как творец, демиург этого бытия. Расставаясь с реальной жизнью, Дарья остается в этом бытии, «душой улетаая за песней», в которой «дольнего счастья предел».

Замечательно, что Некрасов нигде не говорит, что Дарья умерла. Поэт оставляет свою героиню во сне, т. е., согласно фольклорной и литературной традиции, в со-

стоянии «пограничном», когда смерть еще не вполне различила человека с жизнью:

А Дарья стояла и стыла
В своем заколдованном сне.

Еще одно представление о сне, которое Некрасов извлекает из народного сознания: «Смерть сливается с жизнью и становится высшим воплощением жизни, если бытие человека руководимо любовью. Жизнь и смерть могут оказаться уравнены и по-другому: жизнь уподобляется смерти, и тогда бытие означено как сон («Тройка», «Размышления у парадного подъезда», «Песня Еремушке»). К 60-м годам любовь и сон становятся в поэтической системе Некрасова своего рода синонимами»¹⁶.

Как мы видели, композиционное задание «Мороза» состоит в преодолении линейности, плоскостности развития художественного смысла поэмы. Соответствующие темы и эпизоды I и II частей со-и-противопоставляются на ясно осязаемой основе «бытовое — небытовое (сказочное)». Однако тематическая перекличка образных слоев поэмы может возникать и иным способом: путем внефабульных перекличек, рифмующихся ситуаций, особой расстановки персонажей, т. е. текстовыми сцеплениями на самых разных уровнях: от стихового до образно-тематического. Это хорошо показано в работе Ю. В. Лебедева «Человек и природа в поэме Н. А. Некрасова «Мороз, Красный нос». Автор статьи показывает возникновение в тексте поэмы таких тематических узлов, как «сугроб — гроб — судьба — раба» в первых трех главках поэмы, мотивов «слез», «инея», «креста», движения в поэме образов зимы, холода, Мороза.

Оригинальная композиционная структура поэмы и система внутритекстовых сцеплений оказываются чрезвычайно содержательными. Именно соответствующая организация материала способствует воссозданию в поэме образа единого всеобщего бытия: человека и природы, индивидуального и всеобщего, национального и общечеловеческого.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СМЫСЛ АРХИТЕКТониКИ ПОЭМЫ: ОТРАЖЕНИЕ НАРОДНОЙ ЖИЗНИ И НАРОДНОГО СОЗНАНИЯ

В поэме Некрасова «Мороз, Красный нос» изображается крестьянский мир. Понятие «крестьянский мир» включает не только социальное и бытовое поведение крестьянина, но и его представления о жизни, природе, мироздании, социуме, те национальные формы народного сознания, которые наиболее отчетливо выявляются в фольклоре, ритуалах, древнейших мифологических представлениях. Изображение Некрасовым бытовой и социальной жизни в поэме изучено достаточно хорошо. При этом большинство исследователей считают, что поэт, обладая точным и органичным знанием народной жизни, крестьянского быта и психологии, описал ее досконально верно. Общее впечатление от поэмы как произведения удивительно цельном, выверенном во всех деталях (даже деталях композиции, как мы видели) настолько велико, что некоторые «ошибки» в изображении быта и ритуала, сюжетные «неувязки», существование «темных мест», обычно не замечаются. Конечно, это не «ошибки» и не «неувязки». В них содержится глубокое художественное задание, которое в большинстве случаев, но пока не во всех, поддается истолкованию. Укажем и попытаемся объяснить некоторые из них.

При описании похоронного обряда Некрасов изображает сцену рытья могилы стариком-отцом, чего по русским (и не только русским) обычаям быть не могло. Родственники, тем более отец, не должны рыть могилу («Не мне б эту яму копать!..»). Это табуированное действие: оказаться в пустой могиле, значит накликать на себя смерть, т. е. самому скоро быть погребенным, поэто-

му могилы рыли или специальные люди (могильщики), в силу своей профессии отчасти изолированные от общества, или, что чаще в деревне, соседи (но не родственники!). Но Некрасову и надо было предсказать скорую смерть старика отца.

Старуха помрет со кручины,
Не жить и отцу твоему...

Это подтверждается еще одной деталью: старик спускается в уже готовую могилу:

Из рук его выскользнул лом
И в белую яму скатился,
Старик его вынул с трудом.

Те же соображения относятся и к факту покупки старухой-матерью гроба¹. Здесь для поэта важно, что **вся семья** участвует в «работе»:

Мать сыну-то гроб покупала,
Отец ему яму копал,
Жена ему саван шивала...

Каждый делал свою работу в отдельности. В 8-й гл. они уже все вместе обряжают Прокла. Хотя кто же обряжает покойника после того, как уже куплен гроб, вырыта могила, сшит саван? Ведь потом будет сказано, что, когда Дарья воротилась с иконой, Прокл был уже «одетый, как в гроб, причащенный...»

Еще одно место:

Лежит неподвижный, суровый,
С горящей свечой в головах,
В широкой рубахе холщевой
И в липовых новых лаптях.

Андрей Белый, восхищавшийся «Морозом, Красным носом», объяснил, почему здесь одна свеча в головах, а не три, как в обычае: «Когда говорят «свеча» (в единственном числе), то разумеют скорее свечу для домашнего пользования, а не смертную свечу, потому что около гроба почти у головы ставят не одну, а три свечи; вместо того, чтобы сказать «свечи в головах», Некрасов употребляет другое выражение: «свеча в головах». Символ

смерти от этого приобретает характер чего-то обыденного, домашнего, чуть ли не уютного»². Эта «домашность», обыденность смерти — один из основных мотивов поэмы. Поэтому в 10-й гл. семья привычно поужинала, старик ковыряет худой лапоть, старуха легла на печку. Семья не сидит ночь у гроба покойного, в то время как над ним дьячок читает псалтырь. Еще один замечательный символ «домашности» смерти — вторящий псалмам сверчок:

Всю ноченьку, стоя у свечки,
Читал над усопшим дьячок,
И вторил ему из-за печки
Пронзительным свистом сверчок.

...Во время похоронной процессии отец и мать идут впереди гроба, а не за ним, как положено. Дарья в белом (а не черном) платке, зато:

И был не белей ее щек
Надетый на ней в знак печали
Из белой холстины платок.

Эта белизна — знак ее будущей смерти, сравним, в момент замерзания у нее:

Пушисты и белы ресницы,
Морозные иглы в бровях...
В сверкающий иней одета,
Стоит, холодеет она...

Староста, Сидор Иванович, сказал свое прощальное слово после того, как «засыпали Прокла землей», не наоборот, как это обычно бывает.

В лесу Дарья рубит дрова и мысленно разговаривает с покойным Проклом. Ей представляется ее трудная жизнь без мужа. Всю крестьянскую работу ей придется теперь справлять одной, начиная с весны:

Любо весной человеку!
Солнышко ярко горит.
Солнышко все оживило,
Божьи открылись красы,
Поле сохи запросило,
Травушки просят косы..

Как же это может быть, что весной в одно и то же время пашут и косят траву? Причем повторено это троекратно:

До ночи пашню пахала,
Ночью я косу клепала,
Утром косить я пошла...

и еще раз: «Ладно ли пашню вспахала?..» и т. д.

Но и здесь Некрасов реалистически точен: такая контаминация одновременных сельскохозяйственных работ; не возможная в жизни, возможна в видении Дарьи.

В I части поэмы говорится, что «сурово метелица выла и снегом кидала в окно». Всюду намело сугробы («Савраска увяз в половине сугроба...»), а во II части: «Савраска плетется ни шагом, ни бегом», т. е. идет свободно, без труда по полевой дороге к лесу. Значит, дорога накатана, не занесена, стало быть, никакой метели не было.

Еще одно место, совсем таинственное. Перед началом видений Дарьи (19-й главки) сказано, что она обращается к Проклу:

И полная мыслью о муже,
Зовет его, с ним говорит...

Действительно, в 19, 20, 21 главках Дарья обращается к покойному мужу, а 22-я гл. начинается: «Сон мой был в руку, родная!...». И еще раз — чуть ниже:

Сон мой был в руку, родная!
Ждать теперь буду одна я.

Кто это — «родная»?

Возможно, что здесь мы присутствуем при редком феномене психологии творчества: произвольной замене объекта творчества его субъектом, т. е. поэт становится на то место, которое в тексте до этого занимала Дарья, и обращается теперь уже к ней. Сравним в конце поэмы:

Нет глубже, нет слаще покоя,
Какой посылает нам лес...

И ежели жить нам довольно,
Нам слаще нигде не уснуть!

«Нам» — т. е. любому человеку, но в то же время «нам» — это поэту и Дарье. В следующей главке происходит почти полная подмена:

Ни звука! Душа умирает
Для скорби, для страсти. Стоишь
И чувствуешь, как покоряет
Ее эта мертвая тишь..

В 1-й строке: «душа умирает» — чья душа? Во втором стихе: «стоишь», в третьем: «чувствуешь». Опять не ясно, о ком это: или здесь обращение к Дарье (ты стоишь и чувствуешь), или это о себе во втором лице? И, наконец, в 4-й строке: «Ее эта мертвая тишь», т. е. все это и о Дарье, и о себе. Недаром в своем предсмертном дневнике Некрасов вспоминает свою музу в образе Дарьи: «Недуг меня одолел, но муза являлась ко мне беззубой, дряхлой старухой, не было и следа прежней красоты и молодости, того образа породистой русской крестьянки, в каком она всего чаще являлась мне и в каком обрисована в поэме моей «Мороз, Красный нос»³.

В начале поэмы есть такая реалия: «две пары промерзлых лаптей». Традиционное восприятие этого места — дети едут вместе со старухой — навеяно скорее известной картиной В. Г. Перова⁴. Но в поэме Некрасова в то время, когда старуха везет гроб, дети дома с Дарьей («Шумят его глупые дети...»). Лапти здесь важны как символ пути-дороги, пути, пройденного Проклом⁵.

Можно отметить условность и некоторых сюжетных поворотов поэмы. Например: чтобы спасти Прокла, Дарья бежит в отдаленный монастырь за «явленной», чудотворной иконой и возвращается с ней. Кто бы ей дал такую икону! Этого ни в коем случае не могло произойти. Правда, из первоначальной редакции этого места выясняется, что Дарья купила и принесла образок (т. е. уменьшенную копию чудотворной иконы):

Но образ Николы святого
Наутро явился в дому...

Самое интересное, что совершенно условен и главный сюжетный ход поэмы: Дарья едет в лес за дровами, чтобы истопить печь, обогреть и накормить детей. Трудно

представить, чтобы у «справного» крестьянина, каким был Прокл, не оказалось вдруг зимой ни полена дров.

Всегда у них теплая хата,
Хлеб выпечен, вкусен квасок.
Здоровы и сыты ребята,
На праздник есть лишний кусок.

И еще труднее представить, что Дарья едет за дровами сразу же после похорон мужа.

Выше уже говорилось о фрагментарном принципе построения поэмы: целое, подобно мозаике, воссоздается из отдельных фрагментов-кусочков. То, что кажется «неувязкой», «неточностью», условностью, кажется таковым только с определенной точки зрения (соответствия или несоответствия определенным реалиям быта, ритуала, сюжетных ходов и т. п.). Но все эти «неувязки» и «неточности» оказываются самыми точными и нужными или в пределах отдельного фрагмента (например, объединение весенних и летних работ в видении Дарьи), или же в системе целого, в котором моменты правдоподобия являются существенными, но не единственно важными. Фрагментарный принцип построения текстов характерен для древних литератур, в которых он был наиболее оптимальным, хотя, с нашей теперешней точки зрения, вынужденным: писатель древности (например, русский летописец) не мог установить причинно-следственных связей между событиями, описываемыми в разных фрагментах⁶. В «Морозе, Красном носе» фрагментарность — счастливо найденная художественная возможность. Отказавшись от последовательного развертывания фабулы, от линейности временных и причинно-следственных связей, Некрасов переводит все изображаемое в как бы абсолютное время, *sub specie aeternitatis* (под знак вечности). При этом сохраняется намек на архаическую природу фрагмента, а эта ориентация на древность, архаичность оказывается в поэме необходимым смысловым компонентом.

Самым замечательным достижением Некрасова в «Морозе, Красном носе» является то, что народное сознание в поэме не изображается, а воспроизводится, точнее, реконструируется художественным текстом. Для этого мало было ввести в поэму фольклорные, обрядовые

и ритуальные элементы; нужно было воспроизвести черты мышления, восходящие к древнейшим стадиям миропонимания, когда координаты мира выстраиваются не в причинно-следственной и пространственно-временной упорядоченности, а в отношениях, свойственных пралогическому, мифологическому мышлению. Сделать это сознательно невозможно: «Некоторые черты в творчестве больших писателей и художников можно было бы понять как порою бессознательное обращение к изначальному фонду и его возрождение (иногда сознательно подкрепленное обращением к фольклорной традиции)»⁷. «Мороз, Красный нос» единственная у Некрасова и редкая во всей русской литературе удача, когда удалось воспроизвести не отдельные архаические черты народного мирозерцания, а реконструировать существенные черты всей системы в целом.

При описании мифа и фольклора исследователи выявили ряд главных для этих систем двоичных (бинарных) противопоставлений (оппозиций), выделяемых по признаку «положительное — отрицательное» по отношению к человеку, таких, как **счастье (доля) — несчастье (недоля)**, **жизнь — смерть**, **верх — низ**, **дом — лес**, **мужской — женский** и др. Эти пары могут выступать по отношению друг к другу как синонимы или как конкретные символы какого-нибудь более высокого по иерархии противопоставления. Например, оппозиция **близкий — далекий**, **дом — лес** могут быть развертыванием более значимого противопоставления **свое — чужое**. При этом в фольклорных текстах исходные оппозиции могут реализовываться в разных планах, например, **чужой** может означать принадлежность к другой социальной группе, или к другому этническому коллективу, или вообще к нечеловеческому, звериному, колдовскому. Оппозиция **дом — лес** в одном случае может быть истолкована как противопоставление пространственное (топографическое), в другом — как социально-экологическое, т. е. «как противопоставление освоенного человеком, ставшего его хозяйством, неосвоенному им»⁸.

В поэме Н. А. Некрасова «Мороз, Красный нос» фольклорные семантические оппозиции не только формируют внутреннее строение поэмы, но и являются ее основным содержанием. Уже самое общее членение поэмы на две части («бытовую» и «сказочную») реализует одно

из важнейших фольклорных противопоставлений **свое—чужое**. I часть (**свое**): деревня, дом, очаг (печь, которую должна истопить Дарья); II часть (**чужое**) — лес, царство Мороза, т. е. внечеловеческих, колдовских сил. Промежуточным, соединяющим пространством, является **дорога**, с которой начинается и I и II части.

В фольклоре образ **пути-дороги** служит обычно завязкой действия: дальняя дорога в сказках и былинах, в плачах, где отражается представление о пути покойника на тот свет. Существует ряд ритуалов, связанных с **путем-дорогой** (в том числе и смертной): приготовление в путь, прощание, некоторые запреты и гадания и т. п.⁹ В поэме Некрасова дорога в начале произведения тоже имеет функцию завязки сюжета (нет никаких вводящих описаний) и начинает различные реализации символа «**путь-дорога**»: дорога в дом, дорога из дома в лес, подготовка похорон и похороны (смертный путь), путь Прокла и Дарьи по жизни (жизненный путь). Атрибутами жизненного пути-дороги являются в поэме савраска, лапти; остановиться на этом пути и значит умереть («Случилось в глубоком сугробе Полсуток ему просто-ясть»). В фольклоре дорога «никогда не бывает просто дорогой, но всегда либо всем, либо частью жизненного пути»^{9а}.

Еще один замечательно емкий символ **пути-дороги** в 25-й главке:

Едет он, зябнет... а я-то, печальная,
Из волокнистого льну,
Словно дорога его чужедальная,
Долгую нитку пряду.

«Долгая нитка» — это и реальная «дорога его чужедальная», и намек на прядущих нить жизни Парок (ср. у Пушкина: «Покамест жизни нить Старой Паркой там прядется»).

Если земной путь представляется в поэме как движение по горизонтали, то переход в иной мир (на тот свет) связывается или с могилой (у Прокла), или с небом (у Дарьи), т. е. пересекает земной путь движением по вертикали. В последней сцене умирания Дарьи Некрасовым подчеркивается именно вертикальная организация пространства: Дарья стоит **у дерева** («К высокой сосне подошла...»; «...И видишь ты синий Свод неба да

солнце...»). Возникающий здесь образ «мировой вертикали» восходит к фольклорным представлениям. Особенность отражения ее в русском искусстве заключается в том, что образ «мировой вертикали» в русском сознании всегда сопровождается мощным движением по горизонтали¹⁰. В той же сцене дальнейший взгляд идет вдоль леса:

...да лес,
В серебряно-матовый иней,
Наряженный, полный чудес.

Как мы уже отмечали, дорога разделяет два основных пространства поэмы, реализующих в фольклорной картине мира очень значимую оппозицию свое — чужое, или (в более конкретном воплощении) дом — лес. По самым древним представлениям, структура дома в главных частях повторяет структуру внешнего мира. Дом — это место, приспособленное для человеческой жизни, и в этом смысле дом для человека является центром мира, точкой отсчета в нем. Основными признаками дома являются его замкнутость, неподвижность (т. е. постоянная фиксированность места), прочность, связь с человеком, т. е. с живым. Центральное положение дома в мире изоморфно повторяется в других, ограничивающих его пространствах: дом — центр двора, обнесенного забором, плетнем; каждый двор (мой двор) является центральным по отношению к селению, деревне. В самом доме центром его является печь, очаг.

Дом — это замкнутое пространство, служащее для укрытия, поэтому в фольклоре семантически значимы отдельные элементы дома: крыша, балки с матицей, покрытие, чердак, стены, окна, дверь с замками, порог, лестница¹¹. В «Морозе, Красном носе» дом часто упоминается: «всегда у них теплая хата...»; «у дома оставили крышу...»; «и шли молчаливо домой...»; «доставил, домой воротился...»; «и с богом пошли по домам...»; «а Дарья домой воротилась...»; «дома не ела, с собой не брала...» и др. Приметы дома чаще всего даются в точном соответствии с фольклорной традицией. Так, например, особо существенна для дома верхняя его граница, крыша, защищающая дом сверху и являющаяся его покровом:

Как саваном, снегом одета
Избушка в деревне стоит...

Опасность сверху для дома самая большая:

Прыснет из тучи стрела громовая,
В чей она дом сноровит..

Дверь и окно в семантической структуре дома служат средствами его связи с внешним миром:

Сурово метелица выла
И снегом кидала в окно,
Невесело солнце всходило:
В то утро свидетелем было
Печальной картины оно.

Интересно в этой строфе соединение окна (ока дома) и солнца, которое в другом месте поэмы сравнивается именно с оком:

И солнце, кругло и бездушно,
Как желтое око совы,
Глядело с небес равнодушно
На тяжкие муки вдовы.

И в том и в другом отрывке зимнее солнце — это равнодушный свидетель¹².

Гроб по древним поверьям тоже считался домом (ср. украинск. «домовина»), но домом неправильным (не-домом), в котором совсем нет отверстий (в русских волшебных сказках — это избушка на курьих ножках). Сопоставление дома и гроба можно заметить в строке: «У дома оставили крышу...» (крышку гроба). Действительно, крышку гроба в дом никогда не вносят, чтобы не образовать мертвого дома в доме живом. Связь с живым очень важна для функции дома, но может быть и другой дом — неживой (именно неживой, т. е. неодушевленный; мертвый — это бывший когда-то живым). В знаменитой песне Мороза во II части Мороз строит такие неживые дома-дворцы:

Пойду за моря-окияны —
Построю дворцы изо льда.

В такой дворец он и приглашает войти Дарью:

Войди! приголублю, согрею;
Дворец отведу голубой...

«Дворец из льда» потому, что зимняя смерть природы уподобляется окаменению, скованная морозом земля твердеет, как камень, железо («Земля как железо звенела...»).

Умирание, смерть часто связывается в фольклоре с замерзанием, окаменением, холодом. После похорон мужа Дарья хочет истопить печь, чтобы выгнать из дома мороз, ликвидировать область смерти: зажженный очаг, тепло возвращают дому **живое**. Здесь и заключена более глубокая (чем только бытовая) мотивировка сюжетного хода: Дарья едет в лес за дровами. Она направляется к Морозу, в царство смерти за **живым** (как в сказках герой идет в **мертвое царство за живой водой**). Сравните: «Все присутствующие при погребении обязаны, по возврате домой, посмотреть в квашню или приложить свои руки к очагу, чтобы через это очиститься от зловредного влияния смерти»¹³.

Второй член противопоставления **дом — лес** также имеет набор определенных семантических признаков. С **лесом** связывается большое число мифологических существ, враждебных человеку (**леший, лесовик, перелесник** и др.). В сказках в **лесу** живут отрицательные персонажи: Баба Яга, Царь Медведь, Лесной Царь и т. д. В таинственном **лесу** сказочный герой подвергается испытаниям, он должен пройти через **лес** на пути в **иное царство**: «Лес в сказке играет роль задерживающей преграды. Лес, в который попадает герой, непроницаем. Это своего рода сеть, улавливающая пришельцев»¹⁴.

В соответствии с мифологическими и фольклорными представлениями в «Морозе» **лес** — царство стужи, **смерти** («Мертвый могильный покой...»; «В лесу тишина гробовая...»), место, где обитает нечистая сила:

Слышу, нечистая сила
Залотошила, завыла,
Заголосила в лесу...

Границы **леса** четко фиксированы. Когда Дарья идет из

дома за иконой (волшебным средством), она должна пройти через лес, вход и выход из которого четко обозначен:

Вся ты, тропина лесная!
Кончился лес.

Глубоко бесстрастный лес враждебен человеческому, живому («В лесной нелюдимой глуши...»). Лес — владения чародея-Мороза.

Образ Мороза в поэме многозначен и многофункционален. Название поэмы прежде всего обращает нас к народной сказке¹⁵, например, «Морозко» из сборника А. Н. Афанасьева: «Девушка, девушка, я Мороз красный нос!» Из сказки — диалог Мороза с Дарьей и троекратное его повторение:

«Тепло ли тебе, молодница?»
С высокой сосны ей кричит.
«Тепло!» — отвечает вдовица,
Сама холодеет, дрожит.

И все. На этом сказочные характеристики Мороза кончатся. Ясно, это не сказочный (или не только сказочный) образ. Нарушается традиционный сказочный сюжет: Дарья отвечает на вопросы Мороза «по правилам» и все-таки замерзает. Сюжет волшебной сказки реализовался бы, если б Дарья осталась жива, как это было задумано Некрасовым в первом варианте поэмы. В образе Мороза отражены более архаические представления о хозяине волшебного леса, **чужого царства**.

На уровне бытового развития действия Мороз — это мороз, главная примета зимы наряду со снегом, сугробами, метелью, инеем, сосульками и холодом. Мороз сковывает, умерщвляет все вокруг: промерзлые лапти, мерзлая глина, земля как железо, «сковывал землю мороз». Все персонажи поэмы находятся как бы в состоянии постоянного озноба: «Едет он, зябнет...»; «ноги знобит...»; «Сама холодеет, дрожит...»; «Стоит, холодеет она...» (обратим внимание на настоящее глагольное время). До появления Мороза и его песни в тексте накапливается так много его атрибутов, что появление персонафицированного образа оказывается естественным и орга-

ничным: с точки зрения народной психологии кто-то ведь должен делать снег, иней, сковывать землю и т. д. Надо сказать, что некрасовское величественное изображение Мороза не совсем соответствует представлению о нем в народе: «Морозко, — говорят крестьяне, — низенький старичок с длинной седой бородою; зимою бегаёт он по полям и улицам и стучит: от его стука начинаются трескучие морозы и сковываются реки льдами; если ударит он в угол избы, то непременно бревно треснет»¹⁶. Появлению Мороза в тексте поэмы, знаменитому «Не ветер бушует над бором...» предшествует дважды (в гл. 9 и 18) повторенный единообразный метрический и синтаксический (отрицательный параллелизм) зачин:

Не ветер гудит по ковыли,
Не свадебный поезд гремит...

и

Не псарь по дубровушке трубит,
Гогочет, сорви-голова...

Мороз появляется во II части поэмы как работник, который строит дворцы и мосты:

Глядит — хорошо ли метели
Лесные тропы занесли,
И нет ли где трещины, щели,
И нет ли где голой земли?

Пусть он созидает неживое и умертвляет живое, но то, что он работник, в народе вызывает к нему смешанное со страхом уважение. К тому же Мороз — художник, чародей, он смотрит,

Пушисты ли сосен вершины,
Красив ли узор на дубах?

и создает завораживающие песни.

Наконец, в художественной ткани поэмы образ Мороза выполняет «функцию «сводного обобщения» метафорических мотивов замерзания, касающихся всех персонажей произведения. Ключевой образ Мороза замыкает систему ассоциаций, создающих тот предельно широкий контекст поэмы, в соотношении с которым образы и

даже незначительные, казалось бы, детали приобретают поэтическую многозначность»¹⁷. Если Мороз — ключевой, камертонный образ поэмы, то песня Мороза — высшая точка в его развитии. Мы уже отмечали кульминационное положение песни Мороза в композиции поэмы: кончается сопоставление «бытовой» и «сказочной» частей, и все сливается в стихи Мороза.

В творчестве Некрасова очень много песен¹⁸. Из многочисленных словоупотреблений слова «петь» в его поэзии выясняется, что «петь» чаще всего означает «творить поэтически» или, еще шире, становится синонимом творчества вообще:

Сама ты знала свой удел,
Но до конца, как прежде
Твой голос, погасая, пел
О счастье и надежде.

(«Памяти Асенковой», 1854—1855)

В уже упоминавшемся предсмертном дневнике Некрасова есть такая очень характерная запись: «На днях Муза моя на прощание пропела мне такую песнь:

Пускай чуть слышен голос твой,
Не громки темы песнопенья;
Но ты воспрянешь за чертой
Неотразимого забвенья!

Уступит свету мрак упрямый.
Не бойся: песенку твою
Над Волгой, над Окой, над Камой
Еще народу я спою.

Худо, когда нашему брату приходят на память песни:

— Я памятник себе воздвиг нерукотворный».

И конец этой записи: «И с той поры нет моей музы, нет новых песен»¹⁹. Замечательно, что даже одический «Памятник» Пушкина Некрасов называет «песней».

Большинство песен, встречающихся в произведениях Некрасова, — это «ролевые» песни, их исполняют крестьянские девушки, няня-крестьянка, убогий странник, стро-

ители железной дороги, рассыльный, Матрена Тимофеевна и т. д. Фольклорная песня содержит в себе коллективный опыт и коллективную память, она ритуальна и обрядова, т. е. исполняется в определенное время, в определенном месте и по определенному поводу. В фольклорной песне в силу ее коллективности и обрядовости нет «субъективного» элемента, чем она и отличается от лирического стихотворения^{19а}. При этом существует такая закономерность: если в литературный текст вводится текст фольклорный или псевдофольклорный (т. е. не фольклорный, но выдаваемый за таковой), то он должен осознаваться как цитата, т. е. как инородный литературному тексту элемент²⁰. Некрасов почувствовал эту закономерность, и его пристрастие к песням объясняется особым способом типизации, который становится возможным при включении в текст песни. Песня — как бы визитная карточка персонажа, ею он представляет сам себя, не нуждаясь в предварительных описаниях и характеристиках. В песне выражается общий взгляд на вещи, взгляд определенной социальной группы или общенародный. Песенность Некрасова — еще одна грань в стремлении поэта слиться, подчинить себя народному сознанию. Как справедливо заметила М. Цветаева, «для того, чтобы поэт сложил народную песню, нужно, чтобы народ вселился в поэта. Народная песня: не отказ, а органическое совпадение, сращение, созвучие данного «я» с народом»²¹.

Признание песенности поэмы «Мороз, Красный нос» стало общим местом в литературе о Некрасове. В предельно заостренной форме эту идею высказал в свое время К. И. Чуковский: «Эта поэма есть в сущности собрание песен, связанных между собой лишь самыми необходимыми звеньями сказа. Песня здесь царит самодержавно. Здесь такое засилие мелодии, какого, кажется, нет в нашей поэзии нигде»²². Чуковский насчитывает в поэме 13 песен. В 1-й части: «Три тяжкие доли имела судьба», «Голубчик ты наш сизокрылый», «Саврасушка, трогай»; во II части: «Голубчик, красавицу нашу...», «Умер, не дожидил ты веку», «Сон мой был в руку, родная», «Долги вы, ноченьки зимние», «Стадо у леса у темного бродит», «Я ль не молила царицу небесную?», «Лето он жил работаючи», «Вся ты, тропина лесная», «Вглядись, молодица, смелее», «Тепло ли тебе, молодица?» Вряд ли все пере-

численные Чуковским отрывки следует признать собственно песнями. Почему, например, песни «Я ль не молила царицу небесную?» или «Тепло ли тебе, молодница?»). Но что несомненно, так это преобладание в поэме разного рода песенных структур: стиховых²³, интонационных, синтаксических, образных и т. п.

Собственно песен (т. е. отмеченных, «процитированных» в тексте как песни) в поэме две: причитание родных по Проклу «Голубчик ты наш сизокрылый...» и песня Мороза «Вглядись, молодница, смелее...». «Голубчик ты наш сизокрылый» — это литературная имитация причети, плача-вопрошания. Некрасов точно воспроизводит некоторые формальные элементы народной причети: нагнетание перечислений (В. И. Даль объясняет «причеть» из «причесь», «перечислить»), интонации вопрошания с большим количеством вопросительных и восклицательных предложений. Кое в чем Некрасов отступает от канонов фольклорной причети: например, по законам жанра нельзя называть покойного «умершим», нельзя упоминать «жену», «детей», «родителей», чтобы уберечь членов рода от дальнейшего воздействия смерти. В этих случаях требовалось применять метафорические замены, типа некрасовского «голубчик ты наш сизокрылый». Однако главное качество причети — ее трагизм, сильную эмоциональную напряженность — Некрасов передал сильно²⁴.

Песня Мороза тоже литературна, но роль, которую она выполняет в тексте поэмы, более архаична, чем у причети. Цель Мороза — увести Дарью в свое царство («Войди в мое царство со мною...»), и он поет ей песню-заклинание, обладающую могучей магической силой. В мировом фольклоре встречается множество примеров, когда музыка, песня обладает неотразимым волшебным влиянием и воздействием, есть песни до того волшебные, что ими нарушается порядок, привычный строй жизни. В преческих мифах под песню Амфиона камни сами складываются в стену, в сказании об Орфее его песни обладали силой вести за собой скалы, деревья и диких зверей. Песни Сигурда (в скандинавском эпосе) заставляли двигаться предметы. Садко, играя на гуслях, заставляет плясать морского царя, как пляшут от многочисленных сказочных гуслей-самогудов, дудочек, барабанов и т. п.

Возможно и обратное воздействие магической песни: расслабляющее, лишаящее ума, останавливающее движение и даже жизнь. При пении Муз останавливались небо и звезды, моря и реки. Герой финского эпоса Вейнемейнен усыпляет своей игрой народ Похьолы. «Когда пел якутский певец Артамон, с женщинами случались истерики, мужчины, очарованные; ослабевшие, не могли уйти, точно маленькие дети. От его пения сохли деревья и люди теряли рассудок»²⁵.

Третья возможность волшебной песни: ею можно увлечь к любви, певец может влюбить в себя песней, как это происходит в старофранцузских лэ, шотландских и немецких балладах. На этом принципе строится средневековая куртуазная поэзия.

Песня Мороза в поэме обладает именно такой волшебной силой: все сказанное в ней становится действительным, ибо слова обладают магической силой. Песня расслабляет, сковывает, усыпляет Дарью, ведет ее за собой, чародей Мороз спускается к ней и превращается в Прокла:

В уста ее, в очи и в плечи
Седой чародей целовал
И те же ей сладкие речи,
Что милый о свадьбе, шептал.

Опять Некрасов точно почувствовал возможность такой «замены» (Мороза на Прокла): в фольклоре (в свадебных причитаниях) «зима выступает наряду с зооморфными символами во «сне» невесты в качестве образа ее жениха»²⁶. В сказке Мороз тоже выступает, как богач и жених: «Вить жених-то красавец и богач! Мотри-ка, сколько у него добра: все елки, мянды и березы в пуху, житье-то завидное, да и сам-то богатырь»²⁷. Мороз еще художник и чародей, он поет волшебную песню, которой увлекает Дарью в свое царство. И поэт, не оставляющий Дарью почти на протяжении всего повествования, иногда почти сливаясь с нею, слышит вместе со своей героиней таинственную песню и уходит вместе с нею. Как точно заметил Я. С. Билинкис, «когда «душой улетаю за песней», Дарья уже «отдалась ей вполне», когда из мира живых она уже уходит, поэт все же еще и от ее имени, а не только от своего, восклицает:

Нет глубже, нет слаще покоя,
Какой посылает нам лес,
Недвижно бестрепетно стоя
Под холодом зимних небес..

Нигде так глубоко и вольно
Не дышит усталая грудь,
И ежели жить нам довольно,
Нам слаще нигде не уснуть!²⁸

Мы уже говорили, что с бытовой точки зрения сказочный сюжет не оправдывается—Дарья замерзает, но в поэтической системе поэмы этот сюжет реализуется совершенно точно. За песней Мороза Дарья переходит в **иное царство** и, таким образом, проходит весь положенный в сказке путь: **дом — дорога — лес — иное царство**. В ином царстве сказочный герой должен получить то, за чем он шел (ликвидация недостачи, на языке сказочных функций). Дарья шла за дровами, теплом, но получает нечто большее — покой. Она остается в зимнем лесу, в обаянии зимних чар: «движение, как признак несовершенной, незаконченной жизни прекращается, вся его сила и страсть переводятся в «ослепительную красоту», в законченное произведение искусства, изъятое из потока быстротекущей жизни»²⁹. Кажется, что на такой высокой патетической ноте заканчивается повествование: героиня уходит из земной юдоли от тяжелого труда, нужды, горестных событий³⁰, печальных раздумий. Она приобщается к могучему и вечному смыслу природы, красоты, вечности. Но, решив так, мы окажемся неправы. Противопоставив обыденную, но не лишенную величавой простоты смерть Прокла фольклоризированной, поэтической смерти Дарьи, Некрасов не дает нам забыть, что это тоже смерть.

Вспомним опять предсмертный сон героини. Это апофеоз крестьянского счастья: привычная работа, в поле вся семья, с ними савраска, резвящиеся дети — совершенная гармония труда, природы, человека. Все это Дарья видит в последний миг и от этого уходит. Пусть такое невозможно теперь без Прокла, но остались старики-родители, дом, дети. Недаром последнее, что видит Дарья в этом сне:

И ей из снопов улыбались
Румяные лица детей...

Со смертью Дарьи дому ее грозит окончательное запустение: она не вернется домой, не зажжет очаг и не выгонит теплом смерть из дома.

Таким образом, Мороз, зима — враждебные человеку силы, и противопоставленность весны зиме является также значимой в народном сознании, т. к. определяет основную программу поведения и отдельного человека и всего социального коллектива. Оппозиция весна — зима понимается в фольклоре расширительно: противопоставляются две половины года: время, начинающееся с зимнего солнцеворота и кончающееся сбором урожая, — сезону умирания природы и прекращения земледельческих работ. Поэтому противопоставление весна — зима непосредственно связано с противопоставлением жизнь — смерть. Многочисленные весенне-летние календарные поверья и обряды связаны с культом воскрешения сил плодородия, отпирания земли и небес, почитания растительных сил. В зимнее время затухают обрядовые действия, потому что происходит умирание природы, которое обближается с понятиями мрака, ночи (день короткий, ночь длинная) и холода (зимы). Зима — смертный период источника тепла — солнца (вспомним равнодушное, «желтое око совы», солнце в поэме).

В «Морозе...» народное противопоставление весны зиме очень значимо. Реальное действие поэмы происходит зимой, а семантические признаки весны реализуются в видениях и снах Дарьи. Такое построение нейтрализует оппозиции: весна — зима, жизнь — смерть по признаку «сна», т. е. смерти:

реальность — нереальность (сон Дарьи), зима — весна (сон природы),

т. е. весна (жизнь) нереальна, потому что во сне зима (смерть, сон) реальна.

Весенне-летние приметы в поэме начинаются с обрядовой игры «сеять мак», в которой имитируются трудовые процессы (пахоты, сева, косьбы, молотьбы и т. д.). Эта и подобные игры описаны в «Исторической поэтике» А. Н. Веселовского (с. 223—231), где можно найти и соответствие приводимым Некрасовым строкам «Станут качать...» в народной обрядовой песне:

Ой так, так
Молотили мак.

В дальнейшем в «Морозе...» приметы сельскохозяйственного календаря отмечаются трудовыми процессами (пахота, жатва, копка картофеля), жизнедеятельными и жизненнонеобходимыми для крестьянина.

Символами жизни являются в поэме и образы детей, потому они даже изображаются с плодами — атрибутами плодородия: Маша с морковкой на полном мешке, Гришуха, опутанный горохом (горох — символ плодородия) и подобный зеленому кусту. Дети по народным представлениям связаны с матерью (в фольклоре они чаще всего являются атрибутами, знаками материнства), мать дарует жизнь («А знала, под сердцем уж билось, Дитя...»), является хранительницей дома и домашнего очага. Надо сказать, что Некрасов делает Дарью героиней поэмы вопреки древнейшему противопоставлению мужской — женский, где левая часть является положительным членом оппозиции, и тому социальному положению, которое занимала женщина в деревне (о чем идет речь в гл. 3)³¹. В поэме Дарья, соединяясь с образом «величавой славянки», олицетворяет жизнедеятельную силу, а для поэта, кроме того, еще и высшую красоту:

Но грязь обстановки убогой
К ним словно не липнет. Цветет

Красавица, миру на диво,
Румяна, стройна, высока,
Во всякой одежде красива,
Ко всякой работе ловка.

Прокл умирает еще до начала действия поэмы, и с темой смерти мы встречаемся с первых же ее строк, с первых строк «Мороза...» и до самого конца проходит противопоставление жизни и смерти, являющееся реализацией еще одной важнейшей тематической оппозиции **жизнь — смерть**. Все герои поэмы (даже савраска), их дом, природа, их окружающая, связаны и с тем и с другим членом этой оппозиции, о чем уже достаточно сказано выше.

Самым общим противопоставлением в фольклорной картине мира является **счастье (доля) — несчастье (не-**

доля). С недолей связываются смерть, слезы³², вдовство, сиротство, мерзнущая изба. В понятие недоли Некрасов в самом начале поэмы вводит и социальную судьбу русской крестьянки:

Три тяжкие доли имела судьба,
И первая доля: с рабом повенчаться,
Вторая — быть матерью сына раба,
А третья — до гроба рабу покоряться,
И все эти грозные доли легли
На женщину русской земли.

Это важно отметить, потому что в фольклорной картине мира такие наиболее абстрактные противопоставления, как **доля — недоля**, **жизнь — смерть**, **чет — нечет**, **правый — левый** не локализируются в пространственном, временном и социальном планах³³. Поскольку понятие **недоли** является одним из самых актуальных и она получает у Некрасова социальную характеристику, то тем самым «социологизируются» и остальные рассмотренные нами универсалии. «Равнодушная природа» равнодушна к человеку, одинокому и незащищенному. Смерть Прокла и Дарьи — смерть обездоленных крестьян. Их недоля — недоля всего русского крестьянства.

Некрасов просил своих читателей не подозревать в «Морозе, Красном носе» «никакой тенденции». Ее в поэме и нет, но поэт передает «внутренний смысл и строй всей крестьянской жизни», осмысление которой невозможно без осмысления жизни социального коллектива. Другое дело, что социальная сторона крестьянского бытия — это часть крестьянского мира, который с таким удивительным проникновением изобразил Некрасов.

Восстановим еще раз те архетипические универсалии, которые реализует художественный мир поэмы. Это:

доля — недоля
жизнь — смерть
весна — зима
свое — чужое
дом — лес.

В этих оппозициях правые, отрицательные, члены

являются маркированными (отмеченными), потому они имеют больше признаков и раскрываются в поэме подробнее и глубже.

В «Морозе, Красном носе» изображается бытовая и социальная жизнь русского крестьянина. Заголовок поэмы и сказочный образ Мороза вводят в произведение стихию фольклора и мифа. 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. Некрасов, воссоздавая мир народной жизни, воссоздает его по существу как ритуализированный миф, в котором вся жизнь (все в ней) может быть понято и объяснено только через нее самое. Таким способом поэтом утверждается высшая этическая и эстетическая ценность народного мира и народной жизни.

О ЖАНРОВОЙ ПРИРОДЕ ПОЭМЫ. СООТНОШЕНИЕ ЭПОСА И ЛИРИКИ

Некоторые содержательные грани «Мороза, Красного носа» станут более ясными при осмыслении жанровой природы этой поэмы. Термин «поэма» обычно не помогает, т. к. требует каких-то других описательных характеристик: романтическая, реалистическая, лирическая, лиро-эпическая и т. п. поэма. Определение «эпическая поэма» (которое чаще всего прилагается к «Морозу, Красному носу») также мало что проясняет. То, что поэма относится как вид к эпическому роду, ясно, как говорят математики, по определению. Если же имеется в виду эпическое содержание, то таких поэм (типа «Илиады», «Одиссеи», «Потерянного рая»), строго говоря, немного. Огромное разнообразие существующих русских поэм с трудом поддается типологической классификации. В. Г. Белинский, например, говорил о двух типах поэм: высокая героическая, куда он относил поэмы Байрона, «Цыганы» Пушкина, «Демона» Лермонтова, и поэмы романтические или лирические, проникнутые лиризмом и драматизмом¹. С современной точки зрения, первый, по Белинскому, тип — тип образцовой романтической поэмы, который глубоко проанализирован в известной монографии В. М. Жирмунского «Байрон и Пушкин»².

Главный отличительный признак рассматриваемого жанра — событийность, т. е. наличие фабулы, которая как угодно разнообразно может быть реализована в сюжете поэмы, поэтому могут существовать или типичные сюжеты, например, классицистский, романтический, или типичный способ организации сюжета, например, рассказ в стихах («рассказ» в данном случае — повествование, изложение событий). Вспомним, что А. А. Ахматова и «Евгения Онегина» считала поэмой. Это действительно

поэма типа рассказа в стихах. Другое дело, что те приращения смысла, которые возникают в авторском определении «роман в стихах», должны быть исследованы и поняты, но это в таком «раритетном» случае (точно так же, как и в гоголевском определении «Мертвых душ» как «поэмы»), каким является «Евгений Онегин».

В основе «Мороза, Красного носа» лежит балладный сюжет, это — разросшаяся баллада или поэма типа баллады. Взаимоотношения творчества Некрасова с русским балладным жанром были в свое время рассмотрены Ю. Н. Тыняновым. Коротко концепция Тынянова выглядит так: в молодости Некрасов начинает с баллад и высокой лирики (Жуковский в эту пору самое значимое для него имя), затем он начинает пародировать балладу («Извозчик» 1848 года — явная пародия на «Рыцаря Тогенбурга» Жуковского), следующий этап — перенос в балладу прозаических элементов, инородных ей сюжетов современного романа («Саша», «Несчастные»), исторического романа («Русские женщины»); физиологических очерков и фельетонов («В больнице», «О погоде»)³. Тынянов ничего не говорит в этой связи о «Морозе, Красном носе» (если не считать примеров прозаизмов, которые он там находит), потому что ни в одну из предложенных исследователем рубрик «Мороз» не входит. Содержащаяся в ядре «Мороза» балладная форма находится там в «чистом виде», не подвергаясь ни пародированию, ни прозаизации, ни внесению чуждых сюжетных элементов.

Так же, как и в поэме, ведущий балладный признак — событийность. Как замечает один из крупнейших исследователей европейской баллады, «соотношение лирики и повествования в балладах разных времен уподобляется спектральному мягкому переходу одного цвета в другой. Структура баллады может соответствовать средней части спектра, с равномерным и незаметным переходом лирического начала в эпическое (английская баллада). Лиро-эпический балладный спектр может смещаться то к одному, то к другому краю: в литовской балладе, например, преобладает лирика, в испанской и португальской разрастается другой — повествовательный — конец спектра, сербский фольклор содержит образцы самых разных баллад, с самыми разными традициями эпического и лирического»⁴.

Другим важнейшим жанровым признаком баллады

является наличие в ней чудесного, фантастического, таинственного, ужасного. При этом чудесное, фантастическое соединяется в балладе с реальным. «На пересечении реального и того, что обретает смысл (бесконечные смыслы) в атмосфере тайны выявляется истинный смысл баллады»⁵. Атмосфера тайны может быть создана в балладе как противопоставление двух интерпретаций (реальной и фантастической) одного и того же события. Пример — знаменитый «Лесной царь» Гете. М. Цветаева замечательно показала разницу между «Erlkönig» Гете и «Лесным царем» Жуковского. У первого преобладает атмосфера тайны: ребенок гибнет от Лесного царя, у Жуковского все реалистичнее: ребенок умирает от страха⁶.

Балладная ситуация бывает как бы изначально задана, поэтому не требуется глубокой разработки характеров подробностей среды достаточно деталей обстановки, быта (тщательно, но традиционно описывался пейзаж), которые не должны были разрушить атмосферу тайны. В балладах Жуковского (например, «Людмиле») «тайна претворялась в метафору, одухотворялся пейзаж, поэтическое слово приобретало многозначность и особую подвижность (динамичность балладного образа)»⁷.

Еще одна характернейшая черта многих баллад — их тяга к национальному материалу, которая чаще всего выражается в широком обращении к фольклору. Древняя память балладного жанра — связь ее с песней и пляской — должны были, по мнению поэтов-романтиков, выявляться и в литературных формах баллады. В известной полемике по поводу перевода стихотворения Бюргера «Ленора» Жуковским («Людмила») и Катениным («Ольга») как раз и поднимался вопрос о характере народности. Нужно ли сохранять народные представления и «грубые» народные выражения (Катенин) или достаточно передать в слог, интонациях, ритмах характерные элементы народной песенности (Жуковский)?

При восприятии балладного жанра в середине XIX века фольклорность его считалась неизменным условием. «Чудесное» же в балладах осмысливается теперь не столько как жанровый признак, а скорее как эстетическая категория: «В природе человеческой заложено стремление к чудесному, как следствие потребности человека облекать в образы... силы мировой жизни»⁸. В

ранних балладах Некрасова при всей их литературности и подражательности была найдена особая ритмическая и композиционная напевность. Можно сказать, что поэт обрел собственную балладную интонацию. В своей «борьбе» с балладным жанром Некрасов не только развенчивает его (в пародиях), но находит в нем и нечто конструктивное, пригодившееся позднее в произведениях совсем не балладного содержания.

А. И. Груздев отметил жанровые изменения некрасовских поэм, написанных до «Мороза...»: «Саша» — «Несчастные» — «Коробейники» — «Мороз, Красный нос»⁹. Но если верить Тынянову, между ними есть и общее — их балладная основа. В русской поэзии существуют баллады (например, «Леший» Катенина, «Русалка» Пушкина), в которых сюжет строится по типу фольклорных бывальщин, т. е. вполне правдоподобный рассказ включает (чаще всего к концу повествования) фантастический сюжетный ход, являющийся в балладе кульминацией. Именно на такой тип баллады и ориентирован «Мороз, Красный нос» (в реалистическую ситуацию похорон, поездки Дарьи за дровами вдруг врывается таинственная, мифическая сила — Мороз). Сразу нужно оговориться, что речь идет только о балладном ядре, содержащем память жанра. Ядро это все-таки содержится в «Морозе...», несмотря на то, что Некрасов сильно трансформирует правила балладного жанра, усложняет и углубляет их и, в конечном счете, создает такую поэтическую форму, которая оказывается совершенно уникальной и ни на что не похожей.

Некоторые балладные мотивы легко можно заметить в «Морозе»: видения и сны (видения и сны Дарьи), мотивы предзнаменований («Сон в руку», предзнаменования, преследующие Дарью при ее походе в монастырь: заяц, перебегающий дорогу, упавшая звезда¹⁰, ворон на церковном кресте, покойница-монахиня), знахарства (способы излечения Прокла¹¹). Встречается в поэме типично балладный пейзаж:

Ветер шумит, наметает сугробы,
Месяца нет — хоть бы луч!
На небо глянешь — какие-то гробы,
Цепи да гири выходят из туч...

разгул таинственных сил:

Слышу, нечистая сила
Залотошила, завыла,
Заголосила в лесу....

Слышу я конское ржанье,
Слышу волков завыванье,
Слышу погоню за мной...

Вполне традиционно балладен и образ Мороза, Красно-го носа.

Или такая характерная черта баллады, как ее предельная четкость, заостренность и сгущенность красок. В «Морозе...» тоже можно заметить своеобразную графичность, отчетливость образов и картин. Это проявляется даже в колоризме поэмы: самый употребительный цвет в поэме — белый (10 случаев из 32 цветоупотреблений¹²). Белый — цвет зимы, снега, инея, Мороза, смерти, и в то же время цвет фона: на нем отчетливо рисуются фигуры, пейзаж, ярко выделяются другие цвета. Все это в большей степени относится к II (более балладной) части поэмы. Контраст белого и черного заявлен в ней с самого начала:

Морозно. Равнины белеют под снегом,
Чернеется лес впереди...

или в сцене похорон монахини:

Тихо по церкви ходили монашины,
В черные рясы наряжены,
Только покойница в белом была...

Поцеловала и я, недостойная,
Белую ручку твою!

Ты меж сестер словно горлинка белая...

В ручках чернеются четки,
Писанный венчик на лбу.
Черный покров на гробу —
Этак-то ангелы кротки!

Погруженность поэмы Некрасова в стихию мифа и фольклора, конечно, глубже, чем в большинстве баллад,

но опять-таки есть одна черта, кроме «общей фольклорности», сближающая фольклорные образы в «Морозе...» и балладе. Фольклорно-ритуальные действия в поэме никогда не подаются как суеверия, «пережитки», потому что в пределах крестьянского мира магические действия, какими бы они ни казались нам нелепыми, оказываются разумными и неизбежными. Соотношение современного (суеверия) и прошлого (мифа) объяснил А. Н. Веселовский: «В нашем культурно-историческом и этнографическом языке пошло в ход слово «переживание» (survivals) и даже «пережиток». В сущности, переживания нет, потому что все отвечает какой-нибудь потребности жизни, какому-нибудь переходному оттенку мысли, ничто не живет насильно. Современное суеверие относится к языческому мифу или обряду как поэтические формулы прошлого и настоящего: это кадры, в которых привыкла работать мысль и без которых она обойтись не может»¹³. Художественное изображение народного мира в «Морозе...» включало и исследование фольклорных мифологических, христианских представлений крестьянина, для которого верования не являлись пережитками, а сохраняли действенную силу.

Еще один аргумент в пользу балладной основы поэмы — это ее стих. Трехстопный амфибрахий Жуковского и Лермонтова унаследовал от дольников немецких романтиков обе их семантические традиции: песенную (у нас — романсную) и балладную, которые в середине XIX века обособляются и крепнут, что мы и видим в «Морозе, Красном носе». В лирическом роде баллада — один из наиболее объективированных видов; эпическое начало проникает здесь в лирику. В поэме (как в виде эпоса) наоборот: проникновение в нее балладного — есть проникновение лирического.

О соотношении в «Морозе, Красном носе» лирического и эпического неоднократно писали исследователи Некрасова¹⁴. Наиболее распространенная точка зрения такова: в поэме есть сюжет и внесюжетный материал¹⁵, включающий авторские отступления. Но, как мы видели, последовательно развивающегося сюжета (реализующего событийную фабулу) в поэме нет. В таком случае трудно определить, что от чего является отступлениями — внесюжетный материал от сюжета или наоборот. Можно попытаться взглянуть на поэму по-иному. Если

признать сюжетом последовательную организацию всего материала поэмы (а функция сюжета именно такова), то развитие сюжета будет выглядеть так. Без всяких предварительных описаний идет авторский рассказ о завязшем в сугробе савраске; затем появляется образ поэта, который спешит забежать вперед едущей с гробом старухи и рассказывает о происходящем в избе; рассуждения поэта о крестьянской доле, величавой славянке; переход к Дарье (героиня в первый раз выделяется из общего потока, но лишь на короткое время); по праву поэта (теперь уже не оговариваемому) он на время бросает Дарью и рассказывает о старике, который роет могилу, о встрече старика с везущей гроб старухой; дальше действие развивается последовательно до утра похорон; после того, как гроб поставили в сани, опять в тексте появляется поэт, который рассказывает о савраске, о том, отчего умер Прокл — «...Саврасушка, трогай», рассказ о похоронах продолжается — и только после него поэт возвращается к Дарье (в 15-й гл.), и вся II часть только о ней.

В I части согласно названию все действие вращается вокруг «смерти крестьянина», и Дарья не выделяется, она упоминается наряду с остальными персонажами (стариком, старухой, соседями, детьми, даже савраской и «теленком в подклети»). Во II части она остается одна. Сюжет движется дальше: Дарья в лесу, рыдает, рубит дрова и мысленно разговаривает с покойным мужем (поэт передает (в кавычках!) этот Дарьин разговор — видение), кончается видение, Дарья остановилась, появляется Мороз, поэт передает его песню и диалог с Дарьей, затем рассказывается предсмертный сон Дарьи, говорится о смерти героини и о том, что он, поэт, при этом чувствует.

В таком, на первый взгляд, «неорганизованном» сюжете есть логика, которая возникает от присутствия в поэме образа автора (поэта) — творца художественного мира поэмы. Первое появление поэта в тексте наиболее объективированное, остраненное, он говорит о себе в третьем лице:

Привычная дума поэта
Вперед забежать ей спешит...

т. е. поэт, начавший описывать действие, может позво-

лить бросить его (опередить) и перейти к другому рассказу. Далее поэт говорит о себе уже во втором лице:

Однако же речь о крестьянке

Затеяли мы, чтоб сказать...

И следует откровенно публицистическое рассуждение поэта. Очень важно, что он своей волей останавливает действие начавшегося повествования, чтобы предварить дальнейшее его развитие необходимыми разъяснениями. Риторическая фигура этого «слова» о крестьянке такова: судьбой назначено крестьянке быть рабой; проходят века, ничего не меняется; все согласны, что тип величавой славянки измельчал, но поэт с этим не согласен: «... тип величавой славянки Возможно и ныне сыскать»; Дарья когда-то красотой дивила, теперь ее иссушило горе, и она далека от идеала «величавой славянки», но... и содержание поэмы, и ее конечный итог являются опровержением этого утверждения. Таким образом, «слово» о крестьянке действительно является «идейным введением в поэму»: единичная судьба убитой горем Дарьи оказывается общечеловечески значительной предельной концентрированностью в ней сущего и должного. Но в этом «слове» есть и другое — указание на значимость структуры произведения: единичная судьба русской женщины возводится до судьбы общечеловеческой художественным творением поэта (т. е. поэтической структурой).

Предварив дальнейший рассказ о смерти и похоронах крестьянина «словом» о «величавой славянке», поэт продолжает рассказ в спокойной повествовательной манере от первого лица и продолжает до 11 гл., до отступления о савраске (здесь действительно отступление, т. к. тормозится действие похорон). В этом отступлении, может быть, важнее его содержания смена авторской интонации:

— Ну, трогай, саврасушка! трогай!

Натягивай крепче гужи!

Служил ты хозяину много,

В последний разок послужи!...

Так может сказать Дарья, народ, который вынес покойника. Так теперь говорит и поэт. Вот тут-то начинает

реализовываться та индивидуальная некрасовская балладная интонация, которую он нашел в своей работе в этом жанре.

Следующая смена авторской интонации происходит, начиная с 19-й, как мы помним, серединной, главки видений Дарьи. Страницы видений Дарьи — это чистая лирика: лирические отрывки, стихотворения, баллада о чудотворной иконе, фрагменты песен, причитаний — целая лирическая симфония. Лирика по сути своей не позволяет поэту объективироваться, и он как бы вынужден целиком подчиниться лирической стихии, заговорить голосом Дарьи, т. е. полностью слиться со своей героиней (вплоть до «оговорки»: «Сон мой был в руку, родная!..»).

После этого лирического взрыва авторская интонация идет в обратном направлении — к постепенному возрастанию эпического: балладный эпизод с Морозом и его песня, повествовательный пересказ сна Дарьи и, наконец, появление поэта в финале («Какой бы ценой ни досталось Забвенья крестьянке моей...»), и заключение опять от второго лица:

Ни звука! И видишь ты синий
Свод неба, да солнце, да лес...

«Своды» поэмы сомкнулись.

... Как поэма «не начинается», а савраска, лапти, гроб, старуха появляются вдруг, ниоткуда, так она и «не заканчивается»

А Дарья стояла и стыла
В своем заколдованном сне...

Это — как остановленный момент вечности. Все разрешается в длящемся гармоническом небытии.

ПРИМЕЧАНИЯ

ВВЕДЕНИЕ

1. «Литературная газета», 1965, 23 ноября, № 139.
2. В. Евгеньев-Максимов. Жизнь и деятельность Н. А. Некрасова, т. III. М., 1952, с. 325.
3. О творческой истории поэмы «Мороз, Красный нос» см.: Ф. И. Евнин. О поэме «Мороз, Красный нос». — В кн.: Некрасовский сборник, III, М. — Л., 1960; И. М. Колесникова. Из творческой истории поэмы Н. А. Некрасова «Мороз, Красный нос». — Там же, С. А. Червяковский. Из творческой истории поэмы Н. А. Некрасова «Мороз, Красный нос», — В сб.: Проблемы идейно-эстетического анализа художественной литературы в вузовских курсах в свете решений XXIV съезда КПСС. М., 1972 (Пед. ин-т им. В. И. Ленина); А. М. Гаркави. Мастерство психологического анализа в поэме «Мороз, Красный нос». — В кн.: Некрасов и русская литература. Вып. 38, Кострома, 1974; С. А. Червяковский. Работа Н. А. Некрасова над белой рукописью поэмы «Мороз, Красный нос». — В кн.: Н. А. Некрасов и его время. Межвузовский сборник. Вып. IV, Калининград, 1979.
4. Об откликах на поэму Н. А. Некрасова см. примечания к «Морозу, Красному носу» в кн.: Н. А. Некрасов. Полное собрание стихотворений в 3-х томах, т. 2. Л., 1967 (Биб-ка поэта. Большая серия), с. 617—620, а также: А. И. Груздев. «Мороз, Красный нос» — эпическая поэма нового типа. В сб.: О Некрасове. Статьи и материалы. Вып. IV, Ярославль, 1975, с. 24—26.
5. «Библиотека для чтения», 1864, № 2, с. 68.
6. См. об этом: Вас. Базанов. От фольклора к народной книге. Л., 1973; Вас. Базанов. Русские революционные демократы и народознание. Л., 1974.
7. Н. А. Некрасов. Полн. собр. соч. и писем, т. VII, М., 1948, с. 737—738.
8. Н. А. Добролюбов. Собр. соч. в 9 тт., т. 6. М.—Л., 1963, с. 53—54. Подобное же требование воспроизводить «не только внешнюю обстановку быта поселян, но, что гораздо важнее, их взгляд на вещи» находим у Чернышевского. — Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. IV, М., 1948, с. 682.

9. В. А. Зарецкий. Стихотворение Некрасова «Похороны». (К проблеме фольклоризма Некрасова). — В сб.: Н. А. Некрасов и русская литература. Вып. 43 (3), Ярославль, 1976, с. 26. В этой важной статье дается характеристика состояния проблемы «Некрасов и фольклор» и намечается новый аспект ее изучения. Здесь же указывается основная литература по этому вопросу.

10. См. например: М. М. Гин. О своеобразии реализма Н. А. Некрасова. Петрозаводск, 1966; В. Г. Прокшин. Своеобразие психологизма в поэзии Н. А. Некрасова. В сб.: О Некрасове. Статьи и материалы. Вып. II., Ярославль, 1968; А. М. Гаркави. Указ. соч.; И. М. Колесницкая. Природа в крестьянских поэмах Н. А. Некрасова и народном творчестве. В кн.: Русский фольклор, III, М.—Л., 1958; Б. О. Корман. Лирика Некрасова. Ижевск, 1978; Г. П. Верховский. О поэме Н. А. Некрасова «Мороз, Красный нос». — В сб.: Проблемы эстетики и поэтики. Ярославль, 1976.

11. Студентам, которые будут пользоваться данным пособием, рекомендуем для удобства иметь под рукой текст поэмы.

Глава 1. О композиции поэмы

1. См. также: А. М. Гаркави. Структура повествования в поэме Н. А. Некрасова «Мороз, Красный нос». — В сб.: Вопросы сюжетосложения. Вып. 3, Рига, 1974.

2. О полиметрических композициях см.: П. А. Руднев. Опыт описания и семантической интерпретации полиметрической структуры поэмы А. Блока «Двенадцать». — «Учен. зап. Тартуского государственного ун-та», вып. 266, Тарту, 1971; П. А. Руднев. Полиметрические композиции Н. А. Некрасова. — В сб.: Н. А. Некрасов и русская литература. Вып. 40, Ярославль, 1975; В. А. Сапогов. К проблеме типологии полиметрических композиций. (О полиметрии у Н. А. Некрасова и К. К. Павловой). — В сб.: Н. А. Некрасов и русская литература. Кострома, 1971; Л. Вразовская. Полиметрические конструкции в творчестве Н. А. Некрасова и современной советской поэме. — «Сб-к трудов аспирантов и соискателей». Серия гуманитарных наук. Вып. 8, Фрунзе, 1972.

3. Вот как выглядит стиховая композиция поэмы Н. А. Некрасова «Мороз, Красный нос»:

Часть 1. Смерть крестьянина.

1 гл.	4 строки	Амф 4343	А6А6
	4	Амф 3	А6А6
2 гл.	12	Амф 3	3 А6А6
3 гл.	6	Амф 444443	аБаБвв
	6	Амф 444343	АА6В6В
	10	Амф 3	аБаБ+аБаБвв

4 гл. 76	Амф 3	19 А6А6
5 гл. 12	Амф 3	3 А6А6
6 гл. 42	Амф 3	аБаБ+вв+9 А6А6
7 гл. 34	Амф 3	А6А6+А6АА6+5 А6А6+А6АА
8 гл. 20	Амф 3	5 А6А6
9 гл. 48	Амф 3	12 А6А6
10 гл. 21	Амф 3	А6АА6+4 А6А6
11 гл. 42	Амф 3	А6АА6+3 А6А6+А6АА6+5 А6А6
12 гл. 36,3	Амф 3	10 А6А6
13 гл. 23,7	Амф 3	6 А6А6
14 гл. 33	Амф 3	А6АА6+7 А6А6
15 гл. 12	Амф 3	3 А6А6

Часть 2. Мороз, Красный нос.

16 гл. 12	Амф 4343	3 А6А6
17 гл. 24	Амф 3	6 А6А6
18 гл. 24	Амф 3	6 А6А6
19 гл. 4	Амф 3	А6А6
4	Д 2	аааа
3	Д 334	ААх
4	Д 3	А6А6
20 гл. 8	Д 3	А6 А6ВгВг
5	Д 34333	А6АА6
6	Д 3	АА6 ВВ6
6	Д 3	А6ААА6
2	Д 4	АА
21 гл. 23	ВД	Вольн. рифм.
22 гл. 12	Д 3	А6А6ВгВВгДДг
26	Д 3	Вольн. рифм.
4	Д 3334	А6А6
8	Д 3	2 А6А6
2	Д 3	АА
7	Д 3	аааБвБв
23 гл. 4	Д 3	А6А6
8	Д 3	2 А6А6
4	Д 4	А6А6
6	Д 444343	А6А6ВВ
6	Д 333433	ааБвБв
24 гл. 8	Д 4443	2 А6А6
7	Д 443+Д 4433	АА6 ВВ66
2	Д 4	АА
4	Д 3443	аББа
25 гл. 8	Д 4343	А6А6+ВгВг
4	Д 3	А6А6
7	Д 3	А6А6В В6
12	Д 3	АА6 ВВ6 ГГд ЕЕд
4	Д 3	А6А6
4	Д 4343	А6А6
4	Д 4244	АБАБ
2	Д 2	аа
4	Д 4343	А6А6
26 гл. 14	Д 3232+Д 3	А6А6ВггВддЕкЕк
2	Д 4	АА

	2	Д 3	aa
	5	Д 33343	АбАбб
	4	Д 4343	АбАб
27 гл.	2	Д 34	АА
	4	Д 2434	аББа
	4	Д 3343	АбАб
	4	Д 3444	АбАб
	8	Д 3	АббА вГвГ
	2	Д 4	аа
28 гл.	12	Д 443	ААб ВВб ГГе ДДе
29 гл.	16	Амф 3	4 АбАб
30 гл.	24	Амф 3	6 АбАб
31 гл.	44	Амф 3	11 АбАб
32 гл.	29	Амф 3	2 АбАб+АбААб+4 АбАб
33 гл.	44	Амф 3	11 АбАб
34 гл.	40	Амф 3	10 АбАб
35 гл.	12	Амф 3	3 АбАб
36 гл.	16	Амф 3	4 АбАб

Метрические формы, употребленные в поэме:

Амф 3 — 703 строки (69,4%), Амф 4343—16 (1,6), Амф 444443 — 6 (0,6), Амф 444343 — 6 (0,6). Всего Амф — 731 (72,2).
 Д 2 — 4 (0,4), Д 3 — 138 (13,6), Д 4 — 14 (1,4), Д 34 — 2 (0,2),
 Д 334 — 3 (0,3), Д 443 — 15 (1,5), Д 2434 — 4 (0,4), Д 3232 — 4 (0,4),
 Д 3343 — 12 (1,2), Д 3443 — 4 (0,4), Д 3444 — 4 (0,4), Д 4343 — 20 (1,9),
 Д 4443 — 8 (0,8), Д 4433 — 4 (0,4), Д 4244 — 4 (0,4),
 Д 33343 — 5 (0,5), Д 34333 — 5 (0,5), Д 333433 — 6 (0,6),
 Д 444343 — 6 (0,6), ВД — 23 (2,2). Всего Д — 281 (27,7).

Строфические формы, употребленные в поэме:

2-стишия — аа (4), АА (4), Аб (3), АА (1).

3-стишия — ААб (12)

4-стишия — аааа (1), АбАб (182), аБаБ (3), АбАб (7), ААбб (1), аББа (1), АБАБ (1), аББа (1), АббА (1).

5-стишия — АбААб (8), АбАбВ (1), АбАбб (1).

6-стишия — аБаБвв (2), ААбВбВ (1), АбАААб (1), АбАбВВ (1), ааБвБв (1).

7-стишия — аааБвБв (1).

12-стишие — АбАбВгВВгДдг (1).

Вольн. рифм. — (36).

Всего: 239 строф + 36 строк Вольн. рифм.

Четыре графы в таблице означают: 1-я — номер главки, 2-я — количество строк, 3-я — размер, 4-я — конфигурацию строфы. Условные обозначения: Амф — амфибрахий, Д — дактиль, ВД — вольный дактиль. Цифра после наименования размера означает стопность, например, Амф 3 — трехстопный амфибрахий. Д 4343 — строфически урегулированный дактиль, где нечетные строки четырехстопные, а четные — трехстопные. В конфигурациях строф одинаковые буквы означают рифмы, строчные буквы (а) показывают мужские окончания, прописные (А) — женские, прописные с черточкой сверху (А) — дактилические. Цифры

перед обозначением строф означают количество строф, данной конфигурации.

Строфика поэмы описана в работе М. А. Пейсаховича «Строфика Некрасова». — В кн.: Некрасовский сборник, V, Л., 1973, с. 218 — 219. О рифме поэмы см. Л. Л. Бельская. К проблеме классификации и систематизации рифм. (На материале поэмы Некрасова «Мороз, Красный нос») — «Филологические науки», 1977, № 4, с. 86 — 92.

4. Ср. наблюдения над композицией и стихом поэмы в статье Ф. И. Евнина «О поэме «Мороз, Красный нос». — В кн.: Некрасовский сборник, III, М.—Л., 1960.

5. Ю. В. Лебедев. Человек и природа в поэме Н. А. Некрасова «Мороз, Красный нос». — В сб.: Н. А. Некрасов и русская литература. Вып. 38, Кострома, 1974, с. 38.

6. Ср. наблюдение Д. Д. Благого о похожем случае отмеченности середины произведения в поэме А. С. Пушкина «Цыганы»: «Цыганы»... состоят из одиннадцати отрывков, песня (Земфиры — В. С.) дана как раз в среднем из них — в шестом; от начала поэмы до песни — 258 стихов, после песни до эпилога — 256 стихов». (Д. Благой. Мастерство Пушкина. М., 1955, с. 113).

В связи с таким центральным положением границы 18 и 19 главок можно поставить вопрос о включении или невключении в текст поэмы посвящения А. А. Буткевич («Ты опять упрекнула меня...»). Не вдаваясь в споры по этой проблеме, отметим, что наше наблюдение говорит скорее против включения. Еще один аргумент: «третий» размер, которым оно написано, — трехстопный анапест.

7. Замечено Ф. И. Евниным, указ. соч., с. 78 — 79.

8. О юродстве на Руси и феноменологии этого явления см.: Д. С. Лихачев. А. М. Панченко. Смаховой мир Древней Руси, Л., 1976 и рецензию на эту книгу: Ю. Лотман, Б. Успенский. Новые аспекты изучения культуры Древней Руси. — «Вопросы литературы», 1977, № 3.

9. Ю. В. Лебедев. Указ. соч., с. 47.

10. А. И. Груздев. Поэмы Некрасова 1860 — 1870-х годов. (Природа жанра). АДД, Л., 1971, с. 10.

11. В фольклоре часто встречается параллелизм: битва — жатва; жатва — битва, смерть; колосья — войны. Из фольклора этот образ приходит в литературу, например, у Некрасова в «Кому на Руси жить хорошо»:

Ой, поле многохлебное!
Теперь и не подумаешь,

Как много люди божи
Побились над тобой,
Покаместь ты оделся
Тяжелым, ровным колосом
И стало перед пахарем,
Как войско пред царем!

или у С. Есенина:

Режет серп тяжелые колосья,
Как под горло режут лебедей.

12. По народным поверьям, всякий сон должен сбыться: «Все, что ни увидят во сне, все сбывается на яву» (И. П. Сахаров. Сказания русского народа. Спб., 1885, с. 148). Сон, приснившийся перед Спасовым днем, обладал особой предзнаменовательностью: он должен сбыться обязательно: Дарья останется одна, т. к. Прокл не пришел к ней на помощь, когда ее окружила «сила — несметная рать».

13. См., например: М. Дынник. Сон как литературный прием. В кн.: Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов в 2-х тт., М. — Л., 1925, т. 2, стлб. 645, или известную статью М. О. Гершензона «Сны Пушкина». В кн.: Пушкин. Сб. 1. Под ред. Н. К. Пиксанова, М., 1924.

14. Н. Н. Скатов. О поэтичности стихотворения Н. А. Некрасова. «Железная дорога». — В сб.: Русская классическая литература. М., 1969, с. 271.

Сон Дарьи в «Морозе...» вызвал много толкований у критиков и исследователей. Полемика возникла уже при жизни поэта. В газете «День», в статье Н. Б. (т. е. Николая Михайловича Павлова), это место трактовалось как выражение полного идеала крестьянского счастья. Возражая ему, известный критик «Русского слова» В. А. Зайцев в № 10 за 1864 г. этого журнала в статье «Стихотворения Н. Некрасова» видел в картинах сна Дарьи иронию поэта: «...Но поймите же вы, наконец, безнадежные филистеры, что в действительности ничего подобного нет, что если бы в минуту смерти крестьянке грезилось ее действительное прошлое, то она бы увидела побои мужа, нерадостный труд, не чистую бедность, а смрадную нищету. Только в розовом чаду опиума или смерти от замерзания могли предстать перед ней эти чудные, но никогда не бывалые картины». По поводу этой статьи появилась ироническая «заметка летописца» (Летописец — Н. Н. Страхов) в журнале «Эпоха» (1864, № 11): «Очень может быть, что критику кажется одной фантазией, одним идеалом даже то, что Савраска

В мягкие добрые губы
Гришухино ухо берет.

Вот если бы Савраска откусил ухо у Гришухи, тогда это было бы ближе к действительности и не противоречило бы некрасовской манере ее изображать».

Разные точки зрения на сон Дарьи высказываются в современном литературоведении см.: А. Дубинская. Некрасов. Очерк жизни и творчества. М., 1954; А. Л. Жовтис. К вопросу об идейном содержании поэмы Некрасова «Мороз, Красный нос». — Учен. зап. Казанского госуд. ун-та», т. XIV, вып. I, Казань, 1952; Ф. И. Евнин. Указ. соч.: Н. Л. Степанов. Некрасов. Страницы жизни и творчества. М., 1971; К. И. Чуковский. Собр. соч. в 6 тт., т. 4 («Мастерство Некрасова»). М. 1966 и др.

15. «Образы сновидений не могут представлять ничего иного, как воспроизведение — нередко в причудливой форме и комбинации — тех возбуждений, которые имели место в прошлом...» «В сновидениях, воспроизводящих даже давнее прошлое, все события переживаются как настоящие. В снах прошлое как бы не существует, все — одно настоящее...» (И. Е. Вольперт. Сновидения в обычном сне и гипнозе. Л., 1966, с. 110, 153).

16. В. А. Зарецкий. Указ. соч., с. 20—21.

Глава 2. Художественный смысл архитектоники поэмы: отражение народной жизни и народного сознания

1. Возможно, намек на боязнь старика и старухи смерти как наказания за то, что они занимались «чужим» делом, содержится в строках (гл. 7):

Потом они оба молчали,
И дровни так тихо бежали,
Как будто боялись чего...

В то же время эта боязнь, как и еще одна деталь — «шарахнулся в сторону конь», — предсказывает появление юродивого Пахома.

2. А. Белый. Символизм. М., 1910, с. 250.

3. Н. А. Некрасов. Полн. собр. соч. и писем, т. XII. М., 1953, с. 25.

4. Картина Перова «Проводы покойника» («Смерть крестьянина») не могла влиять на Некрасова, т. к. была написана через год после выхода поэмы, в 1865 г. Здесь скорее обратное влияние. Заметим, что и у Перова в картине дети не обуты в лапти.

5. Можно предложить два реальных комментария этого места. Или это запасные лапти, бравшиеся обычно уходящими в извоз и теперь случайно оказавшиеся в дровнях, или же лапти, оставшиеся от продажи. Известно, что в творчестве Некрасова много реалий, связанных с Костромской и Ярославской губерниями. В Костромской губернии в некоторых деревнях плелись лучшие лапти — в Семеновском-Лапотном, в Молвитине (ныне

Сусанино) — см. А. Терещенко. Быт русского народа. Спб., 1848, с. 325.

6. О фрагментарности «Повести временных лет» см.: И. П. Еремин. Лекции по древней русской литературе, ЛГУ, 1968, с. 47—48.

7. Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. М., 1965, с. 238. См. также: Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров. Исследования в области славянских древностей. М., 1974.

Примеры такого рода возрождения «изначального мифологического фонда» можно найти у Гоголя («Вечера на хуторе близ Диканьки», «Вий» и др.), Достоевского («Преступление и наказание»), особенно в русской поэзии начала XX века: у символистов, Хлебникова, Пастернака, Цветаевой и др. О «мифологизме» в литературе XX века сейчас много пишется, см., например, Е. М. Мелетинский. Поэтика мифа. М., 1976 (часть III).

8. Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров. Славянские языковые..., с. 168.

9. Там же, с. 166.

9а. М. М. Бахтин. Формы времени и хронотопа в романе. В кн.: М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 271.

10. См. об этом: Г. Гачев. О русском и болгарском образах пространства и движения. В кн.: Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти академика В. В. Виноградова. Л., 1971; применительно к произведениям Некрасова см.: В. А. Зарецкий и др. Стихотворение Некрасова «Похороны». В сб.: Н. А. Некрасов и русская литература. Вып. 43, Ярославль, 1976, с. 19.

11. См. об этом: Т. В. Цивьян. Дом в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок). — «Труды по знаковым системам», X, Тарту, 1978, с. 65—85; Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров. Славянские языковые... с. 168 — 175.

12. Этимологическая связь «око» — «оѣно» очевидна. (см. Фасмер. Этимологический словарь русского языка, т. III. М., 1971, с. 128). Сравнение солнца с оном характерно для мифологических представлений (см. А. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу, т. 1. М., 1865, с. 153). Отсюда вышедшее из средних веков и вошедшее в иконопись изображение божества в виде всевидящего ока, испускающего вокруг себя солнечные лучи. «Око совы» тоже здесь не случайно, сова у некоторых европейских народов символ зимы (встречается еще у Шекспира). — См. А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940, с. 424. Таким образом, зимнее солнце — это мертвое солнце.

13. А. Афанасьев. Поэтические воззрения..., т. III, М., 1869, с. 34.

14. В. Я. Пропп. Исторические корни волшебной сказки. ЛГУ, 1946, с. 45.

15. См. также специальную работу на эту тему: Т. С. Колосова. Традиции народной сказки в поэме Некрасова «Мороз, Красный нос». — В кн.: Некрасовский сборник, П, М.—Л., 1956.

16. А. Афанасьев. Поэтические воззрения..., т. I, М., 1865, с. 319.

17. Ю. В. Лебедев. Указ. соч., с. 49.

18. Вот как выглядит некрасовский песенный ряд:

1) Песня («Мало на долю мою бесталанную...») — 1839.

2) Непонятная песня — 1839.

3) Песня Замы — 1839.

4) Колыбельная песня — 1839.

5) «Забракованные». Трагедия в 3-х действиях, с эпилогом, с национальными песнями и плясками и великолепным бенгальским огнем. — 1859.

6) Песня Еремешке — 1859.

7) «Коробейники» (Песня убогого странника) — 1861.

8) «Мороз, Красный нос» (песня Мороза) — 1864.

9) «Железная дорога» (песня строителей) — 1864.

10) Цикл «Песни» — 1866.

11) Песни о свободном слове — 1867.

12) Песни из «Медвежьей охоты» — 1867.

13) Песни из «Кому на Руси жить хорошо».

14) Сборник «Последние песни» — 1877.

19. Н. А. Некрасов. Полн. собр. соч. и писем, т. XII, М., с. 25, 26. А. Г. Степанова-Бородина вспоминает, что Некрасову нравилось, когда его стихи сравнивали с песнями: «Помню, что когда я была у него вторично, то он спросил меня, есть ли у меня дети? Я отвечала ему, что у меня есть трехлетняя девочка, которой я часто декламирую его стихи, в особенности «Коробейников», которые она особенно любит, и, когда она хочет, чтобы я прочла ей (я всегда читала наизусть) какой-нибудь отрывок из Некрасова, она всегда говорит мне: «Мама, спой!» Стихи эти она считала песней. Это ужасно понравилось Некрасову, и он несколько раз повторил мне: «Мама, спой!», — вот вам и высшая похвала для поэта!..» (Н. А. Некрасов в воспоминаниях современников. М., 1971, с. 283—284).

19а. «Реалистическая лирика предполагает предельное развитие индивидуального «субъективного», по определению Белинского, элемента, а в народной лирике этого не может быть». (В. Гусев. Эстетика фольклора. Л., 1967, с. 257—258).

20. См. об этом: Г. А. Левинтон. Замечания к проблеме «литература и фольклор». — «Труды по знаковым системам», VII, Тарту, 1975.
21. М. Цветаева. Герой труда. «Воля России», 1925, № 11, с. 43.
22. К. Чуковский. Некрасов. Статьи и материалы. Л., 1926, с. 148.
23. См.: В. С. Баевский. Песенные структуры в некрасовском стихе. В кн.: Некрасовский сборник. Калининград, 1972.
24. См. об этом: К. В. Чистов. Русская прическа. В кн.: Причитания. Л., 1960. («Библиотека поэта». Большая серия). Отголоски причетей можно подозревать еще в двух местах поэмы: в гл. 20 «Умер, не дожидая века» — ср. «Причитания вдовы на сенокосе» в кн.: «Причитания», с. 321—322, и в гл. 24 «Стадо у лесу у темного бродит...» — мотив плача по сыну-рекруту. О текстуальной близости плача в некрасовских поэмах к народным см. в другой работе К. В. Чистова «Некрасов и сказительница Ирина Федосова». В кн.: Н. А. Некрасов. Статьи, материалы, рефераты, сообщения. Научный бюллетень ЛГУ, № 16 — 17, Л., 1947.
25. А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940, с. 334. Из этой книги, где на с. 328—347 говорится об отделении песни от обрядового и хорового строя, и приводятся многочисленные фольклорные тексты, взяты и приводимые нами примеры.
26. Вяч. Вс. Иванов, А. Н. Топоров. Славянские языковые..., с. 129. Ср. стихотворение Некрасова «Выбор» (1864): девушка, которая с горя хочет покончить с собой, выбирает себе «жениха» «из нечистой силы»: Водяного, Мороза и Лешего.
27. А. Афанасьев. Народные русские сказки. Вып. IV, М., 1858, с. 120.
28. Я. С. Билинкис. Шедевр великого поэта. «Нева», 1972, № 2. с. 195 — 196.
29. Е. Юкина, М. Эпштейн. Поэтика зимы. «Вопросы литературы», 1979, № 9, с. 175. Позволим себе не согласиться с теми положениями статьи, где авторы говорят о противопоставленности традиции в изображении зимы Вяземским, Пушкиным, Тютчевым Некрасову. Некрасов не противопоставляет этой традиции, он ее усложняет и развивает.
30. Ср.: «Мороз забирает ее от горькой и трудной жизни в «голубой дворец» сна, где ее настигает сладкая, безболезненная кончина». (Там же, с. 176).

31. Правда, в северных губерниях России, где было широко развито отходничество, социальная роль крестьянки была несколько иной, чем у крестьянок оседлых уездов. По свидетельству известного костромского статистика Д. Н. Жбанкова, из-за частого отсутствия в доме мужчин женщина становится главной хозяйкой в доме. «Привыкшая обходиться одна без мужской власти и помощи, она вовсе не похожа на забитую крестьянку земледельческой полосы: она независима, самостоятельна, полная хозяйка в доме не только без мужа, но и при нем...» (Цит. по: Н. Н. Скатов. Некрасов и Костромской край. — В сб.: Н. А. Некрасов и русская литература. Вып. 38, Кострома, 1974, с. 9).

32. Мотив слез в поэме подробно рассмотрен в уже неоднократно упоминавшейся статье Ю. В. Лебедева.

33. Вяч. Вс. Иванов, А. Н. Топоров. Славянские языковые..., с. 64.

Глава 3. О жанровой природе поэмы. Соотношение эпоса и лирики

1. В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. IV, М., 1955, с. 415; т. V, с. 31, 42—43.

2. См. также главу 4 «Романтическая поэма» в целом» в кн.: Ю. В. Манн. Поэтика русского романтизма. М., 1976. В этой главе говорится о структурной связи романтической поэмы с элегией и дружеским посланием, на основе которых возникали предпосылки романтического конфликта.

3. Ю. Н. Тынянов. Стиховые формы Некрасова; он же «Извозчик» Некрасова. — В кн.: Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 18 — 28.

4. W. J. Entwistle. European Balladry. Oxford, 1939, pp. 18—19.

5. Л. Н. Душина. Поэтика русской баллады в период становления жанра. КД, Л., 1975, с. 90.

6. М. Цветаева. Два Лесных Царя. В сб.: Мастерство перевода. М., 1964.

7. Л. Н. Душина. Указ. соч., с. 87.

8. А. Григорьев. Стихотворения А. Фета. — «Отечественные записки», т. XVIII. Спб., 1850, с. 65.

9. А. И. Груздев. Указ. соч., с. 26.

10. «Каждый человек получил на небе свою звезду, с падением которой прекращается его существование», — А. Афанасьев. Поэтические воззрения..., т. III, с. 206.

11. См. Н. Н. Скатов. Как объяснить происхождение по-

верий, о которых говорит Некрасов в XII главе поэмы «Мороз, Красный нос»? — «Литература в школе». 1966, № 4.

12. См. В. Л. Паршина. Атрибутивные словосочетания с прилагательными в поэме Н. А. Некрасова «Мороз, Красный нос». — В сб.: Н. А. Некрасов и русская литература. Вып. 4, Ярославль, 1977, с. 126.

13 А. Н. Веселовский. Собр. соч., т. 1, Спб., 1913, с. 94.

14. См., например, статьи, специально посвященные этой проблеме: А. И. Груздев. Указ. соч., Е. Я. Лебедева. Эпос и лирика в поэме Н. А. Некрасова «Мороз, Красный нос». — В сб.: Н. А. Некрасов и русская литература. Вып. 4, Ярославль, 1977; И. Л. Альми. О некоторых особенностях поэтики Н. А. Некрасова (III. Диалектика «прозы» и «поэзии» в поэме «Мороз, Красный нос») — В сб.: Влияние творчества Н. А. Некрасова на русскую поэзию. Вып. 53, Ярославль, 1978.

15. Например, так: «В поэмах «Коробейники» и «Мороз, Красный нос» есть драматизированные сюжеты и обильный внесюжетный материал. У сюжета и внесюжетного материала — разные функции. Сюжеты говорят о том, как плохо устроена жизнь и как трагически складываются судьбы людей. Внесюжетный материал вносит в поэмы представление о незыблемости и силе добра, человечности, благородства, за которыми — будущее.» — (Б. О. Корман. Лирическая система Некрасова. В кн.: Н. А. Некрасов и русская литература. М., 1971, с. 124 (сноска).

О Г Л А В Л Е Н И Е

ВВЕДЕНИЕ	3
Глава 1. О композиции поэмы.	7
Глава 2. Художественный смысл архитекто- ники поэмы: отражение народной жизни и народного сознания.	21
Глава 3. О жанровой природе поэмы. Соотно- шение эпоса и лирики.	43
Примечания.	52

САПОГОВ Вячеслав Александрович

АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

(Поэма Н. А. Некрасова
«Мороз, Красный нос»)

Ответственный редактор
Николай Николаевич Скатов
Редактор Л. К. Шереметьева.
Технический редактор Л. С. Ретина.
Корректор Н. И. Уткина.

Подписано в печать 1. XII, 1980 г. АК 00766
Формат 84×108^{1/32}. Объем 3,7 п. л.
Тираж 1000. Заказ 5473. Цена 60 коп.

Редакционно-издательский отдел Ярославского
государственного педагогического института
Ярославль, ул. Республиканская, 108

Областная типография им. М. Горького Костром-
ского управления издательств, полиграфии и
книжной торговли, Кострома, Конструкторская, 2.