

Г. А. Шпилева

ЖИЛЬ БЛАЗ “ПЕТЕРБУРГСКИХ УГЛОВ”

(К вопросу о жанре и художественном методе романа

Н. А. Некрасова “Жизнь и похождения Тихона Тростникова”)

Начинающий писатель, вступая в литературу, ощущал потребность ретроспективного освоения опыта, накопленного предшественниками, художниками прошлых лет. Для этого, обратившись к жанру “авантюрного” романа, Н. А. Некрасов направляет свой поиск в область самых разных художественных методов, в результате чего создается многослойная и многокомпонентная структура, не лишенная внутренних противоречий.

Текст романа эклектичен, однако имеет и единое начало, которое проявляется в постоянном авторском внимании к современной действительности, ее социальным и нравственным проблемам. Результатом художественного поиска стало формирование собственно некрасовского мировидения и стиля, связанных с эстетикой реализма.

* * *

При жизни Н. А. Некрасова этот роман опубликован не был, хотя писатель работал над ним долгое время (1843—1848) и не терял надежды закончить свое произведение и увидеть его напечатанным. В 1847 г. в “Современнике” сообщалось о скором появлении “Жизни и походов Тихона Тростникова” на страницах журнала, что так и не произошло.

Два отрывка из своего романа автор все же опубликовал. В “Отечественных записках” в 1843 г. вышел очерк “Необыкновенный завтрак”, а в знаменитом альманахе “Физиология Петербурга” (1845) — “Петербургские углы”.

Рукопись полностью не сохранилась, поэтому вопрос о композиции романа до сих пор остается открытым и дискуссионным. В полном двенадцатитомном собрании сочинений (1948—1953) Н. А. Некрасова выделены первая часть (“Жизнь и похождения Тихона Тростникова”) и вторая (“Похождения русского Жильблаза”), а все фрагменты напечатаны под заглавием “Жизнь и похождения Тихона Тростникова (Вариант Б)”. Составители пятнадцатитомного собрания сочинений (1981—2001) отказываются от такого членения и считают, что роман состоит из трех частей (“Вариант Б” становится последней).

Достаточно сложно до недавнего времени обстояло дело и с

оценкой незаконченного романа (как и всей прозы Н. А. Некрасова). Качество эпического наследия писателя принято было считать низким, даже в серьезных учебных пособиях некрасовской прозе практически не уделялось внимания. Однако литературоведение последних лет пошло вслед за Г. А. Гуковским, который в начале 30-х гг. XX века писал о том, что роман “Жизнь и похождения Тихона Тростникова” и ранние повести Н. А. Некрасова “могут стать в ряду выдающихся произведений эпохи”¹. Исследователи пришли к единому мнению о том, что на определенном этапе развития беллетристика² была необходима будущему великому лирику. Ученые рассматривают соединение различных жанровых и стилевых течений в прозе Н. А. Некрасова как явление положительное, способное объяснить многие моменты становления русской литературы 1840-х гг. Сама эклектичность некрасовских прозаических произведений вообще и незаконченного романа в частности воспринимается сейчас как “постоянно движущаяся беспредельность”³ и плодотворно исследуется.

Тем не менее в тени остается вопрос о природе жанра. “Жизнь и похождения Тихона Тростникова” приключенческим или авантурным романом большинство ученых называют походя и неохотно, так как герой почти не путешествует, не попадает в опасные для жизни ситуации, из-за чего фабульная динамика ослабляется.

В литературоведении отмечалось, что пикареская основа была для Н. А. Некрасова некой условной первичной формой, отталкиваясь от которой, начинающий писатель хотел создать “реалистический роман автобиографического характера, в центре которого на место условного персонажа поставить молодого разночинца”⁴. Основной же причиной частого обращения многих русских писателей (Н. А. Некрасов в их числе) к роману приключений, как правило, называют свойственное этому жанру описание нравов, что всегда очень привлекательно “в новых условиях — быта, среды”⁵.

“Российский Жильблаз, или похождения князя Гаврилы Сибиновича Чистякова” (1814) В. Т. Нарезного, “Иван Выжигин” (1829) Ф. В. Булгарина, “Жильблаз нашего времени” (1842) Н. А. Полевого, “Вах Сидоров Чайкин” (1843) В. И. Далея, “Саломея” (1846) А. Ф. Вельтмана представляют далеко не полный список авантурных романов, написанных русскими беллетристами. Прикасались к этому жанру и отечественные классики. Н. В. Гоголь, как известно, использовал фабульный

принцип авантюрного романа дороги, главным героем которого стал плут (или делец) Чичиков. А. С. Пушкин собирался написать “Русский Пелам”⁶, посредством которого “готовился дать отпор “Русскому Жильблазу”, создать взамен неотесанного нравственно-сатирического романа болгаринской мерки достойный высококультурного, эстетически развитого читателя нравоописательный роман”⁷.

На наш взгляд, к жанру лесажевских “Похождений Жиль Блаза* из Сантильяны” (1715) вышеперечисленных художников привлекала не только возможность описывать современные нравы. Это одна из причин, но она не единственная. Писатели использовали основной принцип пикарескного сюжетостроения: последовательное соединение происшествий в длинную цепочку. Если этого приема было недостаточно, то автор всегда имел возможность вводить вставные новеллы, фабульно не связанные с основной канвой повествования. Указанный способ позволял создавать романную объемность не путем построения сложной многоуровневой системы с взаимопроникающими элементами (к этому русский роман придет во второй половине XIX в.), а при помощи линейно выстроенных чередующихся занимательных историй.

Если роман — это диалог “между героем <...> и миром”⁸, то пикареска — диалог, содержащий массу коротких и однотипных реплик. Если крупная эпическая форма воссоздает новую “целостность мира”⁹, в которую включен человек, то “жильблавовская” “эпопея «низкой» частной жизни”¹⁰ конструирует пеструю модель мира, обнажая его примитивные первичные причинно-следственные связи. Вследствие этого автор очередного пикарескного романа заявляет о своем ироничном отношении к действительности уже самим выбором знакомой всем формы, становящейся кодом, “при посредстве которого повествователь и читатель обозначиваются на протяжении всего процесса рассказывания”¹¹. “Договорившись” с читателем о жанре изначально, автор существенно облегчает свою задачу, к тому же получает возможность новаторского развития “своего” в рамках “чужого”.

Следуя канонам пикарески, Н. А. Некрасов вводит достаточно много “историй”, которые “граничат с жанром «вставных новелл»”¹², одна из них — “Необыкновенный завтрак” (ч. II, гл. VII). Переход к этой главе совершается достаточно органично

* В многочисленных источниках имя главного героя пишется по-разному: Жиль Блас, Жильблас, Жильблаз и т.д.

но, так как не нарушаются общие фабульные связи романа: друзья приходят к сотруднику газеты, чтобы отпраздновать вчерашний бенефис, но дверь в комнату заперта, ключ утерян, вследствие чего автор имеет возможность задержать повествование. Выясняется, что журналист беден, лавочки пришли, чтобы получить деньги за взятые свечи и чай, но должник ведет себя агрессивно, обещает “вляпать” кредиторов в водевиль, бросает в окно щетку, банку с ваксой, корку хлеба, приговаривая: “Молчите вы, свиньи!”¹³

Для того, чтобы показать комическую всеобщую зависимость людей друг от друга (персонажи одновременно являются обидчиками и обиженными), автор изображает двух мальчиков-рассыльных. Один из них принес журналисту книги на рецензию, второй — пару новых сапог. Хозяин первого мальчика не передал рецензенту его заработок, а хозяин второго не получит денег за свой товар. Сцена у закрытой двери затягивается, отдаляет общее повествование от жизни главного героя, что сближает “Необыкновенный завтрак” с вставной новеллой.

Наконец, ключ найден, дверь открывается и начинается собственно новелла о двух авантюристах — Амалии и ее матери, которые обманули сотрудника газеты (он же драматург), разыграв настоящую мелодраму. Автор напоминает этой историей, что перед нами все же пикареска, он даже придает ей притчеобразность, сюжетно разворачивает известное аллегорическое изображение. Читатель улавливает знакомый сигнал, а автор делает необходимое обобщение и как следствие этого — оценку происходящего.

В кривом полуразбитом окошке, как в картинной раме, появляется костлявая старуха в “раздранном рубище”, перед ней — молодая бедно одетая женщина, это ее послушная и благодарная дочь. Изображенная сцена не что иное, как аллегорическое изображение *нищеты*, презирающей богатство (“Мы бедны, но мы должны беречь свою честь: она единственное наше сокровище!” [8; 205]), и *целомудрия*, используемое в христианской мифологии¹⁴. Для полноты картины появляется молодой благодетель, что должно направить развитие сюжета в знакомое русло: зарождение любви с последующим за ней браком. Однако целостность аллегории разрушается неожиданно и комически. “Благодарная” Амалия украла крупную сумму денег, полученную сотрудником за бенефис (таким образом осуществляется связь с предыдущей “театральной” главой), вследствие чего не состоится “необыкновенный” завтрак. Последнее обстоятельство собирает всю главу в единый узел.

Автор в данном случае строит отношения героя с миром путем “обнажения приема” (В. Шкловский): рассказанное характеризуется как “декорации небольшой драмы”, иронически переосмысливаются знакомые читателю образы. Благодаря этому рассмотренная вставная новелла (как и другие в романе) позволила создать сложную и противоречивую модель действительности, где меняются местами высокое и низкое, однозначное и многозначное, серьезное и смешное.

Н. А. Некрасов внимателен и к другим пикарескным элементам, так как это романное “топливо” для его произведения, оно приводит в движение “истории” персонажей.

При всей своей самодостаточности авантюрный роман все же имеет литературный ориентир, пародийно переосмысленный. Отправной точкой для пикарески, как известно, служил рыцарский роман, в котором благородного героя воспитывал и готовил к подвигам достойный наставник. У начинающего плута тоже есть учителя, только это отпетые мошенники, которые обирают, бьют, заставляют воровать и побираться своего ученика.

Наставниками Тихона становятся горькие пьяницы, готовые за стакан вина на любые унижения и даже преступления. Один из них, Кирьяныч, научил Тихона воровать собак с целью продажи любимых питомцев их же хозяевам. В этих чисто авантюрных текстах герои ведут себя, как настоящие пикаро, они совершают свои поступки с азартом и восторгом (“...и нам-то приятно, и хозяину весело...” [8; 127]), кутят, пьют и танцуют.

Вторым учителем Тихона является Григорий Андреевич Огулов (“зеленый господин”), который когда-то служил в петербургском духовном училище. Этот действительно талантливый и образованный человек преподавал Тростникову, готовящемуся в университет, латынь и русскую литературу, вполне заменяя собой отсутствующие учебники. Однако наставник и ученик не только читали стихи и спрягали глаголы, они еще и пьянствовали, пока у Тихона были деньги, а затем “неумолимый профессор” исчез.

Как видно, Н. А. Некрасов соединил чисто пикарескную модель обучения мошенничеству с серьезным духовным общением (в конечном итоге комически сниженным), актуальным не только для героя, но и для биографического автора, так как сам писатель тоже готовился в университет, в котором учиться ему было не суждено. Отсюда такое глубоко личное, хотя и ироничное эмоциональное обращение огорченного человека к экзаменаторам: “О мудрые! Если бы вы знали, сколько душевных бор-

ний и самопожертвований желудка стоил мне небольшой запас сведений, который со страхом и трепетом принес я на суд вам в памятный для меня день моего испытания” [8; 130].

Как и все Жиль Блазы, Тростников молод, что оправдывает его поступки, “чаще дурного, чем благородного свойства”¹⁵, а также придает обаяние, необходимое в любовных приключениях. Подругой героя становится авантюристка Матильда, которая дурачит всех своих многочисленных поклонников, в том числе и Тихона, поскольку, “как и другие Жиль Блазы, Тростников* в начале повести неопытен, невинен и доверчив”¹⁶. Юной беззаботностью окрашены отношения персонажей, которые живут одним днем, совершенно не думая о будущем: “Я нанял другую квартиру и жил с Матильдой очень весело. Мы каждый день ходили в театр, ездили на все гулянья, пили портер и опомнились только тогда, когда уже не на что было ни пить, ни кататься, ни ходить в театр” [8; 147], — вспоминает Тихон.

Деньги на веселую жизнь молодой плут Тростников получил от одного старого плута (слово “плут” в романе повторяется достаточно часто, дабы читатель не забывал о природе жанра), проявив при этом немалые актерские способности, обязательные для пикаро. “Сверкая глазами, делая жесты отчаяния”, герой отбирает у несостоявшихся убийц Матильды три тысячи рублей на “излечение” пострадавшей.

Н. А. Некрасов использует еще одно свойство авантюрного романа, строя повествование так, что оно ведется от лица повзрослевшего героя, вспоминающего свою молодость. В незавершенных “Жизни и похождениях Тихона Тростникова” единая субъектная и временная формы организации текста до конца не выдержаны, в III части романа повествование ведется уже не от первого, а от третьего лица, тем не менее писатель пытается следовать традициям пикарески, которая ограничивает эволюцию героя двумя вехами: “«пробуждение» реального понимания жизни в начале и раскаяние, моральное «воскрешение» или просто отшельничество, отдаление от мира в конце”¹⁷.

В целом внутреннее состояние Тихона нестабильно, он легко переходит от благородных дел к сомнительным, временами стараясь “ободрить свою совесть”, что тоже вполне объяснимо определенными свойствами приключенческого романа, от которого еще “нельзя ожидать строгой характерологии в более позд-

* В рукописи Н. А. Некрасова, как и в работах исследователей, фамилия героя пишется по-разному: то Тростников, то Тросников. В последнее время чаще используется первый вариант.

нем смысле этого слова, выработанном реализмом XIX в.”¹⁸ Пытаясь все же каким-то образом сохранить цельность характера своего героя, не замедляя при этом фабульного ритма, автор иногда переносит функции пикаро на других персонажей. Так в I части романа появляется студент ветеринарного отделения, который “пользует” людей лекарствами из казенной (ветеринарной) аптеки, от головной боли рекомендует тетушке принимать водку, а от икоты — сахар. Этот персонаж, видимо, замещает Тихона, который тоже мог бы попытаться зарабатывать деньги врачеванием, подобно лесажевскому Жиль Блазу, служившему у шарлатана Санградо. Лесажевские “медики” пытались избавить людей от плеврита, водянки и прочих болезней двумя способами: беспощадным кровопусканием и теплой водой, которую представляли пациентам пить без меры.

Функции пикаро с Тихона также переносятся на сотрудника газеты, который, в свою очередь, в определенной ситуации напоминает Клеофаса из знаменитого “Хромого Беса” (1707) А. Р. Лесажа и одноименного романа Луиса Велеса де Гевары, написанного в 1641 г.

Как известно, Клеофас выпускает из колбы беса Асмодея, который в знак благодарности показывает своему спасителю истинную жизнь Мадрида, приподнимая крыши домов. Сотрудник газеты тоже прогуливается по отдаленным улицам Петербурга и заглядывает в окна нижних этажей, а увиденные сцены становятся материалом для фельетонов и водевилей.

Этим эпизодом, однако, сходство трех приключенческих романов не ограничивается. Прося Клеофаса о помощи, Хромой Бес говорит, что сам он не может вытащить себя из пробирки, это подвластно только человеку, т.е. существу, отмеченному благодатью крещения. В I части некрасовского произведения Тихон общается с седым господином в серой шляпе, замеченным в ужасных плутнях и подозреваемым в одном из самых страшных грехов (в романе на это намекается). Рассмотрев аттестат и портрет седого плута, Тростников замечает: “...словом, тут был весь хозяин налицо, недоставало только для полной его биографии свидетельства о крещении. Но кто же усомнится, что хозяин крещеный?..” [8; 144]. Седой господин — сводник, вымогатель и вор, лесажевский Бес тоже устраивает браки стариков с несовершеннолетними, покровительствует распутству, азартным играм, танцам, каруселям, комедии и фразцузской моде. Сходство между седым господином и Хромым Бесом очевидно, и доказательства этого содержатся в тексте I части некрас-

совского романа. Однако возникает еще одна ассоциация, тянущаяся от другого известного “бесовского” произведения. На наш взгляд, седой плут в серой шляпе подобен еще и черту из “Необычайной истории Петера Шлемиля” (1814) А. Шамиссо. Оба персонажа отмечены серым цветом, что говорит об их органичном существовании в обыденной жизни, их растворении в повседневности.

При анализе “Российского Жильблаза” В. Т. Нарезного было отмечено, что русский писатель в романе жильблавовского типа почувствовал “возможность не только воспроизведения массы разнообразных приключений, но и конкретную форму литературного факта жизненного *выпадения* человека из жестких когда-то социальных связей”¹⁹. Вышесказанное можно отнести и к Тростникову, так как, покинув свой родной город, где отец был вхож к самому губернатору, в Петербурге он попал в совершенно иную среду, опустил на дно жизни. Обедневший Тихон не теряет надежды разбогатеть, приобрести квартиру “с письменным столом и этажерками”, иными словами, герой, подобно другим пикаро, хочет попасть в “обойму” социальной жизни “наиболее выгодным и приятным для себя способом”²⁰. Остается определить, какую именно общественную нишу Тихон собирается занять, ведь он совершенно равнодушно перенес неудачу с рекомендательными письмами и с легкостью отказался от карьеры чиновника, к которой готовил его отец. Ответ на этот вопрос содержится во II части романа, которая показывает Тихона, издавшего сборник своих стихов и делающего первые шаги в качестве драматурга. Тростников, видимо, решил посвятить свою жизнь литературной деятельности, попасть в писательскую “обойму”, поэтому большая часть энергии героя будет сосредоточена на этом.

Тема искусства широко входит в “Жизнь и похождения Тихона Тростникова”, так как сам биографический автор в 1840-е гг. завоевывал свое место в литературной жизни с поистине жильблавовским упорством, но, как выясняется, Н. А. Некрасов в данном случае излагал не только факты своей реальной судьбы, но и следовал определенной пикарескной традиции.

Известно, что анонимными авторами ранних приключенческих испанских повестей были так называемые апикарадо. Эти сочинители мало отличались от изображаемых героев, они тоже были изгоями, их жизнь представляла собой череду приключений, чему способствовала сама историческая ситуация, сложившаяся в Испании XVI—XVII вв., проводившей политику колонизации

американских земель. Общество и официальная литература, безусловно, не принимали апикарадо всерьез, но последние были образованными людьми, их блестящая ирония, насмешка над “серьезным” искусством то и дело давали о себе знать.

Пикарески часто содержали морализаторские отступления, включающие литературные цитаты и упоминания о писателях, что не давало читателю забывать о том, что он держит в руках *книгу*, художественно переосмысленный опыт личности, а не просто записки бывалого человека (словесное искусство знает и такую манеру представления материала). Например, анонимная “Жизнь Ласарильо с Тормеса, его невзгоды и злоключения” (1554) начинается следующим образом: “Рассудил я за благо, чтоб столь необычные и, пожалуй, неслыханные и невиданные происшествия стали известны многим и не были сокрыты в гробнице забвения... Плиний по этому поводу замечает: нет книги, как бы плоха она ни была, в которой не нашлось бы чего-нибудь хорошего...”²¹. Если же обратиться к “Похождениям Жиль Блаза из Сантьяны” А. Р. Лесажа, то в “Предупреждении от автора” можно встретить цитату из древнеримского баснописца Юлия Федра, а чуть ниже уже сам Жиль Блаз, беседуя с читателями, упоминает Горация. Герои страстно спорят об известных писателях и дают им оценку: “О! Божественный Лопе де Вега, редкий и высокий дух, оставивший неизмерное расстояние между собою и всеми Габриэлями, кои стараются тебе подражать! И ты, преузорчатый Кальдерон, чья изящная и чуждая высокопарности сладость осталась неподражаемой!.. Эта забавная и совершенно неожиданная апострофа рассмешила все общество, которое вскоре затем встало из-за стола и разошлось...”²² На протяжении всего романа А. Р. Лесажа ведутся дискуссии не только о литературе, но и о театре, разворачивается тонкая интеллектуальная игра между автором, героями и читателем.

В отечественном авантюрном романе начала XIX в. эта традиция активно поддерживается. В “Русском Жильблазе” Г. Симоновского персонажи обсуждают проблемы стихосложения, вклад Ломоносова и Тредиаковского в русскую науку, хвалят “Бедную Лизу” Карамзина, а Жуковский назван “отцом нового поколения”²³. Не забыта и западная литература, упоминаются Сталь, Байрон, Ламартин и Гюго.

Подобное можно наблюдать и в романе В. Т. Нарезного “Русский Жильблаз, или похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова”. В предисловии автор первой же фразой соотносит свой роман с прославленным образцом: “Превосходное творение

Лесажа, известное под названием “Похождения Жильблаза де-Сантиланы”, принесло и продолжает приносить столько удовольствия и пользы читающим, столько чести и удивления дарованиям издателя”²⁴. Далее в романе разворачивается внушительный список художественных произведений и их творцов: Крылов и Шаховской сменяются “Милитрисой Кирбитьевной”, Лейбниц и Кант — Мильтоном, Апулей — “Повестью временных лет” и Вергилиевой “Энеидой”. Иногда герои романа В. Т. Нарезного иронизируют по поводу тех или иных авторов, иногда восхищаются ими, а порой упоминание известных персонажей (например, Апулеевой Психеи) становится ключом для расшифровки определенной сюжетной модели, сложившейся в произведении, подсказкой читателю. Автор таким образом вписывает приключения своих героев в общелитературный контекст, но так как высокие суждения соседствуют с явно комическими авантюрными сценами, то нельзя не увидеть в возникших контрастах усмешки писателя, понимавшего, что жизненные “университеты” дают специфические знания.

Возвращаясь к Некрасовскому роману, отметим, что широкое изображение литературной и театральной жизни тоже позволяло автору вписаться в контекст современного (и несовременного) искусства, чтобы вместе с отечественной и западной словесностью пройти определенный путь развития, проникнуть в законы различных художественных методов и сопутствующих им типов художественного сознания.

Одной из сфер, которая питала романную объемность Некрасовского произведения, а также давала материал для осуществления вышеуказанных творческих замыслов, стала русская классицистическая литература²⁵. Начиная с писателя Тихон Тростников (а вместе с ним и автор) с интересом и энергией неопита пытался понять природу жанров, адресации, постигал саму концепцию личности “нашей старой литературы” [8; 123].

Поставленная творческая задача решается двумя способами. Как уже отмечалось, в I части романа появляется “зеленый господин”, в облике которого ощущаются комическая неувязка, искусственность. Он напоминал актера, продолжающего и в жизни играть роль, затверженную на сцене. Это был опустившийся нищий пьяница, но он “постоянно держал себя в положении человека, готового произнести во всеуслышание, что добродетель похвальна, а порок гнусен” [8; 110]. При всей своей униженности этот человек постоянно подчеркивает дистанцию между собой и другими обитателями “петербургских углов”: “Ты,

брат, со мной не шути! Кто тебе позволил со мною шутить? Меня и не такие люди знают, да со мною не шутят” [8; 111].

Любознательный Тростников навел справки о “зеленом господине” и выяснил, что разговоры о знакомстве с баснописцем Измайловым, приемах у Державина, проживании у Яковлева не выдумка. Когда-то Григорий Андреевич Огулов действительно общался со знаменитыми русскими литераторами и сам писал хвалебные стихи на “всерадостные” дни тезоименитства или бракосочетания важных персон. В награду “пиит” получал деньги, золотые табакерки, обеды и пощечины (по пяти на день, по его собственному признанию). Объективно изображая этого героя, показывая, какое впечатление он производит на окружающих, автор композиционными способами выражает свое отношение к классицизму в целом.

Второй прием, который используется для тех же целей — это прямое слово рассказчика, самого Тихона, публицистически, напрямую декларирующего свое отношение к старой литературе, которая, по его мнению, “начиналась с хвалебных гимнов на разные торжественные случаи” [8; 113]. С молодым максимализмом автор приводит широко известные в то время и не совсем справедливые анекдоты о жизни писателей и государственных деятелей XVIII века.

Анекдот имеет функции проводника “определенного мировоззрения в его совокупно житейском и литературном преломлении”²⁶. Смешные компактные истории о том, как Волинский избил тростью Третьяковского за то, что последний не успел написать хвалебную оду к придворному празднику, а Потемкин возил за собой в походы поэта Петрова, в чьи обязанности входило восхвалять подвиги “светлейшего”, действительно очень быстро и в нужном направлении воздействуют на читателя, формируя отношение к нравам и литературе прошлого. Н. А. Некрасов показывает одну из сторон классицизма, вернее, его издержки, обличает “подлое стихотворство”, которое, к счастью, “доконал” очистительный 1812 год и романтизм.

Такая публицистическая страстность рассказчика (на фоне романтических событий) объясняется тем, что живы еще “оригиналы доброго старого времени”, которые знают наизусть все произведения Ломоносова, Державина, Кантемира, Сумарокова и активно не принимают современную литературу. Этим оправдывается позиция Тихона, но “концепированный автор” (Б. О. Корман) преследовал и иные цели, более сложные.

По существу, решается проблема человеческой ценности при-

нительно (в данном случае) к эпохе классицизма. Известно, что между поэтом и объектом восхваления существовала огромная дистанция, “одический адресат (например, царствующие особы) мыслился как носитель высочайших общественно значимых качеств, стоявший неизмеримо выше авторского «я»²⁷. Какое-либо равенство между субъектом речи и объектом изображения исключалось, не случайно в ломоносовских одах, как правило, нет “я”, есть некий образ “собирающего адресанта <...>, репрезентирующего хоровое единство благодарных подданных”²⁸. Эта черта поэтики и мироощущения классицизма активно осуждается молодым Некрасовым, который ищет модель иных отношений между художником (человеком) и миром.

Замечено, что высказывания Тихона Тростникова (и стоящего за ним автора) совпадают с некоторыми положениями работ В. Г. Белинского²⁹, недаром местоимение “я” присутствует лишь в начале “обличительного” текста (“...между тем я взглянул на брошюры...”), далее звучит уже коллективный голос современников и единомышленников Н. А. Некрасова.

Как уже было отмечено, писатель демонстрирует свою позицию двумя способами: субъектным (прямое слово рассказчика) и внесубъектным (композиционно). Так само появление бывшего одописца Огулова (собирающий и явно сниженный образ поэта XVIII в.) в грязных углах со своими брошюрами и воспоминаниями, его общение с людьми, не знающими грамоты, выглядит как смешение тех самых стилей (высокого и низкого), за автономность которых так ратовали основоположники классицизма. Н. А. Некрасов, безусловно, знал “дней минувших анекдоты” о бедности, униженности, долгах и пьянстве некоторых столпов старой словесности³⁰, поэтому соединение *бытового* и *литературного* планов показывает ироническое отношение к эстетике недавнего прошлого.

У молодого Некрасова, видимо, вызывало протест то, что “в классицистской лирике возможность для человека стать личностью, осознать свои отношения к себе и другим вообще чрезвычайно ограничена”³¹, поэтому так настойчиво писатель показывает, как “холодный мир разума”³² лишает Огулова способности самостоятельно мыслить и действительно уважать себя.

Брошюры со своими хвалебными стихами пиит носит за голенищем грязного сапога, и эта комическая деталь является знаком спора с важнейшим положением эстетики классицизма, где “эмпирическая действительность, прежде чем стать эстетическим объектом, рассекается и разносится по отдельным категориям,

устанавливаемым разумом и иерархически между собой соотношенным”³³. “Зеленый господин” с умилением вспоминает, что он говорил с адресатами своих од (с его превосходительством и начальником его превосходительства) “как с равными, а они ничего, только хохочут” [8; 114]. Это “как” объясняет роль поэта в старой системе, изжившей себя, но необходимой Некрасову для анализа и сравнения.

Дело в том, что “я” хвалебной оды является субъектом “лишь в той мере, в какой это нужно, чтобы кто-то мог прославлять”³⁴ это стертное “я”, которому не позволено заявить о себе в полной мере. Вот что объясняет странную важность и торжественность “зеленого господина” и дает ему внутреннюю опору. Огулов совершенно не смущен своим нынешним положением не только потому, что живет воспоминаниями о прежней жизни, но и потому, что он продукт системы, четко разграничившей бытовое, политическое, общечеловеческое и личное, определившей каждому стабильное амплуа, с которым необходимо было смириться.

Однако при всем субъективно-критическом отношении молодого Некрасова к старой эстетике в классицистских текстах романа возникает (может быть, против воли автора) символический план, в котором отдается должное литературе XVIII в.: Григорий Андреевич Огулов действительно стал учителем Тростникова, подготовил появление писателя нового времени.

Изучая взаимодействие элементов различных художественных методов (на первый взгляд, несовместимых) в творчестве одного и того же художника, В. В. Виноградов назвал это явление закономерным, так как “...наследие писателя почти никогда не представляет прямого ряда объектов, движущихся в одном направлении. <...> У большинства писателей — несколько разных ликов художественной индивидуализации”³⁵. Сказанное неоднократно подтверждалось исследователями прозы Н. А. Некрасова. Например, при рассмотрении субъектной организации романа “Тонкий человек, его приключения и наблюдения” было отмечено следующее: автор “меняет свое лицо” по ходу повествования, что весьма существенно для раскрытия глубинного идейного смысла романа Некрасова”³⁶. Меняется лицо и у автора в анализируемом нами романе, так как Некрасов-прозаик “запечатлел противоречия, характерные для стиля всей эпохи, ее литературной фразеологии”³⁷.

Одним из основных стилистических (а значит, и философско-эстетических и идеологических) пластов произведения стал

“натуралистический”, так как Тростников — начинающий писатель “натуральной школы”, что делает актуальным рассмотрение произведения в следующем ракурсе: “...герой как литератор и повествование как проблема”³⁸.

“Натуралистические” тексты в “Жизни и похождениях Тихона Тростникова” обширны, они составляют значительную часть объема всего произведения, поэтому не случайно то, что изданные при жизни автора отрывки романа являются “физиологическими” очерками. В “физиологиях” (“Необыкновенный завтрак” и “Петербургские углы” в их числе) автор, по верному замечанию современного исследователя, “не изобретает сюжет, а идет за “сюжетом” поступков героев, “сюжетом” самой жизни”³⁹. Описывая книжные лавки, квартиры журналистов, создавая многочисленные образы бородатых мещан, слесарей, рассыльных, торговцев, авторы “физиологий” “не создают отношения персонажей”, а “обнаруживают”⁴⁰. Эта черта поэтики “физиологических” очерков делает сюжет достаточно статичным и однолинейным (что не исключает общей калейдоскопичности изображенного) и отличает очерк от рассказа, где динамика и рельефность достигаются благодаря такому направлению творческой энергии писателя, когда художественно решенный конфликт создается “авторской фантазией”⁴¹.

Во II части романа “натуралистичность” постоянно подчеркивается, изображаются реальные Ф. В. Булгарин, В. С. Межевич, Н. А. Полевой, почти дословно цитируются критические статьи Н. И. Греча, С. П. Шевырёва. Современники сразу могли бы определить, против каких журналов (“Библиотека для чтения”, “Северная пчела”, “Современник”, “Сын отечества”, “Отечественные записки” и пр.) направлены высказывания обиженного Тростникова; таким образом сам Н. А. Некрасов расквитался с рецензентами его первого стихотворного сборника “Мечты и звуки” (1840). Повествование строится так, что читатель может почувствовать себя зрителем спектаклей того времени, потому что с документальной точностью изображен Александринский театр, его режиссеры, актеры, сценическая и закулисная жизнь.

Перед нами разворачивается хорошо знакомая и неоднократно реализованная в художественных произведениях метафора: мир — театр. Но для Н. А. Некрасова мир — это еще и книга, и молодой автор соединяет указанные образы, так как познание жизни сопряжено в его сознании со становлением писательского мастерства. Именно по этой причине повествование разделя-

ется на две сферы: в одной из них действительность уже выражена искусством, в другой — еще пребывает в сфере эмпирики. Тихон пишет фельетоны, публикует их, отдает в театр свои водевили, внимательно следит за работой других литераторов, критиков, но при этом он погружен в развлечения, быт, живет полнокровной жизнью, которая им как будто пока не описана, а только рассказана. Среди *рассказанных* текстов — “физиология” петербургских танцклассов, которая представляет собой так называемую “локализацию”⁴² популярного увеселительного места с “точным названием часа (когда оканчиваются танцклассы), цен на билеты, с непременным упоминанием о каком-нибудь интересном случае, который удалось наблюдать здесь рассказчику (в физиологиях почти везде отчетливо виден автор, наблюдатель, ведущий за собой читателя, открывающий ему новую сторону жизни)”⁴³.

Указанная “локализация” — одна из многих в рассматриваемом произведении. Третья часть романа начинается с уверений, что перед нами “правдивая история”, а не “обман”, и действительно, из историй Агаши, других обитательниц квартиры можно было бы изъять для отдельных публикаций вполне законченные “физиологические” очерки, например, об извозчике Ване. Если образ Агаши отличается живостью и духовностью, то ее брат Ваня — объект описания профессиональной “локализации” — изображен иначе. Появление извозчика останавливает ход повествования, так как все внимание сосредоточивается на том, какой у него “чехол”, сколько стоит “гайка”, “фартух” на санях, по каким районам Петербурга он ездит (Караванная, Пески), как обихаживают извозчиков квартальные, не платят “мазурики” и пр. Даже смерть матери брат и сестра переживают по-разному. “Натуралистически” изображенный Ваня вспоминает “хозяйственные” подробности ухода из жизни близкого человека: “...так вот, вишь, <...> подозвала меня и говорит: “Ты, Ваня, коли нужда придет, так Буренку не продавай, ни за что не продавай, а лучше Чернушку продай... Буренка хоть на вид хуже, да вдвое против Чернушки молока”... Тут уж голосу не хватило у сердешной...” [8; 268]. При передаче чувств Агаши стиль меняется, так как образ этой героини строится по другим законам: “Теперь она вдруг почувствовала себя навсегда сиротою, и ее сердце болезненно дрогнуло” [8; 266]. Иногда элементы разных художественных методов соединяются при описании одного и того же героя. Так, в один из “авантюрных” отрывков I части романа включается “натуралистический”, и Тихон на некоторое время из пи-

каро превращается в субъект повествования “физиологии”, благодаря чему читатель узнает, сколько стоили в то время соль, корюшка, хлеб, селедка, чай, квас, лук, а также дату покупок.

Не менее ярким примером того, как “физиологические” фрагменты вклиниваются в повествование иного типа, является один из эпизодов II части романа. После описания кутежа в “жильблавском” духе Тихон садится писать водевиль, где изобразит своих обидчиков-критиков, при этом герой слышит шум за дверью и понимает, что в смежной комнате происходит нечто страшное. Выбив дверь, Тростников увидел девушку (Парашу), которой действительно угрожала опасность со стороны отвратительного старика. В этот момент происходит остановка повествования, столь характерная для поэтики “натуральной школы”: вместо мгновенного оказания помощи Параше Тихон осматривает помещение и начинает описывать его с мельчайшими подробностями: “Вы в довольно обширной комнате, выкрашенной зеленой краскою; она совершенно пуста, как все отдающиеся квартиры; на карнизах ее слоями лежит паутина, от которой идут отростки во все углы комнаты, пересекая ее длинными нитями, которые попадают на лицо, на руку и на брюки; на потолке нарисован петух, слетающий в виде крылатого гения поэзии на голову рослого парня, держащего в руках самовар, похожий на лиру, и дева, *в натуре*, держащая венок над головою парня...” [8; 164]. Тихон в момент весьма длинного описания превращается в автора “физиологического” очерка, поэтому время останавливается, старик и Параша на некоторое время исчезают из комнаты (“...она совершенно пуста...”).

Говоря об элементах поэтики “натуральной школы”, нельзя не упомянуть о “вещных метафорах” (Ю. Н. Тынянов) или “звериной и вещной символике” (В. В. Виноградов), с помощью которых “физиологии” все же пытаются соединить бесчисленные детали, демонстрирующие абсолютное подавление человека средой.

О некрасовских сравнениях, метафорах, гротеске (или стилистических намеках на него), о гоголевском влиянии на тропику молодого писателя сказано немало⁴⁴, нас же в данном случае интересует то, как вышеуказанные художественные образы отражают позицию писателя-“натуралиста”. Автор в “физиологиях” выступает как “субъект литературной техники, <...> гносеологический субъект, <...> носитель сознания, отражающего в своей противоречивой целостности диалектическое единство действительного мира”⁴⁵. Эта природа авторства различается с сентимен-

талистской и романтической, где автор — это прежде всего “субъект творческого переживания, его отличает не столько индивидуальная манера, сколько “созвучный миру строй души” (Гете) во всей его оригинальности”⁴⁶.

В одном из “натуралистических” фрагментов (ч. I, гл. V) рассказчик своими бесстрастными репликами делит текст на секторы, изображенный мир предстает как прозрачный ящик с многочисленными отделениями, где все обитатели (пиит-классицист, пауки, собаки, беременные женщины, пьяницы) объединяются путем сравнений или намеков на них. Задача рассказчика, по его собственному признанию, представить сцены, достойные “точного и возможно искусного описания”, в результате животные и насекомые в многочисленных сравнениях уравниваются с людьми: Кирьяныч давит пауков и хрюкает от удовольствия, дворовый человек поет песню про черного усатого жука-ловеласа, кликуша издает крик, “в котором отзывалось все: и противное карканье почуявшей непогоду вороны, и токующий глухарь-теререв, и молодой, бодрый конь, спущенный с аркана и весело заржавший, почуяв свободу в поле, и поросенок, которого палят живьем, и человек, которого вешают” [8; 116]. При этом испытываемые обитателями дна эмоции переданы так, что читатель ощущает их разнородность и разнонаправленность. Кирьяныч и пиит “развеселились”, женщины “боятся”, кликуше “тошно”, немка напевала “с совершенной беспечностью”, хозяйка “ломала руки” и пр. Мир в этой прозрачной колбе судорожно бьется и пульсирует, образы (одушевленные и нет) хаотично двигаются, они вместе поневоле, так как их соединяют только тяжкие обстоятельства бедности. Люди, подобно паукам, воронам, сычам, пороссятам, не испытывают друг к другу какие-либо стабильные чувства, и природа их отношений ситуационно-рефлекторна.

Читателя, естественно, волнует вопрос телеологического плана: в чем смысл такого существования, зачем эти люди появились на свет? Этот вопрос поддерживается изображением шести беременных женщин, образами гротесковыми уже потому, что ожидаемые младенцы и страшные “углы” — явления несовместимые.

Автор не спешит отвечать на главный вопрос, идеология “натурализма” допускает такую позицию, так как изображаемая личность стоит перед готовой, застывшей, подавившей ее действительностью. Эта модель отношений человека с миром достаточно стабильна в рамках рассматриваемого метода, хотя предполагает

некоторые варианты. “Жизнь и похождения Тихона Тростникова” генетически, безусловно, связывается с высокохудожественными романами “натуральной” школы (“Обыкновенной историей” Гончарова, “Кто виноват?” Герцена, “Бедными людьми” Достоевского), но в силу своего беллетристического уровня, незавершенности дистанцируется от названных произведений, в которых телеологический вопрос ставится и сложным образом решается.

Как и всякое незаконченное произведение, Некрасовский роман, пребывая в отрывках, не сложился в “замкнутый круг” (Гегель), поэтому то, что у великих романистов завершено и решено (с привлечением идей детерминизма, элементов сентименталистской и романтической поэтики), в рассматриваемом нами произведении остается в открытом виде, облегчая задачу исследователей. Замеченная Ап. Григорьевым, теоретически обоснованная В. В. Виноградовым, исследуемая современными учеными (Ю. В. Манн, Н. Н. Мостовская, Н. Л. Вершинина) синтетичность произведений “натуральной школы” в романе Н. А. Некрасова представлена очень широко.

Подсказку читателю, намек на родственные произведения иногда дает сам автор. Во II части романа можно прочесть следующее: “В одном журнале упрекают меня в незнании грамматики; в другом — бранят за употребление старинных, вышедших из употребления оборотов; в третьем, напротив, обвиняют в подражании *неистой французской школе* (выделено мною. — Г. Ш.) и удалении от родных образцов — Ломоносова, Державина, Сумарокова, Мерзлякова...” [8; 159]. Кроме этого Н. А. Некрасовым неоднократно упоминается популярный французский писатель Жюль Жанен.

В своей известной работе “Романтический натурализм” В. В. Виноградов показывает влияние “неистой французской школы” (в частности, произведения Ж. Жанена “Мертвый осел и обезглавленная женщина”) на творчество Н. В. Гоголя. В жаненовском романе нашли себе опору и поиски молодого Некрасова. Подруга Тихона Матильда напоминает героиню французского романа Генриэтту, перекликаются яркие тропы, схожи некоторые “кровавые” романтико-натуралистические сцены двух произведений.

Однако элементы романтической поэтики “Жизни и пождений Тихона Тростникова” перекликаются не только с образами “неистовых”, сам рассказчик указывает на более широкие связи своего произведения с обозначенным художественным методом. Роман Н. А. Некрасова начинается с признания Тихона в

том, что у него в ранней молодости была страсть сочинять романтические стихи, которые тут же приводятся:

Где заковав в горячие объятья,
Тебя, о дева неги, буду лобызать я...

Герой сам смеется над своими стихотворениями, так же иронизировал по поводу своего первого сборника и Н. А. Некрасов. При всей важности первой книги стихов в творческой жизни будущего великого поэта “Мечты и звуки” все же являются эпигонской переработкой образов Пушкина, Лермонтова, Жуковского, Дельвига, а скорее Бенедиктова и Подолинского, но нас в данном случае интересует не качество ранних творческих опытов героя и биографического автора, а их соотнесенность с *русским* романтизмом.

Если в I части романа имеет место авторская самоирония, самопародия, насмешка над своим юношеским мироощущением, то в III части романтический текст обширен, ему уделено серьезное внимание, герой действительно “отчужден” (Ю. В. Манн) от мира и вступает в борьбу с препятствиями в общем-то неодолимыми, чем напоминает Клима из ранней “ультраромантической” (А. Зимины) “Повести о бедном Климе”. Тем не менее романтическая эгоцентричность главного героя не мешает автору изображать рядом социально детерминированные образы обитателей “углов”, все они живут в одной квартире, общаются, сталкиваются с одними и теми же трудностями, хотя пребывают в эстетически разных мирах.

Как видно, авторское художественное сознание работает в самых разных направлениях, создавая пеструю и не всегда стройную картину, которая была бы неполной без упоминания о том, что некрасовский роман, как и некоторые другие произведения “натуральной школы”, чувствует еще и “дыхание сентиментализма”⁴⁷. Разбросанные по всему тексту истории бедных и обиженных судьбой людей (Параша, Агаша, Матильда), эмоциональная приподнятость стиля и опять же подсказки самого автора указывают на сентименталистский “след” в романе и давно обратили на себя внимание литературоведов.

Остановимся на одной некрасовской пометке в черновике рукописи третьей части произведения: “Прочеть. Страдания Вертера” [8, 546]. Эта запись была сделана Н. А. Некрасовым рядом с незаконченным отрывком следующего содержания: “Равнодушно, подобно многим, проходил он мимо нищего, протягивавшего к нему костлявую руку, насмешливо, чуть не презри-

тельно выслушивал он разные истории, которыми усиливались они затронуть в нем благотворительность, ничего не видя в них, кроме хитросплетений лжи. И ни разу не приходило ему в мысль, что если это ложь, то было же что-нибудь, что довело человека до такой лжи, в которой уж конечно, ничего <...>” [8; 252]. Принято считать, что вышеприведенный Некрасовский отрывок связан с вертеровскими рассуждениями о голодной смерти, толкающей на воровство людей, достойных скорее сожаления, чем наказания, и вообще с темой сострадания простому человеку⁴⁸.

Однако незаконченный абзац, где говорится о равнодушии людей, расположен под другим, который, на наш взгляд, тоже мог напомнить Н. А. Некрасову о немецком романе: “В одной улице наткнулся он на дом, от которого отскочил с ужасом, но в котором, быть может, нашел бы ночлег, потому что тут жила кухмистерша, женщина прекрасных свойств и примерного поведения, которая, входя в положение нашего героя, тонко дала ему заметить, что у нее есть подле спальни совершенно излишняя комната, очень удобная для одинокого человека, и что такой человек, поселившись в ней, мог бы уже получать и кушанья и чай <...>” [8; 251—252].

Можно предположить, что герой с гневом отказался от этого предложения (Клим из “Повести о бедном Климе” поступил именно так), потому что романтический персонаж компромиссу предпочитает голодную смерть.

Эта сюжетная ситуация имеет свой аналог в романе Гете и решается, разумеется, в сентименталистском ключе, путем ломки социальных и возрастных барьеров, освобождения естественных чувств. Молодой крестьянин рассказал Вертеру о том, что он любит немолодую вдову (она к нему тоже благосклонна), к которой нанялся в работники. Вертера поразило сочетание искренности, чистоты и плотской страстности в чувствах молодого человека.

Н. А. Некрасова подобная модель соотношения духовного и телесного интересовала настолько, что он варьировал ее в рамках своего произведения. В I части романа дородная Марья Самойловна предлагает Тихону стол и жилье за определенные услуги, и русский Жильбляз, поразмыслив о своем слабом здоровье, бедности, сырой квартире, “решился пожертвовать <...> выгодами тела выгодам духа”, то есть переехал жить к кухмистерше, хотя “при полном и точном представлении мясистых прелестей немолодой особы” по телу героя “пробегали мурашки” [8; 129].

Плотский соблазн, выбор, перед которым поставлен соблазняемый, — это образ определенного порога, переступив который личность качественно меняется. Телесное соблазнение и сопутствующие ему душевные переживания — знак эволюции индивида, самоопределения его судьбы, но это еще и знак эпохи, которая предоставляет ситуацию и ее последствия. Исследуя модель соблазнения, Н. А. Некрасов наиболее подробно описывает ту, где детерминированный средой герой уступает домогательствам хозяйки квартиры. При этом автор показывает, как Тихон стыдится своего решения, что он принял его ради поступления в университет, мечтал, окончив его, получить теплый угол, иметь кусок хлеба и есть его “не краснея”.

Двигаясь в данном направлении, Н. А. Некрасов (как и другие писатели “натуральной” школы) приближался к “выработке цельного восприятия мира”⁴⁹, свойственного реализму. Процесс наполнения “натурализма” качественно новым содержанием отчетливо виден при сопоставлении “Истории Ежовой головы” (новелла I части романа) и стихотворения “Вино” (1848).

И Кирьяныч (“Ежовая голова”), и ролевой герой стихотворения попали в совершенно идентичные ситуации, совпадающие даже в мелочах:

Я с артелью взялся у купца
Переделать все печи в дому,
В месяц дело довел до конца
И пришел за расчетом к нему.
Обсчитал, воровская душа!

[1, 67]

Один и тот же *случай*, изображенный во вставной “натуралистической” новелле романа и рассказанный ролевым героем реалистического стихотворения, с одной стороны, демонстрирует всю разность соотношения в прозе и лирике двух начал: “социального и исторического понимания героя и мира” и “выражения нормы”⁵⁰.

Для Кирьяныча единственный случай стал роковым, потому что герой, разоренный неким полковником, был посажен за долги в тюрьму, запил, опустился, стал побираться, затем воровать. Вспоминая время сбора милостыни, Кирьяныч говорит, оценивая свое положение, что он “всякий стыд потерял”, но нынешнее ремесло — воровство — его вполне устраивает, это такое же дело, как и печи класть. Недаром Кирьяныч заявляет, что Господь благословил его стать подрядчиком, за тем же благословением подходит он к иконе перед походом на воровское

“дело”. Автору в данном случае важно показать такую степень власти среды над человеком, когда единственное происшествие способно не только в корне изменить социальный статус личности, но и чудовищно исказить его духовные ценности и ориентиры.

В стихотворении “Вино”, на наш взгляд, можно наблюдать пример того, как из “натуралистических” “формаций <...> прорастал реализм”⁵¹, и это уже другая сторона сопоставления романной новеллы и лирического произведения.

В “Вине” неудачный случай, невезение, обида даются в трех вариантах: барин высек “без вины”, староста отдал невесту “другому молодцу”, наконец, купец обсчитал, следствием чего для героя будут суд и тюрьма (“потянут в острог”). Многократное повторение неудачи показывает типичность человеческого неблагополучия, расширяет картину социума, при этом обобщается сам взгляд личности на мир, и оценка собственного существования в нем приобретает реалистический характер.

Трижды герой стихотворения хотел отомстить, чувство возмущенной справедливости заставило его наточить нож, затем “широкий топор”, как и в романе, ролевой герой за поддержкой обращается к богу, но вот здесь-то и начинают сказываться те общие психологические и гуманистические законы реализма, которых не было в “натуралистическом” методе.

В стихотворении разворачивается “хронотоп порога” (М. М. Бахтин): “И пошел, не крестясь, за порог...” Решившийся на кровь, на убийство человек выпадает не только из бытовой нормы (“...не отведывал шей...”, “ни словечка ни с кем не сказал...”), но и из духовной, потому что не может взглянуть на иконы (“помолиться хотел, да не смог...”). Страсти, как видно, кипят нешуточные, но в итоге ревность, желание мести, крови разрешаются гуманистически, да еще и в юмористически-иронической форме. Герой, слава богу, к собственному глубокому удовлетворению, никого не убил, а спасло его от греха вино, которому поется слава:

Не водись-ка на свете вина,
Тошен был бы мне свет...
И пожалуй — силен сатана! —
Натворил бы я бед.

В критических ситуациях ролевой герой то выпьет штоф, поднесенный сестрой, то напьется с Петрухой, то замерзнет, поджидая обидчика, и завернет в кабак. Реалистически изобра-

жая ситуации, автор и погружает человека в среду, и возвышает его над ней, вследствие чего складывается диалектически сложная, неоднозначная картина мира, ростки которой только намечались в некрасовских “физиологиях”.

* * *

В процессе создания своего романа Н. А. Некрасов проходил необходимую ему ускоренную школу, усваивая многолетний и даже вековой литературно-исторический опыт. Незаконченное произведение является ценным материалом для изучения законов творчества Некрасова и всей русской литературы в переходный период 1840-х гг. Соединение элементов классицизма, сентиментализма, романтизма, “натурализма” и зачатков реализма в рамках одного (в целом ученического) произведения будущего выдающегося художника демонстрирует общие законы развития искусства, показывает, как “один из «языков культуры», который обладает своим «лексическим составом» и внутренней риторико-смысловой структурой <...> взаимодействует с другими «языками» в единой «семиосфере»”⁵².

¹ *Гуковский Григорий*. Неизданные повести Некрасова в истории русской прозы сороковых годов // Жизнь и похождения Тихона Тростникова. Новонайденная рукопись. М.; Л., 1931. С. 374.

² Под “беллетристикой” договоримся понимать “...весь книжный массив, лежащий за чертой высокого искусства, — все, что создается второстепенными авторами и к чему при всем том приложим критерий качества (“ниже” этого — литературный ширпотреб)”. Цит. по: *Гурвич И.* Русская беллетристика: Эволюция, поэтика, функции // Вопросы литературы. 1990. № 5. С. 144.

³ *Вершинина Н. Л., Мостовская Н. Н.* “Из подземных литературных сфер...”: Очерки о прозе Некрасова. Вопросы стиля: Учеб. пособие по спецкурсу. Псков, 1992. С. 19.

⁴ *Вердеревская Н. А.* Русский роман 40—60-х годов XIX века: (Типология жанровых форм). Казань, 1980. С. 40.

⁵ Там же. С. 35.

⁶ А. С. Пушкин, опираясь на роман Э. Бульвер-Литтона “Пелэм, или приключения джентльмена” (появился на английском языке в 1828 г.), хотел создать образ благородного героя, который контрастировал бы с “выходцем из собачьей конуры” (В. Г. Белинский).

⁷ *Переверзев В. Ф.* Пушкин в борьбе с русским “плутовским романом” // *Переверзев В. Ф.* У истоков русского реалистического романа. М., 1965. С. 81.

⁸ *Рымарь Н. Т.* Поэтика романа. Куйбышев, 1990. С. 158.

⁹ Там же. С. 159.

¹⁰ Там же. С. 195.

¹¹ *Барт Р.* Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. М., 1987. С. 410.

¹² Крошкин А. Ф. Роман Н. А. Некрасова “Жизнь и похождения Тихона Тростникова” // Некрасовский сборник. М.; Л., 1960. Вып. III. С. 50.

¹³ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л., 1981—2001. Т. 8. С. 193. Далее ссылки на это издание даются в тексте в квадратных скобках, первая цифра обозначает том, вторая — страницу.

¹⁴ Некрасовское изображение бедности напоминает средневековые аллегории (сухощавая старуха, сидящая на снопе соломы, женщина, держащая тяжелый камень, женщина с Евангелием в руках, ногами попирающая богатые сосуды) // <http://www.apress.ru/pages/greif/sim/b/be/bednost.htm>

¹⁵ Манн Ю. В. У истоков русского романа // Манн Ю. В. Диалектика художественного образа. М., 1987. С. 16.

¹⁶ Гуковский Г. А. Указ. соч. С. 364.

¹⁷ Манн Ю. В. Указ. соч. С. 16.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Пайков Н. Н. Концепция человека в творчестве В. Т. Нарезного // Время и творческая индивидуальность писателя. Межвуз. сб. науч. тр. Ярославль, 1990. С. 33.

²⁰ Лотман Ю. В. Статьи по типологии культуры: Материалы к курсу теории литературы. Тарту, 1973. Вып. 2. С. 72.

²¹ Плутовской роман. М., 1992. С. 11.

²² Лесаж А. Р. Похождения Жиль Блаза из Сантильяны. М., 1990. С. 586.

²³ Симоновский Г. Русский Жиль Блаз, похождения Александра Сибирякова или школа жизни. М., 1832. С. 146.

²⁴ Нарезный В. Т. Избр. соч.: В 2 т. М., 1956. Т. 1. С. 43.

²⁵ В беседе с художником Т. Новиковым И. Бродский сказал о влиянии архитектурных форм Петербурга на писателей: “Все значительные творцы, жившие в этом городе, — от Ломоносова и Баратынского и до Мандельштама и Ахматовой — всегда неминуемо обращались к классицизму”. См.: Человек есть то, что он видит: Беседы Иосифа Бродского с Тимуром Новиковым // <http://br00.narod.ru/104a.htm>

²⁶ Вершинина Н. Л. Жанровая и стилевая структура русской беллетристики 1830—1840-х годов: Автореф. дис... д-ра филол. наук. Псков, 1997. С. 42.

²⁷ Дмитриев Е. В. Поэтические жанры в классицизме и фактор адресации // Проблемы поэтики русской литературы: Межвуз. сб. науч. трудов. М., 2003. С. 9—10.

²⁸ Там же. С. 9.

²⁹ В комментариях к пятнадцатитомному полн. собр. соч. Н. А. Некрасова указывается на совпадение мнений Н. А. Некрасова и В. Г. Белинского (рецензия критика на полн. собр. соч. А. Марлинского) о поэзии XVIII в. См. об этом подробнее: Некрасов Н. А. Указ. соч. Т. 8. С. 719.

³⁰ См.: Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века: Учебник. М., 2003. С. 118—119; Быкова Т. А. К истории текста “Од торжественных” А. П. Сумарокова // XVIII век. Сб. 5. М.; Л., 1962. С. 390.

³¹ Корман Б. О. Лирика и реализм. Иркутск, 1986. С. 16.

³² Там же.

³³ Гинзбург Л. Я. Пушкин и проблема реализма // Гинзбург Л. Я. Литература в поисках реальности: Статьи. Эссе. Заметки. Л., 1987. С. 64.

³⁴ *Корман Б. О.* Указ. соч. С. 15.

³⁵ *Виноградов В. В.* Романтический натурализм (Жюль Жанен и Гоголь) // *Виноградов В. В.* Поэтика русской литературы: Избранные труды. М., 1976. С. 76.

³⁶ *Карамышлова О. В.* Образ автора-повествователя в романе Н. А. Некрасова “Тонкий человек, его приключения и наблюдения” // Н. А. Некрасов и его время: Межвуз. сб. Калининград, 1979. Вып. IV. С. 57.

³⁷ *Вершинина Н. Л.* О природе стилистических контрастов в ранней прозе Н. А. Некрасова // Некрасовские чтения: (Тезисы выступлений). Ярославль, 1998. С. 14.

³⁸ *Зыкова Г.* Герой как литератор и повествование как проблема в романе И. А. Гончарова “Обрыв” // Гончаровские чтения. 1995—1996. Ульяновск, 1997. С. 80.

³⁹ *Лужановский А. В.* Рассказ в русской литературе 1820—1850-х годов: Становление жанра. Иваново, 1996. С. 34.

⁴⁰ Там же. С. 33.

⁴¹ Там же.

⁴² *Манн Ю. В.* Философия и поэтика “натуральной школы” // Проблемы типологии русского реализма. М., 1969. С. 272.

⁴³ Там же. С. 273.

⁴⁴ См.: *Чуковский К. И.* Гоголь и Некрасов. М., 1952. С. 9; *Мостовская Н. Н.* Гоголь в восприятии Некрасова // Некрасовский сборник. Л., 1983. Вып. VIII. С. 25—35; *Мостовская Н. Н.* Постигание Гоголя // “Из подземных литературных сфер...”: Очерки о прозе Некрасова. Вопросы стиля. Псков, 1992. С. 58—73 и др.

⁴⁵ *Тюпа В. И.* Категория автора в аспекте исторической поэтики: (К постановке проблемы) // Проблема автора в художественной литературе: Межвуз. сб. науч. тр. Устинов, 1985. С. 23—24.

⁴⁵ Там же. С. 23.

⁴⁷ *Манн Ю. В.* Указ. соч. С. 94.

⁴⁸ *Вершинина Н. Л.* Некрасов и немецкая литература: Аспекты поэтики // Карабиха: Историко-литературный сборник. Ярославль, 1997. Вып. 3. С. 100—101.

⁴⁹ *Вершинина Н. Л.* О природе стилистических контрастов в ранней прозе Некрасова // Некрасовские чтения: (Тезисы выступлений). Ярославль, 1988. С. 14.

⁵⁰ *Корман Б. О.* Указ. соч. С. 9.

⁵¹ *Гинзбург Л. Я.* Указ. соч. С. 64.

⁵² *Шаулов С. М.* “Вечерняя песнь” в немецкой лирике: От барокко к романтизму // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания. Воронеж, 2000. Вып. 14. С. 121.