

О ПАРОДИЙНОСТИ В ИСПОЛЬЗОВАНИИ ГОФМАНОВСКОГО МОТИВА НЕКРАСОВЫМ-ПРОЗАИКОМ 1840-Х ГОДОВ

Проза молодого Некрасова, при всем своем скромном значении в судьбе поэта и литературном процессе 1840-х годов, – явление, не только обладающее «оригинальностью» и «самобытностью» (Г.А.Гуковский), но и во многом типическое, характерное для своего времени. Это именно такого рода «частность и обособление» (если воспользоваться словами Достоевского), которые не обязательно должны существовать в отрыве от эпохи, напротив, они могут иногда нести в себе «сердцевину целого».¹ В специальной работе, посвященной проблемам философии и поэтики «натуральной школы», Ю.В.Манн указывает на Некрасова как на писателя, опередившего соответствующий ему этап эволюции реализма в 1840-е годы. Оказывается, даже в классическом физиологическом очерке «Петербургские углы» Некрасов нарушил один из краеугольных принципов «натуральной» поэтики: падение некоего «зеленого господина» объяснил не влиянием «людей и обстоятельств»², а страстями, которые «могущественнее даже начальства».³

Этот пример – лишь одно из немногих, отмеченных в литературоведении, доказательств того, что Некрасов-повествователь с его внутренне диалогизованным, на стыке «риторической» и «натуральной» тенденций, разнонаправленным стилем сложнее и шире, чем привычный стереотип, приложимый к второстепенному писателю гоголевского направления. Но именно этот стереотип и поныне продолжает определять отношение к Некрасову-прозаику в исследовательской литературе.

Известная узость и как бы запрограммированность подходов к изучению ранней некрасовской беллетристики сказывается, в частности, в том, что неразработанным остается вопрос «Некрасов и немецкая литература», который входит в состав более общих проблем: «Некрасов и зарубежная литература» и, в теоретическом аспекте, – «Некрасов и романтическая эстетика»⁴. До сих пор этот вопрос выпадает из сферы научного изучения, которое остается в пределах схемы, предложенной еще

в 20-х годах К.И.Чуковским: «... в ранних своих фельетонах он — верный ученик Жюлья Жанена «...». В своих романах он — подражатель столь же модного Евгения Сю. Позднее, к началу пятидесятих годов, когда в русских журналах воцарились британские авторы, Бульвер, Диккенс, Теккерей и другие, он попытался воспроизвести их манеру»⁵.

К.И.Чуковский подчеркнул, что один из наиболее ярких и значимых элементов некрасовской повествовательной поэтики — юмор — нельзя до конца уяснить вне обращения к аналогам в творчестве иностранных писателей, современных Некрасову. В произведениях, написанных Некрасовым в 1850-е годы, исследователь находил комизм, восходящий к «напряженному, затейливо-юмористическому тону» английской литературы⁶. Рассмотрение с этой точки зрения прозы Некрасова сороковых годов не входило в задачу К.И.Чуковского. Однако те исследователи, которые касаются проблемы «Некрасов и романтизм», не учитывают вполне возможной творческой ориентации начинающего писателя на прозу немецких романтиков с присущим ей типом юмора — той позднеромантической иронией, которую рождает «сопряжение несопрягаемых смыслов»⁷.

Безусловно, прав современный исследователь, полагая, что борьба молодого Некрасова с романтизмом «как эпигонским явлением» была фактом не только «литературным», но и «общемировоззренческим», что течение ее в динамике запечатлело многосторонний и «сложный процесс»⁸. На наш взгляд, эта «сложность» во многом связана с тем, что Некрасов начала 1840-х годов воспринимал романтическую традицию неоднозначно: не только в крайностях ее патетического и резко сатирического преломлений /так, «ультраромантическая» повесть «Певница» и пародийный по отношению к «ложно-величавому» стилю рассказ «Без вести пропавший пиита» были написаны почти одновременно, в 1840 году/, но и в «соединении несоединимого», свойственном позднеромантическому типу художественного сознания. «Позднеромантический мир, — пишет Ф.П.Федоров, — мир единства антитез, единства этических и эстетических полюсов, друг без друга невозможных, но друг с другом не сливающихся»⁹.

Можно предположить, что стилевой эклектизм в беллетристике раннего Некрасова: постоянные взаимозаменяемость, взаимопереходность «высокого» и «низкого», «живого» и «неживого»,

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 писателя на «романтико-иронический» способ изображения, способ, особенно ярко раскрывший себя в сочинениях популярного в России 1830 – 40-х годов Э.Т.А.Гофмана.

Имя Гофмана в течение двух десятилетий было на устах русской читающей публики¹⁰; к 1839 году относится восторженный отзыв Белинского о Гофмане: «... Гофман — великое имя. Я никак не понимаю, отчего доселе Европа не ставит Гофмана рядом с Шекспиром и Гете: это — писатели одинаковой силы и одного разряда»¹¹. Некрасов не написал о Гофмане статьи, он вообще, насколько нам известно, не упомянул имени Гофмана. Но Некрасову, бесспорно, были известны произведения Гофмана, публиковавшиеся в русских переводах, а также многократные высказывания Белинского о немецком писателе. Комментаторы позднейшего Полного собрания сочинений и писем Некрасова указали на явно гофмановский мотив в рассказе «Двадцать пять рублей» (1841) и на аналогичный пример в стихотворном некрасовском фельетоне 1840 года «Провинциальный подьячий в Петербурге» (7,552).

Дополнительная сложность, однако, состоит в том, что гофмановский мотив: мотив любви к кукле, автомату и, по сути, взятый в целом гофмановский стиль (как выражение мировоззренческой концепции, переработанной Некрасовым, но уже отвергнутой им) — воспроизводится в ранней прозе писателя пародийно и создает атмосферу пародийности по отношению к «ироническим романтикам» с их фантастическим стремлением одним «сознанием» преобразовать действительность, властью искусства менять «и внешний, и внутренний смысл реальных вещей»¹². Некрасов воспроизводит «романтическую иронию», превращая ее в прием, который, в свою очередь, иронически им остраивается (по мысли Ю.В.Манна, «ироническое остранение» — один из характерных приемов в поэтике «натуральной школы»)¹³.

«Романтико-ироническое» мировоззрение интересует молодого писателя, поскольку в нем он чувствует диалектичность, широту охвата жизни, глубину психологизма, субъективность,

которая способна раскрыть острейшие противоречия бытия. Некрасова «переходной эпохи» — рубежа 1830-40-х годов, как и многих его современников, уже не устраивают «крайности» романтической дилеммы: ходульный идеализм и бытовой утилитаризм. Его влечет предвосхищающая реалистический синтез универсальная объемность «романтико-иронического» взгляда на мир. Пародийный стиль Некрасова воспроизводит именно то, что, по законам своей эстетики, воплотил Гофман: «Нет больше разделения на идеальное и реальное, на белое и черное. Противостояние добра и зла — только детская иллюзия. Существует лишь пестрый фантастический хаос, в котором смешались прежние понятия, уничтожились прежние трагедии»¹⁴. Но для Некрасова 1840-х годов этот этический и эстетический «хаос», отражающий, по-видимому, реальное состояние жизни людей, их социальное бытие, — не имеет значения неизбежного и окончательного итога, художественного предела, который писатель принимает как данность, как нечто вечное и неизменное. Точка зрения автора-повествователя в прозе молодого Некрасова — это отнюдь не взгляд «свыше», частица ее есть во всем, что, воплощаясь, отрицается. И он не успокоен, не удовлетворен иллюзорными примирениями «идеала» и «действительности», которые (не без иронии) рисовали романтики. Некрасова тревожат относительность и неопределенность нравственных идей в их представлениях, странность сближений «белого и черного», произвольной и нескрываемо условной игры с ними.

Очевидно, сатира Некрасова изначально проистекала не только из «натуральных», возводимых к творчеству Гоголя, литературных тенденций. Ее истоком была также этика просветителей, дух просветительской сатиры, которые, ограничивая диапазон искусства, придавали ему позитивный смысл, сочетали юмор «с положительной мировоззренческой программой»¹⁵.

Именно поэтому положительное и отрицательное, духовное и вещное в произведениях Некрасова не только «иронизируют» друг друга (так было и у Гофмана), но и попадают в сферу сатирического взгляда самого писателя. Его ирония, по сути дела, воплощает поиск синтеза поэзии и жизни на основе нравственной и, вместе с тем, на почве глубоко осознанной действительности, неэстетизированной правды. Верное понимание реальности, к которому, вслед за автором, должен прийти

читатель некрасовской прозы, связано не с принятием реставрированного в ней принципа «романтической иронии», а, наоборот, с осознанием демонстрирующего свою свободу от него авторского восприятия мира. В этом смысле очень точно замечание Б.М.Эйхенбаума: «Некрасов принадлежит к числу поэтов, художественный метод которых подчеркнут, показан. Это было необходимо при той полемической позиции, которую занял он в истории русской поэзии»¹⁶.

Пародийное использование Некрасовым-прозаиком способа «романтической иронии» в принципе означает, что автор, безусловно, видит, но не принимает «узаконенный» ею хаотический облик мира и считает его явлением временным, а свою сатиру на него — фактом, неизбежным именно для «переходной эпохи». Тот момент, когда выходят в свет его беллетристические опыты, на взгляд Некрасова, требует низложения эстетики, свободно манипулирующей реальностью. Очевидно, не сознавая теоретического аспекта проблемы, писатель делал все, чтобы поэтика поздних романтиков, запечатленная им, стала пародией на самое себя, чтобы тем самым вполне дискредитировало себя стоящее за ней «романтико-ироническое» воззрение.

Справедливой представляется мысль А.Морозова о том, что Некрасов принадлежит к числу писателей, для которых «пародийность» является «признаком индивидуального стиля» в литературе и характеризует позицию художника «по отношению к своим предшественникам или современникам «...»: «Н.А.Некрасов писал самостоятельные в жанровом отношении литературные пародии («Мое разочарование») и умело вкрапывал их в свои фельетоны и повести («Новоизобретенная привилегированная краска братьев Дирлинг и К^о»), но гораздо большее значение для его творчества имело пародийное снижение литературных образов и целых произведений для создания острой публицистической поэзии»¹⁷. Следовало бы только уточнить, что литературная пародия как жанр внутри прозы Некрасова 1840-х годов обычно не обособляется от стихии «общей пародийности», здесь насаждаемой, но, в свою очередь, служит ей и укрепляет ее наряду с прочими первоэлементами создаваемого писателем оригинального стиля.

В своеобразной творческой манере молодого Некрасова присутствует как раз то, что было малотипичным для поэтики писателей, принадлежащих гоголевскому направлению: в сочине-

ниях большинства из них «традиция гоголевского реализма поглощала традицию сатиры Гоголя»¹⁸. У Некрасова на первый план выступает как раз то, что для сороковых годов уже является чертой «реликтовой», именно: «острословие, каламбурность», «затейливая словесная вязь, озабоченность необходимостью сразу подать читателю внешние языковые «сигналы» о комическом характере произведения...»¹⁹. Для некрасовской прозы эта «реликтовость» – следствие вполне осознанного «пародийного проецирования» (А.Морозов) стиля на неприемлемую в главном художественную систему и стоящего за ней комплекса взглядов, идей, этических и эстетических принципов. Ведь, как отмечал М.М.Бахтин, «чтобы быть существенной и продуктивной, пародия должна быть именно пародийной стилизацией, то есть должна воссоздавать пародируемый язык как существенное целое, обладающее своей внутренней логикой и раскрывающее неразрывно связанный с пародируемым языком особый мир»²⁰.

Игра значениями, стилями определяет внешний характерный облик беллетристики Некрасова, ее особенный стиль. По замечанию позднейшего исследователя, относящемуся к картинам П.А.Федотова и автокомментариям к ним, «игровое использование знака создает своего рода питательную среду для пародии»²¹. «Романтико-иронические» тенденции всюду возводятся Некрасовым в степень абсурда, бессмыслицы: идеальные начала вырождаются в риторичность, в ходульный идеализм; бытовая сторона «разобнажается» (Ап. Григорьев) в своей нарочито грубой, пошлой утилитарности. От парадоксального сближения этих «крайностей» происходит то, что прежде означало «романтико-иронический» взрыв – теперь же он обретает смысл остро сатирического гротеска. Контрастные элементы стилей, сталкиваясь, действительно превращаются в «знаки» – «знаки» явлений, понятий, людей, их переживаний, присущей им среды обитания.

Сокрушаясь (а может быть, и смеясь) по поводу злоключений Заедина, чиновника-неудачника, в рассказе «Двадцать пять рублей», писатель утрирует стиль, выражающий неуловимость смещений и совмещений романтики и быта, патетики и языка чиновничьей бюрократии: «Но куда поступишь ты, бедный смертный, когда судьба тебе не дает ступить шагу? Где ты укроешься, дитя горя, от самого себя, от рока? В земском суде или

в уездном? Там тебя доедут работой, обдадут чернилами и все-таки не поставят тебя на ноги; там скрип перьев и шипенье мелких страстей (...) Беги, беги, добродетельный Дмитрий Иванович! (...) Беги! Куда? В гражданскую палату? Бедный смертный, ты погиб! Ты копиист! Ты увлекся жалованьем и квартирными деньгами... Хорошо... Дай же теперь квартирные деньги и твоей добродетели, потому что она уже не хочет жить в твоём сердце!» (7,111).

Образ Заедина, что всячески подчеркивается автором, как бы весь сделан по моделям, соответствующим «романтико-ироническому» типу искусства. Условно говоря, сам Заедин – примитивная модель носителя «романтической иронии». В разной степени то же самое можно сказать о Климе Мотовилове («Повесть о бедном Климе»), Зеницыне («Опытная женщина»), Грациозо («Несчастливец в любви, или Чудные любовные похождения русского Грациозо»), героях рассказов «Капитан Кук», «Карета», «Помещик двадцати трех душ». Пародийность этих образов выражается в их полной обезличенности, пустоте, которые прикрыты видимостью личности, включающей в себе смесь самых разных качеств, масштабов, даже эпох. Пользуясь формулой самого Некрасова, употребленной им в рассказе «Капитан Кук», можно определить искусственную эклектику этих героев метафорой: «бронзовая голова на каменном фундаменте» (7,152). Капитан Кук, например, – это некий материализованный миф: имя и звание он позаимствовал у подлинного капитана Кука, вся его жизнь – нелепое сочетание риторики с низменным практическим смыслом. Разочарование в любви сливается у него с еще горшим разочарованием по поводу потери облюбованного дома: «Ха-ха-ха! у него ничего больше... каменный... вдова...дом... прекрасная... Я разорен! «...». Но ничто не успокаивает бедной души его. О, как тяжело потерять веру в людей, в счастье, в жизнь, в дев, в мечту, в каменные строения, в чистоту нравов; о, ужасно!» (7,152).

Перед нами тот же самый, но до пародийного предела доведенный прием, что отмечен Н.Я.Берковским при анализе гофмановской поэтики: «... важна случайность сбрасывания в одну кучу больших и малых происшествий» и соответствующий этому стиль «с его перепутанностью людей, их психики, намерений, надежд с бытовою, вещною чепухой, незаслуженно и удивительным образом перерастающей границы своей нормальной значимости»²².

Возникают ситуации, когда форма становится сущностью воплощаемого явления, полностью выражая и исчерпывая его внутренний смысл. Духовный мир некрасовских героев предстает как некая метафизическая данность, где свободно уживаются на отведенном им пространстве (например, в одной «квартире», по метафоре Некрасова) свойства порочные и добродетельные, доводы разума и бурные страсти. Философский смысл, символика, свойственные произведениям «иронических романтиков», полностью выхолащиваются, снимаются, заменяясь лишь прямым, элементарным смыслом, и низводятся к буквальности, вызывающе самоуверенной. По отношению к таким героям по-новому раскрывается тезис Н.Я. Берковского, высказанный в связи с анализом романа Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра»: «Настоящие ценности – человеческая личность, страсти, талант – все это разложено по катафалкам. Торжествует фикция»²³.

Краткое замечание комментаторов к рассказу «Двадцать пять рублей» о том, что Некрасов «шаржировал» гофмановский сюжет, заменив автомат – как объект любви – манекеном (7,552), совершенно правомерно, потому что поэтика Гофмана, вся целиком, пародийно снижена, «шаржирована» Некрасовым. Гофмановский мотив изображения человека, «превратившегося в автомат, в куклу, в марионетку в буквальном смысле»²⁴, узнаваем у Некрасова, как того требуют законы пародийной стилизации. Но писатель лишает данное превращение «романтико-иронической» значимости, духовного смысла. В прозе Некрасова лики миров «живого» и «неживого» не только постоянно подменяют друг друга, следуя прототипу – поэтике Гофмана, но и уравниваются в своем значении и способе изображения, демонстрируя явное сходство, одноприродность.

Именно в творчестве Гофмана до гротеска была доведена ироническая путаница «живого» и «неживого». Именно у него проблема автоматизма получила особенно яркое, гениальное воплощение. Основное для Гофмана, как полагает А.Б. Ботникова, «показ автоматического, нечеловеческого характера самой жизни, в которой исчезли живые человеческие чувства и естественные реакции». Натанаэль легко «принимает живую девушку за бездушную куклу, а скупые и незначительные слова Олимпии считает ...подлинными иероглифами внутреннего мира, исполненными любви и высшего постижения духовной

жизни <...> Границы между одушевленным и неодушевленным, живым и механическим неразличимы»²⁵.

Некрасову ближе и эстетически интереснее гофмановский аспект «мертвой жизни». Точку зрения Гофмана на проблему автоматизма, соотнесенного с жизнью в ее нормальном и полноценном выражении, высказывает один из его героев в новелле «Автомат»: ему «в высочайшей степени отвратительны» «фигуры, в которых не столько подражается виду человека, сколько передразнивается все человеческое, эти истые изображения живой смерти, или мертвой жизни...»²⁶.

Герой Некрасова не случайно влюбляется в манекен: подобно капитану Куку, он сам — хаотическая смесь «живого» и «неживого», воплощенная в пародийном облике романтическая идея «коллектива искусств»: «Наружность его была прекрасна: новогреческий нос, санскритский подбородок, испанская смуглость, сенегамбийская важность и множество других приятностей делали личность его чрезвычайно интересною» (7,109). У Некрасова не столько ироническая (как у Гофмана), сколько сатирическая «буквальность».

В поэтике Гофмана особое значение имеет образ глаз. Как замечает А.Б.Ботникова в связи с повестью Гофмана «Песочный человек» (публиковалась в «Телескопе» в 1831 г., а затем в 1836 г. в издании Н.Надеждина «Сорок одна повесть лучших иностранных писателей»), «светлые глаза» Клары, «неподвижные и мертвые» глаза Олимпии, похищенные Коппелиусом глаза Натанаэля — все это символ неоднозначного понимания и восприятия жизни писателем-романтиком, столкнувшимся со сложностью бытия»²⁷. Как известно, Коппелиус, перевоплотившийся в продавца барометров Копполу, заставляет Натанаэля купить у него подозрную трубу; глядя на Олимпию сквозь дьявольские стекла, Натанаэль забывает Клару и вообще весь свет и влюбляется в автомат.

В рассказе «Двадцать пять рублей» Заедин влюбляется в манекен в окне парикмахерской не потому, что над его жизнью тяготеют ужасные роковые силы. Он принимает куклу за очаровательную женщину по причине заурядной, ибо он сам — лишь условно, до некоторой степени живой человек. Дело в том, что в «чрезвычайно интересной», «как иронически замечает Некрасов», внешности Дмитрия Ивановича «недоставало лишь одного»: а именно, хорошо видящих жизнь, пронизатель-

ных глаз: «Глаза у него были чудесные, голубые, навывкате: кажется, вот так и увидят за версту... ничуть не бывало! Дмитрий Иванович был чрезвычайно близорук и не видел дальше своего носу» (7,109). Так, деталь, имеющая у Гофмана символический смысл, переводится Некрасовым в буквальный, плоскостной план.

Пародийно обыгрывается в некрасовском рассказе и романтический мотив героини-куклы с искусственными глазами. Натанаэль Гофмана с ужасом видит, что «... смертельно бледное восковое лицо Олимпии лишено глаз, на их месте чернели две впадины: она была безжизненной куклой»²⁸. Алцест в новелле А.Погорельского «Пагубные последствия необузданного воображения» (1826) становится свидетелем того, как профессор Андрони молотом ударяет прекрасную Аделину по голове. «От одного удара прекрасные голубые глаза ее выскочили из глазных ямок и отлетели далеко в сторону... Бешенство овладело бедным Алцестом...Он схватил с полу глаза своей Аделины и стремглав выбежал из комнаты, громко смеясь и скрежеща зубами!..»²⁹.

По-своему Некрасов, как и Погорельский, протестует против «пагубных последствий необузданного воображения». Но если для Погорельского, создавшего свой вариант гофмановского «Песочного человека», «многозначность романтической образной метафоры» была «еще недоступна»³⁰, то для Некрасова «многозначность» гофмановского мира – предмет полемического отрицания, некрасовская «однозначность» целенаправленна, демонстративна.

Обращаясь к своему герою, уже понявшему, что его обманула близорукость, что влюбился он в произведение парикмахерского искусства, автор-повествователь в рассказе Некрасова иронически восклицает: «Составь же счастье этого ангела; утопи душу свою в ее *хрустальных* очах!» (7,114). Эпитет «хрустальные» в тексте умышленно выделен курсивом. Сатирическая сторона вопроса, таким образом, выдвигается на первый план; герой, в свете авторского отношения, предстает более заслуживающим насмешки, нежели понимания и сожаления.

Несколько позднее Некрасов перевернет эту ситуацию. Теперь Заедин влюбляется в женщину из плоти и крови, но его любовь к ней становится еще большим разочарованием, чем любовь к изделию мосье Гелио. Невеста, а затем жена, героя-

неудачника оказывается воплощением порока и фальши. Иронически-фатальный смысл приобретает «близорукость» Дмитрия Ивановича — в сущности, это переведенная в буквальный план его беспомощность в реальной жизни, его крайний, ни на что не годный идеализм. О безжизненности ходульного романтизма, по-видимому, думал писатель, когда заставил своего героя пропеть куплет, обращенный к обожествляемой им бездушной красавице.

Как было замечено комментаторами, вся эта восторженная серенада — весьма легко поддающийся расшифровке эклектический сплав. Некрасов имитирует слог и ритм популярных водевиллистов своего времени Н.А.Коровкина и Ф.А.Кони. Пропетая Заединым строфа — не что иное, как ироническая стилизация популярных в свое время куплетов:

Стеариновые плечи,
Беломраморная грудь,
Бриллиантовые речи -
Обольстительны вы суть! (7,117)

Эта строфа, как пишут комментаторы, — «пародия на куплеты «Стеариновые свечи, самострельный пистолет...» (из водевиля Н.А.Коровкина «Отец, каких мало» (1838) «...» и «Перламутровые зубки, беломраморная грудь...») из пьесы Ф.А.Кони «Архип Осипов, или Русская крепость» (1841) «...» (7,553).

Комментаторы, естественно, лишь констатируют явные признаки пародии, не выявляя ее направленности и не вскрывая ее суть. Основание же у некрасовской пародии более глубокое, чем может показаться на первый взгляд. В пьесе Ф.А.Кони куплеты, послужившие прообразом для Некрасова, проникнуты весьма близким к его концепции ироническим смыслом. Куплеты посвящены Оленьке, в которую идеально влюблен юнкер Вьюнков. В своем роде он такой же идеалист, как некрасовский Заедин. Заедин воспринимает свою невесту как «ангела кротости и целомудрия», Вьюнков называет свою Оленьку существом «небесным», адресует ей стихи, наполненные риторически-любовной чепухой. Представляется, что Некрасов подхватил и в духе пьесы Ф.А.Кони развил мысль о том, что «небесное» у личностей обыкновенных, но настроенных на «идеальный» лад, — на самом деле лишь фантазии экзальтированного воображения. У Ф.А.Кони это прекрасно понимает представитель здравого взгляда на жизнь капитан Слуховой. Для него незнакомая Оленька, поданная через риторiku Вьюнкова, —

не более, чем романтическое клише, бездушный образ, сотворенный не природой, а искусными ремесленниками — ювелиром и скульптором. Именно о таких женщинах, о такой части человечества говорит герой новеллы Гофмана «Дон-Жуан»: они — как «фабричные изделия, которые пачками выпускаются из мастерской и перестают быть нулями, только когда перед ними ставят цифру»³¹.

Пародийный эффект основан на вкраплении в примитивно-риторический стиль слов сатирически утрированной предметно-бытовой речи:

Вьюнков.

Прелестней милой Ольги —
Нет девушки у нас;
У ней как бы...
Вот тут и запятая!

Слуховой.

У ней, как бы из фольги
Блестящих пара глаз³².

Далее Слуховой продолжает характеристику Ольги в минералогическом духе. Вьюнков, однако, не замечает, что фактически таким образом уравниваются облик идеальной возлюбленной и ее оболваненный трафарет:

Перламутровые зубки,
Беломраморная грудь,
Две коралловые губки,
Глазки — блещущая ртуть.
Щечки — яхонт и опалы,
Кудри — золотом горят...
В ней все камни и металлы,
Словом — это сущий клад.

Как замечает Слуховой, он «минералогии учился». «Только вот беда: у таких женщин, составленных из драгоценных камней, обыкновенно и сердце бывает каменное»³³, — как бы незначай говорит он.

Вьюнков не видит и не хочет замечать, что его возлюбленная — живое воплощение «автоматичности и бездушности стереотипа»³⁴, по выражению Ю.В.Манна, и в этом смысле она такая же, как та красавица, которой поет серенаду Заедин.

Интересен и контекст, из которого взята строка, использованная Некрасовым для пародийного подражания: «Стеарино-

вые свечи, самострельный пистолет...» в водевиле Н.А.Коровкина «Отец, каких мало». Ограниченный чудаковатый помещик Лузин рассказывает юной Катеньке, на которой хотел бы жениться, какой у него есть «музеум на антресоле». Монолог Лузина в стихах представляет собой бесконечное перечисление коллекционируемых им «древностей», которые он скупает у соседа Черепанова. Монолог примечателен полным отсутствием живой мысли, динамики. Содержание его подчеркнуто нагнетает ощущение нескончаемого кружения на одном месте: это уже знакомый нам по поэтике Гофмана, сатирически высвеченный затем Некрасовым набор ничем не связанных слов, которым обозначается собрание соответствующих, случайно брошенных «в одну кучу» предметов:

По стенам изображенья
Исторических всех лиц;
Все Брамбеуса творенья
И набитых много птиц;
Зажигательные стекла
И слоновый древний зуб;
Иностранная ешь свекла,
И подозрных пара труб...
Наконец:
Стеариновые свечи,
Самострельный пистолет,
Бородинские картечи, -
Просто, редкость кабинет!³⁵

Эта полнейшая механистичность подбора содержимого «музеума» отвечала представлению Некрасова об общей тенденции к механизации в современной жизни, столь глубоко и резко запечатленной в творчестве Гофмана. Заедин — сам искусная подделка и пародия на человека — не может петь иные песни, его жанр — именно водевильные куплеты, составленные, как и «музеум» Пузина, по принципу компиляции. Точно так же, как Пузин принимает «ценности», проданные ему Черепановым, за подлинные реликвии; как Вьюнков видит в Оленьке воплощение человеческого совершенства, не замечая, что она не что иное, как красивая кукла, — точно также Заедин не способен отличить подделки от подлинника, злодейства от добродетели, правды от лжи.

Таким образом, метафизичность и автоматизм, свойственные персонажам прозы раннего Некрасова, имеют и гофма-

новские истоки. «Принцип куклы Гофмана» в литературе «переходной» поры не только расширяется в своем значении, но и, по замечанию Н.Я.Берковского, «идет и в глубь персонажа». Это означает, что «...психология персонажа порою до чрезвычайности упрощается, в ней различимы отдельные элементы, и они связаны друг с другом, как пружины и колесики обыденнейших механизмов. Психология в таких случаях заменяется собственно технологией, механизацией внутреннего мира, что порождает комические эффекты ...»³⁶.

Ирония Некрасова пока безысходна и потому особенно исполнена сарказма, бессильного противопоставить концепции отрицаемой собственной положительную программу согласования «реального» и «идеального» миров на почве действительности. В конечном счете, молодого писателя больше интересует не работа по разрушению отвергаемых им идеологических и эстетических представлений. Гораздо важнее для него цель, которая должна быть достигнута в результате и посредством «пародийного проецирования» на образцы прошлого. Поэтому собственно пародийные элементы в его прозе выполняют функцию переходного звена, необходимого как подготовка грядущей, созидательной по смыслу, творческой деятельности. «...роль пародий в творчестве Некрасова, — пишет Ю.Н.Тынянов, имея в виду его ранние поэтические опыты, — в переводе старых форм на новые функции, и в этом смысле его пародическая школа близка к усвоению им же старых форм путем подражания в первом его сборнике, является как бы второй степенью изучения — экспериментом»³⁷.

Ю.Н.Тынянов напоминает об ориентированном на «старые формы» сборнике «Мечты и звуки», но изучение «старых форм», как мы стремились показать, осуществлялось Некрасовым и в прозе, где пародийность выводила не только на новые эстетические уровни, но и на новые уровни познания жизни.

Примечания

¹ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. В 30 т. — Т. 14. — Л., 1976. — С. 5.

² Манн Ю.В. Философия и поэтика «натуральной школы» // Проблемы типологии русского реализма. — М., 1969. — С. 284.

³ Некрасов Н.А. Полн. собр. соч. и писем. В 15 т. — Т. 7. — Л., 1984. —

С. 346. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

⁴ В немногих работах, где затрагиваются данные аспекты некрасоведения (Чуковский К. Вступит. очерк // Некрасов Н. Тонкий человек и другие неизданные произведения. - М., 1928; Гуковский Гр. Неизданные повести Некрасова в истории русской прозы // Некрасов Н.А. Жизнь и похождения Тихона Тростникова. - М; Л., 1931; Боржек М. Некрасов и зарубежная литература // Кострома: /Литер. сб./, 1954, № 6; Жданов В. Некрасов и зарубежная литература // Иностранная литература, 1971, .№ 2/, проблемы соотносительности прозы Некрасова с немецкой литературой и эстетикой, влияния их на писателя в период его литературного становления не рассматриваются даже в плане их постановки.

⁵ Чуковский К. Указ. соч. - С. 14.

⁶ Там же.

⁷ Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: Пространство и время.- Рига, 1988. - С.303.

⁸ Скатов Н. Н.А.Некрасов — литературный критик // Некрасов Н.А. Поэт и гражданин: Избр. статьи.- М.,1982.- С.10.

⁹ Федоров Ф.П. Указ. соч. - С.279.

¹⁰ См. об этом: 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.

¹¹ Цитир. по: Анненков П.В. Литературные воспоминания. - М., 1989. - С.123.

¹² Берковский Н.Я. Эстетические позиции немецкого романтизма // Литературная теория немецкого романтизма. - Л., 1934. - С.34.

¹³ См.: Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма. - М., 1976. - С.338-366.

¹⁴ 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.

¹⁵ Тройская М.Л. Немецкий сентиментально-юмористический роман эпохи Просвещения. - Изд-во Ленинградского ун-та, 1965. - С.215. Так, в «Заметках о журналах за сентябрь 1855 года» Некрасов писал: «...если б искусство, перестав служить истине единой и вечной, начало служить истине относительной, идея добра и зла, нравственности и порока, смутно стала бы представляться...» (11, 179).

¹⁶ Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии. Сб. статей. - Л., 1986. - С.341.

¹⁷ Морозов А. Пародия как литературный жанр: (К теории пародии) // Русская литература, 1960, № 1.- С.52.

¹⁸ Жук А.А. Сатира натуральной школы. - Изд-во Саратовского ун-та, 1979. - С.6.

¹⁹ Там же. - С. 89.

- ²⁰ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. - М., 1975. - С. 175-176.
- ²¹ Даниэль С.М. Федотов: К вопросу о пародии в живописи бытового жанра // Советское искусствознание: Проблемы пространственных искусств. - Вып. 23. - М., 1988. - С.98.
- ²² Берковский Н.Я. Э.Т.А.Гофман // Гофман Э.Т.А. Новеллы и повести. - Л., 1936. - С. 53.
- ²³ Там же. - С.91
- ²⁴ Там же. - С.73.
- ²⁵ Ботникова А.Б. Указ. соч. - С.62.
- ²⁶ Серапионовы братья. Собр. повестей и сказок. Соч. Э.Т.А.Гофмана. Пер. с нем. И.Безсомыкина. - Ч.3.- М., 1836. - С.196.
- ²⁷ Ботникова А.Б. Указ. соч. - С.63.
- ²⁸ Гофман Э.Т.А. Новеллы. - М., 1983. - С 104.
- ²⁹ Погорельский Антоний. Избранное. - М., 1985. - С. 82, 84.
- ³⁰ Ботникова А.Б. Указ. соч. - С. 64.
- ³¹ Гофман Э.Т.А. Новеллы. - С. 19.
- ³² Кони Ф.А. Архип Осипов, или Русская крепость: Современная военная быль в одном действии, с куплетами и песнями // Театр Ф.А.-Кони. - Т.1.- Спб., 1870. - С.99.
- ³³ Там же. - С.100.
- ³⁴ Манн Ю. Поэтика Гоголя. Изд. 2-е.- М., 1988. - С.293.
- ³⁵ Коровкин Н.А. Отец, каких мало: Водевиль в одном действии // Репертуар русского театра на 1839 г. - Т.1., Кн. 1. - Спб., 1839. - С.4..
- ³⁶ Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. - Л., 1973. - С.491.
- ³⁷ См.: Тынянов Ю.Н. О пародии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. - М.,1977.