



Павел Валерьевич Басинский

Скрипач не нужен

Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=7679939

*Басинский, Павел Валерьевич Скрипач не нужен: АСТ : Редакция Елены Шубиной; Москва; 2014
ISBN 978-5-17-085924-5*

Аннотация

Новая книга известного писателя и литературного критика Павла Басинского «Скрипач не нужен» – собрание литературных портретов: от Пушкина и Тургенева до Прилепина и Гришковца.

Почему не встретились два великих современника – Толстой и Достоевский? Что общего между «Мифом о Сизифе» Камю и поэмой «Человек» Горького? Почему бабочка из рассказа Варлама Шаламова «задает вопросы куда более страшные, чем знаменитая бабочка Брэдбери»? Что успел рассказать нам поэт Борис Рыжий, певец смутных девяностых, погибший – как и Лермонтов – в двадцать шесть лет? В чем секрет успеха Бориса Акунина, и почему последние романы Виктора Пелевина не обязательно дочитывать до конца?

Содержание

Классики	5
Недостойный сам себя Моцарт	5
Камергер русской речи	9
Раненое сердце	11
Соблазн и безумие	18
Почему не встретились Толстой и Достоевский?	18
Два завещания Льва Толстого	19
Гражданин Чехов	23
Странный Горький	27
I	27
II	31
III	36
Скрипач не нужен	40
Бабочка Шаламова	42
Улыбка исполина	44
Трудный Трифонов	50
Контуженая муза	52
«Плачь, сердце!...»	52
Виктор и Петрович	55
Сороковины	58
...и современники	61
Борис Акунин: штиль в стакане воды	61
Конец ознакомительного фрагмента.	65

Павел Басинский

Скрипач не нужен (сборник)

*Автор благодарит «Российскую газету», на страницах которой
была впервые опубликована часть текстов, вошедших в книгу*

© Басинский П.В.

© ООО «Издательство АСТ»

Классики

Недостойный сам себя Моцарт *Пушкин и Сальери*

В издательстве «Наследие» вышла замечательная книга, составленная известным пушкинистом Валентином Непомнящим. Называется она «“Моцарт и Сальери”, трагедия Пушкина. Движение во времени. Антология трактовок и концепций от Белинского до наших дней».

На деле это выглядит так: десять страниц пушкинской «маленькой трагедии» плюс девятьсот с лишним страниц «трактовок и концепций», а также соответствующих комментариев к ним.

Конечно, велико искушение позубоскалить о качественно-количественной несоразмерности шедевра Пушкина и трудов пушкинистов вокруг него. Конечно, книга одновременно является свидетельством своеобразного «уродства» новейшего духа (подавляющая часть трактовок принадлежит XX веку), давно уже не способного рождать подлинно оригинальные творения и вынужденного «окормляться» возле пушкинского письменного стола. Но даже с этой точки зрения книга очень любопытна и представительна.

После прочтения понимаешь главное: Пушкин не равен сам себе. Его творчество – лишь часть того, что мы сегодня понимаем под словом «Пушкин».

Перечитывая трагедию (в которой уже раз – и не вспомнишь!), еще и еще раз по-детски, «по-дурачки» (выражение Льва Толстого) изумляешься: Господи! какая она и в самом деле «маленькая»! Не больше воробьиного носа.

Сегодня ее не взял бы ни один «толстый» журнал. Скорей, она появилась бы в каком-нибудь маргинальном журнале, набранная прыгающим шрифтом и с опечатками. И конечно, с тем самым пушкинским предуведомлением «с немецкого», которое первоначально делало трагедию забавной литературной мистификацией.

Но потом изумляешься еще больше! В самом тексте трагедии нет и тени, и намек на все те бесконечно умные и действительно глубокие, захватывающие мысли, которые широко представлены в книге Непомнящего, от Виссариона Белинского до Сергея Булгакова, от Михаила Гершензона до Юрия Лотмана. В трагедии ничего этого нет! Это – просто история убийства завистником своего соперника в искусстве. История донельзя банальная.

Если принять всё как есть, никаких вопросов не возникает. Недаром в первой редакции пьеса называлась по-мольтеровски точно и однозначно: «Зависть». Но зачем-то Пушкин осложнил тему и самим названием – «Моцарт и Сальери» – поместил читателя (актера, режиссера, зрителя) в ситуацию бесконечного выяснения отношений Сальери с Моцартом, в которой интерпретатор оказывается в заведомо невыгодной позиции.

В лучшем случае он об этом не догадывается. С какой *важностью* Белинский рассуждает о «гении» и «таланте»! Моцарт – «гений», а Сальери – только «талант». «Талант» мучительно завидует «гению» и убивает его, не в силах смириться с несправедливостью небес (классическая трактовка). Белинский как читатель и мыслитель – тонок и прозорлив. В частности, он обращает внимание на национальность Сальери – итальянец. То есть натура нервная, страстная, решительная... Развивая это дальше, видишь нечто, что прежде ускользало от внимания: а Моцарт-то вовсе не такой ветреник! Хорош «гуляка праздный», который в кабаке с приятелем не может сходить, не доложив женошке!

Я рад. Но дай схожу домой сказать
Жене, чтобы меня она к обеду
Не дожидалась.

Другое дело – Сальери, одинокий волк, «осьмнадцать лет» назад расставшийся с какой-то прелестницей Изорой, знойной, по всей видимости, любовницей, раз она оставила ему в качестве «последнего дара» яд. А сколько в самом Сальери огня, страсти, чувств! Он – человек поступка. И вот Белинский не может удержаться, чтобы не возвысить Сальери: «Как ум, как сознание, Сальери гораздо выше Моцарта...» Но – почему? Что именно в самой пушкинской пьесе свидетельствует об этом?

Не что, а *кто*.

Свидетельствует Сальери.

Коварство пушкинского замысла в том и состоит, что вещь начинается ответом Сальери на вопрос: зачем он убьет Моцарта? «...нет правды на земле. Но правды нет – и выше» и проч., и проч. Но вопрос этот по меньшей мере странен. Его в пространстве самой пьесы никто Сальери не задает. В историческом же пространстве (то есть если принять версию о реальности злодейского поступка) ответ на него ясен и прост. Зависть! Такое же неизбежное чувство, как ревность. Духовно здоровые натуры справляются с этим усилием воли и даже способны подстегивать этим какие-то творческие импульсы. Смешно предполагать, как это делает часть трактователей, увлеченных идеей «моцартианства» Моцарта, что Моцарт никогда не завидовал. Дескать, он настолько гениален и, следовательно, «простодушен», что завидовать органически неспособен.

Да железный он, что ли? Так-таки и неспособен? Никогда даже и мысли не допускал, что есть кто-то богаче, удачливей, счастливей в любви (к той же Изоре)? И всё это могло бы принадлежать ему, если бы не отдавал столько времени музыке.

Приняв точку зрения трактователей, мы признаем, что Моцарт – не Моцарт, а именно Сальери: одноглазый, однонаправленный, патологически помешанный на своем «моцартианстве». До такой чудовищной степени, что ни приревновать, ни позавидовать не может: так всё это низко для его высоты! Но в том-то вся и штука, что «моцартианство» Моцарта есть не что иное, как плод болезненного воображения Сальери. Это фикция, *симулякр*, тем более страшный, что он завладел натурой страстной, итальянской, решительной и готовой на поступок.

Разговор о «моцартианстве» Моцарта начинает именно Сальери. Для него важно придать постыдной, но по-человечески понятной страсти (зависти) глубокий философский смысл. «Ты, Моцарт, недостойн сам себя...» «Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь; Я знаю, я...»

Он знает! А Моцарт, конечно, нет! Моцарт настолько наивен и простодушен, что по пути к Сальери с только что написанным шедевром прихватил с собой фигляра-скрипача. И ведь на этой клоунаде Моцарта поскользнулось не одно поколение читателей, филологов и культуроведов! А ситуация донельзя ясна и прозрачна. Моцарт, как человек со вкусом, просто не знает, как преподнести Сальери свой шедевр. Не показать – нельзя: они друзья, коллеги. Спрятать – только хуже: Сальери потом решит, что Моцарт окончательно зазнался. Несчастная, болезненно развитая страсть (зависть) его приятеля ему хорошо известна. Надо показать. Но – как? Способ, который избирает Моцарт, возможно, не лучший, но единственный в этой почти безнадежной психологической ситуации. Сальери всё равно надуетса, но хотя бы скажет:

Ты с этим шел ко мне
И мог остановиться у трактира

И слушать скрипача слепого! – Боже!
Ты, Моцарт, недостойн сам себя.

И ситуация сбалансирется. Моцарт поступает *тактично*. Он дает Сальери возможность быть умным. Мол, извини, я гений в музыке, но как же ты, братец мой, умен!

Строго говоря, всё, что с подачи Сальери разыгрывается как трагедия, в глазах Моцарта является банальной житейской драмой. Драма заключается в том, что его приятель Сальери, талантливый, но не гениальный композитор, как человек слишком завистлив и *глуповат*. Вот чего не замечали поколения профессиональных читателей! Сальери не умен, а глуп, в отличие от умницы Моцарта. А почему не замечали? Да потому, что умница Моцарт-Пушкин тактично и благородно позволил высказываться обо всем Сальери, тем самым обрекая читателей смотреть его глазами.

Сальери, в общем, славный парень... С ним хорошо до тех пор, пока он не начинает грузить Моцарта своими комплексами, проистекающими от жуткой амбициозности и непробиваемой глухоты во всем, что касается не самого творчества, а творческого поведения. В этом смысле Сальери как слон в посудной лавке. С ним неловко, стыдно находиться рядом. «Я знаю, я». Я! Я! Я! Да помолчи, о Господи!

Моцарт морщится и прячет глаза. Ему хочется бежать от этого допроса с пристрастием:

САЛЬЕРИ:

Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь...

МОЦАРТ:

Ба! право? может быть...

Но божество мое проголодалось.

Моцарт может позволить себе шутить. Его Муза – любовница, к которой он сбегает от законной супруги буквально с супружеского ложа:

Намедни ночью

Бессонница моя меня томила,

И в голову пришли мне две, три мысли.

Это совсем не значит, что его отношения с этой любовницей просты и беспечны. О, она лукава, капризна! Она изводит его своей страстью и требует принесения всего себя на алтарь любви. Но она желанна. Сальери для Моцарта – это вторая законная жена. Сальери требует отчета и заверений в своей верности. «А – как ты меня любишь... как?»

Он же гений,

Как ты да я. А гений и злодейство —

Две вещи несовместные. Не правда ль?

Сколько носятся с этой моральной сентенцией, как бы само собой подразумевающей, что кто-то может знать, что такое гений. Но это единственная мораль, которая произносится Моцартом на протяжении всей пьесы и которая является как бы поддавкой ради Сальери. «Не правда ль?» Давай, брат Сальери, порассуждай, ты это так любишь! Ты без этого куска проглотить не можешь. (Разговор происходит в трактире.) Философствуй, Сальери! А я покуда выпью, покушаю и тебя послушаю...

Задача Сальери – затащить Моцарта в философскую ловушку под названием «гений и злодейство», «моцартианство и сальеризм». Задача Моцарта – не попасть в нее и друга спасти. Моцарт слишком благороден, чтобы оставить друга в беде. Он не простодушен, а *великодушен*, это громадная разница. В его гибели (явно предчувствуемой) есть неслыханная щедрость. Да убивай, черт с тобой! Только не нуди!

Будет нудить! Пьеса заканчивается, как и началась, монологом Сальери. Ну как же – он должен эпитафию на могилу друга сочинить. Этакая неутешная вдовушка!

Самое поразительное, что тень Сальери (и только Сальери) витает над всем последующим культурным пространством, порожденным этой великой пьесой. Пушкин и Моцарт – в стороне. Мы же обречены вечно задаваться вопросом о «моцартианстве» Моцарта, вопросом, который задает Сальери и который доводит его до убийства своего друга-гения. Мы же обречены вечно исследовать живой дух культуры, чтобы его пленить, «взять» его себе. «Я знаю, я!»

Камергер русской речи К 190-летию со дня рождения И.С.Тургенева

28 октября (9 ноября нового стиля) в Орле в старинной дворянской семье родился Иван Сергеевич Тургенев. А скончался он в пригороде Парижа Буживале, в загородном доме великой певицы Полины Виардо.

Благодарные французы не довольствовались отпеванием Тургенева в русской православной церкви и на станции железной дороги устроили траурную часовню, где собралась французская художественная элита. Первым держал речь Эрнест Ренан. «Его устами глаголет Бог!» – воскликнул он над гробом усопшего русского писателя.

Камергер – почетная придворная должность. Камергер должен был носить мундир с золотым шитьем на воротнике, обшлагах, карманных клапанах и полях треугольной шляпы с плюмажем, а также золотой с бриллиантами ключ на банте из голубой Андреевской ленты.

Камергером был друг Тургенева Афанасий Фет, и литературные коллеги над этим даже посмеивались.

Но этот золотой ключ, символ Хранителя, несомненно, должен был принадлежать Тургеневу. Только ключ этот был бы не от двора, а от таинственного ларца, где хранился в неприкосновенности эталон русской литературной речи.

Когда Иван Бунин писал:

И нет у нас иного достоянья.
Умейте же беречь
Хоть в меру сил, в дни злобы и страданья,
Наш дар бессмертный – Речь!

– он, несомненно, помнил о «стихотворении в прозе» Тургенева «Русский язык»: «Во дни сомнений, во дни тягостных раздумий о судьбах моей родины, – ты один мне поддержка и опора, о великий, могучий, правдивый и свободный русский язык! Не будь тебя – как не впасть в отчаяние при виде всего, что совершается дома?» Конечно, Тургенев знал, что главным Хранителем русской речи, камергером двора Его Высочества русского языка в середине XIX века был именно он. И когда Ренан воскликнул: «Его устами глаголет Бог!» – он – может быть, бессознательно – выразил это. Язык – не дело рук человеческих. Это – Божий дар.

За два месяца до смерти, зная определенно, что умирает, Тургенев пытался передать этот ключ бывшему другу, а затем антагонисту Льву Толстому. Письмо это часто цитируется, но – что поделать? Так же часто мы смотрим на часы, чтобы сверить время.

«В город Тулу. Его сиятельству графу Льву Николаевичу Толстому.

Милый и дорогой Лев Николаевич! Долго Вам не писал, ибо был и есмь, говоря прямо, на смертном одре... Пишу же Вам, собственно, чтобы сказать Вам, как я был рад быть Вашим современником – и чтобы выразить Вам мою последнюю искреннюю просьбу. Друг мой, вернитесь к литературной деятельности! Ведь этот дар Вам оттуда же, откуда всё другое. Ах, как я был бы счастлив, если б мог подумать, что просьба моя так на Вас подействует!.. Друг мой, великий писатель русской земли, внимлите моей просьбе! Дайте мне знать, если Вы получите эту бумажку...»

«Эта бумажка» – духовное завещание Тургенева. Но Толстой ключ не принял. Он тогда презирал литературу, занимаясь как бы духовным строительством самого себя, готовился к первой попытке ухода из семьи, чтобы отрясти от ног мирской прах. И – ключ затерялся. Ларец был взломан, и русской речью уже пользовался кто хотел и как хотел, что происходит

до сих пор. Потому и написал в 1914 году гневные и страстные строки Бунин: «Давайте же беречь!»

Задумайтесь, почему учителя-словесники так любят использовать Тургенева для школьных диктантов? Да потому, что именно так надо писать! Тургенев был и остается хранителем русской языковой нормы. Но это так скучно! – скажете вы. Однако не считается скучным хранить меру весов и эталон времени. На этом держится цивилизация. Русская цивилизация с ее главным достоянием – русским языком – держится благодаря Тургеневу. Начитавшись Пелевина, Донцовой и Марининой, не худо свериться с эталоном подлинной русской речи, а эталон этот хранится в томах Тургенева, в «Записках охотника», «Отцах и детях», «Степном короле Лире»...

Вторая заслуга Тургенева перед русской цивилизацией состоит в том, что он не устал напоминать, что мы – европейцы. Не евроазиаты, как нам настойчиво пытаются внушить, но – европейцы! При этом Тургенев – «почвенный» писатель. Только «почвенник» мог написать «Певцов» и «Живые мощи» – великие гимны русскому крестьянству. Но недаром и Гонкуры, и Флобер признавали, что французский язык Тургенева – чище, лучше, литературнее, чем у французов. Недаром незадолго до смерти его чествовали в Лондоне в качестве главного европейского писателя. И даже несчастная связь с Полиной Виардо, приносившая ему столько страданий, послужившая одной из главных причин разрыва с матерью, и даже смерть его не в любимом Спасском, а в пустом доме в Буживале, где его оставили умирать от рака, посещая лишь в самые последние дни, видится мудрым поступком. Тургенев самой смертью, последним вздохом неразрывно связал нас с Европой. Но ведь и Европу – с нами. Попробуй разорви!

Любопытно, что, если верить академическому полному изданию писем Тургенева, последнее в жизни письмо, управляющему имениями Н.А.Щепкину, он написал по-французски. Но вот членов семьи Виардо (если опять же верить некоторым мемуарам), собравшихся возле его смертного одра, напутствовал по-русски, вообразив себя русским крестьянином: «Любите друг друга! Мои милые, мои белесоватые...»

Дом в Буживале, который давно воспринимается как «дом Тургенева», а не семьи Виардо, пока находится в приличном состоянии. Местная мэрия строго следит за его сохранностью. Однако проблема в том, что содержание дома обходится дорого, он стоит вдали от туристических маршрутов. А земля в Буживале дорогая и манит богатых парижан. Таким образом, проблема дома в Буживале, как и проблема кладбища для русских эмигрантов в Сен-Женевьев, остается русско-французской головной болью. Ничего! Лишь бы голова продолжала болеть...

Раненое сердце Поэзия и судьба Н.Н.Некрасова

«О муза! я у двери гроба...»

В январе 1864 года в Петербурге хоронили А.В.Дружинина. На отпевании в церкви Смоленского кладбища собрался весь бывший кружок журнала «Современник», литераторов сороковых годов, куда прежде, до разрыва с Некрасовым, входил и Дружинин.

«Очевидно, приличие требовало, – вспоминает современник, – чтобы при отпевании присутствовал и Некрасов... Никогда не забуду холодного выражения пары черных бегающих глаз Некрасова, когда, не кланяясь никому и не глядя ни на кого в особенности, он пробирался сквозь толпу знакомых незнакомцев...»

Это как нельзя лучше характеризует ситуацию, в которой оказался Некрасов в середине шестидесятых годов. Популярнейший поэт России, властитель дум, издатель самого читаемого в стране журнала, он жил в атмосфере душевного одиночества и непонимания со стороны близких людей. Петля враждебности стягивалась вокруг него.

В 1861 году умер Добролюбов. В 1864-м Чернышевского сослали в Сибирь.

Смолкли честные, доблестно павшие,
Смолкли их голоса одинокие...

Старые друзья отвернулись от Некрасова в связи с расколом в «Современнике», который покинули Тургенев, Толстой, Фет, Дружинин. Что же касается новых друзей, так называемой «второй волны шестидесятников» (Антонович, Пыпин, Жуковский, Михайловский, Решетников, Ник. Успенский), – отношения с ними складывались порой двусмысленные, а порой и враждебные.

Конец шестидесятых – начало семидесятых годов – несомненно, один из самых страшных периодов в жизни Некрасова. В 1866 году ради спасения «Современника» он пишет «Оду Муравьеву», подавителю Польского восстания, после чего либеральная публика отворачивается от него. В том же году «Современник» все-таки запрещают. В 1869-м бывшие сотрудники «Современника» Жуковский и Антонович печатают «Литературное объяснение с г. Некрасовым», где сводят с ним денежные счета. Некрасов, свидетельствует Антонович, обманул Чернышевского и Добролюбова. Сам при этом остался в стороне, живет баринном. В том же году Тургенев в «Вестнике Европы» публикует «Воспоминания о Белинском», где выставляет Некрасова в самом невыгодном свете.

Что ты, сердце мое, расходилося?..
Постыдись! Уж про нас не впервой
Снежным комом прошла-прокатилася
Клевета по Руси по родной.
Не тужи! пусть растет, прибавляется,
Не тужи! как умрем,
Кто-нибудь и об нас проболтается
Добрый словцом...

Недалеко время, когда публике наскучит поэзия Некрасова, и она отвернется от него в ожидании нового кумира. Кумир не замедлит явиться. Им окажется молодой стихотворец С.Я.Надсон.

А пока в конце семидесятых годов смертельно больной Некрасов пишет цикл «Последние песни» – стихи, вознесшие его имя на величайшую высоту в русской лирической поэзии.

«Последние песни» (черновое название сборника – «Черные дни») пронизаны предощущением близящейся катастрофы. Гул грядущих мировых катаклизмов, зреющих в глубине XIX века, гул, еще не слышимый обывателем, явственно звучит в поздней лирике поэта. Поэзия стона переходит в крик. Чувство вселенского горя, непоправимости ошибок, допущенных человечеством, страх за судьбу родины – вот последнее, что мог выразить Некрасов перед смертью:

Дни идут... всё так же воздух душен,
Дряхлый мир – на роковом пути...
Человек – до ужаса бездушен,
Слабому спасенья не найти!
Но молчи во гневе справедливым!
Ни людей, ни века не кляни:
Волю дав лирическим порывам,
Изойдешь слезами в наши дни...

Так не могли написать ни Пушкин, ни Лермонтов. Должно было пройти время, чтобы русский поэт смог прийти к подобным откровениям.

Катастрофическое состояние души определило и образную структуру этих стихотворений. Реалист особого склада, Некрасов приходит к поразительному сочетанию глобальности поставленных вопросов с яркой конкретностью их художественного решения. В то же время задолго до символистов Некрасов выступает как подлинный «символист». Как, например, передать чувство бесконечного страдания, накопленного человечеством за века существования? Вот как решал эту тему поэт Иван Аксаков:

И сдается – над всей бесконечной
Жизнью мира проносится стон,
Стон тоски мировой, вековечной,
Порожденной в пучине времен...

Сильно, экспрессивно! И в то же время расплывчато. А вот Некрасов... Обращаясь к теме русско-турецкой войны, он, минуя батальные полотна, позволяет увидеть читателю *последствия* войны:

И бойка ж у нас дорога!
Так увечных возят много,
Что за ними на бугре,
Как проносятся вагоны,
Человеческие стоны
Ясно слышны на заре...

Это стихотворение может иллюстрировать любую военную сводку. И в то же время в нем заключен грандиозный символ цивилизации – вагона, мчащегося в никуда.

Этот символ затем будет возникать в стихах многих больших русских поэтов, от Блока до Рубцова. «Веселый», частушечный ритм этого стихотворения – гениальная поэтическая находка Некрасова. Содержание сталкивается с формой, порождая дисгармонию (говоря музыкальным языком, «контрапункт»), которая зловеще подчеркивает фарсовый характер

этих «плясок смерти». А в другом стихотворении Некрасова встречаем символ цивилизации как сошедшего с рельсов вагона. Это прямо – стихотворение XX века.

Иногда поэт заглядывает в будущее, но и там не видит просветления:

О, любовь! – где все твои усилья?
Разум! – где плоды твоих трудов?
Жадный пир злодейства и насилья,
Торжество картечи и штыков!
Этот год готовит и для внуков
Семена раздора и войны.
В мире нет святых и кротких звуков,
Нет любви, свободы, тишины!

«Уюта – нет. Покоя – нет», – напишет сорок лет спустя Александр Блок.

И вот последнее, к чему пришел поэт: сознание бессилья поэтического слова в мире «картечи и штыков».

Любовь и Труд – под грудами развалин!
Куда ни глянь – предательство, вражда,
А ты стоишь – бездействен и печален —
И медленно сгораешь от стыда.
И небу шлешь укор за дар счастливый:
Зачем тебя венчало им оно,
Когда душе мечтательно-пугливой
Решимости бороться не дано?

И вот оказывается, что музе-проповеднице Некрасова непосильно тяжела ноша, возложенная на нее поэтом. Оказывается, между словом и делом лежит непроходимая пропасть. Не только слово никогда прямо не реализуется в дело или реализуется превратно, но между этими понятиями существует внутреннее противоречие, борьба:

Мне борьба мешала быть поэтом,
Песни мне мешали быть бойцом...

Художественное слово капризно и хрупко, дело – насущно и грубо. В критике, публицистике этот вопрос решается просто, в поэзии за него приходится расплачиваться кровью. Свободная и гордая крестьянка, какой являлась муза Некрасову раньше, превращается в музу-калеку:

Где ты, о муза! Пой, как прежде!
«Нет больше песен, мрак в очах;
Сказать: умрем! конец надежде!
Я прибрела на костылях!»
Костыль ли, заступ ли могильный
Стучит... смолкает... и затих...
И нет ее, моей несильной,
И изменил поэту стих...

Некрасов молил прощения у окровавленной музы:

О муза! я у двери гроба!
Пускай я много виноват...

Вообще отношения Некрасова со своей музой были особенными. Он понимал, что нагрузил эту легкую небожительницу не свойственным ей заданием, с которым она справиться не в силах. Он бросил красавицу-музу на растерзанье жестокому веку. Вспомним некрасовское:

И музе я сказал: «Гляди!
Сестра твоя родная!»

Это о молодой женщине, которую били кнутом на Сенной площади в Петербурге, а там, в числе прочих, наказывали провинившихся крепостных. И так, поэт заставил свою музу пережить то, что пережили тысячи и тысячи простых людей, над которыми веками издевались сильные мира сего. Гостью с небес швырнул в земную грязь. Некрасов в конце жизни понимал, что иначе он не мог поступить: человеческие страдания были для него все-таки ближе и дороже олимпийского высокомерия классического поэта. Но он понимал и другое: муза не выдержала этих страданий. И в том есть вина не только жестокого века, но... самого поэта. Вот отчего он просил прощения у своей «кнутом иссеченной» музы!

Но кто же способен перенести эти страдания? Небожительница-муза в поздних стихах Некрасова уступает место образу «матери родной». Только мать одна способна утешить умирающего сына.

Не страшен гроб, я с ним знакома;
Не бойся молнии и грома,
Не бойся цепи и бича,
Не бойся яда и меча,
Ни беззаконья, ни закона,
Ни урагана, ни грозы,
Ни человеческого стога,
Ни человеческой слезы.
Усни, страдалец терпеливый!
Свободной, гордой и счастливой
Увидишь родину свою,
Баю-баю-баю-баю!

Поэт ставит образ матери выше образа музы. Здесь открывался новый Некрасов. На протяжении тридцати с лишним лет критика твердила о «жестокости» поэта. Никто не задумывался над тем, в какой степени «мечтательно-пугливая» душа поэта сама способна была выносить все ужасы «рокового мира», на которые по складу своего характера прежде всего обращал внимание Некрасов.

Очень многие высказывали сомнение в том, что Некрасова можно в строгом смысле считать лириком и даже поэтом вообще. Так, Фет в письме к поэту К.Р. писал: «Читаешь стих Некрасова: “Купец, у коего украден был калач...” – и чувствуешь, что это жестяная проза. Прочтешь: “Для берегов отчизны дальней...” – и чувствуешь, что это золотая поэзия».

Так был ли Некрасов подлинно лирическим поэтом? Один из его поклонников в 1864 году писал: «...идеал г. Некрасова не имеет ничего общего с идеалами других поэтов: он не фантастический какой-нибудь, а возможный, необходимый, несомненный». Другой автор, из

журнала «Русское слово», угодливо восклицал: «Наш поэт понимает самого себя, не обманывается на свой счет; он чувствует, что его сила состоит не в яркости образов, не в отделке подробностей, не в певучести стиха, а в искренности чувства, глубине страдания, в неподдельности стоны и слез».

Однажды он сам заявил:

Нет в тебе поэзии свободной,
Мой суровый, неуклюжий стих!

Он словно оправдывался:

Нет в тебе творящего искусства,
Но кипит в тебе живая кровь...

Неудивительно, что некоторые брались Некрасова поучать. Так, автор «Киевского телеграфа» напечатал развернутую программу о том, каким должен быть современный поэт, как и о чем он должен писать. «Таким образом возникает вопрос, каким целям должна служить поэзия? Научным и прогрессивным, ответим мы. Идеал прогресса и науки: развитие человечества в интеллектуальном, моральном и материальном отношениях. Этот идеал и должен руководить поэтом. Работая в таком направлении, он должен брать факты из окружающей нас действительности и воспроизводить их силою своего художественного таланта. Кроме того, поэту надо руководствоваться и идеей при выборе фактов <...>, брать только те явления, существование которых препятствует достижению идеала (то есть обличать. – П.В.)».

Установка Некрасова на массовое понимание его стихов, казалось бы, противоречила основному требованию лирики с ее обращением вглубь поэтического «я». Однако непонятность Некрасова, если хотите, в его понятности. Он был первым в русской поэзии, кто лишил лирического героя его абсолютной значимости. В лирике Некрасова заговорило сразу несколько «правд», среди которых «правда» художника была всего лишь равна остальным «правдам». Уже в раннем стихотворении «В дороге» проявилось замечательное свойство некрасовской лирики: умение слышать и понять *другого*. В стихотворении звучат три «правды». Первая «правда» – ямщика. По приказу старосты вынужденный жениться на девушке, воспитанной в барском доме, крестьянин истинно несчастлив. Ведь его жена:

На какой-то патрет всё глядит
Да читает какую-то книжку...

Другая «правда» – судьба самой Груши. Постепенно ужас ее положения начинает пониматься из слов ямщика, которые получают двойной смысл:

А, слышь, бить – так почти не бивал,
Разве только под пьяную руку...

И, наконец, третья «правда» – положение автора (лирического героя). Цепь страданий чужих для него людей замыкается на нем, ведь только он способен понимать «правды» обоих вместе. Хор голосов становится невыносимым, и душа поэта разрывается на части:

Ну, довольно, ямщик! Разогнал
Ты мою неотвязную скуку!..