

8Р1.3

В37

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ПСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ
им. С. М. КИРОВА

ВЕРШНИНА Н. Л., МОСТОВСКАЯ Н. Н.

**„ИЗ ПОДЗЕМНЫХ ЛИТЕРАТУРНЫХ СФЕР...“
ОЧЕРКИ О ПРОЗЕ НЕКРАСОВА.
ВОПРОСЫ СТИЛЯ.**

[учебное пособие по спецкурсу]

Псков, 1992

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ПСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ
им. С. М. КИРОВА

ВЕРШИНИНА Н. Л., МОСТОВСКАЯ Н. Н.

„ИЗ ПОДЗЕМНЫХ
ЛИТЕРАТУРНЫХ СФЕР...“
ОЧЕРКИ О ПРОЗЕ НЕКРАСОВА.
ВОПРОСЫ СТИЛЯ

(учебное пособие по спецкурсу)

ВР 10
Б 37

Печатается по решению
редакционно-издательского совета
Псковского государственного
педагогического института.

ВЕРШИННИНА Н. Л., МОСТОВСКАЯ Н. Н. «Из подземных литературных сфер...» Очерки о прозе Некрасова. Вопросы стиля: Учебное пособие по спецкурсу. — Псков, 1992. — 84 с.

Книга посвящена изучению художественной прозы Н. А. Некрасова как особого этапа в становлении его литературного стиля. Авторы интересуют наименее исследованные вопросы поэтики писателя: ее связь с традициями европейской и русской литератур (Гофман, Гоголь), неоднородность художественных ориентаций молодого прозаика, вызвавшая стилевой «диалогизм», «литературность» как черта эстетических воззрений Некрасова, сохранившая свое значение для его творчества в целом.

Книга может быть использована в вузовском курсе истории литературы, в качестве пособия для спецкурсов и спецсеминаров, посвященных как творчеству Некрасова, так и изучению проблем поэтики русской прозы 1840—50-х годов.

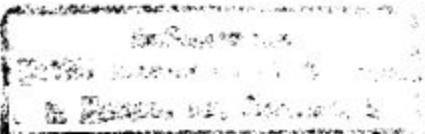
Ответственный редактор:
доктор филологических наук, профессор *Маймин Е. А.*

Рецензенты:

кандидат филологических наук, доцент *Сапогов В. А.*,
кандидат филологических наук *Битюгова И. А.*

467590*

М/ср



ISBN 5-87854-006-1

© Псковский государственный педагогический институт, 1992 г.
Издательство Псковского педагогического института, 1992.



Н. А. Некрасов

Акварель П. З. Захарова (1843)

ВВЕДЕНИЕ

Предлагаемое исследование посвящено изучению прозы Н. А. Некрасова — явлению, которое точно определяется распространенным ныне термином «возвращенная литература».

Этот термин стал необходимой частью культурного контекста последних лет, обозначив те произведения, которые в течение долгого времени были или малоизвестны широкому читателю, или — как это произошло с прозой Некрасова — потеряли свое собственное, самобытное значение, став лишь частным штрихом в общей картине развития русской литературы. До сих пор в исследованиях процесса литературы преобладает тенденция выделять в нем лишь выдающиеся, так сказать, «эпохальные» явления. Применительно к середине столетия Пушкин, Лермонтов, Гоголь всесторонне рассматриваются на пестром фоне массовой беллетристики как вершины, в тени которых исчезают так называемые «второстепенные» писатели — к их числу в 1840—50-е годы принадлежит Некрасов-прозаик.

От такого упрощенного подхода к литературному процессу в свое время предостерегал Белинский. На его взгляд, «беллетристические эфемериды» «имеют великое значение, великий смысл». «Само искусство так же не заменит их, как и они не заменят искусства»¹. «Великий смысл» беллетристики критик усматривал в том, что она переводит «на язык толпы» идеи гениальных писателей и «делает толпе доступными художественные произведения, подражая им»². В беллетристическом роде литературы грубее, примитивнее, но зато и рельефнее, резче предстают насущные «потребности настоящего»: «...дума и вопрос дня, которых иногда не предчувствовала ни наука, ни искусство... Следовательно, подобные произведения так же, как и наука и искусство, бывают живыми откровениями действительности, живую почву истины и зерном будущего»³.

В литературе о Некрасове сложилось устойчивое представление о прозе поэта как о второстепенном и малозначительном эпизоде его творчества. Возможно тому способствовало и ретроспективное авторское признание: «Прозы моей надо касаться осторожно»⁴.

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. — М., 1953—1959. — Т. 9. — С. 161.

² Там же. — С. 162—163.

³ Там же. — С. 161.

⁴ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем. — М., 1953. — Т. 12. — С. 24.

В лучшем случае исследователи расценивают ее как творческую лабораторию и автобиографический источник. Чаще же всего в прозе поэта разыскивается преимущественно социальное: на прозаические опыты молодого художника неизменно ложится отблеск его «Петербургских углов».

Проза Некрасова как художественная система, органически связанная с литературной традицией, и как самостоятельный немаловажный этап в становлении поэта изучена очень мало⁵. Между тем исследование стилистических исканий начинающего писателя, обусловленных как приобщением к литературному опыту предшественников и современников, так и стремлением обрести свой творческий лик, дает возможность яснее представить пути его вхождения в литературу⁶.

Свою цельную, глубоко своеобразную художественную систему Некрасов, как известно, создал в лирике. С прозой дело обстояло сложнее и противоречивее, что объясняется множеством причин и, прежде всего, универсальной природой таланта Некрасова. Процесс становления его поэтики происходил синкретично: в сложном взаимодействии и взаимопроникновении поэзии и прозы, драматургии (водевиль) и критики. Насыщенностью литературными реалиями, реминисценциями, ассоциациями, пародийными элементами отмечено творчество Некрасова-прозаика и водевилиста. «Литературность» как примета его поэтики и способ постижения и переосмысления «чужого» (приятия или отталкивания) была присуща и ранней прозе писателя, и его зрелой поэзии. Характерная для его прозы диалогичность ощутима также и в поэтическом творчестве (вспомним «Поэт и гражданин», «Блажен незлобивый поэт...», поэмы «Кому на Руси жить хорошо», «Современники» и др.).

И все-таки сам Некрасов, строго судивший свою прозу⁷, неоднократно выделял особенности именно этого жанра. Признавая в 1840—1850-е годы расцвет прозы в литературе и ослабление интереса к поэзии, он писал в статье «Русские второстепенные поэты» (1849): «...гладкость и правильность стиха не составляют уже в наше время ни малейшего достоинства, а так как стихотворная форма непременно стесняет автора, не выкупая недостатков его произведения, то весьма понятно, что проза, более доступная

⁵ Из исследований последнего времени следует отметить кандидатскую диссертацию Н. Н. Пайкова «Ранняя проза Н. А. Некрасова и русская литературная традиция» (Л., 1986).

⁶ К молодому Некрасову вполне применима формула: «...недавно выбившийся из подземных литературных сфер» (из черного автографа повести «В тот же день часов в одиннадцать утра...») — Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем. — Т. 8. — Л., 1984. — С. 669. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы в скобках.

⁷ Впоследствии поэт отказался от «возобновления» всех своих повестей, кроме «Петербургских углов» и «Тонкого человека» (начало романа в «Современнике») — Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем. — Т. 12. — С. 24. Отметим кстати, что в академическом Полном собрании сочинений и писем Некрасова художественной прозе посвящено в общей сложности шесть томов (Т. 7—10₂. — Л., 1983—1985).

по форме, представляет более простора его уму, взгляду на вещи и наблюдательности, на которые обработанность языка не имеет влияния и которые составляют неотъемлемую, личную принадлежность писателя...» (11₂, 33).

В этом хрестоматийно известном высказывании существен акцент на специфических художественных принципах и приемах прозы как суверенной формы искусства слова. По-видимому, оно вбирает и авторские раздумья (связанные с собственными прозаическими опытами) над художественной формой, мыслью и словом, проблемами индивидуального стиля.

Настоящая книга содержит лишь частичную реализацию замысла авторов, замысла, посвященного вопросу становления стиля Некрасова-прозаика, обретения им своего слова, насыщенного образной семантикой. Авторы сосредоточились на обойденных вниманием литературоведов или недостаточно изученных проблемах прозы Некрасова: романтической иронии, метафоры как существенного элемента художественной структуры, диалогичности прозы поэта и своеобразных функций «чужого слова» в ней.

В книге уделено особое внимание исследованию «литературности» прозы Некрасова как важнейшей особенности его поэтики, пародийности, присущей его художественному миру не только в жанре прозы. Все эти вопросы рассматриваются на историко-литературном фоне беллетристики 1830—1850-х годов, с учетом литературной традиции, в которой творчество Гоголя занимало особое место.

О ПРИРОДЕ И ФОРМАХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИАЛОГИЗМА В ПРОЗЕ НЕКРАСОВА 1840-х ГОДОВ

Интенсивное развитие самых разнообразных форм диалогического художественного сознания в литературе конца 1830-х — начала 1840-х годов — явление закономерное, отражающее высокую степень активизации общественной мысли в этот период, преобладающие в ее движении социально-идеологические, этические тенденции. С точки зрения П. В. Палиевского, 40-е годы были «ниже по уровню» — сравнительно с 30-ми — но зато «выше в инициативе»¹. Начинаются процессы идеологического и эстетического размежевания: «с одной стороны, идеалистическое умозрение, с другой стороны — вопросы социально-политической практики»²; с одной стороны, соответствующие идеальным представлениям прежние, «риторические» формы, с другой — изображение ежедневности в ее «натуральном» облике, серьезный и пристальный интерес к явлениям действительной жизни.

Поэтический реализм первых десятилетий XIX века, когда искусство «à la natura» (венециановская школа в живописи) было способно обойти эклектику: создать образ одухотворенной действительности, «будто бы произвольно» обнаружив «высокий» порядок вещей «в самой природе»³, — миновало. Идеальное и реальное (как самоценные независимые субстанции), а также их конкретно-историческое содержание в условиях борьбы идеологий, «риторической» и «натуральной» школ в литературе — совместились и переплелись, создав ощущение хаоса. «На арене литературы, — писал Белинский в начале 40-х годов, — еще слышны старые голоса, поющие старые песни и имеющие своих слушателей: вместе с новыми голосами они образуют довольно нескладный и дикий концерт»⁴.

Эклектический состав ясно обозначился в отдельных звеньях, пока не складывающихся в единое органичное целое. Это была

¹ Палиевский П. В. Русские классики: Опыт общей характеристики. — М., 1987. — С. 59.

² Гинзбург Л. Белинский в борьбе с романтическим идеализмом. // Литературное наследство. — Т. 55., 1. — М., 1948. — С. 186.

³ Алленов М. М. Образ пространства в живописи «à la natura»: К вопросу о природе венециановского жанризма. // Советское искусствознание. 83. Вып. 1 (18). — М., 1984. — С. 132.

⁴ Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. — М., 1976—1982. — Т. 4. — С. 337.

цепь оксюморонных сочетаний: риторической позы и действительного, стоящего за ней «я»; подлинной духовности и воззрений пошлой «толпы»; романтического эгоцентризма и «простых» начал жизни; скромной внешности и высокого идеального содержания, составляющего ее сущность. Последняя антитеза легла в основу «сентиментального натурализма», особо заострившего контраст между «разобнажением» (Ап. Григорьев) реалий обыденной жизни и подчеркнутой идеализацией, сентиментальной поэтизацией их. В нем, как с осуждением писал в начале 50-х годов критик, найдешь «смесь грязи с сентиментальностью, идеализма самого ребяческого с намеренным углублением в анализ самых ничтожных и бессмысленных подробностей повседневной действительности»⁵.

Современники воспринимали сосуществование взаимоисключающих точек отсчета как «крайность», которая «губит нас»: «я только хочу сказать, — отмечал в повести «Прошрое» барон Ф. Ф. Корф, — ...что мы большею частью или грязные прозаики, или напыщенные сумасброды, — и то и другое не стоит медного гроша»⁶.

На рубеже 30—40-х годов не принимал «крайностей» и Белинский. Для него почти в равной степени неприемлемы столь характерные для массовой литературы его времени «приторная фразерская идеальность» и «самая грязная положительность»⁷. «...оба эти мира, внутренний и внешний — крайности, — утверждал критик в обзоре русской литературы за 1841 год, — ...но оба эти мира равно нуждаются один в другом, и в возможном проникновении одного другим заключается действительное совершенство человека»⁸.

Социально-идеологическая борьба к середине 40-х годов обострила смысл вечной антиномии «души» и «тела» и перевела ее в конкретный бытовой план. Особенность времени состояла в том, что философские категории зачастую применялись к анализу личной жизни, что создавало неловкие, но исторически мотивированные «сближения». Философские дискуссии, возглавляемые Станкевичем, Герценом, Бакуниным, Белинским, — нашли не прямое, но очевидное выражение в сочинениях писателей-беллетристов, к которым в начале 40-х годов примкнул молодой Некрасов. В произведениях неизвестных авторов также проник дух дискуссионности, готовности активно поддерживать диалог. Но диалог этот виделся им многоаспектным и широким, что не всегда, на наш взгляд, учитывается позднейшими литературоведами. Современные исследователи нередко подчеркивают лишь крайнюю враждебность противостоящих «натуральных» и «риторических» тенденций в ли-

⁵ Григорьев Ап. Литературная критика. — М., 1967. — С. 53.

⁶ Отечественные записки, 1839. — Т. 5, № 8, Отд. 3. — С. 12—13.

⁷ Белинский В. Г. Указ. соч. — Т. 2. — С. 490.

⁸ Там же. — Т. 4. — С. 302.

тературе и стремление одной из них взять верх — стать «всей литературой»⁹.

Диалогизм в литературе начала 40-х годов (и в этом своеобразии данного периода, его отличие от второй половины десятилетия) создавался не только (и не столько) тем, что разные типы социального и художественного мышления породили, соответственно, и стилевое разноречие: претендующие на авторитарность и взаимоисключающие «языковые мировоззрения», по выражению М. М. Бахтина¹⁰. Содержание того «нескладного и дикого концерта», с которым Белинский сравнивал состояние русской литературы, состояло в том, что «риторические» и «действительные» элементы, не сливаясь, часто выступали «на арене» одного произведения, в творчестве одного автора¹¹; отсюда и гибридные конструкции — часто парадоксальные сцепления, где всех оттенков идеализация и вещный мир (по-разному оцененный) сложно взаимодействовали, высвечивая и в чем-то дополняя друг друга. «Переходная эпоха» не обладала единым стилем: в ней, если воспользоваться терминологией М. М. Бахтина, отсутствовала «скольконибудь авторитетная и отстоявшаяся среда преломления»¹².

В полной мере все вышесказанное подтверждают и соотношения условного (романтически стилизованного), прямого (непреломленного, «сырого») и двуголосого (внутренне диалогизованного) типов слова в ранней прозе Некрасова. Своего рода наслаивание их друг на друга связано с общим разнохарактерным, многоголосым обликом эпохи и, вместе с тем, с непосредственно переживаемым писателем периодом духовного становления, когда важнейшие мировоззренческие концепции (и соответствующий им стиль) испытывались на степень внутренней убедительности, подтверждали свою реальную ценность. Диалогическая структура текста в эпоху, когда в лучших произведениях ее оценка жизни авторами «расщеплена», неоднородна (на что указывает Н. В. Драгомирецкая в связи с «Героем нашего времени» и «Мертвыми душами»), когда в «стиле уничтожена, очевидно, мера старая... и не приобретена еще новая (само отсутствие меры стало, видимо, формообразующим принципом)»¹³, — в такую эпоху диалогическая структура текста предстает как исторически закономерный факт и с точки зрения художественной: не всегда являясь эстетически

⁹ Мельник В. И. *Натуральная школа как историко-литературное понятие: (К проблеме единства натуральной школы)*. // *Русская литература*, 1978. — № 1. — С. 60.

¹⁰ Бахтин М. *Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет*. — М., 1975. — С. 97.

¹¹ См. об этом: Якушин Н. И. *Русская повесть в «Отечественных записках» 1840-х годов*. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. — М., 1955.

¹² Бахтин М. *Проблемы поэтики Достоевского*. Изд. 4-е. — М., 1979. — С. 235.

¹³ Драгомирецкая Н. В. *Стилевая иерархия как принцип формы. // Смена литературных стилей: На материале русской литературы XIX—XX веков*. Сб. статей. — М., 1974. — С. 255.

самодостаточной, она предполагает в будущем обогащение процесса литературы¹⁴.

Именно поэтому нуждается в некотором уточнении концепция ранней прозы Некрасова, бытующая в специальных научных работах. Нельзя вполне принять мотивацию «постоянного стилистического разнобоя» в произведениях Некрасова, выдвигаемую В. Е. Евгеньевым-Максимовым: его присутствие ученый объясняет недостатком творческой зрелости, «сколько-нибудь выработанного художественного метода» у молодого писателя, чем и снижается литературное значение его повествовательных сочинений. Эволюция стиля и художественного метода Некрасова 40-х годов мыслится однонаправленно и однозначно: «от романтизма к натурализму». Диалогизм в прозе Некрасова сводится к противоборству «действительных» и «риторических» элементов, осложненному тем фактом, что «отход от романтизма не сразу дается ему. В результате отличительной чертой его художественной прозы этих лет делается смешение элементов различных стилей, препятствующее полноте и целостности художественного восприятия»¹⁵. Аналогичный взгляд преобладает в исследованиях А. Н. Зиминной, А. Ф. Крошкина, В. В. Яковлева, О. В. Карамысловой и других исследователей¹⁶, пробующих вычертить строго логическую линию развития писателя, упорядочить то, что отнюдь не являлось в его творчестве в виде готовой истины, «каменной правды» (М. М. Бахтин).

Между тем, в начале нашего века П. Н. Сакулин высказал мысль о сложном соотношении «земли» и «неба» в юношеских воззрениях Некрасова, породившем «душевную раздвоенность»: «мечтая, он тем не менее твердо стоит на земле; устремляя глаза к небу, он чутким ухом жадно ловит земные звуки...»¹⁷. Эта характеристика особенно замечательна тем, что опровергает статичное, догматическое начало в концепциях раннего творчества Некрасова, в частности, вносит важные коррективы в стереотипное представление об его прозе. С точки зрения исследователя, «раздвоенность» предполагает диалектическое единство противостоящих начал: в пределах одного сознания два мировосприятия явственно «отражаются» друг в друге, проникаясь чуждой правдой,

¹⁴ См. об этом: Лихачев Д. С. Контрапункт стилей как особенность искусств. // Классическое наследие и современность. — Л., 1981. — С. 21—29.

¹⁵ Евгеньев — Максимов В. Е. Жизнь и деятельность Н. А. Некрасова. — Т. 1. — М.; Л., 1947. — С. 275.

¹⁶ Зиминна А. Некрасов-беллетрист. // Творчество Некрасова. Сб. статей под ред. А. М. Еголина: Тр. Московского гос. ин-та истории, философии и литературы. — Т. 3. — М., 1939; Крошкин А. Ф. Художественная проза Н. А. Некрасова 1840-х годов. Дисс. ... канд. филол. наук. — М., 1956; Яковлев В. В. Некрасов и натуральная школа. Дисс. ... канд. филол. наук. — Петрозаводск, 1984; Карамыслова О. В. Художественное своеобразие романов Н. А. Некрасова. Дисс. ... канд. филол. наук. — Калининград, 1981.

¹⁷ Сакулин П. Н. Творчество Некрасова. // Научное слово. 1903. — № 1. — С. 83—84.

и такого рода диалог, не имея завершения по сути, насыщает ту идею, которая, в итоге, должна объять целое.

Г. А. Гуковский в работе, которая впервые, как серьезную научную проблему, выдвинула вопрос о «разнохарактерности состава художественного отображения» жизни в прозе Некрасова 40-х годов¹⁸, — подчеркнул ее «переходность», промежуточность: «между новаторством и эпигонством». Это «скользящее» положение некрасовской прозы, с точки зрения ученого, состояло в том, что широкое использование в ней «осколков чужого творчества» (в том числе и шаблонов, и общих мест) преломлялось в оригинальной, самобытной концепции писателя — в его «идее о мире»: «Другие писатели дали материал. Пути его обработки были свои, хотя это были пути целого ряда современников Некрасова, потому что он не опередил своего времени»¹⁹. Остановившись подробнее на «Повести о бедном Климе», Г. А. Гуковский отметил, что весь состав ее поэтики играет «подсобную роль», так как является «частью логического идейного построения». Согласно ему на первое место выступил «бытописательный материал» (и это черта «эпохи натурализма»): именно жизненный материал «захлестывает повесть и поглощает сюжетный интерес»²⁰.

Таким образом, «состав элементов» в прозе Некрасова мыслится глубоко изучившим его исследователем только в движении, воспринимается как полусоциологический, полуэстетический эквивалент самой жизни. При всем том Г. А. Гуковский, может быть, иногда слишком обособляет и абсолютизирует ту или иную литературную тенденцию, присутствующую в сочинениях Некрасова-беллетриста, склоняется к мысли об особом предпочтении молодым автором одной из них. Так, в «Повести о бедном Климе», анализируя «неустойчивость отношений» писателя к романтической традиции, исследователь отмечает постоянную, но тщетную борьбу Некрасова с «романтическим шаблоном», в результате чего повествование, полностью подчиняясь шаблону, «уступает» его силе, отождествляется с ним.

Однако нужно иметь в виду, что «шаблонность» (ограниченность стереотипом) и свобода от нее в прозе Некрасова выглядят неоднозначно. Есть, по крайней мере, два типа шаблонов, сопрягаемых друг с другом и при этом спроецированных на действительность во всем ее многообразии: первый тип отражает духовную, идеальную сторону жизни, второй предлагает ее житейскую модель, типаж социальной участи человека, его внеличной судьбы. Оба типа должны пройти испытание разными — «высокими» и «низкими», согласно общепринятой культурной иерархии, жизненными реалиями. Начинающий писатель словно постоянно ставит

¹⁸ Гуковский Григорий. Неизданные повести Некрасова в истории русской прозы сороковых годов. // Жизнь и похождения Тихона Тростникова. Новонайденная рукопись Некрасова. — М; Л., 1931. — С. 381.

¹⁹ Там же. — С. 375.

²⁰ Там же. — С. 361, 380.

эксперимент, драпируя свое подлинное «я» в покровы всегдашней иронической, разных оттенков, насмешки. «Некрасов, — писал Б. М. Эйхенбаум, — принадлежит к числу поэтов, художественный метод которых подчеркнут, показан. Это было необходимо при той полемической позиции, которую занял он в истории русской поэзии»²¹.

«Шаблонность» как первоэлемент собственной, создаваемой в процессе работы над прозой художественной манеры осознается Некрасовым и, более того, намеренно декларируется. Он хочет исследовать совместимость стереотипов с явлениями подлинной жизни путем «наложения» их друг на друга, наглядного и откровенно условного. Еще Г. А. Гуковский отметил закономерность присутствия шаблона в некрасовской прозе — «хотя бы как фона, как среды для иронии»²². Значительно позже, исходя из своей концепции, на эту особенность обратил внимание В. В. Яковлев, отметивший, что в «Повести о бедном Климе» «многие элементы..., обнаруживающие связь с романтическими аналогами», специально вводятся «в затасканной, штампованной форме, что выявляет авторскую иронию по отношению к ним»²³. «Шаблонное», стилистически окрашенное, «окаменевшее» слово вошло в круг художественных поисков молодого писателя и сыграло свою роль в развитии оригинального, именно ему принадлежащего, свободного стиля. Вторжение начинающего прозаика в известный (но далеко не изведанный) трафарет означало, по сути, резкое отвержение, неприятие всего поверхностного, догматического в собственном мировосприятии и воззрениях своего времени, отражало стремление испытать «готовое» процессом сложного и многомерного в своем течении бытия.

Может быть, именно с этим связаны некая неопределимая широта, постоянно движущаяся беспредельность, ощущаемые в глубине внешне как будто стереотипных образов в ранней прозе Некрасова. Это особенно очевидно в сравнении с ярко выраженной установкой на типичность в большинстве произведений второй половины 40-х годов. В живописи типичность ситуации и облика героя могла быть засвидетельствована не только каждой вещью интерьера, но и пояснениями к полотну, представленными самим художником. Таковы автокомментарии к картинам П. А. Федотова, когда «смысл текста не вычитывается из самого изображения, а возникает на границе двух языков...»²⁴. Литературный комментарий призван подчеркнуть «с исчерпывающей (может быть, даже излишней) полнотой» то, что «демонстрирует картина». Таковы, в частности, примечания художника к картине «Свежий кавалер»: «Утро после пиროвания по случаю полученного ордена. Новый

²¹ Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии: Сб. статей. — Л., 1986. — С. 341.

²² Гуковский Григорий. Указ. соч. — С. 354.

²³ Яковлев В. В. Указ. соч. — С. 83.

²⁴ Даниэль С. М. Федотов. К вопросу о пародии в живописи бытового жанра // Советское искусствознание. Проблемы пространственных искусств. Вып. 23. — М., 1988. — С. 98.

кавалер не вытерпел: чем свет нацепил на халат свою обнову и горделиво напоминает свою значительность кухарке, но она насмешливо показывает ему единственные, но истоптанные и продырявленные сапоги, которые она несла чистить.

На полу валяются объедки и осколки вчерашнего пира, а под столом заднего плана виден пробуждающийся... кавалер, но из таких, которые пристают с паспортами к проходящим. Талия кухарки не дает права хозяину иметь гостей лучшего тона.

Где завелась дурная связь, там и в великий праздник — грязь»²⁵.

Если Федотов прибегает к нравоучению, к прописи, чтобы внести ими дополнительный штрих в свои картины, в их центральную идею, то Некрасов применяет пропись, чтобы скорректировать, возможно, опровергнуть ее. «Истину» расхожей, прописной морали он выставляет эпиграфом к «Повести о бедном Климе» (1841—1848), а вся повесть, дав широкую картину жизни, утверждает нежизнеспособность, схоластичность ее:

Добродетель никогда не остается без награждения, а порок без наказания.

С детской прописи (8, 5).

В дальнейшем тексте начинается «игра значениями» (иронически соотносимыми), внешне напоминающая каламбурность, а в действительности выражающая диалог мировоззрений. Однозначно дидактическое толкование прописи (созвучное морализаторской позиции Клима) перебивается иными голосами: генеральши и Дурандихиных постоялок, что значительно обогащает смысл эпиграфа, позволяя ему войти в широкий контекст.

Генеральша обращается к экзекутору, сыгравшему роковую роль в судьбе Клима:

— *Ваша примерная служба не останется без награждения...* (8, 16). В ложно-чувствительных сентенциях постоялок, обращенных к Дурандихе, обыгрывается тот же мотив:

...*Бог вам заплатит!* — с чувством сказала дева, третий месяц уже не платившая за квартиру. <...> *Заплатится сторицею..., потому что добродетель никогда не остается без награждения!* (8, 25).

Далее следуют похвалы «добродетелям» Дурандихи, за которые Бог послал ей «награду»: имущество умершей нищей, которую Дурандиха кормила «ради Христа...».

Во второй части романа «Жизнь и похождения Тихона Тростникова» (1843—1848) в главе «Необыкновенный завтрак» девица Амалия, изображая страдания погибающей добродетели, патетически благодарит незадачливого журнального сотрудника:

— *О благодетель наш! Вы спасли мою мать!.. — Небо заплатит вам!* (8, 205).

²⁵ Там же. — С. 99.

В результате «благодетель» остается обобраным до последней копейки.

«Система литературно-стилистических призм» (В. В. Виноградов), существовавшая между писателем и жизнью в беллетристике первых десятилетий XIX века, у Некрасова еще имеет место — но, в основном, как почва для отталкивания, для движения к другим эстетическим уровням, связанным с включением слова в широкие слои жизни. Без сомнения, прав современный исследователь, считающий, что «протеизм» А. С. Пушкина, будучи «гениальным всеобщим выражением исторической необходимости эпохи сложения русского реализма», на ином уровне был освоен массовой литературой рубежа 1830—40-х годов²⁶. Внутренне (и, скорее, бессознательно) ориентируясь на диапазон пушкинского реалистического творчества, Некрасов, как и ряд его современников, решал проблему взаимодействия уровней эстетизованного и буквального, «физического» преломления реальности в искусстве. Результатом стал — как и для многих беллетристов данной эпохи — динамичный стиль, который В. В. Виноградов определил следующим образом: «Сближаясь с живою жизнью, приспособляясь к выражению и отражению разных явлений действительности, традиционные стили получили мощный заряд реалистической энергии: прежний формализм превращался в орудие завуалированного, «эзоповского», но остро реалистического изображения действительности, становился «обращенной», «двупланной» формой художественного реализма»²⁷.

В «Повести о бедном Климе», в заключительной части, где подводятся итоги всех сюжетных линий, перекличка стилей и «игра значениями» особенно важны в идейно-содержательном отношении. Здесь рассматриваются понятия «истинного», «большого счастья» и «несчастья». Идеально понимал их «бедный Клим», по ним оценивал смысл своей жизни и нравственную цель своего поведения. На балу у генерала Таковского эти понятия «обыгрываются», осложняясь сатирическим оттенком, относящимся к героям, профанирующим подлинно высокое, «истинное»:

Хозяйка не сводила глаз с своих милых детей, то есть зятя и дочери; в промежутках танцев подходила к ним, целовала их в голову, в губы, в усы, во что попало.

— Ах, — говорила она со слезами, — желание мое исполнилось... Брак по любви — истинное счастье.

— Счастье, большое счастье! — говорил в то же время в другой комнате хозяин, выигравший три роббера кряду.

— Несчастливая партия! Я погиб! — говорил тогда же экзекутор, которому шли дурные карты (8, 56).

«Истинное счастье» генеральши «рифмуется» со «счастьем» игрока и оттеняется «несчастьем» экзекутора, которому не везет в

²⁶ Пайков Н. Н. Ранняя проза Н. А. Некрасова и русская литературная традиция. Автореф. ... дисс. канд. филол. наук. — Л., 1986. — С. 16.

²⁷ Виноградов В. В. Стиль Пушкина. — М., 1941. — С. 483.

карты. Слово обретает многосмысленность — как в жизни — не сводясь ни к романтическому, ни к утилитарному значениям и совмещая их все.

Как заметил Некрасов в своем позднем (середины 50-х годов) романе «Тонкий человек, его приключения и наблюдения», в жизни гораздо больше повторений, чем те, которые видны на первый взгляд: «...может быть, — говорит наиболее близкий ему герой, Тростников, — уж такая среда, что два-три мастерские снимка исчерпывают ее всю и, сколько ни списывай потом, все будет казаться подражанием и повторением» (8, 328).

И все же — не абсолютным, не преобладающе типическим подражанием и повторением. Между отражающими друг друга и как бы взаимно вопрошающими, вовлеченными в диалог элементами прозы Некрасова всегда остается тот иронический зазор, который, по сути дела, снимает возможность и допустимость единой и исключительной системы оценок. Каждое явление обнаруживает не одну, а целый ряд неоднородных, существующих самостоятельно и самоценно, полноправных сторон. Какой-нибудь пошлый фронт и обольститель, жанровый герой — Орест Сабельский («Жизнь Александры Ивановны», 1841) — вдруг обретает человеческую глубину своей способностью к раскаянию и нравственному возрождению (в духе Эраста Карамзина) и превращается на наших глазах в «чувствительного» героя. С другой стороны, герой по замыслу нежанровый, близкий самому автору — романтик Клим — вдруг иронически снижается, уподобляется Хлестакову.

Отношение Некрасова-прозаика к герою романтически-традиционному представляет особый интерес для изучения и поэтому на нем стоит остановиться подробнее. В последекабристскую эпоху романтический герой во всех своих, самых различных, эстетических обликах тяготеет, по мнению Л. Я. Гинзбург, к «единой модели» («парадокс романтического индивидуализма»²⁸), легко совмещая в себе устремленность к «нежанровости» и вполне определенный застывший шаблон. У Некрасова такой герой может и должен выполнить вложенную в него нравственно-идеологическую функцию: стать, в своем роде, заявкой автора на серьезный разговор с собой, со своим временем, на глубокий и всесторонний анализ героя эпохи.

Представляется, что в «Повести о бедном Климе» Некрасов не «преодолел» романтического шаблона¹ в изображении главного героя вовсе не потому, что не мог или не умел этого сделать (он сделал это, например, в рассказе 1840-го года «Без вести пропавший пиита», тяготеющем к «натуральности», не стилизованном «под романтизм»). Более вероятно, что Некрасов и не стремился к такому «преодолению», что оно просто не входило в его задачу. Герой, оставаясь «равным себе»: одинаково надменным и с «нищей братией», и с чиновной чернью, возглавляемой его превосходитель-

²⁸ Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. — Л., 1971. — С. 43.

ством Таковским, — должен был сыграть свою роль до конца, «спровоцировать» действительность на испытание и сам ему подвергнуться, многое пережить и что-то главное понять.

Писатель не только не «выпускает» образ из границ трафарета, но как бы нарочно «подгоняет» его под трафарет, с самого начала прибегая к романтической стилизации: «На столе горит свеча; в креслах сидит молодой человек; он хорош собою, но на лице его уже заметны следы бурь и страданий» (8, 6). В ореоле романтической патетики выступает образ матери Клима: по ее письмам к сыну, разлучившемуся с ней на много лет, «можно было заключить», что он любим «нежно и пламенно» (8, 7).

Но внешне стойкий шаблон вовсе не означает итога осуществившей себя авторской воли. Клим должен пройти через разные, совсем не похожие ситуации, а вмененная ему стабильность призвана подчеркнуть, насколько многообразен, не регламентирован соприкасающийся с ним живой мир.

Как герой, противостоящий той житейской прозе, о которой Н. Я. Берковский писал, что она — «дурная проза — извращенная, простая», не способная когда-нибудь стать и «поэзией» действительности²⁹, — Клим высок и «нежанров»³⁰: его действиями движет близкий автору «сублимированный» пафос правдоискательства, который в 30-е годы «находил удовлетворение не в элегически-, а в героически-сентиментальном»³¹. Симпатия автора к Климу достаточно велика, чтобы оградить его от участия в сценах, как бы требующих — в угоду известного рода публике — стилизации в духе «вульгарного» романтизма (сцена дуэли). Вместе с тем, оберегая своего героя от последней, откровенно пошлой фазы романтической стереотипности, писатель в иных случаях столь же явно и с неодобрением отдаляется от него (сцена, где Клим появляется перед Дурандихой и ее постоялками; разговор с простой девушкой, родственницей Дурандихи, развернутый в романе о Тростникове; эпизоды общения Клима с «добрым Никитой», отчасти — с матерью в заключительных главах повести).

Непоколебимый эгоцентризм героя (даже если в его основе — идея добродетели³²) отвергается, как все застывшее и неживое,

²⁹ Берковский Н. О русской литературе. — Л., 1985. — С. 73.

³⁰ Противопоставляя «нежанрового» героя просветительской литературы «толпе», Н. Я. Берковский писал: «Общечеловеческий» герой есть оправдание всех жанровых лиц и обстоятельств, зарисованных в литературе, в нем сосредоточивается «идеал», восходящая историческая тенденция, в то время как остальные представлены как быт, как наличная история, как поверхностная истина наглядных фактов и наблюдений». — Берковский Н. Реализм буржуазного общества и вопросы истории литературы. // Западный сб. — Кн. 1. / Под ред. В. М. Жирмунского. — М; Л., 1937. — С. 73.

³¹ Трощая М. Л. (Трощая М. Л.). Жан Поль Рихтер в России. // Западный сб. — Кн. 1. — С. 263.

³² В повести Н. А. Полевого «Живописец» Аркадий говорит о своем «благодетеле»: «И самая фантастическая добродетель его губила меня: она была не по плечу людям». — Полевой Николай. Избранные произведения и письма. — Л., 1986. — С. 213.

467590



внутренне не состоятельное в своих претензиях судить о жизни и пересоздавать жизнь. Мнение грубой «толпы» (даже если ее представители — Дурандиха и экзекутор) в определенных ситуациях в чем-то созвучно с авторским: когда на Клима не наведено «волшебное стекло... воображения» (Н. А. Полевой), он в ряде случаев становится подобным Хлестакову и бывает «не только жалок, но даже смешон» (8, 13). Театрально-патетическое в его речи — проявление типично хлестаковское: в нем особая «искренность» — «искренность лжи, принимаемой за истину» (8, 534).

Оскорбленный в лучших чувствах, больной Клима тем не менее искренне озабочен «успехом» своей речи, адресованной Дурандихе. Монолог его — «напыщенный», жесты — «торжественны», его гордую самоиронию выражает «трагический хохот». Утомившись, он заканчивает «пламенную речь свою трагическим жестом, который чуть не стоил ему падения. <...> Наконец возвратился он в свою комнату шагом нетвердым и медленным, но все сохраняя ту особого рода торжественность, которая не покидает иных людей и тогда, когда они повязывают галстук» (8, 30). В эпоху Гоголя, когда создавались первые опыты Некрасова в прозе, «формула хлестаковщина», по замечанию Л. Я. Гинзбург, вбирает в себя понятия: **прекраснодушие, ходульность, фраза**, то есть безответственное употребление слов». В этой, «выработанной Белинским», формуле «на рубеже 40-х годов... все явственнее проступают признаки романтизма...»³³.

Не случайно, осудив ходульный романтизм и добиваясь полноты изображения действительности, Некрасов на время ставит в центре героя с «картофельной душой» — чиновника, которому свойственны только практические, узко сословные желания и интересы. Образ героя-идеалиста в его уже почти жанровой разновидности отодвигается на второй план: «на первый план», как бы уравниваясь с ним в правах, «становится... хитрый, изворотливый, честолюбивый, приземистый экзекутор» (8, 16).

Каждый из героев — центр особого мира, средоточие замкнутого круга проблем. Но двоемирие на этот раз несет в себе не столько романтическую антитезу, сколько предпосылки реализма: устремление к объемности, мысль о необходимости органического союза сферы мечты со сферой объективной реальности. В этих пределах, очевидно, и зарождалась «задушевная цель» автора «Повести о бедном Климе» — цель, которая «не вполне выразилась бы» (8, 16), если бы предпочтение было оказано одной, признанной более правой и значительной, во всех отношениях, стороне.

В самой установке писателя на многопланый обзор бытия (жизнь, увиденная через окна домов, калейдоскоп сменяющих друг друга видов Петербурга: от дворцов до чердаков и подвалов) — была своя «задушевная мысль», своя концепция, которая выявляла в фактах действительности, соотнося их, оборотную, не сразу ви-

³³ Гинзбург Л. Я. Указ. соч. — С. 123. Курсив Л. Я. Гинзбург.

димую, так сказать, ироническую сторону. Абсолютность очевидного при этом колеблется, колеблется и сам принцип абсолютности.

Характерное для «натуральной школы» распределение всех жизненных явлений по ярусам, этажам, экипажам (от кареты до похоронных дрог) и по иным ступеням социальной иерархии у Некрасова освещено единым светом «бесконечной иронии», если употребить формулу Белинского, относящуюся к творчеству Гоголя. В рецензии на стихотворения Милькеева (1843) Белинский отметил: «Ирония составляет один из преобладающих элементов современной поэзии. ...а где же больше иронии, как не в самой действительности? кто же больше и злее смеется над самой собою, как не жизнь?»³⁴.

Ирония «самой действительности» в ранней прозе Некрасова является одним из главных структурообразующих элементов стиля. Собственно, на ней и держатся те внутренние связи, которые не позволяют «мозаике» превратиться в груды обломков, в хаос, в обычное нагромождение слов, столь характерное для сочинений некоторых его современников. Ирония Некрасова проявляется, в первую очередь, в стремлении к объективному панорамно-объемному изображению бытия, построенному на контрастах, остро подмеченных в действительности, при обзоре многоликого, увиденного в своей реальной сложности мира. В миниатюре этот мир воплощает развернутая метафора бала-маскарада в первой повести Некрасова «Макар Осипович Случайный» (1840): «Как разнообразна, как пестра эта масса! люди большие и маленькие во всевозможных значениях этих слов, люди чиновные и люди неслужащие, люди, везде встречаемые, и люди, существования которых и не подозревали, люди старые и молодые — все они теснятся, шумят, хлопочут всякий по-своему и невольно поражают взор этим, по-видимому, невозможным столкновением...» (7, 18).

Молодым Некрасовым движет страстное желание найти в мире человеческое и мудрое организующее начало («риторический» элемент в этом стремлении нейтрализуется самоиронией). Черновики романа о Тростникове содержат очень важные автопризнания: «Я только чувствовал, что есть она, высокая и благородная цель, к которой должен стремиться человек высокой природы (каким я в ту эпоху моей жизни почитал себя). Полный безотчетной тревоги, безотчетного стремления, я старался отыскать ее, чтоб привязаться к ней и навсегда слить с нею существо мое; но увы! Я не находил ее, потому искал там, где ее совсем не было: в мире отвлеченных идей, фантастических образов, неопределенных признаков — и не подозревал, что она гораздо ближе от меня — в самой деятельности практической» (8, 500). И еще: «Чуждый исторического смысла действительности, я и не подозревал [кровной связи] кровного родства жизни с поэзией; действительность и поэ-

³⁴ Белинский В. Г. Указ. соч. — Т. 5. — С. 462.

зия казались мне двумя противоположными [полюсами] точками, которые никогда не могут сойтись (8, 500).

Поиски органического «родства» жизни с поэзией на почве действительности в прозе Некрасова 40-х годов — важнейшая духовная и эстетическая проблема, разрешение которой отразил процесс его художественных поисков — гибкий и подвижный, в своем развитии непредсказуемый, запечатлевший отношения с реальностью как обоюдный и широкий, развернутый диалог.

«РОМАНТИЧЕСКАЯ ИРОНИЯ» В РАННЕЙ ПРОЗЕ НЕКРАСОВА

Ирония объективного мира в прозе Некрасова 40-х годов «странно» соседствует с сильнейшими субъективно-ироническими потоками речи, устремленными, как кажется, на все и вся, часто скрашенными оттенком самоиронии. Ю. В. Манн в специальной работе, посвященной проблеме формирования реализма, обратил особое внимание на исключительную роль иронии в системах художественного творчества, а также литературно-критических взглядов эпохи. «Без нее, — пишет исследователь, — немислимо существование зрелой литературы, и элемент иронии Белинский даже считает необходимой приправой любого современного изображения жизни»¹. Функциональная значимость категории «ирония», по Ю. В. Манну, выразилась в том, что при ее помощи «в эстетике Белинского 40-х годов происходит «снятие» двух типов юмора (объективного и вызванного «открытым вторжением в повествование автора»² — Н. В.) с удержанием всего ценного, что заключалось в каждом из них...»³.

Ирония в ранней прозе Некрасова, по-видимому, не имела такой программной, синтезирующе итоговой роли⁴. Как и все элементы диалогической поэтики писателя, она была разомкнутой, «открытой» и «очень сложной» (Ю. В. Манн) в духе литературно-эстетических исканий своего времени.

Разные типы иронии в повествовательном стиле Некрасова стремятся к взаимопроникновению. Но при этом каждый тип иронии себя отстаивает и доказывает собственную эстетическую (и этическую) значимость, создает свой завершённый поэтический мир. Именно поэтому наряду с «иронией жизни действительной» в повестях и рассказах писателя присутствует свободно-ирониче-

¹ Развитие реализма в русской литературе. — Т. 1. — М., 1972. — С. 330.

² Там же. — С. 327.

³ Там же. — С. 330.

⁴ Однако важность «элемента иронии» в критических выступлениях Некрасова первой половины 40-х годов утверждается в выражениях, близких к тем, которые употреблял Белинский. Так, в обзорной статье «Взгляд на главные явления русской литературы в 1843 году» Некрасов критикует прежнюю литературу особенно за то, что она «переливает из пустого в порожнее, воспевая луну, деву, шампанское и рассказывая с простодушным самодовольством, без малейшей иронии вымыслы иногда очень занимательные, но чуждые всякой идеи». Напротив, в стихотворениях Лермонтова он находит подлинную поэзию потому, в особенности, что Лермонтова «ни на миг не покидала ... грустная и подчас болезненно-потрясающая ирония, без которой в настоящее время нет истинного поэта» (111, 139, 145. Курсив мой — Н. В.).

ское авторское начало. Пройдет несколько лет, и то, чем оно выражено: каламбурность, остроловие и т. п., — будет осознано как черта «реликтовая»: «Эта затейливая словесная вязь, озабоченность необходимостью сразу подать читателю внешние языковые «сигналы» о комическом характере произведения для натуральной школы не важны. Там, где открыт внутренний, объективный комический смысл, скрывающийся в самих вещах и явлениях, острота в иерархии целого становится вторичным, стилистически вспомогательным моментом»⁵.

Если в 50-е годы причудливый, особого рода юмор, господствующий в некрасовской прозе, мог быть связан, по верному замечанию К. И. Чуковского, с «напряженным, затейливо-юмористическим тоном», привнесённым в русскую словесность английской литературой (в частности, романами Теккерея)⁶, то в начале 40-х годов юмор Некрасова-прозаика, очевидно, основывается на иной, но не менее сильной литературной традиции. Кажется вероятным, что стилевой эклектизм: постоянные взаимопереходы от патетики к сатире, от «живого» к «неживому», от буквального к иносказательному, соответствующие им гротескность, сатирический гиперболизм и каламбурность, акцентированное вторжение автора-рассказчика в повествование, призванное подчеркнуть условность содержания и творимой на глазах читателя и тут же разрушаемой формы, — вызваны ориентацией молодого Некрасова на романтико-иронический метод изображения, метод, с особой отчетливостью раскрывшийся через произведения популярного в России 1830—40-х годов Э. Т. А. Гофмана.

Как отмечает А. Б. Ботникова, Гофман принадлежал в эти годы к «едва ли не самым читаемым из зарубежных авторов». Причем, «достижения романтической мысли и способы романтического видения мира» выступили в его творчестве «не в элитарном виде, а в общедоступном»⁷. Некрасов не написал о Гофмане статьи; насколько нам известно, он вообще не упомянул его имени. Но это имя в продолжение двух десятилетий было у всех на устах, о Гофмане много думал и многократно писал Белинский. Комментаторы последнего по времени Полного собрания сочинений и писем Некрасова указали на явно гофмановский мотив в рассказе «Двадцать пять рублей», 1841 (7, 552).

Действительно, при анализе художественного метода Некрасова в таких произведениях, как «Двадцать пять рублей», «Повесть о бедном Климе», «Карета», «Капитан Кук», «Несчастливец в любви, или Чудные любовные похождения русского Грациозо» и ряда

⁵ Жук А. А. Сатира натуральной школы. — Изд-во Саратовского ун-та, 1979. — С. 89.

⁶ Некрасов Н. Тонкий человек и другие неизданные произведения. Собрал и пояснил Корней Чуковский. — М., 1928. — С. 14.

⁷ Ботникова А. Б. Э. Т. А. Гофман и русская литература (первая половина XIX века): К проблеме русско-немецких литературных связей. — Изд-во Воронежского ун-та, 1977. — С. 13, 28.

других создается впечатление, что цель писателя была постичь и имитировать манеру Гофмана: соотносить в романтически свободных фантастико-бытовых и трагифарсовых сочетаниях высокие и обыденные явления, мир мечты и мир сущности с точки зрения абсолютности и относительности их значений.

Разумеется, речь может идти лишь об общей ориентации молодого писателя на один из господствующих стилей «переходной» эпохи. Очевидная несоразмерность художественных достоинств гофмановской новеллистики и прозы раннего Некрасова не может, на наш взгляд, препятствовать сопоставлению этих явлений с точки зрения закономерностей литературного развития, проявившихся в принципиально сходных свойствах поэтики писателей, в обоснованном типологически сближении присущих им стилей.

Отношение Некрасова к героям, несущим в себе противоречие, романтико-ироническое раздвоение — глубоко личностное, обусловленное анализом собственной жизни. То, о чем он писал в письме к сестре Е. А. Некрасовой в ноябре 1840 года («Тяжела борьба души с телом, тяжела борьба человека с самим собою»⁸), то, в чем признавался в романе «Жизнь и похождения Тихона Тростникова», говоря о далеко еще не пережитой сердцем «эпохе романтизма», отразилось в перевернутом, водевильно-сниженном облике персонажей его ранней прозы. Романтически-стереотипное воззрение, ввергнутое в «суету» действительности и пасующее перед ней, предстает в смешном и жалком, окарикатуренном виде. Но при этом в стилистических неровностях, перепадах от возвышенного к низменному и наоборот — угадывается стремление отстоять подлинные идеалы, духовные ценности, сохранить «сладко-томящий огонек», разгоравшийся в груди «бедного идеального юноши прежних лет, добродушно считавшего себя поэтом...» (11₂, 11).

Идеальный элемент в начальной стадии развития реализма выступает на стыке двух «ироний» — иронии романтической и иронии объективного мира. Существенно деформированный ими, он все же сохраняет свою ценность, является человечески значимым, о чем свидетельствуют не только литература, но и живопись, графика, другие виды искусства. Современный исследователь отмечает, что частью культурного обихода того времени были «многочисленные картины, изображающие красивых итальянок, и другие эталоны позднеромантической живописи и графики, например, весьма распространенные в качестве принадлежностей гостиных и кабинетов «виды» природы...! В подобном искусстве видели средство, утверждающее и оберегающее мир именно частного человека, создающее вокруг него, пусть иллюзорно, свою духовную среду»⁹.

⁸ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. — М., 1948—1953. — Т. 10. — С. 18.

⁹ Стернин Г. Ю. Частный человек в искусстве и в художественной жизни России середины XIX века. // Советское искусствознание. Проблемы пространственных искусств. Вып. 23. — С. 119—120.

Именно высокая духовность — как реалья человеческой жизни и одновременно как желаемое, но недостижимое в ней совершенство — присутствует в произведениях Гофмана: читатель сам должен постичь романтико-иронические сцепления правды о жизни и поэтических иллюзий, творимых о ней.

Нечто похожее по сути мы находим у Некрасова-прозаика, творящего иллюзии и тут же поверяющего их реальным ходом вещей. «Риторическое» и «действительное», притворное и искреннее в его ранней прозе сложным образом переплетены. Грань между сущностью и формой легко стирается, что обуславливает возможность и даже закономерность разночтений: «Маленький человек в форменном фраке с пряжкой за 20 лет, с физиономией умной или только лукавой, доброй или только искусной в притворстве — как решить с первого взгляда!..» (8, 11). «...наш век так искусен в притворстве» (8, 13), — говорит Климу экзекутор, к которому относится эта характеристика.

Истинное нередко выглядит театрально, откровенно лицемерное подчас воспринимается как само естество. Именно поэтому Задумская («Опытная женщина, 1841») легко обманывается в Зеницыне; он, в свою очередь, разочаровывается в ней, усугубляя недоумение: «Я... в припадке красноречия вылил пред вами из души моей чувства, которыми она тогда была переполнена... И что ж? Вы назвали меня актером! Теперь, когда жар мой давно простыл, рассудок принял свои права, с рассчитанным отчаянием, поддельным огнем начал я высказывать чувства, которых не было в душе моей, — вы приняли их за изливание сердца!» (7, 254).

Аффектированная каламбурность передает реальную путаницу разнородных понятий, представляющих разные точки зрения и стоящие за ними системы взглядов¹⁰. Так, Макар Осипович Случайный в одноименной повести (1840) то предстает «карикатурой на все человечество» (в гиперотрофированно-романтическом восприятии Зорина), то — в глазах автора — выступает в роли «замаранной, черной корректуры», но, возможно, данные эпитеты относятся именно к «карикатуре» — этого никак нельзя угадать. Зорин, «из уважения к человечеству, изыскивал в голове своей средство уничтожить эту корректуру, — опять ошибся; в этих иностранно-русских словах я всегда мешаюсь! — уничтожить эту карикатуру со всеми ее оттисками» (7, 15—16).

В «риторике», к которой прибегают Клим, Заедин («Двадцать пять рублей»), герой «Кареты», Грациозо и другие, может быть больше или меньше ложного, искусственного. Но в такой форме —

¹⁰ Ср. у Пушкина: «Часто удивлялся я тупости понятия или нечистоте воображения дам, впрочем очень любезных. Часто самую тонкую шутку, самое поэтическое приветствие они принимают или за начальную эпиграмму, или неблагоприятную плоскость. В таком случае холодный вид, ими принимаемый, так убийственно отвратителен, что самая пылкая любовь против него не устоит. Это испытал я с Еленой***, в которую был я влюблен без памяти. Я сказал ей какую-то нежность; она приняла ее за грубость...» — Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. — Л., 1977—1979. — Т. 6. — С. 52—53.

пародирующей самое себя — выражается вечная тоска по идеалу, вечная, может быть, неосознанная потребность души, обреченной на пожизненное прозябание в сфере житейской, на утрату всех иллюзий, какими бы они ни были.

Так, даже лицо «шута-Грациозо», при всей очевидной шаржированности его Некрасовым, не всегда «укладывается» в границы заданного амплуа: в его исповеди звучит самый широкий диапазон многообразных «иронических» тональностей. Иногда представляется, что мы слышим голос самого автора (каким он выступает от лица Тростникова во второй части автобиографического романа): «...тогда... все предметы видел я не иначе как сквозь призму поэзии...» (7, 198); «...поэтический туман, в который облекало женщин детское воображение, редел, и я начинал чувствовать положительность этого мира, начинал понимать, что поэзия находится не в нем, но в нас самих; что степень прекрасного в природе зависит от степени прекрасного в нашем сердце. **Проза** жизни начинала вытеснять из сердца **поэзию** мечты!» (7, 206. Курсив Некрасова).

В судьбе «несчастливца в любви» — «русского Грациозо» просвечивают контуры образа Дон Жуана, точнее — его сниженно-пародийной параллели в Лепорелло и его более ранних предшественниках: «Слуга Дон Жуана Каталинон (Catalinon) — Gracioso (комик) пьесы»¹¹, — пишет Г. Аберт, имея в виду пьесу Тирсо де Молина «Севильский озорник, или Каменный гость». В комической опере «Дон-Жуан» (либретто Л. да Понте), постановка которой не сходила с петербургской сцены в 30—40-е годы. Лепорелло и его хозяин постоянно подменяют друг друга, мистифицируя окружающих, и тем самым представляют как бы разные ипостаси одного и того же лица¹². С некрасовским Грациозо (правда, во сне) происходит нечто подобное тому, что составляет фабулу легендарной истории Дон Жуана. «Главным предметом» его фантазий является «милая, очаровательная Лидия; то являлась мне она окруженная каким-то чудным блеском и с улыбкою ангела простирала ко мне с недосыгаемой высоты свою маленькую прозрачную ручку; то лежала на груди моей с страстным лепетом на устах; то, поправляя мои волосы, умоляла меня голосом, глубоко проникавшим в душу, не покидать ее, и я, осыпая поцелуями ее бледные щеки, омоченные слезами, клялся в вечной преданности. И вот вдруг является перед нами длинное, страшное привидение: вырывает ее из моих объятий и, увлекая ее с собою в ужасную бездну, с адским хохотом говорит мне: «Мы с вами увидимся!» (7, 203).

Но, как кажется, в некрасовской трактовке образа «несчастливца в любви» всего более обнаруживается парадоксальное сходство с гофмановской интерпретацией мифа о Дон Жуане.

¹¹ Аберт Герман. В. А. Моцарт. Изд. 2-е. — Ч. 2, Кн. 2. — М., 1990. — С. 4.

¹² См.: Оперные либретто: Краткое изложение содержания опер. Изд. 3-е. — Т. 2. — М., 1979. — С. 213—218.

Гофман: «Он («искуситель» — Н. В.) вложил в д. Жуана мысль, что любовью и ее наслаждениями и на земле можно достигнуть того обетованного нам счастья, которого образ запечатлен в душе нашей, к которому стремимся мы желанием с самого первого дня нашего бытия и которое роднит нас с небом. Меняя беспрестанно одну красавицу на другую, наслаждаясь их прелестями, до пресыщения, вечно думая, что обманулся в выборе и снова надеясь найти идеал, к которому стремится, д. Жуан наконец изнемогает под тяжестью удовольствий вещественной жизни. Презирая, более нежели кто-нибудь, людей, он должен был возненавидеть эти призраки, которые долгое время считал своим верховным благом и в которых так жестоко обманулся»¹³.

Некрасов: «Рано задумал я об женщинах, рано заговорило во мне сердце, рано почувствовал я потребность любви и необходимость женского пола для совершенного счастья человека. <...> Но даже еще в ребячестве я не довольствовался одними мечтами; я жаждал осуществления их и в каждом хорошеньком личике видел свой идеал...» (7, 196). «Недолго искало себе сердце повелительницы: оно поверглось к ногам семнадцатилетней девушки и поднесло ее неземной красоте весь пыл свежего сердца...» (7, 197). За Софьей (так зовут героиню) следуют другие «неземные» женщины, другие увлечения... Все они заканчиваются неудачно для героя, но он не теряет «надежды»: «она не покидала и бедного Грациозо, она заживляла раны сердца, изъязвленного неудачами, и оно, ослабшее, обгорелое от страстей, все еще билось отрадным авось! Но женщины утратили уже много прежнего блеска в глазах моих; я смотрел на них уже не с тем благоговением, слушал их не с тем безотчетным верованием, любовался ими не с тем безграничным восторгом — я был уже на пути к разочарованию...» (7, 206). Исповедь Грациозо — это монолог из-под слегка приподнятой театральной маски, за которой отдаленно угадывается нечто серьезное, человечески выстраданное. Его отношение к женщинам было данью «глупости» (впрочем, «равной» глупости многих), что сделало его «игралищем женщин более, чем кого-либо...» (7, 196). Иронический финал судьбы некрасовского героя нелепосмешон и печален одновременно: «...я отрекся от всех высоких чувств души, отрекся от самолюбия, от гордости, любви и чести: я прикрыл свою седую голову дурацким колпаком Грациозо, и все лучшие воспоминания, все священнейшие движения души отдал на потеху людей» (7, 215).

В прозе Некрасова угадывается позднеромантическая ироническая концепция в ее основных признаках. Характеризуя этот тип художественного мировосприятия, В. М. Жирмунский писал: «Ирония — обратная сторона лирического чувства, стремления в иной более реальный мир. Действительность превращается в романтиче-

¹³ Представление Дона-Жуана: Артистическая фантазия Гофмана. Пер. Е. Д... я. // Пантеон русского и всех европейских театров. — Спб., 1840. — Ч. 2. Кн. 6, Отд. 5. — С. 70.

скую карикатуру, как у Гофмана, как у нашего Гоголя. Но уже у Гофмана... ирония направляется против своего источника, против поэтического одушевления. И это опять черта иллюзионизма, как пробуждение после сна, — это смех над бессилием мечты, над странными, убогими формами, в которых мечта выражается в жизни»¹⁴.

Романтическая ирония в ее позднем варианте, могла импонировать Некрасову своей универсальностью и, вместе с тем, конкретностью анализа реалий современного мира. В ней его должна была привлечь тенденция до предела заострять все объективные противоречия и в то же время произвольно сводить, бесконечно комбинировать их. Будучи предтечей реалистического диалектического синтеза, романтическая ирония (категория духовная) воссоздавала по-своему точную и правдивую картину, адекватную многосложному бытию человека: именно ей удалось постичь и художественно отобразить «единство этических и эстетических полюсов, друг без друга невозможных, но друг с другом не сливающихся»¹⁵. «Гофмановская реальность — ...это триумф словесно-композиционного монтажа, целью своей имеющего иронию, смех. В основе монтажа находится столкновение традиционно высокого, нормативного и традиционно низкого, антинормативного, своего рода соединение несоединимого, в результате чего антистетичные явления впитывают значения друг друга, вокруг традиционно высокого рождается комический ореол, высокое снимается низким, между высоким и низким возникает некое ироническое напряжение»¹⁶.

Однако для ранней прозы Некрасова романтико-ироническое начало уже не вполне органично, более того, гораздо чаще оно объект откровенно сатирической стилизации. Дело в том, что романтико-иронический стиль сам попадает в сферу иронии уже иного типа и значения — иронии мира действительного. Подвижный, но при этом замкнутый внутри себя дуализм романтической концепции как бы заново переживается писателем и в итоге преодолевается, «снимается» им. Стилизация приобретает оттенок пародии, отчасти направленной на личность самого автора ее романтического периода. Некрасов использует внешние признаки романтико-иронического стиля для «остранения»¹⁷ уже утратившей свое значение тенденции: они подвергаются комическому обыгрыванию, пародической имитации, в конечном счете сатирически отрицающей самое себя. Так развеивается устойчивая, но не способная осуществить себя в реальности иллюзия, и в этом отношении спра-

¹⁴ Жирмунский В. М. Гейне и романтизм. // Русская мысль. 1914. — Кн. 5. — С. 98.

¹⁵ Федоров Ф. П. Романтический художественный мир: Пространство и время. — Рига., 1988. — С. 279.

¹⁶ Там же. — С. 303.

¹⁷ По мысли Ю. В. Манна, «ироническое остранение» — один из характерных приемов в поэтике «натуральной школы». — См.: Мани Ю. В. Поэтика русского романтизма. — М., 1976. — С. 338—366.

ведливая мысль о том, что «каламбурность» — как излишество, как недостаток стиля — постепенно «умирает» в «совершенной истине изображения жизни»¹⁸ как она есть.

Романтическая ирония в прозе Некрасова выполняет не только пародийную, но и пародическую функцию: именно с помощью иронии запечатлено хаотическое, неблагоприятное состояние мира, которое, по ее законам, признается единственной данностью и которое отвергается Некрасовым как не содержащее в себе итога, не способное к действительному изменению, преобразению бытия. Уже немецкие «иронические романтики» ощущали, что «совмещение», равно как и «различие» стилей в их эстетике не ведет к «реальному художественно-познавательному синтезу», не отражает полноты предметного облика мира, не позволяет по-настоящему ее объять и постичь. Синтез разных эстетических подходов в творчестве Гофмана сопровождался «иронией»¹⁹.

В беллетристических сочинениях молодого Некрасова такого типа ирония выступает как откровенно сатирическое средство дискредитации идеи романтического синтеза «в поисках... многостороннего образа современности»²⁰. Развенчанию подвергаются сами основы позднеромантического типа мировосприятия, с его непредсказуемыми трансформациями, произвольными смещениями, когда «все вещи и явления жизни выступают в новом, часто неожиданном свете, ...меняют облик и назначение...»²¹. Своей иронией (восходящей все к тем же романтикам) Некрасов выражает несогласие с принципом относительности всего в мире, который воплощается в свободном парении романтико-иронического юмора. Он не признает свободы, основанной на произволе сознания; активности, способной лишь в фантазиях преобразовать мир.

Воссоздаваемые в поэтике Некрасова-прозаика художественные структуры, предполагающие стертость объективного деления «на идеальное и реальное, на белое и черное» («противостояние добра и зла — только детская иллюзия»), передающие состояние «пестрого фантастического хаоса, в котором смешались прежние понятия, уничтожились прежние трагедии»²², — оказываются образцом бессмыслицы, абсурда, погружающего читателя либо в рутину «голой» сущности, либо возносящего его до абстрактной патетики, ходульно приподнятой пустоты. «Носитель» романтической иронии (точнее, то, что соответствует ему в прозе Некрасова) с умыслом обезличивается, обмельчается: движение, текучесть романтического мира воплощается как «бег на месте»,

¹⁸ Жук А. А. Указ. соч. — С. 29.

¹⁹ Берковский Н. Я. Э. Т. А. Гофман//Гофман Э. Т. А. Новеллы и повести. — Л., 1936. — С. 95.

²⁰ Там же.

²¹ Берновская Н. М. О романтической иронии в творчестве Э. Т. А. Гофмана. Автореф. ... дисс. канд. филол. наук. — М., 1971. — С. 14.

²² Чавчанидзе Д. Л. «Романтическая ирония» в творчестве Гофмана.// Вопросы зарубежной литературы. Моск. гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина. Уч. зап., № 280. — М., 1967. — С. 354.

как хождение по кругу, из которого нет и не может быть выхода. Универсализм охвата жизни, предопределивший глубину психологизма в творчестве романтиков, подменен механистической суммой отдельных свойств, сведен к едва ли не классицистической схеме; наконец, философский смысл, символика, характерные для гофмановского мира, полностью выхолащиваются, изымаются, заменяясь лишь одним элементарным смыслом, буквальностью — откровенной и самодостаточной.

У Некрасова как бы удвоенная — по сравнению с Гофманом — ироническая буквальность. Если Гофман, раскрывая трагедию духовности в мире, «дает схему... обезличенного человека бюргерского общества в ее чистом виде — ...изображает человека, превратившегося в автомат, в куклу, в марионетку в буквальном смысле»²³, то Некрасов констатирует факт такого превращения как явление обычное и заурядное, даже комическое. «Неудачники» в его произведениях изображены таким образом, что становится понятной их заведомая обреченность, их беспомощность перед лицом реального бытия. Это люди, не ведающие почвы действительности, для которых романтико-ироническая стихия (в ее мировоззренческой сущности) — своего рода прикрытие от подлинной жизни, от ее непредсказуемо многообразных проблем. Человеческая несостоятельность, «несовершенство» таких героев в действительном мире обусловлена заведомым отсутствием в них собственно личности. Образы Кука, Заедина, Грациозо, помещика двадцати трех душ, героя «Кареты» составлены как простейшие комбинации разнородных элементов, лишенных внутренней содержательности. Собранные вместе, «принадлежности человека» (7, 109) объективно выступают в качестве искусственной замены его самого.

Свойства миров «живого» и «неживого» не только постоянно подменяют друг друга (как было у Гофмана), но и уравниваются в значении и способе изображения, обнаруживают одноприродность. В рассказе «Двадцать пять рублей» Заедин, в соответствии с фамилией — чиновник-неудачник, не случайно влюбляется в манекен: он сам — хаотическая смесь «живого» и «неживого», шаржированное писателем совмещение разных стилей, эпох, национальностей. Его внешний облик — пародия на романтическую идею «коллектива искусств» (Н. Я. Берковский), синтеза культур в некоей, не поддающейся логическому объяснению, универсальной данности. «Наружность его была прекрасна: новогреческий нос, санскритский подбородок, испанская смуглость, сенегамбийская важность и множество других приятностей делали личность его чрезвычайно интересною» (7, 109). В повести «Живописец», написанной десятью годами раньше, Н. Полевой подчеркнул тенденцию к стереотипности в романтическом воззрении на образ живописца. Близкий автору Мамаев представляет себе художника «с грече-

²³ Берковский Н. Я. Э. Т. А. Гофман. // Гофман Э. Т. А. Новеллы и повести. — С. 73.

ским профилем Гете, германским профилем Шиллера, потухшими в борьбе сильных страстей глазами или невыносимую, наполеоновскую бесцветностью глаз». В его облике допускаются «байроновская изысканность» в одежде, нечто восточное; возможны «шиллеровские локоны», «гофмановская дикость»²⁴.

Если Полевой слегка подтрунивает над таким книжным представлением (в жизни, считает он, необыкновенное часто скрывается под оболочкой заурядности), то Некрасов сатирически превращает портрет своего героя в набор не имеющих смысла признаков, общих мест, штампов. По тому же принципу строится изображение духовного мира Заедина (если можно так его назвать), являющего смесь физических, химических, моральных, но никак не органических, живых начал жизни. Писатель как будто стремится сообщить нам нечто важное о личности Заедина — на самом деле ничего не сообщается, мы ничего не узнаем о нем, так как не можем заглянуть внутрь «обставляющих» героя, прочно воздвигнутых автором трафаретов. Так, по замечанию писателя, «неиспорченная душа его» представляла собой «богатый, отрадный рудник». Из него, как иронически говорит автор-повествователь, мог бы выйти «целый четверик добродетели». «Терпение, смиренномудрие и кротость» героя предлагается мерить «аршинами», его сердце рассматривать как подобие густонаселенного дома со множеством разных, «прекрасных» и «грязных» квартир (7, 109).

Внутренняя жизнь Заедина, если верить писателю, только в том и состоит, что «добродетели» и «пороки», гнездящиеся в его сердце, время от времени меняются местами и, соответственно, обмениваются при этом квартирами. В кульминационный момент, когда на карту поставлена судьба героя, «добродетель» покидает его сердце — освобождает квартиру. Перед нами выдержанная в духе классицистических аллегорий, сатирически осмысленная картина: «Вот добродетель собрала под мышку свои пожитки и ждет у порога; порок отворил дверь и дразнит ее языком... <...> В сердце твоём началась драка! Скорей за надзирателем! Где он, твой рассудок? Он угорел в квартире порока, он пьян ... спит! Горе, горе тебе! Беги! <...> Но ты недвижим...» (7, 112).

Примеры бессмысленного, насквозь иронического нагромождения штампов Некрасов мог встретить у Гофмана. В 40-е годы русская критика уже увидела в произведениях Гофмана не только иронию нравоописательного толка, но и иронию универсальную, иронию как общий принцип восприятия бытия²⁵. Молодой Некрасов в прозе подобрал к ней сатирический эквивалент, где форма

²⁴ Полевой Николай. Избр. произведения и письма. — Л., 1986. — С. 181.

²⁵ В 1840 г. «Отечественные записки» в комментарии к статье И. Труна «Э. Т. А. Гофман, как музыкант» писали о Гофмане как о «гениальном поэте»: его «фантастические повести заключают в себе в высшей степени увлекательный рассказ, глубокую иронию, богатство, разнообразие и силу мысли». — Отечественные записки, 1840. — Т. 9, № 3, Отд. 2. — С. 1. Курсив мой — Н. В.

вытеснила содержание и приняла его роль. Если у Гофмана смешение сфер «реального» и «идеального» миров несло прямое на- зидание, символизировало профанацию духовных ценностей: «что было внизу, то стало вверху»²⁶, — то у Некрасова «реальное» и «идеальное» уже лишь знаки этих сущностных понятий, заформа- лизованные категории, необходимые писателю в качестве вспомо- гательного материала для создания собственной картины мира, сатирически-гротескного изображения жизни людей.

Метафизичность поэтики классицизма — именно то качество, которое побуждает Некрасова применить ее, когда дело касается героев типа Заедина, факт существования которых в большей сте- пени чем к жизни, относится к области творческой, подлежит ее регламентациям, является следствием мистификации в сфере ли- тературы. Личности таких героев безжизненны и неподвижны; ес- ли им присуща добродетель, то она «китайская», то есть имеющая качества «застоя, догматизма, доходящих до карикатурности», как отмечено в комментариях (7, 552). «Парение» этих героев над объ- ективными законами действительности, характерный для концеп- ции романтиков взгляд «поверх» реальных вещей — имитируется и развенчивается Некрасовым, который противопоставляет иллю- зорной свободе социальную зависимость, жесткий духовный и жи- тейский стереотип. Если сохранение и подчеркивание литератур- ных стереотипов понадобилось Некрасову, чтобы по контрасту от- тенить широкий диапазон действительных человеческих отноше- ний, в их глубокой диалектике, то выявление стереотипов жизни помогло ему раскрыть ее фальшивые пласты, воображаемую со- держательность, мнимую диалектику.

В романтическом искусстве «эмпирия» нужна была «отрица- тельно» — «как жертва, как горючий материал, без которого не может состояться зрелище иронической «свободы»²⁷. В творчестве Некрасова «зрелище иронической «свободы» обусловлено целью доказать объективную важность жизненной «эмпирии», ее роль для человека — в самом широком смысле, как житейской и обще- ственной среды его обитания. Если романтический поэт своей сво- бодой демонстрировал, что «граница была им самим поставлена, что в его власти было и признать ее и отменить»²⁸, то Некрасов утверждает, что волеизъявление, оторванное от почвы действитель- ности, не способно с ней по-настоящему взаимодействовать, что поэт не только «бесконечно возвышается» над миром (Ф. Шле- гель), но и, обитая в этом мире, неизбежно ощущает на себе его реальную «власть». Чем сильнее проступает в прозе Некрасова конкретика жизненных обстоятельств, тем искрометнее — на этом фоне — выглядят взрывы безудержного романтико-иронического

²⁶ Берковский Н. Я. Э. Т. А. Гофман. // Гофман Э. Т. А. Новеллы и по- вести. — С. 52.

²⁷ Берковский Н. Я. Эстетические позиции немецкого романтизма. // Литературная теория немецкого романтизма. — Л., 1934. — С. 35.

²⁸ Там же. — С. 37.

воображения. Если в произведениях романтиков «ограниченное только для того избирается, чтобы через него показать абсолютное»²⁹, то в экспериментально-ученических повествованиях молодого Некрасова «абсолютное» должно усилить впечатление «конечности», осязаемости мира, конкретности и определенности его реальных границ.

Некрасов подчеркивает зависимость человека от житейски-шаблонных ситуаций, меряет человеческую жизнь расхожими бытовыми «клише» (жизнь Александры Ивановны в одноименной повести предстает как жизнь «в четырех экипажах»; жизнь и смерть человека ставятся в зависимость от «дурной погоды»; слово «гувернантка» трактуется однозначно социально: это «участь жизни, насильно навязанная судьбой» (11₂, 27).

Ирония поздних романтиков, вскрывшая антитетичность бытия, его распад на «мир конечного и мир бесконечного» (Ф. П. Федоров), в прозе Некрасова создает сферу «отталкивания»: полемически по отношению к ней возникает иная концепция (собственно авторская), признающая самоценность обоих этих миров. Ирония уступает место полифоническому сосуществованию — в буквальном смысле — реалей той и другой бытийных субстанций.

Это особенно зримо обнаруживает эволюция метафоры в ранней прозе Некрасова. Так, в черновом варианте «Повести о бедном Климе» о положении обманутого героя, оставшегося без пристанища и замерзающего на ступенях чужого дома, сказано следующее: «Зубы его стучали, [посинелое лицо странно лоснилось], и лицо начинало синеть, весь он дрожал от холода, только глаза ярко горели, как будто в них сосредоточился весь жар, недостаток которого ясно заметен был в теле» (8, 460). При несомненном сочувствии внутренне близкому ему герою, писатель не удерживается от иронии над наблюдаемой «невязкой» духа и тела. Это несоответствие «жара» души и стынущей умирающей плоти в идеалисте 40-х годов не только трагично, но и трагикомично. В героях же, чей «романтизм» — лишь оболочка пошлости, в таких, как Побегушкин в неоконченной повести Некрасова «Сургучов» (1844—1847), гротескность антиномии души и тела уже не смягчена симпатией повествователя: «а душа-то у меня вся в глазах...» (8, 288), — говорит совсем по-хлестаковски Побегушкин.

В приведенном выше фрагменте из вариантов «Повести о бедном Климе» дуализм души и тела совсем в духе Гофмана и его предшественника Жан Поля Рихтера составляет «юмористическую параллель между реализмом и идеализмом»³⁰, по выражению последнего, выступая очевидным объектом иронии. Однако этот фрагмент принципиально изменен Некрасовым в окончательном тексте. Ироническая метафоричность здесь уже полностью отбро-

²⁹ Там же. — С. 106.

³⁰ Цит. по кн.: Тронская М. Л. Немецкий сентиментально-юмористический роман эпохи Просвещения. Изд. Лен. ун-та, 1965. — С. 143.

шена. Повествование стремится объять общий характер сложнейшего момента жизни героя и сделать это с предельной точностью и объективностью: «Клим дрожал всем телом; глаза его горели болезненным огнем, голова была горяча, как раскаленное железо, а по всему телу пробегал судорожный холод; вследствие душевных потрясений и продолжительной прогулки на сыром воздухе недавняя болезнь, очевидно, начала возвращаться» (8, 35).

Мы наблюдаем любопытное явление в перифрастическом стиле Некрасова: хорошо понятные ему позднеромантические метафоры прочитываются заново и по-иному — не в своем философском, эмоционально-экспрессивном или художественном значениях, а совершенно вне сферы не только риторики, но и в целом эстетики, как сугубо жизненный факт, документально схваченное мгновение, которое нужно принять непосредственно и буквально, не фантазируя и не иронизируя.

Это свойство поэтики Некрасова особенно заметно выступает в сравнении со стилями предромантической и романтической эпох, например, с художественной манерой Жан Поля. Философско-моралистические рассуждения этого писателя кажутся узнаваемым, но далеким прообразом конкретных, «земных» наблюдений Некрасова. Таково, например, ироническое замечание Жан Поля в романе «Титан» о том, от чего зависит рай на земле: «Действительно, при наличии молодости — летней погоды — невинности — свободы — красивой местности — и высокой любви и дружбы можно на земле составить нечто вроде того, что на небесах называют небесным»³¹. Нетрудно заметить, что невинность, высокая любовь, дружба, свобода — с одной стороны, и летняя погода, красивая местность — с другой сознательно ставятся в один ряд, как будто автор не замечает их явных различий и, как представитель своего времени, ищет, прежде всего, элементов «связующих» и «всеобщих».

Внешне похожа, но по внутренней задаче уже другая — противоположная романтической — ирония в ранней прозе Некрасова. В «Повести о бедном Климе», говоря о крайнем положении героя, который должен выбрать между близостью голодной смерти и спасением духовных ценностей: совести, нравственной чистоты и иных добродетелей, — автор замечает от себя: «Согласитесь, что надобно иметь большую твердость, чтоб устоять против явных искушений и остаться верным добродетели в такую дурную погоду...» (8, 35). Аналогичный пример в рассказе «Карета» (1841): «вид грязных сапогов побеждает твердость моего сердца» (7, 160). Когда в рассказе «Без вести пропавший пиита» (1840) дошедший до крайней нужды герой собирается воскликнуть:

*Мне покров небесный свод —
А земля постелью! —*

³¹ Там же. — С. 149.

он тут же торопится предостеречь читателя от улыбки над литературностью этого восклицания и заметить, что в данном случае следует произвести «перевод» с языка романтического на язык житейский: когда «в желудке пусто, в кошельке пусто» и нет крыши над головой, то значительно важнее то, что стоит за романтической фразеологией и о чем герой говорит: «В этом нет ничего комического!..» (7, 67).

Ирония в эстетическом своем качестве у Некрасова звучит более приглушенно, чем буквальный смысл сказанного. «О, вы не испытали!», — восклицает рассказчик истории «бедного Клим», и в этом возгласе, заключающем «крик души», слышно истинное страдание, пережитое и осмысленное самим автором. Романтическая ирония изначально предполагает некий эстетический момент в интерпретации мира. В период, когда Некрасову открывалась вся правда действительности, все значение сущности, такая ирония отступала на второй план. На первый план выступила сама жизнь в ее полноте и нагой истине, лишенная всякого преобразования и совсем не совпадающая с риторически-ходульной или иронической трактовками ее в романтизме.

В «Повести о бедном Климе» отмечается, что «во всяком другом случае герой..., верно, распространился бы с той высокой и гордой иронией, к которой столько был способен, об удобствах и приятностях ночлега на улице под открытым небом, где вольно дышится во всю грудь и сладок сон, навеваемый пронзительным гуденьем осеннего ветра и охраняемый добрыми светилами ночными. Но теперь, когда холод сковал ему даже самый язык, он мог отвечать только:

— Ночую и здесь» (8, 36).

Как контрастная параллель романтизованно-изысканному слогу здесь же звучит просторечный говорок старого нищего:

— Плохой ночлег на улице... — Слышь, как ветерок-то гудит — ветерок-то с моря: проберет хоть кого... Вишь, ты как дрожишь... <...> Пойдем к нам... у нас не больно красиво и просторно, зато тепло... переночуешь, а там куда хочешь ступай себе... А? (8, 36).

Типичны случаи, когда Некрасов настаивает на устранении того переноса значения, который является сутью всякой метафоры, ради буквального ее прочтения, ради обнаружения — по контрасту с перифрастическим — первоначального, признаваемого теперь основным, смысла. Так, в повести «Сургучов» особо подчеркивается, что, предлагая читателю сопровождать его в путешествии «по грязной лестнице, в грязные комнаты, к грязным людям», автор «ставит здесь слово «грязный» в том смысле, в каком понимают его многие читатели» (8, 294), — то есть в очень близком к прямому, фактическому, конкретному. К одному из персонажей романа «Жизнь и похождения Тихона Тростникова» относится замечание: «...он постоянно носил при себе замаранный (и в буквальном и переносном смысле) аттестат свой..» (8, 276).

Особенно много двусмысленностей (с акцентировкой на прямом значении) допускает истолкование метафор в рассказе «Карета»: «С тех пор любимым моим занятием было скакать по улицам и смотреть, как грязь от моей кареты попадает на лица прохожих. <...> Я утешался мыслию, что в отместку за обиды, нанесенные мне, пятнаю теперь сам грязью человечество». Сломав свою карету, герой успокаивает себя тем, что «стер с лица земли хоть одну из тех двуместных гадин, которые столько людей, не исключая и меня грешного, запятнали грязью!» (7, 162—163).

Иронически утрированная Некрасовым свобода переносов значений (столь характерная для романтической иронии) как раз и подчеркивает, что человек в его гражданской функции нерасторжимо связан с обществом, духовно соотнесен с ним. И Заедин, и герой «Кареты», и капитан Кук, и помещик двадцати трех душ, в сущности, обусловлены как личности своим реальным бытом, положением, всей социальной средой. За эклектическим стилем, выражающим, в большей или меньшей степени, внутреннее содержание данных героев и раскрывающим человеческую их суть, — отчетливо проступают признаки их социальной роли: одному предназначена участь помещика, другому — чиновника, третий был и остается ростовщиком.

Именно таким глубоко социальным и вместе с тем заостренно гротескным образом является капитан Кук — герой одноименного рассказа Некрасова (1841). Образ его, как и другие, ранее рассмотренные нами, в большей степени условен, чем всерьез очеловечен. Перед нами, собственно, набросок личности, внутри пустое и при этом собранное из мозаичных — по содержанию и форме — частей целое. Даже звание и имя этого героя «взяты на прокат» у подлинного капитана Кука (он упомянут в рассказе), позаимствованы ввиду отсутствия собственного лица, а значит, и своего имени. И такой, ненастоящий капитан Кук изображен Некрасовым в четко очерченных двух сферах: в сфере романтической (с приставкой «ультра») и в сфере бытовой, обыденной, где, по замечанию, вскользь брошенному автором, Кук — «почтенный» человек, ростовщик.

Двойственность бытия (которой Гофман наделил многих своих героев) в персонажах Некрасова воплощена в сатирически гиперболизированном виде. У Гофмана иронические чудачки, тем более волшебники и маги, как правило, существуют «в двух ипостасях — в своей основной функции магов, существ сверхчеловеческих, и в простом бюргерском облики чиновника, ремесленника, врача»³². Обе ипостаси позднеромантического мировоззрения Некрасовым «отчаянно» и метко пародируются. Смещение «идеальной» и «вещной» сфер в романтической иронии передается им путем абсурдного нагромождения житейски пошлых и фальшиво патетических

³² Берновская Н. М. Об иронии Гофмана // Художественный мир Э. Т. А. Гофмана. — М., 1982. — С. 230.

проектов и речей Кука. Мечты капитана о женитьбе на надворной советнице Абрикосовой перемежаются с мыслями о грядущих процентах, любовные излияния адресованы не только как таковой советнице, но и со всех сторон облюбованному, принадлежащему ей дому. Автор резко подчеркивает это соседство несовместимого: «Мечты о любви, процентах, переделке дома и о подобном тому провожали капитанскую душу нашего героя до самых ворот дома Абрикосовой...» (7, 149).

Когда же эти мечты неожиданно для героя терпят крах, в душе его начинается настоящий содом (подобный «пожару» в сердце Заедина) — мы понимаем это по обрывкам фраз, по диким восклицаниям, причудливым словесным сочетаниям, гибридным в семантическом и стилистическом планах. В «яростных» воплях капитана Кука есть, кажется, все: «Я ощущаю предвкусие ее объятий... подъезжаю к ней; самый дом мне улыбается... вдруг... адские проценты! демонский хохот ростовщика над бедняком, принесшим в заклад свое бедное сердце! Ха-ха-ха! у него ничего больше... каменный... вдова... дом... прекрасная... Я разорен! Крови, Степка, крови! — вторично воскликнул Кук и опять проглотил стакан. Но ничто не успокаивает бедной души его». Сатирическая параллель с Шекспиром организует строй всего произведения: «Степка подал ему стакан красной жидкости, которую он выпил с жадностью.

— Отелло! сколько разительного сходства! в судьбе моей с твоею! Ты блаженствуешь... семейное счастье тебе улыбается... Дездемона — ангел, Дездемона — рай души твоей... вдруг... все переменяется: Дездемона — демон, ад души твоей... «Крови, Яго, крови!» — восклицаешь ты, и сердце твое разрывается... Так и я. Обольстительные мечты лелеют пламенную душу мою... Домна — кумир мой, Домна — лучезарная звезда моего счастья...» (7, 152).

Автор и сам как будто усваивает тенденцию скользить по поверхности бесконечно многообразных явлений жизни. Тем саркастичнее его откровенно сатирический комментарий: «О, как тяжело потерять веру в людей, в счастье, в жизнь, в дев, в мечту, в каменные строения, в чистоту нравов; о, ужасно! Будь у него бронзовая голова на каменном фундаменте... он бы и тут не выдержал!..» (7, 152).

До пародийного предела доводится прием, уже присутствовавший в прозе Гофмана. Анализируя поэтику заглавий вигилий в «Золотом горшке» (Некрасов мог прочесть повесть в «Московском наблюдателе»³³), Н. Я. Берковский отметил, что сама по себе «важна случайность сбрасывания в одну кучу больших и малых происшествий», универсальный эклектизм «с его перепутанностью людей, их психики, намерений, надежд с бытовою, вещною чепухой, незаслуженно и удивительным образом перерастающей границы своей нормальной значимости»³⁴.

³³ «Московский наблюдатель», 1839. — Ч. 1, № 1, Отд. 2.

³⁴ Берковский Н. Я. Э. Т. А. Гофман. // Гофман Э. Т. А. Новеллы и повести. — С. 53.

Некрасов, очевидно, сам не сознавая того, следует традиции, заложенной прозой Гофмана; вместе с тем, посредством своей иронии, он уже и отталкивается от нее, полемизирует с ней. В его творчестве живет дух просветительского морализма, о чем, в частности, свидетельствует приобщение молодого автора к идеям сентиментализма, глубоко прочувствованные стилизации, соответствующие этому направлению. Не случайно Некрасов с симпатией относился к известным ему произведениям Жан Поля Рихтера и к его русским подражателям, обнаружившим «глубокое поэтическое развитие души...» (11₁, 122). Вероятно, Некрасову импонировали не только «компактность и сила слога германского мыслителя-поэта» (11₁, 124), но и нравственно-дидактический пафос его сочинений.

«Наличие серьезных и чувствительных элементов лишает юмор Жан Поля разрушительной тенденции, присущей романтической иронии, — отмечается в современном исследовании. — <...> У Жан Поля острое чувство юмора неизменно сочетается с положительной мировоззренческой программой: презрительному неверию романтиков в реальное бытие он противопоставляет пусть ограниченную, но очевидную попытку изменения этого бытия. <...> Жан Поль не знает этического релятивизма; он утратил веру в иллюзию, но не в ценности нравственного порядка. <...> «Моральному равнодушию» романтиков он противопоставляет чисто просветительскую нормативность, ригористическую оценочность»³⁵.

Глубинный пафос ранних произведений Некрасова, отрицающий ироническую концепцию романтиков, свидетельствует о том, что, вопреки зыбкости и относительности социально-этических понятий своей эпохи, писатель искал истин, в моральном смысле безотносительных. Его ранние повести и рассказы, свой вариант переводной мелодрамы А. — Ф. Деннери и Г. Лемуана, получившей название «Материнское благословение, или Бедность и честь» (1842), буквально наполнены нравоучительными сентенциями, вроде: «честная бедность все-таки лучше богатого бесчестья» (7, 186), «я не хочу купить несчастья бесчестным поступком» (8, 10) и т. п. Нравственные искания молодого писателя составляли сложный процесс, который мог приобретать разные направления: с одной стороны, отвергались истины общеизвестные, косные, догматические; с другой — не принимались аморфность, «равнодушие» этического порядка, требовались четкость и определенность в тех случаях, когда дело шло о выборе пути, о нормах, обязательных в человеческих отношениях.

В «Заметках о журналах за сентябрь 1855 года» Некрасов ясно выразил суть своей этической позиции, связав ее непосредственно с задачами художественными: «...если б искусство, перестав служить истине единой и вечной, начало служить истине относи-

³⁵ Тронская М. Л. Немецкий сентиментально-юмористический роман эпохи Просвещения. — С. 215—216.

тельной, идея добра и зла, нравственности и порока смутно стала бы представляться...» (11₂, 179). С этой точки зрения ирония всех типов, которой недоступно подлинное созидание и предназначено быть только средством для построения в будущем более совершенного, прочного и счастливого мира, — для Некрасова злая, губительная «рутина». «Рутинщина лицемерия и рутинщина иронии губят в нас простоту и откровенность»³⁶, — писал он Л. Н. Толстому в 1857 году.

Но в 40-е годы юмор, основанный на заведомом использовании писателем контрастов стиля (патетика сменяется пародией, романтическая эмоция просвечивается иронией, а в целом эта смесь становится объектом сатиры), характерен для первых сочинений Некрасова и присущ большинству его ранних опытов в прозе. Ирония Некрасова-прозаика, по сути дела, воплощает поиск синтеза поэзии и жизни на реальной основе. Но сам этот поиск для него был невозможен вне традиций, в частности, вне приобщения к ценностям, созданным романтической эстетикой. Этим и обусловлено, в определенной мере, своеобразие некрасовской сатиры в прозе 1840-х годов, основанное на сложной внутренней соотнесенности с иронической концепцией поздних романтиков.

³⁶ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. — Т. 10. — С. 331.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ РЕАЛИИ В ПРОЗЕ НЕКРАСОВА «СВОЕ» И «ЧУЖОЕ»

Уникальная литературная «памятливость» Некрасова, определившая одну из характерных особенностей его поэтики, проявилась в его творчестве очень рано, практически была присуща ему изначально. Разумеется, в процессе становления писательского мастерства, стиля художника сущность и функции литературности видоизменялись. Множество литературных реалий в стихотворениях сборника «Мечты и звуки» качественно не сравнимо с литературностью стихотворения «Поэт и гражданин» или романа «Тонкий человек, его приключения и наблюдения» и поэмы «Современники».

Соотношение «своего», оригинального, и «чужого», заимствованного, переход друг в друга, на первый взгляд, взаимозакрывающих противоположностей — слагаемых творчества, наиболее зримо выявляется в прозе молодого Некрасова. Исследователи обращались к ней чаще всего в поисках автобиографического или разыскивали в прозе поэта преимущественно социальное (что, заметим кстати, является не лучшей приметой некрасоведения в целом).

Между тем ранние прозаические опыты Некрасова, весьма разнообразные по темам и стилистике (хотя многие повести и были названы им самим «очень глупыми»), представляют безусловный интерес с точки зрения их литературности, обильный насыщенности литературными реалиями самого широкого диапазона. Именно в его первых повестях (также как и в фельетонах, водевилях, критических статьях) отчетливо прослеживается сложный процесс постижения общепоэтического, общелитературного, присущего эпохе. Процесс этот сопровождался переосмыслением чужого, притом или развенчиванием и, в конечном счете, творческим осмыслением литературных явлений.

Молодой художник впервые сталкивается с традиционными и окаменевшими литературными ценностями (многие из них стали общим местом в литературе), по-своему отбирая их, иронически оценивая и пользуясь, нередко именно в этих целях, чужим как своим. Некрасова (и в этом его можно сравнить с Пушкиным) отличает скептическое отношение к литературной собственности, к литературным канонам. Именно потому он свободно обращается с литературными образцами и реалиями, притом, сразу со многими, пользуясь ими как строительным материалом для обретения

собственного стиля. Строго говоря, индивидуальный стиль в Некрасовской прозе так и не сложился, оставшись в известной мере конгломератом элементов романтического, сентиментального, реалистического («натуральная школа»). По-видимому потому писатель и оставил прозу. Свой индивидуальный стиль Некрасов, как известно, обрел в поэзии. Но усвоение и приспособление литературного материала, причем в самых разнообразных стилевых формах (литературные реалии, реминисценции, скрытые и явные, цитаты, свободное обращение с классическими литературными именами разных эпох и третьеразрядными — современности и т. д.) — черта, присущая и поэзии Некрасова — начинается с его первых прозаических опытов.

Заметим, что эта особенность поэтики Некрасова являлась одновременно характерной приметой литературного процесса первой половины XIX века, нашедшей свое воплощение в поэзии Жуковского, Пушкина, Лермонтова, Тютчева, в творчестве Тургенева, Достоевского. Начиная с Жуковского в русской литературе распространилась особая литературная взаимосвязь между художниками, проявлявшаяся в свободном пользовании мотивами, образами, метафорами, литературными строками и в качестве поэтического выражения, и как средство поэтического общения: диалога или спора¹. Напомним шутливое пушкинское высказывание: «Очень хотелось что-нибудь украсть» — как ощущение литературной всеобщности.

Кроме того «литературность» как одно из слагаемых поэтики Некрасова включает в себя широкий спектр реакции писателя на литературный процесс, на «чужое» слово. Обильные эти отклики на события литературной жизни прошлого и современности воплощались в его творчестве по-разному: и методом прямого или прикровенного цитирования чужих источников, часто, иронически в полемических целях (этот прием характерен для его статей и рецензий), и с целью творческого усвоения или отталкивания (например, в фельетонах, повестях). Иногда писатель прибегал к прямым или скрытым реминисценциям, к завуалированным намекам на взаимоисключающие литературные источники, от классических и второстепенных вплоть до бульварной литературы.

Таким образом чужое слово у Некрасова многофункционально: от оценочности до клише (тоже форма осмысления). Процесс освоения его (сознательный или противувольный) связан со становлением индивидуальности художника, с психологией его творчества, — с одной стороны. С другой, — с восприятием литературы как коллективного творчества, в котором взаимодействуют и дополняют друг друга как сходные, так и взаимоисключающие явления.

Одной из важнейших проблем в уяснении функций литературных реалий («своего» и «чужого») в творчестве Некрасова явля-

¹ См.: Подгаецкая И. Ю. «Свое» и «чужое» в поэтическом стиле: Жуковский — Лермонтов — Тютчев // Смена литературных стилей. — М., 1974. — С. 201—204.

ется проблема общения с читателем. Первые беллетристические и фельетонные произведения начинающего автора предназначались преимущественно массовому читателю, требующему от литературы занимательности и доступности. Все это в известной мере определило характер литературных реалий, рассчитанный на узнаваемость.

Существенно и другое. В искусстве диалога с читателем Некрасов отталкивается от Гоголя, давшего современникам и его последователям замечательный творческий импульс — способность авторской иронии. Вот почему рассказы и повести Некрасова отличались, например, от экзотических, причудливых и насмешливых повестей О. И. Сенковского («Барона Брамбеуса»), несмотря на внешнее (фельетонно-насмешливый тон) сходство. И хотя Сенковский шел также от жанра фельетона, умело «превращая обыденное повествование в ироническое, вкрапливая в него едкие намеки на реалии современной жизни»², и его повести были подчас художественно совершеннее, все же обилие литературных откликов (их структурно-композиционная значимость) отличало прежде всего Некрасова.

Зрелый поэт опирался на близкого себе по духу читателя-современника. Соответственно трансформировалась и усложнялась его литературность. И, наконец, она сходит почти на нет в поэме «Кому на Руси жить хорошо», воплотившей в себе народно-поэтическое мышление и соответственно народно-поэтическую стилистику.

Обратимся к беллетристическому произведению Некрасова, наиболее характерному с точки зрения соотношения и «переплавления» в нем «своего» и «чужого». «Без вести пропавший пиита» (1840) — один из первых рассказов девятнадцатилетнего автора, посвященный теме литературного «поприща», литературной «карьеры» как способа самоутверждения героя — «маленького человека»³. И поэтому не случайна основательная насыщенность его соответствующими литературными цитатами, ассоциациями, аллюзиями, пародиями. Не преувеличивая литературной значимости первого опыта, интересно проследить, как функционируют «чужие» реалии в некрасовском контексте. Являются ли они только иллюстрацией той или иной авторской мысли (что вполне естественно для начинающего писателя) или органически включаются в художественную ткань, в известной мере организуя ее.

Уже само заглавие рассказа «Без вести пропавший пиита» несет в себе двойственную образную тональность. Есть нечто от

² См.: Кошелев В. А., Новиков А. Е. «...Закусившая удила насмешка...»//О. И. Сенковский. Сочинения Барона Брамбеуса. — М., 1989. — С. 17.

³ Мотив «писательства» (равноценного «казенному месту») в 40-е годы только намечался в литературе. Позднее к нему обратятся Достоевский в «Бедных людях», Гончаров в «Обыкновенной истории», Шедрин в «Запутанном деле» и сам Некрасов в романе «Жизнь и похождения Тихона Тростникова».

трактатного в устаревшем слове «пиита»⁴ (от «пиитика», «риторика»), но книжно-ученое в нем сразу же теряет свою мудрость и обретает иронический оттенок в сочетании с заземленным — «без вести пропавший».

Иронический настрой повествования задается и двумя эпиграфами в форме «чужих» строк, сочиненных по-видимому самим Некрасовым. Первый (— «Что это за такое бессловесное животное?— То, которое словесности не обучалось») ассоциируется с фразой из комедии Фонвизина «Недоросль» («дверь прилагательна, потому что она приложена к своему месту») и как бы намечает внешне незатейливую канву повествования: «историю трудного и неблагоприятного жребия литератора» (7, 59). Второй, преднамеренно алогичный («Хотя я иностранным языкам еще не обучался, но все-таки до личности своей коснуться не позволю. Некие»), выделенный курсивом с целью акцентировать внимание читателя на «чужой» речи, усиливает неожиданный и комический подтекст рассказа.

Организует повествование «Без вести пропавшего пииты» реминисценции из современной литературной жизни и из литературного прошлого, перенесенного в современность. В карикатурно-пародийное поле риторических упражнений Ивана Ивановича Грибовникова (плодовитого поэта-импровизатора)⁵ включены и Шекспир, и Вальтер Скотт, и Пушкин, и Гоголь, и Н. Кукольник, и Крылов, и Василий Тредиаковский, и Сумароков, и Торквато Тассо, и сам Некрасов. При этом функции этой пестрой мозаики весьма разнообразны.

Используя реалии из классической литературы, Некрасов на первый взгляд как бы отделяет жизнь своих героев, людей заурядных и незадачливых, от мира высокой поэзии. На деле же происходит органическое вживание литературного материала в ткань повествования и усиление ее пародийности и ироничности. Так, упоминание пиитой Грибовниковым «всеобъемлющего гения Шекспира» в несовместном и парадоксальном словосочетании («Мы удивляемся Шекспирову гению, но знал ли сей великий мясник...» и Вальтера Скотта («всем известно, что Вальтер Скотт миллионы нажил писанием» — 7, 49) в контексте высокопарных рассуждений

⁴ В рецензии на «Парижские тайны». Роман Э. Сю. «Перевод В. Строева» Белинский назвал слово «пиитический» «семинарским». «Напрасно переводчик употребляет семинарское слово *пиитический* вместо общепринятого поэтический: ведь никто уже не употребляет теперь слово *пиит* или *пиита*» (Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. — М., 1981. — Т. 7. — С. 468. Ср. употребление этого слова Пушкиным в ином шутовском контексте в «Оде его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову»:

*А я, неведомый Пиита,
В восторге новом воспою
Во след Пиита знаменита
Правдиву похвалу свою*

(Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. — М., 1974. — Т. 2. — С. 9).

⁵ Фамилия героя (от грибовный — урожайный, обильный) ассоциируется и с известным выражением «съесть гриб» — попасть впросак, потерпеть неудачу.

героя о своей склонности к пиитике, ради которой он «пожертвовал местом в земском суде, при коем окромя прочих продуктов квартира, дрова и свечи» (7, 49), создает очевидный комический эффект и как бы подготавливает читателя к дальнейшим пародийным отсылкам. Вместе с тем возникает несоответствие между высокими реалиями и житейской коллизией: пиита Грибовников ищет пристанища в литературе как доходного «казенного места» («Что я могу на первый раз получить в год от пиитики?» — 7, 50).

Обращение к Шекспиру и Вальтеру Скотту является одновременно и откликом Некрасова на события литературной жизни. Известно, что конец 30-х — начало 40-х годов время наиболее интенсивного перевода пьес Шекспира в России. Вальтер Скотт был хорошо известен в русских переводах уже в 20-х годах.

Мотивы прошлой литературы переосмыслены и перелицованы в рассказе весьма расширительно.

Вряд ли случайно введено в текст название стихотворной трагедии: «Федотыч, трагедия в 5 действиях, в 16 картинах, заимствованная из прозаической пиимы Василия Кирилловича Тредиаковского «Езда на остров Любви» и написанная размером Виргилиевой «Энеиды», в стихах, с присовокуплением некоторых новооткрытых идей самого автора Ивана Ивановича Грибовникова, с принадлежащим к ней прологом и интермедиєю» (7, 53) — по своей стилистике представляющее собой пародию на классицистическую трагедию. Не исключено, что пародия метила и в витиеватые заглавия романтических трагедий типа «драматических фантазий» Н. В. Кукольника, сопровождавшихся множеством подзаголовков и не лишенных претензий авторских пояснений («примечаний сочинителя»).

Обозначенное здесь имя Тредиаковского смущало литературоведов, т. к. в 40-е годы его творчество утратило актуальность. Но зато именно в эту пору в русском обществе утвердилось неправомерно суровое отношение к нему⁶, способствующее созданию негативной репутации поэта, репутации, равноценной устойчивому мифу, что объяснялось рядом причин и прежде всего недостаточной в то время исследованностью биографии и творчества этого писателя. Во многом этому содействовал и Белинский, отрицавший какие-либо достоинства Тредиаковского как поэта и филолога. Кстати, и писал критик о нем неизменно в полупародийном, ироническом тоне. В статье «Полное собрание сочинений А. Марлинского» (1840), написанной до рецензии на сборник Некрасова «Мечты и звуки», Белинским создана одна из ярких пародийно-гротескных характеристик Тредиаковского: «И вот является какой-нибудь «профессор элоквенции, а наипаче хитростей пиити-

⁶ Исключение составляли очень немногие, среди них были Пушкин и Радищев, по достоинству оценившие филологические и грамматические изыскания Тредиаковского, его познания в русском стихосложении. См. об этом в статьях Пушкина: «Путешествие из Москвы в Петербург», «Александр Радищев»//Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. — М., 1976. — Т. 6. — С. 345, 193.

ческих», Василий Кириллович Тредиаковский, и пишет пиимы и разные стихословные штуки: его понимают, он нравится, и многие уже имеют идею *пииты*»⁷. Несколько ранее тот же Белинский одобрил карикатурное изображение Тредиаковского в романе И. Лажечникова «Ледяной дом» (1838) и, рецензируя этот роман, назвал «профессора элоквенции» «образцовой бездарностью, соединенной с чудовищными претензиями на гениальность»⁸. Спустя некоторое время в статье «Русская литература в 1840 году» критик добавил к этой красноречивой оценке (ставшей общим местом в литературе 40-х годов): «апотеоз школьной бездарности», искажающий язык своею «варварской фразеологией» и повторил похвалу И. Лажечникову за то, что в своем романе «вывел шута шутом, а не человеком достойным уважения»⁹. Так в литературных кругах создавался и обретал живучесть миф о Тредиаковском. Его пародийный образ (синоним глупости, поэтической тяжеловесности, бездарности, шутовства) возник гораздо раньше в результате острой литературной полемики его времени, получил широкое распространение еще при жизни писателя и в позднейшие годы, вплоть до 40-х годов XIX в.¹⁰

Некрасов использовал готовую пародийно-гротескную маску анти-поэта, прочно закрепившуюся в литературных кругах за Тредиаковским. Именно под таким углом зрения его имя упоминалось в статьях Белинского и в его рецензии на сборник «Мечты и звуки». В научной литературе высказывалось предположение о том, что в «Без вести пропавшем пиите» содержится «автоирония оскорбленного критиком автора» и «некоторая полемика против мнения Белинского, поставившего «Мечты и звуки» ниже творений Тредиаковского»¹¹. Не лишенное проницательности, это наблюдение нуждается в уточнении. Действительно, автоирония — один из доминирующих мотивов в рассказе. И тема Тредиаковского, звучащая в пародийном ключе, в известной мере ассоциируется с авторской судьбой (история со сборником «Мечты и звуки»). «Полемика» же с Белинским вызывает сомнение. Вероятнее всего, ассимилируя литературный штамп, Некрасов отталкивался и от Белинского, сравнившего «Мечты и звуки» не столько с «творениями Тредиаковского», сколько с распространенным гротескным представлением о нем. «Всякая крайность имеет свою цену, — заключает критик иронически после убийственной оценки некрасов-

⁷ Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. — М., 1978. — Т. 3. — С. 12.

⁸ Там же. — М., 1977. — Т. 2. — С. 365.

⁹ Там же. — Т. 3. — С. 185.

¹⁰ См.: Душечкина И. В. Своеобразие литературной борьбы середины XVIII века (Критика — пародия — миф)/Ученые записки Тартуск. ун-та, 1979. — Вып. 491. — Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. 31. — С. 24—25.

¹¹ Егоров В. А. Рассказ Некрасова «Без вести пропавший пиита» в литературной полемике 1840-х годов//Н. А. Некрасов и его время. Межвузовский сб. — Калининград, 1979. — Вып. 4. — С. 135: Ср. комментарий Б. В. Мельгунова к «Без вести пропавшему пиите» (7, 543—544).

ских стихов: — и потому Василий Кириллович Тредиаковский, «профессор элоквенции, а паче хитростей пиитических», — есть бессмертный поэт»¹².

Апелляция к Тредиаковскому, точнее к пародийной маске незадачливого и плодовитого поэта послужила поводом для создания содержательно значимого компонента рассказа — пародийно-комической фигуры пииты Грибовникова, получившей известность и литературную жизнь не только в творчестве Некрасова. «Да это что-то à la Грибовников!» упомянуто в водевиле «Утро в редакции» (1841) по поводу нелепых и высокопарных стихов поэта Трезвонова. В редакционном примечании к заключительным строкам рассказа «Без вести пропавший пиита», опубликованном в «Пантеоне» (1840, № 9), об этом литературном персонаже говорится как о реальном лице¹³. А в следующем номере журнала под пародийным стихотворением Некрасова «К ней!!!!» стояла подпись «Иван Грибовников». Позднее по этому типу Некрасов и И. Панаев создадут коллективный образ Нового поэта. С литературной личностью пииты Грибовникова соотносим и будущий Козьма Прутков¹⁴.

Включение этого существенного пародийного мотива в текст рассказа не явилось лишь аргументом борьбы писателя с литературным эпигонством (такая точка зрения бытует в некрасоведении), но стало прежде всего способом проявления автоиронии и автопародии, весьма ощутимых в художественной структуре «Без вести пропавшего пииты» и в некрасовской прозе в целом.

Обыгрывание в стихах трагедии «Федотыч» классицистической стилистики (напыщенные риторические пассажи, старославянизмы и т. д.) в сочетании с вульгаризмами («Советодатель мой и мой наперсник! внемлю/Тебе и нисхожу — с полатей я на землю» или «Итак надену я армяк и стару шляпу/Не сторгся б с небеси дождь яростный внезапу» — 7, 54) создавало комический эффект, метивший не только в абстрактных эпигонов, но главным образом в самого автора сборника «Мечты и звуки», писавшего в молодости высокопарные стихи. Завуалированный отклик на собственные стилизации, представленные в изобилии в «Мечтах и звуках», со-

¹² Белинский В. Г. Собр. соч. — М., 1978. — Т. 3. — С. 372.

¹³ «Мы благодарим автора за доставление нам этого интересного рассказа и с удовольствием и впредь поместим в «Пантеоне» опыты Ивана Ивановича, если они все будут так удачны как этот. Ред.»//Пантеон. 1840. — № 9. — С. 84.

¹⁴ Характерно их смысловое и даже портретное сходство. Напомним некрасовское описание внешности Грибовникова: «...черты лица его были резки и неправильны, в глазах выражалась необычайная робость, происходившая как бы вследствие сознания собственной ничтожности, нижняя губа была чрезвычайно толста, несколько отвисла и потрескалась; нос был довольно большой и несколько вздернутый кверху; волосы его сухие, немазанные, неровно остриженные, не показывали ничего общего ни с одной из европейских причесок; зачесанные ни вверх, ни вниз, они щетиной торчали над головой, в виде тангенса к окружности...» и т. д. (7, 47).

держится в гиперболлизированных и доведенных до абсурда стихотворных строках в рассказе:

*Раздался велий глас, и гладную вельми
К нему летящу зрит орлицу он с детьми...
Кто ужас выражал на свете сем достойно?
Кому, блаженну, сил дано премного столь,
Исчерпать сей предмет, изобразить пристойно?
Где, где счастливец сей: обнять его дозволь! (7; 55)*

Сравним одну из строф в некрасовском стихотворении о поэте «Два мгновения»:

*Связь с брэнною землей расторгнув без усилья
Свободен как орел, могуществен как царь
Широко распахнув развесистые крылья,
Над миром он парит. Везде ему алтарь! (1, 195),*

сатирически переиначенную в стихах Грибовникова.

Название «дактилохореического» стихотворения того же поэта «Зарождение плеснети в стоячем болоте, или Пиит в юности» ассоциируется с заглавием первой пьесы Некрасова «Юность Ломоносова. Драматическая фантазия в стихах в одном действии с эпилогом», названной им «Детской драматической фантазией». Отзвук строк из романтической баллады Некрасова «Рыцарь», навеянной балладами В. А. Жуковского, Ф. Шиллера:

*...мой друг, не дается
Нам прав уходить из подземных утроб,
Денница прекрасная скоро зажжется,
Прощай, до свиданья! ты в битву, я в гроб!... (1, 237)*

в пародийной тональности обнаруживается в «Без вести пропавшем пиите»:

*Вставай, владыка мой Федотыч, солнце красно
Взошло и на сей мир ослабилося ясно (7, 53)*

Давно замечено, что стихотворения Грибовникова «Одного поля ягода», «Величие души и ничтожность тела», «К жестокодушной!» представляют собой автопародии на многие стихи сборника «Мечты и звуки» («Разговор», «Красавице», «Непонятная песня» и др.)¹⁵. «Бездевушка» под названием «Величие души и ничтожность тела» в пародийном ключе воспроизводит напыщенный тон стихотворения Некрасова «Разговор», посвященного неизменной теме романтиков о тайных связях между душой и телом. В «Разговоре», построенном в форме диалога между душой и телом, читаем:

¹⁵ См.: Бухштаб Б. Я. Начальный период сатирической поэзии Некрасова 1840—1845//Некрасовский сб. — М.; Л., 1956. — Вып. 2. — С. 104.

*Прочь, искуситель! не напрасно
Бессмертьем я освящена.
Одной враждой, враждой ужасной,
Тебе до гроба я должна.*

*Когда безумством человека
Я ниже тела сочтена
Когда во дни земного века
Плодов дать миру не должна, —*

*Тебя отторгну я насильно,
И хоть однажды — труп бессильный —
Ты мне уступишь торжество!.. (1, 270)*

Романтическая стилистика этого стихотворения (в духе В. А. Жуковского, Н. Кукольника), так же, как и его главный мотив иронически перелицованы и пересыпаны прозаизмами в стихах пииты:

*Сколь вечна в нас душа, столь бrenно наше тело.
Судьба решила так: чтоб плоть в труд потела,
А дух дерзал в Парнас, минуты не теряв,
Подобно как летал во время оно голубь.
Всему есть свой закон: зимой лишь рубят пролубь,
И летом лишь пасут на поле тучных крав!..
У вечности нельзя отжилить мига жизни... и т. д. (7, 58—59)*

Послание «К жестокодушной», содержащее перепевы пушкинской (и Жуковского) строк («чудный гений»), представляет собой своеобразный сплав реминисценций и автореминисценций. (Кстати, к этому приему часто прибегал зрелый Некрасов — поэт, вступавший в диалог и с литературной традицией, и с самим собой). В «Без вести пропавшем пиите» читаем пока шуточные строки:

*В сфере высших проявлений
Проявляется она:
То как будто чудный гений
То как будто сатана... (7, 64)*

В создании иронической тональности повествования функции строительного материала выполняют и обильные реминисценции из Пушкина, И. А. Крылова, намеки на стилистику Н. В. Кукольника (и прямые цитаты на него), Н. А. Полевого, создающие впечатление свободной литературной игры.

На пестром литературном фоне рассказа пушкинское занимает особое место. Уже стихотворения сборника «Мечты и звуки» при всей их художественной беспомощности густо насыщены парафразами, эпиграфами из Пушкина. Здесь легко выявляется подражание пушкинской поэтической форме, сочетающееся, впрочем, и с ориентацией на В. А. Жуковского или В. Г. Бенедиктова. Примером тому стихотворение «Разговор», которое, как известно, пародируется в рассказе.

Относясь к Пушкину как к непревзойденному мастеру, Некрасов тем не менее смело вводит намеки на пушкинское (и просто пушкинские строки) в комический контекст. При этом диапазон его знакомства с творениями поэта заметно расширяется. Реминисценции же из Пушкина приобретают вид не отдельных цитат, а тем, мотивов, приемов, иронически переосмысленных и сниженных Некрасовым соответственно своему контексту. Обратимся к некоторым наблюдениям.

У Некрасова читаем (из «трагедии» Грибовникова):

*О детищи мои! о верная жена! —
Федотыч в ярости взывает. —
Заутро, может быть, мне плаха суждена,
Уж смерть мне взоры ослабляет!
Из посрамленных ребр ручьем текуща кровь
В утробе сердца месть рождает.
О пусть она вовек, как репа и морковь,
Мне в душу корни запускает! (7, 57).*

В этих строках ощутима травестирированная переделка монолога Мазепы («Полтава»):

*Заутро казнь. Но без боязни
Он мыслит об ужасной казни;
О жизни не жалеет он,
Что смерть ему? желанный сон.
Готов он лечь во гроб кровавый.
Дрема долит. Но, боже правый!
К ногам злодея, молча, пасть
Как бессловесное созданье,
И смерти кинуться в объятия,
Не завещая никому
Вражды к злодею своему!.. (3, 189)¹⁶,*

равно как и отрывка из стихотворения Пушкина «Андрей Шенье»:

*Я плахе обречен. Последние часы
Влачу. Заутра казнь. Торжественной рукою
Палач мою главу подымет за власы
Над равнодушною толпою (2, 17)*

К шутливым переделкам пушкинских строк относятся и стихи Грибовникова:

*Едва лишь ночи мрак преторгнул свет Авроры
На улице жара, ну так, что ломит взоры (7, 54)*

Сравним строфу из «Зимнего утра» Пушкина:

¹⁶ Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. — М., 1975. — Т. 3. — С. 189. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

*Пора, красавица, проснись:
Открой сомкнуты негой взоры
Навстречу северной Авроры,
Звездою севера явись! (2, 189)*

Усеченная цитата из пушкинского стихотворения «Анчар» легко улавливается в пересказе пиитой содержания «трагедии» «Федотыч»: «он клянется погубить врага *тлетворным ядом иль мечом*» (7, 57). Последние строки Некрасов выделяет курсивом как знак чужого слова. Очевидно посредством включения в пародийный текст такого рода высоких пушкинских реминисценций (открытых и едва уловимых) усиливается комизм повествования.

Встречается в некрасовском тексте и скрытая отсылка к Пушкину в качестве перепева пушкинских строк, комически прокомментированных героем — все это выполнено в том же духе литературной игры, рассчитанной на узнавание. Цитирование стихов из романтической поэмы Пушкина «Братья разбойники» выглядит так. После строк «Мне холодно, — я в ад хочу!» пиита Грибовников делает «невеликое отступление». «Что вы скажете насчет последнего стиха, произнесенного героем трагедии? А?! не напоминает ли он вам чего-нибудь этакое великого, колоссального? Подумайте, подумайте! <...> Что, забыли! Помните ли вы сей стих из *ямбической* поэмы «Разбойники»:

Мне душно здесь, — я в лес хочу!

<...> Повторите теперь мой: «Мне холодно, — я в ад хочу!» Что, не та же сила, гармония, звучность, меланхолия? Это просто пандан-с. — Правда, правда; таланты равносильны...» (7, 57).

Так, с опорой на Пушкина в рассказе осуществляется снижение романтических канонов («Братья разбойники») и как зримый результат возникает травестирование высокой темы таланта художника. За этой маленькой диалогической сценкой просматривается и еще один литературный источник: заключительные ее строки по своей смысловой тональности сходны с известной гоголевской фразой из монолога Хлестакова («Ревизор») ¹⁷: «С Пушкиным на дружеской ноге». Вместе с тем за литературной шуткой скрывается и авторское восхищение мастером, представление о нем как о высшем критерии поэтических ценностей. К этому приему Некрасов позже обратится не раз в том числе и в фельетоне «Хроника петербургского жителя» (1844) ¹⁸.

¹⁷ Первое издание комедии Гоголя вышло в свет в Петербурге в день первого представления в Александринском театре — 19 апреля 1836 г.

¹⁸ Вспоминая свои прежние стишки à la Грибовников:

*По свету я бродил: повсюду люди тощи
Рассудком и душой, а телом толстяки;
Здесь человечество волнуется как дрожжи
И производит — пустяки!*

герой — повествователь «Хроники петербургского жителя» глубокомысленно замечает: «Каково было сказано? Сильно, сам вижу, что сильно... Запомнят же, что сам сочинил, так бы и махнул: «Пушкина!» Пушкина! Далеко мне до Пушкина... (Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем. — М., 1949. — Т. 5. — С. 415).

Характер реминисценций в прозе Некрасова видоизменялся и приобретал более широкое значение, включая переключки тем, мотивов, образов, их сопоставление и противопоставление.

В иронический контекст рассказа включен афоризм из речи Цицерона: «Fiunt oratores, nascuntur poetae» (ораторами делаются, поэтами рождаются — 7, 52), приписываемый Грибовниковым римскому поэту Горацию. По-видимому ошибка в авторстве («изрек Гораций») преднамеренна; пиита произносит чужую фразу в целях самоутверждения тем более комического, что она соседствует рядом с его же словами: «Выпустите меня в литературу! Не корысть, не соблазны мира сего... поверьте... Мне бы так тысячи три-четыре на первый раз...» (7, 52). Вместе с тем этот латинский афоризм, символизирующий романтическую тему свободы творчества, косвенно ассоциируется и со словами итальянца-импровизатора в незаконченной повести Пушкина «Египетские ночи»¹⁹: «всякий талант неизъясним» (5, 233). И хотя Пушкин развивает здесь во многом антиромантическое представление о природе искусства, но в стихотворных импровизациях итальянца содержится намек на «неизъяснимую тайну» всякого творчества²⁰.

Исполняя комическую функцию, латинская цитата является и своеобразным знаком темы поэта-творца, широко распространенной в литературе 30-х — начале 40-х годов. Ей отдали дань в повестях В. Ф. Одоевский («Последний квартет Бетховена», «Импровизатор», «Себастьян Бах», «Живописец»), А. В. Тимофеев («Художник»), Н. Ф. Павлов («Именины»), в повестях и драмах Н. В. Кукольник («Горквата Тассо», «Джулио Мости», «Джакобо Санназар» и др.), Гоголь («Портрет» — первая редакция опубликована в 1835 г.), В. А. Соллогуб («История двух калош») и другие. Проблема искусства и художника в русской литературе этого периода неоднократно освещалась в литературе²¹. Остановимся лишь на некоторых ассоциативных мотивах и переключках в рассказе Некрасова, написанном в период, когда уже начиналось постепенное отмирание романтических концепций, на которых базировалась романтическая трактовка темы искусства, поэта и поэзии, но романтические каноны еще долго оставались живы.

В философии романтиков искусство рассматривалось как вершина творческой деятельности человека, а личность поэта как идеал²². Соответствовала этому философскому тезису и стилистика названных повестей: исповедь как средство самораскрытия ге-

¹⁹ «Египетские ночи» вместе со стихотворением «Клеопатра» впервые напечатаны после смерти Пушкина в «Современнике», 1837, т. 8.

²⁰ О «Египетских ночах» см.: Сидяков Л. С. Художественная проза Пушкина. — Рига, 1973. — С. 136—148.

²¹ См.: Маркович В. М. Тема искусства в русской прозе эпохи романтизма // Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века: Сборник произведений. — Л., 1989. — С. 5—42.

²² Ср. травестирование этого традиционного понятия у Некрасова: «Личность! — сказал я в испуге и бросился к двери... Это слово всегда имело на меня такое действие...» (7, 68).

роя — необыкновенной личности, монолог как средоточие философской проблематики, фантастические аллегорические сюжеты (повести Одоевского, драмы Кукольника), патетический стиль, риторические краски²³. Большинство этих повестей строилось на противопоставлении двух или нескольких типов художников. Аналогичные приемы использованы и Некрасовым, хотя и в иной, заведомо сниженной, полупародийной тональности. При этом автор «Без вести пропавшего пииты» обращался к широкому кругу источников одновременно: от драм Кукольника до «Египетских ночей» Пушкина.

Посредством реминисценций (явных и скрытых), в том числе тематических аналогий Некрасов делает ощутимой комическую неуместность перенесения программных мотивов высокой литературы, прежде всего романтической, в житейскую прозаическую канву повествования. Все это обнаруживается на некоторых перекличках с повестью Пушкина «Египетские ночи», на первый взгляд весьма далекой от Некрасова, но, по-видимому, хорошо ему известной²⁴. Об этом свидетельствуют отдельные сближения и отзвуки в тексте рассказа. Приведем их.

Нищий пиита Грибовников (из Чебоксар) приходит к литератору Науму Авраамовичу как к «гению, прославившему наш град писанием» (7, 48), с рекомендательным письмом в ожидании покровительства, чтобы «трудиться для российского Парнаса» («...вы пиит, я тоже, вы поймете меня, не так ли...» 7, 49).

Приезжий итальянец-импровизатор (из Неаполя) обращается к Чарскому, «удивительному стихотворцу», «превосходному поэту» за покровительством и «дружеским вспоможением» как к «своему собрату» («Вы поэт, так же, как и я; а что ни говори, поэты славные ребята!» — 5, 219, 321).

Тема денег — постоянный лейтмотив рассуждений пииты Грибовникова о своем «необыкновенном таланте» («Скажите, что я могу на первый раз получить от пиитики?» — 7, 50).

Пушкинского импровизатора отличают наивная расчетливость, «дикая жадность», простодушная любовь к прибыли, вполне сочетаемые с рассуждениями о «неизъяснимом таланте» («Как вы по-

²³ Исключенным являются повести Тимофеева («Художник») и Н. Полевого («Живописец»), в которых тема искусства освещалась социально. Не укладывается в традиционные рамки и «Портрет» Гоголя.

²⁴ Завуалированная реминисценция из стихотворной импровизации («Египетские ночи»):

*Чертог сиял. Гремели хором
Певцы при звуке флейт и лир.
Царица голосом и взором
Свой пышный оживляла пир; (5, 237)*

прослеживается и в другой повести Некрасова «Певвица» (1840). Ср. первые строки приведенного в ней стихотворения:

*Театр дрожал... восхищена,
Толпа, дивясь, рукоплескала
Певвица, гордости полна,
Чуть головой толпе кивала; (7, 81)*

лагаете? Какую цену можно будет назначить за билет... чтобы я между тем не остался в накладе?» — 5, 233).

Описание внешности пииты Грибовникова во время импровизации («лицо его было бледно и сияло каким-то неземным вдохновением; глаза страшно блистали, весь он слегка дрожал <...> Страшно было смотреть на него, глаза его бегали как у белки, нижняя губа как-то судорожно качалась; он уже едва держался на ногах <...> Поэт ничего не слышал, он продолжал свою импровизацию» — 7, 51) представляет собой нарочитое нагнетание штампов романтической литературы, встречающихся, например, у Кукольника в драматической фантазии «Джакобо Санназар»²⁵. Ассоциируется оно и с обликом итальянца во время импровизации перед публикой («Лицо его страшно побледнело, он затрепетал, как в лихорадке; глаза его засверкали чудным огнем; он приподнял рукою черные свои волосы, отер платком высокое чело, покрытое каплями пота...» — 5, 236), театрально дополненным романтически трафаретным костюмом («в одежде заезжего фигляра»)²⁶.

Так, апеллируя к сложившимся в предшествующей литературе устойчивым мотивам, канонам, Некрасов перелицовывает их, снижает, тем самым спорит с риторическими красотами и патетикой романтизма, переводя все в пародийный тон. Романтическая трактовка художника-творца травестируется и доводится почти до абсурда. Традиционная для романтиков тема гибели художника (сумасшествие, изгнание, непонимание) превращается в рассказе Некрасова в трагикомический фарс: потрясенный бедностью «собрата» (бедностью, со всеми атрибутами «петербургских углов»), пиита бесследно и «таинственно» исчезает, оставив на полу жалкой комнаты все до одной рукописи, «плоды светлых вдохновений, тайных упоений, диких приключений, бед и огорчений... их достанет на девять томов!» (7, 69). Шутливая отсылка к Торквато Тассо, символу страдающего гения, увенчанного лаврами после смерти (ставшему своеобразным литературным клише), дополняет комическое осмысление романтической темы художника. В рассказе она становится поводом для водевильного каламбура²⁷. Кстати,

²⁵ Ср. с описанием облика поэта у Кукольника:

...все видели, что он

Горит каким-то непонятным жаром;

Глаза блестели, а уста, как струны

Очаровательно звучали... (Кукольник Н. Джакобо Санназар.

Драматическая фантазия в 4-х актах в стихах. — Спб., 1834. — С. 70).

²⁶ Внешне соотносимы и эпиграфы к «Без вести пропавшему пиите», подписанные «Некие», и к первой главе «Египетских ночей» — заимствованный из французского «Альманаха каламбуров» (1701). Хотя их смысловые функции, естественно, несоизмеримы.

²⁷ После чтения пиитой своих сочинений в «торжественном собрании нашего града», по его словам, «смотритель училищ на другой день зачем-то прислал мне лаврового листу и писал, что меня должно венчать, как какого-то Тасса, да я ответил ему, что жениться мне еще рано...» (7, 54).

сведения об итальянском поэте Некрасов по-видимому почерпнул из известной «драматической фантазии» Кукольника «Торквато Тассо» (1835), на которую он по-своему откликнулся. В тексте рассказа использована парафраза строк из нее в качестве иронического намека на романтическое «невыразимое».

*Что бедный наш язык? Печальный отголосок
Торжественного грома, что в душе
Гремит каким-то мощным непрерывным звуком*²⁸ (7, 59).

Однако шутливая пародийно-ироническая тональность, присущая рассказу Некрасова, не закрывает его серьезного смысла: размышлений о судьбе литератора. В этой связи показательным обращением молодого писателя к Гоголю. Ориентация на автора «Ревизора», «Портрета», «Театрального разезда» (первая редакция завершена в 1836 г.) осуществлена в рассказе принципиально иначе по сравнению с «игрой» чужими реалиями, о которых речь шла выше.

Некрасов нигде прямо Гоголя не называет, отсутствуют в рассказе и пародийные переключки с его творчеством. В то же время в поэтике рассказа есть элементы сближения с художественным миром Гоголя.

И хотя основательное знакомство писателя с «истинно прекрасными» произведениями автора «Мертвых душ» произойдет позднее, в 1842—1843 годах (выход в свет Собрания сочинений Гоголя), притом не без воздействия Белинского, 40-е годы — период наиболее «гоголевский» в его биографии и творчестве. И постижение Гоголя начнется задолго до работы над романом «Жизнь и похождения Тихона Тростникова» (1843—1848).

Уже в стилистике рассказа «Без вести пропавший пиита» прослеживается соотносительность с поэтикой «Ревизора». Она проявляется в драматургической структуре рассказа, в обилии диалогов в нем, в юмористической окраске повествования и даже в том, что присущая ему пародия, самоирония как «составные части литературного видения мира»²⁹ становятся исходным структурообразующим фактором.

²⁸ Ср. у Кукольника:

*Что наш язык? — печальный отголосок
Торжественного грома, что в душе
Гремит святым, каким-то мощным звуком!*

(Кукольник Н. В. «Торквато Тассо». Драматическая фантазия, в пяти актах с интермедией, в стихах. — СПб., 1835. — С. 5). Эта пьеса принесла Кукольнику большой успех. По свидетельству современника после первого ее издания в 1833 г. «все наперебой читали звучные стихи этого произведения и трудно представить для поэта и вообще для литератора славу блестящей той, какую в то время пользовался Кукольник» (Записки Василия Антоновича Инсарского. В 6 ч. — СПб., 1889. — Ч. 1. — С. 71).

²⁹ Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики. — М., 1978. — С. 207.

Так диалог-спор между героем-повествователем, бедным литератором-тружеником Наумом Авраамовичем и его слугой, именуемым «милостивым государем», написан в стиле монолога Осипа в «Ревизоре». И дело не в буквальном сходстве и не в словесном заимствовании или подражании. Названный диалог отмечен гоголевским «стилем и замашкой речи», творчески усвоенными Некрасовым. В «Без вести пропавшем пиите» читаем: «Оно, вот видите барин, как бы вы не так транжирили и было бы хорошо, ведь еще третьеводни были у вас деньги: вы ведь враз упекли» (7, 44). Сравним слова Осипа в «Ревизоре» (д. 2, явл. 1): «Батюшка пришлет денежки, чем бы их попридержать -- и куды!.. пошел кутить...»³⁰.

Перекликаются и другие художественные детали. Элементами гоголевской стилистики (сочетание разносмысловых, алогичных фраз, создающее эффект комической путаницы) отмечены многие эпизоды рассказа и в том числе чтение Грибовниковым начала своего водевиля «Святополк Окаянный»: — «Святополк ходит в задумчивости и напевает известную песню: «Не шей ты мне, матушка, красный сарафан», потом садится и начинает писать, потом читать: «С ног до головы целую тебя, любезная Элеонора...» (7, 60). Сравним стиль «записочки» городничего, прочитанной Анной Андреевной: «Спешу тебя уведомить, душенька, что состояние мое было печальное, но уповая на милосердие Божие, за два соленых огурца особенно и полпорции икры рубль двадцать пять копеек...» (д. 3 явл. 2)³¹.

И даже два гоголевских литератора: «пописывающий статейки» душа Тряпичкин («и деньгу тоже любит») и Хлестаков, «намеревающийся заняться литературой» («Вижу: точно нужно чем-нибудь высоким заняться»), а в сцене вранья он «подлинный» литератор, — проглядывают в стиле и тоне некрасовского рассказа. «Я давно пописываю», — признается Грибовников. А один из монологов героя-повествователя, желающего во что бы то ни стало «опровергнуть невыгодное мнение о своем кошельке» («я мог бы иметь хорошую квартиру, мебель, прислугу, пару лошадей, дюжину поваров, кучера, дворецкого; но, знаете, все это так обыкновенно... Нынче этим не удивишь» (7, 50), или реплика пииты Грибовникова: «Все, все новое... нигде еще не было напечатано» (7, 55) — возможно навеяны сценой вранья в «Ревизоре» («тридцать пять тысяч одних курьеров!»)³².

Рассыпанные в тексте рассказа гоголевские словечки («задать тону», «коловратность судьбы» и др.) усваивались Некрасовым легко и естественно. Гоголь воспринимался молодым писателем как авторитет и классик и потому здесь нет речи ни о полемике, ни о пародийности, ни о подражании. Гоголевские реалии, как об-

³⁰ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. — Л., 1951. — Т. 4. — С. 27.

³¹ Там же. — С. 42.

³² Там же. — С. 50, 67, 92.

щее достояние, были близки и понятны и свидетельствовали о том, что Гоголь стал неотъемлемой частью художественного мира Некрасова. В этой связи естественна и ассоциативная переключка с Гоголем в заключительном эпизоде рассказа, где говорится о судьбе подлинного художника, о назначении литератора. «Вы — мечтатель в поэзии, но положительный в жизни; разумеется вам не захочется брать сюжетов из мира фантазии, — обращается бедный литератор-труженик к пиите, — вы возьмете их из природы, живьем перенесете на бумагу типические свойства человека, подмеченные вами; вы довольны своим трудом; вдруг через несколько дней доходят до вас слухи, что вы поступили неблагородно, бессовестно, низко ... вы узнаете, что в вашем последнем сочинении выведены известные лица, которых сходство изумительно; одним словом вас обвинят во всем том, что мы разумеем под словом «личности» ... вы становитесь подозрительны в глазах благомыслящих и наживаете себе тайных недоброжелателей» (7, 61).

Этот фрагмент (в нем все серьезно, нет ни тени иронии, все проникнуто авторской мыслью) по своей сути соотносим с репликой из монолога городничего («Ревизор») о «литераторах-щелкоперах», «бумагомараках» («Разнесет по всему свету историю <...> Вот что обидно: чина, званья не пощадит, и будут все скалить зубы и бить в ладоши») ³³ и с монологом автора пьесы («Театральный разъезд»), исполненным раздумьями Гоголя о судьбе комического писателя, подлинного литератора. С этого рассказа гоголевское в творчестве Некрасова только начинается: многие точки соприкосновения пока только намечены, но характер восприятия — постижение стиля — существен и для зрелого Некрасова-художника.

Литературные реминисценции, намеки, аллюзии связывают рассказ Некрасова с разнообразным множеством стилевых и жанровых традиций, преимущественно русской и западноевропейской литературы. Вместе с тем этот литературный материал дает возможность проследить скрытое присутствие откликов как на те произведения русской литературы, которые произвели особенно сильное впечатление на молодого писателя, так и на массовую журнальную беллетристику.

Кроме уже отмеченных литературных реалий (и их функций) в рассказе находим ироническое переосмысление шаблонных мотивов пьес Н. А. Полевого, П. Г. Ободовского, А. Чернова. «Они пошли теперь на работу, тут придут домой, будут есть, пить; начнется кричанье, плясанье, стучанье — такие деянья, что даже названья им трудно прибрать...» (7, 55) — такой комический переосмысленный содержание грибовниковской трагедии соотносится с насмешливым пародийным анализом пьес Н. Полевого в рецензии Некрасова «Драматические сочинения Н. А. Полевого» (1842) и с намеком на патриотические драмы того же автора в романе «Жизнь и

³³ Там же. — С. 94.

похождения Тихона Тростникова»³⁴. Аллюзия на историческую тематику в творчестве Н. Полевого содержится и в названии пьесы Грибовникова «Святополк Окаянный», водевиль в одном действии, с куплетами, действиями на Арбате, в Москве». В стихах Грибовникова «Вешайте, с драмой сей возможно ль мне чрез вас/Введенну быть с толпой подобных, на Парнас?» (7, 56) угадывается ироническая переключка с басней Крылова «Парнас» и с первыми стихами «Эпистолы о стихотворстве» А. П. Сумарокова («О вы, которые стремитесь на Парнас!»). Намеком на романтические баллады В. А. Жуковского является название пьесы Грибовникова «Иоанн и Стефанида»³⁵, «сказочного содержания...» «в Овидиевом роде» (7, 55).

По аналогии с Третьяковским Некрасов апеллирует и к Сумарокову, литературному противнику Третьяковского. С одной стороны, тем самым возникает невольная ассоциация с известной литературной полемикой прошлых лет. Кстати, пародийной приметой этой литературной эпохи являются упоминаемые в рассказе «ямбический род», «ямбические стихотворения», тетрадь с заглавием «Дактило-амфибрахо-хореи-ямбоспондеические стихотворения», представляющие собой аллюзии на сочинение Третьяковского «Новый и краткий способ к сложению российских стихов», в котором перечислены достоинства и недостатки стихов «ямбических», «спондеических», «трохеических». С другой стороны, отсылка к Сумарокову служит поводом для характеристики пьесы Грибовникова, отличавшегося плодовитостью. «Писание» пьесы Грибовникова «вельми различно и обширно» («он также сочиняет для российского феатра») сравнивается в рассказе с литературной деятельностью классика XVIII в.: «Ибо и покойный Сумароков писал в различном духе и складе» (7, 48).

Едва ли литературный XVIII век был известен молодому Некрасову. По-видимому сведения на эту тему он черпал из статей Белинского, неоднократно иронически писавшего по адресу Третьяковского и Сумарокова. О последнем критик отзывался в статье «Русская литература в 1840 году» (так же как и Некрасов) как об «отце русского театра» («он писал во всех родах»), отметив и его «претензии на гениальность»³⁶.

Все эти разностильные реалии выполняют у Некрасова ту или иную смысловую функцию. При этом как правило их назначение в проецировании на современность. В игровой форме смешивая разные литературные манеры, писатель выражает свое неприятие

³⁴ В романе «Жизнь и похождения Тихона Тростникова» содержание пьесы «Боярская шапка» излагается Некрасовым аналогично: «Кстати и некстати было примешано несколько сцен сумасшествия ... тюрьма, военный марш, чувствительный танец, военная музыка, обмороки, восклицания, обнимания, поклоны в ноги» и т. д. (8, 181).

³⁵ Возможна и аналогия с названием ломоносовской пьесы «Тамира и Селим», написанной в духе классика римской трагедии Сенеки.

³⁶ Белинский В. Г. Собр. соч. — Т. 3. — С. 185—186.

ложноторжественного риторического пафоса предшествующей литературы и вместе с тем с опорой на классиков (Пушкин, Гоголь) стремится найти свой стиль. Разнообразными литературными источниками он пользовался легко и свободно, иногда в духе простодушной шутки, а по существу с целью постижения современной словесности, ее осмысления, переоценки и обретения собственных профессиональных навыков и эстетических вкусов. Опираясь на мозаику литературных реалий и реминисценций, Некрасов без труда усваивал «чужое», всякий раз по-своему его трансформируя и превращая в свое, приспособливал это «чужое» к своему литературному хозяйству. С одной стороны, такой метод освоения литературных и жизненных явлений отражал особенности видения молодого художника. С другой, означал особенности его поэтики, пока еще только складывающейся. Вторжение литературности в текст станет приметой поэтики и зрелого художника. Не случайно позднее как бы подводя творческие итоги, Некрасов (в романе «Тонкий человек, его приключения и наблюдения» — 1855) много размышляет над литературно-профессиональными проблемами: литературной преемственностью, соотношением гениев и талантов, больших талантов и обыкновенных беллетристов, о «тяжких поисках» своей оригинальной формы выражения мысли, о «подражании» (в это понятие вкладывается особый смысл — «чужое слово»), которое «потому полезно... что никому не вредно» (8, 328).

ПОСТИЖЕНИЕ ГОГОЛЯ

В романе «Тонкий человек, его приключения и наблюдения» (1853—1855) содержится характерное авторское отступление, имеющее по сути прямое отношение к теме «гоголевское» у Некрасова. Сформулированное героем-повествователем в ироническом тоне, оно проникнуто глубокими раздумьями о поисках своего художественного стиля, о литературной преемственности, и, что особенно важно, в нем содержится признание властного исхода от гоголевских начал.

Приведем его: «Да! славное сравнение!¹ Нет сомнения, что оно принадлежит мне. Я его нигде не читал, ни от кого не слышал; оно пришло в мою голову, оно мое. Но отчего же мне первому кажется, что я его украл... у Гоголя? Неужели сила гения так велика, что он кладет клеймо даже на известный род мыслей, которые могут родиться в голове другого? Или я ошибаюсь, и это просто общее место, пошлая мысль, которой я дал, благо готова, форму сравнений Гоголя... Или форма-то меня и сбивает, и в чужой форме мне и самая мысль моя кажется чужою? А своей формы я не умел дать. Кто решит мне эти вопросы? Я их не в силах решить. И вот почему я никогда не мог бы быть писателем» (7, 444—445).

Если исключить иронию, окрашивающую это авторское отступление, становится очевидным: герой-повествователь (а за ним Некрасов) как бы подводит здесь итоги сделанному в литературе после Гоголя (в том числе писателями «натуральной школы»), вступает в диалог с мощной литературной традицией (Гоголь),

¹ Речь идет о развернутом сравнении во 2 главе романа Некрасова: «Любовь облагораживает самую грубую душу. Так точно (славное сравнение пришло мне в голову) так точно бедной и тесной лачужке выпадает иногда на долю приютить на четверть часа под соломенной кровлей своей путешественницу, богатую, красивую, причудливую. За четверть часа до приезда красавицы с лачугой совершается превращение: пол устлан коврами, потолок и стены обиты богатой материей, накурено благовониями, зажжена лампа, придающая всему ровный матовый колорит. И вот явилась чудная гостья — покушала, сделала свой туалет и уехала далее, только пыль стоит столбом по дороге, да отдаленный стук экипажей, да лениво расходящаяся толпа свидетельствует, что все происходящее за минуту было не виденьем, не сонная греза...» (7, 444). Ассоциативно оно напоминает (оно и вспомнилось герою — повествователю) гоголевский лирический пассаж о таинственной «блондинке», «неожиданным образом» озарившей повествование о Чичикове, герое «уже средних лет и осмотрительно-охлажденного характера» в 5 главе первого тома «Мертвых душ» (см.: Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. — Л., 1951. — Т. 6. — С. 92. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы).

стремясь разгадать парадоксы гоголевской поэтики, природу и причины ее воздействия.

В творческом сознании Некрасова Гоголь занимал особое место. Еще в 1843 году в рецензии на книгу Булгарина «Очерки русских нравов, или Лицевая сторона и изнанка рода человеческого» молодой критик выделил самое существенное в художественном даровании Гоголя: его неповторимый стиль (говоря словами Гоголя, «слог»). Солидаризируясь с Белинским, увидевшим оригинальность Гоголя в «комическом одушевлении», Некрасов отметил в таланте писателя главные особенности: «истинный юмор», «художественное воспроизведение действительности», «живую и одушевленную речь». При этом он проницательно угадал: «подделки» под эти достоинства невозможны без того, «чтобы их тотчас не распознать» (11₁, 92). Высказанное суждение показательное для некрасовского восприятия Гоголя, оно осталось неизменным на протяжении всего его творческого пути.

Известно, что Некрасов не только «вышел» из «натуральной школы», но и был вместе с Белинским в числе ее организаторов. А потому постижение Гоголя было для него в какой-то мере традиционным и неизбежным, как и для всей русской литературы послегоголевского периода. Творчество Некрасова-прозаика приходится на эпоху, названную Герценом точно и емко «сознательно гоголевским направлением». Оно вбирает в себя исповедально-обличительное развитие русской литературы, активными деятелями которой был и сам Герцен, и Тургенев, и Достоевский, и Григорович, и Островский. Иными словами, «сознательно гоголевское направление» представлено той гоголевской школой, существование которой проявилось и в дальнейшем развитии русского реализма 40-х годов, и как организованное начало, и как «школа» овладения гоголевскими темами, сюжетами, мотивами, приемами, стилем. В исследовательской литературе уже отмечались пути следования Гоголю, выявлялось общее и различное в творчестве автора «Мертвых душ», «Ревизора» и его последователей².

И все-таки специфические стороны поэтики Гоголя принадлежали исключительно Гоголю и не были продолжены никем из его последователей. Некрасов признал это одним из первых. «Гоголь неоспоримо представляет нечто совершенно новое среди личностей, обладавших силою творчества, нечто такое, чего невозможно подвести ни под какие теории, выработанные на основании произведений, данных другими поэтами» (11₂, 194), — писал он позднее. По-видимому, поэт ощущал неповторимость и загадочность гоголевского творчества и ранее. Свое, индивидуальное в постижении

² См.: Кудешов В. И. Натуральная школа в русской литературе XIX века. — М., 1965; изд. 2-е. — М., 1982; Манин Ю. В. Философия и поэтика «натуральной школы» // Проблемы типологии русского реализма. — М., 1969. — С. 241—305; Жук А. А. Сатира натуральной школы. — Саратов, 1979. Лотман Л. М. Натуральная школа и проза начала 1850-х годов // История русской литературы. — Л., 1981. — Т. 2. — С. 580—633.

Гоголя-художника проявилось у Некрасова и в том, что он сам был «разносторонним художником и прежде всего поэтом, а это рождало и в критическом подходе к явлениям искусства особый эстетический универсализм»³. Поиски своего художественного стиля осуществлялись им многообразно и одновременно в прозе, в поэзии, в драматургии и через критику, что, по-видимому, создавало наилучшие условия для критического осмысления возможностей соприкосновения с «гоголевским». Так, насыщая свою прозу (также как и другие жанры, к которым он обращался) мозаикой гоголевских слов и реалий как общим литературным достоянием, Некрасов стремился по-своему осмыслить аналитичность и лиризм гоголевского творчества. Об этом речь шла в его первых критических выступлениях: в названной рецензии на книгу Булгарина, в статье «Взгляд на главнейшие явления русской литературы в 1843 году», в рецензии на «Тарантас» В. А. Соллогуба, а также в позднейших «Заметках о журналах», особенно в «Заметках о журналах за октябрь 1855 года», посвященных уяснению природы гоголевского лирического начала как важнейшей особенности поэтики Гоголя.

Давно стало общим местом представление о социальности и сатирическом изображении пороков современного общества как о приметах гоголевского влияния. Однако констатация только этих черт мало объясняет специфику гоголевского художественного мира и отношения к нему последователей Гоголя. Вовсе не выявляют мотивов и принципов творческого усвоения гоголевской поэтики признание сатирического направления в творчестве Некрасова, как унаследованного от Гоголя, или рассуждения о «беспощадной сатире на чиновничество» как примере «плодотворного развития писателем лучших традиций Гоголя-сатирика»⁴.

По-видимому, соприкосновение с художественной системой Гоголя происходило значительно сложнее и завуалированнее. По мере становления собственного стиля оно видоизменялось, неизменным оставалась боязнь «подделки» под достоинства гоголевского «слога». Не случайно начинающий писатель сразу же обратил внимание читателей на эту опасность⁵. Кстати, беспокойство по поводу своих «неопытных подражателей» выражал и Гоголь.

В статье «О «Современнике»» (написана в форме письма к П. А. Плетневу; предназначалась для номера плетневского журнала, которым должен был открываться 1847 год)⁶ Гоголь затро-

³ Скатов Н. Н. Н. А. Некрасов — литературный критик // Н. А. Некрасов. Поэт и гражданин. Избранные статьи. — М., 1982. — С. 8.

⁴ См.: Мельгунов Б. В. Комментарий к повести «Макар Осипович Случайный» (7, 537—538).

⁵ И позднее в рецензии на комедию Тургенева «Холостяк» Некрасов возражал против прямого подражания Гоголю, критически оценив две начальные сцены в комедии Тургенева, которые «произвели неприятное впечатление, напомнив Осипа (в «Ревизоре»)» (II, 342).

⁶ О том, что «Современник» к этому времени уже перешел в руки Некрасова и Панаева, Гоголь узнал позднее.

нул существенную для молодых литераторов проблему творческой преемственности и, прежде всего, подражательности. Избежать последней можно, по мнению Гоголя, если каждому из молодых авторов «сформироваться прежде как человеку, чем писателю». Опираясь на свой опыт, Гоголь пишет здесь о слове, «слоге» не только как о первых необходимых орудиях всякого писателя, но как о поприще, служении. В понятие «слога» им всегда вкладывалось более глубокое содержание, нежели техника овладения приемами литературного мастерства. Именно потому писатель предостерегал против прямого подражания своему «слогу», стилю. «...Тот наставник поступит неосторожно, — писал он Плетневу, возможно имея в виду Белинского, — кто посоветует своим ученикам учиться у меня искусству писать или подобно мне живописать природу: он заставит их производить карикатуры. Доказательство этому можешь видеть на некоторых молодых и неопытных подражателях моих, которые именно через это самое подражание стали несравненно ниже самих себя, лишив себя своей собственной самостоятельности» (8, 427). «Под «неопытными подражателями» могли подразумеваться многие, в частности, Гребенка (и его рассказ «Лука Прохорович») или Григорович (автор «Лотерейного бала»), излишняя близость которого к образцу сатирического бытописания Гоголя была замечена современниками. Некрасов, очевидно, к разряду «неопытных подражателей» не относился. В 1845 году он был замечен Гоголем как автор «Петербургских углов» и редактор «Физиологии Петербурга», названной им (Гоголем) «Петербургскими сценами Некрасова» (12, 491)⁷.

Уже в стилистике его первых прозаических опытов («Без вести пропавший пинта», «Карета», «Помещик двадцати трех душ», «Необыкновенный завтрак», «Петербургские углы», «Очерки литературной жизни») обнаруживаются следы сближения с некоторыми элементами поэтики Гоголя. Они проявляются в художественной функции юмора как многосторонней форме отрицания, в диалогичности повествования, в ориентации Некрасова на очерковый стиль в изображении событий будничной жизни (физиологический очерк), в авторских отступлениях.

Было бы преувеличением усматривать в ранней прозе Некрасова прямое следование только Гоголю. Литературность его повестей и рассказов включала в себя более широкий круг источников и реалий. В то же время Гоголь для Некрасова (так же как и для Белинского), оставался «самым даровитым из современных писателей», значение его творений сравнивалось с «освежительной молнией» (9, 157). Его творческий опыт стал для молодого писателя эталоном оценки современной литературы и критерием собственных творческих поисков.

⁷ Возможно, под «Петербургскими сценами» подразумевался центральный очерк первой части «Физиологии Петербурга» — «Петербургские углы» Некрасова.

Примечательно, что молодой Некрасов обращается к самому сложному и неповторимому в гоголевской стилистике — к лирическим отступлениям — авторской речи, выражающей разные аспекты отношения автора к изображаемому: от эмоционального разговора с читателем до иронических оценочных отступлений и комических рассуждений.

Так, в первой повести Некрасова «Макар Осипович Случайный» прослеживается авторское отступление, в котором содержится ироническое обращение к Ж. Санд. Ирония достигается здесь гоголевским приемом — сопряжением «высокого» и «низкого», создающим впечатление комического алогизма. Автор апеллирует к социальным и гуманистическим идеалам французской писательницы в связи с рассуждениями о «возрасте старой девы». «Ей двадцать седьмой год; она давно уже пережила положительный термин девичества!.. Бог знает, кто положил его, вероятно мужчины, — и это дурно рекомендует их; впрочем, таков уж закон природы! Во всяком случае, если даже предположить, что это в самом деле зло, то искоренить его нельзя. Попробуйте, госпожа Дюдеван! вы представляли пропасть примеров невыгоды и несправедливости нынешнего порядка вещей. Составьте теперь проект и смету на исправления; я думаю, неостанет капиталов — сил человеческих, да и сам архитектор, то есть вы, верно спасуете. Что же касается до меня, то я даже отказываюсь порицать это <...> Но — к делу!» (7, 20).

Сравним с авторским отступлением в повести Гоголя «Нос», в котором комически прокомментированы слухи по поводу прогулок по Невскому проспекту носа майора Ковалева. «Одна знатная, почтенная дама просила особенным письмом смотрителя за садом показать детям ее этот редкий феномен и, если можно, объяснением наставительным и назидательным для юношей <...> Один господин говорил с негодованием, что он не понимает, как в нынешний просвещенный век могут распространяться нелепые выдумки и что он удивляется, как не обратит на это внимание правительство. Господин этот, как видно, принадлежал к числу тех господ, которые желали бы впутать правительство во все, даже в свои ежедневные ссоры с женой. Вслед за этим... но здесь вновь все происшествие скрывается туманом, и что было потом решительно неизвестно» (3, 72).

Заключительная гоголевская фраза выполняет роль обращенного к читателю информационного знака. В некрасовской повести такую же функцию выполняет авторское обращение... «Но — к делу!». Уже в первом рассказе (так же как и в «Без вести пропавшем пиите») Некрасов удачно воспроизводит существенную особенность поэтики Гоголя: неожиданное включение в художественный мир реальных фактов и имен из иных, более высоких сфер⁸.

⁸ См. об этом: Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. Изд. 2-е, доп. — М., 1988. — С. 383.

Происходит соединение казалось бы несоединимых рядов, создающее благодаря несовместимости комический эффект. (У Некрасова: «старая дева» и Ж. Санд, у Гоголя: прогулки носа и «правительство»).

Обилие авторских отступлений, отмеченных близостью к гоголевской стилистике, прослеживается и в незавершенном романе Некрасова «Жизнь и похождения Тихона Тростникова» (1843—1848). И дело не в перечне подобных отступлений, любопытных самих по себе. Анализ черновых рукописей, многочисленных вариантов, набросков романа позволяет утверждать, что в процессе работы у Некрасова складывалось свое понимание художественного дарования Гоголя. Очевидно, что молодому писателю были глубоко созвучны не только ирония, юмор, сатиричность, присущие Гоголю, многие его темы и образы, но и их стилистическое выражение. Некрасов одним из первых почувствовал и высоко оценил новаторство Гоголя-художника, ярко проявившееся в его поэтике, «в слог». Творческое восприятие Гоголя в этом направлении ощутимо на многих страницах романа, даже в принципах его построения, хотя о последнем можно говорить лишь условно, так как роман не завершен.

Известно, что с влиянием Гоголя ассоциировались поэтическое отступление о Петербурге, с его резкими социальными контрастами, лирический настрой, тесно переплетающийся с сатирическими и юмористическими зарисовками. Хотя лиризм и сатира в их единстве здесь не столько от Гоголя, сколько приметы дарования самого Некрасова, близкого по своей природе к гоголевскому.

Другие эмоциональные обращения к читателю и введенный в роман посредством лирических отступлений образ автора-повествователя (иногда он превращался в героя-повествователя) позволяют выявить завуалированные отсылки к гоголевским произведениям как к источникам, необходимым Некрасову для развития своих тем и мотивов. При этом в самом характере использования приемов гоголевской поэтики проявляются оценочность, творческое усвоение, а иногда и полемика.

Обратимся к некоторым сопоставлениям.

Сюжетное повествование в «Мертвых душах» насыщено обращениями к читателю, полемикой с ним, авторскими разъяснениями, оправданиями, лирическими раздумьями. В результате лирическое вдохновение органически сочетается в поэме с сатирическими обобщениями, бытовыми и гротескными зарисовками. Этот принцип гоголевской поэтики, один из сложнейших, близок и Некрасову.

В начале романа о Тростникове содержится патетическое обращение к юношам исполнить свой гражданский долг при выборе жизненного поприща, призыв осознать высокое назначение поэзии, не совершать преступления против искусства. «О юноши! О вы, недавние гости мира, принимающие необузданное кипение крови в молодых жилах ваших за вдохновение... упражняйте в чем угодно

ваши молодые силы, но ради неба, ради искусства вечного и святого — оставьте поэзию, оставьте и не касайтесь ее до той поры, пока сознаете в себе силу понимать ее высокое и святое значение! Умоляю вас счастьем и спокойствием вашей будущности, потому что я не знаю на моей совести преступления, которое казалось мне более сильным, которое сильнее бы меня мучило и чаще возмущало мои сноведения, как преступления против искусства, против поэзии! Но ничем не искупаются грехи против искусства. Человек, однажды осквернивши искусство, или навсегда лишается способности понимать его, или боится к нему приблизиться, чувствуя себя недостойным его. Раз попранное ногами, оно навсегда отвращает чело от своего осквернителя, и нет ему святых даров его, нет ему капли из вечно живого источника утешений, которые почерпают в искусстве люди, подходящие к нему с трепетом и благоговением!» (8, 62).

Исполненное романтической патетики и стилистики («недавние гости мира», «высокое и святое значение» и т. д.), это лирическое отступление вбирает в себя и литературные реминисценции и автореминисценцию. Строки «необузданное кипение крови в молодых жилах ваших за вдохновенье...» представляют собой парафразу начала стихотворения Лермонтова «Не верь себе» (1839)⁹, посвященного теме драматической судьбы поэта; перекликаются они и с заключительной строфой стихотворения Некрасова «Тот не поэт» из сборника «Мечты и звуки». Включенное в текст повествования, посвященного «низкой» природе (тема «петербургских углов», поиски героем литературного пристанища как способа существования и связанные с ним злоключения и т. д.), это авторское отступление усиливает антитезу высокого предназначения человека и его пошло реального существования. Мотив типично гоголевский: «Боже! что за жизнь наша! Вечный раздор мечты с существенностью» (3, 30). К нему особенно часто обращались писатели «натуральной школы». Но по своей предельной заостренности у Некрасова это противоположение неизбежно выпрямляет «гоголевскую сложную художественную философию»¹⁰.

Рассуждение писателя о служении искусству отмечено и автобиографическими нотками — воспоминаниями о неудаче со сборником «Мечты и звуки». По содержанию, эмоциональному настрою и учительному тону оно соотносится с лирическим отступлением

⁹ Ср. У Лермонтова:

*Не верь, не верь себе, мечтатель молодой,
Как язвы, бойся вдохновенья...
Оно — тяжелый бред души твоей больной
Иль пленной мысли раздраженье.
В нем признака небес напрасно не ищи —
То кровь кипит, то сил избыток!*

(Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4-х т. — Л., 1979. — Т. 1. — С. 441).

¹⁰ О выпрямлении и развитии в «натуральной школе» гоголевской художественной системы см.: Мани Ю. В. Поэтика Гоголя. Изд. 2-е, доп. — М., 1988. — С. 37.

в шестой главе «Мертвых душ» — проникнутым элегическим настроением обращением к юношеству: «Забирайте с собою в путь... в суровое ожесточенное мужество, забирайте с собою все человеческие движения, не оставляйте их на дороге: не подымете потом!» (6, 127). Гоголевскую тему трагического омертвления старости Некрасов оставляет пока в стороне (позднее, в 1874 году, она прозвучит в его стихотворении «Уныние»).

В еще большей степени некрасовское лирическое обращение обнаруживает сходство с рассуждениями Гоголя о высоком назначении поэта-художника, о его подвижничестве во имя служения искусству в повести «Портрет». «Талант есть драгоценнейший дар Бога — не погуби его!.. выше всего, что ни есть на свете, высокое создание искусства». Здесь же сформулирована гоголевская литературно-эстетическая программа, к художественной реализации которой приближался в романе и Некрасов: «В ничтожном художник-создатель так же велик, как и в великом; в презренном у него уже нет презренного» (3, 135).

В главах романа, посвященных русской журналистике, тема искусства раскрывается в процессе поисков героем жизненного поприща, писательской «карьеры» (мечта Тростникова о литературной славе) и в связи с характеристикой литературно-журнальной жизни 1840-х годов. Эти главы (5—8 главы второй части «Полождения русского Жилблаза») включают в себя размышления автора о литературном творчестве как общественном служении. В дальнейшем проблема искусства и действительности будет разъяснена всем творческим опытом Некрасова, в особенности в его характерной поэтической декларации: «Станешь ли служить искусству — послужишь и обществу, и наоборот, станешь служить обществу — послужишь и искусству»¹¹.

В сущности, и это суждение Некрасова (высказанное в одном из писем к В. П. Боткину) соприкасается с гоголевским представлением о служении искусству, хотя, естественно, и не тождественно ему. Идея примера, пользы одушевляет гоголевскую трактовку назначения литератора, который в минуты неустройства своим личным, самостоятельным примером должен служить обществу. Ею проникнуто все творчество Гоголя — и авторские отступления в «Мертвых душах», и посвященная проблемам мастерства повесть «Портрет», в которой писатель выступал против копиистов и эпигонов, и «Авторская исповедь».

Содержание другого лирического отступления в романе о Тростникове (в первой главе части третьей) полемично. «...того только и требует от книги! — пишет Некрасов. — Забвения подавляющей действительности, обмана хотите вы, но его-то, предупреждаю вас, и не найдете в моей правдивой истории. Киньте же ее поскорее, читатель деликатный и благовоспитанный!» (8, 229). Далее сле-

¹¹ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем. — М., 1952. — Т. 10. — С. 247.

дует описание «дроби и мелочи» — жителей тех же «петербургских углов» (известных по первой части), тематически и стилистически близкое к описанию «несчастливого осадка человечества», «пепельного люда» Коломны в гоголевской повести «Портрет».

В этом авторском обращении содержится защита «натуральной школы» от ее «деликатных и благовоспитанных» порицателей. Оно дополняется и углубляется сравнением с гоголевским зачином, которым открывается второй том «Мертвых душ». Первая глава второго тома поэмы Некрасову стала известна значительно позже, лишь в 1853 году. Тем замечательнее тематическая соотнесенность, смысловое и стилистическое сходство лирических раздумий двух художников.

У Гоголя читаем: «Зачем же изображать бедность, да бедность, да несовершенство нашей жизни, выкапывая людей из глуши, из отдаленных закоулков государства? Что же делать, если уж такого свойства сочинитель и, заболев собственным несовершенством, уже и не может изображать он ничего другого, как только бедность, да несовершенство нашей жизни» (7, 7). Poleмичность этого лирического отступления и сходство с некрасовским очевидны, направлено оно также в защиту «низкого» и «презренного» как предмета изображения в искусстве, хотя у Гоголя оно осложнено мотивами, связанными с его нравственными исканиями.

Гоголевская творческая программа, изложенная им ранее в известном афоризме: «...чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное было между прочим совершенная истина» (8, 54), осуществленная в «Мертвых душах» и в повестях, близка Некрасову¹². Потому в его прозе так явственны смысловые и стилистические переклички с Гоголем. Совпадений здесь слишком много, чтобы можно было считать их случайными. Не объясняются они и «холодной и бездушной подражательностью», говоря словами Белинского, который писал в 1843 году о «живой исторической последовательности литературных явлений»: «люди мыслящие понимают, что быть под неизбежным влиянием великих мастеров родной литературы, проявляя в своих произведениях упроченное ими литературе и обществу, и рабски подражать — совсем не одно и то

¹² В одном из обращений к читателю («степенному и положительному»), написанном почти по Гоголю с завуалированными отсылками к его мотивам и темам, Некрасов специально отмечает обыкновенность своего героя, как бы вступая тем самым в творческий диалог с автором «Мертвых душ»: «Не считаю я моего героя человеком необыкновенным и не потому ловлю каждое его слово, чтоб оно казалось мне достойным перейти в назидание и пример человечеству, но потому что сам-то он смеялся над многими тысячами людей, в блаженной уверенности, что нет в нем ничего смешного, — уверенности, основанной на сознании, что нет у него никакой сверхкомплектной шишки на носу или под носом; толстого живота нет; лысины тоже нет; фрак посит он хоть и не роскошный, но общеупотребительного покроя и цвета, волосы причесывает аккуратно каждое утро и вовсе не употребляет никаких присловий и поговорок, которые так и хочется записать, чтобы после вклеить в комедию...» (8, 247).

же: первое есть доказательство таланта, жизненно развивающегося, второе — бесталантности»¹³. Некрасов воспринимает Гоголя с умом и талантом. Ему введома «историческая последовательность литературных явлений». Его «развивающаяся» мысль опирается на гоголевский текст как на близкий и нужный ему «чужой» литературный источник. В таком направлении прослеживается апелляция к Гоголю в другой незаконченной повести Некрасова «Сургучов» (1844—1847), над которой он работал в это же время.

Соотнесенность «Сургучова» с литературной традицией отмечалась самим Некрасовым. В одной из черновых редакций содержится обращение к читателю, в котором обозначена «чиновничья» тема: «...герой наш (или наш чиновник, я полагаю, что даже было бы гораздо благоразумнее г<осподам> сочинителям оставить старую обветшалую форму и вместо наш герой говорить — наш чиновник)»... (8, 569). Это авторское рассуждение перекликается с гоголевским (в повести «Шинель») по поводу «вечного титулярного советника», «над которым, как известно, натрунились и наострились вдоволь разные писатели, имеющие похвальное обыкновение налегать на тех, которые не могут кусаться» (3, 141—142).

Повесть Некрасова сюжетно не оформлена, но по сохранившимся черновым редакциям видно, как автор активно вторгается в повествование, насыщая его гоголевскими приемами.

Так, иногда автор принимает позу шутливо-непритязательного рассказчика («Ух! Легче стало на душе и слово ложится свободнее на бумагу» — 8, 292), порой почти текстуально воспроизводит стилистику гоголевских лирических пассажей с характерными для стиля писателя фигурами повторений: «Но прежде чем я приступлю к рассказу, я должен предупредить читателя, что я поведу его по грязной лестнице, в грязные комнаты, к грязным людям. Я ставлю здесь слово «грязный» в том смысле, в каком понимают его многие читатели. Не великие страсти, не возвышенные порывы и не аристократические страдания намерен я изобразить здесь, но я хочу ввести читателя <в мир людей> обыкновенных и бедных, каких всего больше на свете <...> Словом я поведу вас в мир людей, которых страдания мелки и темны, радости грубы, песни простонародны и полны подавляющей, камнем на душу налегающей грусти, стремления дики, рублища отвратительны, но которые также люди, в которых также закинута искра божественная, может быть не совсем погасшая...» (8, 294). Далее следует перечень «желтых костлявых старух», «убогих и морщинистых стариков», «оборванных и отвратительных женщин, которые сначала с подавленными слезами украдкой протягивают к вам руку и краснеют, потом хохочут и пьянствуют, потом пьянствуют и воруют» (8, 294), по сути, представляющий собой реминисценцию из описания Коломны и ее жителей в повести «Портрет». «Какого народа вы там не встретите! — пишет Гоголь. — Старухи, которые молятся, стару-

¹³ Белинский В. Г. Собр. соч. — М., 1979. — Т. 5. — С. 449.

хи, которые пьянствуют, старухи, которые пьянствуют и молятся вместе, старухи, которые перебиваются непостижимыми средствами, как муравьи таскают с собой старые тряпья и белье от Калинкина моста до Толкучего рынка с тем, чтобы продать его там за пятнадцать копеек. Словом, весь жалкий и несчастный осадок человечества» (3, 430—431).

Неповторимого блеска и выразительности гоголевского стиля Некрасов, естественно, не достигает. Но он свободно обращается к гоголевскому принципу расширения художественного материала, отражения в искусстве тех сторон жизни, которые ранее считались неэстетическими, по Некрасову, «грязными».

В авторском разъяснении («грязный» в том смысле, в каком понимают его многие читатели») просматриваются ориентация на читателя, как бы присутствующего в тексте романа, полемическая отсылка к современной критике (типа выступлений Л. Бранта), направленной против Гоголя, писателей «натуральной школы» и самого Некрасова прежде всего. По-видимому некрасовский читатель близок настроению этой критики. Сравним рецензию Л. Бранта на первую и вторую часть «Физиологии Петербурга», метившую главным образом в автора «Петербургских углов»: «Писатель с дарованием, с умом и сердцем, сойдя воображением в это убогое жилище, в этот мрачный нищенский угол, мог бы нарисовать картину грустную, возбуждающую участие. Г-н Некрасов, питомец новейшей школы, которая стыдится чувствительного, патетического, предпочитая сцены грязные, черные <...> Не спорим, что они существуют, как неизбежные исключения в низшем слое человеческого общества; но должно ли рисовать подробно их жалкую жизнь, и особенно рисовать так, как рисует г-н Некрасов, поставивший по-видимому, торжество искусства в картинах грязных и отвратительных»¹⁴.

В то же время авторское обращение к читателю с многократно повторенным эпитетом «грязный» как предметом изображения соотносится с гоголевским рассуждением о «простой низкой природе», хотя в некрасовском контексте произошло неизбежное выпрямление гоголевской поэтической мысли. Ведь Гоголь протестовал против механического натуралистического копирования низкой природы, не озаренной авторской мыслью, авторской оценкой. Лишь душевные силы художника способны, по Гоголю, преобразить воплощенный им предмет. Вот почему «простая, низкая природа, — писал он в «Портрете», — является у одного художника в каком-то свете и не чувствуешь никакого низкого впечатления» и «та же самая природа у другого художника кажется низкой, грязной, а между прочим он так же был верен природе» (3, 88).

Трудно сказать, размышлял ли Некрасов в эту пору над законами романтической эстетики? Ведь многое в повести «Портрет» было связано с романтическими веяниями эпохи. Очевидно Некра-

¹⁴ «Северная пчела». — 1845. 19 октября. — № 236. — С. 942.

сову созвучнее другое. Те существенные черты, которыми творчество Гоголя противостояло произведениям современных романтиков. И чуждо ему (так же как и Гоголю) оказалось «художественно-непродуктивное в романтизме», отброшенное последующей литературой, — «исключительность героев и положений, преувеличенные страсти, искусственная приподнятость языка»¹⁵. Не случайно авторской иронией проникнуты многие страницы некрасовской «Повести о бедном Климке», исполненные романтической стилизации, повесть «Помещик двадцати трех душ», представляющая собой пародию на героя-идеалиста, или пародия на традиционный роман ужасов с его шаблонной коллизией (сюжетная линия Матильда — Тростников) в «Жизни и похождениях Тихона Тростникова», а также романтические клише в художественной структуре этого романа, названные Некрасовым «элегическими завываниями». О пародийности, присущей прозе Некрасова, речь пойдет ниже. Вернемся к гоголевскому слову у Некрасова.

Еще современники отмечали магическую силу гоголевского слова, его живучесть и влияние. «Слог у Гоголя составляет часть его создания ... он жив, в нем играет жизнь языка его, и не заученные формулы и приемы, а только дух сливает его с мыслью», — писал К. С. Аксаков в 1842 году в брошюре «Несколько слов о поэме Гоголя «Похождения Чичикова, или Мертвые души»¹⁶. Гоголевские словечки и обороты быстро были усвоены современной литературой, прочно вошли в разговорную речь¹⁷.

Петербургская действительность 40-х годов, социальные контрасты Петербурга — темы, ставшие ведущими в творчестве зрелого поэта, — художественно воплощены в его прозе (роман о Тихоне Тростникове особенно) в гоголевских художественных формулах (черта, присущая и молодому Достоевскому)¹⁸. Поэтическое отступление в последней, незавершенной части романа о «Петербурге, городе великолепном», и Петербурге, городе «нищеты, несчастья и преступлений» завершается афористической фразой: «Есть несчастливцы, которым нет места даже на чердаках и в подвалах, потому что есть счастливыцы, которым тесны целые дома» (8, 250). Перекликаясь с описанием Петербурга в «Бедных людях» Достоевского, это обращение к читателю имеет поэтический аналог, а возможно и прямой источник в «Записках сумасшедшего». Имеется в виду исполненный протеста гоголевский афоризм: «Все,

¹⁵ Смирнова Е. А. Поэма «Мертвые души». — Л., 1987. — С. 14.

¹⁶ Аксаков К. С., Аксаков И. С. Литературная критика. — М., 1982. — С. 146.

¹⁷ См.: Виноградов В. В. Эволюция русского натурализма. — М., 1929. О восхищении «неслыханным по естественности» гоголевским языком вспоминал В. В. Стасов/Гоголь в воспоминаниях современников. — М., 1952. — С. 396; Достоевский в «Дневнике писателя»//Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30 т. — Л., 1983. — Т. 25. — С. 29.

¹⁸ См.: Бочаров С. Г. Переход от Гоголя к Достоевскому//Смена литературных стилей: На материале русской литературы XIX—XX вв. — М., 1974. — С. 42—45.

что есть лучшего на свете, все достается или камер-юнкерам, или генералам» (3, 205). Гоголевская тональность усиливается и ре-минисценцией из «Невского проспекта». Некрасовское выражение «обманчивый Петербург» восходит к стилистике гоголевской по-вести: «...кроме фонаря все дышит обманом» (3, 46) и шире — к сквозной теме его петербургского цикла: «Все обман, все мечта, все не то, чем кажется!» (3, 45), где в одном ряду стоят полярно противоположные понятия «обман» и «мечта», как символы дей-ствительности и романтического идеала.

Гуманистический призыв в защиту поправленного человеческого достоинства, которым проникнуты «Шинель» и «Записки сумасшед-шего», отчетливо звучит на многих страницах некрасовского ро-мана — и в «Петербургских углах», и в последней, незавершенной части. В описании злоключений крестьянки Агаши, попавшей в участок, содержится лирическое отступление, имеющее смысловую и стилистическую параллель в «Записках сумасшедшего». В духе Гоголя написаны эмоциональные трижды повторяющиеся как за-кливание строки у Некрасова: «Где ты теперь, моя матушка? Ви-дишь ли ты меня, матушка? Видишь ли, что они со мной делают?» (8, 258). Таким же горестным восклицанием завершаются «Запи-ски сумасшедшего»: «Матушка, спаси твоего бедного сына! урони слезинку на его больную головушку, посмотри, как мучат они его! <...> Матушка! пожалей о своем больном дитятке!..» (3, 214). Некрасовское отступление ассоциируется и с «проникающи-ми словами» Башмачкина: «Оставьте меня, зачем вы меня оби-жаете?» (3, 143—144).

Гоголевская «одушевленная речь» звучит также в исполненном боли и сострадания авторском раздумье о судьбе униженной и бесприютной женщины (в третьей части романа): «Грустно дела-ется мне...» (8, 233). Это авторское отступление несколько раз пе-редельвалось (имеет множество вариантов) в поисках нужной выразительной лексики. Элегический настрой создается здесь мно-гократным повторением зачина (примета гоголевской поэтики): «Грустно делается мне, когда я вижу...», — в результате появляется почти стихотворная музыкально окрашенная фраза: «Тоска на меня нападает смертельная, и не знаю я, как от нее отмолиться» (8, 526). При всем родстве этих строк с гоголевской тональностью («Как много в человеке бесчеловечья» — 3, 144) в них намечена и самостоятельная некрасовская тема, ставшая ведущей в его поэзии.

Искусству диалога с читателем Некрасов учится у Гоголя. По своей эмоциональной окраске и содержанию его авторские отступ-ления многообразны: то иронически-шутливые, то доверительно-задушевные, приглашающие читателя (такого же обыкновенного человека, как и некрасовский герой) к размышлению об искусст-ве, о романтиках, о судьбе человека и социальной несправедливо-сти. Стилистически и композиционно диалог с читателем почти сливается с художественным текстом. В отличие от Гоголя, у Не-

красова немного патетических обращений к читателю. «О юноши! О вы недавние гости мира...» — пожалуй, единственное в таком духе; Преобладают иронически окрашенные, словно уравнивающие автора—героя—читателя, как людей обыкновенных. Сближение автора с простыми обычными людьми, прототипами героев и читателей (напомним, в прозе Некрасова много автобиографического) побуждает его сохранять дистанцию только средствами иронии и не столько пророчествовать, сколько объяснять и поучать. В повести «Сургучов» содержится авторский пассаж (в форме доверительного разговора с читателем), разъясняющий необходимость такого рода обращения. «К несчастью, у нас еще так много читателей, ищущих в книге того, что они называют полезным для ума и приятным для сердца, и возмущающихся всем, что сколько-нибудь представляет жизнь действительную, нисколько не подрумяненную, что подобные оговорки необходимы. Не оговорись — иной охотник почитать схватился бы за мою статью, прочел бы несколько страниц, зачитав, не захотел бы не дочитать (по привычке многих читателей), а дочитав, приобрел бы себе полное право бранить вас» (8, 292). Иногда обращение к читателю похоже на проникнутую гоголевской интонацией ремарку, поясняющую поведение героя (в повести «Сургучов»), наблюдавшего уличную драку. «Редкий русский человек не отдаст должной справедливости ловко данной затрещине, даже если б оно пришлось по его собственному затылку» (8, 290). Приведем еще одно авторское обращение (в романе о Тростникове), построенное на сочетании «высокого» и «низкого» (гоголевский прием). Рассказывая о своей «внутренней жизни», герой-повествователь серьезно говорит о пережитой им «эпохе романтизма, которая есть у всякого человека». Затем следует ироническая характеристика стихов, написанных им в молодости («стоны сердца... Бог знает о чем», «счастье, Бог знает какого рода», «жалобы на утраты, Бог знает в чем состоявшие» и т. д.). Вся эта тирада завершается авторским восклицанием: «Вот романтизм, так уж подлинно романтизм!» (8, 152—153). Скрытая в нем ирония создает впечатление неопределенности, недосказанности — примета гоголевской поэтики. Напомним лирическое отступление (в «Мертвых душах») о «господах средней руки» и о «зависти» к ним автора: «Но господа средней руки, что на одной станции потребуют ветчины, на другой поросенка, на третьей ломоть осетра или какую-нибудь запеканную колбасу с луком... вот эти господа, точно пользуются завидным даянием неба! <...> Автор должен признаться, что весьма завидует аппетиту и желудку такого рода людей» (6, 61). По наблюдению исследователя, «обозначение зависти, конечно, насквозь иронично, но в этой ироничности вся сложность»¹⁹. Так осуществляется ироническая позиция рассказчика, повествующего о странностях русской жизни и устанавливается личная связь с изображаемым им миром.

¹⁹ Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. Изд. 2-е доп. — М., 1988 — С. 217

Характерны и частные эпизоды осмысления Некрасовым гоголевских литературных приемов. Известная метонимия (в главе о «Петербургских углах»): «...в комнату вошел полуштоф, заткнутый человеческой головой вместо пробки» (8, 109) — так Некрасов характеризует духовное оскудение бывшего учителя словесности — перекликается с сатирическим тропом в «Записках сумасшедшего»: «Он пробка, а не директор. Пробка обыкновенная, простая пробка, больше ничего. Вот, которою закупоривают бутылки» (3, 209). Некрасовская метафора «картофельная душа»²⁰ сродни гоголевским формулам «кувшинное рыло» и «гороховый панич». Яркая черта гоголевской поэтики — распространенное сравнение — встречается в романе о Тростникове, в повести «Сургучов»: «Иной глядит, как будто только что проглотил тухлую устрицу» (8, 290) или «он похож был на декорацию, поразительную издали тщательностью отделки, но вблизи ничего не представляющую, кроме ярких, грубо наляпанных красок и безжизненных, плоских фигур» (8, 285) и др.

Число примеров, свидетельствующих как о прямом заимствовании из Гоголя, так и о творческом усвоении стиля и отдельных приемов его поэтики, можно было бы увеличить. Гоголевские реалии, ассоциации, параллели возникали у Некрасова (так же, как и у многих других современников) естественно и произвольно. В то же время у Некрасова за редким исключением (роман «Тонкий человек...») они глубоко скрыты, как правило, без прямых отсылок или цитации, хотя творения Гоголя явились для него одним из важнейших источников, в освоении которого формировались литературно-эстетический вкус и свой стиль.

Свое, индивидуальное в постижении Гоголя проявлялось у Некрасова-прозаика по-видимому еще и в том, что он оставался поэтом. Может быть потому-то его и привлекали музыкальность и поэтический настрой гоголевских авторских отступлений, присущая им афористичность и эмоциональная приподнятость, ирония и лиризм, естественная в них связь автора с изображаемым миром.

²⁰ Кстати, эта метафора звучит в тексте иронического отступления в «Повести о бедном Климе», отступления, выполненного по образцу гоголевских в «Мертвых душах»: «Здесь автор намерен остановить внимание своих читателей, — пишет Некрасов, — на обстоятельстве, которое едва ли не столько же раз служило содержанием для разных повестей, рассказов, сцен из частного быта, сколько повторялось на самом деле. Несмотря на то, автор ни за что не решится исключить его, потому что оно тесно связано с прочими событиями предлагаемой повести, которая, как уже было сказано, основана на истине». Далее, характеризуя новое действующее лицо повести, «приземистого экзекутора» (он же «картофельная душа»), Некрасов обращается к гоголевской теме, к «демону честолюбия», «мучившему героя и не отходившего от него не на минуту. Владимир третьей степени снился ему от семи до двенадцати раз в ночь» (8, 16—17). Напомним, работа Гоголя над комедией под названием «Владимир третьей степени» была прервана, но сведения о ее творческой истории (тема честолюбца) сообщались в печати. Осведомленный М. П. Погодин извещал читателей, что из комедии «Владимир третьей степени» «написано два действия» (Москвитянин. 1841. — Ч. 1. — № 2. «Смесь». — С. 616).

Их многообразная смысловая и стилистическая гамма, глубоко и органически сочетавшая в себе первоначальное единство стихов и прозы, давала молодому писателю мощный творческий импульс. Не случайно одно из лучших стихотворений поэта «Блажен незлобивый поэт» написано по мотивам лирического зачина седьмой главы «Мертвых душ».

И Некрасов-критик (так же как и Белинский) высоко ценил в Гоголе поэта, «поэта жизни действительной» (Белинский). Излагая в «Заметках о журналах за октябрь 1855 года» свою концепцию дарования и личности Гоголя в их нераздельном единстве, Некрасов одним из первых поставил проблему природы гоголевского лирического начала, его эстетических и философских истоков. Настоящую и великую силу таланта автора «Мертвых душ» критик увидел в его поэзии, в лиризме, присущем всему его творчеству, не только авторским отступлениям. «Все неотразимое влияние его творений, — писал он, — заключается в лиризме, имеющем такой простой, родственнослитый с самыми обыкновенными явлениями жизни — с прозой — характер, и притом такой русский характер!» (11₂, 193). Это исполненное проникательности и пиетета суждение многое разъясняет: и известную родственность художественного дарования младшего и старшего современников, и даже особенности постижения Некрасовым гоголевского таланта («слога»). Так, ссылаясь на авторитет Белинского, первый раз на Руси применившего слово «поэт» к писателю-прозаику, Некрасов по существу говорит о своем понимании Гоголя-художника. Написана эта статья одновременно с работой над «Тонким человеком...», где писатель (в одном из парадоксальных авторских пассажей) размышляет о том же: о неразгаданной сущности таланта Мастера и о его воздействии на последующие поколения литераторов, в числе которых Некрасов имел в виду и себя.

ПАРОДИЙНОСТЬ КАК ПРИМЕТА СТИЛЯ НЕКРАСОВА

Стилевое многообразие и эклектизм прозы Некрасова (сочетания и взаимоотторжения высокого и низкого и соответствующие им гротескность и гиперболизм, каламбурность и ирония) нашли свое преломление в его пародийном мастерстве. В пародировании как особого рода конструктивном приеме проявились как оценочность в освоении литературного материала, его переосмысление, так и процесс использования энергии «чужого слова», обилия «чужих» источников, по-своему воспринятых молодым художником.

Пародирование самого себя (автора сборника «Мечты и звуки»), литературных предшественников и современников стало для Некрасова одним из способов творческого самоопределения. Пародийными средствами (в прозе, критических статьях и фельетонах, так же как и в поэзии), весьма разнообразными по стилистике и содержательной направленности, писатель обнаруживал качественное несоответствие между высоким романтическим духом и романтической позой, между окаменевшим литературным штампом и скрывавшейся за ним сущностью, между подлинными и мнимыми литературными ценностями.

По наблюдению исследователя, стихотворные пародии Некрасова интересны прежде всего «как творческий эксперимент, как резкое столкновение поэтического и прозаического начал»¹. Сказанное относится и к его прозаическим опытам (кстати, не исследованным под этим углом зрения), в которых проявился интерес писателя к пародийным формам.

В критических статьях, в рассказах и повестях, в незавершенных романах («Жизнь и похождения Тихона Тростникова», «Тонкий человек, его приключения и наблюдения»), во фрагменте «В тот же день часов в одиннадцать утра» можно обнаружить отдаленно напоминающие пародию литературные импровизацию и стилизацию, яркие пародийные приемы и исполненные иронии (или комизма) характеристики; приемы стилистического «перелицовывания» и тонко завуалированные, но по сути полемические пародии.

При этом поражает разнообразие и обилие источников, к которым обращался молодой художник. Иногда это аллюзии; иногда реминисценции из литературного прошлого, погруженные в другое время и художественно переосмысленные (таковы пародийные мотивы в «Без вести пропавшем пиите»).

¹ Новиков Вл. И. Книга о пародии. — М., 1989. — С. 371.

Порой Некрасов прибегал к шутовскому «передразниванию» своих современников — их манеры поведения, литературной деятельности, стиля. Примером может служить фигура «издателя газеты, знаменитой замысловатостью эпиграфа» (рассказ «Необыкновенный завтрак», роман о Тихоне Тростникове, «Очерки литературной жизни»), в которой безошибочно угадывался редактор «Литературной газеты» и «Пантеона» Ф. А. Кони с его куплетами и остротами.

В тех случаях, когда острое сатиры Некрасова было направлено на литературных противников или на события общественно-литературной жизни, заслуживающие, с его точки зрения, дискредитации (деятельность М. П. Погодина и С. П. Шевырева, Ф. В. Булгарина и Н. И. Греча, Л. В. Бранта, В. С. Межевича и др.), пародийные приемы становились средством создания сатирических образов, а пародии выходили за узколитературные рамки, затрагивали общественные явления, перерастали в памфлет. Соответственно изменялась и пародийная стилистика: писатель прибегал к методу доведения до абсурда мотивов, подлежащих осмеянию, нередко к гротеску; обращался к сатире «на лица», используя отдельные элементы самого пародируемого стиля. В таком духе выполнена глава «Почтеннейший» в романе о Тростникове, где, опираясь на все известные факты литературной и житейской биографии Булгарина, отзывы о нем в критике, в частности, Белинского, Некрасов использовал прием заостренно сатирического портрета.

Это не единственный в романе о Тростникове пример ориентации писателя на литературную традицию. Об этом в особенности свидетельствуют содержание и стиль части второй романа. Так, характеризуя Шевырева и Погодина, Некрасов отталкивался не только от жизненных наблюдений и хорошего знания общественно-литературной ситуации своего времени, но и от памфлета Белинского «Педант», «Путевые записки г. Вёдрина» Герцена. При этом классические пародии служили импульсом для самостоятельных творческих поисков.

В большинстве своем пародийные элементы в ранней прозе Некрасова выполняли функции художественной критики или литературной игры. Порой они являлись отдельными, но значительными вкраплениями в текст, цементирующими повествование. Органически входя в художественную ткань произведения, пародийные приемы усиливали его сатирическое звучание.

В процессе овладения пародийным мастерством, связанным с освоением многообразных литературных источников, литературных традиций, формировался индивидуальный творческий стиль молодого писателя. По-видимому, на этом основании, говоря о стихотворных пародиях, А. М. Гаркави ограничил внимание Некрасова к этому жанру 1840-ми годами².

² Гаркави А. М. Некрасов-пародист//О Некрасове: Статьи и материалы. — Вып. 2. — Ярославль, 1968. — С. 86.

Между тем и в зрелом поэтическом творчестве («Песни о свободном слове», «Суд», «Недавнее время» и другие произведения) Некрасов широко обращался к пародийным приемам, ставшим с ростом поэтического мастерства стилистически тоньше, завуалированнее. Возрастал их полемический накал, усложнялась поэтика. Ту же закономерность можно обнаружить и в прозе.

Особого внимания в этой связи заслуживает пародийно-полемический подтекст романа «Тонкий человек...». Ирония, как и во всей прозе Некрасова, выполняет в нем много функций. Прежде всего она предоставляет автору свободу выбора формы повествования, отбора жизненного и литературного материала, возможность своеобразной «игры» с ним. Вот почему в поле его зрения и Гоголь, и Тургенев, и Диккенс, и Теккерей, и Э. Сю.

Не касаясь всей проблематики романа и его сложной стилистики, обратимся к его центральным эпизодам, в которых отчетливо прослеживается опора на художественный опыт Тургенева, его переосмысление и ироническая интерпретация. Приоритет в создании «российских гамлетов» принадлежал, как известно, Тургеневу. По своей смысловой наполненности (фразерство, болезненное самолюбие, склонность к эффектам) понятие «тонкий человек» у Некрасова созвучно тургеневской формуле «лишний человек». Но если Тургенева более интересовали психологическая природа «лишнего человека», философские корни его мировосприятия, то Некрасов, с одной стороны, делал акцент на общественно-историческом факторе, способствующем появлению «лишних людей», с другой — создавал иронически развенчивающую интерпретацию тургеневского героя.

Опора на тургеневский тип с целью его переосмысления и заведомого снижения прослеживается в тематических и текстуальных совпадениях ряда эпизодов и мотивов в «Тонком человеке...» и «Гамлете Щигровского уезда» (1849). Известно, что этот рассказ Некрасов причислял к «удачнейшим» в «Записках охотника», он же одним из первых заметил, что созданный Тургеневым тип прочно вошел в литературное сознание эпохи³.

Обратимся к некоторым смысловым и стилистическим сопоставлениям.

Оба героя: Василий Васильевич («Гамлет Щигровского уезда») и Грачов («Тонкий человек...») — представители дворянской интеллигенции, духовно воспитанной в кружках передовой дворянской молодежи 1830—40-х годов. У Тургенева читаем о кружке как о «безобразной замене общества, ...жизни», потому что он «приучает к бесплодной болтовне» «о немецкой философии, любви, вечном солнце духа и прочих отдаленных предметах»; «в кружке

³ В письме к Тургеневу от 18 августа 1855 г. Некрасов писал по поводу рассказа Л. Толстого «Рубка леса»: «Форма в этих очерках совершенно твоя, даже есть выражения, сравнения, напоминающие «З<аписки> ох<отника>», а один офицер так просто Гамлет Щ<игровского> уезда в армейском мундире» (Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем. — М., 1952. — Т. 10. — С. 236).

поклоняются пустому краснобаю, *самолюбивому умнику*»; «в кружке процветает хитростное красноречие»⁴. Некрасов характеризует кружок как «кружок умников» («энциклопедистов»), имеющий «свойство быстро развивать самолюбие каждого, кто прикоснется к нему», «где любят-таки поговорить о существенных вопросах науки, жизни, современности и проч.»; обыкновенные люди гибнут в нем «жертвою неумеренно развитого самолюбия» (8, 302—303).

Это совпадение по мысли, а иногда и текстуальное объясняется в известной мере тем, что в критике замкнутой кружковой жизни оба автора отталкивались от Белинского, возглавившего в 1840-е гг. борьбу против кружкового идеализма и романтизма. Были у Некрасова и свои критические наблюдения по этому поводу. О губительных «рутине лицемерия», «рутине иронии», «фразы», иногда безотчетно присутствовавших и в литературной среде «Современника» он писал позднее в одном из писем к Л. Толстому.

Но если в центре внимания Тургенева психология русского гамлетизма — в это понятие он вкладывает свой конкретный смысл, различая в «лишнем человеке» два начала: обостренное сознание собственной личности («Ты будь хоть глуп, да по-своему! Запах свой имей, свой собственный запах...» — 4, 281) и стремление к самопожертвованию, — то Некрасов нарочито снижает философское содержание проблемы, достигая этого пародийно-иронической трактовкой тургеневских мотивов.

Некрасовского героя (так же как и «Гамлета Щигровского уезда») «самолюбие гложет» и мучает «постоянное напряжение придумать что-нибудь оригинальное» (8, 303). Но он без труда обретает свою «самостийность». История его «духовного прозрения» излагается повествователем в пародийно-ироническом тоне: «Он скоро примирился с своим положением, перестал пыхтеть и надуться и поднял голову»; «В умном кружке он жаловался на пустоту... светского общества, а в светском — на педантство и ученую скуку умного кружка, сношения с которым облакал он должною таинственностью... Он брал у кружка умников их суждения, их взгляды, их *мудреные слова* и *фразы* (всего чаще *слова* и *фразы*) и приносил их в светский круг..., а умникам платил светскими сплетнями, до которых так падки литературные затворники» (8, 303). Окончательное удовлетворение своему самолюбию нашел он в том, что провозгласил себя «человеком необыкновенно тонким».

Пародийный смысл этих строк становится очевидным при сопоставлении их с заключительным эпизодом тургеневского рассказа. Его «заеденный рефлексией» герой тоже «смирился», но он остался «неизвестным существом, пришибленным судьбою Василием Васильевичем», «человеком неоригинальным и не заслуживающим особенного имени», разве клички «Гамлета Щигровского уезда». «Таких Гамлетов во всяком уезде много» (4, 296).

⁴ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 28 т. — М.; Л., 1963. — Т. 4. — С. 284, 285. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

Выразительно обыгрывается Некрасовым тургеневская идея самосознания личности, заявленная в «Гамлете Шигровского уезда» в цитированной выше фразе: «Ты будь хоть глуп, да по-своему!» В «Тонком человеке...» читаем: «...если один отличается ученостью, другой написал умную книгу, третий мастер говорить, то и я также имею свое — я человек необыкновенно тонкий, — думает наш друг Грачов» (8, 303).

Так, соприкасаясь с тургеневским открытием, Некрасов пародирует созданный Тургеневым тип, используя при этом прием иронического его переосмысления, нарочитого снижения, дискредитации. Скрытая пародийность достигается (использованным Некрасовым и ранее по другому поводу) несоответствием между ироничностью стиля и сложностью проблемы, обыгрыванием тургеневских слов («кружок умников», «смирился»), но, главное, «перелицовыванием» содержания: «лишний человек» — «тонкий человек». По-видимому, эта прикровенная пародийность — форма проявления внутренней полемики с Тургеневым о лишних людях, об исторической и общественной роли дворянской интеллигенции, развернутая Некрасовым и в поэме «Саша».

Не случайно, по свидетельству мемуаристки (Н. А. Островской), Тургенев будто бы заметил, что Некрасов «написал «Сашу» и по своему обыкновению обмелил тип»⁵. Заключительное замечание «обмелил тип» весьма соотносимо с пародийными элементами в «Тонком человеке...».

В другом месте романа (в «Повести о Суркове», не напечатанной при жизни поэта) Некрасов уже не завуалированно, а прямо упоминает Тургенева, пародируя иное — поэтичность ситуации, стиль рассказа «Свидание»⁶.

Речь идет об увиденной охотником сценке: молодой купчик ест паюсную икру и поливает ее своими слезами, оплакивая затонувшую расшиву с мукой и крупой, так как это обстоятельство может помешать его свадьбе. При этом он жалобно восклицает: «Прощай, Марфа Алексеевна!» Автор-рассказчик пишет: «...вдруг прежнее восклицание с прибавлением всхлипывания снова поразило мой слух, и гораздо явственнее. Я пошел осторожно на голос и в воображении моем уже рисовалась картина деревенского свидания перед разлукой во вкусе господина Тургенева» (8, 409). Далее следует нарочито будничное описание этого комического эпизода, завершающееся авторским отступлением в ироническом тоне: «Никакой Марфы Алексеевны подле него не было. Он резал икру, ел ее и плакал, горько плакал, иногда повторяя: «Прощай, Марфа Алексеевна!»

Поверишь ли, читатель, что я не только не смеялся, но был даже тронут... и почему же не так?» (8, 410).

⁵ Тургеневский сборник./Под ред. Н. К. Пиксанова. — Пг., 1915. — С. 96.

⁶ Эпизод отмечен также в статье О. Я. Самочатовой «Несколько штрихов из отношений Некрасова и Тургенева в 50-е годы»//Некрасов и его время. Межвуз. сб. — Калининград, 1975. — Вып. 1. — С. 93—94.

Даже если бы имя автора «Записок охотника» не было названо, его интонация и стиль явственно ощутимы. Чем же достигался эффект узнавания?

Прежде всего возникает аналогия со стихотворными пародиями Некрасова, в которых неизменно снижался лиризм при помощи сюжетно-обыденных подробностей. Поэтическая ситуация тургеневского рассказа равертывается в «Тонком человеке...» в совершенно ином «заземленном» контексте, что придает повествованию пародийное звучание. Вместо лиризма звучит пародийная ирония (излюбленный прием Некрасова-пародиста).

Иронически переделывая известный эпизод рассказа «Свидание», Некрасов акцентировал внимание и на отдельных клише тургеневского стиля.

В описании пейзажа и самой сцены свидания у Тургенева несколько раз повторялось слово «вдруг», усиливающее напряженное ожидание: «вдруг местами все расчищалось на мгновение...» (о небе), «...вдруг в ней все улыбнулось...» (о роще), «...листья вдруг пестрели и загорались червонным золотом...», «... вдруг опять все кругом слегка синело», «...вдруг глаза мои остановились на неподвижном человеческом образе», «Она вгляделась, вспыхнула вдруг...» и т. д. (4, 260, 262, 263).

В «Тонком человеке...» эта, казалось бы, незначительная деталь подчеркнута. Естественно, что стиль «Свидания» (и других произведений Тургенева) был на памяти у Некрасова. Он готовил рукопись к публикации в «Современнике» в конце 1850 года (вносил в нее цензурные исправления) и мог быть одним из авторов «Обозрения русской литературы за 1850 год», напечатанного в «Современнике» (1851, № 2), и именно той его части, где речь шла о «картинности» тургеневского рассказа⁷.

Почему же предметом пародии был избран один из поэтических рассказов Тургенева?

Косвенное объяснение находим в одном из насмешливых авторских отступлений в «Тонком человеке...»: «Или форма-то меня и сбивает, и в чужой форме мне и самая мысль моя кажется чужою?» (8, 306). Высказанное по другому поводу, оно, с одной стороны, в известной мере отражает интерес Некрасова к художественной системе пародируемого произведения (в данном случае к некоторым характерным приметам, присущим манере Тургенева), стремление пародийными средствами дать представление о творческой индивидуальности автора; с другой — содержит в себе и полемическую направленность, своеобразный творческий экспери-

⁷ Авторы этой статьи окончательно не установлены. Возможно, кроме Некрасова в составлении статьи участвовал В. П. Гаевский. О принадлежности Некрасову отдельных ее частей см.: Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем. — М., 1953. — Т. 12. — С. 452—453. В. Э. Боград высказал сомнение по поводу авторства Некрасова (см.: Боград В. Э. Журнал «Современник». 1847—1866. Указатель содержания. — Л., 1959. — С. 505—507).

мент, в котором конструктивную роль выполняла пародийная ирония.

Так, обращаясь к тургеневским шедеврам, Некрасов акцентировал в них то, что соответствовало его собственным внутренним размышлениям. В то же время пародийное переосмысление тургеневского типа («Гамлет Щигровского уезда»), ситуации, избираемой Тургеневым, и его стиля («Свидание») ни в коей мере не противоречило неизменно высокой некрасовской оценке творчества Тургенева. «Я бескорыстно люблю твой талант, твою литературную известность», — писал он автору «Записок охотника» в 1855 году⁸. Творческим импульсом к созданию пародий на тургеневские темы, точнее на их художественное решение, явилось как признание художественных открытий своего современника, так и стремление переосмыслить их, полемизировать с ними.

В несколько иной манере осуществлен сплав комического, сатирического и пародийного во фрагментах незавершенной повести Некрасова «В тот же день часов в одиннадцать утра...» (известной в литературе под условными названиями «Каменное сердце» и «Как я велик!»). Впечатление пародийности достигается здесь с помощью комических, сюжетных и стилистических аналогий с повестью Достоевского «Двойник», его мотивов, эпизодов и стилистики⁹. Творческим стимулом к их созданию явился прежде всего художественный интерес к поэтической системе Достоевского, стремление уяснить, зафиксировать в ней характерное, индивидуальное. Вместе с тем Некрасов стремился выразить и свое критическое отношение к некоторым тенденциям в творчестве автора «Двойника» (в частности, к «фантастическому колориту повести», говоря словами Белинского), неприемлемым для него, так же как и для Белинского. Но все это — предмет дальнейшего исследования на тему «Поэтика Некрасова-художника (поэта и прозаика)», одним из звеньев которого является настоящая книга.

⁸ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем. — М., 1952. — Т. 10. — С. 226—227.

⁹ См. об этом: Мостовская Н. Н. Пародия в прозе Некрасова (Сатирическое мастерство; полемика)//Некрасовский сборник. — Вып. 9. — Л., 1988. — С. 63—68.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-е. — М., 1972.
2. Бахтин М. Слово в романе.//Вопросы литературы. — 1965. — № 8.
3. Берковский Н. Я. Эстетические позиции немецкого романтизма.// Литературная теория немецкого романтизма. — Л., 1934.
4. Вердеревская Н. А. Становление типа разночинца в русской литературе 40—60-х годов XIX века:/К проблеме типологии жанра, сюжета, образа/. — Казань, 1975.
5. Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. Избранные труды. — М., 1976.
6. Виноградов В. В. О языке художественной прозы. Избранные труды. — М., 1980.
7. Виноградов В. В. Язык и стиль русских писателей: От Карамзина до Гоголя. Избранные труды. — М., 1990.
8. Гуковский Г. А. Неизданные повести Некрасова в истории русской прозы сороковых годов.//Некрасов Н. А. Жизнь и похождения Тихона Тростникова. Новонайденная рукопись Некрасова. — М; Л., 1931.
9. Жук А. А. Сатира натуральной школы. — Саратов, 1979.
10. Кулешов В. И. Натуральная школа в русской литературе. — М., 1965.
11. Манн Ю. В. Диалектика художественного образа. — М., 1987.
12. Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. — М., 1976.
13. Манн Ю. В. Философия и поэтика «натуральной школы»//Проблемы типологии русского реализма. — М., 1960.
14. Новиков В. Д. Книга о пародии. — М., 1989.
15. Потебня А. А. Эстетика и поэтика. — М., 1976.
16. Русская повесть XIX века. — Л., 1973.
17. Федоров Ф. П. Романтический художественный мир: Пространство и время. — Рига, 1988.
18. Физиология Петербурга. — М., 1984.

ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
Введение	5
1. О природе и формах художественного диалогизма в прозе Некрасова 1840-х годов (Вершинина Н. Л.)	8
2. «Романтическая ирония» в ранней прозе Некрасова (Вершинина Н. Л.)	21
3. Литературные реалии в прозе Некрасова. «Свое» и «чужое» (Мостовская Н. Н.)	39
4. Постигновение Гоголя (Мостовская Н. Н.)	58
5. Пародийность как примета стиля Некрасова (Мостовская Н. Н.)	74
Литература	81

Сдано в набор 28.10.92 г.

Подписано в печать 25.12.92 г.

Формат 60×90^{1/16}.

Объем 5,25 п. л.

Тираж 500 экз.

Зак. 2897.

Великолукская городская типография
Упринформпечати Псковской области,
182100, г. Великие Луки, ул. Полиграфистов, 78/12