

СКЛАДЧИНА

СБОРНИК СТАТЕЙ
к 50-летию профессора М. С. Макеева

*Под редакцией Ю. И. Красносельской
и А. С. Федотова*



О·Г·И

Москва
2019

Содержание

От редакторов	7
<i>В. Ю. Апресян, М. Б. Гронас</i> Что такое метактант и с чем он нас ест?	11
<i>А. С. Бодрова</i> Издательская экономика А. А. Краевского в конце 1850-х — начале 1860-х годов	27
<i>А. В. Вдовин</i> «20 ноября 1861» Н. А. Некрасова: к некрологической семантике трехстопного анапеста в русской поэзии XIX века	52
<i>С. Н. Гуськов</i> Экономика патриотизма (И. А. Гончаров в «Северной почте»)	63
<i>К. Ю. Зубков</i> Идеология и биография радикального разночинца в конце XIX века: Н. В. Успенский и Литературный фонд	71
<i>Г. В. Зыкова</i> «Читатель дорогой» в пушкинской «Осени» и вопрос о жанре (Об одном наблюдении М. С. Макеева)	95
<i>К. Ключкин</i> Women's Prose in the Modernizing Cultural Economy: 1850s—1870s	98
<i>В. В. Кононова</i> Mapping “Ancient Rus” in 1900: K. S. Stanislavsky Produces A. N. Ostrovsky's <i>Snow Maiden</i>	122
<i>Ю. И. Красносельская</i> «Тень» К. С. Аксакова в полемике Л. Н. Толстого с панславистами 1877 г.	137

М. А. Кучерская

С миру по нитке: о возможном источнике поэмы Н. А. Некрасова
«Кому на Руси жить хорошо» 158

А. Ф. Литвина, Ф. Б. Успенский

Месяцеслов в руках Петра Великого: Крещение детей
А. Д. Меншикова и традиция русской христианской
двуименности 171

А. Л. Лифшиц

Смерть героя, или Еще раз о композиции романа
«Герой нашего времени» 186

А. Н. Першкина

Порфирий Петрович и реформы судебно-следственного
аппарата 1860-х гг. 193

М. О. Гершензон. Дневник 1905—1907 гг.

Публикация А. Л. Соболева 201

П. Ф. Успенский, А. С. Федотов

Изобретение социальной поэзии: от пения цыганок
к «Тройке» Некрасова 214

Е. И. Чумаченко

Место и функции отдела «Моды» в журнале «Современник»
1847—1848 гг.: текст и иллюстрации 243

Е. В. Яновская

Неизвестная работа С. А. Золотарева о Н. А. Некрасове
(из фондов ГАЯО) 257

Павел Федорович Успенский
(НИУ «Высшая школа экономики»),
Андрей Сергеевич Федотов
(МГУ имени М. В. Ломоносова)

Изобретение социальной поэзии: от пения цыганок к «Тройке» Некрасова

В первый номер обновленного «Современника» (1847) Н. А. Некрасов всчел возможным включить только один собственный текст — знаковую и «сильную» «Тройку». При известной осторожности и неуверенности Некрасова в своем таланте в это время такой шаг свидетельствует о том, что поэт и его круг восприняли стихотворение как несомненную удачу, достойную представлять поэтическую программу журнала и, шире, новую литературу. Эта ставка оправдалась: «Тройка» и сейчас воспринимается как образцовое стихотворение Некрасова, как своего рода манифест прежде не существовавшей социальной поэзии и устойчиво ассоциируется с ролью поэта как «певца народного горя».

«Тройка» стала успешной благодаря тому, что идеально отвечала запросу новой демократической аудитории: реалистично и сочувственно, без «литературных украшений», изобразить страшную жизнь обездоленных и безмолвных людей. Круг «Современника» определил традиционное понимание стихотворения: оно — о трагической судьбе крестьянки, обреченной на тяжелый и неблагодарный труд, несчастную семейную жизнь и раннюю гибель. Некрасов напрямую не называет классовый конфликт и не предлагает конкретных социальных решений, но рассчитывает на крайне эмоциональную, почти аффективную, читательскую реакцию: возмущение контрастом праздной жизни корнета и мучений крестьянки. Поэтому впоследствии текст закономерно воспринимался как инвектива в адрес привилегированного класса, виновного в тяготах крестьянской жизни¹.

¹ См.: Чуковский К. И. Мастерство Некрасова // Чуковский К. И. Собр. соч.: в 15 т. Т. 10. М., 2005. С. 495; Евгеньев-Максимов В. Е. Творческий путь Н. А. Некрасова. М., Л., 1953. С. 50–51.

Парадокс, однако, заключается в том, что исторически такое прочтение отсекло собственно литературное измерение стихотворения и предполагало, что о «настоящей», трагической жизни поэт говорит с чистого листа, заменяя литературные условности «реальными», «подлинными» словами. В такой оптике Некрасов как бы заново изобрел поэзию, придумал для нее и характерную проблематику, и характерный язык.

Странно было бы отрицать тематическую новизну «Тройки» и, соответственно, ее социальный пафос. Однако это стихотворение (как и другие тексты поэта) не возникает из ниоткуда, а рекомбинирует образы и приемы определенного сегмента литературы. Его примерные координаты уже были заданы — Б. М. Эйхенбаум, а вслед за ним И. И. Подольская указывали на романсное начало в «Тройке»², но ограничились беглыми замечаниями. Между тем связь «Тройки» с музыкальной традицией заслуживает более подробного разговора — такой исток новой социальной поэзии кажется как минимум неожиданным. Романсное начало при этом еще и не вполне четкое указание — это зонтичное понятие, объединяющее различные культурные практики и разнородные тексты, и ориентиры «Тройки» в этом многообразии еще не были осмыслены.

В статье мы объясним, как шедевр Некрасова не просто соотносится с популярной песенной традицией, но обнаруживает крепкую связь с ее отдельными составляющими — квазижанром «тройки» и — неожиданным образом — цыганской песенной субкультурой. Пристальный анализ этих контекстов позволит нам истолковать, как поэт, обыгрывая песенную топику, смещая нарративные принципы и переосмысляя (впрочем, не до конца) гендерные стереотипы, создал новую социальную лирику, открыл для русской поэзии «народ». «Тройка» с ее изобретением народной жизни, как мы покажем, соотносилась с поисками русской литературы конца 1840-х гг., однако предлагала новый, оригинальный и впоследствии весьма влиятельный сценарий. Двигаться мы будем не от текста к контексту, а наоборот: рассмотрев восприятие и бытование стихотворения и заглянув по пути в цыганский табор, мы перейдем к контексту творчества Некрасова и источникам стихотворения. Начнем же мы и все с побочного, на первый взгляд, сюжета — с любопытного эпизода из истории русской музыки конца 1850-х гг.

² См.: *Эйхенбаум Б. М.* Некрасов // *Эйхенбаум Б. М.* О поэзии. Л., 1969. С. 68; *Подольская И. И.* Первая книга Некрасова // *Некрасов Н. А.* Стихотворения 1856 / Изд. подготовила И. И. Подольская. М.: Наука, 1987. С. 368.

1

«Тройка» быстро стала популярным романсом. Она многократно была положена на музыку, а свидетельства о ее исполнении в разных социальных стратах обнаруживаются в мемуаристике и — что более показательно — в беллетристике. Напомним, что «только что положенную на музыку» «Тройку» поет Вера Павловна в романе Н. Г. Чернышевского «Что делать» (1863), а из повести А. Ф. Помяловского «Молотов» (1861) мы узнаем, что эту песню «в видах смягчения нравов» позволяли петь институткам³.

Известно несколько аранжировок «Тройки» (первая — О. Бернад, 1852 г.), и далеко не все они учтены в некрасоведении⁴. Не берясь за их полноценный сопоставительный анализ, укажем на характерные особенности некоторых романсов.

В основе произведений для голоса и фортепиано С. А. Зыбиной (ценз. разр. 13 марта 1858 г.), М. М. Эрлангена (?), Н. Леонтьева (ценз. разр. 30 марта 1857 г.), Ф. Бюхнера (предп. 1858), А. И. Дюбюка (?) и И. В. Васильева (ценз. разр. 6 сентября 1857 г.) лежит одна и та же мелодия, которая легко узнается, хотя и незначительно изменяется от ромansa к романсу. Во всех вариантах представлены разные ритмические рисунки и разные тональности. Произведения начинаются в миноре, но заканчиваются в мажоре. Только в варианте Дюбюка мы встречаем иное: его финал аранжирован в миноре.

Произведение Дюбюка в целом интереснее остальных. Фортепианные партии Эрлангена, Васильева, Бюхнера и Леонтьева — это типичный вальсовый аккомпанемент на три четверти: бас и два аккорда. Зыбина разнообразила фортепианное сопровождение, сделав небольшое вступление и проигрыш в конце. У Дюбюка тоже есть фи-

³ См.: *Чернышевский Н. Г.* Что делать? Из рассказов о новых людях / Подг. Т. И. Орнатской и С. А. Рейсера. Л., 1975. С. 27; *Помяловский Н. Г.* Соч. Л., 1980. С. 207. См. об этом: *Ямтольский И. Г.* Стихи Некрасова в произведениях других писателей // Некрасовский сборник. Вып. 11—12. СПб., 1998.

⁴ Так, романсы М. М. Эрлангена и Ф. Бюхнера не учтены в комментариях к «Тройке» в ПСС Некрасова, отсутствуют в справочнике «Некрасов в музыке» и не упоминаются в «Летописи жизни и творчества Н. А. Некрасова». Не индексируется также аранжировка А. И. Дюбюка к музыке Н. Леонтьева, в то время как справочники указывают на его «Дуэт». См.: *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч.: в 15 т. Т. 1. Л., 1981. С. 585; *Иванов Г. К.* Н. А. Некрасов в музыке. М., 1972. С. 35. Изучение аранжировок XIX в. осложнено тем, что нотные издания даже в крупнейших российских библиотеках представлены отнюдь не полно и систематизированы неудовлетворительно. Год выпуска тех или иных нот обычно не указывался. Дата цензурного разрешения практически ничего в этом случае не дает, позволяя только обозначить нижнюю хронологическую границу, ранее которой ноты не могли быть выпущены.

нальный проигрыш, но еще он подробно расписал штрихи, темповые и динамические изменения на протяжении всей песни. За счет того, что Зыбина и Дюбюк использовали шестидольный размер, а не трехдольный, как все остальные, сильная доля встречается в два раза реже, из-за этого фразы получаются протяжнее и музыка приобретает певучий характер.

Таким образом, эти романсы демонстрируют устойчивое сходство вокальных партий, но предлагают несколько разные аранжировки, отличающиеся уровнем сложности. Аранжировка Дюбюка, по всей видимости, наиболее изысканная, тогда как в «стандартном» сопровождении к «Тройке» используются преимущественно похожие вальсовые модели⁵.

Вряд ли в такой ситуации варьирования и взаимовлияния возможно говорить о полной самостоятельности романса или же о наглом воровстве. Тем не менее растущая популярность текста спровоцировала в 1858 г. небольшой, но примечательный для нашего сюжета скандал. В рубрике «Новоизданные музыкальные сочинения» № 41 еженедельника «Театральный и музыкальный вестник» за 1858 г. появилась заметка, в которой рекламировался только что изданный Ф. Т. Стелловским романс Зыбиной на слова Некрасова. Анонимный автор с возмущением сообщил, что в Москве одновременно появились «цыганская песня “Тройка”, сл. Некрасова, *аранжировал Бюхнер*, и цыганская песня “Тройка”, со всеми куплетами, сл. Некрасова, *музыка Н. Леонтьева*». Призывая читателя сравнить эти «цыганские песни» с романсом Зыбиной, он уличал московских композиторов в плагиате: «Еще видно, г. Бюхнер несколько поцеремонился и написал “аранжировал”, но г. Леонтьев, переписав романс г-жи Зыбиной из *as-dur* в *be-dur*, просто напечатал “музыка Леонтьева”».

Обстоятельства излагаемой в заметке истории крайне неясны. Непонятно, какой из трех обсуждаемых романсов был издан первым, хотя и известно, что цензурное разрешение романс Леонтьева получил за год до произведения Зыбиной.

С другой стороны, прагматика фельетонного жеста очевидна: нападая на московских конкурентов, аноним способствовал продвижению на рынке романса Зыбиной, который был издан Стелловским, хозяином «Театрального и музыкального вестника». Специфика ситуации заключается еще и в том, что подобная атака стала возможной лишь с 1857 г., когда авторское право на нотные издания впервые было коди-

⁵ За ценнейшую консультацию при сопоставлении обнаруженных романсов благодарим Е. С. Сидельникову (МГУ им. М. В. Ломоносова). Подготовленный ей подробный анализ был сведен нами только к самым базовым различиям между романсами.

фицировано⁶. Таким образом, мы имеем дело с очень ранней попыткой использовать свежий закон для продвижения и защиты собственного музыкального продукта на рынке.

Что действительно может заинтересовать исследователя Некрасова, так это гипотеза фельетониста о возможной социальной траектории текста, в рамках которой особое место занимают цыгане. Они, как предполагает фельетонист, «внесли романс г-жи Зыбиной в свой репертуар и, как у них водится, перековеркали его, и песни эти (Леонтьева и Бюхнера. — А. Ф., П. У.) напечатаны с их напева»⁷.

Какого же рода искажения мог иметь в виду фельетонист, если предположить, что это не голословное утверждение и что текст, попадая в цыганский репертуар, действительно модифицируется? О какого рода «цыганских» трансформациях идет речь в случае «Тройки»?

2

Репертуар цыганских хоров 1840–1850-х гг. практически не изучен, однако известно, что ничего специфически цыганского в нем не было: цыгане систематически пели и модные авторские романсы, и русские народные песни, заучивая их с голоса (при этом переосмысляя напев и адаптируя его к своей устной исполнительской традиции)⁸. Хотя они исполняли «чужие» произведения, в сознании современников их выступления выделялись на фоне других песенных практик (салонного пения, камерных концертов и т. п.) как этнически своеобразные, цыганские. Маркером «цыганского» — помимо самого состава хоров — выступала манера исполнения, отличающаяся особой эмоциональностью и аффективностью.

⁶ «Исключительное право собственности и продажи музыкальных сочинений принадлежит также авторам, или наследникам их, или тем, к коим сие право перешло на законном основании, в продолжении пятидесяти лет, как сие постановлено в отношении к правам собственности сочинителей, переводчиков или издателей книг» (Высочайше утвержденное мнение Государственного совета, объявленное Сенату министром юстиции (15 апреля 1857 г.; № 31732) // Полное собрание законов Российской империи. Собрание второе. Т. XXXII. СПб., 1858. С. 311). См. также ценную статью: *Пуртов Ф. Э.* К вопросу становления авторского права в нотоиздательстве России // *Нотные издания в музыкальной жизни России. Российские нотные издания XVIII — начала XX вв. Сборник источниковедческих трудов.* Вып. 2. СПб., 2003.

⁷ *В. М.* Новоизданные музыкальные сочинения // *Театральный и музыкальный вестник.* 1858. № 41 (19 октября). С. 490.

⁸ См.: *Шербакова Т.* Цыганское музыкальное исполнительство и творчество в России. М., 1984. С. 60.

В научной литературе можно встретить размышления о том, что в определенный, условно «ранний», период цыганское пение не было аффектированным (идет ли речь о 1830—1840-х или о 1850—1860-х гг.)⁹. Скорее всего, в перспективе музыковедческих исследований можно говорить об особой эволюции типов эмоционального исполнения. Однако мы можем заметить, что цыгане всегда славились аффективностью исполнения: эмоциональному режиму любого исторического периода они навязывают свою экстра-эмоциональность. Поэтому, вне зависимости от того, как реально исполнялась цыганская песня в то или иное десятилетие, современнику она всегда казалась чрезмерно «буйной», «разгульной» и «дикой».

Уже очеркисты 1840-х гг., не описывая цыганское исполнение во всех деталях, останавливались на характерном драматизированном пении. См., например, в «Очерках московской жизни» (1842) П. Ф. Вистенгофа:

Разгульные песни цыган можно назвать смешением стихий; это дождь, ветер, пыль и огонь — все вместе. Прибавьте к тому: сверкающие глаза смуглых цыганок, их полуприкрытые, часто роскошные формы, энергичское движение всех членов удалого цыгана, который поет, пляшет, управляет хором, улыбается посетителям, прихлебывает вино, брэнчит на гитаре и, беснуясь, кричит во все горло: сага баба, ай люли. — Ничто не располагает так к оргии, как их буйные напевы; если горе лежит у вас камнем на сердце, но это сердце еще не совсем охладело к впечатлениям жизни, то свободная песнь цыган рассеет, хоть на минуту, тоску вашу¹⁰.

Впечатления Вистенгофа не уникальны и находят соответствия в текстах его современников. Так, А. И. Герцен писал в дневнике (1843. Май 1): «Вчера дикий концерт цыган. Это ново и увлекательно. Музыка цыган, их пение, не есть просто пение, а драма, в которой солист увлекает хор — безгранично и буйно. Понять легко, почему на вакханалиях цыгане делают такой шумный успех»¹¹. Ф. В. Булгарин, в 1847 г. рекламируя выступления хора Ильи Соколова, отмечал: «Воля ваша, а цыганское пение и цыганская пляска по душе русскому человеку! Эти неистовые крики и внезапные порывы потрясают русские нервы

⁹ См.: *Штейнпресс Б.* К истории «цыганского пения» в России. М., 1934. С. 44; *Петровский М. С.* Скромное обаяние китча, или Что есть русский романс // *Русский романс на рубеже веков.* СПб., 2005. С. 66.

¹⁰ *Вистенгоф П. Ф.* Очерки московской жизни. М., 1842. С. 168.

¹¹ *Герцен А. И.* Собр. соч.: в 30 т. Т. 2. М., 1954. С. 279.

и заставляют сердце сильнее биться. Тихая русская мелодия идет прямо в душу»¹².

Закономерно предположить, что из всего корпуса текстов эпохи цыгане выбирали такие, которые обладали наибольшим эмоциональным потенциалом. Прежде всего, таким текстам необходимо описывать ситуацию с явно выраженным драматизмом и, соответственно, подходящую для «буйной», темпераментной обработки. «Тройка» с ее специфической коллизией и риторической инструментовкой обладала всеми чертами, необходимыми для экспрессивного перформативного исполнения.

В самом деле, она регулярно попадала в цыганский репертуар (в этом отношении фельетонист «Театрального и музыкального вестника» совершенно прав): так, романс И. В. Васильева (дирижера хора московских цыган) имел жанровый подзаголовок «Цыганская песня для голоса и фортепиано», романс Леонтьева вышел в серии «Песни московских цыган», романс Эрлангена — в альбоме «Цыганский табор. Альбом русских и цыганских романсов и песен».

В рецензии на сборник стихов Некрасова 1861 г. Вс. В. Крестовский указывал на широкое бытование стихотворения и связывал его с эмоциональной структурой текста: «“Тройка” всем нам пришлась по сердцу и по плечу. Посмотрите, где только ее не поют и кто только не поет ее; хоть перевирают, да все-таки поют! <...> Нужды нет, что оно аффектировано, — оно правдиво, оно искренно, — а в этом-то и есть главное дело и главная причина его популярности»¹³.

Неудивительно поэтому, что узловые фрагменты «Тройки» соотносятся с топикой популярных в цыганском репертуаре текстов. В песенниках, вышедших уже после публикации стихотворения Некрасова, мы находим много сходных микросюжетов, образов и мотивов.

Так, портрет некрасовской героини соотносится с песенным образом красавицы — черноволосой и чернобровой смуглянки. См.: «Вечером красна девица / На прудок со стадом шла, / Черноброва, чернолица»¹⁴; «Мы, две девицы чернобровыя, / Мы, две цыганки черноокия, /

¹² Булгарин Ф. В. Заметки, выписки и корреспонденция Ф. Б. // Северная пчела. 1847. № 17. 22 января. С. 65. Ср., впрочем, несколько иное свидетельство Н. В. Давыдова, которому цыганское пение 1850–1860-х гг. кажется очень сдержанным, вероятно, потому, что он вспоминает о нем, исходя из эмоционального режима 1910-х гг. (Давыдов Н. В. Москва. Пятидесятые — шестидесятые годы XIX столетия // Ушедшая Москва. М., 1964. С. 39–40).

¹³ В. К-ский <Крестовский Вс.>. Стихотворения Н. Некрасова. 2 части. СПб., 1861 // Русское слово. 1861. № 12. Отд. 2. С. 61. О популярности стихотворения см. также: Давыдов Н. В. Москва... С. 39.

¹⁴ Полное собрание песен хора московских цыган. СПб.: В типографии Аполлона Фридрихсона, 1855. С. 14.

В глазах же черных — / Огонь заблестал»¹⁵ — ср.: «Сквозь румянец щеки твоей смуглой», «В волосах твоих, черных как ночь», «Взгляд один чернобровый дикарки».

Ее костюм практически никогда не описывается подробно, но часто в нем подчеркиваются нарядные и праздничные детали: «Сарафан к лицу / С золотой каймой»¹⁶; «Для него бы я не рядилась, / С золотой каймой ленту алую / В косу длинную не вплетала бы»¹⁷ — ср.: «Вьется алая лента игриво / В волосах твоих, черных как ночь».

Песенная красавица, как правило, испытывает сильные эмоции, причем в словаре романсов «сердце» и «кровь» выступают эмблемами любовного переживания. См.: «Но сердечку очень больно / Через злато слезы лить»¹⁸; «В сердцах же страстных / Огонь запыхал. / Кровь в сердце бьется — / Мы огнем горим. / Любовь блаженство — / Мы любви хотим»¹⁹; «Но темно сердце у смуглянки, / И тайну трудно разгадать!»²⁰ — ср.: «Знать, забило сердечко тревогу, / Все лицо твое вспыхнуло вдруг»; «Взгляд один чернобровый дикарки, / Полный чар, зажигающих кровь»; «И тоскливую в сердце тревогу / Поскорей навсегда заглуши».

Типична для романсов и народных песен и сама ситуация уличной встречи нарядной взволнованной героини с возлюбленным. «Ехали ребята из Новгорода, / Красна девица на улице была; <...> Всем нашим ребятам по поклону отдала. <...> Одному молодчику пониже всех»²¹; «Как бы знала я, кабы ведала, / Не смотрела бы из окошечка / Я на молодца разудалого, / Как он ехал по нашей улице»²²; «Как пойду сидеть / За ворота я, / Буду ль вдаль смотреть / Без заботы я. / Уж как сяду я / Там украдкою, / Но с отрадою; / Сердце радуя / Думой сладкою; / Ожиданием / Друга милого»²³.

В романсном мире порой случается так, что встреча с мужчиной выключает героиню из общества «веселых подруг». В этом отношении показателен романс «В селе дивчина счастлива жила...», в котором разыгрывается близкая к «Тройке» лирическая коллизия: геро-

¹⁵ Там же. С. 47–48.

¹⁶ Новейший полный русский песенник, собранный из народных русских песен и из сочинений известных русских писателей... В четырех частях. Ч. 1. М.: В типографии Ведомостей Московской городской полиции, 1854. С. 46–47.

¹⁷ Русские песни XIX века / Сост. проф. Ив. Н. Розанов. М., 1944. С. 171.

¹⁸ Полное собрание песен хора московских цыган... С. 15.

¹⁹ Там же. С. 47–48.

²⁰ Русские песни XIX века... С. 355.

²¹ Полное собрание песен хора московских цыган... С. 28–29.

²² Русские песни XIX века... С. 171.

²³ Новейший полный русский песенник... С. 46–47.

иня не только оказывается «в стороне» от девушек, но и встречает военного (ср. корнета у Некрасова), в которого немедленно влюбляется: «В селе дивчина счастлива жила, / Всех резвей девушек она бывала. / Грусти и печали она не знавала, / Всегда была резва и весела. / Вдруг приуныла, в беседы не ходит, / Только грустит, хороводы не водит / Целые ночи в слезах лишь проводит. / Что ж за причина печали ея? / То, что в мазурке улан проявился, / Резвенькой девушке он полюбился»²⁴.

Песни регулярно заостряют внимание на несчастной любви и, соответственно, на невозможности соединиться с возлюбленным. При этом фольклорный репертуар иногда сосредотачивается и на ситуации насильственной женитьбы, и тяготы и ужасы грядущей семейной жизни в таких случаях описываются хотя и сдержанно, но все же недвусмысленно. См., например: «Не давайте вы меня, горькую, / На чужу дальню сторонушку, / К чужому отцу, к чужой матери, / Как чужие-то отец с матерью / Безжалостливы уродилися; / Без огня у них сердце разгорается, / Без смолы у них гнев раскипается»²⁵.

Приведенные примеры свидетельствуют, что «Тройка» естественным образом встраивается в топик цыганского репертуара²⁶. Плотная концентрация песенных образов, ключевых слов и микросюжетов позволила цыганским хорам увидеть в «Тройке» «свой» текст и апроприировать его как типично романский.

Апроприация подразумевает не просто включение текста в репертуар, но и выработку особой манеры его исполнения, при которой хотя бы часть его элементов воспринимается слушателями и, видимо, самими исполнителями как «цыганские». Очевидно, что портрет некрасовской героини такую апроприацию допускает (девушка не названа «крестьянкой», а единственная ее прямая характеристика — «дикарка» — естественно активизирует экзотический код)²⁷. Таким образом, речь идет не только о присвоении, но и о перекодировке: исполнительница поет «Тройку» как текст не о крестьянке, а о цыганке, а идейная

²⁴ Полное собрание песен хора московских цыган... С. 45.

²⁵ Новейший полный русский песенник... С. 126.

²⁶ Стихи Некрасова соотносятся также с квазижанром «тройки», однако поскольку он выступает источником рассматриваемого стихотворения, мы скажем о нем отдельно ниже.

²⁷ Ср. с описанием цыганок у В. И. Даля: «Цыганки бывают росту среднего, иногда росли, стройны, волосы черноты совершенной, будто бы под черной финифтью, несколько курчавы или волнисты, длинные, густы и мягки. Это, а равно и особенный изжелта-смуглый цвет лица, есть неотъемлемый признак их. Несмотря на это, встречаете между ними красавиц» (В. Даль. Цыганка. Цит. по: *Шербакова Т.* Цыганское музыкальное исполнительство... С. 42).

структура стихотворения меняет пропорции — социальное ретушируется, а любовное начало перемещается на первый план.

Чтобы увидеть в «Тройке» только любовный романс, ее, очевидно, нужно было исказить в смысловом плане и многое в ней не заметить. О таком неполном усвоении текста свидетельствуют несколько вариантов его бытования. В некоторых нотных изданиях романс приводится не целиком, а до строки «Смотрит бойко лукавый глазок...»²⁸. В таком виде получался романс, основная коллизия которого — любовь «дикарки» к «корнету»; вопреки пафосу Некрасова, советуемого юной девушке воздержаться от такого соблазна, «укороченный» вариант текста встает на ее сторону и, оставляя финал открытым, заставляет слушателя надеяться на успех героини.

При этом «Тройка» в полном, авторском, виде тоже бытовала в качестве романса, а у цыган, ее исполнявших, были особые причины воспринимать ее как «свой» текст. Эти причины связаны не столько с песенной традицией, сколько с самой цыганской культурой.

3

К сожалению, о настоящей, таборной, цыганской культуре 1840–1890-х гг. практически ничего не известно. Первые записи аутентичных, не рассчитанных на чужого слушателя, песен и образцов устных жанров были сделаны только в начале XX в. Первопроходцем стал В. Н. Добровольский, который изучал быт и культуру цыган Смоленской губернии. Его исследование показало, что между фасадной и внутренней цыганской культурой существует разрыв. Поскольку мы имеем дело с устной, доавторской, традицией, отличающейся высокой устойчивостью и консерватизмом, зафиксированные Добровольским тексты мы можем считать актуальными и для XIX в., осознавая, впрочем, что наши дальнейшие рассуждения — лишь примерная реконструкция.

В таборной культуре начала XX в. репрезентировался устойчивый образ цыганки и цыганской любви. Обязательными атрибутами цыганской красоты предстают смуглость, царственность, соблазнительность и независимое поведение. Женщина при этом может быть оценена прямо в денежном эквиваленте: чем «лучше» цыганка, тем она дороже. Специфика культурной модели заключается в том, что эта оценка не оскорбительна, а естественна. Приведем записанную Добровольским типичную характеристику молодой цыганки:

²⁸ Ср. романсы Леонтьева, Васильева, Эрлангена.

Ах, Боже! Экая жена у цыгана! Аккурат попадья! Лицо у нея, как огонь, пылает! А рост какой! Полнота какая у нея! Талия идет к ней. Краля! Физиономия у нея жидовская (черная), аккурат жидовочка. Герцогиня, братец! У жонки во сто рублей крали на шею висят! Идет жонка по избе — походка у ней барская. У этой цыганки, братец, большое счастье: куда ни пойдет (в кражу): точно за своим! Какое счастье, братец, мужу ея! Скакать пойдет, трепака так и отбивает; поставит ножку, сразу четвертной отдашь. На ней кости ломаются, как танцовать пойдет; кожа (во время танца) вся ходором ходит; — пятерку отдашь, как плеснет рукой об руку. Пойдет скакать; все паны удивляются и засыпают, право, братец, деньгами за одну ея «выходку». Ну что за Настюшка эта — такой в целом свете нет²⁹.

Цыганка, однако, бывает несчастна в браке, и здесь таборная культура дает ей возможность высказаться об этом самостоятельно, женским, а не мужским голосом. В записанной Добровольским песне цыганка жалуется на семейную жизнь: «Если б знала я такую судьбу, / Если б только знала я такую судьбу, / За цыгана не пошла б, / Головы не завязала б. / Никто меня из семьи не любит, / Невзлюбили и из дому выгнали, / Никто меня не голубит. / Пойду я, молода, зальюсь / И в море затоплюсь»³⁰.

Похожие мотивы используются и в текстах, зафиксированных позднее. См., например, песню (записана в 1928 г.): «Кабы знала свою долю, / Я бы замуж не пошла, / Голову б не повязала. / И зачем же ты, злодей, / Молодую полюбил? / Что ж мне гибнуть молодой? / Мимо младший брат идет. / “Ты зайди к бедняжке, / Мои дети есть хотят! / Мы пойдем с тобой вдвоем — / Детям хлеба принесем”. / Хоть бы старший брат зашел / О судьбе моей узнать! / С мужем бедности не знала. / Дядюшка нас признавал, / А теперь и не заходит, / Лишь узнал, что мой хозяин / Угодил в казенный дом»³¹.

Проецируя этот набор топосов на середину XIX в., мы можем лучше понять механизмы комплектования цыганского песенного репертуара. Резонно предположить, что усвоение того или иного текста облегчалось, если в нем были смысловые структуры, характерные для таборной культуры и цыганского мировоззрения. Еще сильнее

²⁹ Киселевские цыгане. Труд В. Н. Добровольского. Вып. 1. Цыганские тексты. СПб., 1908. С. 35. Здесь и далее оригиналы по-цыгански, перевод Добровольского.

³⁰ Там же. С. 72 (№ 50). См. также начало «Причитания о семейном горе женщины» (№ 75): «Меня отец отдал замуж далеко. Меня муж прибил, прогнал меня...» (Там же. С. 85).

³¹ Сказки и песни, рожденные в дороге. Цыганский фольклор / Сост. и пер. Е. Друц и А. Гесслер. М., 1985. С. 351–352, 474.

ситуация упрощалась в том случае, если персонажами оказывались сами цыгане³².

«Тройка» Некрасова в ее полном варианте идеально ложилась на этот комплекс мотивов и образов. Точкой входа здесь является слово «дикарка», которое, в сочетании с характерным портретом (смуглые щеки, черные брови и волосы), как уже отмечалось выше, переводит стихотворение/романс в цыганский план. Трагическая судьба героини — перспектива несчастного брака, в котором ее ждут труд и побои, — соотносится с цыганским фольклорным сценарием (нелюбимый муж-«злодей»)³³.

Воображаемый альтернативный сценарий у Некрасова, строго говоря, представляет собой не отрефлексированную в научных работах о поэте странность. Убивающему и бессмысленному труду в стихотворении противопоставлены не созидательная деятельность и не просвещение, а праздность: «Поживешь и попразднуешь вволю, / Будет жизнь и полна, и легка...» Более того, в этот несбыточный сценарий запаковано множество любовных приключений и даже своего рода продажность: «Старика разорит на подарки, / В сердце юноши кинет любовь».

Этот набор мотивов оказывается естественным в цыганской перспективе. Для цыганки не только не порок, но и доблесть — извлечение финансовой выгоды из собственной красоты (см. выше: «Поставит ножку, сразу четвертной отдашь»). Идеал жизни цыганки заключен в танце, пении и соблазнении мужчин. В «Тройке» именно они, а не борьба и созидание (характерные для «зрелой» поэзии Некрасова), составляют предпочтительный, «легкий» сценарий женской судьбы. Праздность не является чем-то зазорным, наоборот — она предстает женской целью и маркирует успех, победу³⁴.

³² Неоднократно отмечалось, что, помимо романсов и фольклора, цыганскими считались и те песни, в которых говорилось о цыганах. Это объясняет, почему в цыганских хорах большой популярностью пользовались такие песни, как «Песня цыганки» (ария Лесты из оперы «Днепровская русалка» (изначально — «Дева Дуная»), комп. Ф. Кауэр, либретто (1803) С. Н. Краснопольского), «Мы живем среди полей» (ария из оперы 1828 г. «Пан Твардовский», музыка А. Н. Верстовского, либретто М. Н. Загоскина), а также песня, которую поет Земфира в поэме Пушкина «Цыганы», — «Старый муж, грозный муж» (см.: *Штейнпресс Б.* К истории «цыганского пения»... С. 14; *Шербакова Т.* Цыганское музыкальное исполнительство... С. 77). К этим текстам мы обратимся ниже.

³³ Любопытно, что изменение костюма у Некрасова («завязавши под мышки передник, / перетянешь уродливо грудь») находит структурное соответствие в маркере цыганской замужней жизни — «голову б не повязала» («завязала»).

³⁴ До некоторой степени это подтверждает соображение Б. О. Кормана о многоголосии «Тройки» и о том, что стихотворение отражает мысли, не принадлежащие автору. Строки о праздности исследователь трактует как принадлежащие то ли корнету, то ли богатому старику, то ли самой «дикарке». См.: *Корман Б. О.* Лирика Некрасова. Изд. 2-е, доп. и перераб. Ижевск, 1978. С. 167. В свете нашего сюжета к этому списку добавляется и цыганский взгляд.

Сказанное позволяет объяснить, почему и полный текст «Тройки» оказался приемлемым для цыганского исполнения. Волей или неволей Некрасов аккумулировал узловые цыганские мифологемы в одном стихотворении, а оба противопоставленных сценария женской доли являются в равной мере «цыганскими». При минимальной перекодировке «Тройка» — парадоксальным образом — оказалась едва ли не более цыганским текстом, чем обнародованные впоследствии таборные тексты Добровольского. Одновременно «Тройка» удачно соотносилась не только с «внутренней» культурой цыган, но и с их «внешней» репрезентацией в высокой, светской культуре.

Все до сих пор сказанное, однако, еще не объясняет, как эти «цыганские» элементы проникли в некрасовскую поэзию, до какой степени они случайны и не являются ли они в конечном счете абберрацией нашего восприятия?

4

Цыганский субстрат «Тройки» не был случайным. Ясно, что в контакте Некрасова с цыганской культурой нет ничего необычного: посещение цыганских концертов относилось к распространенным формам досуга в среде интеллигентов. В фельетонном стихотворении сам Некрасов рекламирует цыганский хор, выступающий в саду Излера³⁵. Более того, на рубеже 1840—1850-х гг. Некрасов совместно с А. Я. Панаевой пишет свой самый «цыганский» текст — роман «Мертвое озеро».

Одним из магистральных сюжетов этого произведения является традиционная история о столкновении цивилизованного героя с экзотическим миром цыган и цыганского табора, причем в этой коллизии важную роль играют деньги: барин Куратов щедро платит за цыганское представление, а потом и вовсе идет дальше и покупает себе невесту (мать цыганки Любы). Отношения заканчиваются смертью — героиня бросается в озеро. Похожий сценарий повторяется в судьбе самой Любы, чьи отношения с другим баринном, Тавровским, также приводят к трагедии. Эти сюжетные коллизии, как уже было отмечено, восходят к топике романтизма³⁶. Нетрудно заметить, что некоторые положения романа перекликаются с «Тройкой»: соблазнительность героини, провоцирующая бездумную трату денег

³⁵ См. «Прихожу на праздник к чародею...» (1850) — Некрасов Н. А. Полн. собр. соч.: в 15 т. Т. 1. С. 70.

³⁶ См.: Шпилева Г. И. О «цыганском тексте» романа Н. А. Некрасова и А. Я. Панаевой «Мертвое озеро» // Карабиха: историко-литературный сборник. Вып. 9. Ярославль, 2016. С. 26—38.

(ср. «старика разорит на подарки»), ее несчастная судьба (ср. «и схоронят в сырую могилу»). Препятствием для сближения героинь «Тройки» и «Мертвого озера» является тот факт, что в стихотворении речь идет как будто о русской крестьянке. Однако эта русская крестьянка похожа на цыганку.

В эпизоде первого столкновения Тавровского с Любой и Стешей для описания девушек используется словарь, напоминающий язык «Тройки». Подвижные и игривые цыганки предстают «смуглыми» и одновременно «румяными» (ср. «сквозь румянец щеки твоей смуглой»), у них «черные косы», «курчавые волосы» (ср. «в волосах твоих, черных как ночь»), «огненные» и одновременно «черные» глаза (ср. «взгляд один <...> полный чар, зажигающих кровь»), а на их лицах выделяются «брови» (ср. «из-под брови твоей полукруглой») и «легкая черная тень на верхней губе» (ср. «пробивается легкий пушок»)³⁷.

Принципиально важно, что в романе в качестве нейтрального родового понятия для обозначения цыганок используется слово «дикарки». Это же слово, напомним, оказывается единственной обобщенной характеристикой героини в «Тройке» — «Взгляд один чернобровый *дикарки*». Очевидно, что для Некрасова это слово было (изоритмичным) синонимом слова «цыганка»³⁸.

Слово «дикарка» позволило Некрасову подключить цыганскую топику, и одновременно оно было достаточно многозначным и нейтральным, чтобы описывать русских женщин из народа. Дело в том, что в 1840—1850-е гг. цыганские хоры воспринимались не столько как этнографическая экзотика, сколько как проявление русского национального духа. Соответственно, русские песни в устах цыган считались не искажением песенной природы, но ее подлинным национальным раскрытием³⁹. Неразличение экзотического и национального в культуре того времени позволило трансформировать романтический язык

³⁷ См. портреты в 38-й гл. романа: Некрасов Н. А. Полн. собр. соч.: в 15 т. Т. 10. Кн. 1. С. 349—354.

³⁸ Разобранный выше словарь цыганских образов, конечно, восходит к богатой романтической традиции, которая одновременно включает, например, поэмы А. С. Пушкина, Е. А. Баратынского, стихи Н. М. Языкова и эксплуатируется самим Некрасовым в ранней подражательной поэзии, ср. стихотворение «Смуглянке» (1839): «Черны, черны тени ночи, / Но черней твоя коса / И твои живые очи, / Ненаглядная краса», «Черноогненная дева» и т. п. (Некрасов Н. А. Полн. собр. соч.: в 15 т. Т. 1. С. 260—261). О цыганской топике в русской литературе см. основательные работы: Лотман Ю. М., Мицц З. Г. «Человек природы» в русской литературе XIX века и «цыганская тема» у Блока // Мицц З. Г. Александр Блок и русские писатели. СПб., 2000. С. 343—388; Шербакова Т. Цыганское музыкальное исполнительство...

³⁹ Лотман Ю. М., Мицц З. Г. «Человек природы»... С. 355 и др.

для нужд «натуральных» описаний и открывало дорогу для реконфигурации языка поэтического.

Это побуждает нас искать источники «Тройки» в песенном репертуаре эпохи, который эксплуатировался в том числе и цыганами. Песни, вышедшие в свет до публикации «Тройки», должны восприниматься как один из ключевых источников некрасовского поэтического языка вообще и разбираемого стихотворения в частности.

Вновь не останавливаясь подробно на портретных особенностях героини, которые находят многочисленные соответствия с песенными женскими образами, обратим внимание на два редких мотива «Тройки». Это уже обсуждавшееся выше разорение мужчины, а также идея праздности как позитивной жизненной программы.

Их источники обнаруживаются в известных Некрасову цыганских песнях. Так, в «Песне цыган» (из либретто к опере А. Н. Верстовского «Пан Твардовский»; 1828) образ жизни женщины-цыганки трактуется как «праздник-новоселье»: «Но не жнем, не косим. / Вместе с солнцем не встаем / Для дневной работы, / Лишь проснемся — и поем: / Нет у нас заботы!»⁴⁰ (ср. «Поживешь и попразднуешь вволю, / Будет жизнь и полна, и легка»). Что же касается мотива разорения от одного только женского взгляда, то он, как мы полагаем, появился из популярных «русских народных сцен» В. Ф. Потапова «Чудеса в решете», в которых цыганский хор акцентирует такое типичное поведение цыганки: «Молодая только глазом поведет, / Он тотчас ей *деPOSITную* дает, — / Ай, жги, говори, говори... / Он тотчас ей *деPOSITную* дает»⁴¹.

«Тройка» также использует сюжетные элементы песен, аккумулируя типичные сценарии женской судьбы — неожиданную встречу с «любимым», разлуку с ним, несчастный брак. Традиционной для песен «стартовой» точкой является позиция наблюдательницы (девушка сидит у окна или стоит у ворот) — она либо ждет оставившего ее возлюбленного, либо влюбляется в прохожего, чаще — проезжего, мужчину более высокого

⁴⁰ Русские песни XIX века... С. 327–328.

⁴¹ Потапов В. Ф. Чудеса в решете, или Похождение купеческих сынков с купеческими прикащиками на Нижегородской ярмарке. Русские народные сцены в трех частях и восьми картинах. М., 1846. С. 122. О популярности произведения см.: Щербакова Т. Цыганское музыкальное исполнительство... С. 78. Известно, что сцены Потапова не ставились в императорских театрах (См. репертуарную сводку в: История русского драматического театра. Т. 4. М., 1979), а, по-видимому, показывались во время увеселительных программ в садах и заведениях, где, скорее всего, их мог видеть и Некрасов.

статуса (барин, военный)⁴². Иногда героиня при этом подчеркнута отделена своим переживанием от круга молодых подруг. См.: «Как у нашего широкого двора / Собирались красны девицы в кружок <...> Одна девка прослезилась в кругу: / “Вы играйте, красны девушки, одне, / А как мне младой игра на ум нейдет: / Мил, сердечный друг в уме моем живет”»⁴³ (ср. «В стороне от веселых подруг»). Порыв некрасовской героини бежать «за тройкой вослед» тоже имеет песенные претексты — такой эпизод, например, находим в песне «Зоря ль моя, зоренька...»⁴⁴.

История несчастного брака, которому посвящена вторая половина «Тройки», — не менее постоянная тема народной лирики. Хотя в песнях, как правило, описание несчастий семейной жизни более лаконично и сдержанно, сама тема, поданная с женской точки зрения, занимает узловое место в фольклоре вообще. См., например: «Он сгубил мою головушку, сгубил, / Он меня младу работкой снарядил, / Некошной меня заботкой наделил <...> У нас горенка нетоплена стоит, / А ребятушки некормлены кричат» («Ты поди, моя коровушка, домой...»)⁴⁵.

Любопытно, что художественные возможности противопоставления двух судеб были использованы до Некрасова в стихотворении Е. П. Гребенки, ставшем популярной песней (1841):

Молода еще девица я была,
Наша армия в поход куда-то шла.

Вечерело. Я стояла у ворот,
А по улице все конница идет.

К воротам подъехал барин молодой,
Мне сказал: «Напой, красавица, водой!»
Он напился, крепко руку мне пожал,

⁴² См. песни «Вечор поздно из лесочка...», в которой барин влюбляется в крестьянку (Русские песни XIX века... С. 83–84); «Ты не плачь, не тоскуй...» (слова П. Г. Ободовского, 1827), в которой крестьянка, сидя «под окном», ждет погибшего на войне возлюбленного (Русские песни XIX века... С. 135–136), а также — «Как у наших у ворот...»; «Вниз по камушкам быстра речка течет...», в которых репрезентируется типичная для песен ситуация уличной встречи. Последние две песни опубликованы в изд.: Русские народные песни, собранные и изданные для пения и фортепиано, Даниилом Капшиным. Изд. 2-е. Кн. 1–3. М.: В типографии С. Селивановского, 1841. Кн. 2. С. 3; Кн. 3. С. 3.

⁴³ Там же. Кн. 2. С. 23.

⁴⁴ Там же. Кн. 1. С. 39.

⁴⁵ Там же. Кн. 3. С. 11. См. также женские песни «Слобода моя...» (Там же. Кн. 2. С. 11), «Слыхала я, что в брачной доле...» (Новейший избранный песенник, или Собрание новейших лучших авторов всякого рода песен... М.: В Университетской типографии, 1814. С. 61–62) и другие.

Наклонился и меня поцеловал...

Он уехал... Долго я смотрела вслед:
Жарко стало мне, в очах мутился свет.

Целу ноченьку мне спать было невмочь, —
Раскрасавец-барин снился мне всю ночь.

Вот недавно — я вдовой уже была,
Четырех уж дочек замуж отдала —

К нам заехал на квартиру генерал...
Весь простреленный, так жалобно стонал....

Я взглянула — встrepенулася душой:
Это он, красавец барин молодой!

Тот же голос, тот огонь в его глазах,
Только много седины в его кудрях.

И опять я целу ночку не спала,
Целу ночку молодой опять была...⁴⁶

Нетрудно заметить, что эта песня построена на тех же песенных источниках, что и «Тройка»: случайная уличная встреча с военным приводит к сильному чувству и потенциально обещает счастливую судьбу, однако реальная жизнь («вдовой уже была, / Четырех уж дочек замуж отдала») перечеркнула эти романтические мечты.

Находку Гребенки, удачно соединившего песенные структуры в одном произведении, по-видимому, можно считать одним из источников некрасовского замысла несмотря на то, что у «Молода еще девица я была...» другой финал и иная, наивная и примиряющая, модалность⁴⁷.

Таким образом, в актуальном песенном корпусе 1840-х гг. обнаруживается множество пересечений с языком, структурой и темами

⁴⁶ Русские песни XIX века... С. 337.

⁴⁷ Некрасов, как было установлено, интересовался творчеством Гребенки и использовал его «находки». См.: *Макеев М. С.* К вопросу о литературных связях Некрасова: Некрасов и Е. П. Гребенка // Карабиха: Историко-литературный сборник. Вып. 10. Ярославль, 2018. С. 6–13; *Вдовин А. В.* Сюжет для народа: «Коробейники» Н. А. Некрасова в контексте прозы о крестьянах 1840–1850-х годов // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2016. № 3. С. 190–206.

«Тройки». Тексты этого корпуса, очевидно, послужили непосредственными источниками некрасовского шедевра⁴⁸.

5

Внутри песенной традиции можно выделить один специфический квазижанр⁴⁹, с которым стихотворение Некрасова явно полемизировало и от которого отталкивалось. Это — чрезвычайно популярные в первой трети XIX в. песни-«тройки». Они уже привлекали внимание исследователей, в частности, И. Л. Андронников указал на отношение к ним «Тройки» Некрасова⁵⁰. Сюжеты песен-«троек» всегда разворачивают-

⁴⁸ Мы отдаем себе отчет в том, что источники «Тройки» не ограничиваются песнями и, более того, не ограничиваются поэзией. Так, рассказ о тяжелой судьбе забитой, измученной работой и побоями, рано умершей крестьянки Акулины в «Деревне» (1846) Д. В. Григоровича, скорее всего, был значимым ориентиром для Некрасова. В «Тройке» Некрасов осложняет коллизию Григоровича: если в «Деревне» судьба Акулины не имеет никаких альтернатив (крестьянский мир со всеми своими ужасами предстает изолированным от мира других социальных слоев), то в стихах Некрасова на первый план выходит воображаемая «счастливая» судьба героини и контраст этой судьбы с тем, что будет в действительности, привносит в текст особый драматизм.

На уровне сюжетных намеков эта воображаемая счастливая судьба может восходить к другому прозаическому источнику — «Станционному зрителю» из «Повестей Белкина». Напомним, что похищающий Дуню Минский — гусар, путешествующий на тройке. При этом если Некрасов и ориентируется на Пушкина, то только на уровне общей конструкции сюжетной ситуации, и в остальном тексты сильно отличаются. Достаточно сказать, что Самсон Вырин и его дочь не являются крестьянами, судьба героини оборачивается счастливой семейной жизнью обеспеченной матери дворянского семейства (а не праздного разгула, как в «Тройке»); все это, соответственно, предопределяет и разную проблематику текстов.

Таким образом, «Тройка» на уровне сюжетных ориентиров комбинирует условно пушкинский сценарий со сценарием Григоровича.

Текст Григоровича в свете нашего сопоставления важен еще и тем, что обнаруживает интерес к песенной традиции: каждая глава открывается эпиграфом или из народных песен, или из «народных» стихов А. В. Кольцова (что, кстати, свидетельствует о неразличении, сознательном или случайном, для представителя высокой литературы этих феноменов). Однако если для Григоровича с его поэтикой натуральной школы язык народной поэзии по-прежнему внеположен языку повествователя (и поэтому народная поэзия подходит разве что для эпиграфов), то Некрасов использует песенный язык для дискурсивного осмысления крестьянства.

При всей перспективности сопоставления «Деревни» и «Тройки» нам бы хотелось сосредоточиться на некрасовской ревизии поэтического языка.

⁴⁹ Песни-«тройки» мы считаем квазижанром потому, что их объединяет исключительно тематическое и сюжетное сходство, но для жанрового образования, с нашей точки зрения, этого недостаточно.

⁵⁰ Андронников И. Л. О русских тройках // Андронников И. Л. К музыке. М., 1975.

ся в декорациях пути, а дорожная скука мотивирует либо лирические медитации путешествующего героя, либо ямщицкую песню, причем они чаще всего связаны с любовным чувством.

В известных Некрасову образцах квазижанра ямщик страдает от неразделенной любви и готовится к смерти. См.: «Ямщик лихой, он встал с полночи, / Ему взгрустнулося в тиши, / И он запел про ясны очи, / Про очи девицы-души. // “Вы, очи, очи голубые, / Вы сокрушили молодца. / Зачем, зачем, о люди злые, / Вы их разрознили сердца?”» («Вот мчится тройка удалая...» —слегка измененный отрывок из стихотворения (1831) Ф. Глинки «Сон русского на чужбине»)⁵¹; «Вот на пути село большое, / Туда ямщик мой поглядел; / Его забилось ретивое, / И потихоньку он запел: <...> “И ты, девица молодая, / Быть может, только вздохнешь; / Кладбище часто посещая, / К моей могилке подойдешь?”» («Тройка» (1840) Н. Радостина, псевд. Н. Анордист)⁵².

Испытывать любовное чувство может не только ямщик, но и путешественник — как в хрестоматийной «Зимней дороге» (1826) Пушкина, ставшей (без последних двух строк) популярным романсом. А некоторые варианты «тройки» и вовсе лишены любовных мотивов, и герои под влиянием ямщицкой песни или звона колокольчика погружаются в состояние меланхолии (ср. «Дорогу» (1841) Н. П. Огарева или песню «Однозвучно гремит колокольчик...»⁵³). Этот набор поэтических элементов, в каждой песне комбиниравшийся несколько по-разному, оказался весьма устойчивым и дожил в романсовой культуре до начала XX в.⁵⁴

Пение было обязательным мотивом образцов квазижанра, а сами «тройки» непременно становились песнями. Поэтому тройка в какой-то момент превращается в прямой сигнал, что текст надо петь. Скорее всего, это дополнительно облегчало переход сочинения Некрасова в песенную традицию (притом что в нем никто не поет и не слушает песен).

На фоне квазижанра некрасовская «Тройка», однако, выглядит необычно. Дело в том, что в песенной традиции коллизии подаются как подчеркнуто мужские, их элементы — ухарство, быстрая езда, спонтанное и трансгрессивное в социальном отношении, «мужское» понимание между ямщиком и пассажиром. Женщина появляется в «трой-

⁵¹ Русские песни XIX века... С. 16.

⁵² Там же. С. 16–17.

⁵³ Там же. С. 18. Авторство, как и время создания песни, остается дискуссионным, предположительно текст возник в конце 1840-х гг.

⁵⁴ См., например, поздние «тройки»: «Заложу я тройку борзых...» и «На последнюю пятерку...» (Русский романс на рубеже веков / Сост., коммент. В. Я. Мордерер, М. С. Петровский. СПб., 2005. С. 190–191, 246 с указанием источников).

ках» только в качестве цели путешествия или причины страданий, собственной субъектностью она не обладает, а вся любовная ситуация рассматривается в сугубо мужской оптике. В известном смысле «тройки» — тексты, которые гендерно маркированы как мужские.

Некрасов сломал эту традицию: от страданий мужчины (ямщика или, условно, «корнета») он переключил внимание на страдание героини. Они перестали быть только эмоциональными: в отличие от ямщиков и их пассажиров, испытывающих исключительно душевные терзания, героиня «Тройки» рискует подвергнуться (и в итоге подвергается) страданиям физическим. «Неудача» в любви означает для нее перспективу несчастливого брака с присущими ему побоями, тяжелым трудом, деторождением, болезнями и ранней смертью.

В «Тройке» совершается двойной смысловой сдвиг: фокус смещается не только с мужчины на женщину, но далее — с женщины, к которой едут, на женщину, которую попросту не замечают. Такая перефокусировка превращает «троечные» коллизии в нечто пошлое и не заслуживающее внимания — какой-то корнет едет к какой-то «другой», но не их судьба оказывается интересной. Используя жанровую память читателя, Некрасов показывает, что рядом с «троечными» любовными драмами (как бы за кадром) разыгрываются другие, более страшные драмы. В них на кону не только разбитые сердца, но и выброшенные, напрасно прожитые жизни.

Такое оптическое смещение позволяет дополнить проблематику стихотворения социальным неравенством: тогда как в «тройках», как правило, ямщик едет к «девице молодой», а барин-пассажир — к своей возлюбленной (также равной ему сословно), у Некрасова между проносящимся мимо «корнетом» и крестьянкой — социальная пропасть.

Очевидно, что эта проблема неравенства, социального барьера, активно эксплуатируемая народной песней и, наоборот, нехарактерная для «троек», является одной из ключевых находок Некрасова. Через комбинацию песенных элементов поэту удалось эффектно соединить темы любовного поражения и социального изгойства.

Любопытно, что более широкая литературная традиция подсказывала Некрасову сюжет разрешенной социально-эротической трансгрессии (ср. Эраст и Лиза, Печорин и Бэла и др.). Однако именно благодаря перенастройке оптики поэту удалось избежать объективации женщины: самым изменением взгляда он подчеркивал, что от воли «дикарок» в таких ситуациях ничего не зависит, что судьба героини полностью определяется тем, заметит ли ее корнет (или иной статусный мужчина).

Однако решающего шага в литературной деобъективации женщины Некрасов все-таки пока не сделал. Зная о том, что песенная лирика изобилует женскими голосами (см. примеры выше), поэт не дал слова своей героине, а высказался за нее⁵⁵. Это выглядит парадоксально еще и потому, что «Тройка» предстает чем-то средним между диалогом с героиней и обращенным к ней назидательным словом. Однако в этом специально созданном в тексте коммуникативном пространстве второй участник не подает реплик.

Иными словами, в этот период творчества Некрасова перефокусировка оказалась неокончательной: страдающие и угнетенные уже попадали в поле зрения нарратора, но не всегда получали право на рассказ о себе; демаркационная линия проходила по гендеру — при большом количестве мужских голосов женщины «заговорят» в поэзии Некрасова существенно позже (см., например, стихотворение «Орина, мать солдатская» (1863) или историю Матрены Тимофеевны из «Кому на Руси жить хорошо»).

6

Конструирование народа в «Тройке» лежало в русле поисков моделей для описания крестьянской жизни в русской литературе конца 1840—1850-х гг. Ее изображение «напрямую» было невозможно, для этого еще не было сложившегося языка. Новый язык предстояло собрать из прежних, уже разработанных в литературе дискурсов. При этом в качестве языков-доноров могли выступать как элитарный философский дискурс, так и языки низовые, до этого момента не востребованные высокой литературой. Проект Некрасова соотносится и в то же время существенно отличается от проектов изображения народа у его современников, прежде всего Григоровича и И. С. Тургенева с одной стороны и Кольцова — с другой.

Случай Григоровича, на первый взгляд, представляется самым простым: в «Деревне» (1846) инструментарий натуральной школы приспособляется для изображения тяжелой и безысходной жизни крестьян. Как и вообще натуральная школа, «Деревня» адресована элитарному читателю и своей жестокой этнографией призвана вывести его из зоны комфорта. При этом в повествовании Григорович не заигрывает с народным языком и занимает в тексте позицию внешнюю по отношению

⁵⁵ Под голосом мы имеем в виду нечто более простое, чем Корман, который увидел речевое перевоплощение повествователя, принимающего в определенный момент речевую манеру героини. В нашей оптике голос — это прежде всего возможность высказаться от первого лица. См.: *Корман Б. О. Лирика Некрасова...* С. 166.

к героям. Способ «говорения» о крестьянах фундаментально не отличается от разговора о горожанах в «Физиологии Петербурга».

Что касается Тургенева, то он в «Записках охотника» искал ресурсы для изображения «другого» сознания в синхронной западной литературе и классической философии⁵⁶. Не поставленный Григоровичем вопрос о соотношении образованного и наивного сознания решается в тургеневской прозе через сложные нарративные конструкции, мучительную работу над проблемой закрытого народного сознания.

Некрасов же обратился к художественному языку, который в воображении современников приближался к народному до степени неразличимости. Еще раз напомним, что в 1840-е гг. цыганские хоры не просто *исполняли* народные песни, но и репрезентировали народный дух как таковой, поэтому для интеллектуалов того времени цыганское было почти равным народному.

Необходимо подчеркнуть, что на момент конца 1840-х гг. некрасовский выбор не был ни более правильным, ни более простым⁵⁷. И у Тургенева, и у Григоровича, с одной стороны, и у Некрасова — с другой, человек из народа оставался фигурой фиктивной и сконструированной. Различие двух стратегий заключалось не столько в выборе наиболее «правдоподобного» языка (его не было), сколько в выборе референтной группы. Григорович, создавая Акулину средствами натуральной школы, а Тургенев — моделируя крестьянина по западноевропейским лекалам, обращались к «своей» социальной группе — группе интеллектуалов и предлагали ей язык для того, чтобы говорить о народе. Некрасов же одновременно адресовал свое сообщение и близкому социальному кругу, и самому воображаемому народу, т. е., в частности, ему казалось, что он предлагает язык *для* народа. В этом аспекте превращение «Тройки» в популярный романс для Некрасова должно было свидетельствовать об эффективности выбранного языка и служить положительной обратной связью, вдохновляющей двигаться в том же направлении.

Для Некрасова низовая городская культура оказалась метонимически связана с народом как таковым. Героиня «Тройки» была со-

⁵⁶ См. подробнее с указанием литературы: *Вдовин А. В.* «Неведомый мир»: русская и европейская эстетика и проблема репрезентации крестьян в литературе середины XIX века // Новое литературное обозрение. 2016. № 5. С. 287—315; *Вдовин А. В.* Крестьянский пантеизм на экспорт: «Муни-Робэн» Жорж Санд, «Касьян с Красивой Мечи» И. С. Тургенева и идеология прозы о крестьянах 1840-х годов // Wiener Slawistischer Almanach. Т. 93: Идеологические контексты русской культуры XIX—XX века и поэтика перевода. 2017. С. 89—97.

⁵⁷ Неочевидное преимущество некрасовского сценария высветилось позже, в 1860-е гг., когда художественный язык поэта оказался не менее влиятельным, чем условно тургеневский.

брана из элементов, которые в этой культуре уже воспринимались ее носителями как репрезентативные, «истинные», а значит — они могли быть применены для описания «реальных» крестьян. Позиция поэта в каком-то смысле была утопической: рассчитывая на одобрение элитарных читателей (В. Г. Белинский и др.), он тем не менее как будто был готов говорить с народом на том художественном языке, который по крайней мере городское население признавало за свой.

Здесь принципиально важно различать субъективную позицию Некрасова и объективное соотношение городской и крестьянской среды. Для поэта и интеллектуалов его круга городская среда несильно отличалась от народа, и, соответственно, овладение языком города означало овладение языком деревни. Понятно, что такая установка не отражала реальную ситуацию, в которой между крестьянами и городской средой была масса различий. Городская среда состояла из отправившихся на заработок крестьян, купцов, мещан, деклассированных дворян, бедных интеллектуалов, студентов, цыган и пр., и каждая из этих социальных групп участвовала в формировании языка низовой городской культуры. Соответственно, Некрасов был убежден, что нашел язык одновременно и для своего круга, и для народа, тогда как на самом деле имел дело со специфической буферной зоной, язык которой был отделен от языка аристократов и великосветских салонов, но и не заменял народный.

Необходимо признать, что городская среда, о которой мы говорим, — достаточно абстрактный и трудноуловимый феномен. Принадлежащие к ней люди, видимо, имели шанс ощутить себя сообществом только в части городских пространств: кабак, городские гуляния, площадные представления и т. д. Ясно, что в остальное время между студентом, купцом и лакеем было мало общего, и они объединялись в свои автономные социальные группы. Каждая из этих групп могла читать «Тройку» по-разному, хотя субъективно Некрасов адресовал текст всему «воображаемому сообществу». Цыгане приняли «Тройку» как текст о них самих, однако среди горожан были и такие группы, которые, как и Некрасов, искали образы и понятия для осмысления народа (те же студенты и тяжело работающие интеллектуалы). Скорее всего, восприятие этими группами «Тройки» как народного текста сыграло не менее важную роль в успехе стихотворения, чем цыганские хоры. Именно эти группы должны были считывать обыгрывание романской традиции и песенные истоки некрасовского текста. Иными словами, если мы хотим представить себе плачущего под «Тройку» человека, то правильнее думать о казеннокоштном студенте, пропивающем последние гроши в недорогом городском кабаке, чем о крестьянине на пашне или сельских посиделках.

Установка Некрасова одновременно на собственный круг и на народ (подчеркнем: на народ в воображении автора) была не только утопичной, но и достаточно амбициозной. Восходящая к немецкой философии трактовка поэта как национального гения, выразителя национального духа⁵⁸ была тем образцом, который Некрасов попытался модифицировать (после увлечения этой моделью в юношеских опытах). В самом деле, если гений нации выражает ее природу, то он должен также и говорить на ее языке, а творчество такого гения — в идеале — должно быть признано самим народом. Именно эта модель отличает Некрасова от Кольцова.

Канонизированный Белинским в 1846 г., Кольцов для интеллектуалов был «народным поэтом», воплощением народного голоса. Этот голос воспринимался как низовой, как голос «сына народа», а продукция «поэта-самоучки» нуждалась и в продвижении, и в интерпретации (роль покровителя-интерпретатора была разыграна Белинским)⁵⁹. Кольцов, таким образом, воспринимался как поэт, тексты которого *поднялись* до петербургской элиты. Некрасов же двигался в другом направлении: его произведения, изначально ориентированные на эстетические взгляды круга близких интеллектуалов, должны были *спуститься* в народные толщи.

Это объясняет и часть отличий в поэтике авторов (при важности влияния Кольцова на Некрасова)⁶⁰. Если Кольцов говорит от лица «простого русского человека», то Некрасов часто говорит от себя, но разрешает в своих текстах высказываться другим людям. Субъект некрасовской поэзии регулярно предстает человеком несколько абстрактным, внеположным крестьянской жизни и знающим, «как на самом деле» страдает народ. Конечно, его поэзия не исчерпывается этой моделью (начиная с «кольцовского» «Огородника» и заканчивая большим количеством сложно устроенной ролевой лирики); однако среди богатого и многопланового нарративного разнообразия выделяются случаи, в которых истории народа (если его представителям дается го-

⁵⁸ В русской культуре эту позицию, очевидно, занимал Пушкин. См.: Мазур Н. Н. Пушкин и «московские юноши»: вокруг проблемы гения // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999: Материалы и исследования. М., 2001. С. 54–105; Песков А. М. «Русская идея» и «русская душа»: Очерки русской историософии. М., 2007. С. 76–80.

⁵⁹ См. подробнее о Кольцове: Шеля А. «Русская песня» в литературе 1800–1840-х гг. Тарту, 2018. С. 118–138; о роли Белинского см. также: Вдовин А. В. Концепт «глава литературы» в русской критике 1830–1860-х годов. Тарту, 2011. Гл. 1.

⁶⁰ О Некрасове и Кольцове см. важные соображения: Гунтуис В. В. Некрасов в истории русской поэзии XIX века // Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М., Л., 1966. С. 262–269.

лос) вставлены в нарративную рамку, принадлежащую ненародному субъекту⁶¹.

Именно так произошло в «Тройке» — простой человек еще лишен права голоса, а история трагической жизни рассказана всезнающим лирическим субъектом, который не только «объективно» характеризует героиню с вневположной наблюдательной позиции, но и доподлинно знает, какова будет ее дальнейшая судьба⁶². Стихотворение Кольцова на ту же тему должно было быть написанным от первого лица. Отказ от кольцовской монологичной нарративной модели окупался поэтическим и стилистическим многоголосьем в «Тройке», в которой, как показал Корман, отразились пусть не голоса, но речевые обороты всех персонажей⁶³.

В этом месте мы подошли к вопросу, который пока обсуждали лишь косвенно и на который нельзя было окончательно ответить без прояснения литературной позиции Некрасова: почему же героиня «Тройки» была лишена голоса, притом что стихотворение именно к ней и обращается? Выше мы предложили ответ из гендерной перспективы. Сейчас мы можем его дополнить. Допустимо предположить, что дело не только в героине-женщине и что Некрасов мог бы дать ей возможность рассказать о своей судьбе, как дал он голос крестьянину в стихотворении «В дороге». Представляется, что в «Тройке» преследовались несколько другие цели.

Спроецировав на стихотворение языковую установку Некрасова, мы увидим, что между текстом и авторским стремлением разделить с народом общий язык есть несовпадение, во всяком случае на первый взгляд. Объясняется оно вовсе не тем, что использование даже в модифицированном виде (с нарративной рамкой) модели Кольцова приве-

⁶¹ См. хрестоматийные примеры — «Размышления у парадного подъезда», «Железная дорога», «Школьник» и др. Подробнее об устройстве лирики Некрасова с точки зрения нарративности и множественных субъектов см. не утратившую свое значение работу: *Корман Б. О. Лирика Некрасова...*

⁶² М. А. Кучерская характеризует такую способность некрасовского субъекта как «профетизм» (*Кучерская М. А. Профетизм Некрасова // Toronto Slavic Quarterly. 2013. № 46. P. 39–58*). Обратим, однако, внимание, что в предсказанной судьбе героини все типично и нет ничего, что нуждается в предсказании. Если это и «профетизм», то только по форме высказывания. Впрочем, сама грамматическая форма будущего времени добавляет стихотворению драматизма: судьба героини еще не определилась, хотя с высокой степенью вероятности ей предстоят названные тяготы и страдания.

⁶³ Так, строка «Знать, забило сердечко тревогу...» передает особенности крестьянской речи героини или ее подруг, а строка «Полобить тебя всякий не прочь...» как будто отражает мысли корнета. См.: *Корман Б. О. Лирика Некрасова...* С. 165–168. Отметим, что не все наблюдения Кормана нам кажутся убедительными; привлекательность самой идеи поэтической полифонии привела исследователя к некоторым преувеличениям.

ло бы ко «вторичности» текста. Дело здесь в другом: Некрасов говорит за народ потому, что ему принципиально важно, чтобы он сам усвоил взгляд на себя со стороны. Если, например, в стихотворении «В дороге» простой человек рассказывает о своей уникальной ситуации, то обстоятельства жизни героини рассматриваемого текста типичны, а значит, нет никаких гарантий, что, заговори героиня сама о своей жизни, она бы увидела в ней трагедию.

В обмен на готовность говорить с народом на одном языке Некрасов предлагает ему — во всяком случае, в «Тройке» — усвоить элитарную, внеположную позицию и через нее осознать всю бедственность и трагичность своего положения. Именно эта конструкция объясняет, почему в стихотворении нет классового понятийного языка и почему в нем вместо общественной диагностики предлагается наглядный случай, который должен заразить читателя — и элитарного, и в идеале простонародного — аффективным переживанием социальной несправедливости. Это же объясняет, почему в тексте есть дидактические пассажи, структурно восходящие к фольклорной императивности («Не гляди же с тоской на дорогу / И за тройкой вослед не спеши»).

Такая модель, очевидно, достаточно далеко уходит от Кольцова. Вместе с тем она же заставляет нас вернуться к Григоровичу. В «Деревне» писатель затрагивает сходный круг вопросов, но не разрешает их. Акулина почти не имеет голоса, а ее внутренний мир и рефлексия если и существуют, то оказываются принципиально закрытыми для наблюдения⁶⁴. Надо полагать, Григорович столкнулся с тем же сомнением, что и Некрасов: может ли героиня выразить ужас своей жизни, если никакой другой она не знает? Григорович останавливается перед этим вопросом и даже не пытается обратиться к героине из народа с каким бы то ни было назиданием: для этого выбрана неподходящая стилистическая система (Акулина не говорит на этом языке). Попытка Некрасова собрать свой текст из элементов «народных»/городских песен как бы разрешает ему прямо поучать крестьянку и надеяться на пробуждение ее сознания.

Понимая все умозрительность такого объяснения, предположим, что некрасовский метод говорения о народе синтезировал кольцовский народный язык, фабулу Григоровича и нарративную конструкцию Тургенева, которая начинает кристаллизоваться в это же время, но приобретет законченный вид только в начале 1850-х гг. Получив-

⁶⁴ Например, вполне репрезентативным и знаковым для всей повести оказывается пассаж из финальной главки: «Неведомо, какие мысли занимали тогда Акулину; сердце не лукошко, не прошибешь окошко, говорит русская пословица» (Григорович Д. В. Сочинения: в 3 т. М., 1988. Т. 1. С. 136).

шаяся модель обосновывала особую роль поэта в обществе, который — как и положено гению — не только постигает и выражает дух нации, но и предлагает язык всем общественным слоям и социальным стратам.

7

Итак, установка Некрасова в большей степени ориентируется на модифицированную романтическую модель гения, чем напрямую эксплуатирует тургеневскую или кольцовскую схему. В конце 1840-х гг. Некрасов сделал первый шаг в рамках этой большой программы и начал говорить на «народном» (в воображении поэта и других интеллектуалов) языке. Хорошо известно, что это утопическое стремление к общему коммуникативному пространству будет проявляться в творчестве Некрасова все сильнее, и по мере осознания того, что городская среда вовсе не может выступать в качестве «объективной» репрезентации народа, поэт все больше обращается к «классическому» фольклору и деревенскому языку — напомним о поэме «Коробейники», которую поэт распространял через офеней⁶⁵, а также о народной эпопее, над которой он работал до конца жизни, — «Кому на Руси жить хорошо»⁶⁶. Истоки этого стремления лежат как раз в «Тройке» и других текстах середины 1840-х гг.

В самом деле, такие стихотворения, как «В дороге» или «Я за то глубоко презираю себя...», используют общий с «Тройкой» набор песенных мотивов и образов, посвящены схожим и смежным темам. Так, например, может быть объяснен мелодраматический субстрат стихотворения «Я за то глубоко презираю себя...». Выражения вроде «А брожу дикарем — бесприютен и сир», «А хватаясь за нож — замирает рука!», надо полагать, связаны с тем же словарем, элементы которого мы описали. А стихотворение «В дороге», так же как и «Тройка», экспериментирует с «тройкой» песенной: здесь мы встречаем и ямщика, которому барин предлагает спеть, и их дорожный диалог, и историю несчастной ямщицкой любви. В известном смысле «В дороге» — «Тройка» наоборот: стихотворение реализует сценарий проницаемости социальных гра-

⁶⁵ См. об этом: *Макеев М. С.* Литература для народа: протекция против спекуляции (к истории некрасовских красных книжек) // Новое литературное обозрение. 2013. № 124. С. 130–147.

⁶⁶ См.: *Ogden A.* Peasant Listening, Listening to Peasants: Miscommunication and Ventriloquism in Nekrasov's «Komu na Rusi zhit' khorosho» // The Russian Review. 2013. № 72. P. 590–606. В статье, в частности, обращается внимание на различие между языковой позицией нарратора (народной) и его сознанием, что отчасти напоминает коллизию «Тройки».

ниц, однако для человека из народа он оборачивается катастрофой; воспитанная в дворянской среде Груня неспособна к крестьянской жизни.

Составление новаторской «Тройки» из фрагментов низового курса естественно облегчило возвращение текста обратно в низовую городскую среду. «Тройка» (и другие тексты Некрасова этого периода) была воспринята *низовой* средой как сообщение на ее собственном языке. Эта среда была менее восприимчива к некрасовскому новаторству, но зато лучше улавливала традиционные сюжеты, образы и ходы. Как было показано в первых разделах статьи, цыганские хоры перекодировали стихотворение, в каком-то смысле свели его к «стандартному» любовному романсу.

Невнимание к низовой рецепции Некрасова привело к утрате некоторых интерпретационных возможностей. В советском литературоведении более востребованной оказалась другая линия: в Некрасове хотели видеть и видели поэта, волевым творческим усилием преодолевающего невозможность «реалистического» разговора о народе. Разные типы бытования некрасовских текстов (списки, романсы, фольклоризировавшиеся песни) литературоведами трактовались как народное признание новаторства поэта. На самом деле при переходе текстов в другую среду совершались характерные смысловые изменения и искажения. Именно так произошло с «Тройкой», но это стихотворение — не единственный случай.

В воспоминаниях А. И. Иванчина-Писарева есть примечательный эпизод: в 1881 г. Г. И. Успенский в «Яре» просил цыганку спеть «Размышления у парадного подъезда», и она «со слезами на глазах» исполнила несколько фрагментов стихотворения (к этому моменту они уже стали песнями)⁶⁷. Глубокий эмоциональный отклик исполнительницы заставляет видеть в ней способность интериоризировать этот, на первый взгляд, мало подходящий для нее текст. Скорее всего, пассажи о страдании народа, о его «стонах» она воспринимала по привычным песенным моделям, возможно, видела в них репрезентацию номадической цыганской жизни с характерным для нее унижением и изгойством. В любом случае сама возможность чрезвычайно аффективного исполнения «Размышлений у парадного подъезда» свидетельствует о том, что произведение ложилось в уже сформированные романской и, шире, песенной культурой эмоциональные матрицы. Надо полагать, нечто похожее происходило и с другими текстами поэта.

Отсечение Некрасова от низовой городской традиции исказило не только изучение его рецепции, но и изучение его поэтики. В советском литературоведении сформировалось чрезвычайно устойчивое

⁶⁷ *Иванчин-Писарев А. И.* Хождение в народ. М., Л., 1929. С. 378–381.

представление о Некрасове как о поэте, совершающем рывок от «литературности» к «правде», от языка романтизма к «подлинно народному слову», т. е. фольклору — естественной, деревенской, крестьянской языковой стихии. Эта дихотомия не оставляла зазора и не видела никаких альтернатив. «Тройка» демонстрирует, что между двумя указанными поэтическими полюсами есть большая буферная зона — зона городской культуры, в которую включаются как «поднявшиеся» до нее фольклорные тексты, так и «опустившиеся» в нее тексты элитарные. Именно в этой зоне Некрасов в середине 1840-х гг. выработал новый поэтический язык новаторской социальной поэзии. Результат этой работы существенно определял его поэтику и в дальнейшем.