

0132—4330

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО
СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР
КАЛИНИНГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Н. А. НЕКРАСОВ И ЕГО ВРЕМЯ
МЕЖВУЗОВСКИЙ СБОРНИК

КАЛИНИНГРАД, 1981

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО
СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР
КАЛИНИНГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ

Н. А. НЕКРАСОВ И ЕГО ВРЕМЯ

МЕЖВУЗОВСКИЙ СБОРНИК

Вы п у с к VI

КАЛИНИНГРАД, 1981

Очередной выпуск межвузовского сборника приурочен к 160-летию со дня рождения двух великих русских писателей — Н. А. Некрасова и Ф. М. Достоевского. Основное внимание в сборнике уделено вопросам некрасоведения. В статьях анализируются эстетические декларации и пародии Некрасова, его лирика, сатира, проза. Исследуются творческие связи русских писателей и художников с Некрасовым. Оцениваются мемуары о Некрасове, публикуются неизданные письма о нем. Ставятся актуальные вопросы изучения Некрасова в школе. Несколько статей, помещаемых во втором разделе сборника, — о Достоевском (о его мастерстве как романиста).

Тексты Некрасова во всех статьях (кроме оговоренных случаев) цитируются по изданию: Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем, т. I—XII. М., 1948—1953. При этом ссылки даются в сокращенном виде: римской цифрой обозначается том, арабской — страница.

Сборник предназначен для специалистов по русской литературе, студентов-филологов, учителей-словесников и всех читателей, интересующихся историей русской литературы.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ: профессор А. М. Гаркави (ответственный редактор), профессор Б. Ф. Егоров, профессор Б. О. Корман, профессор О. Я. Самочатова, кандидат филологических наук В. Б. Соколов.

О НЕКРАСОВЕ

И. В. ТРОФИМОВ

ПРАВСТВЕННОЕ СОЗНАНИЕ ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ В ТВОРЧЕСТВЕ Н. А. НЕКРАСОВА 40—50-х ГОДОВ

Как поэт революционной демократии, Некрасов сумел выразить в своем творчестве не столько социальную программу второго этапа русского освободительного движения, сколько его нравственный потенциал, устремленный в завтрашний день, гуманистический пафос которого волновал и волнует сердца миллионов читателей. Еще В. Е. Евгеньев-Максимов писал, что «быть может, самой яркой чертой его поэтического гения является то, что гражданское для него становилось личным, а личное сплошь и рядом принимало характер гражданского»¹.

Примером этого может служить стихотворение «Поэт и гражданин», определившее лирический пафос, идейную направленность сборника «Стихотворения Н. Некрасова», изданного в 1856 г. и вошедшего в себя все то лучшее, что было создано поэтом в 40—50-е годы XIX столетия.

Возвышающий пафос нравственной характеристики народа в I разделе сборника очевиден. Также очевиден негативизм в характеристике эксплуататорских классов, представленный во II разделе. Структура нравственного сознания друзей народа, к числу которых относится и лирический герой Некрасова, сложна и не поддается односторонней оценке. Так, например, лирический герой поэмы «Саша» (III раздел), выраженный в определенных отношениях к Агарину и Саше, недостаточно четок и последователен в своих нравственных оценках. Он, с одной стороны, явно симпатизирует Саше, предвосхищающей черты «новой героини» 60-х годов, и, с другой, в своем нравственно-психологическом облике (I глава поэмы) несет в себе многое, что делает возможным сопоставление его с Агариным. В образе лирического героя, таким образом, можно видеть черты переходные: начиная с 40-х годов ряды «мыслящего пролетариата» активно пополняло и дворянство, которое в силу определенных жизненных обстоятельств пренебрегало известными привилегиями, рассчитывая в достижении успеха лишь на свои силы и способности. И опыт Некрасова, о дворянском происхождении которого в эти годы говорил лишь паспорт, вовсе нельзя рассматривать как исключение из правила.

Лирика Некрасова мастерски воспроизвела как психологию, так и нравственный облик разночинца первого поколения², еще ощущающего определенную связь с классом, к которому он принадлежал по рождению.

Нравственное сознание лирического героя в IV разделе сборника «Стихотворения Н. Некрасова» представлено в динамике и борьбе противоречий, что заявлено уже в первом стихотворении «Муза».

Муза Некрасова, повелительно диктующая строки любви и мщенья, включена в систему буржуазного нравственного сознания («Золото — единственный кумир»), которая вызывает активный протест лирического героя. Но при этом надо учесть, что «золото» как нравственная ориентация выступает для Музы и поэта не как самоцель, а как средство избавления от унижения, как средство самоутверждения. Ни для Музы, ни для ее поэта это не является оправданием — отсюда тот бунт нравственного сознания, сохранившего в памяти «мечты юности» и подверженного «расчету мелочной и грязной суеты» в силу своей включенности в реальный мир социальных отношений.

Мщенье, к которому зовет Муза поэта — мщенье за позор и унижения, за ту слабость души, ведущую к компромиссам, за стыд нравственного падения. Но нескончаемая вражда людская пугает Музу, потребность любви и нежности берет верх и все искупается:

Одной божественно-прекрасною минутой
Когда страдалница, поникнув головой,
«Прощай врагам своим!» шептала надо мной...

Рассматривать содержание последней строки как выражение абстрактных гуманистических устремлений автора, восходящих к христианской морали, не следует потому, что мысль Некрасова сложнее и глубже. В смене Муз (Муза любви, Муза мщенья, Муза прощения) можно увидеть диалектическую триаду «тезис, антитезис, синтез», где в синтезе уже воплощается идея эпического приятия мира. Но «приятие» пока что только в стадии становления, где страдание неизбежно. Страдания, муки становления и являются тем психологическим состоянием, сопутствующим нравственным исканиям лирического героя, которые окрашены неповторимой некрасовской интонацией исповеди.

В следующем стихотворении «Новый год» сохраняется та же оппозиция, что и в первой половине стихотворения «Муза»: «Пускай кипит веселый рой Мечтаний молодых» и «...каждый день убийцей был Какой-нибудь мечты».

Буржуазное нравственное сознание враждебно «желаниям и надеждам» «легковерного ума», «мечтаний молодых»:

Бесстрастный год вступает в мир
Бесстрастною стопой.

А. И. Титаренко в книге «Структуры нравственного сознания. Опыт этико-философского исследования» отмечает, что «развитие нравственного сознания (в эпоху капитализма — И. Т.) выражалось и в резком усилении рационализированной мораль-

ной мотивации поведения»³, при которой характер человеческих отношений определяет не страсть, чувство, а расчет. «И благо!... — резюмирует лирический герой Некрасова. — Живем мы для минут, И то, что взято с жизни раз, Не в силах рок отнять у нас!».

Соратником в борьбе с «житейским темным морем» является любовь, оптимизм, простота участия («Ты всегда хороша несравненно»), благородство помыслов, верность долгу, дружеству («Памяти приятеля»), хотя воплощение этих этических принципов в жизнь чревато драматическими осложнениями, источником которых является как социальная действительность, что дает нам понять Некрасов в стихотворении «Перед дождем»:

Над проезжей таратайкой
Спущен верх, перед закрыт;
И «пошел!» — привстав с нагайкой,
Ямщику жандарм кричит... —

так и явления субъективного характера:

Кому и страсть, и молодость, и волю —
Все отдала, — тот стал ее палач!

(«Тяжелый крест достался ей на долю»)

Обращение Некрасова к великим «теньям прошлого» (Белинский — «Памяти приятеля», Гейне — «Ах, были счастливые годы», Гоголь — «Блажен незлобивый поэт», Лермонтов — «В неведомой глуши, в деревне полудикой», Асенкова — «Памяти Асенковой»), умевшим хранить верность идеалам, своей мечте, глубоко символично: Поэт делает как бы попытку войти в этот мир высоких устремлений (переводит Гейне, пишет подражание Лермонтову), но при этом сохраняет за собой и право иронической улыбки человека, прошедшего все муки ада буржуазной действительности, направленной на стереотип системы феодального нравственного сознания, обусловленного иерархией социальных отношений.

Женщина для лирического героя Некрасова не объект любовного наслаждения, а соратник в борьбе с невзгодами жизни, друг, советчик. Этим объясняется отсутствие в любовной лирике поэта привычной идеализации женщины, наличие бытовой конфликтности, что демократизировало отношения между любящими, формировало в читателе нравственное понятие права женщины на внутреннюю свободу и независимость.

Любовный союз равных и свободных, как бы он ни был дисгармоничен («Мы с тобой бестолковые люди»), красивее и достойнее союза рабов («Свадьба»). Именно для иллюстрации этой мысли Некрасов включил в IV раздел сборника стихотворение «Свадьба», хотя место его, по логике композиции, в I разделе.

В любви нет мира, поэтому так изобилует драматическими нотами любовная лирика Некрасова. Но любовь при этом — высшая ценность человека, утрата которой равносильна смерти: «Грядущее опоры лишено» («Письма»), потому что «злоба» поглотила «любовь», «Отраднее всего (...) воспоминания о ней» («Пускай мечтатели осмеяны давно»).

Появление среди стихотворений «Письма» и «Пускай мечтатели осмеяны давно» патристического стихотворения «14 июня 1854 года» — знаменательно. Некрасов явно афиширует родственность нравственных переживаний в любви к женщине и к Родине, Отечеству.

Нравственное содержание личности проверяется ее отношением к труду. Нравственно-психологическая установка «слово должно быть подтверждено делом» заявлена в стихотворении «Самодовольных болтунов», после которого следуют одно за другим «Чуть-чуть не говоря...», «За городом», «Безвестен я...», подвергающие эту установку серьезным испытаниям. Уже в стихотворении «Самодовольных болтунов» Некрасов дает понять, что многое в нравственном сознании зависит не столько от воли индивидуума, сколько от состояния общественных отношений. Поэт не проходит мимо нравственной борьбы в душе Репетилова, но: «Увы! не наше поколение Его (вопрос о привилегированном положении дворянства — *И. Т.*) по совести решит».

«Пою для вас», «друзья мои по тяжкому труду», — заверяет Некрасов в стихотворении «Чуть-чуть не говоря...». Нравственное чувство на стороне демократической разночинной интеллигенции, противостоящей публике, свету, но труд для него пока что только средство достижения определенной цели. Беззаботные радости общения с природой противопоставлены в стихотворении «За городом» «поденному труду», «тяжкой, гнетущей работе».

Нравственное сознание лирического героя, оторвавшись от классовых предрассудков дворянства относительно своей привилегированности, еще не нашло в себе силы сблизиться с нравственным чувством народа, сознание которого определяет труд как цель.

Наиболее ярко выражена этическая программа Некрасова в стихотворении «Безвестен я...»:

Безвестен я. Я вами не стяжал
Ни почестей, ни денег, ни похвал,
Стихи мои, — плод жизни несчастливой,
У отдыха похищенных часов,
Сокрытых слез и думы боязливой;
Но вами я не восхвалял глупцов,
Но с подлостью не заключал союза,
Нет! свой венец терновый приняла,
Не дрогнув, обесславленная Муза
И под кнутом без звука умерла.

Поэтический труд — долг поэта. Библиизм «венец терновый» подчеркивает высокое назначение поэтического подвига.

Но, следует отметить, вслед мы читаем стихотворение «Еду ли ночью...», где лирический герой оказался явно несостоятельным в борьбе за жизнь. Строка: «Я унывал, выбивался из сил», — говорит скорее о нравственном потрясении, чем конкретной сфере деятельности.

Но очень скоро именно отношение к труду станет у Некрасова свидетельством перехода к новой системе нравственного сознания.

А. И. Титаренко в указанной выше книге рассматривает развитие морали, нравственный прогресс как качественную смену моральных структур. Исходя из выводов А. И. Титаренко⁴, можно прийти к заключению, что творчество Некрасова 40—50-х годов иллюстрирует переход от феодального нравственного сознания к буржуазному, в рамках которого формируется нравственное сознание социалистического типа на том уровне, до которого поднялись в 60-е годы революционеры-демократы.

Если в 1845 году Некрасов, преодолевая в себе «наследие отцов», находился еще преимущественно в рамках буржуазного нравственного сознания:

Я за то глубоко презираю себя,
Что живу — день за днем бесполезно губя;
...Что, доживши кой-как до тридцатой весны,
Не скопил я себе хоть богатой казны,
Чтоб глупцы у моих пресмыкались ног,
Да и умник подчас позавидовать мог! —

то в 1855 г. он уже видит и иное, более высокое в нравственном отношении содержание труда:

Праздник жизни — молодости годы —
Я убил под тяжестью труда
И поэтом, баловнем свободы,
Другом лени не был никогда.

Труд поэта ориентирован в данном случае не на личное обогащение, преуспевание, а на народную память, в которой уцелеет что-нибудь лишь при условии любви, что «добрых прославляет, Что клеймит злодея и глупца». Этический идеал разночинной демократии здесь выражен недвусмысленно. Правда, этот идеал еще далек от народного, но пройдет немного времени, и Некрасов выскажет свое заветное в поэме «Тишина»:

Там стыдно будет унывать
И предаваться грусти праздной,
Где пахарь любит сокращать
Напевом труд однообразный.
Его ли горе не скребет?
Он бодр, он за сохой шагает.
Без наслажденья он живет,
Без сожаленья умирает.
Его примером укрепишь,
Сломившийся под игом горя!

Примечательно, что анализируемое выше стихотворение занимает в IV разделе сборника «Стихотворения Н. Некрасова» центральное место, что может быть выражением кульминационной ситуации в развитии лирической идеи.

Святое чувство недовольства, неудовлетворенности, ответственности за начатое и незавершенное дело нашло выражение в стихотворениях «Несжатая полоса» и «Я посетил твоё кладбище». Вина за несостоявшуюся жизнь как вне сознания лирического героя («Несжатая полоса»), так и в самом сознании («Я посетил твоё кладбище»). Последнее стихотворение, являясь как бы новой вариацией «Еду ли ночью по улице темной», драматизирует чувство раскаяния за ту душевную черствость, проявленную лирическим героем к женщине, с которой встречался «под игом молчаливой скуки». Но и душевная черствость лирического героя нуждается в мотивации, которую мы находим в стихотворении «Родина» (в сборнике 1856 г. — «Старые хоромы»).

Ненависть, отвращение, злоба, хандра, стыд, порожденные условиями быта, отношениями раба и рабовладельца, не находят исхода даже в любви и участии:

Ее бессмысленной и вредной доброты
На память мне пришли немногие черты,
И грудь моя полна вражды и злости новой, —

в естественной красоте природы:

С отрадой вижу я, что срублен темный бор.

Рабство ожесточает рабов, рождает потребность мщения, которое не всегда находит верный адресат. В бессильной ненависти, изливающейся на головы слабых, лирический герой в своем самоутверждении использует те же средства, от которых страдал сам.

Результатом перехода от системы феодального нравственно-го сознания к системе буржуазного нравственного сознания являются симптомы двойничества, определенно заявленные Некрасовым («Поэт и гражданин», «Муза», «Да, наша жизнь текла мятежно», «Застенчивость»):

...Как странно я люблю!
Я счастья тебе желаю и молю,
Но мысль, что и тебя гнетет тоска разлуки,
Души моей смягчает муки...

(«Да, наша жизнь текла мятежно»)

На ногах словно гири железные,
Как свинцом налита голова,
Странно руки торчат бесполезные,
На губах замирают слова.

...свободно и молодо
В этом сердце волнуется кровь.

(«Застенчивость»)

Преодолеть ужас двойничества помогает только обращенность в мир, что выражается прежде всего в соучастии и сочувствии. Соучастие и сочувствие многолико: это и ответное чувство сострадания горю матери, ее «святым слезам» («Внимая ужасам войны»), потребность вызвать сочувствие к своей судьбе («Я сегодня так грустно настроен»), участие в судьбе падшей, но еще способной на возрождение, женщине («Когда из мрака заблужденья»), желание добра людям («Старики»).

Драматизм неодолимой потребности в соучастии и сочувствии, нашедший выражение в «Последних элегиях», особенно остро ощущается после стихотворения «Буря», напоенного стихией жизни, неумным праздником молодости. Отсюда так горько признание:

Чем солнце ярче, люди веселей,
Тем сердцу сокрушенному больней!

Этическая программа молодости:

Боролся я, один и безоружен,
С толпой врагов; не унывал в беде
И не роптал. Но стал мне отдых нужен —
И не нашел приюта я нигде!
Не раз, улав лицом в сырую землю,
С отчаяньем, голодный, я твердил:
«По силам ли, о боже! труд подъемлю?» —
И снова шел, собрав остаток сил, —

еще не рассчитана на подвиг бескорыстия. Это придет к Некрасову позже, в конце жизни:

Я лиру посвятил народу своему.
Быть может, я умру неведомый ему,
Но я ему служил — и сердцем я спокоен...
Пускай наносит вред врагу не каждый воин,
Но каждый в бой иди! А бой решит судьба...

(«Элегия»)

Из чисто интимной потребности соучастия и сочувствия, нашедшей выражение в стихотворениях «Давно — отвергнутый тобою», «Если мучимый страстью мятежной», «О письма женщины, нам милой» и др., выросло декларируемое чувство глубокой, взволнованной сопричастности лирического героя ко всему, что есть в мире.

Сознание нравственной ответственности получает в лирике Некрасова 40—50-х годов обычно не декларативно-риторическое освещение, а конкретно-образное, событийное, что делало ее доступной массовому читателю и готовило тот поворот в сознании поэта, осуществившийся в 60-е годы. «В дороге» — «господа» в ответе за судьбу своей воспитанницы Груши; «Пьяница» — чувство нравственной ответственности героя за безрадостное существование матери, сестер возвышает его падшую душу; «Огородник» — благородство крестьянского парня проявляется в чувстве ответственности за честь и достоинство

любимой им «дворянской дочери»; «Когда из мрака заблужденья», «Еду ли ночью по улице темной» — лирический герой не сбрасывает со счетов своей совести ответственности за судьбу женщины, жизнь которой сложилась трагически.

В конце сборника 1856 года снова появляется мотив приятя жизни во всем ее многообразии:

Прости! Не помни дней паденья,
Тоски, унынья, озлобленья, —
Не помни бурь, не помни слез,
Не помни ревности угроз!
Но дни, когда любви светило
Над нами ласково всходило
И бодро мы свершали путь, —
Благослови и не забудь!

(«Прости»)

Доказательством того, что в некрасовском «Прости!» не осталось ничего христиански благочестивого, служит стихотворение, замыкающее книгу, «Замолкни, Муза мести и печали» с его строками, прославившими имя поэта:

То сердце не научится любить,
Которое устало ненавидеть.

¹ Евгеньев-Максимов В. Е. Жизнь и деятельность Н. А. Некрасова. Т. 2. М.-Л., 1950, с. 268.

² См.: Корман Б. О. Лирика Некрасова. Ижевск, 1978, с. 49—98.

³ Титаренко А. И. Структуры нравственного сознания. Опыт этического-философского исследования. М., 1974, с. 115.

⁴ Там же, с. 143—153.

В. Б. СОКОЛОВ

НЕКРАСОВ И САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН (К ОБЩНОСТИ ИДЕЙНО-ТВОРЧЕСКИХ ПОЗИЦИЙ В 1860—1870-е ГОДЫ)

Заметные перемены в изображении народной жизни, проявившиеся в творчестве Некрасова, Салтыкова-Щедрина и других писателей демократического лагеря во второй половине 1860-х и в 1870-е годы, были тесно связаны с настроениями передовой части русского общества. Идеино-художественные традиции 1860-х годов трансформировались в новых условиях обострившихся противоречий в обществе и были восприняты ими уже с учетом радикальных воззрений 1870-х годов. Решимость писателей демократического лагеря найти наиболее вероятные, по их мнению, формы освободительного движения масс составляла самую существенную сторону их творчества. И в этом процессе, по выражению Н. И. Пруцкова, «создания беспокойного искусства»¹, писатели неизбежно должны были обратиться, с одной стороны, к творческой манере 1860-х годов и, с другой стороны, найти линии соприкосновения с современной им идео-

логией и практикой революционного движения. Это своеобразие идейно-художественного облика литературы Н. К. Михайловский рассматривал как «правдивое изображение действительности, как она есть, без прикрас и урезок, и оценку с точки зрения известного нравственно-политического принципа или идеала»².

Четкая ориентация революционной идеологии 1870-х годов на широкие демократические слои общества вела к объединению усилий в борьбе с царизмом, способствовала созданию, помимо разветвленной подпольной сети борцов за освобождение народа, объединения «честных, убежденных русских людей», которые видели «спасение русского народа лишь на пути радикальной, социальной революции» и могли помочь «этому спасению, лишь *содействуя* (курсив мой. — В. С.) революционной организации, революционной агитации, революционной пропаганде»³. Именно таким объединением писателей в 1870-е годы был журнал «Отечественные записки», который следует рассматривать как орган, развивавший революционные демократические традиции и «отражавший точку зрения многомиллионной массы крестьянства в борьбе с остатками крепостничества, с самодержавием, с капиталистическим гнетом»⁴.

Творчество Салтыкова-Щедрина, Некрасова и писателей-народников, литературно-критические статьи Михайловского, Лаврова, Елисеева, Скабичевского определяли своеобразие идейно-художественного облика «Отечественных записок». Как писал Н. К. Михайловский, русская литература «из чувства самосохранения должна искать опоры в интересах народа... Литературе не во что больше верить, не на что надеяться, нечего любить»⁵. Художественные произведения Салтыкова-Щедрина, образующие «мощные параллельные тематические потоки»⁶, охватывали современность в ее многообразии. В них обличение самодержавия и эксплуататорских господствующих классов, особенно усилившееся в 1870-е годы, не помешало в то же время сатирику «с огромной силой, прямо и непосредственно говорить о своих положительных идеалах»⁷ в духе идей крестьянского демократизма.

В превращении же «Отечественных записок» в 1868 году в орган революционного демократизма и народничества, открыто провозгласивший интересы народа собственными интересами, основная заслуга принадлежала Некрасову. Писатели-семидесятники, группировавшиеся вокруг «Отечественных записок», отличались единством подхода к изображению народа как основной силы общественного развития. Их идейно-творческие позиции в 1870-е годы явились закономерным следствием того поворота в изображении народных масс, который стал уже заметен в литературе первого десятилетия пореформенной эпохи. А в поисках положительных начал жизни писатели обратились к исследованию и истолкованию народной жизни с точки зрения

социалистических идеалов. Они вступили, как писал П. Л. Лавров, на путь «прямой борьбы за право развития.., строгой критики в разборе обстоятельств, к которым прилагается закон справедливости»⁸. Семидесятники находили в повседневной жизни масс важные стороны, скрытые силы, свидетельствующие о значении крестьянского труда в жизни общества, о росте массового движения против несправедливости и эксплуатации.

Развитие идейно-художественных принципов изображения крестьянства у Некрасова и Салтыкова-Щедрина шло в связи с общим процессом творческих исканий в демократической литературе 1860-х годов и народнической беллетристике семидесятников. Их произведения о судьбе России и народа приобретали новые черты в соответствии с требованиями передовой критики того времени, видевшей важнейшие задачи литературы в описании трудового люда «без всяких утаек и прикрас»⁹, в стремлении «называть злом то, что усыпляет, а добром все то, что будит народное самосознание»¹⁰, в попытках найти в народной среде источник «положительного отношения к жизни»¹¹, в поисках «протестующих личностей»¹².

Та преимущественная сосредоточенность на практическом, «действенном» отношении к народной проблеме, в интересах которой требовалось выяснить внутренние движущие силы, объединявшие громадные массы трудящихся людей, определила собой ведущую линию литературного движения в 1870-е годы, а вместе с тем и все особенности творчества Некрасова и Салтыкова-Щедрина этого периода. Требования, поставленные русской демократической беллетристике в статье Салтыкова-Щедрина «Напрасные опасения» (1868), основывались прежде всего на результатах изучения народной жизни, которые уже имелись. Писатели-демократы Н. Успенский, Помяловский, Слепцов, Левитов, Решетников и др. в 1860-е годы подходили аналитически к изображению народа, представляя народ «в различных видах: пьяным и трезвым, наживающимся и проживающимся, ищущим, где лучше живется»¹³. Тем самым они объективно создавали почву для будущих социальных обобщений, выводов, практических решений. Преемственность в исследовании основного, народного, вопроса и связанных с ним других проблем общественного развития хорошо видел Н. К. Михайловский: «Симпатии и антипатии 60-х годов и их общий умственный и нравственный облик мы, более позднее литературное поколение, откровенно приняли к своему руководству, дополняя и развивая их сообразно обстоятельствам времени»¹⁴. Оценивая достоинства литературы 1860-х годов с позиций семидесятника, он отмечал также, что «в горьких стихах Некрасова, в саркастических речах Салтыкова, во всякого рода статьях теоретического характера слышались великое почтение к мужику и великие на него надежды»¹⁵.

Крепнувший по мере изменения условий социально-политической борьбы радикализм Некрасова, Салтыкова-Щедрина и писателей-демократов 1870-х годов определял собой и развитие их художественного метода. Традиции 1860-х годов в этом процессе демократизации творчества занимают значительное место, они оказались той общей идейной и художественной основой, которая дала возможность писателям-семидесятникам подойти к решению вопроса о новом содержании литературы, к уяснению исторической миссии народа, к поискам метода художественного изображения народа в целом, к созданию положительных типов из народной среды.

Еще в начале 1860-х годов жизнь народа привлекала пристальное внимание передовой литературы. Новые идейно-художественные принципы изображения действительности формировались по мере того, как происходило углубление в сферу народных интересов, стремлений, идеалов. В литературно-критических статьях Чернышевского ясно вырисовывались контуры нового этапа в развитии русской литературы, с большой силой прозвучало требование писать о народе «правду без всяких прикрас». Им были поставлены задачи всестороннего исследования повседневной жизни и сознания масс. Писатели-демократы-1860-х годов настолько близко подошли к решению вопроса о ведущей роли народа в преобразовании жизни, так тонко уловили способ показа судьбы трудового люда, производящий наиболее сильное, революционизирующее впечатление на современников, что критик мог с полной определенностью в статье «Не начало ли перемены?» (1861) возвестить о вступлении в литературу новых творческих сил. Основанием для этого послужили рассказы Н. Успенского, в которых без чувства ложной жалости, без идеализации были нарисованы картины безотрадного житья, материальной и духовной нищеты людей из народа. Ни малейшей искры протеста не усматривал писатель в своих героях, говоря об их тупости и забитости, указывая на их «рутинные мысли и поступки, чувства и обычаи»¹⁶. И тем не менее Чернышевский расценил эти рассказы как знаменательное событие, послужившее началом подлинно революционного отношения к народу. Он писал: «...Не заключайте по ним о всем простонародье, не судите по ним о том, к чему способен наш народ, что он хочет и чего достоин. Инициатива народной деятельности не в них., но должно знать их свойства»¹⁷.

Так определялись задачи нового этапа в развитии передовой литературы. Изучение повседневной жизни народа могло и должно было, по мнению Чернышевского, неизбежно привести передовых разночинцев к мысли о реальных путях борьбы с существующим строем, о возможности социальных изменений, совершаемых «народным одушевлением при надлежащем его направлении»¹⁸. Но первые попытки беллетристов-демократов Н. Успенского («Очерки народного быта»), В. Слепцова («Пи-

томка»), Ф. Решетникова («Подлиповцы») и других осмыслить народную жизнь были несколько односторонними. Рисуя народную массу под гнетом эксплуататорских сил, не находя в изображаемой среде, жившей «почти физиологической жизнью», даже надежды на изменение условий существования, писатели зачастую создавали общую пессимистическую концепцию всего процесса жизни и характеров. Но эти неутешительные и правдивые «слепки» с действительной жизни масс таили в себе основный смысл поступательного движения демократической литературы, поскольку в них был вынесен суровый приговор несправедливому строю, обрекавшему на унылое, жалкое существование людей из народа.

Причины угнетенного положения масс были достаточно ясны передовой части русского общества в 1870-е годы, в период «хождения в народ». Огромное значение литературы 1860-х годов в этом процессе «аргументирования» явлений действительности бесспорно. Литература семидесятников явилась выражением новых тенденций, и это достаточно ясно понимали современники, передовые деятели той эпохи. Как отмечал П. Кропоткин, «пред новой русской литературой возникли новые задачи. Читатели были уже полны симпатии к отдельному крестьянину или рабочему, но они хотели расширить область своих знаний... они хотели знать, каковы основаначала, идеалы, внутренние побуждения, руководящие жизнью деревни? Какова их ценность для дальнейшего развития народа? Что и в какой форме колоссальное земледельческое население России может дать для дальнейшего развития страны и всего цивилизованного мира?»¹⁹

Творческие достижения писателей 1860-х годов были развиты семидесятниками, подняты на более высокую ступень художественного освоения жизни народных масс. Писатели 1870-х годов пытались разрешить различные историко-философские, психологические и социальные проблемы, связанные с освобождением народа, разрешить уже на конкретной жизненной основе, которую являла собой история двух десятилетий пореформенной России. И здесь действенность воззрений и практических задач деятелей освободительного движения 1870-х годов, пытавшихся найти пути и способы борьбы крестьянских масс за социалистические преобразования, определила в целом своеобразие литературы семидесятников.

Писатели-демократы и прежде всего Некрасов и Салтыков-Щедрин в 1870-х годах вступили в новый период развития, отличавшийся более углубленным подходом к постижению народной жизни, проникновением в «тайны» народного мировоззрения для того, чтобы различить существенные стороны крестьянской борьбы за землю, выяснить противоречия между трудом и капиталом, лежащие в основе общественных отношений в пореформенный период.

Революционный характер освободительного движения 1870-х годов позволил писателям демократического лагеря значительно расширить круг проблем, часть которых уже была поставлена в первое десятилетие пореформенной эпохи, и решать на основе народной жизни конкретные вопросы общественного развития, вступив, как писал в 1872 году А. Скабичевский, «на путь реальных стремлений о существенном улучшении благосостояния народа»²⁰.

Все творчество писателей-демократов посвящено решению этих вопросов, и величайшая заслуга их состояла в том, что в поисках справедливых форм народной жизни они сумели не только показать «грубую и неприятную на взгляд массу, изнемогающую под игом разнородных темных сил», но и увидеть «действенных и положительных типов»²¹, которые выражали реально существовавшие и потенциальные, скрытые стремления народных масс освободиться от власти угнетателей. Писатели 1860-х годов «открыли перспективу семидесятникам»²², которые в новых условиях стремились определить сущность классовых противоречий пореформенной России, уловить в не установившемся, еще не ясном характере самой изображаемой действительности черты и формы будущего.

В творчестве Некрасова и Салтыкова-Щедрина 1870-х годов предстает российская действительность в ее наиболее обнаженных, сущностных связях и противоречиях. Усиливая степень общественного воздействия литературы на формирование передовых взглядов современников, они сочетали социальный и психологический анализ явлений действительности с глубокими политическими обобщениями и выводами. Тенденция, стремление к обобщению, как особое проявление публицистичности, лежит в целом в самой основе произведений семидесятников. В рамках единого социального подхода к изображению и оценке действительности, способы обобщения, отбор и систематизация фактов, конечно, варьировались у писателей-демократов в зависимости от индивидуальных особенностей творчества. Яркая образность, гротескность сатирических циклов Салтыкова-Щедрина существовали рядом с небогатым вымыслом писателей-народников, у которых строгая достоверность заключается в том, чтобы «искусственно соединять лица в одно место, приурочивая их к одному времени и собирая в один фокус»²³. Самоотверженность «народных заступников», выражение революционных порывов массы в широком обзоре народной жизни, каким явилась поэма Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», сочетались с глубоко личными размышлениями и выводами о судьбе народа в рассказах и очерках Гл. Успенского. Социальное обобщение заняло значительное место в литературном процессе, дало возможность найти то общее, чем обладают произведения писателей-демократов: стремление проникнуть в сущность противоречий между трудом и капиталом, раскрыть всю слож-

ность отношений противоположных сил в обществе. В своих идейно-творческих исканиях писатели-демократы 70-х годов все решительнее отказываются от «просветительской регламентации»²⁴ в изображении народа.

Борьба за осуществление передовых общественных идеалов определяла в целом особенности творческого процесса освоения действительности в 1860-е и в 1870-е годы. В произведениях шестидесятников уже начали проявляться те принципы изображения народной жизни, которые найдут свое современное воплощение у Некрасова и Салтыкова-Щедрина. В IX очерке хроникального обозрения «Наша общественная жизнь» (1863—1864) Салтыков-Щедрин писал: «Жизнь русского мужика тяжела, но не вызывает ни чувства бесплодной и всегда оскорбительной жалостливости, ни тем более идиллических приседаний. Как всякая другая жизнь, как вообще все на свете, она представляет богатый материал для изучения, а еще больше для сравнений и сопоставлений (курсив мой. — В. С.)»²⁵. Требование Щедрина «создать такую статистику, в которой слышалось бы присутствие тревожной человеческой деятельности, от которой отдавало бы запахом трудового человеческого пота»²⁶, словно предопределяло дальнейшие пути развития демократической литературы.

Творчество «писателей «старой» народнической демократии»²¹ — Некрасова и Салтыкова-Щедрина — объединяло два периода освободительного движения — 60-е и 70-е годы. В их творчестве с наибольшей полнотой раскрывается сама идея ответственности передовых литературных и общественных тенденций. Именно в 1870-е годы «исследование буржуазно-дворянской собственности выступило... на первый план щедринской сатиры», превратилось в беспощадную «критику антинародной классовой природы монархической системы правления»²⁶; защита трудового люда, проповедь революционных устремлений крестьянской массы возвысились у Некрасова до утверждения социальных и нравственных категорий справедливого устройства жизни. Характерные признаки, свойственные литературе 1870-х годов, нашли наиболее яркое воплощение у Салтыкова-Щедрина и у Некрасова — и в подчеркнуто социальной ориентации произведений, и в значительных художественных обобщениях, и в «раскрытии психологии классового поведения»²⁹, нравственных основ изображаемого общественного слоя. Новые идейно-творческие позиции проявились и в выборе художественных средств: «циклизация» произведений, ставших «орудием немедленного вмешательства в жизнь»³⁰, у Салтыкова-Щедрина и «тенденция к обзорности» в поэтике Некрасова, стремившегося показать жизнь народа «во всей сложности и многосторонности социальных связей и социальной практики»³¹.

Во многом создавая художественный метод, более всего ответствующий передовым общественным настроениям, Салты-

ков-Щедрин и Некрасов занимали главенствующее положение в литературном движении 1870-х годов. Защитой идей революционного демократизма объяснялось стремление Некрасова и Салтыкова-Щедрина направить передовую литературу на путь более глубокого постижения интересов массы, находить во внешне разрозненных движениях объективного и субъективного характера определяющую линию социального поведения народа. Выходя за пределы идейно-нравственной жизни 1860-х годов, взгляды Некрасова и Салтыкова-Щедрина объективно сближаются с идеалами беллетристов-народников, несмотря даже на различные социально-политические ориентиры в творческих поисках. Как известно, надежды на революционные перемены в жизни народа беллетристы-народники во многом возлагали на общинное устройство жизни крестьянства. В своих стремлениях раскрыть особенности материальной и духовной жизни народа они постоянно исходили из того, что изменение крестьянской участи может наступить только при сохранении общинного мировоззрения. Требования же Некрасова и Салтыкова-Щедрина раскрывать подлинное лицо «русского простолюдина», показывать целую «крестьянскую среду» во всевозможных формах ее социального и нравственного пробуждения заключали в себе несколько иные политические тенденции: только окончательно определив роль и место «новой стихии» в общественном развитии, указав на все особенности движения массы, следует говорить о возможности революционных преобразований.

Значительно возросшими требованиями освободительной борьбы объясняется стремление Некрасова, Салтыкова-Щедрина и семидесятников сосредоточить внимание на изображении совершенно определенных сторон и качеств народного характера, воплощавших идею радикального преобразования общества. Размежевание социальных убеждений в 1870-е годы происходило особенно остро. П. Л. Лавров, выражая эту ведущую тенденцию эпохи, в статье «Кому принадлежит будущее?» писал: «...наши поэты становятся в ряды партии движения или партии реакции, но общее презрение поразило бы между нами того художника, который стал бы в настоящее время играть искусством в защиту всех политических девизов, а не поставил бы слово, кисть, резец орудием борьбы за определенное мировоззрение»³². Во многом ведущие принципы революционного осмысления действительности 1870-х годов учитывал Салтыков-Щедрин, когда призывал писателей в статье «Напрасные опасения» «постичь побудительные поводы, которые обуславливают ее (крестьянской среды. — В. С.) движения, определить ее жизненные цели»³³. Стремление семидесятников изменить существующий строй, опираясь на крестьянские массы, на их явные и скрытые протестантские убеждения, воплотились и в поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» (1863 — 1877).

Как закономерный результат движения общественной и литературной мысли в 1860—1870-х годах складывалось новое представление о народе — массовом носителе социально-преобразующих стремлений и возможностей, понимание необходимости служения его интересам, могущее наполнить собой, как писал Салтыков-Щедрин, «все содержание человеческой мысли и деятельности», стать истиной, «порабощающей себе даже те высшие представления о правде, добре и истине, которые успело выработать человечество»³⁴. Совершенно определенно Некрасов и Салтыков-Щедрин стремились подчеркнуть именно те черты в судьбе трудового люда, которые более всего побуждали к деятельности на благо народа, вселяли веру в ее успех. Выявление наиболее важных, характерных сторон народной жизни, которые существенным образом могли повлиять на развитие освободительного движения, лежит в основе творческих принципов семидесятников. Предельная сосредоточенность на «подробностях мужицкого быта» и вместе с тем особая обобщенность идеи выполняла у Салтыкова-Щедрина и Некрасова четкую функцию прямого воздействия на сознание читателей. Они нашли путь наиболее впечатляющего выражения гневной, обличающей, трагической по своей обнаженности мысли.

Будто дополняя друг друга, Салтыков-Щедрин и Некрасов в повествовании о крестьянской жизни использовали своего рода обобщающие заключения, ставшие итогом горестных раздумий и наблюдений. Описывая нравственную среду, в которой существует «бедная крестьянская душа», Щедрин нашел самый мрачный колорит: «Непроницаемая тьма свинцовым пологом ошетичилась и отяжелела над этими хижинами, и в этой тьме безраздельно царствует старый Сатурн, заживо поедающий детей своих»³⁵. Этот вывод о тяжелых бытовых условиях жизни русского мужика в IX статье обозрения «Наша общественная жизнь» находит подтверждение в лаконичных, образных строках поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»:

Сладка еда крестьянская,
Весь век пила железная
Жует, а есть не ест!

(III, 194)

Одинаково подходили писатели и к решению вопроса о пьянстве. Щедрин писал: «Русского мужика считают пьяницей, однако это или положительное заблуждение, или непростительная клевета»³⁶. Обращение Салтыкова-Щедрина и Некрасова к вопросу о крестьянском пьянстве было вызвано не только желанием осудить поверхностных наблюдателей народной жизни³⁷:

Умны крестьяне русские
Одно нехорошо,
Что пьют до одурения,

Во рвы, в канавы валяются
Обидно поглядеть!

(III, 192)

— вопрос этот органически включался в общий идеологический подтекст произведений, с его помощью создавалось представление о значительности крестьянского труда, в противовес будто бы нескончаемому пьянству народа. Например, у Некрасова крестьянин Яким Нагой с возмущением говорит:

.. . . . Видывал
В страду деревни русские
В питейном, что ль, народ?

(III, 193)

В очерках Салтыкова-Щедрина и в поэме Некрасова уже достаточно четко вырисовываются контуры противостоящих общественных сил — трудового крестьянского «мира», той среды, «которой родится, стареется и умирает поилец и кормилец русской земли»³⁸, и всей массы паразитических, либеральных и открыто враждебных народу эксплуататорских проявлений, составляющих помещичье-крепостническую систему угнетения. Та оценка положения крестьянства, значения его труда в жизни общества, которую давали Салтыков-Щедрин и Некрасов уже в 1860-е годы, неизбежно вела к мысли о возможности, закономерности появления освободительных устремлений в сознании народных масс, к мысли, которая в будущем должна была перерасти в революционное убеждение о возможности широкого массового крестьянского протеста и составить одну из особенностей нового подхода к изображению действительности в 1870-е годы.

В «Кому на Руси жить хорошо» народ в массе своей понял сущность несправедливых общественных отношений, основу жизненных, экономических противоречий. Препятствием на пути массового освободительного движения был низкий уровень классового сознания крестьянства как следствие многовекового угнетенного положения.

У Салтыкова-Щедрина (IX очерк) крестьяне достаточно ясно оценивают свое положение («Это просто ад и мужик до такой степени понимает это...») ³⁹; но социальных перемен ждут терпеливо, без каких-либо деятельных попыток вмешаться в установленный ход жизни. Но главное, что усматривает писатель в крестьянской судьбе — это живучесть, плодотворность веры в грядущее улучшение жизни. Вслед за описанием крайней нищеты и скудости народа Щедрин спрашивал: «Откуда же, в самом деле, набирает себе сил русский мужик? Неужели источник ее заключается в одних телесных упрямениях?» И продолжает: «Это задача мудреная и разрешить ее я не считаю себя компетентным» ⁴⁰. Так исподволь, из самого детального изучения всех тягот народной жизни, возникала у Некрасо-

ва и Салтыкова-Щедрина мысль о необходимости избавить мужика, который «пришибен всякими обстоятельствами» от «повторения пройденных задов», от пассивного созерцания собственной нищеты⁴¹. Это стремление Некрасова и Салтыкова-Щедрина увидеть и раскрыть в произведениях о народе ведущую социальную тенденцию времени, стремление к «составлению и распространению между людьми правильных понятий о вещах»⁴² ставило их в один ряд с революционными деятелями 1860—1870-х годов.

Перед строками «Песни убогого странника» в поэме «Коробейники» Некрасов, сознавая всю грандиозность выполняемой задачи, писал:

Эту песенку мудреную
Тот до слова допоет,
Кто всю землю, Русь крещеную
Из конца в конец пройдет

(II, 139)

Столь характерный подход к изучению народной жизни получил дальнейшее развитие у Некрасова в поэме «Кому на Руси жить хорошо». В поэме была решена основная творческая задача писателей-семидесятников, состоявшая, по мнению А. Скабичевского, в том, «чтобы, изучивши быт народа, проникнуть в сердце простого человека на самой низшей ступени развития, уловить крик и протест неправды и выставить этот крик на первый план»⁴³. Все надежды на переустройство мира семидесятники связывали с возможным социальным и нравственным развитием крестьянства. В полном соответствии с творческими целями Некрасова были и суждения Салтыкова-Щедрина в статье «Напрасные опасения» о необходимости устранить недостатки самосознания, которые препятствовали развитию народа.

В основе замысла поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» лежала идея народной революции. Основная проблема произведения — выбор путей, ведущих к народному счастью, — была поставлена уже в первой части. На основе последующих частей поэмы можно сделать вывод, что Некрасов представлял основные требования эпохи 1870-х годов так: необходимо освободить сознание крестьянства от всех последствий крепостничества, показать, что народное счастье возможно лишь при условии единства сил в освободительной борьбе, постоянного протеста против угнетения как в частной жизни, так и в жизни крестьянского «мира».

В «Последыше», «Крестьянке» и «Пире — на весь мир» Некрасов стремится возможно детальнее раскрыть особенности мировоззрения, классового сознания основной силы той эпохи — крестьянства, показывает революционные возможности крестьянской массы. Герои поэмы в «Прологе» отправлялись «в дорогу дальнюю» по России не только для того, чтобы оце-

нить покой, богатство, честь попа, помещика, купца, чиновника, министра, или царя, мысль о «мужицком счастье» уже в первой части привела их на сельскую ярмарку, где они повстречали Якима Нагого, узнали о Ермиле Гирине, поверили в возможность найти счастливого среди мужиков. Странники невольно встречают на своем пути попа и помещика (и слышат от них лишь лицемерные жалобы по поводу исчезающих доходов), встречи с остальными (по схеме «Пролога») вообще не состоялись. Поиски же «мужицкого счастья» в пределах всей поэмы носят активный характер, это путь наиболее реального постижения социального и нравственного облика народа.

Оценивая состояние современной ему русской литературы, Салтыков-Щедрин в цикле очерков «Наша общественная жизнь» уточнял задачи произведений, в которых дается описание подробностей народной жизни и более всего необходимых в то время, когда «вымысел уже никого не удовлетворяет... и общество жаждет не выдумок, а настоящей жизни, той самой, которая покамест проявляет себя в отрывках и осколках». Он считал, что «какой-нибудь коротенький рассказ, вроде «Питомки» г. Слепцова, гораздо драгоценнее нежели целое литературное наводнение, выданное г. Писемским под названием «Взбаламученного моря», так как «первый наглядно указывает на существование в обществе новой и свежей стихии, а вместе с тем и на возможность участия этой стихии в искусстве»⁴⁴. Рассматривая особенности изменений, происходивших в обществе и в литературе, Салтыков-Щедрин установил своеобразный путь творческой эволюции писателей демократического лагеря в «эпоху зарождения новых общественных основ»⁴⁵. Известным ему писателям-демократам он предложил выполнить свои обязанности перед обществом: «Если последнее (общество. — В. С.) недоумевает и находится на распутье, если оно чувствует свои прежние силы упраздненными, а новых еще не сознает, то литература обязывается вызвать из тьмы эти новые силы, указать на них обществу и убедить его, что отныне его существование фаталистически с ним связано»⁴⁶.

В период общественного подъема, в конце 1860-х и в 1870-е годы новые требования сформулировал Салтыков-Щедрин в статье «Напрасные опасения». Усиление борьбы с существующим строем, всестороннее отрицание порожденных им уродств, «неправильностей» жизни необходимо было сочетать с поисками новых общественных сил, способных изменить сложившийся порядок. Связывая развитие идейно-художественных принципов изображения народа в литературе с заметным увеличением «роста русского человека», Салтыков-Щедрин считал важным, «что сознана необходимость положительного отношения к жизни, что уже намечены основные черты нового типа и в то же время неутомимо собирается материал, необходимый для дальнейшего всестороннего определения его»⁴⁷.

И поэма Некрасова о революционном пробуждении народа явилась в то же время ответом на вопрос о месте личности в освободительной борьбе, о формах ее участия в преобразовании жизни крестьянства. Уже в первой части поэмы «Кому на Руси жить хорошо» наряду с крестьянской массой Некрасов показывает и отдельных героев, наделенных положительными качествами. Классовая сознательность Якимя Нагого, история жизни Ермилы Гирна с ее знаменательным окончанием в поэме явились началом решения важной темы изображения «народных заступников». Поиски народного счастья неизбежно были связаны с судьбой положительных героев поэмы. Эти образы, имеющие чрезвычайно конкретные, жизненные черты, более полно раскрывают сущность все того же процесса усиления активности роста самосознания народа.

Герои поэмы Некрасова — это воплощение народной мысли о необходимости борьбы за освобождение, активного протеста, утверждения прав крестьянской личности. Как пишет Н. В. Осьмаков: «...глубокие социальные процессы, протекавшие в недрах крестьянских масс, в значительной мере определили идейно-художественное наполнение крестьянских образов этого произведения»⁴⁸. Герои поэмы всей своей жизнью будто предопределяют возможные пути социального пробуждения всего народа, от веры в мирное утверждение справедливых порядков в духе утопических идеалов — к открытому выражению бунтарства и осознанию необходимости революционного изменения мира. Особенно ярко это прослеживается в тех частях поэмы, которые были написаны в 1870-е годы. Во второй части поэмы — «Последыше» — в эпизоде столкновения крестьянина Агапа Петрова с помещиком заключен огромный по силе и страсти бунтарский вызов. Он словно дает настрой всему последующему звучанию поэмы. А в третьей части крестьянский протест Матрены Тимофеевны и Савелия, богатыря святорусского, уже видится как основа дальнейшего движения народа к освобождению, получает небывалую дотоле силу социального обобщения.

В период роста освободительного движения во второй половине 1860-х и в 1870-е годы Некрасов и Салтыков-Щедрин надеялись увидеть передовые тенденции в литературе о крестьянской жизни. Они объективно предсказывали новые пути и способы изображения народа и творчеством своим активно действовали развитию демократической литературы.

¹ Пруцков Н. И. Русская классическая литература и наша современность. М.-Л., 1965, с. 35.

² Михайловский Н. К. Полн. собр. соч. Т. 7. Спб., 1909, стлб. 796—797.

³ Лавров П. Л. Избр. соч. на социально-политические темы. М., 1934, с. 163—164.

⁴ См.: Теплинский М. В. «Отечественные записки» (1868—1884). История журнала. Литературная критика. Южно-Сахалинск, 1966, с. 10.

- ⁵ Отечественные записки, 1878, № 3, с. 162—163.
- ⁶ Бушмин А. С. М. Е. Салтыков-Щедрин. Л., 1970, с. 31.
- ⁷ Бушмин А. С. Народ в изображении Салтыкова-Щедрина («Сон в летнюю ночь»). — В кн.: О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы. М.-Л., 1960, с. 311.
- ⁸ Отечественные записки, 1870, № 4, с. 462.
- ⁹ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 7. М., 1950, с. 865.
- ¹⁰ Писарев Д. И. Собр. соч. в 4-х т., т. 4. М., 1956, с. 402.
- ¹¹ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 20-ти т., т. 9. М., 1970, с. 30.
- ¹² Скабичевский А. Беллетристы-народники. Спб., 1888, с. 216.
- ¹³ Там же, с. 212.
- ¹⁴ Михайловский Н. К. Полн. собр. соч. Т. 7. Спб., 1909, стлб. 136.
- ¹⁵ Там же, стлб. 290.
- ¹⁶ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 7., с. 863.
- ¹⁷ Там же, с. 865.
- ¹⁸ Там же, с. 867.
- ¹⁹ Кропоткин П. Идеалы и действительность в русской литературе. Спб., 1907, с. 265—266.
- ²⁰ Отечественные записки, 1872, № 6, с. 406.
- ²¹ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 20-ти т., т. 9, с. 22.
- ²² Ждановский Н. П. Особенности реализма писателей-демократов 60-х годов. — В кн.: Проблемы типологии русского реализма. М., 1969, с. 336.
- ²³ Каронин С. (Н. Е. Петропавловский). Соч. в двух томах, т. 2. М., 1958, с. 590.
- ²⁴ Ждановский Н. П. Указ. раб., с. 322.
- ²⁵ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 20-ти т., т. 6. М., 1968, с. 265.
- ²⁶ Там же.
- ²⁷ Ленин В. И. В редакцию газеты «Правда». — Полн. собр. соч. Т. 48, с. 89.
- ²⁸ Бушмин А. С. М. Е. Салтыков-Щедрин. Л., 1970, с. 33.
- ²⁹ Там же, с. 69.
- ³⁰ Там же, с. 88.
- ³¹ Гин М. М. О своеобразии реализма Некрасова. Петрозаводск, 1968, с. 127.
- ³² Лавров П. Л. Указ. соч. Т. 3, с. 126.
- ³³ Салтыков-Щедрин М. Е. Указ. соч. Т. 9, с. 33.
- ³⁴ Там же, т. 6, с. 342.
- ³⁵ Там же, с. 267.
- ³⁶ Там же, с. 269.
- ³⁷ См. об этом: Лебедев Ю. В. Об источниках образа Павлуши Веретенникова в поэме «Кому на Руси жить хорошо». — Некрасовский сборник. Л., 1970, вып. 7, с. 131—134.
- ³⁸ Салтыков-Щедрин М. Е. Указ. соч. Т. 6, с. 268.
- ³⁹ Там же, с. 276.
- ⁴⁰ Там же, с. 269.
- ⁴¹ Там же, с. 276, 277.
- ⁴² Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9-ти т., т. 5. М.-Л., 1962, с. 23.
- ⁴³ Отечественные записки, 1868, № 4, с. 64.
- ⁴⁴ Салтыков-Щедрин М. Е. Указ. соч. Т. 6, с. 192.
- ⁴⁵ Там же, с. 184.
- ⁴⁶ Там же, с. 191.
- ⁴⁷ Там же, т. 9, с. 30.
- ⁴⁸ Осьмаков Н. В. О типологической общности реализма Некрасова и революционной поэзии второй половины XIX века. — В кн.: Проблемы типологии русского реализма. М., 1969, с. 351.

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА Н. А. НЕКРАСОВА
И А. Я. ПАНАЕВОЙ «ТРИ СТРАНЫ СВЕТА»

История русской классической литературы не знала художественного произведения, строго выдержанного в жанре приключенческого романа-путешествия, хотя писатели и обращались к его сюжетной схеме: Пушкин «Капитанская дочка», Гоголь «Мертвые души». Жанр авантюрного романа — завоевание западноевропейской литературы. Произведения этого жанра очень активно переводились и читались в России середины XIX века: Фильдинг — «История Тома Джонса Найденыша» («Современник», 1848, № 5—12), Теккерей — «Ярмарка тщеславия» («Современник», 1850, № 1—10), Сю — «Парижские тайны» (1842—1843).

С самого начала роман «Три страны света» и был задуман как авантюрный: по свидетельству А. Я. Панаевой, «Пролог» должен был послужить его завязкой, подкинутый младенец стать главным героем, а роман — рассказом о его похождениях и приключениях¹. Что же касается «Пролога», то он явно навеян западноевропейскими романами о подкидышах и скорее всего печатавшимся в «Современнике» почти одновременно с романом «Три страны света» и весьма популярным «Томом Джонсом» Фильдинга. В богатом помещичьем доме находят подкидыша, барин решает взять его в свой дом и велит воспитывать, как своего сына. Основное действие романа тоже подчинено классической схеме авантюрного жанра: двое влюбленных бедны, им неоткуда ждать помощи, они не знают родителей (либо оба, либо один из них). Юноша отправляется на поиски средств, необходимых для их счастья. Оба претерпевают множество злоключений, наконец находят своих родителей или узнают, кем они были, получают богатое наследство и соединяются в счастливом браке.

Но уже в «Прологе» некрасовского романа было заложено то, что предотвратило появление русского варианта «Истории Тома Джонса Найденыша»: распространенная схема приключенческого романа наполнена иным содержанием. В центре не столько перипетии влюбленной пары, сколько российская действительность середины XIX века, когда на арену общественной жизни вышла новая социальная группа, разночинцы. Поэтому подкидыш не стал главным героем романа. Поэтому Тульчинов, играющий в «Трех странах света» роль, во многом сходную с ролью добродетельного мистера Олверти, представлен в остросатирическом плане. Мистер Олверти — благородный и справедливый сквайр, деятельность которого, по мнению автора, заслуживает глубочайшего уважения, хотя рассказ о нем и не лишен большой доли иронии. Он вершит справедли-

вый суд и наказывает зло. Это иллюзия «доброго» барина, для которой в парламентской Англии сохранилась почва и после Фильдинга, в России же середины XIX века этой почвы уже не было: «добрый» помещик, лишний человек, превращался в Обломова, и одним из первых это отразил в литературе Н. А. Некрасов. Поэтому Тульчинова автор изображает в сатирическом плане. Разоблачение либерального прекраснотушия начинается уже в «Прологе», в колоритном описании дремотного вечера в барской усадьбе и молодого Тульчинова. Через несколько десятков лет этот молодой барин станет тучным стариком, озабоченным единственно интересами своего желудка. Даже портреты, украшающие стены его дома, изображают его поваров. Разоблачение «доброго» барина Тульчинова усиливается благодаря наличию в романе своеобразного его двойника — помещика Ласукова, дядюшки Каютина, который своими, казалось бы, безобидными развлечениями наводит на крепостных дикий ужас. Ласукова окружает та же сонная атмосфера барского дома, в нем то же пресыщение жизнью и апатия в лице, то же внимание к собственному желудку, у него такой же запуганный вышколенный мальчик. Ласуков как бы преувеличенный, без приторно-идеального глянца портрет «доброго» барина Тульчинова в старости.

Не характерно для авантюрного жанра и внимание к описанию нравов, которое проявляется уже в «Прологе» (история Авдотьи Петровны и Веры Антоновны).

Роман «Три страны света» испытал воздействие и английского готического, или черного, романа, возникшего на основе авантюрного. Особенно это сказалось в создании образов злодеев, обязательных для этого жанра. Наиболее явно здесь прослеживается влияние Ч. Диккенса. М. М. Гин довольно подробно рассмотрел генезис сюжетной линии Добротин—Кирпичов, которая восходит к роману Ч. Диккенса «Жизнь и приключения Николаса Никльби»². О влиянии на «Три страны света» элементов готического романа говорит и образ рябой Дарьи, несомненно, созданный под впечатлением колоритной фигуры «добрый миссис Браун» из романа Диккенса «Торговый дом «Домби и сын». Обе старьевщицы появляются на страницах романов в аналогичных ситуациях.

«Домби и сын»: во время прогулки Флоренс, испугавшись уличной сумятицы, бежит от своих спутниц, очнувшись, она оказывается одна в незнакомом месте, здесь ей и встречается «отвратительная старуха с красными ободками вокруг глаз и ртом, чавкающим и шамкающим, даже когда она молчала. Она была очень бедно одета и несла какие-то шкурки»³. Старьевщица ведет девочку в свой дом, расположенный на задворках в грязном переулке, прорезанном глубокими черными колеями. «Она остановилась перед жалким домишком, запертым так крепко, как только может быть заперт дом весь в трещинах

и щелях. Потом она отперла дверь ключом, который извлекла из-под шляпы, и втокнула девочку в заднюю комнату, где на полу лежала большая куча тряпок всевозможных цветов, куча костей и куча просеянной золы или мусора; мебели здесь не было, а стены и потолок были совсем черные» (Д., XIII, 95). Затем «добрая миссис Браун» раздевает Флоренс, а увидев ее роскошные черные волосы, хочет отрезать их, но воспоминания о пропавшей дочери, у которой тоже были удивительно красивые волосы, останавливают ее. Флоренс уходит невредимой.

«Три страны света»: Полинька бежит из дома горбуна, попадает в незнакомую улицу с кривыми деревянными домиками, выглядывающими местами среди заборов. Здесь она встречает странную женщину. «Лицо, изрытое рябинами, седые нависшие брови, седые волосы, торчавшие из-под чепчика с изорванными кружевами и старомодной измятой шляпки, высокий рост старухи и, наконец, огромный узел, который она держала под салопом, — все вместе произвело неприятное впечатление на Полиньку» (VII, с. 338). Но все же Полинька идет в ветхий домик старухи, «окна которого (числом три) казались вросшими в землю, а до крыши можно было достать рукой». Полинька вошла в комнату, низенькую и мрачную; «навес крыши не допускал много свету в маленькне окна, которые внутри комнаты были ближе к потолку, чем к полу. Бедно было в комнате, освещенной лампадкой; лоскутки наполняли ее; старые платья грудями лежали во всех углах; иные висели по стенам. Шляпы мужские и женские, остовы зонтиков, старые башмаки — словом, все, что требовалось для туалета дамского и мужского, можно было выбрать здесь, и все в самом негодном виде» (VII, с. 339). Затем лоскутница ощупывает и рассматривает Полинькино платье, предлагает его обменять. Увидев девушку без шляпки, старуха дивится ее чудесным волосам. А когда Полинька вторично попадает к рябой Дарье, она, чтобы еще больше сделать ее похожей на мать, распускает ей косы.

Как видим, то же построение сцены, что и у Ч. Диккенса, та же тональность описаний: нагнетение темного, страшного, неизведанного. Но миссис Браун — злодей готического романа, а рябая Дарья — персонаж реалистический, имеющий свою историю, жертва социального устройства общества.

Больше всего влияние Ч. Диккенса сказалось на структуре романа «Три страны света»: некрасовский роман, как и все произведения английского писателя, основан на методе «монтажного ведения параллельных сцен, врезанных друг в друга»⁴.

Греческий авантурный роман не знал параллельного монтажа, действие в нем развивалось последовательно поступательно, одно приключение следовало за другим. Но уже в европейской литературе XVIII века появляются элементы параллельного монтажа.

Так, в «Хромом Бесе» Лесажа все сцены, увиденные Клеофасом и Хромым Бесом, происходят одновременно, и видят их герои тоже одновременно. Но изображены они еще последовательно, и действие в каждом отдельном случае как бы прекращается, как только Асмодей заканчивает историю лиц, действующих в увиденной сценке.

В романе Фильдинга принцип параллельного монтажа действует более явно, он отражен уже в подзаголовках к книгам. Но это еще не параллельный монтаж: рассказ об одновременном действии больше похож на ретроспекцию, объясняющую появление героя в том или ином месте, т. е. это явление чисто событийное. Это связано, скорее всего, с тем, во-первых, что «Том Джонс» — произведение чисто авантюрного жанра, где главное — цепь событий, поэтому необходимо объяснить пространственные перемещения героя в то время, как речь шла не о нем. Во-вторых, субъектно роман организован автором-рассказчиком, сфера «осведомленности» и «пространственного обзора» которого уже, чем у автора-повествователя.

У Ч. Диккенса в романе «Домби и сын» мы наблюдаем явление чисто параллельного монтажа одновременно происходящих сцен, который можно рассматривать как трансформацию в сознании писателя антагонистической классовой структуры современного ему общества.

Структура романа Н. А. Некрасова и А. Я. Панаевой «Три страны света» основана на развитии двух параллельных линий Полинки и Каютина, причем пространства их между расставанием и встречей не пересекаются: все, что происходит с Полинкой, происходит только в Петербурге, с Каютиным — на всем пространстве России, включая Петербург. Но события каждой сюжетной линии происходят в одно время, и изображены они тоже как одновременные. Такая довольно сложная структура романа может быть объяснена несколькими причинами.

Во-первых, «Три страны света» — произведение, принадлежащее перу двух различных писателей. И по свидетельству А. Я. Панаевой, она «писала те главы, действие которых происходило в Петербурге»⁵.

Во-вторых, сложная, интригующе приключенческая петербургская часть романа помогла прикрыть идеологическую направленность описания путешествий Каютина.

Но несмотря на некоторую вынужденность такой структуры произведения, в истории развития русской литературы и особенно творчества Н. А. Некрасова и А. Я. Панаевой она свидетельствует о том, что писатели-демократы были озабочены поисками формы, соответствующей новому содержанию литературы, появлению нового типа героя. Вольно или невольно, но она выявила особую значимость пространства в романе. Петербург — это замкнутое пространство, собравшее «королей и

жертв» социального устройства мира от Бранчевских до рыбой Дарьи. Он предшественник Петербурга Достоевского. В путешествиях же Каютина открываются бескрайние просторы народной России, с ее величавой природой (пейзажные картины принадлежат лишь этой сюжетной линии), сильными и мужественными людьми.

Именно поэтому в главах о скитаниях Каютина роман приобретает наибольшее социально положительное звучание.

Рассказывая о путешествии Каютина, автор изображает необъятную Россию от средней полосы до крайнего севера Новой Земли. Сталкивая героя с различными людьми, он раскрывает их истинную сущность и свое к ним отношение. Хронотоп дороги и дорожных встреч, обязательный элемент авантюрного жанра, усиливает социальное звучание романа, представляя здоровую и могучую силу русского общества, русского крестьянина.

Острота социального звучания романа создается и несвойственным авантюрному жанру приемом ретроспекций. В авантурном романе время, как правило, однонаправлено, из настоящего в будущее, прошлого у героев нет, поскольку все события, происходящие с ними, никак не влияют на их характеры, привязанности т. д.⁶ Но писатели к середине XIX века пришли к необходимости раскрытия причинно-следственных связей, обоснования характера человека. Для этого обязательно обращение к прошлому. Особенность романа «Три страны света» состоит в том, что этот принцип реалистического изображения осуществляется в применении не к главным героям, Полиньке и Каютину, о прошлом которых мы так ничего и не узнаем, а только к второстепенным.

Так, неожиданный разрыв фабулы рассказом о прошлом позволяет автору объяснить отношения между героями (Тулчинов и Карл Иванович), раскрыть характер героя (рассказ о внезапном обогащении Кирпичова, в котором он предстает человеком, не останавливающимся ни перед чем ради достижения корыстных целей), выявить условия, сформировавшие характер героя (история горбуна Добротина).

Заслуживает внимания то, что возвращения в прошлое, ретроспекции, принадлежат повествователю, а не рассказчику или герою, как это бывало в классических авантурных романах. Благодаря этому они становятся структурным элементом всего произведения, а не только истории одного героя, проявляют непосредственно авторское мировосприятие.

Смещение временных пластов не только помогало заинтриговать читателя, но главное, расширяло рамки бродячего сюжета, показывало жизнь на разных ступенях социальной лестницы, от заброшенной чухонской деревушки до покоев петербургской знати, восстанавливало причинно-следственные связи между характером героя и русской действительностью. Власть

денег сделала Кирпичова злодеем. Крепостническая действительность изуродовала жизнь Бориса Добротина. Погоня за ложными ценностями привела на грань гибели Дарью.

Именно благодаря пересечению временных пластов злодеи готического романа, заменившие Рок, Судьбу, Прозвидение греческого авантюрного романа, в «Трех странах света» получили социальную основу.

Таким образом, восприняв традиции авантюрного жанра, Н. А. Некрасов и А. Я. Панаева смогли выйти за рамки развлекательной схемы и придали роману социальное звучание: благодаря ретроспекциям социально детерминированы образы «злодеев» как жертв общественного устройства. Принцип параллельного монтажа способствовал созданию и противопоставлению двух типов пространств: замкнутое пространство города, предшествующее Петербургу Достоевского, и открытое — народное. Странствия Каютина помогли воссоздать облик народной и помещичьей России. Все это говорит об оригинальном характере романа «Три страны света»: заимствованы были лишь самые общие черты сюжетной схемы, которая разрабатывалась на русском материале с учетом потребностей социальной и литературной борьбы.

¹ Панаева (Головачева) А. Я. Воспоминания. М., 1956, с. 176.

² Гин М. М. Диккенсовский сюжет у Некрасова. — В кн.: Страницы истории русской литературы. М., 1971, с. 136—139.

³ Диккенс Ч. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 13. М., 1957—1963, с. 95. Далее ссылки в тексте на это издание с указанием в скобках автора, тома — римской и страницы — арабской цифрами (Д., XIII, 95).

⁴ Эйзенштейн С. М. Избранное. Т. 5. М., 1964, с. 147.

⁵ Панаева (Головачева А. Я.) Указ. соч., с. 177.

⁶ См. об этом: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 234—408; Затонский Д. В. Искусство романа и XX век. М., 1973, с. 19—92.

И. А. ЮДЕЛЕВИЧ

«СТИХОТВОРЕНИЯ 1868 г.» Н. А. НЕКРАСОВА КАК ЦИКЛ

Особое место в сборнике «Сатиры и песни» среди признанных циклов и десяти отдельных стихотворных произведений, рассредоточенных по всему сборнику, занимают пять стихотворений.

В группу этих стихотворений входят: 1. Из Гейне; 2. «Нерыдай так безумно над ним...»; 3. «Дома — лучше!»; 4. Мать; 5. «Наконец, не горит уже лес...». Стихотворения, написанные Некрасовым в итоговом для этого сборника 1868 году, были объединены им под общей рубрикой «Стихотворения 1868 г.» и помещены в конце основной части, как бы замыкая ее.

Два из них (3-е и 4-е) были впервые опубликованы в журнале «Отечественные записки» (1868, № 10—11), другие вышли в свет в сборнике «Сатиры и песни».

В первом стихотворении 1868 года «Душно! без счастья и воли...» автор в подзаголовке указал, что стихотворение принадлежит перу Гейне. Сделал он это по цензурным причинам, желая спасти свое политически острое стихотворение, строками которого впоследствии начиналась студенческая прокламация «Союза объединенных землячеств»¹.

Интересные факты о публикации этого стихотворения в зарубежной русской революционной печати (женевской газете «Работник» за ноябрь—декабрь 1875 года), где концовка стихотворения была дана в такой редакции—«Чашу народного горя всю расплещи!!!), приводит А. М. Гаркави: «В русских подцензурных изданиях печаталось иначе: «Чашу вселенского горя...» и т. д. Однако в черновике Некрасова находим вариант со словами «народного» (II, 583). Такое совпадение чернового варианта с публикацией в женевской газете, конечно, не может быть объяснено простой случайностью. Представляется несомненным, что публикация в «Работнике» восходила к авторскому некрасовскому тексту. Надо учесть, что вариант со словом «народного» был очень острым в политическом отношении: указание на горе народное нередко вытравлялось цензурой. (Так, в стихотворении «Старость» (1877) Некрасов вынужден был строку «В созерцаньи народных страданий» заменить цензурным вариантом «В созерцаньи бессмертных страданий» (I, 429, 613, 746). Поэтому мы считаем, что при перепечатках следует восстановить доцензурную редакцию: «Чашу народного горя...» и т. д.²

Это короткое стихотворение, состоящее всего лишь из восьми строк, содержит призыв к буре, к революции, о которой поэт открыто говорить не мог. Только перед смертью Некрасов снял подзаголовок, зачеркнул его и написал «Собственное» (см. II, 710).

Анализ композиции группы стихотворений позволяет говорить о четко прослеживаемой логике поэта-редактора, проявившейся и в размещении стихотворений в группе родственных, напоминающих по единству цикл. Эту композицию можно назвать кольцевой: просматривается несомненная связь первого — пятого, второго — четвертого стихотворений.

Сквозной образ бури, революции, повторяющийся мотив леса (фона) роднят первую группу стихотворений. Необходимость коренных изменений — суть стихотворения, приписываемого Гейне; буря, которая свистит над лесом в этом стихотворении, пронеслась над лесом, подожгла его (пятое стихотворение). Итог бури дан в финале не случайно. Если воспринимать 1-е стихотворение как призыв — постановку вопроса, 5-е дает

его возможные последствия: 1) «помещик душой не воскрес»; 2) «припуныл и мужик».

Возможна трактовка этого стихотворения как итога — оценки реформы 1861 года — «народ освобожден, но счастлив ли народ». В этом случае нити, связывающие группу стихотворений, соединяются со стихотворением «Свобода» (из «Приложения»).

Так постановка темы революции сперва в форме вопроса, а затем в форме несомненного утверждения помещается поэтом в самом начале группы. Тем самым автор открывает читателям свой замысел, который нуждается в обсуждении, анализе, выводах. Все это можно найти в других стихотворениях 1868 года, тесно связанных между собой. Ответ, подлинный смысл которого становится ясен после прочтения всей группы, заключает ее, позволяя читателю подытожить обрамляющее кольцо (первое — пятое стихотворения), главный смысл которого — буря необходима!

Второе и четвертое стихотворения составляют другое, внутреннее кольцо, более конкретное, но не менее политически острое. Мотив гнева, возмущения, призыв к борьбе, буре первого — пятого стихотворений здесь сменяется нотой грусти, печали.

Оба стихотворения посвящены конкретным лицам, женщинам: второе написано на трагическую смерть Писарева и обращено к его гражданской жене М. Маркович (см. II, 709); четвертое, на что указывает сохранившаяся на полях стихотворения надпись, сделанная поэтом, обращено к «жене сосланного или казненного» (II, 708).

В. Е. Евгеньев-Максимов, подчеркивая революционные тенденции лирики 70-х годов, пишет о двух стихотворениях Некрасова, «в которых его революционно-демократическое кредо нашло свое чрезвычайно яркое выражение. Это — стихотворение «Мать» («Она была исполнена печалю») и «Душно! без счастья и воли».

Их содержание в целом не нуждается в особых комментариях. «Сказать яснее, что «Есть времена, есть целые века. В которых нет ничего желанней, Прекраснее — тернового венка...» (разумея под терновым венком тот веночек, который был уготован активным участникам революционного движения), чем в первом из них, — невозможно»³. Некрасовские строки из стихотворения «Не рыдай так безумно над ним...» — «Становись перед ним на колени, Украшай его кудри венком! Перед ним преклониться не стыдно, Вспомни, сколько пали в борьбе...» — перекликаются с предыдущими; связь между ними не только в родственном настроении, но и в наличии сквозного образа венка. Это наблюдение еще раз подтверждает и дополняет нашу мысль о связи стихотворений, о единстве их стилистических и композиционных элементов.

Кольца внутренне связаны: идея первого — пятого стихотворений — страстная жажда революции и после 1861 года («Порвалась цепь великая, Порвалась — раскочилась: Одним концом по барину, Другим по мужику!..»), поясняется и конкретизируется мыслями второго — четвертого стихотворений — о тех, кто был революционером и кому уготован путь в революцию («Вспомни, сколько пали в борьбе...»). Как видим, связь между первым и вторым кольцом очевидна.

Внешне центральное по местонахождению (в рамках двух колец) стихотворение «Дома — лучше!» контрастирует с двумя вычлененными кольцами. Только прочтение в контексте всей группы позволяет судить о нем не только как о разрядке — лирическом раздумье поэта, вернувшегося на родину, умиленного охотой, родной осенней природой, но воспринять его как тонкую; завуалированную в контекст всех пяти стихотворений иронию автора.

Стихотворение «Дома — лучше» двупланово: 1) внешний, событийный план — возвращение, охота, благополучие, радость встречи с Родиной; 2) внутренний — контрастный план, противопоставленный первому, раскрывает содержание «ни с чем не сравнимых» ласк родины, нежных «приветствий» Руси, от которых «кругом идет голова».

Сами по себе пожары и вне контекста уже не могут сойти за «ни с чем не сравнимые ласки», а в контексте всех стихотворений позволяют задуматься об этом серьезнее.

Внутренняя ирония, скрывающаяся в стихотворении, в контексте группы взрывает изнутри внешнюю оболочку стихотворения, проявляется в заглавии, которое не может быть воспринято как радостное всерьез, еще раз подчеркивает авторскую иронию.

Два стихотворения «Дома — лучше» и «Наконец, не горит уже лес» в примечаниях и к Полному собранию сочинений поэта (т. 2, 1948), и к изданию большой серии «Библиотеки поэта» остались без пояснений; примечания лишь указывают на год и место первых публикаций стихотворений.

Публикуя циклы, Некрасов обычно после общего заглавия арабскими цифрами указывал номера стихотворений. Так сделано поэтом во всех девяти признанных циклах. Так редактор Некрасов разместил свои циклы «Песен о Свободном слове», «Песен», «Стихотворений, посвященных русским детям», «Сатиры о погоде» в сборнике «Сатиры и песни», вынеся в оглавление названия циклов, вслед за которыми, после двоеточия, следуют пронумерованные названия составляющих цикл стихотворений.

Точно таким же образом поэт поступил, публикуя стихотворения в сборнике «Сатиры и песни», назвав их «Стихотворения 1868 года».

Отбросив известный факт, объясняющий, что стихотворение «Душно! без счастья и воли...» приписано по цензурно-тактическим соображениям Гейне, учитывая, что стихотворения создавались одновременно (1868), принимая во внимание общее заглавие группы «Стихотворения 1868 года», взаимосвязь произведений, четко прослеживаемую логику в построении группы, идущую от ядра цикла — стихотворения «Душно! без счастья и вели...», можно с полным основанием отнести «Стихотворения 1868 года» к системе некрасовских циклов.

¹ Литература и революция, 1930, № 2, с. 72.

² Гаркави А. М. Произведения Н. А. Некрасова в вольной русской поэзии XIX века. — Учен. зап. Калнингр. пед. ин-та, 1957, вып. 3, с. 220.

³ Евгеньев-Максимов В. Е. Творческий путь Н. А. Некрасова. М.-Л., 1953, с. 196—197.

В. А. Беглов

ЕДИНСТВО И ПРОТИВОРЕЧИВОСТЬ ОБРАЗА СЕМИ СТРАННИКОВ В ПОЭМЕ «КОМУ НА РУСИ ЖИТЬ ХОРОШО»

Художественный образ амбивалентен; он допускает различное толкование выражаемого им понятия, явления. Степень амбивалентности и пределы амбивалентного развития трудно предвосхитить, поскольку определяющими могут выступать факторы разного порядка: от читательского восприятия до того, что каждая из «валентных» линий может нести в себе амбивалентные начала нового уровня. Такой особенностью наделены в наибольшей мере художественные образы, масштабные по охвату жизненного материала и одновременно, имеющие внутреннюю насыщенность, глубину выражения.

Нам представляется, что так называемый образ «семерых странников» в поэме Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» отвечает этим требованиям, ибо и сам образ и выражаемое им сознание крестьян пореформенного периода построены по принципу амбивалентности. Внешне однотипный образ, часто сводимый лишь к композиционному приему, упоминается либо в этой связи, либо как незначительное дополнение при рассмотрении других персонажей из народа. Между тем, этот образ отражает — разумеется своеобразно — как многое из того, что присуще каждому из представленных Н. А. Некрасовым крестьянских характеров, так и сложность их отношения к происходящему, друг к другу. Образ семерых странников содержит уже в «Прологе» несовпадающие начала, которые, развиваясь, в финале намечают противоречие между классовыми психологиями. За амбивалентностью образа семерых странников — мировоззренческий раскол общественной мысли, непримиримый антагонизм социальной среды.

Вслед за рассмотрением задачи увидеть построение образа семерых странников и выражаемого им сознания на основании художественного принципа амбивалентности¹ интересным оказывается обращение к тому, «как сделано, потому, что одно с другим органически связано»². Необходимо «познать художественное произведение как единство субъектно-объектных отношений, раскрыть его, произведения, социальный генезис и функцию»³ Актуализируется ряд новых вопросов: что делает художественный образ амбивалентным и как это зависит от читательского восприятия, что является источником его самодвижения, определяет развитие.

Построенное по принципу амбивалентности, сознание семерых странников развивается по внутренним законам поэмы. Образ живет в структуре поэмы, его многоликость достигается использованием разнообразных художественных средств и прежде всего всех форм выражения его сознания. Именно в них проявляется разнонаправленность образа семерых странников. Сами же формы выражения сознания являются первым и основным звеном в воссоздании противоречивой психологии русского крестьянства, движения его к полюсам социального противостояния.

Выражение сознания странников отличается гибкостью, глубиной проникновенностью, стремлением Н. А. Некрасова осветить одно явление всесторонне, что приводит к использованию нескольких форм. Появляется возможность широкого охвата крестьянской психологии и, одновременно, ее достоверности. Отметим, что формы выражения сознания семерых странников не всегда представлены в «чистом» виде; подобно сложному, многогранному крестьянскому сознанию происходит контаминация форм, дополнение и уточнение одних другими. Обращаясь к ним, автор исходит из того, что познание психологии целого достижимо, если опираться на все проявления — от внешне видимых до скрытых глубинных основ.

Среди художественных средств, использованных Н. А. Некрасовым и приведших к амбивалентности образа семерых странников и — уже — сознания, отметим, во-первых, формы непосредственного самораскрытия: собственно слово странников, их внутреннюю речь, во-вторых, сознание странников в оценке других персонажей поэмы, в-третьих, авторскую характеристику, в-четвертых, особую композицию строфы.

Собственно слово являет собой одно из проявлений внутреннего состояния семерых странников. В нем некрасовские герои представляют свое понимание встретившихся на пути событий, принимают, отвергают их или затрудняются сделать выбор. Его носителем может выступать как каждый из странников, так и их собирательный образ. В силу своей значимости для понимания крестьянской психологии, собственно слово странников способно представить различные реализации тех или иных компонентов сознания. В собственно слове подтверждаются выдвину-

тые автором положения. К примеру, на упрямство, как одну из основных характеристик крупнейшего класса, указано уже в начале поэмы. Однако впоследствии оказывается, что это свойство сознания не является однозначным; оно допускает в себе возможность сосуществования амбивалентных начал. Причем противостояние последних обостряется в социальном плане скрытой антитезой «пассивность — активность» на пороге мыслимых Н. А. Некрасовым революционных перемен. С одной стороны, оно препятствует появлению нового в жизни, замедляет поступательное движение истории. С другой — упрямство трансформируется в настойчивость, вселяет надежду в возможность всколыхнуть мужика, повести его по пути социальных перемен. Мало того, что благодаря собственно слову сознание странников не вмещается в узкие рамки догматизма мышления, оно оказывается пытливым, способным и стремящимся вникать в неизведанное: «...Все царство облетим, Посмотрим, поразведем, Поспросим и дознаемся Кому живется счастливо, Вольготно на Руси?»

В собственно слове представлены и другие противостоящие свойства сознания странников: жестокость и доброта, скрытость и прямота, вспыльчивость и спокойствие. Однако это не значит, что собственно слово в качестве формы выражения сознания семерых странников является универсальным средством. Мы вправе говорить о нем как об основе, отправной точке.

Крестьяне всегда, а до реформы 1861 года и по привычке в первое время после нее — особенно, вынуждены были скрывать свою истинную позицию, маскировать мысли и чувства. Это и определяет обращение Н. А. Некрасова к еще одной форме выражения сознания странников, которую мы назовем «внутренняя речь».

Достоверность психологического самораскрытия по сравнению с собственно словом здесь большая, поскольку снимается давление среды. Сказанное и осмысленное не обязательно совпадают, особенно в те моменты, когда рядом со странниками оказываются не крестьяне. Скажем, ответ странников на вопрос Оболта-Оболдуева о возможности «духовного родства» между помещиками и крестьянами не тождествен их действительным мыслям: «Так! — отвечали странники, А про себя подумали: «Колом сбивал их, что ли, ты Молиться в барский дом». Познание их психологии требует обращения как к собственно слову, так и к тем процессам, которые происходят в глубине сознания каждого из семерых странников, не всегда при этом проявляясь внешне. Подобное состояние для них естественно: нередко после высказываний странников появляется формула «А про себя подумали» (вариант — «Подумав про себя»), указывающая на несовпадение собственно слова и мысли.

Важнейшую роль играет внутренняя речь странников в изображении возникающих у них элементов классового самосозна-

ния. Очевидно, что ростки боли, гнева, протеста накапливались в глубинах народной души, и осознание крестьянами своей исторической значимости может выявляться зачастую исключительно во внутренней речи. Поэтому правомерно обращение Н. А. Некрасова и к словам, и к мыслям странников.

Третьей формой выражения сознания странников, но уже иного порядка, является отношение к странникам окружающих их персонажей. В отличие от откровенно авторского присутствия и средств непосредственного самораскрытия, эта форма представляет странников в оценке третьих лиц, менее всего «заинтересованных» в том, каким будет понимание характеров странников. Однако широкое использование этой формы осложняется двумя причинами. Первая — странники встречаются на пути все новых и новых людей, которым трудно за такой непродолжительный срок составить определенное мнение о них. Вторая — странники предпочитают слушать других, чем рассказывать о себе. И лишь в тех немногих случаях, когда странники пространнее обычного рассказывают о том, что привело их на «столбовую дороженьку», окружающие характеризуют их, но, опять же, фрагментарно, штрихами. Например, в главе «Последыш» Влас, выслушав странников, заявляет: «Вижу я, Вы люди тоже странные! (...) Чудим и мы достаточно, А вы — и нас чудней!» Очевидно, что чудными они показались потому, что затеяли дело, которое важно и может подождать, оправданно и безрассудно, необходимо и нелепо. Чудные — непонятные; трудно предсказать, что еще потребует крестьянское сознание, каковы его возможности.

В большинстве же своем встретившиеся на пути крестьяне, и особенно поп и помещик, высказываются о противоречивости и сложности сознания не столько семерых странников (они их попросту не знают как конкретных лиц), сколько крестьянства вообще, на основании имеющихся у них представлений об этом классе. Так, встретив странников, поп призывает их отвечать «По правде и по разуму», избегать «смеха» и «хитрости», то есть признается со стороны господствующих сословий одновременное наличие в психологии крестьян противоречивых начал.

Амбивалентность образа семерых странников и выражаемого ими сознания подчеркивается особым строением строфы. По соседству оказываются строки, указывающие на поразительную способность сознания странников представлять то полной смиренности, почтительности, даже кроткости, то не исключающей возможности решительных действий. Эпизоды встреч с попом и помещиком подтверждают это. Соответствующая смирению, забитости лексика («разом бросились», «низенько поклонились», «повыстроились в ряд», «сняли шапочки») сменяется емким, многоговорящим «загородили путь». Когда же поп отправляется дальше, странники вновь «низенько поклонились», «раступились». Но вот напряжение спало, и полные спокойствия

«...шестеро товарищей (...) Накинулись с упреками, С отборной крупной руганью На бедного Луку». И это не просто смена состояний под воздействием изменения социальной ситуации, скорее — закономерное чередование внутренних свойств амбивалентного сознания применительно к меняющимся условиям странствий.

Особое место занимает еще одна форма выражения сознания странников — авторская характеристика. Создавая любой образ по принципу амбивалентности, автор не остается сторонним наблюдателем. Напротив, в силу своих мировоззренческих позиций он пытается в художественной форме доказать правоту одного из направлений возможного развития образа и, наоборот, поскольку речь идет об общественно значимом, историческую несостоятельность другого. Штрихами, намеками, а то и внедрением в повествование, он активизирует читательское восприятие, ведет его к общему замыслу произведения. Н. А. Некрасов не избегает различных характеристик образа семерых странников, не пытается своим «участием» сгладить противоречия, а оценивает все с позиций революционера-демократа.

Автор с постоянно ищущими счастьем мужиками, комментирует их поступки, сопровождает мысли. Наиболее ощутимо это в тех фрагментах поэмы, где указывается на наиболее общие, определяющие свойства личности каждого из странников и образа в целом, своего рода вехи развивающегося амбивалентного сознания. В этих случаях авторская характеристика максимально сближается с народной речью, что подчеркивается и лексически, например, говоря об упрямстве мужика: башка, кол, отудова, всяк на своем стоит.

К финалу процесс формирования классового самосознания все более обретает черты уже не случайных проблесков, но укрепляющейся тенденции. Изменение претерпевает и авторская характеристика. Динамизм процесса, его идеологическая значимость усиливают оценочный характер авторского присутствия. Авторская характеристика активизирует свою роль в поляризации качеств личности на двух уровнях: первом — тех, что должны остаться в прошлом, втором — тех, которые благоприятствуют распространению революционно-демократических идей. Она заставляет остановить внимание на важнейшем в процессе формирования классового сознания. К примеру, после прослушанных странниками песен Гриши Добросклонова, Пров обращается к товарищам: «Мотайте-ка на ус». Обратим, однако, внимание на то, как авторская характеристика предваряет появление этих слов: «Пров Ослабился, товарищам Сказал победным голосом...» (разрядка наша. — Б. В.)

В то же время, сообразно пониманию разнонаправленности образа семерых странников, авторская характеристика присутствует и в моменты споров, разногласий, а также в тех случаях, когда известная осторожность, неверие крестьян в возмож-

ность для них друзей и защитников угрожает в принципе самой основе революционно-демократического движения. Прослушав Веретенникова, «Крестьяне <...> Поддакивали баринну», не слишком-то веря в его искренность. Образ семерых странников не допускает абсолютного утверждения мысли, что-де, став тенденцией, формирование самосознания сопровождается безоговорочным последующим признанием лозунгов революционной демократии. Вполне возможен и антитезис, доводимый до читателя также авторской характеристикой.

Авторская субъективность полна реализма, потому что является развитием, дополнением уже заложенных в формах большей объективности (внутренней речи, собственно слове, характеристике другими персонажами) амбивалентных основ художественного образа, которые в совокупности позволили осуществить мечту русской демократической критики — выразить «самосознание народных масс ...поэтическим образом»⁴.

Намеченные художником (в нашем случае — Н. А. Некрасовым) противоречивые составляющие художественного образа реализуются по внутренним законам данного произведения. Вне зависимости от индивидуального прочтения их существование бесспорно. Однако читатель в состоянии — хотя бы соответственно своим возможностям — усилить ту или иную черту художественного образа или, наоборот, ослабить ее. Иначе говоря, обращаясь к амбивалентности образа семерых странников, их сознания, ошибочно концентрировать внимание исключительно на них. Необходимо помнить и о факторах иного, нежели рассмотренного нами выше, характера, столь же значимых и актуальных.

Каждый читатель или группа их, объединенных родством идеологии, убеждениями и проч., видит в амбивалентном художественном образе ту сторону, которая ближе ему, наиболее заметна вследствие направленности его восприятия. Возвеличение именно ее может иногда завесить и от того, что читатель не в состоянии преодолеть барьер предубеждения и не видит, положим, того, что совершенно очевидно для другого лица. В таких случаях имеются в виду ассоциации, возникающие в связи с данной проблематикой (например, внутренняя противоречивость образа семерых странников), но при обращении к другим источникам в попытке ее уточнения, дополнения и даже — разрешения.

Таким образом, при рассмотрении структуры сознания странников мы должны использовать не только собственно этот образ, но и, с безусловной необходимостью, постановку сходных или родственных проблем: 1) тем же автором (Н. А. Некрасовым) — а) в данном произведении, б) в других художественных произведениях; 2) современниками автора (Н. А. Некрасова).

Уже отмечалось, что в поэме среди всех героев лишь странники являются постоянными действующими лицами⁵. Действительно, этот образ концентрирует в той или иной мере элементы сознания могучего крестьянского мира, что их окружает. Соотношение сознаний каждого из странников, их собирательного образа, других персонажей из народа с классовым сознанием крестьянства в целом выражается известной ленинской формулой: «...противоположности (отдельное противоположно общему) тождественны: отдельное не существует иначе как в той связи, которая ведет к общему. Общее существует лишь в отдельном, через отдельное. Всякое отдельное есть (так или иначе) общее. Всякое общее есть (частичка или сторона, или сущность) отдельного. Всякое общее лишь приблизительно охватывает все отдельные предметы. Всякое отдельное неполно входит в общее и т. д. и т. д.»⁶ Вот почему амбивалентное сознание семерых странников усиливается в поэме, во-первых, существованием совершенно различающихся типов социального сознания крестьян на уровне противостоения художественных образов (персонажей) Ермилы Гирина, Савелия, с одной стороны, и всевозможных холопов и «любимых рабов» — с другой; во-вторых, наличием у этих персонажей внутренне противоречивых элементов сознания, выраженных, может быть, с наибольшей определенностью Якимом Нагим, указавшим, к примеру, на одновременность у крестьянина как молчания, пассивности, так и скрытой социальной активности, когда «придет печаль великая». «Народ — пьяная, невежественная толпа, но он же и народ — умница, народ — поэт, народ — коллективный труженик»⁷. Это нельзя не учитывать при глубоко личном понимании «частички» народа — образа семерых странников.

Растущая поляризация в духовной мысли России, расслоение в классовой структуре, вполне понятно, предмет внимания не только поэмы «Кому на Руси жить хорошо». И в других произведениях признается противоречивость крестьянского сознания. В творчестве Н. А. Некрасова присутствуют параллельные мотивы нерешительности, боязни и стихийного протеста, смелости («Псовая охота», 1846), жестокости в отношении беззащитного и всепоглощающей доброты (мужик, наступивший на птенцов в поэме 1855 г. «Саша» и Пахом в аналогичной ситуации в поэме «Кому на Руси жить хорошо», более поздней), многовекового социального сна и классового пробуждения («Размышления у парадного подъезда», 1858) и ряд других.

Вся богатейшая галерея крестьянских образов, созданных Н. А. Некрасовым, используется читателем, зачастую и неосознанно, в выработке собственного отношения к структуре сознания семерых странников.

В еще более широком плане амбивалентность сознания семерых странников, как художественный принцип, подтвержда-

ется состоянием проблемы крестьянской психологии в третьей четверти XIX в. В восприятии читателя происходит свое образное «наложение» противоположных воззрений на сознание странников. Воздействует и безусловная убежденность народников в революционных возможностях крестьянства, и надежда славянофилов на то, что благонравие и патриархальность сохраняют для России прежнего мужика, а в социальном плане, как отмечал М. Антонович, будут вести к «православию», «основанному на любви и взаимном согласии отношений между властями и подчиненными»⁸. В обеих концепциях отсутствует исторический реализм: в сознании крестьянина заложены разные возможности, одни из которых и есть «чистые добродетели», другие, менее заметные внешне, окажутся через полвека решающими. Для Добролюбова, Чернышевского, Некрасова убежденность в исключительных возможностях крестьянства не устраняет многое из того, на что указывали противники революционной демократии: велик еще тормоз «отсталых сторон крестьянского мировоззрения»⁹.

Таким образом, усиленная внетекстовыми ассоциациями разного порядка, амбивалентность, как художественный принцип в создании образа семерых странников, делает последний исключительно правомерным, способным представить область чувств автора, его мировоззрение «в виде конкретных образов, овладевающих эмоцией, волей, воображением»¹⁰.

Принцип амбивалентности представляет образ семерых странников развивающимся, несущим в себе тенденцию классового самосознания. Источник, мотивы, перспективы развития художественного образа содержатся в виде сложного процесса борьбы противоположностей, постоянно взаимодействующих между собой, раздвоения «единого на взаимоисключающие противоположности и взаимоотношение между ними»¹¹.

¹ См.: Беглов В. А., Трофимов И. В. Социальное сознание семи странников в поэме Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». — В кн.: Н. А. Некрасов и его время. Калининград, 1980, вып. 5, с. 24—32.

² Бушмин А. Об аналитическом рассмотрении художественных произведений. — В кн.: Анализ литературного произведения. Л., 1976, с. 14.

³ Там же.

⁴ Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9-ти т., т. 6. М.-Л., 1963, с. 228.

⁵ Скатов Н. «Кому на Руси жить хорошо». Поэма Некрасова как эпоса народной жизни. — Литература в школе, 1979, № 6, с. 6.

⁶ Ленин В. И. Философские тетради. М., 1978, с. 318.

⁷ Скатов Н. Указ. соч., с. 4.

⁸ Цит. по кн.: Базанов В. Русские революционные демократы и народознание. Л., 1974, с. 63—64.

⁹ Гин М. Об отношениях Некрасова с народничеством 70-х годов. — Вопросы литературы, 1960, № 9, с. 115.

¹⁰ Гуковский Г. А. Изучение литературного произведения в школе. М.-Л., 1966, с. 76.

¹¹ Ленин В. И. Философские тетради. М., 1978, с. 317.

НЕКРАСОВ И ГАРШИН

Изучению проблемы «Некрасов и Гаршин» в течение длительного времени по-своему препятствовала получившая бытование в литературоведческой науке плехановская версия, согласно которой Гаршин «очень невысоко» ставил «поэтический талант Некрасова» и резко осуждал «тенденциозность» его поэзии»¹.

Конечно, нельзя сказать, что в критике отсутствовал другой подход к данной проблеме, отвечающий ее действительному содержанию. В получивших широкое признание работах Г. А. Бялого² рассмотрен ряд конкретных вопросов, связанных с настоящей темой. В этой связи следует также отметить статью Е. Базилевский «Стихотворение В. М. Гаршина на смерть Некрасова», в которой приводятся многочисленные факты, свидетельствующие об интересе писателя-восемидесятника к своему знаменитому предшественнику. Исследовательница высказывает верную мысль о том, что поэзии Некрасова «принадлежало далеко не последнее место в ряду тех идейно-художественных факторов, воздействие которых определяло общественно-политическое сознание Гаршина и сказалось на самом характере и направлении его литературной деятельности»³. Однако доказательство справедливости этого положения на материале творчества Гаршина не стало предметом статьи, в поле зрения автора находится по преимуществу «биографический» план интересующей нас проблемы⁴. В целом ее изучение на сегодняшний день продолжает оставаться одним из «белых пятен» в науке.

Между тем стихотворение, текст которого впервые опубликован и прокомментирован Е. Базилевской, интересный факт истории литературы, наглядно показывающий, что «некрасовское» является кровно родственным эстетическому сознанию молодого писателя.

Наделенный сам «человеческим талантом», Гаршин в образе великого демократа поэтизирует близкие ему черты гуманизма, способность увлечь людей «святейшими порывами» своей души, хотя одновременно оставляет без внимания черты революционера-борца, присущие облику Некрасова.

В художественном плане стихотворение являет собой пример вариации на темы некрасовской персонажной лирики, посвященной передовым общественным деятелям России — «Памяти Беллинского» (1853), «На смерть Шевченко» (1861), «Памяти Добролюбова» (1864), «Не рыдай так безумно над ним» (1868). «Некрасовское» находит выражение и в жанре посвящения — ода-эпитафия, — в форме которой написаны названные произведения, и в высоком патетическом стиле, и в явной ре-

минисценции из «Памяти Добролюбова»: «Плачь, русская земля...»⁵

Но отмеченное обстоятельство не исключает того факта, что в целом стихотворение Гаршина не соответствует высоким образцам некрасовской поэзии, вследствие чего, вероятно, оно не вполне удовлетворяло самого автора и оказалось мало известным в литературных кругах.

По отношению к Гаршину — автору широко известных рассказов и повестей — сложность решения поставленных вопросов определяется, в первую очередь, фактом сопоставления его творчества как прозаика с поэзией Некрасова. Допустимость такого сравнения находит свое основание в родовом синкретизме, отличающем творчество обоих художников. По справедливому мнению А. М. Гаркави, в лирике Некрасова проявляется «ориентация на прозаические жанры», в результате которой его стихотворения «несут в себе и некоторые свойства эпоса»⁶.

С другой стороны, Гаршин является автором так называемых «малых форм исповедальной прозы», ориентированных на изображение душевного мира человека. Некоторые исследователи подчас определяют их как стихотворения в прозе, а иногда даже делают попытки анализа на основе принципов, характерных для лирического произведения: членение рассказов на строфы, установление наличия в этих строфах одинакового зачина, содействующего особой ритмической организации речи и др.⁷ Конечно, при всей важности этого обстоятельства не следует забывать о том, что родовой синкретизм Некрасова «строится на лирической основе»⁸, в то время как Гаршин — эпик: мысли и чувства его героев раскрываются в конкретных жизненных обстоятельствах, а изображаемые ситуации создают картину окружающей человека действительности, имеющей и самоценное значение.

Известно, что Гаршин уступал Некрасову в глубине проникновения в основы народной жизни и в отчетливости социального мышления. Это обстоятельство тем более представляется существенным, что историческая дистанция между эпохами 60-х годов, с одной стороны, и 70—80-х — с другой, является незначительной, при всей принципиальной разнице меж ними.

Однако в критической литературе закономерно поставлен вопрос об идейно-эстетической близости Некрасова и Гаршина как писателей «нового типа», выражающих тенденции так называемого «болевого искусства». Отмеченная общность может быть декларирована некрасовской строфой «мерещится мне всюду драма» (I, 59), а в художественном плане находит свое воплощение в преимущественном внимании к трагическим сторонам жизни, в «надрывном» характере деталей, с помощью которых воссоздается образный ряд произведений, в силе эмоций душевного страдания. В одном ряду с созданными Некрасовым образами истязаемой лошади, унылого бурлака, вора с

калачом в дрожащей руке находятся гаршинские образы измученного тяжестью нечеловеческого труда «глухаря», «окровавленной, умирающей» собачонки, войны, ужасающим олицетворением которой является скелет.

Известно, что звучание трагических мотивов у Некрасова связано с невозможностью разрешения общественных противоречий в современных поэту условиях русской жизни, но снимается его верой в достойное будущее народа. Трагическое же у Гаршина во многом теряет свою социальную конкретность. Изображая его как «вселенское зло», писатель оказывается во власти представлений о его неодолимости и в результате этого отдает дань характерным для своей эпохи настроениям социального пессимизма.

Существенно далее, что у Некрасова «особый слух и чутье к страданию» становятся «не только... темой, но стилевым принципом»⁹. Полностью относя этот вывод Е. В. Ермиловой и к Гаршину, отметим, что, на наш взгляд, этот принцип имеет у писателей сходные формы его выражения.

Действительно, в отличие от других представителей «искуства боли» (Ф. М. Достоевский¹⁰, М. Е. Салтыков-Щедрин, Г. И. Успенский) Гаршина роднит с Некрасовым не только трагизм мироощущения, но и характер показа драматических явлений действительности, не осложненного ни стремлением к философскому осмыслению жизни, ни углублением в социологический план изображаемого. В сравнении с Достоевским у обоих писателей отсутствует «жестокость» в изображении окружающего мира зла, изображении, данном с позиций «объективного повествования» и производящем впечатление «холодности» автора по отношению к описываемому. И у Некрасова, и у Гаршина это изображение «согрето» сочувствием миру страдания, открыто выраженным осуждением царящей в обществе неправды, обуславливающими подчеркнута эмоциональный характер их произведений.

Конечно, лиризм эпического повествования Гаршина отличен от некрасовского, эмоциональность которого «задана» самими свойствами лирики как жанра. Более того, некрасовское многоголосие, в отличие от художественного монологизма Гаршина, заключало в себе возможность выражения лирического начала произведения в результате опоры на «весь строй мысли» и чувств «другого» героя, «в чем-то, несомненно, близкого автору, но в то же время отделенного от него значительной дистанцией»¹¹. В то же время в повествовании Гаршина важнейшим средством лиризации описываемого является предельность самовыражения героя — alter ego автора, определяющая сопереживание писателя. Но общими свойствами произведений обоих писателей являются глубина и серьезность лирических эмоций, подчеркнутая экспрессивность художественных средств, выражающих высокий нравственный пафос их творчества.

Интересно, что еще А. Введенский относил Некрасова и Гаршина к так называемым «субъективным талантам». Критик ставил их в один ряд с Гейне, Леопарди, Фосколо, не находя в русской литературе подобных им¹².

В критической литературе отмечено наличие определенных идейно-тематических соответствий в творчестве Некрасова и Гаршина. Г. А. Бялый высказал предположение о том, что к стихотворению «Блажен незлобивый поэт» (1852) восходит гаршинское противопоставление двух типов художников, по-разному понимающих задачи искусства. («Художники», 1879). Идеям великого демократа по-своему созвучна критика его младшим современником наиболее отвратительных порождений капиталистической цивилизации — проституции («Происшествие», 1878; «Надежда Николаевна», 1885), буржуазного хищничества («Встреча», 1879), войны («Четыре дня», 1877; «Трус», 1879).

Конечно, круг аналогичных тем в произведениях разных писателей в значительной степени обусловлен созвучием их настроению каждой из эпох, а в плане художественных традиций применительно к творчеству того или другого художника может иметь неоднозначный характер. Однако для эпохи 70—90-х годов особую значимость приобрела проблема интеллигенции, решение которой у Гаршина явно отмечено некрасовскими акцентами. В своих произведениях Гаршин не обращался к созданию типа передового общественного деятеля, привлекавшего к себе внимание поэта революционной демократии. Его интеллигент-разночинец, от лица которого ведется повествование в рассказах «Четыре дня», «Трус» и некоторых других, типологически близок лирическому герою Некрасова в стихотворениях и поэмах, в частности, в поэмах «На Волге» (1860) и «Рыцарь на час» (1862).

Особенно близкой оказалась Гаршину тема беспокойной совести интеллигента, с его обостренным чувством драматического, с мучительными поисками своего места в жизни и сознанием личной ответственности за все происходящее в ней¹³.

Существенным компонентом в идейно-психологическом портрете интеллигента у Некрасова являются «покаянные мотивы», источник которых в том, что «порываясь к борьбе, лирический герой чувствует, что он к ней не способен, — и он проклинает себя за это»¹⁴. Сходные настроения отличают также персонажей произведений Гаршина, считающих себя ответственными за неустроенность мира и в ходе мучительного самоанализа предъявляющих себе суровое обвинение в забвении «общей правды» («Ночь», 1880).

Но в отличие от лирического героя Некрасова рефлексия и недовольство собой интеллигента Гаршина связаны не только с темой его личной слабости, но и с осознанием им факта утраты больших общественных ценностей, с трудностью обре-

тения в условиях современной ему исторической действительности новых идеалов¹⁵.

Уступая героям революционно-демократической литературы в отчетливости социального мышления, демократ-разночинец в произведениях Гаршина занимает новое место в системе взаимоотношений «интеллигенция и народ». Вместо прежней «учительской» позиции по отношению к нему гаршинский интеллигент сам идет за народом, по существу растворяясь в нем¹⁶.

С традициями литературы 60-х годов оказывается связанным у Гаршина и поворот темы интеллигенции в плане подвижничества, являющегося для героя формой преодоления его трагического скептицизма. Объективно гаршинскому творчеству очень близка мысль Некрасова о невозможности «служить добру, не жертвуя собой» (II, 381).

Но в этике революционных демократов преимущественное внимание в раскрытии идеи самопожертвования уделялось ее общественному значению: «умрешь не даром: дело прочно, когда под ним струится кровь» (II, 11). В то же время при всей сложности трактовки проблемы подвижничества у Гаршина ее решение, на наш взгляд, переведено как бы в «личный план»: в изображение идейной одержимости и нравственной стойкости героя, стремящегося к заветной цели.

Как следствие обращения к героическому, к исключительному в творчестве Некрасова и Гаршина налицо проявление романтических тенденций. По нашему мнению, романтическое у Некрасова является средством укрупнения образа подвижника, показа значительности его чувств и помыслов, хотя при всей своей исключительности он тесно связан с родиной, с миром народной жизни. Тем самым элементы романтической поэтики служат выявлению исторически значимого в образах людей, без которых «заглохла бы нива жизни» (образы В. Г. Белинского, Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова и др.).

В сравнении с «монументальным» романтизмом Некрасова романтические элементы в произведениях Гаршина имеют психологический характер. Последнее обстоятельство связано также с тем, что при всем нравственном максимализме и сосредоточенности героя на одной сжигающей его идее, он в то же время отмечен печатью обыкновенности, а романтическое начало у Гаршина оказывается формой выражения разлада героя с действительностью.

Конечно, мир поэзии Некрасова далеко не в полном объеме вошел в творческое сознание Гаршина, подобно тому, как «гаршинское» не может быть сведено в основе своей к «некрасовскому». В частности, не стали гаршинскими темы крестьянской жизни, не обрели равноценного некрасовскому звучания сатирические мотивы в его творчестве.

В целом некрасовская традиция сыграла значительную роль в развитии русской прозы, подчас проявляясь в творчестве пи-

сателей, по своим эстетическим установкам во многом отличных от Некрасова.

¹ Плеханов Г. В. Сочинения. 2-е изд. Т. 10. М.-Л., 1925, с. 377.

² См.: Бялый Г. А. В. М. Гаршин и литературная борьба 80-х гг. М.-Л., 1937; Бялый Г. А. Всеволод Михайлович Гаршин. Л., 1969.

³ Базилевская Е. Стихотворение В. М. Гаршина на смерть Некрасова. — Литературное наследство. Т. 49—50. М., 1946, с. 638.

⁴ По этим причинам в настоящей статье опущен материал такого характера.

⁵ Цитируется по названной статье Е. Базилевской, с. 639.

⁶ Гаркави А. М. Лирика Н. А. Некрасова и проблемы реализма в лирической поэзии. Калининград, 1979, с. 53.

⁷ См.: Шувалов С. В. Гаршин-художник. — В кн.: В. М. Гаршин. Библиотека писателей для школ и юношества/Под ред. Е. Ф. Никитиной. М., 1931.

⁸ Гаркави А. М. Цит. соч., с. 69.

⁹ Ермилова Е. В. Народно-поэтическое мышление в поэтическом стиле (Некрасов). — В кн.: Теория литературных стилей. Типология стиливого развития XIX в. М., 1977, с. 49.

¹⁰ Проблема «Достоевский и Гаршин» рассматривается в статье: Евнин Ф. И. Ф. М. Достоевский и В. М. Гаршин. — Изв. АН СССР. ОЛЯ, 1962, т. 21, вып. 4.

¹¹ Бойко М. Н. Лирика Некрасова. М., 1977, с. 69.

¹² Введенский А. Гаршин как писатель. — В кн.: Красный цветок. Сборник в память В. М. Гаршина. Спб., 1889, с. 71.

¹³ Мысль о близости героев Некрасова и Гаршина высказана в статье: Ремизова Н. А. Из наблюдений над авторской позицией в творчестве Гаршина. — В кн.: Проблема автора в художественной литературе. 1974, Ижевск, вып. 1.

¹⁴ Гаркави А. М. К характеристике лирического героя Н. А. Некрасова. — В кн.: Проблема автора в русской литературе XIX—XX вв. Ижевск, 1978, с. 174.

¹⁵ Об этом см.: Каминский В. И. Пути развития реализма в русской литературе конца XIX в. Л., 1979, с. 116.

¹⁶ См.: Каминский В. И. Цит. соч., с. 122.

Т. Д. ФРОЛОВА

НЕКРАСОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ РЕПИНА

И. Е. Репин был глубоко убежденным демократом, он с гордостью называл себя «человеком шестидесятых годов», подчеркивал, что для него «не умерли идеалы Гоголя, Белинского, Тургенева, Толстого и других идеалистов»¹. Восторженное преклонение у художника вызывала личность Н. Г. Чернышевского, которого он именовал «русским гением» и горько сожалел, что ему не удалось реализовать свой давний замысел — написать картину «Казнь Чернышевского»². Сильнее, чем какой-либо другой русский художник, Репин был увлечен самоотверженным подвигом революционеров-народников, что нашло глубокое отражение в его творчестве³.

Характеризуя лучшие, наиболее гуманные силы русской интеллигенции, Репин неизменно в их числе называет и Некра-

сова. Так, в 70-е годы в одном из писем к В. В. Стасову он ставит поэта революционной демократии в один ряд с Гоголем, Белинским, Добролюбовым, Чернышевским, Михайловым⁴. В 80-е годы, узнав о намерении П. М. Третьякова заказать портрет Каткова и поместить его в своей замечательной галерее, Репин пишет ему гневное письмо, его приводит в содрогание одна мысль, что портрет ретрограда, душиателя свободной мысли будет стоять вместе с портретами Толстого, Некрасова, Достоевского, Шевченко, Тургенева⁵.

Но Некрасов воспринимался Репиным не только как представитель самого гуманного направления в русской литературе. Художник высоко ценил и его талант. В своих воспоминаниях о «Пенатах» он характеризует Некрасова в ряду «первоклассных писателей»⁶, в книге «Далекое близкое» называет некрасовские «Размышления у парадного подъезда» «бессмертными стихами»⁷, а в одном из писем говорит о Пушкине, Шевченко, Лермонтове и Некрасове как о крупнейших российских поэтах, которых «родит время, потребности общества»⁸.

Как одно из самых ярких событий своей жизни Репин вспоминает «четверги» художника Н. Н. Ге, на которых бывали Тургенев, Некрасов, Салтыков-Щедрин, Крамской и многие другие замечательные личности⁹.

Наиболее целостной и развернутой репинской оценкой поэзии Некрасова является его отзыв на анкету популярной московской газеты «Новости дня», проводившейся в связи с двадцатипятилетием кончины поэта в 1902 году. Анкета была задумана широко, как своего рода попытка «заглянуть» в приговор истории о поэте, в ней приняли участие такие выдающиеся деятели русской культуры, как А. П. Чехов, М. Горький, Л. Андреев, И. Бунин, В. Брюсов, А. И. Сумбатов-Южин и другие. Вопросы анкеты были поставлены остро полемично, начиная с заголовка «Отжил ли Некрасов?»¹⁰

В своем отзыве Репин, горячо заступаясь за имя великого поэта, темпераментно отвергает саму постановку подобного рода вопроса. «Наше интеллигентное общество еще довольно молодо, его приговоры о выдающихся деятелях составляются пристрастно, под влиянием живого чувства и быстро меняются, — пишет он. — Давно ли Некрасов, как поэт-гражданин, царил в нашей литературе как звезда первой величины, со страстью декламировался молодежью и корифеями в литературе, считался примером, как принцип истинной поэзии. И вот не прошло и 25 лет со дня смерти поэта, как во вкусах и требованиях просвещенной части нашего общества произошли такие перемены в воззрениях и симпатиях, что уже требуется доказать, был ли Некрасов и поэтом.

В 60-х годах, когда поэт-гражданин стоял в зените своей славы, когда издевались над Фетом, презирали Брюллова за то, что он не служил тенденциям 60-х годов, времени Перова

и жанристов реальной школы, когда обвиняли Пушкина за идиотизм Евгения Онегина, — тогда «желанным» был Некрасов. Прямой наследник Гоголя — он был честным рыцарем святого долга заступничества за угнетенных; закованный в железную броню тенденции, без страха и упрека, он метал кругом себя ядовитые стрелы меткой русской речи и вдаль и ввысь, удрученный гражданской скорбью.

Поэт истинно русский. У него зычный голос, меткий язык, и живой, здравый ум с сарказмом ко всякой несправедливости. Правда — девиз этого рыцаря печального образа.

В мире поэзии он представляется мне бронзовой статуей в колоссальную величину, изваянную художником скифом. В пропорциях общего — статуя не безукоризненна, но формы ее решительны и глубоки; она своеобразна.

Сколько бы ни иронизировали эстеты, скептически гримасничая над поэзией Некрасова, воспитательное значение поэта-гражданина велико и вечно. И если анархия мысли, вовлекшая наше полуобразованное общество уже в декадентство, не сведет русское общество к слабоумию, то разумное общество всегда будет с великим почетом относиться к своему могучему поэту»¹¹.

Следовательно, и в этой наиболее обстоятельной характеристике поэта-демократа, Репин рассматривает Некрасова как одного из самых последовательных представителей гоголевского направления в русской литературе, подчеркивая прежде всего суровый реализм, «правду» его творений. Ярко раскрывает Репин гражданский пафос некрасовской поэзии, ее воспитательное значение, которое «велико и вечно». Попутно, но категорично касается художник и нравственных аспектов личности поэта, называя его «честным рыцарем святого долга заступничества за угнетенных», отмечая тем самым всякого рода инсинуации о пресловутой «неискренности» поэта, что, как известно, часто бывало камнем преткновения в отношении к некрасовской поэзии и нашло отражение в некоторых ответах на анкету газеты «Новости дня».

Высоко оценивает Репин и художественные достоинства поэзии Некрасова, называя его «могучим художником», «колоссальной величиной», подчеркивая особую, с оттенком сарказма ко всякой несправедливости, интонацию «музы мести и печали». В этом отзыве проявилась характерная особенность эстетических суждений Репина — стремление облечь их в яркую форму — отсюда сравнение Некрасова с колоссальной бронзовой статуей. Правда, на первый взгляд это сравнение и замечание о небезукоризненной форме статуи, изваянной художником-скифом, может показаться известным умалением художественности поэта. Но нужно иметь в виду тот особый смысл, который вкладывал Репин в понятия «скифское», «варварское» начало в искусстве, понятия, которыми он широко пользовал-

ся. Так, в своих «Письмах об искусстве» он отмечает, что делит всех художников на «эллинов» и «варваров», оговариваясь, что термин «варвар» отнюдь не является порицанием, он лишь определяет мирозерцание художника и стиль, неразрывно связанный с ним. «Варварским, — говорит Репин, — мы считаем то искусство, где «кровь кипит, где сил избыток». Оно не укладывается в изящные мотивы эллинского мирозерцания, оно несовместимо с его спокойными линиями и гармоническими сочетаниями. Оно страшно резко, беспощадно, реально. Его девиз — правда и впечатление»¹². К «варварам» Репин относил великого Микельанджело, Караваджо, Делакруа и многих других прославленных художников.

В понятие «скифское» он вкладывал аналогичный смысл, но этим термином он стремился еще подчеркнуть национальное своеобразие того или иного русского художника. Черты «скифства» он отмечал, например, в личности и творчестве Л. Толстого, Крамского¹³.

В свете приведенных уточнений репинской терминологии еще очевиднее выступает безоговорочно положительный пафос его суждений о Некрасове.

Большой интерес представляет и репинский ответ на анкету о Некрасове К. И. Чуковского, данный в письме к нему от 24 марта 1925 года. Этот ответ неоднократно перепечатывался Чуковским и включен в его широко известные воспоминания о Репине, поэтому ограничимся кратким пересказом.

Репин говорит, что в детстве он Некрасова еще не знал, и познакомился с его поэзией только в юности, в Петербурге. Однако сатиру поэта он не любил, а лучшими стихами всегда считал «Рыцаря на час», называя их «превосходной поэмой». С большим сочувствием упоминает художник и поэму «Кому на Руси жить хорошо». В противоположность критике, постоянно упрекавшей Некрасова в прозаичности и немзыкальности его поэзии, Репин восхищается певучестью некрасовского стиха, подчеркивает, что любит читать Некрасова вслух: «...это — пение: язык кованный, стильный, широкий — требует широких легких». Еще в отзыве на анкету газеты «Новости дня» Репин выделял «меткий язык», «меткую речь» поэта. В письме 1925 года он снова с особым восторгом отзывался о некрасовском языке. Указывая, что Некрасов особенно пришелся по сердцу простым людям, Репин пишет, что читать его стихи вслух народу — «большое удовольствие», потому что народ знает настоящий русский язык, «смакует его и понимает все остроты, юмор и тонкие намеки»¹⁴, которыми полны некрасовские произведения.

Многочисленные противники великого художника постоянно стремились убедить общественное мнение в том, что суждения Репина по эстетическим вопросам чрезвычайно переменчивы, неустойчивы. Между тем репинские суждения о Некрасове,

относящиеся к самым различным периодам его жизни, показывают, насколько постоянной была его высокая оценка творчества и личности поэта революционной демократии. Эта оценка, сложившаяся еще в юношеские годы, неизменно противостояла всякого рода колебаниям общественного вкуса и моды.

Свидетельством репинской любви к Некрасову являются и многочисленные цитаты из его стихов в статьях, воспоминаниях и письмах художника. Он цитирует стихи, как правило, по памяти, не вполне точно, как они запомнились ему. Некрасовские стихи помогают художнику подчеркнуть свое то или иное психологическое состояние. Например, в одну из горьких минут Репин восклицает в письме 1909 года: «В глубине души думаю словами поэта-гражданина:

Ничего, как умрем,
И об нас, кто-нибудь проболтается
Добрым словом»¹⁵.

Особенно часто цитирует Репин своего любимого «Рыцаря на час». В письме к В. В. Стасову 1899 года, рассказывая о своей самозабвенной любви к искусству, он говорит: «И я готов за Некрасовым повторить: «Что друзья...» и т. д. «Что враги? пусть клеветуют язвительно» и т. д...

«Мои казни там же, в тех же часах утра или других моментах дня, когда я отдаюсь работе своей»¹⁶. В другом письме, характеризуюя тяжелое психологическое состояние, он вновь ссылается на некрасовские стихи: «Совесь песню свою начинает, Я советую гнать ее прочь»¹⁷. В плане задуманной статьи о Л. Толстом Репин усматривает в сложной фигуре великого писателя и такую черту, как «чисто скифскую беспощадность ко всему отжившему культу», поясняя ее некрасовским стихом: «Не молчать перед правдой-царицею»¹⁸. Количество некрасовских цитат у Репина можно было бы значительно увеличить.

Особый интерес представляет преломление некрасовских идей в творчестве художника. Известно, что многие современники воспринимали знаменитых «Бурлаков на Волге» как блестящую иллюстрацию к некрасовским стихам «На Волге» и «Размышления у парадного подъезда».

Разумеется, это глубоко несправедливый и предельно прямолинейный взгляд на великое творение Репина, который болезненно задевал самолюбие художника, неоднократно указывавшего, что с некрасовскими стихами он познакомился после работы над картиной¹⁹, что он даже критиковал поэта за то, что бурлаки у него на ходу поют. «Разве может бурлак петь на ходу, под лямкой?! Ведь лямка тянет назад; того и гляди — оступишься или на корни споткнешься», — восклицал Репин²⁰. «Бурлаки на Волге» — это творчески самостоятельное произведение, рожденное собственными наблюдениями художника над жизнью и явившееся глубочайшим художественным обобщением социальных противоречий эпохи. Созвучие репин-

ской картины и некрасовских стихов означало лишь одно: эти произведения были рождены сходными умонастроениями их создателей, их обоих остро волновал вопрос о судьбах народных. Характерно, что, отстаивая в своих мемуарах самостоятельность замысла и художественного решения темы бурлаков в картине, сам Репин все же признает, что к выражению лица «совершеннейшего» типа бурлака Канина более всего шел некрасовский стих:

Ты проснешься ль, исполненный сил?
...Иль... духовно навеки почил?²¹

Некрасовский вопрос, обращенный к народу, с такой же силой стоял и перед Репиным, работавшим над знаменитым полотном.

Репинские бурлаки вызвали различные толкования. Были попытки истолковать их только как носителей начал, смирения, многотерпения незащитного народа, не способного «проснуться». Такого рода оттенок просматривается, например, в суждениях Достоевского, писавшего в «Дневнике писателя» за 1873 год: «Нельзя не полюбить их, этих незащитных, нельзя уйти, их не любя. Нельзя не подумать, что должен, действительно должен народу...»²²

Были и противоположные трактовки, когда заявлялось, что картина Репина «вообще не оставляет места для некрасовского вопроса», что в ней претворено только оптимистическое суждение художника о родном народе²³.

Обе трактовки искажают репинский замысел. В том-то и мудрость Репина художника, что у него, как и у Некрасова, было не узко одностороннее, а диалектическое понимание и силы и слабости народа. В качестве эпитафии и к картине «Бурлаки на Волге», и к картине «Крестный ход в Курской губернии», также показывавшей всю угнетенность народа и в то же время прославляющей его скрытую силу, можно было бы поставить знаменитые некрасовские стихи:

Ты и убогая,
Ты и обильная,
Ты и могучая,
Ты и бессильная,
Матушка-Русь! (III, 390).

«Могучей и бессильной» представляли Русь, крестьянство как в лучших стихах Некрасова, так и в лучших картинах Репина.

Своеобразная переключка между поэтом и художником проявляется и в других репинских произведениях, например, в его зарисовках крестьянских полевых работ в Здраневе, относящихся к 90-м годам, особенно в самой удачной из них — «В поле», представляющей жанровую сценку — работающие женщины, крестьянин с дугой, распрягший лошадь, высокие хлеба. Весь рисунок проникнут такой любовью к народу, что неволь-

но, как было отмечено в критике, вызывает ощущение близости к некрасовским крестьянским поэмам и стихотворениям²⁴.

Особенно очевидна взаимосвязь Некрасова с Репиным в картине «Не ждали». Уже неоднократно отмечалось, что в этой картине на стене комнаты изображены портреты Некрасова и Шевченко, и это раскрывает общественные ориентиры неожиданно вернувшегося революционера-народника. Самую тесную связь с идейным замыслом репинской картины имеет и тот факт, что между портретами Некрасова и Шевченко помещена литография широко распространенной в 70—80-е годы картины К. К. Штейбена «Голгофа», которая вызывала ассоциации между легендарным подвигом самоотверженности и подвигом революционного служения народу, а также подчеркивала репинскую высокую оценку того дела, ради которого герой готов пожертвовать и своей жизнью и благополучием своей семьи. Соседство этой картины с некрасовским портретом, как справедливо заметил А. Н. Савинов, «совершенно закономерно», оно вызывало в памяти стихи поэта, прославляющие революционный подвиг:

...Не хуже нас он видит невозможность
Служить добру, не жертвуя собой.
...Его еще покамест не распяли,
Но час придет — он будет на кресте;
Его послал бог Гнева и Печали
Царям земли напомнить о Христе. (II, 381).

«Параллелизм идейного содержания этих стихов и картины позволяет предполагать, что и они, и судьба Н. Г. Чернышевского (которому эти стихи посвящены) возникали в памяти Репина, когда он обдумывал свою картину», — делает вывод исследователь²⁵.

Таким образом, поэзия Некрасова сыграла значительную роль в формировании и развитии идейно-художественных взглядов Репина. Начиная с юности и через всю жизнь он пронес неизменное уважение и высокую оценку некрасовской поэзии, печатно выступая против всяких попыток дискредитации поэта. Некрасов часто бывал созвучен собственным мыслям и настроениям художника, что приводило к своеобразному, вольному или невольному, параллелизму между его картинами и некрасовской поэзией.

¹ Репин Письма к художникам и художественным деятелям. М., с. 53.

² Чуковский К. И. Собр. соч. М., 1965, т. 2, с. 588, 589.

³ См.: Троицкий Н. Репин и «Народная воля». — Искусство, 1971, № 9, с. 56—60.

⁴ Репин И. Избр. письма в 2-х томах, т. 1. М., 1969, с. 40.

⁵ Там же, с. 250.

⁶ Новое о Репине. Л., 1969, с. 26.

⁷ Репин И. Далекое близкое. Изд. 7-е. М., 1964, с. 274.

⁸ Репин И. Избр. письма в 2-х томах, т. 1, с. 284.

⁹ Репин И. Далекое близкое, с. 305.

¹⁰ Новости дня, 1902, № 7023, 27 дек. и 1903. № 7028, 1 янв.

¹¹ Новости дня, 1902, 27 дек.

¹² Репин И. Далекое близкое, с. 412.

¹³ Там же, с. 275.

¹⁴ Репин И. Избр. письма в 2-х томах, т. 2. М., 1969, с. 357—358.

¹⁵ Там же, с. 249 (У Некрасова «Не тужи как умрем, Кто-нибудь и об нас проболтается Добрым словом». — II, 79).

¹⁶ Там же, с. 153.

¹⁷ Новое о Репине, с. 268 (у Некрасова: «Совість песню свою запева-ет... Я со ветую гнать ее прочь» — II, 92—93).

¹⁸ Репин. Художественное наследство. М.-Л., 1948, т. 1, с. 330 (У Некрасова: «Не робеть перед правдой-царицею Научила ты музу мою» — II, 96).

¹⁹ Репин И. Далекое близкое, с. 274.

²⁰ Репин И. Избр. письма в 2-х томах, т. 2, с. 358. [Выделено Репинным].

²¹ Репин И. Далекое близкое, с. 272, 274.

²² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Изд. 4-е. Спб., 1891, т. 9, с. 251.

²³ Репин. Художественное наследство. М.-Л., 1949, т. 2, с. 331.

²⁴ Новое о Репине, с. 389.

²⁵ Репин. Художественное наследство. Т. 2, с. 333.

А. И. МАЛЮТИНА

НЕКРАСОВСКАЯ ТЕМА В ЖУРНАЛЕ «СИБИРСКИЕ ЗАПИСКИ»

В период русской революции и накануне Великого Октября вольнолюбивая некрасовская поэзия, клеймившая угнетателей и звавшая к борьбе за народное дело, пользовалась особой популярностью и любовью среди сибиряков. «...Документы, найденные в сибирских архивах, не только подтверждают огромное революционизирующее влияние поэзии Н. А. Некрасова на представителей различных социальных слоев русского общества, но и позволяют более конкретно и точно определить ее место в классовой борьбе сибирского пролетариата в начале нынешнего века»¹.

Произведения Некрасова, особенно такие, как «Душно! Без счастья и воли», поэмы о декабристах, отрывок «Укажи мне такую обитель», широко распространялись в списках, находили отражение в «перепевах», подражаниях, переделках, попадали в листовки. В одном из сибирских архивов была найдена рукопись поэмы «Кому в Сибири жить хорошо», написанной под влиянием знаменитой некрасовской эпопеи. Его стихи и посвящения ему обнаруживаются в записных книжках революционеров, которых гнали в «край подземного богатства, снеговых степей».

В массе сибирского трудового люда бытовали некрасовские песни. По воспоминаниям моего отца, рабочего-поэта, сосланного накануне 1905 года за антиправительственную деятельность, первой песней, услышанной им в селе Спасском Томской губернии, были «Коробейники».

Могучее влияние его правдивой, подлинно народной поэзии испытали и «отец сибирской поэзии» И. В. Федоров-Омулевский, и Н. М. Ядринцев, и В. М. Михеев и многие другие литераторы-сибиряки.

Естественно, что в легальной сибирской печати имя этого гениального художника слова встречалось чаще имен других поэтов-классиков, тем более что содержание и характер сибирских изданий в немалой степени определялись участием в них политических изгнанников. Характерный пример. В газете «Красноярский рабочий» от 17 декабря 1917 г. юбилейная статья «Памяти декабристов» начинается эпитафией: «Кто же, имеющий душу, мог это вынести?.. кто?» («Дедушка») и содержит некрасовское описание восстания 14 декабря («Русские женщины»). Знакомство с журналом «Сибирские записки», издававшимся в 1916—1919 гг. в Красноярске Вс. Крутовским, также подтверждает это положение. Задача настоящей статьи — выяснение различных аспектов разработки некрасовской темы в этом журнале.

Это был журнал политический, научный и литературный, отражавший историю Сибири, современные проблемы ее хозяйства и культуры. В отделе публицистики сказались областнические, антибольшевистские тенденции (статьи В. Крутовского, Н. Козьмина, Евг. Колосова, Г. Потанина). Что же касается лучшего — беллетристического — отдела, то его сотрудники большей частью не разделяли этих настроений. Журнал объединял лучшие литературные и культурные силы края, «выпускался он на высоком профессиональном уровне»². В рассказах и повестях И. Гольдберга, В. Бахметьева, А. Новоселова, Г. Гребенчикова, П. Дорохова, С. Исакова и других изображалась безрадостная жизнь сибирской деревни, скитания переселенцев, угнетение коренных народов края, быт каторги и ссылки.

Неудивительно, что «Сибирские записки» были поддержаны сибирской печатью. Но и горьковская «Летопись» приветствовала их за «организацию общественных сил Сибири в целях реформирования и созидания ее жизни», за «бодрый» тон, ясность целей, предсказывала журналу «сочувствие лиц, заинтересованных в жизни края и работающих в нем»³.

Можно сказать, что авторы журнала (особенно прозаики) были верны реалистическим заветам великой русской литературы, в том числе и Некрасова, сохраняя устойчивость против «новейших» модных веяний (критика журнала также не поддавалась им). В художественной прозе преобладало изображение крестьянской жизни с ее темнотой, нищетой, бесправием. В разоблачении отрицательных сторон сибирской действительности, в характерных для поэзии журнала романтических образах темного нынешнего дня и светлого грядущего, очистительной и освежающей революционной бури чувствуется воздейст-

вие мощного некрасовского реализма, одухотворенного романтикой, его поэтики. Таковы стихотворения «На рассвете» Вит. Кручинина (1912, № 2), «В бурю» Ф. Филмонова (1918, № 1), «Сибирская поэзия» Ник. Щеглова (1919, № 2) и многие другие. Прославление революционной бури особенно ярко прозвучало у Федора Лыткина. Выступив в журнале со стихами о природе, он скоро перешел к песням революции. Поэт гордо заявляет:

И если вихорь, налетя,
Меня закружит, буря грянет,
То сил в душе моей достанет,
Чтоб с смертью встретиться шутя!

(1917, № 3, с. 65)

Он бросает горячий призыв:

Воспряньте же смелей для воли и борьбы,
Порабощенные народы!

(1917, № 4—5, с. 123)

По своим мотивам близки Некрасову стихотворения Виталия Кручинина «Похороны» (1916, № 3, с. 70), Владимира Пруссакса «Деревня» (1917, № 1, с. 64). В первом из них дан образ горожанки, которую нищета заставила торговать собой. Женщина предпочла смерть позорной и тяжелой жизни, на бедной кляче везут на кладбище ее бедный гроб, и вот уже стучат камни в крышку гроба... Во втором стихотворении показана бедная, страдающая от налогов деревня, в низкие окна избушек стучится вьюга, здесь даже вьюга «нищая, назойливая», и «печатью векового испуга отец и сын отмечены давно». Автор горячо сочувствует беднякам и тем, кто «идет в цепях дорогой в чистом поле», «грозя кому-то», и «другу шепчет о земле и воле...» Можно было бы назвать «Утро первого сева» (1918, № 1) и «Миколу» (1919, № 3) Кондратия Худякова и некоторые другие произведения.

В материалах журнала постоянны некрасовские образы, выражения, помогающие лучше, яснее выразить ту или иную мысль, особенно когда речь идет о животрепещущих вопросах русской действительности. Вот некоторые примеры. В очерке С. Сольского «Из дорожного дневника» (1916, № 4) некрасовские слова использованы в комической сценке. Неграмотному папаше-купцу, жалующемуся на ухудшение торговых дел от недостатка и вздорожания товаров и растущего влияния кооперации, его «немножко интеллигентный» сын говорит:

«— Скверное дело, папаша! Недаром, Некрасов писал:

«Укажи мне такую обитель,
Где бы русский купец не стонал...»

Он несколько переиначил фразу из «Размышлений». Отец принимает слова сына за чистую монету, обличитель капитала

Некрасов представляется ему защитником купеческих интересов, и он с удовлетворением замечает:

«— Видно, Некрасов-то входил в наше купеческое положение. Понимал, выходит, от чего купец стонет... Сразу видеть — человек с настоящим толком был. А то только и слышишь: «грабитель» да «кулак»! (с. 79).

С. Сольский и свои мысли выражает уподоблениями, близкими к знаменитому стихотворению «Сеятелям». Он останавливается на изъянах сибирской культурной жизни, а мировые события «убавили делателей на ниве народной, которых и без того не хватало» (с. 84).

Песню «Русь» цитирует рецензент В. К., оценивая исследование Гр. Жерновкова «На заре Сибирской истории» (1919, № 3), радуя за изучение истории своей страны.

Известен интерес сибирской печати к декабристам. В «Сибирских записках» с декабристской и народнической темой связана некрасовская. Это естественно, ибо у Некрасова встречаются образы деятелей обоих этапов освободительного движения. О декабристах в журнале писали К. Дубровский, Н. Ауэрбах и другие. Для нас особый интерес представляет статья Б. Николаевского «Первые декабристы в Иркутске» (1919, № 3), поскольку ее автор касается освещения декабристской темы Некрасовым, в известной степени полемизируя с ним. Б. Николаевский утверждает, что поэт преуменьшил возможности иркутского губернатора относительно препятствий для дальнейшего следования декабристок в глубь Сибири. Предоставим ему слово: «С легкой руки Некрасова, у нас в литературе прочно установился взгляд на роль местных властей в деле борьбы с попытками жен-декабристов ехать к их мужьям, как на чисто пассивную: высшие власти приказывали, — местные, скрепя сердце, исполняли. У нас есть даже некоторый уклон в сторону идеализации этих местных властей, и до сих пор мы рассматриваем действия иркутского губернатора Цейдлера сквозь призму вложенной Некрасовым в уста последнего декларации:

Простите! Да, я мучил вас,
И мучился я сам,
Но строгий я имел приказ
Преграды ставить вам.

С этим, так сказать, сентиментальным представлением, сложившимся у нас на основании устного предания, нам пора распрощаться. Теперь, когда в нашем распоряжении имеются официальные документы, устанавливающие, что предписывали Цейдлеру из Петрограда Николай, Дибич и Лавинский, и свидетельства, сохранившиеся отчасти в тех же документах, а главным в записках декабристов и жен их, о тех требованиях, которые Цейдлер предъявлял последним, о тех угрозах, которые он делал, — мы можем вполне установить и роль и степень

ответственности каждого из действовавших в данном деле лиц» (с. 26).

Б. Николаевский утверждает, что Цейдлер в этом отношении проявлял немалую инициативу, выходил за рамки предписанного свыше. Отличие некрасовского Цейдлера от реального можно объяснить, во-первых, тем, что поэт не располагал документами, о которых сообщает автор статьи. Во-вторых, Некрасов мог смягчить образ Цейдлера для того, чтобы коронованный палач, «мстительный трус и мучитель» Николай I предстал в поэме в еще более черном свете. Для борьбы против самовластья это имело большее значение, нежели рассказ о жестокостях иркутского губернатора.

Со страниц «Сибирских записок» вставляли перед читателями образы революционных народников, которые «шли умирать в пустынях снеговых», неся в сердце некрасовское слово. (Вспомним ленинское высказывание о том, что ни одна народническая библиотека немислима без Некрасова). Журнал печатал материалы по истории революционного народничества, исходящие от его участников. Так, в № 3 за 1916 г. опубликованы «кусочки воспоминаний» народника А. В. Прибылева «В Красноярске», где упоминается о Д. Клеменце, А. Иванчине-Писареве и других. Проникновенные страницы посвящены поэту-народнику Петру Филипповичу Якубовичу. Вот что пишет А. В. Прибылев: «С какой чистой, детски кристальной душой явился он к нам в тюрьму! ...Он был поэт-идеалист... любил и знал русскую литературу, как никто из нас... И много часов провели мы... вместе, беседуя то с вдумчивым, грустным меланхолическим Надсоном, то с корифеями русской поэзии — Пушкиным, Лермонтовым... И эти чтения останутся памятными мне всю жизнь своею простой, незатейливой прелестью на фоне многолетней, подчас и суровой и всегда мрачной тюремной жизни» (с. 42, 43).

Некрасовская тема нашла отражение в «Сибирских записках» в связи с публикацией в них ядринцевских писем и стихотворений. Николай Михайлович Ядринцев (1842—1894), писатель, ученый, общественный деятель, лично знал Некрасова. Горячий патриот Сибири, он всю жизнь отдал ее развитию и другим звал к служению ей. В 1872 г. вышел его капитальный труд «Русская община в тюрьме и ссылке». Сосланный за революционную деятельность в заштатный городок Шенкурск, он писал оттуда большие интересные письма своему другу и единомышленнику Г. Н. Потанину. В 1918 г. «Сибирские записки» издали их отдельной книгой.

В городке получались прогрессивные журналы, в том числе и некрасовский. 20 мая 1872 г. Ядринцев информировал друга, что «с этой почтой» выслал «Отечественные записки» (1916, № 3, с. 55) и продолжал высылать их. 17 декабря того же года он

советовал Потанину написать рецензию на свою книгу и послать в некрасовский журнал (1917, № 3, с. 162).

Ядринцев испытывал материальные затруднения и очень надеялся на свой литературный заработок. Любопытен его рассказ о том, как однажды его «подвели» «Отечественные записки» тем, что долго не публиковали его материал, который принят был самим Некрасовым, сказавшим автору об этом лично: «Отечественные записки», объявив мне устами Некрасова, что статья моя принята, продержали ее 6 месяцев, захватив самые холодные месяцы. Для бедного писателя это невыносимо. Между тем в одной книге «Отечественных записок» поместили стихотворение: якобы какой-то изгнанник замерзает среди юрт, все это прикрашено гражданской скорбью. «Позвольте! — воскликнул я в это время, очутившись на улице в холодном пальто, — позвольте, отчего он замерзает?» — «А если он замерзает оттого, что редакция задерживает его статьи», — хотел я написать автору в ответ, да, благо, в декабре вышла статья» (письмо от 20 февраля 1872 г., № 1 за 1916 г., с. 28).

В письме от 28 июня 1872 г. Ядринцев останавливается на полемике между «Отечественными записками» и «Петербургскими ведомостями». Первые не высказываются ни о реальном, ни о классическом образовании, ни о сыроварнях, артелях и прочем, считая, что надо заниматься более крупными вопросами, например всеобщим образованием. Вторые слишком робко к ним подходят. Автор письма критикует тех и других: «Одни страдают водобоязнью к живым вопросам действительности, другие разрешают их в самом узком виде. Оттого неопределенный либерализм одних и ложный практицизм других тоже мало помогает обществу» (1916, № 4, с. 60).

Ядринцев украшал свою речь некрасовскими строками. Так, в письме от 7 декабря 1872 г., в котором говорится об отсталости Сибири — колонии царской России, он пишет, несколько варьируя стих поэта: «Перевалила вторая половина 50-х годов, кончилась Крымская война. В России шум, гремят витии и проч. В Сибирь ничего не доносилось. Она играла и пила по-прежнему» (1917, № 3, с. 158).

В текстах писем и отдельно в журнале появлялись стихотворения Ядринцева, близкие Некрасову своим демократизмом, бодрым тоном, образами, интонациями, языком. В них нередки обращения к «земле родной», «природе-матери», молодому поколению. Так, в письме от 24 июля 1872 г. вкраплены призывные стихи, напоминающие «Песню Еремушке»:

В век сомненья и безверья,
В горький век наш бытия
Возлагаю я надежды
На тебя еще, дитя.

Умиравший для мира,
Обессиленный в бою,
Веру в родину святую

Я тебе передаю.
Пусть любовь моя к отчизне
Перейдет в младую кровь.
Сохрани же, возлей же
Эту, юноша, любовь.

(1916, № 4, с. 72)

В № 4 за 1918 г. помещены два стихотворения Ядринцева под псевдонимом Семилуженский (в номере отмечено 25-летие со дня его смерти). В первом — «Ямбы» — поэт скорбит, что его родина — «на горьком распутии», над нею, как над Дантовым адом, надпись «Оставь надежду всяк сюда входящий», здесь искони «звенели кандалы и слышались проклятья». Второе стихотворение без заглавия, под ним дата — 6 декабря 1873 г., Шенкурск. В нем особенно ощутимо воздействие некрасовской лиры. Приводим его целиком:

О земля родная, сколько слез впитала
Ты с тех пор, как стала стороной несчастья!
Стала ль ты теплее, стала ли счастливей?
И когда, скажи мне, счастьем и довольством
Зацветет, зардеет дорогая нива?
Нет кругом ответа... И я бьюсь с тоскою,
Сын твой одинокий, о холодный камень бедной головою...

«Нива» олицетворяет «страну», «народ». Прежде всего, конечно, поэт-сибиряк имел в виду Сибирь, о процветании которой так страстно мечтал.

В № 3 за 1916 и № 4—5 за 1917 г. была напечатана обширная статья К. Дубровского «Врач-гуманист» о Николае Андреевиче Белоголовом. Сын иркутского купца, в ранний период испытывавший сильное влияние ссыльных декабристов, ратовавший за сплочение прогрессивной сибирской интеллигенции, он во время медицинской практики в Петербурге сблизился с литературным течением, во главе которого стояли «Отечественные записки», возглавляемые Некрасовым и Щедриным. Он помогал студентам-сибирякам, предпочитал лечить простых людей, отказавшись от поста лейб-медика. Ему посчастливилось присутствовать на собраниях кружка «Отечественных записок». Вот что пишет К. Дубровский: ...«Отношения между врачом-гуманистом и знаменитым поэтом были близкими и дружественными».

Знакомство Белоголового с Некрасовым началось зимою 1912/13 гг., когда поэт впервые обратился к нему в качестве пациента. С этого времени Белоголовый делается постоянным врачом Некрасова, неизменно пользовавшимся его на всем протяжении тяжелой, неизлечимой болезни, которая свела поэта в могилу. В данном случае Белоголовому приходилось прилагать свои медицинские знания и опыт для того, чтобы хоть немного облегчить те страдания, которые пришлось переносить больному поэту за последние два года его жизни.

Когда Некрасову была произведена знаменитым Бильротом операция, Белоголовый, считая свою миссию при больном законченной, хотел устранился как врач, для того чтобы сдать своего пациента на руки хирургов. Но Некрасов, свыкшийся с Белоголовым за время своей болезни, оценивший его за это время не только как опытного врача, но и как незаменимого близкого человека, ни за что не хотел расстаться с ним, и Белоголовый, уступая настойчивым желаниям больного, должен был остаться у его постели, не покидая поэта до самой смерти.

Историю болезни Некрасова Белоголовый весьма обстоятельно изложил в специальном очерке, впервые напечатанном в «Отечественных записках» за 1878 г. и затем вошедшем во все издания сборника статей Белоголового. Из этого очерка, в своем роде единственного во всей биографической литературе о Некрасове, мы узнаем, какую сплошную цепь мучительных, нечеловеческих страданий пришлось пережить поэту в последнем периоде его жизни, при какой безрадостной обстановке выливались из-под его пера такие глубоко скорбные стихи, как, например, «О, муза, я у двери гроба» или «Много уж дней, много ночей муки мои продолжаются...» (1917, № 4—5, с. 55—56). Эта статья дополняет наши сведения относительно последней роковой болезни великого поэта.

Из критических работ в журнале печатались почти исключительно статьи о писателях-сибиряках прошлого и настоящего, например К. Дубровского об И. В. Федорове-Омулевском, Г. Потанина — о Г. Гребенщикове и А. Новоселове и др. За четыре года существования журнала в нем не было ни одной развернутой или хотя бы краткой статьи о ком-либо из классиков русской литературы. Исключением оказался Некрасов. В № 2 за 1916 г. опубликована обширная (около 20 страниц) работа Владимира Гиппиуса «Поэзия Некрасова» с подзаголовком «публичная речь», обнаруживающая в авторе человека высокой культуры и демократических убеждений. Немалым достоинством является то, что он серьезно внимание уделяет художественному своеобразию поэта, которое, как известно, недооценивалось многими исследователями. Выясняя отношение к поэту представителей различных течений, указывая предшественников, В. Гиппиус подчеркивает исключительную оригинальность Некрасова. Реалист, изобразитель повседневности, он создал образы огромной обобщающей силы. «Когда он говорит о доле русской крестьянки, всегда кажется, что он говорит о судьбе России вообще». Доказательством служат стихи «Ты вся воплощенный испуг, Ты вся вековая истома», и «Три тяжкие доли имела судьба». Форма некрасовской поэзии удивительно соответствует ее содержанию. Ее язык необычайно богат, народен, сюжеты просты, приемы изображения народа, его труда и быта, картины природы свежи и доступны пониманию.

Стих поэта родствен фольклору, имеет народно-песенный характер и, как в фольклоре, в нем большое значение принадлежит звуковой стороне. В этом отношении Некрасов выше даже Кольцова.

Некрасов — один из властителей русской поэзии, русского стиха и песни, мастер изобразительности и выразительности (причем выразительность сильнее изобразительности). Вопрос о ритмике — в центре исследования. В его суровом, тяжелом, неуклюжем, по его словам, стихе заключена своя красота, свое очарование, приобретающие неотразимую власть над читателем. Когда он скорбит о страдающем народе — это словно «рыдания среди ночи». В работе хорошо показаны сила, оригинальность и разнообразие некрасовской ритмики. Многообразному ритму поэта В. Гиппиус дает множество определений: «ударяющий», «гневный», «томящий, то обрывающийся, то непрерывно тянущийся ритм», «неотразимая», «глухая и томительная тоника», «властительные звуки», «рыдающая песня», «полурыдающие, полупоющие стихи». Ритм поэта не только гневен и резок, если он обращен к угнетателям, в нем звучат и веселые мелодии — ритмы самого народа. «Некрасовская песня звучала не одними рыданиями, — но выпевалась в звон то колокольный, призывающий и будящий, то в струнный, гусельный или балалаечный, иногда даже с присвистом и притопыванием. И это только в народных темах, потому что здесь была любовь Некрасова — здесь была и его радость, как во всякой любви...» (с. 89—90).

Некрасов — великий поэт, великий художник, его гениальность как художника для автора статьи несомненна. Он поднимает дух и веру в будущее. Его «любовь к России есть любовь к России народной», для свободы которой необходимо служение «великому делу любви». Будущее России за Россией народной. Однако «великое дело любви еще не совершилось. И стихи Некрасова все еще звучат как неисполненный призыв...» (с. 98).

Статья, написанная с прекрасным знанием поэзии Некрасова и любовью к нему, безусловно, способствовала повышению интереса к его творчеству среди читателей-сибиряков.

Как видим, журнал «Сибирские записки» (как и сибирская периодика в целом) придавал большое значение творчеству Некрасова и способствовал его популяризации. Некрасовская тема занимает здесь немалое место и отражается в различных аспектах. Традиции некрасовского критического реализма сказались в художественной прозе журнала, романтические, призывно-революционные образы и интонации его стихов — на страницах поэтического отдела. Чувствуется влияние и его проблематики, и его поэтики. Характерно цитирование некрасовских текстов многими авторами.

Значительный интерес представляет публикация материалов эпистолярного и мемуарного типа, к которым относятся ядринцевские письма и очерк К. Дубровского о Н. А. Белоголовом: в них речь идет еще о живом Некрасове, хотя со дня его кончины прошло уже около сорока лет. Некрасовская тема, как мы видели, звучит и в связи с вопросом о декабристах в Сибири, причем Б. Николаевский даже полемизирует с поэтом. Наконец, солидное исследование поэзии Некрасова Владимира Гиппиуса еще раз подтверждает внимание журнала к великому русскому поэту.

¹ Куклина Е. А. Вольная поэзия в Сибири (вторая половина XIX — начало XX в). Новосибирск, 1977, с. 40.

² Трушкин В. П. Пути и судьбы. Литературная жизнь Сибири 1900—1917 гг. Иркутск, 1972, с. 410.

³ Летопись, 1916, № 5, с. 296.

И. Г. ЯМПОЛЬСКИЙ

ПОВЕСТЬ О ПОЭТЕ ГЕЗИОДЕ

Вся литературная и журналистская деятельность Некрасова протекала в обстановке крайнего недоброжелательства и нескрываемой враждебности со стороны антидемократических, реакционных (а отчасти и либеральных) кругов русского общества. Недоброжелательство и враждебность выражались в разных формах. Сплетни и клевета, злобные статьи, пасквилы преследовали поэта в течение всей его жизни и, естественно, не могли не отражаться на его самочувствии, на его работе. Даже после смерти Некрасова они не оставляли в покое его доброе имя, стремясь скомпрометировать его в глазах горячо любивших его читателей. Было бы ошибкой оставлять все это без внимания. В свете этих фактов становится еще более ясным жизненный и литературный подвиг Некрасова.

Одному из таких эпизодов, относящемуся к самому концу XIX в., посвящено настоящее сообщение.

1

В 1897 г. в¹ журнале «Русское обозрение» (№№ 3—5) была напечатана повесть под названием «Омут. Рассказ приятеля». Автор ее — украинский историк и этнограф, беллетрист и поэт, критик и публицист Пантелеймон Александрович Кулиш (1819—1897), осужденный вместе с Т. Г. Шевченко и Н. И. Костомаровым по делу Кирилло-Мефодиевского общества, а после решительно отказавшийся от «увлечений молодости» и перешедший в лагерь реакции — умер в полном одиночестве на своем хуторе, так и не дождавшись появления повести в журнале.

Точная дата повести неизвестна. По-видимому, она написана в самом начале 1890-х годов. Во всяком случае 1 января 1894 г. Кулиш обратился к будущему начальнику Главного управления по делам печати князю Н. В. Шаховскому, с которым находился в дружеских отношениях, со следующей просьбой: «Пребывая теперь в сердце России, Москве, Вы, любезнейший из князей, можете рассеять мое недоумение относительно долго, должайшего непечатания в «Русском обозрении» двух довольно крупных моих рукописей, из которых за повесть «Омут» гонорар (300 р.) получен мною два года тому назад»¹.

В повести выведен человек, который привлекает к себе пристальное внимание читателей, ни разу, однако, не появляясь перед ними. Читатели узнают о нем лишь из рассказов других действующих лиц «Омута». Не выходя, так сказать, на сценическую площадку, этот странный герой захватывает в свои щупальцы жизненную судьбу окружающих его людей, безапелляционно распоряжается ими и, словно злой гений, влечет их в бездну.

Речь идет об известном поэте, которого приятели прозвали Гезиодом; под этой кличкой он и фигурирует у Кулиша. Именно Гезиод и является, по существу, главным героем повести.

«Да ведь это величайшая в России знаменитость! По наше время будет прозвано Гезиодовским, как было Пушкинское время, Карамзинское время.

— Жаль мне, — сказал я, — литературного периода, которому не придумают лучшего названия, но для меня ваш Гезиод не поэт.

— Даже и не поэт! — воскликнул обидчиво Разумков (приятель Гезиода. — *И.Я.*). — Хотя я и не люблю стихов, но его стихи читает вся Россия наизусть.

Я замолчал, и мы расстались довольно холодно» (№ 4, с. 679).

Нужно иметь в виду, что лицо, от имени которого ведется рассказ, если не тождественно, то весьма близко Кулишу по своим вкусам и симпатиям — недаром в письме к Шаховскому от 31 января 1895 г. Кулиш называет повесть «автобиографической игрой фантазии». Вот что сообщает рассказчику его земляк, молодой и талантливый художник Утикай. Своего приятеля Гезиода Разумков, «круглый невежда во всех литературах, приравнивает к Пушкину, ссылаясь на греков, которые-де ставили Гезиода своего выше самого Гомера. <...> Ваш поэтический и этический взгляд на вещи они вместе с Гезиодом читают таким же безумием, как и религиозность. Гезиод у них тем и велик, что развенчал, по их словам, музу Пушкина, сделав ее простою бабою, не брезгающе ничем. «Прекрасное должно быть величаво» — это у них насмешка над здравым житейским смыслом, который не признает ни в чем величавости.

Между тем появление ваше в семье переменяло его положение как домашнего оракула» (№ 5, с. 106).

Художник изображен в весьма сочувственных тонах, и рассказчик с радостью обнаруживает в нем свои мысли, оценки и настроения. «К сожалению, земляк мой попал в общество петербургского Гезиода, которое не способно поддерживать высокого строя в юношеской душе. <...> Он уже заразился легкостью отношения к предмету, заразился недостатком благоговенья к высокому и прекрасному, заразился некоторым кощунством над поэзией артистической жизни» (№ 4, с. 684). Дело в том, что Гезиод, восхищенный, необыкновенной чуткостью кисти Утикая к женской красоте, заказал ему картину, на которой должна быть изображена Вирсавия, поразившая своею красотой Давида, и обещал щедро вознаградить его (см. № 4, с. 672). При этом Гезиод потребовал, чтобы художник рисовал Вирсавию со своей невесты — одной из дочерей Разумкова. Сам Утикай так рассказывает об этом: «Пресыщенный сибарит <...> не мог успокоиться до тех пор, пока ему приятель не доставил такого случая, какой свел было с ума так великолепно потом раскаявшегося пророка и поэта. Они пошли бы в сделку и дальше (Разумкова на это хватило бы), но Гезиод, как я вам сказал, человек blasé². Все-таки не хочет он расстаться с тем, что подсмотрел, и предлагает мне за картину такую сумму, которая поможет мне довершить мое научное и артистическое образование. Эта картина, по его словам, будет иметь почти такое для него значение, какое для одряхлевшего Давида имела живая сунамитянка... <...>

— А я посоветовал бы вам вот что, дорогой земляк, Михайло Петрович: порвите вы всякие связи с Гезиодом и его обществом.

— Всякие связи? Зачем я должен бросить этих людей?

— Затем, что —

Нечисто в них воображенье,
Не понимают нас они»

(№ 4, с. 687)

Утикай верит в себя и надеется избежать влияния Гезиода, сохранив «равновесие между поэтическим и чувственным» (№ 4, с. 688). Но художник переоценил свои силы. Его «безделки, благодаря влиянию Гезиода, раскупаются нарасхват богатыми жертвами его картежной гениальности», он сам говорит о себе: «Я вхожу в моду» (№ 5, с. 99). Гезиод вторгается и в его личную жизнь, разрушая ее так же беспощадно и легко, как и талант. Разбита жизнь и бывшей невесты Утикая, опутанной сетью интриг; умерла от потрясений ее мать.

Итак, широкая популярность Гезиода, стихи которого «в большом ходу» и «что называется, выражают господствующее направление умов» (№ 4, с. 678), мнение, что он выше Пушкина, отсутствие в его поэзии истинных эстетических начал, выражен-

ных в пушкинском «Прекрасное должно быть величаво»... Еще один значительный штрих. Впервые после большого перерыва встретившись с рассказчиком, Разумков говорит ему: «Во времена оны, мне с прозаическими соображениями моими не было ходу в периодических изданиях. Литература предавалась тогда эстетике да этике. Теперь не то: теперь и наши поэты сделались усердными слугами вопросов практических, певцами жизни сермяжной. С одним из них, лучше сказать — с образцовым из них (т. е. с Гезиодом. — *И. Я.*) я дружен...» (№ 3, с. 244—245). Это следует запомнить: «образцовый певец жизни сермяжной».

Вообще все, что делается «в так называемом центре русской гражданственности, русского просвещения и прочая и прочая» (№ 5, с. 120), где alter ego Кулиша очень давно не был, представляется ему каким-то маревом. Еще по дороге туда, остановившись на почтовой станции, он случайно слышит разговор Разумковой с дочерью, которая прониклась идеями хождения в народ и стала проводить их в жизнь. Изображена она какой-то фурией, не желающей пощадить бедную мать, а позже оказывается, что, во-первых, она посещает вечера Гезиода, а, во-вторых, — «любительница корабельного грога» (№ 5, с. 100). «Отец теперь сам боится того радикализма, который положил в основу их (своих детей. — *И. Я.*) воспитания, — рассказывает Разумкова, — он не предвидел крайностей. Сперва он отвергал даже музыку, как элемент, усыпляющий мышление. Теперь, из опасения, как бы либеральные дети не компрометировали его какой-нибудь демонстрацией, дозволил мне развивать в них любовь к изящному» (№ 4, с. 665—666). А эти «крайности» были очень непривлекательны в глазах Кулиша во вторую половину его сознательной жизни. «Идти в народ, не зная, чем был народ и чем он должен сделаться, этот род сумасшествия проявился в нелепо воспитанной молодежи от соединения в душе дикой любви к одним согражданам и дикой вражды к другим. Как социальная болезнь, хождение в народ занимало меня сильно. В ней высказываются и добрые свойства русской природы, и злые начала русской общественности» (№ 3, с. 234). Наталия Разумкова ненавидела, «отвергала все, — с явным неодобрением замечает Кулиш, — кроме простолюдина, способного, по ее мнению, возродить мир на каких-то старых или новых началах, разрушивши все, созданное веками» (№ 4, с. 675).

Но вернемся к Гезиоду. Этот «певец жизни сермяжной» не только «великий поэт», он и «гениальный игрок». И Разумков, по собственному признанию, дружен с ним «не потому, чтобы пленялся его стихами, которые, надо сказать, в большом ходу и восхищают публику на литературных чтениях, нет! а потому, что мы оба довольно счастливы в картах. Он в карты играет гениально. Мы с ним дружны, несмотря на то, что он не читает прозы, а я терпеть не могу стихов» (№ 3, с. 244—245).

Вечера у Гезиода — «резервуар столичных скандалов. Из Гезиодова жилища проведены невидимые слуховые трубы во все дома, где служит пронырливая и болтливая прислуга. Поэту надобно знать все для верного живописанья нравов...» (№ 5, с. 102).

Наконец, Гезиод дьявольски самоуверен и самолюбив.

«Разумков, не смигнув глазом, продолжал.

— Впрочем Гезиод наш и без игры заслуживает посещения. У него собирается, можно сказать, цвет интеллигенции, и не все играют. Вечер оканчивается ужином, всегда веселым. Хорошие вина, славный повар. Разнообразие и терпимость взглядов на вещи. Не будете раскаиваться. Сегодня у него вечер. Я за вами заеду.

— Весьма благодарен, только я предпочитаю провести вечер с книгой.

— Но там вы встретите людей, от которых исходят книги. Там источник литературного движения. И вы не будете чужим. Знают вас некоторые еще по сороковым годам. Вы были автором ненапечатанного романа, единственного в России произведения, которое обнаружило талант, но которого автор не захотел напечатать. Скажите: неужели вы так и не явите его миру?

— Не явлю.

— Почему?

— Потому что оно давно не существует.

— Как! вы сожгли? Жаль. Там казаки, говорят, были изображены пламенно. Казакам теперь очень сочувствуют. Теперь бы ваш роман появился кстати. Но я от вас все-таки не отстану. Хотите, чтоб Гезиод сделал вам визит в качестве журналиста, желающего раздуть приглашенный огонь в алтаре признанного таланта?

— Нисколько не жажду раздуть...

— Как! вы не дорожите его знакомством?

— Не дорожу» (№ 4, с. 678—679).

Гезиод, узнавший об этом разговоре, возмущен. «Он себя воображает литературным монархом и, насупя брови, высказывает удивление, что один из его подданных, да еще провинциал, смеет ни во что ставить даже такое благоволение, как личный визит» (№ 5, с. 107).

Наконец, если прибавить еще один факт из биографии Гезиода, то портрет его в изображении Кулиша будет полным.

«У этого Гезиода был друг, носивший прозвище Протея, и оба они были близки к жене журналиста, которому было присвоено кружком прозвище Невозмутимый. <...> Представьте себе женщину, игравшую среди них роль гетеры. Чьи собственно дети, воспитывающиеся в доме Невозмутимого, этого никто не знает. Но их навещал, как своих, покойный Протей; навещает и теперь, как своих детей, Гезиод. Невозмутимый между

тем разошелся с женой формально, с этою обвенчанною гетерой, и она живет отдельно от него. Разошлась она и с Гезиодом, у которого в доме завелась другая гетера. Он счастливый игрок и купил себе женскую красоту золотом, будучи неспособен привлечь женщину сердцем» (№ 4, с. 667—668). «Отставная Невозмутимая и Гезиодша» — родная сестра Разумкова. Она принимает активное участие в той сети интриг, которыми спутывает Гезиод героев повести, мстя за «пренебрежение к его великости».

Приведенные выше отрывки из «Омута» неопровержимо доказывают, что мы имеем дело с пасквилом на Некрасова. Между тем исследователям Некрасова он остался неизвестен. Не знали о нем и авторы многих работ о Кулише. Только один В. И. Шенрок посвятил «Омуту» несколько строк: «Также продолжали лежать в рукописи «Взаимные ошибки», напечатанные впоследствии в «Русском обозрении» под названием «Омут» (1897, III). Здесь были уже затруднения другого рода (т. е. не цензурные. — И.Я.). Кулиш изобразил по личным воспоминаниям в вельма невыгодном освещении, деятелей редакции «Современника» 60-х годов, вследствие чего многие журналы не без основания затруднялись печатать эту повесть». И еще: в повести «в самом нелестном свете выставлены руководители «Современника» в 60-х годах, Панаев и Некрасов»³. Однако Шенрок этим ограничился. Моя задача заключается в том, чтобы не только подкрепить его забытое указание, но и прояснить социальный смысл пасквиля.

Впрочем, слова Шенрока нуждаются и в некоторых уточнениях. Во-первых, личные воспоминания Кулиша о «Современнике» относятся не к шестидесятым, а к первой половине пятидесятых годов. Во-вторых, в шестидесятых годах Панаев уже не определял идейную физиономию журнала; он умер в феврале 1862 г., но задолго до своей смерти был, по существу, лишь постоянным сотрудником журнала. В-третьих, требует оговорки утверждение, что повесть написана «по личным воспоминаниям», как бы подчеркивающее ее фактичность; между тем личные воспоминания, бывшие личные связи явились скорее стимулом для создания произведения, чем фактическим материалом. В этой связи следует указать и на наличие анахронизмов в «Омуте»: это прежде всего место о хождении в народ.

Отметим еще два-три штриха, которыми охарактеризован в повести «образцовый поэт жизни сермяжной». Приятель приравнивает его к Пушкину, «ссылаясь на греков, которые де ставили Гезиода своего выше самого Гомера». Возможно, что Кулиш имел в виду не только настроения революционной молодежи, высоко ценившей Некрасова, но и конкретный факт: когда Достоевский на могиле Некрасова сказал, что покойного поэта можно поставить тотчас же после Пушкина и Лермонтова, раздались голоса: «Выше, выше!». Гезиод «развенчал музу Пуш-

кина, сделав ее простой бабой». Эти слова, без сомнения, имеют в виду образ некрасовской музы — его стихотворения «Вчерашний день, часу в шестом...» и «Муза»; в последнем — элементы полемики со стихотворением Пушкина «Наперсница волшебной старины...» Наконец, «гениальный игрок» — тема бесконечных обличений Некрасова современниками из враждебного лагеря, которая отразилась и в письмах Кулиша пятидесятых годов. Отрывок об одновременном сожительстве Гезиода, Протей и Невозмутимого с некой гетерой представляет в искаженном виде отношения между Некрасовым, А. Я. Панаевой и И. И. Панаевым. Он воочию показывает, что в пасквиле личные воспоминания, т. е. фактическая их сторона, играет подчиненную роль и препарируется в том направлении, в каком это нужно автору.

Было бы заблуждением думать, что «Омут» вызван только каким-нибудь чисто личными качествами Некрасова, неприятными Кулишу. Личные качества Гезиода показаны в повести как проявление его общественной позиции, его мирозерцания. Но для понимания фигуры Гезиода необходимо перенестись за несколько десятилетий до того времени, когда был написан «Омут».

2

Кулиш примыкал к умеренному, либеральному крылу Кирилло-Мефодиевского общества. Путь к национальному освобождению Украины он видел прежде всего в распространении культуры и просвещения. Кулиш советовал друзьям последовать его примеру и бросить политику, потому что само собою придет время, «когда рухнут стены иерихонские»⁴.

В конце 1845 г. при помощи П. А. Плетнева Кулиш переехал в Петербург. Еще из Киева он писал Плетневу, что «Современник» служит для него «образцом благородных литературных подвигов» (28 января 1845 г.), что и он, и Костомаров «готовы трудиться всеми силами, чтоб представить в «Современнике» противоположность этим эгоистическим, меркантильным антихудожническим журнальным партиям, которые так безжалостно терзают русскую литературу и замедляют ее развитие» (15 октября 1845 г.)⁵. Едва освоившись с новой обстановкой, он сообщал М. В. Юзефовичу: «Современная наша литература представляет печальное зрелище. Представители ее, кроме немногих истинных жрецов поэзии, все народ развратный: другим словом я не могу определить этого коммерческого духа, которым давно заражены старые и молодые сердца, этой жизни суетной, какой все они предаются, этих дерзких суждений о великих писателях». Затем следуют резкие слова о «нейственном потоке краевщины и других литературных партий», о «нынешнем эфемерном направлении» русской литературы и т. д. (25 декабря 1845 г.)⁶.

Таким образом, Плетнев, стремившийся держать «Современник» в стороне от литературной борьбы, Плетнев, для которого послепушкинская литература почти не существовала и который самого Пушкина несколько гримировал под Жуковского, имел основания видеть в Кулише близкого себе по взглядам человека — стоит перелистать его переписку с Я. К. Гротом, наполненную бранью по адресу современной литературы и журналистики, чтобы убедиться в этом. Недаром ведь, думая оставить «Современник», Плетнев предполагал передать его Кулишу, который и до этого помогал ему в редакционных делах. «Очень трудно сойтись с нынешней молодежью, — писал Плетнев Гроту 25 января 1847 г. — Хотя бы отвергала она лжеучения, но самые термины ее отвержения обличают, что она воздана млеком ядоносного учения. Кулеш как-то спасен был ото всего»⁷. С своей стороны, и Кулиш много раз с похвалой отзывался и вспоминал о Плетневе.

Разделяя взгляд на пушкинские традиции, которыми «так пахло в доме Петра Плетнева»⁸, Кулиш, несомненно, был согласен и с некоторыми другими его литературными оценками. Приведу две-три из них, касающиеся Белинского и Некрасова. «В статье Белинского (о «Тарантасе» В. А. Соллогуба. — *И.Я.*), — писал Плетнев Гроту 2 июня 1845 г., — по обыкновению есть преглупейшие парадоксы, например, что в XIX в. искусство должно не иметь другой цели, кроме служения современным общественным вопросам. Итак, по его учению, поэзия не только должна сделаться отголоском политики, богословских и философских споров, но и проектов коммерческих — о пароходстве, о железных дорогах и проч. Итак, уже нет искусства общечеловеческого духа». Через полгода после этого: «Я купил «Петербургский сборник», чтобы сказать о нем слова два в № 2 «Современника». Это альманах, изданный Некрасовым, где вся шайка Соллогуба, Краевского и Белинского. Там и хваленый роман Достоевского «Бедные люди». <...> Даже Майков и Тургенев обратились в каких-то *Некрасовцев...*» А вот что писал Плетневу Грот в ноябре 1846 г., когда вопрос о передаче «Современника» Некрасову и Панаеву был уже решен: «Сегодня получил я № 11 «Современника». Объяснение о продолжении его прочел я не без некоторого — как бы сказать? — содрогания! И Некрасов в числе издателей — творец «1-го апреля»! И что за сотрудники! Признаться, я ожидал общества получше. Но этим брошен новый элемент борьбы в журнальный мир. Пусть переедят друг друга: этого-то и нужно. И публика пусть давится пищею, которую сама себе стряпает»⁹.

Нам неизвестны прямые отзывы Кулиша о Некрасове, относящиеся к сороковым годам, но есть достаточные основания думать, что они не намного отличались от плетневских. Говоря о «неистовом потоке краевщины», Кулиш имел в виду именно

Белинского, Некрасова и других близких сотрудников «Отечественных записок».

Кулиш познакомился с Некрасовым и стал сотрудничать в обновленном «Современнике» уже после возвращения из Тульской ссылки. В 1852—1854 гг. он поместил в журнале целый ряд своих произведений — «Историю Ульяны Терентьевны», «Якова Яковлича», «Алексея Однорога», «Опыт биографии Н. В. Гоголя» и др. Тем не менее он оставался в журнале чужим человеком, пришедшим со стороны. Для Кулиша, хотя и испытавшего на себе влияние натуральной школы, наиболее живыми литературными именами были все же Карамзин, Жуковский, Пушкин — в его «дистиллированной», плетневской интерпретации, В. Скотт; для «Современника» — Гоголь и Диккенс. И характерно, что некоторые из перечисленных выше произведений Кулиша гораздо приветливее встречались врагами «Современника», чем им самим. Так, Б. Н. Алмазов в «Москвитяине» с похвалой отозвался об «Истории Ульяны Терентьевны», видя в ней здоровую реакцию против «фабрикаций, носящих штемпель натуральной школы», и отмечая «благородные чувства и прекрасные мечты» автора¹⁰. Иначе отнесся к повести Тургенев: «Я было начал читать «Ульяну Терентьев» ну» — да что-то мне показалось, что это <...> старая погудочка на новый лад». Весьма сдержанно оценил Тургенев и повесть «Яков Яковлич». Признавая литературный талант Кулиша, он отметил в нем изжитые уже литературные тенденции: «Какая-то ложная струя проходит по всей повести, — писал он Некрасову и Панаеву, — какая-то болезненная и самодовольная любовь к небывалым положениям, психологическим тонкостям и штучкам, глубоким и оригинальным натурам и т. д.»¹¹ Первую книгу «Современника» за 1853 г., в которой значительное место занимает «Алексей Однорог», Некрасов назвал «мрачной», об ее содержании «не стоит ни спрашивать, ни говорить» (X, 187).

Разумеется, имена Гоголя и Диккенса были безразличны и для Кулиша. Но Диккенса он ценил не как художника-реалиста, не за те особенности его таланта, на которые опирались сторонники «гоголевского направления», а за его чувствительность, сентиментализм; Гоголя же он понимал скорее в духе славянофилов, чем «Современника».

Интересный эпизод освещает в своей книге о Кулише В. П. Петров. Кулиш задумал ряд физиологических очерков под общим названием «Прогулки по Петербургу», один из них — «Утро на толкучем рынке» — был напечатан в январской книге «Современника» за 1853 год. Но описание рынка занимает меньше половины очерка, а затем автор переходит к покупке старинных книг, которые обильно цитирует и подробно описывает, как бы забывая свой первоначальный замысел. «В своих «Прогулках по Петербургу», написанных под Диккенса, Кулиш идет на компромисс. Он пишет о физиологическом Петербурге, идет

на базар, но свой натуралистический очерк об «утре на толкучем рынке», свой натурализм он вводит в рамку антикварных тенденций. На базар он идет, как антиквар, антикваризует физиологическую современность. «Диккенса» преломляет сквозь «Вальтер Скотта». Между тем вальтер-скоттизм, идеология провинциального мелкопоместного сквайра, в 50-х годах была в Петербурге неуместна, была явным анахронизмом»¹².

В тульской ссылке Кулиш написал роман «Искатели счастья» и в 1854 г. пытался его напечатать, но Третье отделение нашло, что он «исполнен коммунистических и социальных мыслей, проникнут теми новыми пагубными учениями, которые подрывают все святые основы благоустроенных обществ и от которых произошло и происходит столько бедствия в Западной Европе»¹³. Роман был напечатан лишь в 1903 г., однако истинный смысл его был совершенно непохож на тот, который придала ему русская жандармерия, напуганная событиями 1848 г. и их отзвуками в России. В центре романа — помещик Кремнев. Он хочет осуществить в своем имении идеал человеческой жизни. Но ни коренная перестройка социально-политического уклада николаевской России, ни даже освобождение крестьян от крепостной зависимости не интересуют его. Причина всех бед — в самих людях, которые не «знают цены тому, что имеют, и гонятся за тем, чего не имеют». Единственный путь к счастью — самосовершенствование; блаженство извлекается «изнутри себя, а не из обстоятельств»¹⁴. Народолюбие Кремнева не идет дальше скромной филантропии и идеализации патриархальных обычаев и нравов крестьянства. Его философия, в основном разделяемая Кулишем, это попытка «оздоровить помещичий класс накануне его полного упадка»¹⁵.

Совершенно очевидно, насколько все это было чуждо Некрасову, и не только Некрасову, но и либерально-дворянскому крылу «Современника». Поводом для ссоры Кулиша с «Современником» послужили денежные счета¹⁶, но истинная причина разрыва лежала глубже. Идеология Кулиша отражала интересы и устремления консервативного мелкопоместного дворянства. «Никакая роль так не ладится с моей натурой, — писал он через несколько лет (30 сентября 1858 г.) Плетневу, — как роль мелкопоместного пахаря. Тут я чувствую себя вполне на своем месте». Нет ничего удивительного, что неприязнь Кулиша к общественному и литературному направлению «Современника» переносилась и на личности его редакторов. Именно в годы сотрудничества в «Современнике» он осыпает их руганью¹⁷.

В пореформенные годы Кулиш все более эволюционирует вправо и чем дальше, тем больше отталкивает от себя передовые круги украинской интеллигенции. Особенно резко меняются его убеждения с 1870-х годов, когда он переходит на откровенно реакционные позиции. Буржуазно-националистические взгляды легко уживаются у Кулиша с прославлением царизма. Он осуж-

дает народно-освободительное движение и враждебно относится к социалистическим и демократическим идеям. Улетучиваются всякие оппозиционные настроения. Бывшее казакофильство Кулиша также бесследно исчезает. Казацкие движения он рассматривает как разбойничьи, а не революционные и положительно оценивает историческую роль русского самодержавия, расправившегося с анархическими тенденциями казацкой «черни». М. П. Драгоманов остроумно заметил, что Кулиш полемизировал так страстно, словно защищался от обложившего его хутор казацкого войска.

Нельзя не отметить, что Кулиш не раз резко отзывался не только о Некрасове, но и о лично более близком ему Шевченко: о нем он сказал много теплых слов, но не удержался в ряде случаев и от ругательных характеристик. Они относятся, в частности, к 1890-м годам, когда появился и «Омут». В письмах к Шаховскому Кулиш называет Шевченко «гениальным неучем» и осуждает его «бредни»¹⁸. «Бредни», то есть чуждые ему идеи и идеалы, и объединяли в его сознании Шевченко с Некрасовым.

Анализируя «Омут», необходимо учитывать, что он написан через много лет после встреч и столкновений Кулиша с Некрасовым, поэтому интерпретация его возможна лишь в связи с позднейшей идейной эволюцией Кулиша. Только в связи с нею может быть, например, оценен тот факт, что слова о «певцах сермяжной жизни» вложены в уста явно отрицательного героя, как и слова, в которых дан сочувственный отзыв о казацких движениях. «Этот антикультурный край тем и хорош для идеи свободы, что в нём еще так недавно за свободу народа подвизались Гонты и Железняки. Они резали собственных детей при пламени пожаров. Они кричали: «Крови! крови! крови!» и этот крик не потерял еще своего значения для здешнего народа». — восклицает Наталия Разумкова, один из «диких умов», которые «как духи мрака» барахтаются в России, «страдаая и заставляя других страдать на разные лады» (№ 3, с. 240—241) и «строят утопии на какой-то свободе черни» (№ 4, с. 666). О государственной службе Кулиш говорит, как о «долге жизни вообще и общественно-государственной жизни в частности» (№ 3, с. 228). Правда, его тянет «из ада страстей столичных в тихий рай родного хутора» (№ 4, с. 680), причем хутора представляются ему «оазисами хозяйственной культуры» (№ 5, с. 120). Это нисколько не противоречит буржуазному характеру идеологии Кулиша, но лишь подчеркивает ее деревенско-буржуазную сущность. Кулиш не симпатизировал городской культуре в первую очередь потому, что в городе в годы его старости получили широкое распространение чуждые ему социалистические идеи, росло и крепло рабочее движение.

Но, меняя свои взгляды, Кулиш неизменно, на протяжении всей своей жизни сохранил ненависть к личности и поэзии Некрасова, только побудительные причины бывали подчас разные.

О «плюгавых виршах плюгавого Некрасова» злобно отзывается он в 1856 году¹⁹, о «псевдопоэте Некрасове» пишет за полтора месяца до смерти²⁰. В конденсированном виде эта ненависть закреплена в «Омуте», еще более раздутая воспоминаниями о недолгом сотрудничестве в «Современнике» и разрыве с ним.

Отметим попутно, что Кулиш не первый назвал Некрасова Гезиодом. В конце 1847 г. Гезиодом натуральной школы окрестил его Фаддей Булгарин в одном из своих фельетонов²¹. О том, читал ли его Кулиш, у нас нет сведений. Он был в это время уже в Туле, в ссылке. Но, по всей вероятности, он «Северную пчелу» читал и мог запомнить эту кличку.

«Омут» Кулиша не является единственным пасквилем на Некрасова. Еще в 1858 г. в юмористическом журнале «Весельчак» был напечатан злобный фельетон Н. М. Львова «Опыты биографин», где под именами Ермолая Евсеевича Гуся и Ивана Ивановича Пустяковского выведены Некрасов и Панаев²². Предшественником Кулиша на этом поприще был и редактор «Гражданина» кн. В. П. Мещерский, анонимно выпустивший в 1869 году пьесу «Десять лет из жизни редактора»²³. В ней в лице беспринципного циника и интригана, журналиста и поэта Родиона Васильевича Раздолина изображен Некрасов, а редакция «Современника» представлена каким-то вертепом. Впрочем, сопоставление с черносотенцем Мещерским не казалось бы Кулишу обидным: в годы написания «Омута» Кулиш считал его «своим». Раздраженный тем, что Мещерский не напечатал его повести «Владимирия» и к тому еще потерял рукопись, он писал Шаховскому 9 июня 1893 г., что «как это с русскими людьми бывает часто, своя своих не познаша»²⁴.

Все эти пасквили лишены какой бы то ни было художественной ценности и стоят за пределами литературы, но они представляют некоторый интерес как одно из проявлений непрерывной борьбы реакционных кругов с Некрасовым.

¹ Письма Кулиша к Н. В. Шаховскому хранятся в рукописном отделе Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде (ф. 847 Н. В. Шаховского, карт. 5).

² Пресыщенный (франц.).

³ Шенрок В. П. А. Кулиш. Биографический очерк. Киев, 1901, с. 224 и 99. Сам Кулиш также мимоходом заметил в письме к Шаховскому: «Я и Плетнев одинаково презирали Панаева,— и было за что (читайте мой рукописный «Омут» в редакции «Русского обозрения»)» (Шаховской Н. Памяти П. А. Кулиша.— Русское обозрение, 1897, № 3, с. 206).

⁴ Цит. по кн.: Кириллюк Е. в г. Пантелеймон Кулиш. Харьков — Киев, 1929, с. 17.

⁵ Письма Кулиша к П. А. Плетневу хранятся в рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинского дома) Академии наук СССР (ф. 234 П. А. Плетнева, оп. 3, № 347; см. л. 2 и 16 об.).

⁶ Киевская старина, 1899, № 2, с. 207.

⁷ Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым, т. 3. Слб., 1896, с. 12; см. также т. 2, с. 544—545, 613—614, 812—813 и др.

⁸ Куліш Пантелеймон. Твори. Т. 6. Львов, 1910, с. 380. О Плетневе и его «благодетельном влиянии» на Кулиша см. также: Кулиш П. Воспоминания о Николае Ивановиче Костомарове. — Новь, 1885, № 13, с. 65; Куліш П. Хуторна поезія. Львов, 1882, с. 10—12.

⁹ Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым. Т. 2, с. 485, 663—664 668, 849.

¹⁰ Москвитянин, 1852, № 19, с. 106 и 113.

¹¹ Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем. Письма. Т. 2. М.—Л., 1961, с. 80, 86.

¹² Петров Віктор. Пантелимон Куліш у п'ядесяті роки. Т. 1. Киев, 1929, с. 25.

¹³ Дорошкевич Ол. Куліш на засланні.—В кн.: Пантелеймон Куліш. Киев, 1927, с. 59.

¹⁴ Ежемесячные сочинения, 1903, № 4, с. 288, 271.

¹⁵ Куліш Пантелеймон. Шукачі шастя. Київ, 1930, с. 12 (вступительная статья Е. П. Кирилюка).

¹⁶ См. письма Кулиша к О. М. Бодянскому от декабря 1853 и 12 января 1854 г. (Киевская старина, 1897, № 12, с. 455—456), а также письмо к А. Белобородову от 25 апреля 1896 г. (Україна, 1929, № 12, с. 90).

¹⁷ См. письма к Н. Д. Белозерскому (В. Петров, с. 29) и О. М. Бодянскому (Киевская старина, 1898, № 2, с. 299).

¹⁸ Материалы для биографии П. А. Кулиша.— Киевская старина, 1897, № 5, с. 349.

¹⁹ Письмо к Г. П. Галагану от 20 июля 1856 г.— Киевская старина, 1899, № 9, с. 342; ГПБ архив Шаховского.

²⁰ Письмо к В. В. Тарновскому-сыну от 16 декабря 1896 г.— Киевская старина, 1899, № 1, с. 96—97.

²¹ Ф. Б. Брызги пера.— Северная пчела, 1847, 30 декабря, № 293, с. 1172.

²² См.: Ямпольский И. Г. Сатирические и юмористические журналы 1860-х годов. Л., 1973, с. 10—11.

²³ Об авторстве Мещерского см.: Письма <...> к библиографу С. И. Пономареву. М., 1915, с. 21 и 23, письма М. М. Стасюлевича от 27 января и 8 февраля 1879 г.

²⁴ Шаховской Н. Памяти П. А. Кулиша.— Русское обозрение, 1897, № 3, с. 222.

В. А. ЕГОРОВ

ДВЕ ЗАМЕТКИ О ПАРОДИЯХ Н. А. НЕКРАСОВА

«К НЕЙ!!!!!»

Стихотворение «К ней!!!!!» опубликовано в десятом номере журнала «Пантеон русского и всех европейских театров» за 1840 год и подписано псевдонимом Иван Грибовников. В журнальной публикации сопровождалось редакционным примечанием: «Помещаем это оригинальное стихотворение только для того, чтобы утешить друга нашего Н. А. Перепельского: Грибовников — без вести пропавший пиита — отыскался!»¹ — которое связывало «К ней!!!!!» с напечатанным в предыдущем номере рассказом «Без вести пропавший пиита».

Кажется, будто на стихотворение уже сложилась система оценок, и добавить новые будет трудно. Тем не менее здесь есть нерешенные и спорные вопросы.

Остановимся на некоторых из них.

Прежде всего, «К ней!!!!» устойчиво квалифицируется как пародия, хотя объект пародии четко не установлен. Видимо, это разновидность пародии на один из основных мотивов романтизма — воображаемое путешествие к любимой. В качестве попугачиков обычно выступали птица, луч солнца, мечта и т. д. Вот, например, отрывок из драматической фантазии Н. Кукольника «Джакобо Санназар»:

Ах, птичка, ты летаешь! Дай мне крылья!
Я полечу к окошку Кармозины,
Взгляну, увижу милый образ девы
И ворочусь!..
...Вот я засну — слети, слети, мой ангел,
Минутной тенью, легким привиденьем!..
Ты: да не ты! Черты твои — во мне,
Как облака, толпой несвязной ходят,
И, кажется, твои сверкают очи,
Твои уста, пурпурные уста,
Роскошные, как сон перед рассветом;
Твоих волос каштановые волны;
Твоя рука, как чистый, белый мрамор...
Ах, все твоё — всегда с собой ношу...²

В. Евгеньев-Максимов же считал, что объектом пародирования в «К ней!!!!» послужило стихотворение самого Некрасова «Слеза разлуки»³. Комментируя эту гипотезу, А. М. Гаркави справедливо, на наш взгляд, заметил, что «общего между этими двумя стихотворениями мало, но мысль о том, что Некрасов пародировал собственные стихи, не лишена оснований»⁴. А. М. Гаркави находил в стихотворении один момент, сближающий «К ней!!!!» с автопародией: употребление слова «мечта» в родительном падеже множественного числа, «противоречащее духу русского языка»: «...лишь *мечт* моих ходулями Был к ней я занесен!..» В выражении «ходули мечт» исследователь видел не только насмешку над мечтательностью романтиков вообще, но и открытый автопародийный намек на название книги «Мечты и звуки».

Это верно, но лишь отчасти. Автопародийная струя действительно ощущается в стихотворении. Некоторым мотивам и образам «К ней!!!!» можно отыскать параллели из раннего творчества:

<i>Ранние стихи</i>	<i>«К ней!!!!»</i>
Дай мне беленькую ручку... («Слеза разлуки»)	Любуюсь я торжественными ручками, Приятен мне их белоснежный вид..
Вспоминать и дни и ночи Буду страстный, как волкан... («Признание»)	Душа моя, как кузница, Горит мучительным огнем...
С немой печалью на челе... («Безнадежность»)	А на челе — печаль по мне видна... и т. д.

Но слово «мечт», употребленное Некрасовым в финале пародии, к критике собственного творчества имеет опосредованное отношение.

В журнальной практике 1840-х годов эта грамматическая форма широко употреблялась со ссылками на приоритет О. Сенковского. Так, иронически разбирая грамматические нововведения «Библиотеки для чтения», где О. Сенковский был редактором, С. Навроцкий писал, между прочим: «... теперь уже настала пора избавиться от мечт о родственной любви...»⁵. В «Репертуаре и Пантеоне» в 1843 году: «Сколько желаний, сколько ожиданий, сколько «мечт», говоря, языком «Библиотеки для чтения»...»⁶. Неоднократно иронически по отношению к О. Сенковскому употреблял эту форму В. Белинский: «Что же до таинственного человека, которому будто бы удивляется вся Россия, — его нетрудно угадать по слогу повести г. Веревкина, которая начинается фразой: «Есть разного рода любви: далее можно в ней найти слова «вражд», «мечт» и т. п.»⁷ «И вот для доказательства своей силы в русской грамматике, рецензент («Библиотеки для чтения» — В.Е.) спешит употребить слово «запахов», как он употребляет слово «мозги», «мечт» и т. п.»⁸. «Третий пункт — незнание русского языка; за этот аргумент ухватились даже те, которые пишат: морь (вместо морей), мозгов человеческих, мечт и т. п.»⁹.

Необычная грамматическая форма — один из пунктов реформы русского языка, которую пытался провести О. Сенковский. Включившись в активную борьбу с эпигонством и архаизмом, он иронизировал над широко распространившимися мотивами, такими, как «дева», «мечта», «скука» и т. д., для демонстрации массовости трафаретов широко используя своеобразные неологизмы. Вот пример, наиболее близкий по времени появления к Некрасовской пародии: «Где те блаженные времена, когда Москва и Петербург наперерыв производили по дюжине поэм каждый месяц!.. Легко было тогда писать Летопись: ей стоило только погрузить руку в грудь новых поэм, броситься вниз головою в эти пучины вдохновений, нырнуть в это море поэзии, и она выносила оттуда целые пригоршни драгоценных перлов, целые корзины высоких красот, целые сокровища неподражаемых созданий нашего русского творчества. Она рассыпала их перед изумленными читателями... То было царство дев и мечты, и каких дев, каких мечт мы не видели в ту пору!...»¹⁰.

Развернутых свидетельств о том, как Некрасов относился к реформе Сенковского, нет. Но можно утверждать, что в указанный период он не был так принципиален, как, скажем В. Белинский. Здесь показательно отличие в тоне оценок Некрасова и Белинского повести Веревкина (Рахманного) во втором томе «Ста русских литераторов». Некрасов положительно оценивает ее (см.: IX, 27), не обращая внимания на то, что она написана по грамматическим нормам «Библиотеки для чтения», Белинский на критике языковых новаций строит один из главных пунктов своего резко отрицательного отзыва.

Необходим комментарий и к названию стихотворения. Известно, что Некрасов считал название «К ней» одним из самых пошлых в литературе (см.: 1, 523), тем не менее пользовался им. Так, явно для обхода цензуры под этим названием было опубликовано стихотворение «В неведомой глуши, в деревне полудикой...» (1846). Но в отличие от канонических вариантов заглавия, стихотворение, о котором идет речь, названо с явной установкой на комический эффект — «К ней!!!!», с попыткой! спародировать экзальтированную манеру эпигонского романтизма. Обычно считается, что название это — собственно некрасовская находка. Это не так. Название, видимо, навеяно Некрасову повестью Бальзака «Пьеретта», напечатанной в «Библиотеке для чтения»¹¹ под заглавием «Дуняша». Цитирую соответствующее место: «По временам в журнале (речь идет о журнале «Улей», который издавал один из героев повести — Жюльяр — В.Е.) являлись сентиментальные стишки с таинственным и многозначачим заглавием «К ней!!!» и с тремя восклицательными знаками»¹². Напомню, что в оглавлении «Пантеона» напечатано именно так — с тремя восклицательными знаками.

Думается, что при разборе «К ней!!!!» должно быть названо имя еще одного литератора, на творчество которого ориентируется молодой сатирик. Это — Ф. Кони.

Одна из героинь водевиля Ф. Кони «Петербургские квартиры» читает стихотворную записку:

«Лизанька:

К ней...

В треводненьях вселенной
Я предчувствовал, желал,
Встретил вас, мой друг бесценный!
И борьбою утомленный
Я лишь только обнимал
Дивный призрак — идеал!
И в слоях туманной дали
С тайной негой любви
Преодо мною вы мелькали...
Но когда под кровом ночи
Затуманит небосклон
И дремою сладкой очи
Окует крылатый сон...
Вы откройте нежны веки
Озарите взором свет —
И предстанет к вам — вовеки
Очарованный поэт...
...Что же сказать ему о стихах?.. Хорошо!
Очень хорошо! Прекрасная мысль!»¹³

Лирическая ситуация, как видим, здесь сходна с некрасовской. Оба стихотворения — пародии, но принципы их организации различны.

Пародийный стиль Кони несомненен. «Дивный призрак — идеал», «очарованный поэт», «таинственные скрижали» — все

это слова-сигналы позднего романтизма. Указание на «мысль» в поэзии — отзвук споров о роли мысли в поэзии, усилившихся после выхода статьи С. Шевырева о поэзии В. Бенедиктова. Ироническое отношение к ним автора усиливается тем, что он вложил реплику о «мысли» в уста недалекой Лизы. Пародия Кони не может существовать без «второго плана», без ощущения стиля массовой эпигонской продукции 1840-х годов. Некрасовское же стихотворение менее связано с объектом пародии, оно одновременно выполняет функции и литературной сатиры, и стихотворной юмористики, так как не только вскрывает несообразности литературной манеры «галантерейной речи», но и рисует гротескную ситуацию, в которой осмеивается автор — носитель чиновничьей полукультуры.

Некрасов сделал «второй план» менее ощутимым и сосредоточил внимание на сатирической разработке фабулы стихотворения. Этой цели служит и испытанное в «Без вести пропавшем пиите» сведение традиционных штампов с прозаизмами и вулгаризмами, подчеркнутая фабульность, реализация метафор. «К ней!!!!!» — попытка реализовать нераскрытые с точки зрения Некрасова комические возможности пародии Кони. Некрасов, в отличие от Кони, в общем-то державшегося в рамках пародируемого объекта, «расшифровывает» условные знаки романтизма: «край миров» — «Саратовская губерния»; «в эфире» — «над антресолями»; «роковой супруг» — «Грибовников» и т. д. Отсюда и замеченные современным исследователем особенности стихотворения: «Здесь слишком много прозаических выражений, употребленных специально для того, чтобы вызвать смех у читателей, и потому комизм пародии грубоват»¹⁴.

Однако функциональное назначение «прозаичности» было, на наш взгляд, положительным. Она помогла разрушать «гладкость» эпигонского романтизма, выработать новый язык, являясь заметной вехой на пути к позднейшим «перепевам» (ср., например, с «Колыбельной песней»).

Приведем сопоставление, которое, как представляется, прояснит значение «К ней!!!!!» и аналогичных произведений в творчестве поэта.

В работе по истории русской пародии¹⁵ П. Берков сравнивает былинку о Соловье Будимировиче с пародирующей ее былинкой «Агафонушка»: «Былина о Соловье Будимировиче начинается поэтической характеристикой того, что доступно русскому человеку эпохи создания эпического произведения, характеристикой его безграничной свободы: высота поднебесная, глубота окиян-моря, раздолье по всей земле... На фоне этой свободной жизни и развивается эпическое содержание былин. Прямо противоположную цель имел автор «Агафонушки»... В противоположность широкому границам, вернее безграничности, места действия былины, «Агафонушка» начинается характеристикой ограниченной, сниженной «территории», на которой раз-

вляется далее «стрельба веретанная», действуют «пушки-мушкетеры горшечные» и т. д.¹⁶

Схожий процесс мы наблюдаем и в «К ней!!!!», где ограничение масштабов движения и мышления по сравнению с романтическими канонами имеет не только литературный аспект.

Две эпохи — два отношения к жизни. И в этом смысле некрасовский подход к возвышенным образам романтизма весьма характерен и показателен. Романтическое миропонимание, возникшее под влиянием разрушения феодального уклада жизни, принесло раскрепощение личности, человеческого духа от обветшалых представлений средневековья. В России в 1840-е годы, когда «просветительская и романтическая идея о возможности сознательного руководства обществом оказалась скомпрометированной самим ходом исторического развития»¹⁷, происходит кризис этого миропонимания. И к некрасовской пародии поэту (со всеми необходимыми оговорками, разумеется) можно применить вывод, сделанный П. Берковым, о том, что такого рода пародии — не только сатира на литературное произведение, но и в определенной степени — на саму жизнь.

«КОЛЫБЕЛЬ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА»

Пародия «Колыбель человечества», включенная в текст «Очерков литературной жизни»¹⁸, обычно демонстрируется исследователями как факт перехода Некрасова от эпигонского романтизма к сатирическому его осмеянию¹⁹. Попыток выявить точный объект пародии не предпринималось. Между тем, в современной поэту литературе существовало немало стихотворений, в той или иной степени схожих с «Колыбелью человечества». Большинство из них восходило к одному образцу.

Речь идет о переводе И. Козловым «турецкой повести» Байрона «Невеста абидосская» (*The Bride of Abydos*). Первая часть поэмы открывается описанием «далекого и прекрасного» края:

Кто знает край далекий и прекрасный,
Где кипарис и томный мирт цветут,
И где они как признаки растут
Суровых дел и неги сладострастной,
Где нежность чувств с их буйностью близка,
Вдруг ястреб тих, а горлица дика?
Кто знает край, где небо голубое
Безоблачно, как счастье молодое,
Где кедр шумит и вьется виноград,
Где ветерок, носящий аромат,
Под ношею в эфире утопает,
Во всей красе где роза расцветает,
Где сладостна олива и лимон,
И луг всегда цветами испещрен,
И соловей в лесах не умолкает,
Где дивно все, вид роши и полян,

плении к первой части поэмы: «И девы там свежее роз душистых». Заканчивается же «турецкая повесть» развернутым описанием могилы Зюлейки, розового куста, выросшего на ней. Последние строки «Невесты абидосской» — олицетворение:

А роза все не увядает,
Томится, снова расцветает;
Прекрасна и бледна под чистою росой,
Как щеки красоты при вести роковой.

Таким образом, ироническая формула была подсказана Некрасову самим объектом пародии.

Есть также дополнительное соображение, позволяющее вспомнить именно имя И. Козлова при чтении «Колыбели человечества». Драматург Посвистов, один из героев «Очерков», предуведомляя чтение «Колыбели человечества», говорит: «...Жена моя просто впала в истерику; говорит, не читала отроду ничего превосходнее» (VI, 303). И немного ниже: «Поверите ли, — продолжал драматург, — я сам плакал навзрыд. Что бы, кажется, вымысел, пустяки, а между тем так и прошибают слезы!» (VI, 303). Эти фразы, видимо, навеяны строками из рецензии В. Козлова на собрание стихотворений Ивана Козлова: «Слава Козлова была создана его «Чернецом». Несколько лет эта поэма ходила в рукописи по всей России прежде, чем была напечатана. Она взяла обильную и полную дань слез с прекрасных глаз; ее знали наизусть и мужчины»²⁰.

И все-таки установление «второго плана» пародии «Колыбель человечества» оставляет в стороне главный вопрос: зачем понадобилось Некрасову обращаться к творчеству поэта, никогда не занимавшего видного места в литературном процессе, к тому же в то время, когда, после смерти, произведения его стали восприниматься более как факт истории, а не живой литературной борьбы.

Ответ здесь скрыт как в обстоятельствах личной творческой биографии Некрасова, так и в своеобразии газетно-журнальной полемики первой половины 1840-х годов.

Сблизившийся в этот период с Белинским, Некрасов полностью разделяет общественно-политические и эстетические взгляды критика. Под влиянием Белинского он пересматривает свое отношение ко многим писателям. Думается, что процесс переоценки ценностей коснулся и имени И. Козлова. А то, что Некрасов знал творчество Козлова, видно, например, из рецензии на «Драматические сочинения и переводы Н. А. Полевого» (1842), в которой он «уличает» Полевого в своеобразном присвоении одного из переводов Козлова. Некрасов, правда, допускает ошибку, считая автором стихотворения Томаса Мура (IX, 68), в то время как стихотворение «На погребение английского генерала сира Джона Мура» написано ирландским поэтом Чарльзом Вольфом (1791—1823). «Прекрасные стихи! Удивительные стихи!» (IX, 68), — заканчивает Некрасов рецензию

восклицанием. Не следует, однако, чрезмерно доверять оценочному смыслу этой реплики. Она, думается, вызвана более целями полемики — противопоставить «присвоенное» произведение «патриотическим чувствам» Полевого.

Как бы то ни было, в 1847 году Некрасов в рецензии на поэму Н. Сушкова «Москва» (IX, 164) пишет о Козлове как о безнадежно устаревшем поэте, иронически вспоминая «Чернца» и «Наталью Долгорукую». 1847 год — это через пять лет после рецензии на сборник пьес и переводов Н. Полевого и через два года после публикации «Очерков литературной жизни», включивших в себя пародию «Колыбель человечества». Необходимо также, для полноты картины, отметить, что ироническое отношение к Козлову Некрасов продемонстрировал и впоследствии. Так, в одном из писем А. Майкову (датируемом приблизительно 1850-м годом) он предлагает: «... Не хотите ли написать о Козлове и сантиментальном элементе в поэзии вообще, к чему сей плакса может подать хороший повод» (X, 147) ²¹.

В этом ряду оценок использование произведения Козлова в качестве объекта пародии закономерно. Но очевидно и то, что «Колыбель человечества» пародирует не «сантиментальность», а вторичность «ультраромантической» поэзии, ее тягу к эффектам, удаленность от решения общественных проблем, то есть реализует в художественной форме эстетическую программу Белинского, провозгласившего в период формирования «натуральной школы» служение современности одной из важнейших задач литературы («Для успеха в поэзии теперь мало таланта; нужно еще и развитие в духе времени» ²²). Именно поэтому Белинский резко выступает против эгигонства как явления, мешающего созданию новой реалистической литературы.

«Очерки литературной жизни» представляют собой, очевидно, переделку одной из глав романа «Жизнь и похождения Тихона Тростникова». Действительно, здесь участвуют герои некоторых эпизодов романа, в частности, главы «Необыкновенный завтрак», опубликованный в «Отечественных записках» (1843, № 11). Связь «Очерков литературной жизни» и «Необыкновенного завтрака» уже отмечалось ²³, поэтому можно предположить, что и работал Некрасов над ними приблизительно в одно время — в 1843—1844 годах. Можно предположить также, что непосредственным толчком к написанию пародии явилась мысль или выражение Белинского о второстепенных поэтах пушкинской эпохи.

В обзоре «Русская литература в 1843 году», опубликованном в «Отечественных записках» (1844, т. XXXII, № 1) находим мысль о Козлове, которая, видимо, была близка в этот период Некрасову: «Писать же поэмы, как писали их, например, Козлов, г. Подолинский и прочие, и теперь могли бы многие... Новое время — новые и требования, более трудные для исполнения, чем прежние. Опять вина не поэтов, а времени, —

и ясно, что теперь нашу литературу обеднило время с его неудобноисполнимыми требованиями, а не недостаток в охотниках писать и в таких талантах, которых довольно было и во время оно...»²⁴.

Художественной реализацией образа поэта, который пишет как «во время оно», не чувствующего насущных потребностей общественной жизни, и явился стихотворец Свистов, декламирующий свою поэму «Колыбель человечества».

¹ Пантеон русского и всех европейских театров, 1840, № 10, с. 37.

² Кукольник Н. Сочинения. Т. 9. Спб., 1852, с. 24—25.

³ Евгеньев-Максимов В. Е. Жизнь и деятельность Н. А. Некрасова. Т. 1. М.—Л., 1947, с. 253.

⁴ Гаркави А. М. Некрасов-пародист. — В кн.: О Некрасове. Ярославль. Вып. 2, с. 69.

⁵ Маяк современного просвещения и образованности, 1840, ч. 10, с. 23.

⁶ Репертуар и Пантеон, 1843, т. 1, с. 268.

⁷ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 5. М., 1954, с. 216.

⁸ Там же, т. 4, с. 354.

⁹ Там же, с. 529.

¹⁰ Библиотека для чтения, 1840, т. 42, отд. VI, с. 1. Курсив мой.— В. Е.

¹¹ Там же, т. 39, отд. 1, с. 165—308.

¹² Там же, с. 184. В современном переводе дан другой вариант заглавия — «Ей!!!». См.: Балзак О. Собр. соч. в 24-х т., т. 7. М., 1960, с. 31.

¹³ Пантеон русского и всех европейских театров, 1840, № 4, с. 16. О том, что «Петербургские квартиры» оказали влияние на пародию «К ней!!!!» говорит и использование Некрасовым характерного приема (редкого, впрочем, для Конни): комическая расшифровка поэтического штампа. Ср.: «Щекоткин: Ваш очаровательный портрет будет сохранен.. вот здесь! близ сердца — в боковом кармане...» (там же, с. 61), у Некрасова: «В эфире — там — над антресолями...»

¹⁴ Гаркави А. М. Указ. соч., с. 69.

¹⁵ Берков П. Из истории русской пародии XVIII—XX ввков.— Вопросы советской литературы, 1957, № 5, с. 220—266.

¹⁶ Там же, с. 130.

¹⁷ Русский романтизм. М., 1974, с. 222.

¹⁸ На принадлежность «Очерков...» Некрасову указал А. М. Гаркави (см. его статью «О новонайденном рассказе Н. А. Некрасова «Очерки литературной жизни».— Учен. зап. Ленингр. ун-та, 1949, № 122, сер. филол. наук, вып. 16, с. 125—136).

¹⁹ См. комментарии А. Лурье в шестом томе Полного собрания сочинений Н. А. Некрасова (VI, 563) и к собранию сочинений в восьми томах (Некрасов Н. А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 6. М., 1966, с. 544—545) и А. М. Гаркави к Полному собранию стихотворений в 3-х т., т. 1. Л., 1967, с. 655—656).

²⁰ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 5. М. 1954, с. 69.

²¹ Здесь попутно следует заметить, что в комментариях к этому письму в Полном собрании сочинений Некрасова допущена ошибка — спутаны два Козлова — И. И. Козлов и П. А. Козлов, второстепенный поэт, переводчик, друг Некрасова. Речь в письме к Майкову безусловно идет об И. И. Козлове.

²² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 6. М., 1955, с. 9.

²³ См.: Гаркави А. М. Указ. соч., с. 69.

²⁴ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 8. М., 1955, с. 65.

К ИЗУЧЕНИЮ ЛИРИКИ НЕКРАСОВА В 9-м КЛАССЕ

В последнее десятилетие некрасоведение добилось значительных успехов, написано множество больших и малых исследований, решающих как крупные теоретические проблемы, так и более частные, в целом значительно глубже раскрывающие мир некрасовской поэзии. Успехи научного изучения уже нашли свое отражение в школьной практике и методике. Однако результаты здесь значительно скромнее. Мерилом достижений работы учителей и методистов выступает восприятие Некрасова школьниками, успех определяется живостью и многогранностью тех связей между поэтом и современным поколением, которые возникают в результате школьных уроков. К сожалению, исследования по восприятию продолжают констатировать угасание интереса к лирике Некрасова в старших классах. Как правило, хороший учитель добивается уважительного отношения в идеям и пафосу поэзии Некрасова, но победить предубеждение о том, что все это было актуально лишь в XIX веке, а сегодня уже устарело и потеряло свое значение, удается значительно реже.

Школьная программа включает довольно большое число некрасовских произведений: «Крестьянские дети» (4-й класс), «На Волге» (5-й класс), «Мороз, Красный нос» (6-й класс), «Размышления у парадного подъезда», «Железная дорога» (7-й класс). Девятый класс — завершающий этап изучения. Следуя программе, учитель может отвести на лирику 4—5 часов, при этом текстуально изучить стихотворения «Поэт и Гражданин», «Памяти Добролюбова», «Элегия». Поэма «Кому на Руси жить хорошо» подводит итог работы над творчеством поэта.

Обычно девятиклассники хорошо помнят прочитанные в 4—7-х классах произведения Некрасова, знают, какое большое место занимала в его поэзии жизнь народа. На вопрос, о том, какие представления имеют учащиеся о личности Некрасова, они отвечают: «Некрасов сочувствует бедным людям и борется за народ», «Некрасов был революционером-демократом, его переживания, думы направлены к народу», «Некрасов готов отдать все за народ», «Некрасов призывал своей поэзией к борьбе». Отмечая прямолинейность и односторонность этих характеристик, нельзя не чувствовать, что к началу девятого класса общее представление о главном содержании и пафосе некрасовской поэзии уже прочно сложилось. И хотя представление это поверхностно, лишено подлинного историзма, слабо развиты эстетические критерии, его необходимо иметь в виду: встреча с поэзией Некрасова в 9-м классе должна стать новым открытием, а не повторением уже известного. Каково содержание этого открытия? Очень многое здесь определяется выбором главного направления в изучении темы. Основное методическое

пособие для учителя девятого класса рекомендует прежде всего показать Некрасова как художника, раскрывая его новаторство в поэзии¹. В других работах заметно стремление опереться на теорию автора, научить чувствовать лирическое переживание, составлять представление об авторском «я»². Последнее направление мы считаем более точным.

Однако, разделяя мнение о том, что образ поэта складывается в процессе непосредственного чтения стихотворений, считая, что именно на развитие этого навыка следует прежде всего ориентировать анализ, мы все же полагаем, что в период, когда читательский опыт еще ограничен, восприятие автора в тексте, особенно лирическом, требует активной поддержки сведениями о реальном, биографическом авторе. Чем больше узнают учащиеся о каких-то замечательных качествах реальной личности поэта, проявившихся в дружеских, семейных и общественных отношениях, чем больше представляют людей, с которыми он общался, конкретные дела и поступки, тем ближе и доступнее становится для них весь мир его поэзии, характер лирического «я». Представления, почерпнутые из переписки и дневников, воспоминаний современников, взаимодействуют с миром чувств и мыслей, воспринятых при чтении стихотворений, сливаются в единый образ личности. На наш взгляд, процесс приобщения к лирике Некрасова в старших классах во многом зависит от того, насколько удастся учителю соединить чтение и анализ произведений с краткими, но выразительными комментариями-размышлениями об особенностях Некрасова человека и поэта, с чтением свидетельств современников, автобиографических материалов. Если подобная работа сопровождается изучением почти всех поэтов в школе, то в отношении Некрасова это происходит значительно реже. Широко используется несколько биографических рассказов (о матери, страдавшей от крепостника-отца, о голодной юности в Петербурге, о работе в «Современнике»), но настоящего отбора сильных, впечатляющих свидетельств о той или другой особенности выдающегося поэта и человека для школы еще не сделано. Нередко поэтому и к концу изучения Некрасова в 9-м классе, старшечки почти не открывают для себя Некрасова. Чтобы заново пережить величие некрасовской гражданственности, надо узнать человека в целом, полюбить все лучшее, что было в нем.

Мы полагаем, что цель первых двух уроков (закомство с биографией и сборником стихотворений 1856 года) — принести новые и неожиданные впечатления, создавая у девятиклассников более живые и многогранные представления о личности Некрасова.

Как показал наш эксперимент, большой эмоциональный заряд содержат <Автобиографические записи> Некрасова³. Несмотря на их незаконченность и некоторую неточность, заметки

очень содержательны и выразительны. Они не только сообщают большой фактический материал, но создают прекрасную атмосферу для раздумий о личности Некрасова. Заметки хорошо звучат в исполнении заранее подготовившихся нескольких учеников (нередко исполнители по собственному желанию заучивают свои отрывки наизусть). Монтаж составляет учитель на основе варианта 1872 года, дополнив его отдельными наиболее выразительными фрагментами из набросков 1877 года. Так, начало рассказа о детстве и родителях более эмоционально и зримо в варианте 1877 (2); хорошо использовать размышление из части (4) со слов «Об отношениях ко мне Грешнева и грешневцев...» до: «Написав этот стих еще почти в детстве, может быть, я желал оправдать его на деле»; из части (5) со слов: «Господи! сколько я работал...» В качестве вступления к монтажу учитель кратко сообщает историю создания автобиографических записей, переписку по этому поводу между Некрасовым и Тургеневым 1855 года⁴.

С помощью учителя девятиклассники отмечают удивительную скромность и сдержанность в рассказе о себе, великолепную память и свежесть чувств (как тепло говорит Некрасов о матери: «красавица... с удивительным голосом», с какой живой иронией вспоминает первые опыты стихотворства, как строго судит себя за попытку защиты сборника «Мечты и звуки» и как в последние месяцы жизни горячо любит родные места, без конца возвращаясь к описанию дороги, кустов, полей...). Вопросы: «Почему читатели не приняли «Мечты и звуки»? «Почему Белинский, разругав начинающего поэта, через несколько лет пришел в восторг от «Родины»? «Чему и как учился молодой Некрасов в эти годы?» — и перечитывание свидетельств поэта позволяет учащимся самим оценить тот процесс стремительного, восхождения по пути самообразования и духовного развития, формирования серьезных убеждений и интересов, который юноша прошел без всякой поддержки семьи, преодолевая дурные влияния того социального слоя, с которым столкнула его суровая действительность. Какого напряжения потребовала от него жизнь, какую волю и целеустремленность проявил он, как могуч был порыв к прекрасному, заставляющий настойчиво поступать в университет, бесконечно много читать, писать, посещать театр. Просто и подчас деловито звучит автобиографический рассказ, но за ним — борьба и становление незаурядной личности, побеждающей обстоятельства.

На этом же уроке ребятам предлагались высказывания современников об одном из главных качеств Некрасова — его удивительном уме. Подборка этих высказываний, принадлежащая М. Гину⁵, позволяет поставить вопрос: «Чем можно объяснить, что Некрасов, рано проявивший замечательный организаторский талант и ум, по силе которого он мог занять первое место «на любом поприще, которое он избрал бы для себя»⁶, не оста-

вил поэзии как простого увлечения юности, но всю свою жизнь связал с русской литературой и журналистикой?».

Главное содержание второго урока — сборник стихотворений 1856 года, цель — открытие «тайны личности поэта». Читаются и анализируются высказывания В. Г. Белинского: «...приступая к изучению поэта, прежде всего должно уловить, в многообразии и многообразии его произведений, тайну его личности...»⁷.

«...Не всякий, кто пишет стихи, выражает свою личность: выражает ее тот, кто родился поэтом; ...не всякая личность, но только замечательная стоит изучения»⁸.

«Но каким же образом уловить тайну личности поэта в его творениях? Что должно делать для этого при изучении произведений его?»

Изучить поэта значит не только ознакомиться, через усиленное и повторяемое чтение, с его произведениями, но и переувлечь, пережить их»⁹.

В словах Белинского учащиеся находят множество указаний для себя. (Между прочим здесь и убедительный ответ на вопрос о Некрасове — он не оставил поэзии потому, что такова власть таланта, потому, что «родился поэтом»).

Главный вопрос урока: «Какие особенности личности поэта открывались современникам уже в сборнике стихотворений 1856 года? В чем была их притягательная сила?» Слушается группа стихотворений, близкая по форме выражения авторского сознания и по характеру переживания. Например: «Маша» (1855), «Гадающей невесте» (1856), «Памяти Асенковой» (1855), «Памяти приятеля» (1853), «Еду ли ночью по улице темной» (1847), «Внимая ужасам войны» (1856).

Ставятся вопросы: «Что заставляло поэта писать об этих разных людях: безвестной молодой суружеской паре и милой девушке, мечтающей о счастье, талантливой актрисе и выдающемся друге молодости; молодой женщине, страстно борющейся за счастье и так и не нашедшей его, и старых матерях, потерявших сыновей на войне? Есть ли что-то общее в этих героях и их судьбах? Как такого рода произведения раскрывают внутренний мир автора?».

Близкие друзья поэта не раз отмечали его особое умение любить людей. Так, Боткин писал ему: «Я не знаю другого сердца, которое так же умеет любить, как твое»¹⁰. Эта душевная особенность своеобразно отразилась в стихотворениях первого сборника. Пройдя суровую школу жизни («... восемь лет боролся я с нищетою, видел лицом к лицу голодную смерть» (XI, 133), Некрасов не ожесточился, а научился любить. И в годы, когда для него самого наступило материальное благополучие, он никого и ничего не забыл. Люди, встреченные в суровые и трудные дни, их лица, их характеры, их жизненные судьбы, борьба и гибель тревожили воображение, заставляли братья

за перо: «Если долго сдержанные муки, накипев, под сердце подойдут, я пишу...» Душевной отзывчивостью, даром сострадания, сопереживания, качеством глубоко национальным, близким и понятным всякому русскому, свойственным всем большим нашим поэтам, был необычайно щедро одарен Некрасов. Дар прекрасный, но суровый, приносящий человеку немало трудных минут. Не часто можно встретить у поэтов такого рода признания о процессе рождения стихотворений: «... чуть ничего не болит и на душе спокойно, приходит Муза и выворачивает все вверх дном;.. начинается волнение, скоро преходящее границы всякой умеренности, — и прежде чем успею овладеть мыслью, а тем паче хорошо выразить ее, катаюсь по дивану со спазмами в груди, пульс, виски, сердце бьют тревогу — и так, пока не угомонится сверлящая мысль» (X, 198).

Хорошо, если на этом уроке прозвучат и такие шедевры некрасовской интимной лирики, как «Давно — отвергнутый тобою» (1855), «Где твое личико смуглое» (1855).

Обобщая все впечатления первых двух уроков, учитель скажет, что пока перед нами вырисовывается лишь общий контур тех замечательных качеств, которые позволили Некрасову стать представителем духовной жизни целого поколения в один из сложнейших периодов истории: соединение, на первый взгляд, несоединимых качеств — нежного, любящего сердца и блестящего аналитического ума, поразительной талантливости и сохраненной до последних лет скромности, требовательности к себе, безжалостной самокритичности. Искренность чувства и открытость героя некрасовской лирики, его умение переживать общественное как глубоко личное, его демократизм и знание жизни, широкая обращенность к людям и любовь к ним вызвали активное сопереживание читателя, находившего в авторе необходимого ему верного друга и умного собеседника.

Дальнейшие уроки, как правило, посвящаются отдельным программным стихотворениям. Несмотря на ограниченность школьного времени, учитель все же может размышлять над «тайной личности» поэта. Приведем один из возможных вариантов работы над стихотворением «Памяти Добролюбова». На наш взгляд, существующие обширные материалы научного анализа этого произведения позволяют построить урок несколько более повышенной трудности, поставить школьников в положение исследователей, размышляющих над историей создания стихотворения, самостоятельно открывающих глубину его содержания.

Урок называем «Память сердца», подзаголовок — «В лаборатории поэта». Вступительное слово учителя — краткое размышление о таланте дружбы, свойственном Некрасову.

Есть у Некрасова стихи, которые необычайно полно говорят о лучших свойствах его души — это стихи, посвященные друзьям.

С юности и до последних лет жизни сохранил Некрасов способность горячо привязываться к людям, ценить талант, высокое образование и художественный вкус, стойкость убеждений, высокую мораль. Постоянно видел он в друзьях пример для себя. Немало ударов вынес поэт и среди них — потерю дорогих людей. Так сложилась его жизнь, что он терял друзей одного за другим. Одни уходили, обнаружив несходство идейных позиций (Тургенев), других уносила смерть (Писарев, Добролюбов), третьих — ссылка и тюрьма (Михайлов; Чернышевский). В этих испытаниях проявил поэт истинный талант дружбы. Он умел помнить, умел быть верным великим друзьям. Он бесстрашно посещал их в тюремных казематах, посылал слова приветов в ссылку, он писал вдохновенные гимны о людях, самые имена которых были под запретом.

Особая страница дружеских связей Некрасова — отношение к Добролюбову. В 1857 г. молодой Добролюбов, едва окончивший педагогический институт, возглавил критический отдел «Современника» — журнала, которому Некрасов посвятил многие годы жизни. Отличаясь замечательным пониманием людей, Некрасов высоко оценил нового сотрудника: «В Добролюбове во многом повторился Белинский, насколько это возможно в четыре года: то же влияние на читающее общество, та же принципиальность и сила в оценке явлений жизни, та же деятельность...» (XII, 190). Некрасов был на 15 лет старше Добролюбова. В поведении и образе жизни юноши многое удивляло и восхищало его. Позже он писал: «С детства прививается к нам множество дурных привычек, известных под именем «уменья жить». Мы от лени говорим «да» там, где следовало бы отвечать «нет»; улыбаемся, по слабодушию, там, где следовало бы браниться; прикидываемся внимательными к какому-нибудь вздору, на который следовало бы отвечать смехом или даже негодованием. Ничего подобного в Добролюбове не было. Он смеялся в лицо глупцу, резко отворачивался от негодяя, он соглашался только с тем, что не противоречило его убеждениям» (IX, 490). Дружба между ними еще только завязывалась. Глубокая симпатия Некрасова проявлялась в заботливости, стремлении уберечь неопытного в житейском отношении юношу от материальных невзгод. Во время лечения Добролюбова за границей Некрасов настойчиво убеждал его не думать о расходах и оставаться там столько, сколько требует здоровье. Зная о щепетильности молодого друга, он находил слова и доводы, убеждая взять деньги на лечение: «Я уже сам не раз говорил, что Ваше вступление в «Современник» принесло ему столько пользы (доказанной цифрой подписчиков) в послед<ние> годы, что нам трудно и сосчитать, и во всяком случае мы у Вас в долгу, а не Вы у нас... Куда Вам прислать денег и кому здесь дать? Пишите. Ну! надоела эта материя» (X, 421).

«Любовь к Добролюбову, — писал Чернышевский, — могла освежать сердце Некрасова и, я полагаю, освежала...»¹¹. Особенно трогательно заболелся Некрасов о Добролюбове в последние месяцы жизни великого критика, во время обострения его тяжелой болезни¹². Безвременная кончина Добролюбова (от туберкулеза легких, в возрасте 25 лет) глубоко потрясла Некрасова. П. И. Вейнберг, видевший Некрасова в тот роковой день (17 ноября 1861 г.), рассказывает, что Некрасов плакал (II, 679).

На похоронах Добролюбова Некрасов выступил со взволнованной речью, а через несколько часов написал стихотворение «20 ноября, 1861», которое начиналось так:

Я покинул кладбище унылое,
Но я мысль мою там позабыл...

Памяти Добролюбова Некрасов остался верен до конца своих дней. В честь его он создал одно из лучших своих стихотворений. Очень хорошо, если стихотворение будет прочитано в классе кем-либо из учеников. Вообще, на наш взгляд, первое знакомство с этим произведением должно состояться еще в процессе подготовки домашнего задания. Полезно предложить не только прочитать, но начать уже заучивать отдельные строфы наизусть, самостоятельно проделав первичный анализ по вопросам:

«Какие политические и общественные взгляды Добролюбова воплощены в стихотворении?» На текстовом материале должно быть показано, что основу этих взглядов составляют революционность и патриотизм. Следует выяснить смысл выражений: «учил ты жить... для свободы», «учил ты умирать», «честные сердца», «светлый рай».

«Какими личными чертами наделен в стихотворении Добролюбов?» Речь заходит о его замечательном уме («светильник разума»), о высоких качествах его души («сокровища душевной красоты»), о его принципиальности («суров ты был»). Учитель отмечает, что таким Добролюбов был и в жизни. «Суров ты был» — характерная примета Добролюбова, суждения которого отличались резкостью, бескомпромиссностью, последовательной принципиальностью.

Стихотворение звучит торжественно и скорбно. Чувством восхищения и глубокой печали охвачен автор. Он восхищается величием души и жизненного подвига героя скорбит о невосполнимой утрате. Глубоко личное, задушевное отношение к герою достигается обращением к нему на «ты». Целых три таких обращения: к герою, к русской земле, к природе-матери — передают взволнованность автора, высокую патетику.

Завершив этот первый анализ, учитель настроит класс на новый более серьезный этап работы. На первый взгляд, значение и смысл стихотворения открываются сравнительно легко.

Может быть, даже не понимая до конца отдельных метафорических образов, читатель ощущает их пафос. Но в истории стихотворения есть факты, которые заставляют задуматься.

1. В дни смерти Ф. Энгельса В. И. Ленин пишет некролог о нем. Эпиграфом он берет стихи:

Какой светильник разума угас!
Какое сердце биться перестало!¹³

2. А. М. Горький пишет Н. К. Крупской о В. И. Ленине: «...и всю ночь я думал о том: «Какой светильник разума угас, какое сердце биться перестало!»¹⁴

Почему строки, посвященные конкретному человеку, пережили свое время, служат и сегодня выражением сильных чувств? Случайно ли, что стихи о Добролюбове вспоминаются в дни скорби о выдающихся деятелях, вождях революции?

Способность к долгой жизни приобретают стихи, в которых мысль и чувство достигают особой силы обобщения и устремленности в будущее, а слово и ритм предельно выразительны. Такие стихи — особая удача поэта, но появляются они как результат большой внутренней работы.

Как создавалось стихотворение «Памяти Добролюбова»? Воссоздадим, хотя бы в общих чертах процесс работы поэта.

Н. Добролюбов умер в 1861 г. Стихотворение о нем впервые опубликовано в «Современнике» в 1864 г. Возникает вопрос: «Почему потребовалось три года для его написания? Думал ли Некрасов о Добролюбове в эти три года, писал ли что-нибудь?» На партах лежит заранее подготовленный материал для ведения школьного исследования, три листка с текстами:

1) стихотворение «20 ноября 1861»;

2) отрывки из статьи Некрасова «Посмертные стихотворения Н. А. Добролюбова» (1862);

3) вариант стихотворения «Памяти Добролюбова» (1864)¹⁵.

Задание классу — прочитать стихотворение «20 ноября 1861» и отрывки из статьи. Сравнить их содержание. О чем мог писать Некрасов в первые дни потери, в каком состоянии он был? Как рассказывает он молодежи о Добролюбове спустя несколько месяцев после его смерти? Учащиеся отмечают, что стихотворение «20 ноября 1861» доносит чувство бесконечного горя, охватившего поэта, не позволявшее в эти первые дни как-то анализировать значение личности Добролюбова. Некрасов выразил свою сердечную скорбь человека, потерявшего близкого друга. Видимо, стихотворение очень точно передавало его состояние. Речь о Добролюбове, сказанную студентам 2 января 1862 г., Некрасов заканчивает чтением этого стихотворения.

Проходит несколько месяцев и в «Современнике» появляется статья, отражающая первые итоги размышлений над бумагами и стихотворениями Добролюбова, ранее неизвестными Некрасову. Уже эта статья содержит довольно полную характеристику

Добролюбова как человека и общественного деятеля. Некрасов пишет о патриотизме и высоком сознании долга, характерном для выдающегося критика, о его революционной активности и страстной агитации («резкий, независимый, отрезвляющий, на дело зовущее голос»), поразительной талантливости, наконец, чистоте и самоотверженности. Кажется, что уже к этому времени Некрасов располагает достаточным количеством наблюдений и выводов, однако до появления стихотворения пройдут еще годы. Почему?

Второе задание классу. В каком направлении шла работа поэта в период с 1862 по 1864 годы? Сравним характеристику Добролюбова в статье и в стихотворении 1864 года. Какие новые качества находит поэт? Какие опускает? Где конкретнее чувствуется живая личность, больше биографических подробностей?

В статье живее чувствуется конкретная личность, чем в стихотворении. Так, в статье говорилось о Добролюбова-критике («Добролюбова должно изучать в его критических статьях»), Добролюбова-поэте (приводились тексты).

Все эти факты исчезают из стихотворения. Ни о критической, ни о публицистической или поэтической деятельности не упоминается. Некрасов говорит о «вещем пере», но это образ, вмещающий очень большое обобщение, характеризующее все виды творческой деятельности. Так же обобщенно звучат выражения «свои труды, надежды, помышленья ты отдал ей» или «ты честные сердца ей покорял». Чем занимается герой? Можно представить любой род деятельности во имя родины.

Казалось бы, в такое стихотворение, посвященное конкретному человеку, естественно было бы включить штрихи биографии, какую-то индивидуальную черту характера или внешности. Мы видим обратное. Поэт намеренно отходит от всего, что могло бы относиться к одному конкретному человеку.

Каково главное качество революционера в стихотворении 1864 г.? Без наличия 18—25 строк да еще с эпитафией из стихотворения Добролюбова главной становилась мысль о жертвенности и аскетизме, готовности подчинить всю жизнь, и даже отдать ее во имя дела революции. О необходимости этого качества говорил Некрасов еще в статье, теперь он вновь акцентирует его. Строки стихотворения «Сознательно мирские наслажденья ты отвергал» в сжатой, но очень выразительной форме повторяют тезис статьи: «Он сознательно берег себя для дела».

Почему Некрасов так настойчиво писал о суровости и аскетизме? Ученики часто убеждены, что эта черта была свойственна Добролюбову. Учитель расскажет, что это не совсем так, Добролюбов много работал, на радости жизни у него оставалось мало времени, но он не был «сухим» человеком, и сам не проповедовал аскетизма. Наоборот, в письмах и лирических

стихотворениях он прославлял любовь. Он был нежным и влюбчивым юношей. Он писал в дневнике: «Я никогда не мог жить без любви, без привязанности к кому бы то ни было. Это было так, что я себя ни zapomню»¹⁶. Учащиеся с удивлением и удовольствием слушают взволнованные строки из письма к И. И. Бордюгову, где Добролюбов рассказывает приятелю историю одного своего увлечения¹⁷.

Добролюбов нежно любил мать, был заботливым братом, искренним и преданным другом. Некрасову были близки эти качества, он высоко ценил их в людях. Почему же в рассказе о Добролюбове он опустил их и фактически отошел от биографической точности? Имел ли он на это право?

Так учащиеся подойдут к пониманию особенности работы Некрасова. Создавая образ действительно жившего прекрасного человека, он не стремился к портретной точности. Тщательно работая над фактическим материалом, отбрасывая одни биографические подробности, выдвигая на первый план другие, он создавал образ революционного деятеля своего времени. В период 1861—1864 годов он приходит к убеждению, что главное качество революционера — готовность к самопожертвованию, суровый аскетизм в повседневной жизни — закалка перед грядущими испытаниями. Несколько лет Некрасов проверял эту мысль, он знал, как прислушивается к его голосу молодежь. Он обратился к ней со своим призывом только тогда, когда убеждение окончательно созрело, когда стало ясно, что без великих жертв не обойтись.

Последнее задание. Сравнить вариант 1864 с окончательной редакцией 1869 г. Почему в 1869 г. Некрасов убирает эпитафию? Какие мысли в стихотворение вносят два новых четверостишья?

Отсутствие эпитафии несколько смягчало утверждение о неизбежности драматической судьбы для революционера. Теперь Некрасова еще более волнует нравственный и духовный облик борца.

Уже в статье 1862 г. он спорил с теми, кто называл Добролюбова «человеком без сердца». Богатство души и ума подчеркивалось в редакции 1864 года строками:

Какой светильник разума угас!
Какое сердце биться перестало!

Новые четверостишья 1869 года утверждали эту особенность облика революционера 60-х годов новой великолепной словесной формулой — «Сокровища душевной красоты совмещены в нем были благодатно». Еще выразительнее зазвучала мысль о гармоничности прекрасном человеке. Образ отличается той емкостью, которая дает полный простор воображению читателя. Если в 1864 году Некрасов был убежден, что главное свойство русского общественного деятеля его времени — суровый аске-

тизм, необходимый для победы в невероятно трудном деле, то к концу 60-х годов облик приобретает новые черты. Некрасов выделяет особую гармоническую цельность людей этого типа, их высокое предназначение и особую роль в жизни общества.

Два новых четверостишия 1869 года — по существу новое великолепное открытие, позволившее поэту заглянуть далеко вперед, во многом угадать тот тип революционера новой уже эпохи, когда революция призовет в свои ряды лучших из лучших, в ком действительно будут совмещаться «сокровища душевной красоты». Поэтическое провидение — залог долгой жизни произведения.

Заключает коллективное исследование беседа по вопросу: «Какие новые качества Некрасова поэта и человека раскрывает история стихотворения «Памяти Добролюбова». Она ясно обнаруживает в Некрасове тот талант Гарибальди, о котором писал Добролюбов. Страстная мечта о революции, убежденность в необходимости для молодежи революционного идеала и примера побуждают Некрасова к большому творческому поиску, который так блистательно завершился гимном во славу борцу. Дома учащиеся пишут сочинение: «Два стихотворения о Добролюбове» или «К истории одного стихотворения».

Выделив в настоящей статье вопрос формирования представлений о Некрасове человеке и поэте, мы не считаем его единственным направлением школьного анализа. Нам очень близка мысль, высказанная Р. Д. Мадер¹⁸, о необходимости введения учащихся в «некрасовскую концепцию личности», раскрытия перед ними тех ее аспектов, которые сохраняют современное звучание. Такого рода анализ может стать органическим продолжением предлагаемой нами системы.

¹ См.: Русская литература в 9 классе. М., 1975, с. 179.

² См.: Володина И. В. «Это было раненое сердце» (Уроки по произведениям Некрасова в IV—VII классах). — Литература в школе, 1980, № 4.

³ См.: Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. в 12-ти т., т. 12. М., 1953, с. 11—23.

⁴ Там же, с. 349—354.

⁵ См.: Гин М. От факта к образу и сюжету. М., 1975, с. 24—26.

⁶ Там же, с. 24.

⁷ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 7. М., 1955, с. 307.

⁸ Там же, с. 308.

⁹ Там же, с. 310.

¹⁰ Голос минувшего, 1916, № 9, с. 176—177.

¹¹ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. Т. 1. М., 1939, с. 748.

¹² Об отношениях Добролюбова с Некрасовым см.: Евгеньев-Максимов В. Е. Жизнь и деятельность Некрасова. Т. 3. М., 1952, с. 74—81.

¹³ См.: Ленин В. И. Фридрих Энгельс. — Полн. собр. соч., т. 2, с. 5.

¹⁴ Горький М. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 30. М., 1955, с. 167.

¹⁵ Текст подготавливается согласно комментариям к стихотворению (11, с. 679): «В «Современнике» стихотворение напечатано без подписи, без двух четверостиший, следующих за словами «Какое сердце биться перестало» и без указания, что стихи посвящены Добролюбову. Вместо заглавия

были поставлены три звездочки и под ними в скобках — «Отрывок». Ниже, в качестве эпиграфа следовали стихи Добролюбова:

«Милый друг, я умираю,
Но спокоен я душою
И тебя благословляю —
Шествуй тою же стезею».

¹⁶ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. Т. 10. М., 1951, с. 26.

¹⁷ Добролюбов Н. А. Собр. соч. Т. 9. М.—Л., 1964, с. 402—406.

¹⁸ См.: Мадер Р. Д. Анализ поэтического текста на уроках литературы. М., 1979, с. 45.

М. В. ТЕПЛИНСКИЙ

ДВЕ АНКЕТЫ О НЕКРАСОВЕ

Историко-функциональное изучение литературы предполагает, в частности, накапливание сведений о жизни художественных произведений в сознании ряда поколений. С таким аспектом литературоведческих исследований смыкается и стремление представителей педагогики уяснить, как школьники и студенты воспринимают учебный материал. Естественно, существует принципиальное различие в восприятии учащимися физики, химии, лингвистики и т. д. — с одной стороны, и, с другой стороны, художественной литературы, которая по самой природе своей требует личностного и избирательного к себе отношения. Вот почему вопросы о понимании и оценке сегодняшней молодежью произведений художественной литературы, созданных в прошлые эпохи, важны и для литературоведа, и для учителя. В связи с этим, возможно, представят известный интерес материалы двух анкет о Некрасове, которые я провел с промежутком в 20 лет: в 1959 г. среди девятиклассников школ г. Южно-Сахалинска и в 1979 г. среди первокурсников филологического факультета Ивано-Франковского педагогического института.

Ученикам и студентам были предложены три вопроса, формулировки которых совпадали — за одним исключением, о котором будет сказано ниже.

Вопрос о любимых стихотворениях Некрасова не вызвал затруднений: и в 1959, и в 1979 годах назывались прежде всего произведения, которые входят в школьную программу (что касается Некрасова, то изменения в программе по литературе за 20 лет произошли не очень существенные). В настоящее время в различных классах изучаются такие произведения Некрасова: в 4-м — «Крестьянские дети», в 5-м — «На Волге», в 6-м — «Мороз, Красный нос», в 7-м — «Размышления у парадного подъезда», «Железная дорога», и, наконец, в 9-м — «Поэт и гражданин» (отрывок), «Памяти Добролюбова», «Элегия» («Пускай нам говорит изменчивая мода...»), «Кому на Руси жить хорошо». Эти произведения обычно и назывались в анкетах.

В 1979 г. студенты-первокурсники чаще всего вспоминали «Железную дорогу». Затем (по частоте упоминаний) шли: «Размышления у парадного подъезда», «Памяти Добролюбова», «Кому на Руси жить хорошо», «Элегия», «Поэт и гражданин», «Русские женщины».

В выборе именно этих произведений, как уже было сказано, нет неожиданности. Но чем объяснить большую популярность тех стихов, которые изучаются в 7-м классе, — а не в 9-м? В данном случае нет оснований говорить о случайности. По существу, те же результаты дала и анкета двадцатилетней давности — правда, с некоторыми изменениями.

В 1959 г. анкета проводилась сразу же после изучения девятиклассниками темы о жизни и творчестве Некрасова. Казало бы, тем больше было шансов, что школьники и вспомнят прежде всего только что изученные произведения. Этого не случилось. Отвечая на вопрос о любимых стихах поэта, ученики 9-го класса назвали следующие произведения (и здесь порядок соответствует частоте упоминания): «Железная дорога», «Мороз, Красный нос», «Кому на Руси жить хорошо», «Размышления у парадного подъезда», «Русские женщины».

Почему же поэма «Кому на Руси жить хорошо», которая так подробно анализируется в школе, не вызывает, судя по всему, у учащихся такой живой заинтересованности, как, например, «Железная дорога»? Может быть, «Железная дорога» яснее и понятнее для школьников? С другой стороны, может быть, восприятие величественной поэмы-эпопеи затруднительно для учеников, потому, что для ее осмысления у них не выработаны соответствующие литературоведческие навыки?

В ряде анкет упоминались также и такие произведения Некрасова, которые никогда не входили и не входят в школьную программу. В 1959 г. отдельные школьники интересовались романами Некрасова, поэмами «Саша», «Мать», стихотворениями «Плач детей», «Ликует враг...», «Кровавый год», «Школьник».

В 1979 г. некоторые студенты-первокурсники называли уже другие произведения: «Белинский», «В дороге», «Колыбельная песня», «Несжатая полоса», «Орина — мать солдатская», «Рыцарь на час», «Тройка», «Забывтая деревня».

Но и в 1959 г., и двадцать лет спустя среди непрограммных произведений на первое место по частоте упоминаний вышли «Русские женщины». Не является ли это указанием на то, что данную поэму следовало бы ввести в программу? (Сейчас «Русские женщины» внесены в список произведений для внеклассного чтения).

* * *

Второй вопрос в анкете 1959 г. был сформулирован следующим образом: «О каких сторонах жизни или творчества Некра-

сова Вы хотели бы узнать подробнее?» В ответах и на этот вопрос школьники неоднократно вспоминали «Железную дорогу». Очевидно, впечатление, произведенное этим стихотворением было наиболее сильным. Нескольких человек заинтересовал Некрасов как журналист: «Мне хотелось бы узнать подробнее о работе Некрасова в журнале «Современник» и о произведениях, которые были напечатаны в этом журнале, а также о журнале «Отечественные записки». Что касается творчества поэта, то школьники особенно заинтересовали его ранние стихи, работа над прозаическими произведениями (прежде всего романами), его отношения с цензурой. «Меня интересует вопрос, — писал, например, один ученик, — как это Некрасов мог печатать свои произведения? Очевидно, нам преувеличивают роль цензуры, или я сам ее преувеличиваю». Интерес вызывала и биография поэта, в особенности его личная жизнь, дружба с Тургеневым и т. д.

Однако именно этот вопрос в анкетах чаще всего оставался без ответа. Редко, но встречались и такие записи: «Мы его довольно подробно изучали в классе». И даже: «Я знаю Некрасова и так». Был и такой ответ: «Ничего не хочу знать. Меня кое-что больше интересует, чем Некрасов».

В 1979 г. для студентов-первокурсников этот же вопрос был сформулирован иначе: «Если бы произошло чудо и Вы получили возможность беседовать с Некрасовым, — о чем бы Вы его спросили?» Я предполагал, что нестандартная формулировка даст возможность студентам проявить большую оригинальность в ответах. К сожалению, этого не случилось. Часть студентов на вопрос просто не ответила или же ограничивалась словами: «Не знаю», «Я в чудеса не верю», «Чудеса бывают только в сказках».

Трудно объяснить причину, по которой сахалинские девятиклассники в 1959 г. оказались более любознательными, чем филологи первого курса Ивано-Франковского педагогического института через 20 лет. Может быть, их затруднила необычная формулировка вопроса? Во всяком случае, даже многие из тех, кто принял «условия игры» и поверил в «чудо», не могли придумать иной темы для воображаемого разговора с поэтом, как «Расскажите о своем творчестве» — или что-либо в этом духе. Значительное количество студентов пожелало узнать у Некрасова, что он думает о советской молодежи.

И лишь несколько человек заинтересовались действительно существенной проблемой, внимание к которой меня, откровенно говоря, не только удивило, но даже обрадовало. Речь шла о расположении частей поэмы «Кому на Руси жить хорошо». Очевидно, литературоведческие споры по этому поводу дошли уже и до школьников. И вот кто-то из первокурсников пишет: «Поэма «Кому на Руси жить хорошо» так и не была окончена по-

этом, и мы не знаем, в частности, где должно быть место главы «Пир — на весь мир». Я бы спросила об этом».

*
*
*

Наконец, самый основной вопрос в анкетах и 1959, и 1979 годов звучал следующим образом: «Как Вы воспринимаете стихи Некрасова? Волнуют ли они вас? Или же его поэзия сегодня уже не так воздействует на читателей, как в XIX веке?»

1959 г. на анкету отвечали 57 человек. Большинство из них односложно признавалось в любви к поэту. Лишь несколько ответов были более распространенными, но именно они-то и вызывали ощущение немалой тревоги. В таких ответах любовь к Некрасову и утверждение непреходящей ценности его произведений объяснялись лишь примитивно-познавательным значением его стихов. Типичный пример: «Я люблю Некрасова как историка жизни крестьян до- и послереформенного времени».

Из 79 студентов, участвовавших в анкете 1979 г., на этот же вопрос 19 дали примерно одинаковые ответы: «Его стихи меня не волнуют. Его поэзия не современна». «Мне больше нравятся стихи современных поэтов, а из классиков — Пушкин». «Его поэзия уже не так воздействует на читателей, как в XIX веке. Это и понятно: ведь мы живем в иных условиях, и стихи Некрасова уже не так актуальны». «Лично мне кажется, что единственный поэт, кого читали с восторгом во время его жизни и сейчас — Пушкин. И будут читать еще поколения. Некрасов, безусловно, великий поэт, но, честно говоря, я к нему безразлична».

Такие ответы дал каждый четвертый, — иными словами, 25%. Очевидно, необходимо продолжить исследования, чтобы подтвердить или опровергнуть полученные результаты — они, конечно, могут быть случайными. Но все же следует обратить внимание, что это были отклики не случайных читателей, а студентов-филологов — пусть еще первокурсников, но тех, кто избрал изучение русской литературы своей профессией. В этом отношении характерно промелькнувшее в анкетах противопоставление Пушкина Некрасову. Интересно было бы проверить, в какой степени это характерно для современной молодежи или, по крайней мере, для студентов филологических факультетов других вузов.

Естественно, что сами по себе цифры еще ни о чем не говорят. В конце концов, у студентов, как и вообще у читателей, есть право выбора. В принципе, нет ничего страшного в том, что для 19 начинающих филологов из 79 любимым поэтом оказался не Некрасов. Другое вызывает тревогу: аргументация. Ведь объясняя свою точку зрения, они ссылаются на некие закономерные, по их мнению, процессы, предопределившие спад

интереса к Некрасову: Изменилось время, наступила другая эпоха. Правда, к Пушкину это почему-то не относится...

Так или иначе, но на первый план выступает проблема: классики и современность — проблема вечно живая, вызывающая постоянные дискуссии. Могут ли дать что-либо классики нашей современности, и если могут, то что именно? И здесь мы подходим к тем ответам, которые дали большинство студентов (75%). За что же они любят Некрасова, что их волнует в его творчестве? К величайшему сожалению, выясняется, что принципиальной разницы в ответах первой (маленькой) группы и второй (большой) группы нет. Оказывается, первокурсники в 1979 г., как и школьники в 1959 г., восторгаются великим поэтом потому, что его творчество обращено в прошлое, но не видят почти ничего, что связывало бы его стихи с нашим сегодняшним днем. В чем же, на их взгляд, заложены уроки классики, в данном случае, уроки Некрасова? Вот типичные ответы: «Из стихов Некрасова мы узнаем о тяжелой жизни крестьян». «Мы можем сейчас с помощью его стихов лучше представить ту эпоху, в которую он жил». «Стихи Некрасова мне нравятся потому, что они дают возможность лучше узнать жизнь народа в прошлом. Благодаря им я узнаю о тяжелой жизни русского народа». «Если бы не было этих произведений, мы не знали бы о жизни наших предков».

Конечно, никто не собирается отрицать познавательную функцию литературы — но ведь это еще не все ее значение! Если ценность Некрасова только в том, что он изображал жизнь наших предков и мы из его произведений получаем правдивую информацию о положении трудового народа в XIX веке, то тогда, действительно, непонятно, чем, собственно говоря, Некрасов может взволновать современного читателя. В конце концов, о жизни наших предков можно прочесть и в сочинениях историков — для чего же существует литература?!

Подобное восприятие художественной литературы сегодняшними или вчерашними учениками есть прямое следствие тех недостатков в школьном преподавании литературы, о чем уже неоднократно шла речь на страницах нашей прессы. В соответствии с темой настоящей заметки я хочу лишь обратить внимание на то, как рассматривается творчество Некрасова в ныне действующем стабильном учебнике для 9 класса (Русская литература. М., «Просвещение», 1974 — и др. издания). Самое главное: раздел о поэте написан очень скучно. Вообще-то все там правильно: на 44 страницах говорится и о критическом реализме, и о сочувствии крестьянству, и об интонациях живой устной речи, и о внимании к острейшим социальным проблемам. А о Фете, например, говорится лишь на одной странице, да и то в разделе, решительно названном «Борьба революционно-демократической критики против теории чистого искусства». Но оказывается, что боролись-то они против очень хороших вещей.

Ведь «лучшие стихи Фета вошли в сокровищницу русской литературы и помогают воспитывать любовь к родному слову, к русской природе, внимание к духовной жизни человека». Непонятно, зачем нужно было вести борьбу с «тонким лириком, блестящим мастером стиха», с человеком, который, по словам Л. Толстого, проявил «лирическую дерзость, свойство великих поэтов»...

О Некрасове в учебнике написано в 44 раза больше, но таких проникновенных, теплых, лирических слов, как о Фете, там нет. И получается, что для современного читателя Фет все же чем-то ближе, роднее, дороже, ибо именно он, например, «достиг высокого мастерства в изображении едва уловимых переживаний человека, органически связанного с природой» — и т. д. (с. 14—15).

Самый тон рассказа о Некрасове в учебнике вовсе не так патетичен, а тон, как известно, делает музыку.

Что же остается в таком случае от творчества великого поэта? Один из вариантов ответа на этот вопрос содержится в книге В. П. Макова «Труд и капитал в поэзии Некрасова» (Ташкент, 1971). Конечно, это, мягко говоря, не лучшая книга о поэте, но меня в данном случае занимают поиски тех тенденций в литературоведческой науке, которые предопределяют то упрощенное восприятие творчества Некрасова, с которым достаточно часто приходится встречаться.

Обратимся, например, к истолкованию «Железной дороги» как произведения наиболее популярного у школьников и студентов. Посмотрим, что говорит В. П. Маков об этом стихотворении. Оказывается, главная цель Некрасова заключалась в изображении ужасов, «имевших место на строительстве дороги между двумя столицами <...> Ему <Некрасову> важно было ударить по этим ужасам, где бы они ни возникали. Он и сделал это как истинный художник, отобразив только типичные факты в типичных обстоятельствах.

Это не умаляет <?>, а увеличивает ценность произведения, позволяя нам уяснить общие особенности процесса строительства железных дорог в XIX в.» (с. 89).

А по сравнению с этой заслугой меркнет то, что, по словам исследователя, в «Железной дороге» очень мало изобразительных средств: в 148 стихотворных строчках всего лишь девять эпитетов, семь сравнений и только одна развернутая метафора, что у Некрасова встречаются явные стилистические погрешности, а рифмующиеся слова не содержат оригинальных и неожиданных созвучий (с. 92—93). Впрочем, простим Некрасову поэтическую беспомощность: ведь он правдиво изобразил процесс строительства железных дорог в России...

Само собой разумеется, дело не только в скучновато написанной главе школьного учебника или откровенно плохой книге Макова. Однако нужны и какие-то конкретные примеры,

чтобы попытаться объяснить, откуда появляются у наших школьников и студентов примитивные представления о значении творчества Некрасова сегодня. Их суждения, приведенные выше, должны заставить нас еще раз задуматься над общественной ответственностью литературоведения.

¹ После того, как настоящая заметка была написана, я получил возможность познакомиться со статьей В. В. Жданова «Решительно улучшить изучение творчества Некрасова в школе» (см.: Влияние творчества Н. А. Некрасова на русскую поэзию. Ярославль, 1978). Сходство ряда суждений, к которым В. В. Жданов и я пришли независимо друг от друга, имеет своим источником, как мне кажется, общую взволнованность, возникающую при мысли о сложных процессах восприятия творчества Некрасова современными школьниками и студентами.

О ДОСТОЕВСКОМ

М. Г. ЗЕЛЬДОВИЧ

«ВЗАИМООТРАЖЕНИЕ» ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ: НЕКРАСОВ И ДОСТОЕВСКИЙ.

(К постановке историко-функционального изучения литературы)

В современном литературоведении, по крайней мере в общем виде, хорошо осознана необходимость изучать «любые виды и формы» восприятия художественных произведений, их воздействия на общественное сознание, литературное творчество, духовную жизнь людей. В этом усматривается «обязательное условие научного освещения... исторических судеб»¹ творений искусства. Неверно было бы полагать, будто таким образом ставится вопрос только об источниковедческой базе историко-функциональных исследований. Поскольку сами источники разнородны, неизбежно возникает необходимость и в поисках многообразных подходов к ним, адекватной в каждом случае исследовательской методики.

Получилось, однако, так, что среди форм восприятия и интерпретации произведения, среди факторов, воздействующих на его судьбу, в теоретических посылках и практических рекомендациях пока не заняла достойного места сама художественная литература с присущими ей и в этом плане специфическими возможностями, средствами и приемами.

Чем объяснить такое «самоограничение», которое не только сужает плацдарм исследований, но и упрощает картину исторического бытия произведения, процесс и механизмы их взаимодействия, а значит и функционирования? По-видимому, главная причина таится в двух взаимосвязанных обстоятельствах. Прежде всего, это недостаточная теоретическая разработанность проблемы бытия художественного произведения в реальности литературного процесса, причем сделанное эстетикой в этой области не всегда находит себе применение в наших студиях. Другая причина — в том, что в работах по историко-функциональному изучению литературы чуть ли не безраздельно главенствует (безусловно важная) задача — постичь процесс динамического раскрытия объективного содержания произведения. Что же касается толкований, связанных с задачами момента, с общественно-литературной борьбой, с «чрезвычайными» приемами оценки или дискредитации произведения (в частности, с помощью соотнесения с другими произведениями и создания для этой цели специальных художественных произве-

дений), то они остаются обычно в тени из-за их большей частью якобы ничтожного эстетико-гносеологического потенциала².

Между тем историк литературы, постоянно сталкивающийся с взаимодействием, «взаимоотражением» произведений, с их целенаправленными, многообразными по форме и мере истинности оценкам, использованиями, интерпретациями с помощью самой художественной литературы, остро чувствует, что вне явлений этого рода ни генетическое, ни функциональное исследование достаточно полно и достоверно осуществить невозможно.

В самом деле, ведь под «взаимоотражением» художественных произведений в данном случае подразумевается такой своеобразный феномен (он имеет во многом иную природу и требует к себе иного подхода, чем преемственная связь литературных произведений в методе, стиле, типе героя, сюжетике и т. д.), как специальное, «запрограммированное», целеустремленно осуществляемое в самой образной ткани (а не только, так сказать, стихийное, спонтанное) воздействие одного произведения на другое. Речь идет о преднамеренном создании в искусстве (а не только об имманентном существовании) динамического алтерцепирующего фона, формирующегося не в одной лишь хронологической последовательности появления произведений, но обладающего и «обратной связью», активностью последующих произведений по отношению к предыдущим. Знаменитое утверждение Гоголя о том, что в мире литературы нет смерти, наверное, подразумевает и прихотливое (при всей своей закономерности!) бесконечное взаимовлияние всего созданного, функционирующего в нем.

Эмпирические наблюдения историка литературы, в частности, над фактами преднамеренной «организации» контекста для данного произведения, нуждаются, конечно, в теоретическом освещении. В этой связи хотелось бы привлечь внимание к работе Савы Шабоука «Искусство. Система. Отражение» (на чешском языке опубликована в 1973 г.), которая пока не вошла в литературоведческий обиход. Между тем, и обобщающие идеи автора о большом контексте, в котором функционируют произведения, взаимобогащаются и подвергаются корректировке «сферы значений и содержания»³ — в результате двустороннего процесса, воздействия одного произведения на другое, независимо от временной последовательности их создания, и конкретные анализы явлений этого рода поучительны и для литературоведа, как бы резюмируют также материалы, накапливаемые нашей наукой и требующие объяснений широких и основательных.

Помимо взаимодействия произведений в органических процессах развития литературной традиции, ученые зарегистрировали (как правило, без стремления к полноте фактов, которая требует кропотливых разысканий) также иные, «чрезвычайные»

способы взаимосвязи, взаимоотражения художественных произведений как формы их функционирования.

Можно наметить первоначальную рабочую классификацию, смысл которой прежде всего в том, что она — пусть условно и приблизительно — отражает логику соотношений, степень и характер зависимостей «первичных» (исходных, грубо говоря) и «вторичных» (не по шкале ценностей, а по происхождению) художественных произведений, формы «присутствия» этих последних в общественно-литературном процессе. Правоммерно выделить следующие три типа подобных соотношений и наиболее характерные для каждого из них способы жанровой организации (в некоторых случаях и этот термин условен, в частности, когда речь идет о цитации, но зато в остальных — надежен).

1. Полная ориентированность на другое произведение, его интерпретацию, оценку то ли с целью использовать тающиеся в нем идейно-художественные возможности (подражание, обработка сюжета, перелицовка-травести), то ли оспорить какие-то его компоненты или даже дискредитировать как целое, поставив во главу угла тот или иной уровень — от стилистики до метода — данной художественной системы (пародия, пародийность как слагаемое в целом непародийных произведений).

2. Ориентированность на отдельные компоненты другого произведения (система образов, сюжет и его элементы и др.) и вместе с тем самостоятельное — полемическое или эстетически нейтральное — проецирование их в новые обстоятельства, доведение «до предела», якобы заданного первоисточником (продолжение, окончание, эпилог).

3. Эпизодическое использование чужих художественных текстов, включение их в той или иной форме в новое произведение для реализации самостоятельной идейно-эстетической концепции автора или относительно частных его целей, установок («переселение» и трансформация персонажей, различного рода реминисценции, отсылки к другому произведению, в том числе и активно толкуемые, «обыгрываемые» прямые цитаты) ⁴.

Наряду с такой классификацией, в основу которой — напоминание — положен тип соотносительности художественных произведений, возможна, а для нашей цели и необходима классификация — по-своему тоже условная и приблизительно — в зависимости от функциональной роли соотнесения произведений. Наиболее характерны и значительны три варианта.

1. Полемическая направленность соотнесения, соотнесение — спор, борьба, опровержение — случай, в наибольшей степени привлекающий внимание при историко-генетическом и только отчасти при функциональном исследовании литературы.

2. «Нейтральное» по отношению к привлекаемому произведению использование его фрагмента (или фрагментов) для формирования идейно-образной концепции, поэтики нового про-

изведения — без намерения таким образом истолковать или оценить вещь — источник в целом или отдельные компоненты ее.

3. Создание — с помощью прямых, намеренно заявленных связей по сходству или контрасту идейно-образных концепций — нового художественного контекста для «первичного» произведения — с целью его испытания, жизненной проверки, корректировки, а в конечном счете объективно и вообще как «слагаемого «большого контекста», в котором предстоит функционировать первичному произведению в дальнейшем. Причем это касается как сферы содержания и значения, так и творческих принципов, поэтики, стиливых средств.

В принципе каждая из перечисленных функций может быть осуществлена едва ли не в любой известной нам «чрезвычайной» жанровой разновидности (даже пародия в предельном случае становится «перепевом», освобождаясь от полемической установки, и другое произведение оказывается только контрастным фоном; вообще «пародии доступна не только негативная оценка объекта, но и эстетически-позитивное изображение пародируемого стиля»⁵, больше того — вообще в любой «традиционной» жанровой форме — от лирического стихотворения до романа при всем различии их возможностей и в интересующем нас плане.

Если пародия не только широко представлена в специальных сборниках, но получила и серьезное теоретическое осмысление (Ю. Тынянов, В. Виноградов, П. Берков, А. Морозов, М. Поляков, В. Новиков⁶, то о большинстве других «чрезвычайных» жанров и приемов этого сказать нельзя⁷. Даже подражания, о которых существуют и суммирующие работы, рассматриваются преимущественно как отклики на первоисточник, попытки его переосмысления и меньше всего — как факты, воздействующие на дальнейшее восприятие исходного произведения⁸. Между тем традиционная несопоставимость художественных уровней подражания и оригинала не может в этом аспекте играть решающей роли, ибо и слабая вещь бывает симптоматична и влияет на восприятие классических произведений. Недаром Ю. Н. Тынянов предупреждал: не следует смешивать значение со значимостью, вообще ценностью⁹. И недаром, не довольствуясь арсеналом критики, в литературной борьбе для опровержения не только второстепенных, но и классических произведений, обращались к художественным же произведениям, связывали с этой формой надежды на особую силу воздействия, по сути — стремились по-своему направить функционирование вещи, определить ее объективный смысл или (и) нейтрализовать авторские идеи¹⁰.

По самой природе жанра гораздо большими, чем подражание, возможностями обладают продолжение, окончание, эпilog¹¹. Это определяется прежде всего ключевой, «результату-

ющей» ролью тех компонентов произведения, которые разрабатываются, актуализируются в этих жанровых разновидностях (развязка, эпилог, развитие действия). При такой ориентации можно четко — до полемической демонстративности — выявить примечательные сюжетные повороты, ближайшие и более отдаленные последствия изображенных в произведении конфликтов, потенции персонажей, а в конечном счете — дать свое истолкование и произведения как идейно-художественного целого, и характера, судьбы отдельного героя. И все это, разумеется, главным образом ради воздействия на общественно-литературное функционирование вещи, ради спора с ней, корректировки и «переориентации» ее содержания и смысла¹². Отсюда и злободневность продолжений, окончаний, эпилогов: они обычно исходят из актуальных современных произведений (или произведений долговременной актуальности, созданных в более или менее отдаленном прошлом¹³ и придают им целенаправленный актуальный же «поворот».

Видимо, поэтому в периоды усиленных поисков литературой новых путей, острого столкновения различных жизненных и идейно-эстетических программ умножается склонность к различного рода продолжениям, окончаниям, эпилогам (хотя, надо признать, это еще отнюдь не полный перечень побудительных причин для этого). В частности, в 40—60-х годах XIX в. в России к ним прибегали главным образом недруги передовой литературы¹⁴, между тем как сама она утверждалась произведениями «первичными» по происхождению, новаторскими и глубоко социально-правдивыми по своему характеру. По всей вероятности, этим (и бездарностью поделок, с которыми они сталкивались) объясняются резко отрицательные отзывы Белинского, а затем Чернышевского и Панаева на страницах некресовского «Современника» об опусах типа «Новый Недоросль», «Настоящий ревизор», «Утро после бала Фамусова»¹⁵ или «Мертвые души. Окончание поэмы Н. В. Гоголя «Похождения Чичикова» А. Ващенко-Захарченко¹⁶.

При всем том следует различать — даже вполне правомерный — протест современников против тех или иных «вторичных» жанровых форм, так сказать, изнутри литературного процесса и их объективное содержание, их историко-литературную представительность и историко-функциональную значимость.

* * * —

Особой идейно-содержательной емкостью, а потому — и характерностью обладает преднамеренное «взаимоотражение» художественных произведений, в котором сочетается целеустремленное (большей частью полемическое по своей доминанте) использование «чужого» текста и создание для него нового, акцентированного контекста — для коррекции содержания и

смысла привлекаемой вещи. Покажем это подробнее на примере взаимодействия «Записок из подполья» Ф. Достоевского и стихотворения Н. Некрасова «Когда из мрака заблужденья».

В исследовательских работах и комментариях к «Запискам» эти вещи, вслед Достоевскому, не раз соотносились, но тема, думается, не исчерпана и не всегда даже ставится корректно. Едва ли надо доказывать, что оценка назначения и роли некрасовского фрагмента, отношения к нему Достоевского прямо и неизбежно связана с толкованием образа Парадоксалиста, героя «Записок», и всей их идейно-образной концепции. (При всем том, что и стихотворение Некрасова весьма существенно для осознания того и другого, решает все-таки трактовка «Записок» как «большого контекста», по отношению к которому некрасовский фрагмент в основе своей задан; хотя и испытывает — может испытывать — обратное воздействие новой художественной системы. Собственно об этом и пойдет речь).

Поэтому схематизация «Записок», неправомерное — вплоть до их отождествления — сближение основного персонажа и автора повлекли за собой и упрощенный вывод, будто стихотворение Некрасова в «Записках» — только лишь объект тенденциозного, издевательского опровержения и отрицания, как и роман Чернышевского «Что делать?» и вообще вся демократическая, просветительская традиция. Хотя наша наука постепенно избавлялась от однолинейных выводов такого рода, это всерьез не сказалось еще на понимании роли стихотворения Некрасова в контексте «Записок». Даже Виктор Шкловский допустил в своей книге «За и против» противоречие, которое можно считать данью предрассудку. «Достоевский не считает положение своего героя правильным общечеловечески. Он своего героя казнит, презирает», — утверждает ученый, вместе с тем полагая, что некрасовские эпитафии к «Запискам» «приведены для опровержения их»¹⁷. Между тем, если *такой* герой поступает иначе, нежели лирический герой Некрасова, правоммерно ли отсюда сделать вывод, будто это... опровергает Некрасова?! Не вернее и не логичнее ли искать более сложные объяснения?

Работы исследователей Достоевского главным образом последнего времени (М. Бахтин, В. Кирпотин, Р. Назиров, В. Туниманов) создали предпосылки и для более объективного подхода к интересующему нас частному вопросу.

Фрагменты стихотворения Некрасова «Когда из мрака заблужденья», одного из принципиальных для творчества поэта, «буквально заставлявших... рыдать» Чернышевского¹⁸, вводятся в «Записки из подполья» трижды (оставляем в стороне цитацию этого стихотворения до «Записок» в «Селе Степанчикове» и после их — в «Братях Карамазовых»).

Впервые цитата из Некрасова появляется как эпитафия к запискам «По поводу мокрого снега». Вот его полный текст:

«Когда из мрака заблужденья
Горячим словом убежденья
Я душу падшую извлек,
И, вся полна глубокой муки,
Ты прокляла, ломая руки,
Тебя опутавший порок;
Когда забывчивую совесть
Воспоминанием казня,
Ты мне передавала повесть
Всего, что было до меня,
И вдруг, закрыв лицо руками,
Стыдом и ужасом полна,
Ты разрешилася слезами,
Возмущена, потрясена...
И т. д., и т. д., и т. д.

Из поэзии Н. А. Некрасова»¹⁹.

Цитата оборвана демонстративно. Приведена только та часть стихотворения, в которой очерчены лишь *фактическая* сторона описываемого события в жизни героя — его встреча с «падшей женщиной», благородная помощь ей и переживания этой женщины, выходящей на свет «из мрака заблуждения». Что же опущено? Опущена характеристика отношения героя к прошлому и будущему вчерашней проститутки, т. е. в сущности «изъята» мотивировка его гуманного поступка, описание его высокочеловечных чувств. Вот текст, который в «Записках из подполья» не приводится²⁰:

«Я разделял твои мученья,
Я горячо тебя любил²¹
И жалкой мыслью отчужденья,
Клянусь, на миг не оскорбил!..
Зачем же тайному сомненью
Ты ежечасно предана?
Толпы бессмысленному мненью
Ужель и ты покорена?
Не верь толпе — пустой и лживой.
Забудь сомнения свои.
В душе болезненно-пугливой
Гнетущей мысли не тай!
Грустя напрасно и бесплодно,
Не пригревай змеи в груди...»

Но почему именно этот фрагмент выпущен при цитировании? Потому, что некрасовская оценка, некрасовское объяснение факта как бы «замещены» иной оценкой и иным объяснением его²². А ведь именно в объяснении и оценке — главное. Может быть даже, что здесь нарочито идут «навстречу» Некрасову, «признавая» сам по себе изображенный поэтом факт, дабы с большей наглядностью продемонстрировать заблуждение Некрасова и правоту иного взгляда на человека. Тем важнее определить способ композиционного введения эпиграфа в текст (последующие две цитаты — уже достаточно очевидное следствие этого приема), его, так сказать, авторскую инициативу и принадлежность. В подстрочном примечании Достоевский, на-

помнив, что «и автор записок и самые «Записки», разумеется, вымышлены», сделал это едва ли не для того, чтобы привлечь внимание к типичности самого характера и — одновременно — к тому обстоятельству, что произведение представляет собою самораскрытие персонажа, чему, собственно, служит и форма повествования-исповеди. Любопытно и проблемно-структурное различие между первой — «Подполье» — и второй — «По поводу мокрого снега» — частями «Записок». Если первая часть представляет собою философско-этическое кредо и самообъяснение Парадоксалиста, то вторая — «уже настоящие «записки» этого лица о некоторых событиях его жизни» (5, 99). Мы помним, что именно эта часть предварена отрывком из стихотворения Некрасова, и в художественной системе «Записок», и формально (на то ведь и «Записки», чтобы все в них, не исключая эпиграфа, прямо соотносилось с их автором, пусть и вымышленным: последнее обстоятельство в данном рассуждении роли не играет), и фактически соотносится с образом Парадоксалиста, можно даже сказать — исходит от него. И, значит, отражает прежде всего именно его отношение к стихотворению Некрасова — вплоть до пренебрежительного обрыва цитаты²³.

Этому есть и чисто хронологическое оправдание: в пору написания «Записок» Парадоксалисту сорок лет, а история с Лизой произошла в двадцать четыре, значит — в конце сороковых годов, когда стихотворение Некрасова только появилось и было, что называется, на слуху — как факт идейно-нравственной биографии поколения.

Примечательно, что Н. К. Михайловский, вопреки всем оговоркам («довольно трудно сказать, как относится Достоевский к своему герою»²⁴) сближавший Достоевского с его героем в «жестокости» и интересе, страсти к ней, все-таки без колебаний относил эпиграф из Некрасова непосредственно к Парадоксалисту. И полемическую функцию цитаты опять-таки осмыслил в прямом соотношении ее с психологией, поступками его «скептическим ехидством»: «в устах подпольного человека эти слова (фрагмент некрасовского стихотворения. — М. З.) — чистейшая ирония...»²⁵

«Принадлежность» цитаты — эпиграфа персонажу важна также потому, что позволяет и здесь разграничить сознание героя и авторское сознание, чтобы затем многоаспектно осмыслить функцию стихотворения Некрасова, его взаимодействие с «Записками» Достоевского.

Цитаты из стихотворения Некрасова проходят лейтмотивом через всю вторую часть «Записок», они приводятся трижды, и каждый раз в наиболее ответственные моменты спора по одной из главных проблем произведения Достоевского — о природе человека, его стремлениях и возможностях, о характере и содержании нравственности, отношений между людьми.

Может быть, и бывает то, что описал Некрасов, — как бы говорит Парадоксалист по поводу эпитафия. Но бывает совершенно иначе. И показывает, *как это делается*. Подпольного человека меньше всего интересуют судьба Лизы. Все самое низменное, что можно найти на дне опустошенной души циника, мучителя, бунтующего на коленях индивидуалиста — злорадное любопытство к унижительной тайне Лизы, месть за собственные злоключения, перед испытанными виновниками которых он способен лишь пресмыкаться, издевательское стремление поставить другого человека на колени, преднамеренно обнадежить и затем разочаровать, сладострастие палача, — вот чем движим Парадоксалист в своей попытке извлечь — тоже извлечь! — «из мрака заблужденья» «душу падшую».

Но этой «подстановкой» собственного «объяснения» вместо некрасовского полемика не завершается. В «Записках» дважды цитируется заключительное двустушии стихотворения — призыв героя, обращенный к «падшей женщине»:

«И в дом мой смело и свободно
Хозяйкой полною войди!»

Сперва (с. 167) в этих словах подпольный человек мечтает о благодеяниях для Лизы, они — символ и венец этих благодеяний. Но и мечтать на сей счет он позволяет себе поздним вечером, когда с облегчением констатирует, что Лиза не придет — даже в качестве гостыи. Вскоре (с. 171) некрасовское двустушии появляется уже как эпитафия к главе. Дается сопоставление слов поэта-демократа и подлинного поведения человека при тех же обстоятельствах. Важно, что для сопоставления избраны итоговые строки Некрасова, в которых его гуманистическая идея воплощена уже не только как переживание, но и как дело лирического героя. Оказывается на поверку, что и здесь «подпольный человек» способен только на мерзость, на издевательство, на оскорбление.

Оспаривая финал стихотворения, его идейную кульминацию, Достоевский оспаривал гуманистическую концепцию Некрасова²⁶. Полемика с ним, как и полемика с Чернышевским — автором романа «Что делать?» (и самый спор с Некрасовым обращался одновременно и против Чернышевского: роль Кирсанова в судьбе Крюковой живо перекликается с поступком лирического героя Некрасова), была для Достоевского существенным дополнительным средством воплощения своих раздумий и сомнений, своего взгляда на человека.

Но полемика — напомним еще раз — существенна при посредстве, от имени Парадоксалиста. Во всяком случае отождествлять полемiku с позиций героя с полемическими (все-таки и полемическими!) позициями писателя так же неправомерно, как и вообще отождествлять Парадоксалиста и Достоевского. Вдобавок самооценка Парадоксалиста, его философско-этические декларации не совпадают с объективной сутью его характера.

а его чуть ли не нарочитая, агрессивная демонстрация мерзости своей персоны в истории с Лизой не исчерпывает всей полноты его качеств, ибо выясняется, что Парадоксалист — еще и просто отчаявшийся и бессильный, одинокий человек, которому не дают и который не в состоянии «быть... добрым»²⁷, — в итоге он приходит к отрицанию «подполья» и к самоотрицанию.

И когда полемику, — а ее надо рассматривать в целом, «большом» контексте «Записок», — ведет такой персонаж, то она не может обладать однозначностью. Больше того, как и все соотношения стихотворения Некрасова и повести Достоевского, полемика приобретает внутренние разноречия, качественную неоднородность, амбивалентность (если воспользоваться ходким ныне определением).

Гуманистическая идея Некрасова поставлена в «Записках» под сомнение — при определенных обстоятельствах. Но вместе с тем доказывается и жизненная необходимость для ее осуществления более основательной, свободной от рационалистической идеализации и однолинейности аргументации, исследования человека и истинных условий воспитания в нем всеотзывчивой человечности. И одновременно демонстрируется недостижимость для человека «подполья» самоотверженного благородства, понимания и «возвышения» другой личности. В конечном же итоге и как идейная равнодействующая сложнейшей художественной системы — поддерживается сам великий принцип гуманизма — на достаточно высокой ступени его социально-этической и психологической конкретности и при явственной корректировке его едва ли не по всем параметрам.

Совокупность этих (и многих других) идей и создает в «Записках» семантическое поле для стихотворения Некрасова, образует тот новый контекст, в котором оно воспринимается и толкуется. Можно ли решиться утверждать, что контекст этот безразличен для стихов Некрасова, не пронизывает их своими токами, не воздействует на их смысл, не требует напряжения мысли для открытия сложных взаимоотношений соотнесенных произведений?!

Стихотворение Некрасова в «Записках» Достоевского — факт не только полемики и не просто полемики, а более широкого характера — реального бытия, многостороннего функционирования произведения. Вот почему представляется односторонностью такой подход, когда изучают произведение — «источник» полемики и оставляют в стороне сам ее объект, воздействие на его судьбу нового общественно-литературного контекста. Даже «Настоящий ревизор» или «Вторая Нора», при всей откровенной художественной слабости, объективно побуждали заново задуматься над концепцией пьес Гоголя и Ибсена, выверить меру их жизненности, отчетливее осознать их идейный пафос.

Таков один из основных уроков заданного самой историей «взаимоотражения» произведений Некрасова и Достоевского. Вместе с «абсолютной», самостоятельной ролью «Записок» следует изучать и их «непрямую», опосредованную воздействием на другие произведения роль в поисках, испытании, творческом обогащении художественной истины²⁸.

* * *

Активное взаимодействие все чаще рассматривается как диалог, в котором живут и изменяются художественные произведения. Причем «взаимоотражение» возникает, естественно, и между вещами одного и того же автора, по-своему воплощая единство и динамичность его творческого развития. В этом случае сам писатель — невольно или сознательно — создает с помощью новой вещи новый контекст для восприятия «старой», как бы отменяет или видоизменяет ее²⁹. Впрочем, это уже частный случай (хотя и своеобразный), между тем как задача наших заметок заключалась в том, чтобы на примере взаимодействия произведений Некрасова и Достоевского привлечь внимание к самой проблеме, хотя бы пунктиром обозначить ее содержание и роль в историко-функциональном изучении литературы.

¹ Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1970, с. 234. См. также: Осьмаков Н. В. Историко-функциональное исследование произведений художественной литературы. — В кн.: Русская литература в историко-функциональном освещении. М., 1979; Хализев В. Жизнь в веках. — Вопросы литературы, 1980, № 4, с. 188.

² Интересные, доказательные соображения на этот счет высказаны В. Хализевым в указанной статье (с. 177—180).

³ Шабоук С. Искусство. Система Отражение. М., 1976, с. 137. См. также: Гершкович З. И. Онтологические аспекты произведения искусства. — В кн.: Творческий процесс и художественное восприятие. Л., 1978, и в особенности — известные работы М. М. Бахтина, в которых исследуется проблема «чужого слова».

⁴ Оставляем в стороне специальный вопрос — бытование некоторых разновидностей «вторичных» произведений в форме мистификаций, анонимных, псевдонимных текстов. См. об этом: Ланн Е. Литературная мистификация. М. — Л., 1930; Масанов Ю. И. В мире псевдонимов, анонимов и литературных подделок. М., 1963; Дмитриев В. Г. Скрывшие свое имя. М., 1970; Смиренский Б. Перо и Маска. М., 1967; Данилевский Р. Обсуждение проблем атрибуции. — Русская литература, 1960, № 4 (в частности, отчет о докладе М. П. Алексеева «Пародия, пастиш и подделка в зарубежных литературах средних веков и нового времени»).

⁵ Новиков В. И. Жанровая сущность литературной пародии. — Известия АН СССР. Сер. лит. и яз., 1978, № 1, с. 26; его же. Зачем и кому нужна пародия. — Вопросы литературы, 1976, № 5.

⁶ См., в частности, обобщающую работу А. М. Гаркави «Некрасов-пародист». — В кн.: О Некрасове. Статьи и материалы. Ярославль, 1968, вып. 2.

⁷ Исключение следует, пожалуй, сделать и для реминисценции, обстоятельно и тонко изученной в работах З. Г. Минц об А. Блоке (Учен. зап. Тартуск. ун-та, 1973, вып. 308; 1979, вып. 459). Специального внимания заслуживают обобщающие наблюдения исследовательницы о существовании

целых литературных направлений, для которых примечательно широкое полифункциональное использование реминисценций (металитературность,— вып. 459, с. 94).

⁸ См.: Розанова Л. А. О некоторых «подражаниях» поэме «Кому на Руси жить хорошо». — В кн.: О Некрасове; Розанов И. Н. Ранние подражания «Евгению Онегину». — Пушкин. Временник пушкинской комиссии. М.—Л., 1936, вып. 2; Смиренский Б. Назв. соч., особенно с. 65.

⁹ См.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 294.

¹⁰ Так, в частности, поступил С. Бурачек, опубликовав в своем пресловутом «Маяке» не только уничтожающие отзывы о романе Лермонтова, но и собственный полемический роман «Герои нашего времени» (1845, т. XIX и XX). Подробнее см.: Андреев С. Лермонтов и реакция. — Тридцать дней, 1938, № 7, с. 88—90. См. также: Вильковский И. Судьба «Крейцеровой сонаты» Л. Толстого. — Труды Самарканд. пед. ин-та, 1940, т. 2, вып. 1.

¹¹ Представляется неправомерным отождествлять продолжение и собственно эпилог (как это делает А. Измайлов в статье «Эпилог к «Горю от ума» и «Ревизору». — Театр и искусство, 1899, № 12—16), поскольку это не только композиционно, но и содержательно различные образования, и сам принцип их связи с первичным произведением тоже различен. И как раз анализируемые А. Измайлова вещи дают убедительные свидетельства на этот счет. Если пьеса Е. Растопчиной «Возврат Чацкого в Москву» (написана в 1856 г., впервые опубликована в 1865) изображает новую по сравнению с пьесой Грибоедова ситуацию и включает в себя новых персонажей, что никак не свойственно эпилогу, и уже в заглавии самими авторами определена как «продолжение комедии Грибоедова», то «Настоящий ревизор» князя Цицианова (1836), который давался в один вечер с истинным «Ревизором», предлагал полемически-благонамеренный итог сюжета гоголевской пьесы и в этом смысле, действительно, был эпилогом, хотя и очень искусственным. См.: Данилов С. Гоголь и театр. Л., 1936, с. 151—157.

¹² Возможны и другие побуждения — вплоть до чисто коммерческого стремления использовать популярность известных книг. См.: Кржижановский С. Поэтика заглавий. М., 1931, с. 27.

¹³ Интересный пример такого рода — пьеса итальянского драматурга Чезаре Джулио Виолы «Вторая Нора» — продолжение драмы Ибсена.

Прошло много лет после ухода Норы из «Кукольного дома». Она живет на Капри, продает шелковые платочки. Однажды норвежский капитан рассказывает ей о своей любовнице, которая ради него бросила мужа. Оказывается, это — дочь Норы, повторяющая судьбу матери. Как же отнесется к ее поступку Нора — не ибсеновская, а вторая, «модернизированная»? Нора умоляет дочь вернуться к мужу и восстановить «святость домашнего очага» (см.: Театр, 1957, № 3, с. 189).

Уже у современников развязка «Кукольного дома» вызвала больше всего возражений. Дух филистерства воспротивился бескомпромиссности ибсеновского финала — смелого, трагически напряженного. Знаменательно, что создавая финал, Ибсен, опиравшийся в сюжетной канве пьесы на реальные события, решительно отошел от них. Не наступление «общества» на героиню, не «жертву» показал он (хотя так было в жизни), а прозревшую, остро ощутившую свое человеческое достоинство и право на истинное (а не «кукольное») счастье женщину. Радикальность ибсеновской критики современного общества исследователь с полным основанием видит и в катастрофичности развязки «Кукольного дома» (см.: Адмони В. Генрик Ибсен. М., 1956, с. 202).

По-своему закономерны поэтому те средства, к которым прибегает Виола для борьбы с Ибсеном. Он пытается «исследовать», что стало с Норой после ухода из «Кукольного дома» и как теперь она сама относится к решающему шагу, сделанному ею в молодые годы. Но Виола не намерен считаться с жизненной достоверностью, предельно схематизирует события, обстоятельства, дабы с позиций мешанской морали опорочить ибсеновский финал и всю социально-обличительную концепцию великого драматурга.

¹⁴ Любопытно, что внимание русской журналистики привлекают в эту пору и зарубежные «продолжения». См. напр., «Опыт продолжения романа Вальтера Скотта «Айвенго», принадлежащий Теккерее, скрывающемуся под псевдонимом М. А. Титмарш (Отечественные записки, 1847, № 4, 5). С другой стороны, сам жанровый принцип оказался настолько заманчивым, что его стали применять и к произведениям научным. Таков, в частности, «Опыт окончания «Истории русской словесности» г. Шезьврса», предпринятый под псевдонимом Лука Вариантов Л. Блюммером (Светоч, 1861, № 1. Критич. обозрение, с. 40—56; здесь же замечания о распространенности в России и за рубежом жанра окончания).

¹⁵ См.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 8. М., 1955, с. 329—330.

¹⁶ См.: Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. Т. 4. М., 1948, с. 665—670 (первоначально — Современник, 1857, № 8, отд. IV, с. 1—7). В этой же книге «Современника» (отд. V, с. 306) против опуса Ващенко-Захарченко резко выступил также Панаев (поводом послужил отрывок, опубликованный в «Северной пчеле» — 1857, 3 июля, № 143), заодно отвергнувший самую затею «продолжить» «Горе от ума»: в литературных кругах стало известно о пьесе Расстопчиной.

¹⁷ Шкловский В. За и против. Заметки о Достоевском. М., с. 160, 163. Справедливости ради отметим, что и в 50-х годах отдельные исследователи, даже предлагая необоснованные интерпретации «Записок» и противореча себе, все же прочувствовали: «Достоевскому страшен его герой, страшно оплевание гуманизма, издевательство над поэзией Некрасова» (Ермилов в В. Ф. М. Достоевский. М., 1956, с. 138. Курсив наш. — М. З.).

В отличие от этого, В. Розанов («Легенда о великом инквизиторе» Ф. М. Достоевского, изд. 3-е, Спб., 1906, с. 31) едва ли не со злорадством пояснил, что в «Записках» «топчется «поэзия» известных стихов:

Когда из мрака заблужденья
Горячим словом убежденья
Я душу падшую извлек...

¹⁸ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. Т. 14. М., 1949, с. 322; см. также: Корман Б. О. Лирика Некрасова. Ижевск, 1978, с. 16, 285.

¹⁹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 3, с. 124. Последующие ссылки на это издание даются в тексте, первая цифра обозначает том, вторая — страницу.

²⁰ Воспроизводим текст, опубликованный в «Отечественных записках», 1846, № 4, а также вариант 15—16-й строк по «Стихотворениям», изд. 1856 г., чтобы показать, какой «материал» был в распоряжении Достоевского при работе над «Записками из подполья». см.: Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. М., 1948, с. 18, 439.

²¹ В «Стихотворениях» Н. Некрасова, изд. 1856 г., эти две строки читались так:

Мне луч божественный участья
Весь темный путь твой осенил.

²² Уже пренебрежительный обрыв цитаты с помощью повторяющегося «и так далее» настаивал: так прерывают текст, когда от дальнейшего ничего дельного не ждут. Это как раз и относится в данном случае к «мотивировочной» части стихотворения Некрасова. Подпольный человек в свете своего жизненного опыта иначе и не мог воспринять некрасовские строки.

²³ Тема «Достоевский и Некрасов» разрабатывалась в последние годы Е. Стариковой (см.: Н. А. Некрасов и русская литература. М., 1971), В. А. Тунимановым (см: Достоевский и его время. Л., 1971), Ф. И. Евнинным (Русская литература, 1971, № 3), М. М. Гином (Север, 1971, № 11, 12).

²⁴ Михайловский Н. К. Литературно-критические статьи. М., 1957, с. 192.

²⁵ Там же, с. 195. Ср. в повести И. Панаева «Родственники» (Современник, 1847, № 1) пародирование разоблачаемого героем-романтиком «Думы» М. Лермонтова.

²⁶ Ср. отзыв Достоевского 70-х гг. («фальш, пустая риторика, если не самохвалство») о стихотворении Добролюбова «Милый друг, я умираю...» — Т-ва В. В. (Починковская О.). Год работы с знаменитым писателем. Исторический вестник, 1904, № 2, с. 526.

²⁷ Р. Г. Назиров (Об этической проблематике повести «Записки из подполья». — В кн.: Достоевский и его время, с. 151) усматривает в этой формуле ключевую фразу произведения и обстоятельно комментирует ее.

²⁸ Следовало бы проследить и дальнейшую жизнь стихотворения Некрасова, определить в какой степени практически сказались новые возможности его интерпретации. Но это задача не только особая, но и связанная с поисками разнотипного документального материала (литературная критика, художественные произведения, письма, дневники, воспоминания и пр.).

²⁹ Выразительный случай такого рода в связи с драмой А. Блока «Балаганчик» рассмотрел З. Минц в статье: Антитеза «Прекрасной даме». — Декоративное искусство, 1978, № 2, с. 38—39.

А. В. ЛУЖАНОВСКИЙ

ЖАНРОВЫЕ ИСКАНИЯ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В РОМАНЕ «УНИЖЕННЫЕ И ОСКОРБЛЕННЫЕ»

Переходный характер романа Ф. М. Достоевского «Униженные и оскорбленные» не секрет для современного литературоведения. Так, Р. Назиров выделил в романе «две неравные части: большая посвящена истории семьи Ихменевых и роману Наташи, меньшая — истории семьи Смитов, в основном жизни Нелли. Это деление соответствует двум отдельным линиям сюжета... Линия Ихменевых соответствует прежняя повествовательная манера Достоевского: перед нами социально-психологический роман натуральной школы с яркой сентиментальной окраской... Линия Смитов ведется в новой манере: мистические предчувствия, атмосфера страха и тайны, роковая неотвратимость событий и катастрофическая развязка позволяют охарактеризовать сюжетную вторую линию как трагическую»¹. От предыдущих произведений «Униженные и оскорбленные», по мнению Р. Назирова, «резко отделяются наличием в них того начала трагедии (разрядка везде авторская. — А. Л.), которое стало свойственно лишь зрелым романам писателя (31). Проанализировав трагическую сюжетную линию романа и ее главный образ — образ Нелли, — Р. Назиров делает следующий вывод: Достоевский, «трансформируя художественную схему романа-фельетона, превратил тему преследуемого ребенка в тему трагического бунта против мира» (39). Несколько ранее от отметил, что основным условием трагической судьбы является одержимость идеей (30).

Более последовательно о вызревании в «Униженных и оскорбленных» романа-трагедии говорит В. Кирпотин (который и предложил этот термин). По его мнению, «нравственно-идеологический поединок между Иваном Петровичем и Балковским — идеологическая кульминация произведения»², в романе

«два образно-сюжетных, образно-семантических полюса: полюс добра и полюс зла» (281). Носителем добра является Иван Петрович, носителем зла — князь Петр Александрович Валковский. Идеологическая природа героев, считает исследователь, — неотъемлемое качество романа — трагедии (547).

Как видим, позиции Р. Назирова и В. Кирпотина очень близки между собой.

По мнению двух других исследователей — Е. Стариковой и В. Этова — Достоевский в «Униженных и оскорбленных» нащупывает структуру социально-философского романа. Е. Старикова пишет: Достоевский, «выдвигая новую формулу своей социально-эстетической позиции («униженные и оскорбленные». — А. Л.) рядом и против старой формулы (просто «бедные люди») ... обозначил этим свой сознательный переход на иную и в замысле более глубокую степень реализма, где будут исследоваться не столько сами условия социальной несправедливости общества, сколько их духовные и психологические последствия»³. Далее в ее статье приводятся наблюдения над композицией (контрастность сцен, рисующих добро и зло) и образами романа.

В. Этов в своей статье «О художественном своеобразии социально-философского романа Достоевского» дополнил суждения предыдущих литературоведов тезисом о том, что в «Униженных и оскорбленных» уже появился «философствующий герой», но новая романная система еще не возникла, так как в произведении не изображено столкновение различных философских позиций, не положен в его основу социально-философский конфликт⁴.

Однако и наблюдения В. Этова не являются исчерпывающими. Их можно продолжить.

Но сначала необходимо сделать одно замечание. Названные литературоведы полагают, что Достоевский в «Униженных и оскорбленных» ищет пути преодоления социально-психологического романа — как в русском, так и в западноевропейском варианте — и создания новой формы реалистического романа, которую они называют или социально-философским романом (Е. Старикова, В. Этов), или романом-трагедией (Р. Назиров, В. Кирпотин). Для зрелых произведений Достоевского существуют также определения «полифонический роман», «идеологический роман». Между всеми приведенными определениями принципиальной разницы, как известно, нет, следовательно не существует и принципиального спора. По-видимому, жанровую суть романов Достоевского нужно понимать прежде всего как идеологическую и полифоническую. Во всяком случае, на современном этапе изучения романа «Униженные и оскорбленные» подход к нему как к переходному от социально-психологического к идеологическому и полифоническому произведению позволяет увидеть в нем новые черты.

Переходность романа угадывается уже в своеобразной композиционной «чересполоснице»: рядом с компонентами социально-психологического романа и романа-фельетона находятся компоненты социально-философского, идеологического романа. Начинается произведение как обычный для того времени социально-психологический роман: вводятся одно за другим действующие лица, их ввод сопровождается краткими или достаточно обширными «биографиями» и внешними описаниями (так было у Достоевского и в произведениях первого периода). Но чем дальше, тем заметнее отход художника от социально-психологического рассказа, а также и от приемов с авантурным сюжетом. На первый план выдвигается задача показать главных героев как носителей противоположных идей. Сюжет начинает приобретать идеологический характер. Разговор Валковского с Иваном Петровичем в ресторане — это уже столкновение не столько социальное, сколько идеологическое.

Сперва князь ведет беседу, учитывая, что перед ним человек другого сословия («это уж самое мелкое самолюбие. Тут замешались чуть ли не сословные интересы», «у вас там теперь все нищета, потерянные шинели, ревизоры, зазорные офицеры, старые годы и раскольничий быт... вы коснеете в демократической гордости и чахнете на ваших чердаках»). Затем он нагло и цинично раскрывает собеседнику свои тайные мысли и тут разговор переносится в идеологические сферы. Князь признается, что ему надоели все эти невинности, вся эта шиллеровщина, все эти возвышенности⁵, что ему нравится прикинуться добродетельным, «войти в тон, обласкать, ободрить какого-нибудь вечно юного Шиллера и... вдруг поднять перед ним маску и из восторженного лица сделать ему гримасу...» (360). Наслаждение Валковского состоит в сознательном попирании высокого, недоступного, ненарушимого (364). В одном месте его рассуждений можно заметить даже признаки собственной, оригинальной философии, там, где он противопоставляет себя отравившемуся философу (365).

Валковский считает себя противоположностью и в отношении Ивана Петровича, а точнее, свою идею он противопоставляет добродетели и идеалу, которые отстаивает Иван Петрович. «Вы, — говорит князь, — разумеется, не можете так смотреть на вещи, у вас ноги спутаны и вкус большой. Вы тоскуете по идеалу, по добродетелям» (365). Князь прав. Иван Петрович свою задачу действительно видит в исцелении добром униженных и оскорбленных. Вот, например, что он думает о Нелли: «На это дикое, ожесточенное существо нужно было действовать добротой. Она смотрела так, как будто никогда и не видывала добрых людей» (284). Князь же идеалов не имеет и не хочет иметь, тоски по ним никогда не чувствовал. «В свете (князь имеет в виду не высший круг общества, а землю, этот мир)

можно так весело, мило прожить и без идеалов... и я очень рад, — подчеркивает он, — что могу обойтись без синильной кислоты. Ведь будь я именно добродетельнее (курсив автора. — А. Л.), я бы, может быть, без нее и не обошелся, как тот дурак-философ... Нет! В жизни так много еще хорошего» (365). Хорошее для него — значение, чин, отель, огромная ставка в карты, а главное — «женщины... и женщины во всех видах,.. потаенный, темный разврат, постраннее и оригинальнее, даже немножко с грязнотой для разнообразия» (365).

Можно теперь назвать идеи, которые Достоевский пытался воплотить в образах князя Валковского и Ивана Петровича: с одной стороны — это идея индивидуализма, идея попирания всех добродетелей, всех идеалов, всех нравственных норм, идея нравственной безнаказанности; с другой — идея добродетели, сострадания, гуманизма, идея защиты человеческой мечты о возможности добра. Валковский предшествует Свидригайлову, Федору Павловичу Карамазову, в какой-то мере Ставрогину; Иван Петрович — князю Мышкину, Алеше Карамазову.

Свою идею Валковский считает распространенной («нас таких легион») и вечной: «все на свете может погибнуть, одни мы никогда не погибнем. Мы существуем с тех пор, как мир существует» (366). Следовательно, мир мыслится Валковским (и Достоевским тоже) как арена вечной борьбы добра и зла в разных их проявлениях. В этом пункте рассуждений Валковский почти философ. Но он не может удержаться на философской высоте, он мелок, и в конце пускается в рассуждения о разврате с грязнотой. Прав был В. Я. Кирпотин, когда отметил, что князь Валковский — «мещанин, добравшийся до своего пирога» (324). У князя есть правила, есть своя «житейская мудрость», но нет еще целиком оформленной идеи, с помощью которой измерялся бы и оценивался мир. Он у порога философии «все позволено» (в свидригайловском варианте), но он не философ, а просто циник. Философию создаст следующее поколение героев Достоевского.

В рассмотренной выше точке сюжета Достоевский, вероятно, ближе всего подходит к идеологическому роману, но в целом сюжет «Униженных и оскорбленных» еще не является идеологическим (в данном случае В. И. Этов прав, утверждая, что идея Валковского — как впрочем и идея Ивана Петровича — не определяет всей структуры романа (321).

Не только в конфликте романа, а и в ряде других его элементов заметны признаки будущих романов Достоевского. Некоторые из них оформились еще в ранний период, а затем использовались как в «Униженных и оскорбленных», так и в последующих романах. Таковы, например, знаменитые групповые сцены-скандалы (конклавы), сцены-разоблачения. Одна из таких сцен изображается в главах 1—3 из третьей части романа.

Почти случайно сходятся у Наташи Иван Петрович, Алеша, князь. Но Наташа ждала этой встречи и была готова к ней; совсем не случайна ее фраза, обращенная к Ивану Петровичу: «Вот увидишь, увидишь, что будет... Я теперь знаю все; все угадала. Виноват всему он (то есть князь, курсив автора. — А. Л.). Этот вечер много решит» (302). Характерно, что высказываются трое из четверых участников встречи (промолчал рассказчик, Иван Петрович). Центральный (и заключительный) пункт сцены — нравственный приговор Наташи князю: «Нет, вам не обмануть меня! Может быть, у вас есть и еще какие-нибудь расчеты, может быть, и я не самое главное теперь высказала, но все равно! Вы меня обманывали — это главное! Это вам и надо было сказать прямо в лицо!» (318).

Новыми для Достоевского в романе «Униженные и оскорбленные» были сцены-споры или диспуты (такой можно считать уже упоминавшуюся сцену в ресторане) и сцены-«узнавания», то есть распознавания человека в человеке. Правда, в этом романе подобный эпизод еще нельзя в полном смысле сценой «узнавания», классический пример которой представляет собой объяснение Дмитрия Карамазова и Грушеньки в Мокром, но это уже ситуация взаимного желания делать добро ближнему, «узнавание» доброго человека. Речь идет об объяснении Нелли и Ивана Петровича. Нелли, поняв, что Иван Петрович — человек добрый и любит ее, признается, в свою очередь, в любви к нему: «Я вас люблю... Вы только один меня любите... Все чувство ее, сдерживаемое столько времени, вдруг разом вырвалось наружу в неудержимом порыве, и мне стало понятно это странное упорство сердца, целомудренно таящего себя до времени и тем упорнее, тем суровее, чем сильнее потребность излить себя, высказаться, и все до того неизбежного порыва, когда все существо вдруг до самозабвения отдается этой потребности любви, благодарностям, ласкам, слезам» (296—297).

Можно говорить о зачатках «скрытого» диалога в романе «Униженные и оскорбленные», так характерного для «Преступления и наказания», следующего произведения Достоевского в котором полностью воплощены эстетические устремления художника. «Скрытые» диалоги возникают в «Униженных и оскорбленных» чаще всего при встречах Ивана Петровича с Наташей, внутренне близких друг другу. «Что нового? — спрашивает Иван Петрович у Наташи в одну из встреч. «Нового ничего, — отвечала она, но с таким видом, по которому я тотчас догадался, что новое у ней есть и что она для того и ждала меня, чтоб рассказать это новое...» (269). Наташа чувствует, что Алеша ее разлюбит, но боится говорить об этом с Иваном Петровичем. Он спрашивает ее об Алеше, пытается выяснить, не поссорилась ли она, Наташа отвечает уклончиво. Наконец, разговор приближается к решительной точке. Рассказчик передает и комментирует его. Комментарий содержит как раз те мысли,

которые должна была высказать Наташа, но у нее духу не хватает. «Вот теперь все его горести и заботы кончились, — сказал я [то есть Иван Петрович, — рассказчик]. Наташа пристально и пытливо взглянула на меня. Ей, может быть, самой хотелось ответить мне: «Немного-то было у него горестей и забот и прежде; но ей показалось, что в моих словах та же мысль и она надулась» (270). В подтексте всей этой сцены ощущается пульсация невысказанных вслух, но понятных собеседникам мыслей; говорят они одно, а понимают другое.

Наташа вообще погружена в свои мысли, у нее особый, скрытый для постороннего взгляда мир переживаний, доступный иногда только Ивану Петровичу. Вот почему ее поведение может показаться непонятным и нелогичным, особенно в начале романа: «Раздался густой звук колокола, призывавшего к вечерне. Она [Наташа. — А. Л.] *вдрогнула* [подчеркнуто мною. В дальнейшем будут оговариваться только слова, выделенные автором романа. — А. Л.], старушка перекрестилась» (194). Согласно обычной логике Наташа тоже должна была перекреститься. Но для нее удар колокола — сигнал, что пришел час, когда она покинет родной дом, чтобы начать жизнь с Алешей. Герония в этот момент напряжена до предела. Вдрогнула она, следовательно, в полном соответствии со своими переживаниями. Автор же показывает только внешние факты поведения Наташи, разгадку их дает позднее. Он не рассказывает, как героиня пришла к решению, а начинает повествование о ней сразу с поступка, с решительного действия.

В связи со сказанным невольно вспоминается то место из романа «Преступление и наказание», где Достоевский указывает, что опущен «весь тот процесс, посредством которого он [Раскольников — А. Л.] дошел до последнего решения» (т. 6, с. 59).

Достоевский стремится в «Униженных и оскорбленных» показывать героев в состоянии крайнего возбуждения (Наташа, Иван Петрович, Нелли, Ихменев, Валковский), охваченными, как правило, одним стремлением, чувством, мыслью, вначале неизвестными читателю, но постепенно проясняющимися. Их поведение с точки зрения поэтики обычного социально-психологического романа действительно нелогично, но вполне закономерно в атмосфере возникавшей у Достоевского новой романной системы.

Поскольку в романе «Униженные и оскорбленные» осмысление факта в поведении героя задерживается, то появляются и характерные словечки «рассказывали», «говорят», «уверяли» и знаменитое «вдруг»: «Вдруг случилось непонятное происшествие» (184); «И когда мы перебрали по черточкам весь его [князя. — А. Л.] вчерашний визит, Наташа вдруг сказала» (269) и т. д.

«Униженные и оскорбленные» содержат и слова, выделенные

автором с целью подчеркнуть их скрытый идеологический смысл. В эпилоге, например, есть такая фраза: «В упоении я хотел уже бросить перо, и все дела мои и самого антрепренера, и бежать к нашим. [выделено автором. — А. Л.] на Васильевский» (423). Слова «наши» обозначает здесь не просто близких, но нравственно и идеологически близких людей (Иван Петрович, Наташа, Нелли, Ихменев, защищавшие человеческое добро и достоинство, боровшиеся против князя Валковского). В контексте романа оно приобретает дополнительное, идеологическое значение.

Стилистические особенности произведения, само собой разумеется, обусловлены мировоззрением и методом автора. Материал «Униженных и оскорбленных» дает возможность проследить формирование новой концепции личности у Достоевского, новых особенностей его реализма. Автор романа начинает исследовать глубины души человеческой, умеет различать чувство человеческого достоинства даже в человеке, превращенном в «ветошку», в человеке «погибшем». Погибший Маслобоев, обращаясь к Ивану Петровичу, признается: «Если б во мне не откликнулся еще человек, не подошел бы я к тебе сегодня, Ваня» (265). Исследование глубин человеческой природы приводит Достоевского к открытию ее широты. Именно Маслобоев, как отметила Э. А. Полоцкая, «одна из «широких» натур среди второстепенных героев Достоевского»⁶. Исследовательница называет Маслобоева в ряду других героев писателя — рассказчика из «Кроткой», Ставрогина, Дмитрия Карамазова и Валковского. Она, правда, несколько сурово судит автора за образ князя Валковского, забывая, что роман «Униженные и оскорбленные» ещё только подступ к новому типу романа.

Маслобоев, надо отметить, сам неоднократно декларирует широту своей природы: «Все может с человеком случиться, что даже и не снилось ему никогда, и уж особенно тогда... ну, да хоть тогда, когда мы с тобой зубрили Корнелия Непота! Вот что, Ваня, верь одному: Маслобоев хоть и сбился с дороги, но сердце в нем то же осталось...» (264—265); «Я теперь... взятки беру и за правду стою» (265); «Чуть порядочным человеком не сделался! да только пораздумал и предпочел лучше остаться непорядочным человеком...» (265). После признаний Маслобоева следует не менее знаменательная характеристика его от имени рассказчика: «Маслобоев был всегда славный милый; но всегда себе на уме и развит как-то не по силам; хитрый, пронырливый, пролаз и крючок еще с самой школы, но в сущности человек не без сердца, погибший человек. Таких людей между русскими людьми много. Бывают они часто с большими способностями, но все в них как-то перепутывается, да сверх того они в состоянии сознательно идти против своей совести из слабости на известных пунктах, и не только всегда погибают, но и сами заранее знают, что идут к гибели. Маслобоев, между

прочим, потонул в вине» (265). В этой характеристике речь идет о широте натуры не только одного персонажа, но и многих русских людей. Широта натуры понимается здесь как неотъемлемое качество русского человека. Но если вспомнить заявление Валковского о вечности людей его типа, то можно предполагать, что в рассматриваемом романе Достоевский мыслит «широту» натуры как неотъемлемое качество человека вообще.

Не только Маслобоев и Валковский, но и другие герои романа могут быть отнесены к разряду «широких» натур. Ивана Петровича часто увлекало гадкое чувство («гадкое чувство увлекало меня», — признается он в своей ревности в тот момент, когда душа его заняла в тоске, сочувствуя Наташе — см. с. 199). Наташа, безумно любя Алешу, в то же время чувствовала, что будет его госпожой, владычицей: «Она предвкушала наслаждение любить без памяти и мучить» (202); старик Изменев «чувствовал потребность ссоры, хотя сам страдал от потребности» (222); «так бывает, — разъясняет повествователь, — иногда с добрейшими, но слабонервными людьми, которые несмотря на свою доброту, увлекаются до самонаслаждения собственным горем и гневом» (221). О широте души Нелли говорил в своей статье Р. Назиров (правда, не употребляя этого понятия).

Отмеченное выше стремление Достоевского показывать персонажей в минуты крайнего напряжения вполне соответствует возникавшей у него концепции «широты» человеческой натуры (можно указать, кстати, что формулировать ее писатель начал в «Записках из Мертвого дома», создававшихся параллельно с «Униженными и оскорбленными»).

Автор романа «Униженные и оскорбленные» убеждает читателя также и в том, что истина живет в сердце человека, что человеческое скрыто в глубинах сердца. Убедительно об этом в связи с образом Алешки писал В. Кирпотин (293). Вот еще несколько примеров: Наташа напоминает Ивану Петровичу о его золотом сердце и просит рассказать родителям о ее бегстве «своими [выделено автором. — А. Л.] словами из сердца» (202), впрочем, она и сама умеет сказать «правду из глубины сердца» (230). Маслобоев, узнав о нравственной победе Наташи над князем, восклицает: «Тут не только ум, тут сердца надо было, чтоб не дать себя обмануть. И сердца не выдало» (335). Текст романа убеждает, что Достоевский пришел и к выводу о превосходстве сердца над умом, хотя и не объясняет еще такого заключения.

Одну из заветнейших мыслей Достоевского в романе «Униженные и оскорбленные» высказывает Наташа: «Надо, — говорит она, — как-нибудь выстрадать вновь наше будущее счастье, купить его какими-нибудь новыми муками. Страданиями все очищается...» (230). Имея в виду эти слова Наташи, иссле-

дователь М. Гус пишет: «Наташа возвращается в отчий дом с выстраданным убеждением: «страданием все очищается». И несколько далее: «Страдание как путь к счастью — эту мысль Достоевский сам выстрадал на каторге. Ее он впервые на языке художественных образов попытался показать и доказать в «Униженных и оскорбленных»⁷. Иную точку зрения на этот вопрос высказал В. Кирпотин. Он считает, что «в Униженных и оскорбленных», как и в «Записках из Мертвого дома», еще нет культа страдания, тем более проповеди страдания как радости» (267). Конечно, в такой категорической форме мысли о страдании Достоевским в этих произведениях не представлены, но они уже высказаны, и это свидетельствует об идейном самоопределении художника.

Итак, содержание и стиль романа «Униженные и оскорбленные» с достаточной степенью определенности позволяют заключить, что Достоевский был накануне большого художественного открытия — создания полифонического идеологического романа. Роман «Униженные и оскорбленные» действительно является переходным в системе его романов.

Чувствовал ли это сам художник? Ответить на этот вопрос поможет содержание романа «Униженные и оскорбленные». Иван Петрович, герой, как известно, автобиографический (на это обратил внимание еще Добролюбов), задумал писать роман, но боится начать его, так как в условиях, когда нужно писать к сроку, можно испортить идею: «...все роман пишу, да тяжело, не дается. Вдохновение выдохлось. Сплеча-то и можно бы написать, пожалуй, и занимательно бы вышло, да хорошую идею жаль портить. Эта из любимых» (231). Речь идет о любимой идее. У Достоевского, безусловно, появились свои любимые идеи и начинал он работу с прояснения идеи, которую собирался исследовать. Брату Михаилу 31 мая 1858 года он сообщал из Семипалатинска: «Роман же [может быть, именно «Униженные и оскорбленные». — А. Л.] я отложил писать до возвращения в Россию. Это я сделал по необходимости. В нем идея довольно счастливая, характер новый, еще нигде не являвшийся. Но так как этот характер, вероятно, теперь в России в большом ходу, в действительной жизни, особенно теперь, судя по некоторому движению и идеям, которыми все полны, то я уверен, что я обогащу свой роман новыми наблюдениями, возвратясь в Россию»⁸. Как видим, Достоевский собирается пристальнее изучить идеи, которыми все полны в тогдашней России. И наконец, когда Н. Н. Страхов в 1864 году опубликовал воспоминания об А. Григорьеве, куда включил некоторые письма Григорьева к нему, в частности, и то письмо, где говорилось о том, что Достоевского-автора загнали как почтовую лошадь, то Достоевский на правах редактора сопроводил воспоминания примечанием, в котором рассказал о своей работе над романом «Униженные и оскорбленные» и дал характеристику своему произведе-

нию: «Совершенно сознаюсь, что в моем романе выставлено много кукол, а не людей, что в нем ходячие книжки, а не лица, принявшие художественную форму (на что требовалось действительно время и выноска [выделено Достоевским. — А. Л.] идей в уме и в душе. В то время, когда я писал, я, разумеется, в жару работы этого не сознавал, а только разве предчувствовал»⁹. Трудно предположить, что Достоевский, автор многих произведений (в том числе таких, как «Бедные люди», «Двойник», «Село Степанчиково и его обитатели»), говорит об идее в обычном смысле, то есть об идее произведения. К тому же он пишет не об идее, а об идеях, которые следовало бы выносить в уме и в душе. Скорее всего, он имеет в виду те идеи, которые ему предстояло столкнуть в романе «Униженные и оскорбленные». Кроме того, он, надо думать, точно определил свое состояние, как предчувствие. Это и было предчувствие открытия нового художественного мира — мира полифонического идеологического романа, в котором на равных сталкиваются идеи времени, и задача автора состоит в обнаружении «проклятых», неразрешимых проблем, поставленных текущей действительностью.

¹ Назиров Р. Г. Трагедийное начало в романе Ф. М. Достоевского «Униженные и оскорбленные». — Научные доклады высшей школы. Филологические науки, 1965, № 4, с. 27—28. Далее ссылки в тексте.

² Кирпотин В. Достоевский в шестидесятые годы. М., 1966, с. 261. Далее ссылки в тексте.

³ Старикова Е. Роман Ф. М. Достоевского «Униженные и оскорбленные». — В кн.: Ф. М. Достоевский. Униженные и оскорбленные. М., 1969, с. 14.

⁴ Этов В. И. О художественном своеобразии социально-философского романа Достоевского. — В кн.: Достоевский — художник и мыслитель. М., 1972, с. 321—322. Далее ссылки в тексте.

⁵ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 3. Л., 1972, с. 359. Далее ссылки в тексте.

⁶ Полоцкая Э. А. Человек в художественном мире Достоевского и Чехова. — В кн.: Достоевский и русские писатели. Традиции. Новаторство. Мастерство. М., 1971, с. 190.

⁷ Гус М. Иден и образы Достоевского. 2-е изд. М., 1971, с. 205, 210.

⁸ Достоевский Ф. М. Письма. Т. 1. М.-Л., 1928, с. 236.

⁹ Эпоха, 1864, № 9.

Е. С. РОГОВЕР

ДРАМАТИЧЕСКИЙ ЭЛЕМЕНТ В КОМПОЗИЦИИ И ЖАНРОВОЙ СТРУКТУРЕ РОМАНА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

Трагические противоречия социальной действительности России времен Достоевского обусловили тяготение писателя к остро драматическим конфликтам, сюжетам и формам и определили разработку особого рода словесного искусства — траге-

дийного эпоса. На это своеобразие произведений Достоевского обратили внимание прежде всего театральные деятели. (В. И. Немирович-Данченко отмечал, что Достоевский «писал, как романист, но чувствовал, как драматург. У него — сценические слова. Многие в его романах так и рвется на сцену»¹. Об этом же говорил и Вс. Мейерхольд. Любопытно, что сам Достоевский советовал актрисе А. Шуберт создать спектакль по его повести «Неточка Незванова»², а актеру М. Писареву помогал в инсценировании «Бесов»³.

Что же касается «Преступления и наказания», то роман уже с момента его первой публикации буквально просился на сцену. Еще в 60-е годы П. Васильев читал с подмостков театра монолог Мармеладова. Над переделкой романа для театра с 1872 года работала В. Д. Оболенская. Позже инсценировку этого произведения создал А. А. Дольер. В 1899 г. она была поставлена на сцене Литературно-артистического кружка. В советское время роман инсценировался И. Ольшвангером и другими драматургами, спектакль с успехом шел в Московском театре им. М. Н. Ермоловой, Красноярском театре, Ленинградском театре им. В. Ф. Комиссаржевской, на сцене Московского театра им. Моссовета (под названием «Петербургские сновидения»), в театрах «Одеон» и «Монпарнас» в Париже, в «Лессинг-театре» в Лейпциге, в Токио и т. д.

Всему этому способствовал тот ярко выраженный драматический элемент этого произведения, на который в разное время обращали внимание и советские исследователи литературы: Л. П. Гроссман, М. М. Бахтин, А. С. Долинин, А. В. Чичерин, Н. М. Чирков, В. Я. Кирпотин, В. Г. Селитринникова и др. Однако в применении к «Преступлению и наказанию» эта тема конкретной и развернутой разработки еще не получила. А в отдельных исследованиях были допущены ошибки методологического характера: форма романа рассматривалась изолированно от содержания, в ней самой искалось объяснение трагического характера произведения. Такие просчеты содержатся в работах О. Дымова⁴, Л. Лобова⁵ и др.

В основе романа «Преступление и наказание» лежат острейшие конфликты и коллизии буржуазной действительности: утверждение «права» личности и лишенность этого права; необходимость обрести свободу и невозможность для человека сделать это; страдание от порабощения личности и апология насилия; своеволие «сильной» личности и предельная скованность воли; анархический бунт против закона и подчинение его всевластной власти; отчаяние от преступлений и преступный эксперимент; необузданность страстей и фаталистическая покорность среде; ненависть по отношению к всевластию денег и стремление к ним; теория самоутверждения личности и практическая обезличенность; психология отчуждения в буржуазном обществе и стремление вырваться из него любой ценой; тяготе-

ние к людям и эгоцентризм. Эти коллизии обнаруживаются в каждом звене произведения Достоевского, на каждой его странице.

«— ...Но ведь ты кровь пролил! — в отчаянии вскричала Дуня. — Которую все проливают... которая льется и всегда лилась на свете, как водопад, которую льют, как шампанское, и за которую венчают в Капитолии и называют потом благодетелем человечества». Вот оно обостренное ощущение вселенского кровопролития, антитезис, противопоставленный весоному возражению Дуни, — и начало осознания того, что к пролитой крови добавлена новая. Ощущение центральным героем романа социальной безысходности, «тушика» других людей (Мармеладову, Катерине Ивановне, Соне, Дуне, девушке с Конногвардейского бульвара «некуда больше идти») приводит к осознанию собственного трагического тушика. А это ведет к тому, что социальная трагедия перерастает в трагедию сознания. Происходит его расщепление, раздвоение, рождаются острейшие внутренние коллизии. Разумихин свидетельствует в отношении Раскольникова: «Право, точно в нем два противоположных характера поочередно сменяются». Эта «расколотость» характера и сознания отражена и в семантике фамилии героя, и в постоянной смене «за» и «против» в его размышлениях, и в противоположности цели и средств, избранных Раскольниковым. Мы все время ощущаем в пульсации его мысли соседство зарядов разных полюсов, плюсов и минусов, «да» и «нет».

Трагическое начало в «Преступлении и наказании» поддерживается нередкой перекличкой с Шекспиром, на которого Достоевский сознательно ориентируется. Роман начинается, как и «Гамлет», с тайны вокруг убийства. В книге воскрешается гамлетовская коллизия, тема познания и возмездия за бесчисленные преступления, творимые вокруг.

Решимость исправить вывихнутость окружающей жизни сталкивается у обоих героев с осознанием своей бессильности перед морем зла. Оба героя устраивают предварительную пробу — эксперимент. В душах обоих живут рефлексия и сомнения. После получения письма от матери Раскольников говорит буквально гамлетовскими словами: или «надо решиться», или «принять судьбу» и «отказаться от жизни совсем!» Аналогичный выбор стоит перед Гамлетом: «Смириться под ударами судьбы, Иль надо оказать сопротивление... Умереть. Забыться».

Достоевский, подобно Шекспиру, раскрывает многоликость безумия в мире: полубезумия Раскольникова до истинного, катастрофического сумасшествия Катерины Ивановны. Когда последняя, потеряв рассудок от несчастий, поет на улицах романс, это чем-то напоминает ситуацию, в которой показана шекспировская Офелия. Трагические испытания, выпавшие на долю центральных героев, отодвигают любовную фабулу на задний

план. Трагедию, разыгрываемую в сознании персонажей, в обоих случаях призван подчеркнуть и оттенить стоящий рядом с ними ординарный, благоразумный, хотя и преданный друг — Горацио или Разумихин. Исключительность положения героев и полярность характеров усиливает прием своеобразного утроения (в «Гамлете» — три сына без отцов: Гамлет, Лаэрт, Фортинбрас, в «Преступлении и наказании» — Раскольников, Свидригайлов и Лужин). Подобно Шекспиру, Достоевский смело, особенно в сценах встречи с Порфирием Петровичем, сталкивает трагическое и комическое, когда смех переходит в оцепенение и ужас. При этом в композиции обоих произведений существенное место занимают «мышеловки» преследователя. Не случайно в тексте пятой главы III части романа мы читаем о том, что Раскольников мучительно отгадывает, «в чем именно ловушка» его антагониста. И во второй встрече с Порфирием герой романа приходит к выводу о том, что это уже «и не кошка с мышью, как вчера было», а сознательное раздражение, чтобы «в этом состоянии и прихлопнуть».

Главное же, что сближает «Преступление и наказание» с «Гамлетом», это раскрытие трагического «состояния мира» (Гегель), в котором живут герои. Подобно Гамлету, Раскольников соотносен с окружающим царством зла, вбирает в свое сердце трагическое «состояние мира», ощущая свое призвание перестроить его на иных началах. Вот отчего так часто герой Достоевского говорит о людском роде, человечестве и целом мире. «Нет тебя несчастнее никого теперь в целом свете», — вторит ему Соня. Все это позволяет нам говорить о сознательной ориентировке Достоевского на высокую трагедию Шекспира в «Преступлении и наказании». Прав был Л. Гроссман, писавший, что «Шекспир был главным воспитателем трагического начала в творчестве Достоевского» и что последний «как бы проверял на его психологических абсолютах правильность своей живописи душ»⁶. Творческое соотнесение проблематики и композиции своего романа с шекспировским шедевром понадобилось Достоевскому для оттенения трагедийности жизненных обстоятельств нового времени, легших в основу романа.

В то же время Достоевский показывает всю историческую дистанцию, отделяющую его героя от шекспировского. Его Раскольников живет в эпоху, для характеристики которой вместо универсальной шекспировской формулы «распалась связь времен» стала уместнее конкретно-социальная формула Некрасова: «распалась цепь великая». Достоевский показывает искалеченность личности, которая произошла в уже воцарившемся буржуазном мире, предельную «вывихнутость» его сознания. Ущербность психики личности проявляется и в том, что в отличие от мнимого безумия героя Шекспира Раскольников часто находится в состоянии, близком подлинному безумию, его пре-

следуют кошмары, видения, галлюцинации. Общество не только травмирует его сознание, но и подавляет и ломает его волю. На смену бунту приходит смирение в финале. Само пролитие крови Раскольниковым оказывается не столько возмездием, как у Гамлета, сколько *преступлением*, за которыми неминуемо — в предлагаемых обстоятельствах — следуют наказание, покаяние и воскресение.

И тут Достоевский, разрабатывая сложнейшую этическую проблему своего произведения, вносит определенную коррекцию, обращаясь к творчеству своего близкого предшественника — Пушкина. И снова ориентируется на произведения трагедийные. Так, для осмысления преступного убийства и связанной с ним пораженной совести уместными оказались реминисценции из «Бориса Годунова» (раскаяние Бориса, у которого «как молотком стучит в ушах упрек, И все тошнит, и голова кружится» и который понимает, как «жалок тот, в ком совесть нечиста»). Как заметил еще М. Бахтин, троскратный пророческий сон Самозванца нашел «полное созвучие» в сне Раскольникова, в котором над ним смеются люди⁷. А теоретическое обоснование героем своего права на преступление восходит к «Моцарту и Сальери» Пушкина⁸.

Властно введя трагическое в свой роман, поддержав его шекспировскими и пушкинскими ассоциациями, Достоевский строит композицию романа на чередовании острейших *драматических ситуаций*: это и смерть Мармеладова, и безумие Катерины Ивановны, и уход Сони на улицу, и убийство — сначала старухи, а затем ее сестры, и признание Николки, и «взрыв» на поминках, и следствие Порфирия, и смерть Катерины Ивановны, и насилие над Дуней, и самоубийство Свидригайлова. Все эти и другие сцены окрашены при этом у Достоевского подлинно драматическим колоритом. Вспомним «страшный испуг» закричавшего в углу мальчика, «зловещий визг» Амалии в ее ужасной квартире, «грязный трактир» с «отчаянным хором песенников», «мерзость всей этой обстановки». Драматический колорит наложен в восприятии героев романа и на подлинно прекрасное, даже идеальное. «Ведь у Сикстинской мадонны, — замечает Свидригайлов, — лицо фантастическое, лицо скорбной юродивой...»

Достоевский умеет освещать явления двойным светом, контрастно распределять свет и тени. После рассказа о покойнике Соня увидела «внезапно просветлевшее лицо его». «Угрюмое лицо» героя «озарилось на мгновение как бы светом, когда вошла мать и сестра», однако «свет померк скоро, но мука осталась». Подобная светотеневая изобразительность, рембрандтовский драматический колорит чрезвычайно характерны для Достоевского. Ночная мгла или дневная серость — и абсолютное погружение в них людей, мертвая тишина или истошные кри-

ки — и растворение в них человеческих голосов. С этими приемами мы встречаемся постоянно.

Само повествование у Достоевского приобретает резко ошутимую драматизацию. Сюжет включает в себя беспрестанное движение, скитания, странствия то Раскольникова, то Свидригайлова. Мы видим панораму и углы Петербурга, как бы передаваемые движущейся камерой. И это не эпическое действие, а действие эпико-драматическое, встречающее постоянное противодействие. Любопытны те драматические «формулы», которые использует писатель в романе. Например, в четвертой главе III части мы встречаем такое замечание: «Бабочка сама на свечку летит». И вся сцена представляет собою развитие этой формулы, этой квинтэссенции драматизма.

Персонажи резко противопоставлены друг другу, обнаруживается полярность их позиций, непримиримость их характеров, борьба их интересов. Гегель писал, что «драматическое в собственном смысле есть высказывание индивидов в борьбе их интересов и в разладе характеров и страстей этих индивидов»⁹. Эту-то особенность и встречаем мы в романе Достоевского.

Противоположные мирозерцания вступают в сшибку, одно исключает другое. Это находит свое частное выражение в столкновении тезиса и антитезиса собеседников. «Я ведь только вошь убил, Соня...», — роняет Родион. «Это человек-то вошь!» — слышится в ответ. Или другой диалог:

«— Фу какая же ты свинья!

— Просто роза весенняя!»

Вспомним такой контраст мироощущений: «Разумихин был более чем в восторге, и Раскольников с отвращением это чувствовал».

Герои в романе не просто разговаривают, не просто спорят, а воздействуют друг на друга, затрагивая в противнике какие-то стороны характера, задевая слабые струны души, и спорящие ставятся в новые отношения друг к другу.

Контрастность и парадоксальность явлений действительности, ясно воспринимаемая бутафорность окружающего, когда за нередко раскрашенными декорациями прячется серая изнанка обыденного, лицедейство и актерство таких, как Лужин, трагизм происходящего на глазах, разительное противоречие между возвышенно-патетическими монологами людей (Мармеладов) и низменно-приземленной обстановкой, где эти монологи произносятся, четко распределенные социальные амплуа и роли в жизни — все это рождает у Достоевского и его героев ощущение действительности как трагического театра. Не случайно поэтому столь часто употребляются в романе выражения: «ужасная сцена», «картина чудовищная», «развязка неожиданная». Этим объясняется постоянное сопоставление происходящего с театральным представлением. Отсюда и «пере-

вод» развивающегося действия на сценический язык. И вот уже возникает обстановка спектакля, появляются зрители, актеры. В эпизоде поминок плач Катерины Ивановны «произвел, казалось, **сильный эффект на публику**», а поведение этой женщины на улице представляло «странное зрелище, способное заинтересовать уличную публику». А далее Достоевский вводит подлинный розыгрыш, спектакль, представленный женой Мармеладова, когда она хлопает, заставляет Полечку петь, а Леню и Колю плясать, а сама подпевает и выступает своеобразным режиссером: «Не Петрушку же мы какого-нибудь *представляем* на улицах,—воскликает она,—а споем благородный романс». Она разводит детей, поправляет их игру, делает попытку нарядить детей в сценический костюм (в чалму для изображения турка). По существу, это сцена в сцене, эпизод мощного трагического наполнения.

Но играют в мире Достоевского и те, кто делает это в силу фальшивости своего поведения и склонности к мимикрии. Таков Лужин, который «тотчас же *пожалел* несчастную женщину. Выделение подчеркнутого слова курсивом привносит иронию и обнажает наигрыш персонажа. Поэтому автор обращает затем наше внимание на особую интонацию его речи: «Сударыня! Сударыня! — восклицал он *внушительным* голосом...» Интересно, что лица некоторых героев Достоевского напоминают театральные маски. Таковы, например, лицо Свидригайлова, непроницаемая маска Порфирия.

Описание ряда сцен приобретает у Достоевского подробности, напоминающие о сцене в театре. Здесь есть и свои *кулисы* (сбоку за стеной комнаты Сони сидит подслушивающий Свидригайлов; у Порфирия за «запертой дверью в перегородке» находится его «сюрприз»), и свой *задник* (стена приемной, за которой возникает толкотня и борьба). Ряд сцен романа имеет и свою *декорацию* в виде контуров и очертаний страшного города с его «прекрасной» панорамой. Размещая на этих сценах *действующих лиц*, писатель подчас создает крупный план, выдвигая героев на *авансцену*: Порфирий шепчет, «приближая свое лицо к самому лицу Раскольников», а вместе с тем — и к нам.

Достоевский создает также на своих подмостках поразительные *мизансцены*, четко выделяя в них зоны и точки действия, мастерски организуя сценическое пространство, продуманно располагая на зеркале сцены своих героев-актеров, аксессуары, реквизит и т. д. «Разумихин, — читаем мы в романе, — сконфуженный окончательным падением столика и разбившимся стаканом, мрачно поглядел на осколки, плюнул и круто повернул к окну, где и стал спиной к публике, с страшно нахмуренным лицом... В углу на стуле сидел Заметнов, привставший при входе гостей...» Поразительно это видение отдельных поз героев и построение мизансцен тела. Причем Достоев-

ский использует именно эту «непривычную» для сцены позу персонажа, видя в ней естественность жизненную, связанную с неловкостью и сконфуженностью своего героя. Многие такие сцены Достоевский строит как явления в драме, начатые приходом и завершающиеся уходом действующих лиц. А ряд таких явлений писатель, словно в пьесе, теснейшим образом скрепляет в соответствии со сквозным действием. Тут он выступает как большой мастер драматургической композиции.

Это свойство писателя ярко проявляется в такой особенности построения драматургического целого, как введение повторных сценических моментов и целых комплексов сценических положений. После убийства процентщицы Раскольникову снится «проснувшаяся муха», которая «с налета ударилась о стекло и жалобно жужжала». С приходом Свидригайлова Родиону вновь кажется, что в комнате жужжит и бьется «какая-то большая муха». Позже сама сцена убийства будет воспроизведена в новом сне героя. Такая «эмоциональная вибрация» и повторение сценических положений являются, по определению В. Волькенштейна, характерным свойством композиции отдельных актов пьесы ¹⁰.

В соответствии с установкой на драматизацию своего произведения автор избирает и соответствующую форму его. Первоначально повествование в романе велось от первого лица. Раскольников ретроспективно излагал события и факты, связанные с его преступлением. Это была форма *Ich—Roman* или *Ich—Erzählung*, носящая подчеркнуто эпический характер. В процессе работы над произведением рассказ уступил место *показу*, все чаще вводились «разговоры» различных действующих лиц, исчезала интроспекция, усилился авторский голос. Появилась новая форма — *Er—Form* или *Er—Erzählung*, возникло несколько столкнувшихся человеческих миров, и драматизм резко усилился.

Вследствие этих изменений формы возникло своеобразное борение художественных времен. Сжатое время в центре романа противостоит растянутому времени на его периферии. Для автора время отличается плотностью: всего четырнадцать дней проходит от начала до конца произведения. Но для героев время тянется бесконечно долго. Здесь нашел, безусловно, отражение своеобразный конфликт эпического и драматического начала в этом произведении. Да и в самой авторской речи мы встречаем единорство различных грамматических времен: чередование прошедшего совершенного с прошедшим несовершенным («прибавил он», «отвечал Разумихин»). Но в наибольшей степени принцип драматизации сказался в введении настоящего времени, решительной замене им прошедшего («Сию сегодня после дряннейшего обеда», «Я желаю теперь повидаться...»). Это настоящее время делает события происходящими перед нашими глазами, передает сиюминутность действия.

Читатель «воочию» воспринимает сцену, оказываясь лицом к лицу с героями. И это также служит «переводу» действия на сценический язык.

В тесной зависимости от драматического принципа в романе возникают определенные соотношения между повествовательными и описательными элементами. Такие из описательных форм, как пейзаж и интерьер, сводятся в композиции романа к предельно лаконичным характеристикам. Иногда пейзаж передает всего две фразы, которые сопровождаются к тому же обилием глаголов, обозначающих действие. А развернутые описания городских картин зачастую существуют в романе не сами по себе, а в восприятии героя. Это «внутренние пейзажи человеческой души»¹¹. Точно так же субъективный мир героя вбирает в себя и портрет персонажа. Именно Разумихину поручил автор подсмотреть контраст между лицами Раскольникова и его следователя. А нередко облик персонажа Достоевский передает не при помощи авторской речи, а используя драматический принцип косвенной передачи его свидетелем: «Что ты так смотришь на меня? Что ты так побледнел? Родя, что с тобой?» И этих слов оказывается достаточно, чтобы мы увидели бледное, притом бледнеющее на наших глазах лицо Родиона.

Автор в «Преступлении и наказании» нередко самоустраивается. «Вы, кажется, игрок?..» — задает вопрос один из персонажей, но слова автора за ним не следуют. Устранение автора и его подсказок читателю связано с усилением активности и действенности героев. Они сами комментируют, проводят аналогии, вызывают ассоциации. Драматический принцип и в этом весьма ощутим.

Волеизъявление героев романа, стремление их утвердить самих себя и самораскрыться, решительное столкновение идей и систем мышления закономерно привело к торжеству *диалога* в романе. Этот диалог не просто разрушает чисто эпическую тональность. Он «взрывает» эпическую роману, и это соответствует той взрывчатой силе, которую содержат в себе многие поставленные в произведении вопросы. Диалог отличается исключительной действенностью. Каждый из вступающих в него стремится подчинить другого своей воле, утвердить свою концепцию, нанести удар, бросить вызов. Каждое слово поэту становится ударным, словом-кинжалом, по выражению Гамлета. Есть в романе целые сцены, построенные сплошь на диалоге. Такова, например, пятая глава V части. Реплики чередуются быстро, произносятся напряженно, резко и кратко, передавая страсть и энергию. Персонажи Достоевского подают эти реплики, как бы рассчитывая на звучание их, подчеркивая *интонацию* слов и выделяя голосом слова («Уже не по-вчерашнему говорю»). В большинстве случаев высказывания у героев романа сопровождаются соответствующим им физическим дейст-

вием («Да он о двух головах что ли!— крикнул Разумихин, вскакивая со стула и уже готовясь расправиться») и вызывают ответный жест другого персонажа. Это делает реплики пластичными, особенно рельефными и сценичными. Иногда автор сталкивает произнесенные вслух высказывания с репликами про себя другого персонажа, когда последние являются прямой отрицательной реакцией на услышанное («— ... Я рад! Я рад!»— «Да чему ты рад? — думал про себя Раскольников»). Так ведется обычно диалог между отчужденными людьми, но часто в репликах обнаруживается тяготение к слиянию, сближению, и тогда один персонаж подхватывает и продолжает тему партнера. Поэтому иногда встречаются реплики хоровые («А что, что вы слышали? — спросили разом обе женщины»), а порой происходит интонационное выделение некоторых слов, которое служит облегчению взаимопонимания. Отсюда же и очень частая цитация в репликах чужих слов, включение их в свою речь, отсюда же и общие лексические, фразеологические и синтаксические черты речи всех персонажей Достоевского: повторение отдельных слов, частое использование выражения «стало быть», инверсия.

Особое место в структуре романа Достоевского занимает *монолог*. Он более всего способствует самораскрытию персонажа, обнажению его субъективного мира. Монологи героев романа чрезвычайно драматизированы, перенасыщены вопросами, ответами, взаимоисключающими суждениями. Это нередко диалоги в монологах, подчеркивающие двойственность, противоречивость сознания героя. В такой же функции используется речь, не высказанная вслух, мысли про себя — с их недоговоренностью, клочковатостью, смутенностью, нередко развернутый внутренний монолог, а иногда и несобственно-прямая речь (*Erlebte Rede*). Таков сон Раскольникова, переданный автором как рассказ от третьего лица, но представляющий собой мысли героя, сумятицу его образов. И все же наиболее часто писатель использует обычный монолог с его собственно прямой речью — речью-исповедью. Последняя красноречиво раскрывает и индивидуализм героев, отчуждение исповедывающихся и живущее в их душах страстное желание припасть к груди слушающего, слиться с ним, довериться ему.

Но нужно сказать и другое: наряду с драматическим в романе все время живет повествовательный элемент, выполняющий свою роль рассказ, прошедшее время, объединяющая полифонию и многоголосие романа авторская интонация, несправедливо отрицаемая М. Бахтиным. Эпическое начало вступает в определенный конфликт с драматическим, стремясь погасить последнее.

Отмеченная особенность характеризует и композицию романа в целом. В центре ее — бунт Родиона Раскольникова, трагедийный в своей основе. Но ему предшествуют наблюдения ге-

роя, его путешествия, круги странствий (эпический по сути и стилю зачин). А завершается роман примирением, возрождением, эпическим повествованием о «новой истории, истории постепенного обновления человека», о «новом рассказе» (эпилог). Драматизм этих композиционных частей произведения притупшен. Но и яркая драматизация центральной части произведения не исключает эпической объективности и развернутости романа, а лишь спорит с ними, что особенно явственно сказывается в авторской речи, насыщенной диалогическими вкраплениями, глагольными формами, упоминаниями жестов и интонаций, выразительными ремарками. Это делает ее похожей на пометы режиссера.

Все отмеченные особенности драматического элемента в романе Достоевского «Преступление и наказание», безусловно, обогатили произведение, углубили его трагедийную основу, определили своеобразие его композиции и неповторимость жанра. Можно принять по отношению к этому произведению его определение как романа-трагедии, определение, идущее от М. Волошина и Вяч. Иванова и закрепленное трудами Л. Гроссмана, Г. Чулкова и других исследователей. Но можно говорить и об уникальном межродовом образовании — трагедийном эпосе и даже о явлении, находящемся на стыке двух искусств — литературы и театра. Вот почему законной является характеристика романов Достоевского как «ярчайших примеров трагического театра»¹². Вот почему правомерен вопрос французского театрального деятеля Шарля Дюллена: «Что может быть более драматического, чем романы Достоевского...?»¹³. Эти высказывания, не вводившиеся еще в обиход литературоведения, целиком относятся и к роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание».

¹ Современное слово. М., 1910, 21 янв.

² Шуберт А. И. Моя жизнь: М., 1929, с. 201.

³ См.: Труды Государственного театрального музея им. А. А. Бахрушина, 1941, с. 181.

⁴ Дымов О. Драматические элементы в романах Достоевского. — Театр и искусство, П., 1900, № 6, 7, 8.

⁵ Лобов Л. Из наблюдений над словесными приемами Достоевского. Пермь, 1927.

⁶ Гроссман Л. Библиотека Достоевского. Одесса, 1919, с. 93, 92.

⁷ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972, с. 290—291.

⁸ См.: Назиров Р. Г. Реминисценция и парафраза в «Преступлении и наказании». — Достоевский. Материалы и исследования. Т. 2. Л., 1976, с. 89.

⁹ Гегель. Сочинения. Т. 14. М., 1958, с. 341.

¹⁰ Волькенштейн В. Драматургия. М., 1960, с. 189, 192.

¹¹ Белов С. В. О художественном мастерстве Ф. М. Достоевского. — Русская речь, 1971, № 5, с. 9.

¹² Бояджиев Г. Душа театра. М., 1974, с. 34.

¹³ Дюллен Ш. Воспоминания и заметки актера. М., 1958, с. 123.

О СЮЖЕТЕ И КОМПОЗИЦИИ РОМАНА ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»

Впечатление от романов Достоевского складывается из двух противоположных и последовательных состояний. Сначала «заражаешься» атмосферой грозы и хаоса, царящей в мире его героев. Потом «прозреваешь» стройный авторский замысел, тот высокий «порядок», которым живет подлинное искусство. Вполне наглядно Достоевский демонстрирует трагический парадокс бытования искусства в «дисгармонический век». Художник, воссоздающий картину мира, охваченного хаосом, вынужден «прятать», уводить в глубь вещи те опоры целостности, без которых произведение просто не состоится. Слово «гармонии» у Гомера означает — «скрепы», «гвозди» — ими Одиссей сбивает свой корабль¹. В романе «Идиот» гармоническое начало — не только источник формального, скрепляющего единства. Композиционная стройность — здесь аналог того образа совершенной жизни, который Мышкину известен как реальность. Лик гармонии этим произведением Достоевского (в отличие от «Преступления и наказания» или «Бесов») явлен непосредственно — в лице героя. Все главные свойства построения «Идиота» определены этим лицом, степенью и характером воздействия Мышкина на окружающих.

Статический срез композиции романа — антитеза «князя Христа» и всех, кто его окружает. Система и смысл этого сопоставления достаточно выяснены современным литературоведением². Уточним лишь одно — то, в чем выразилась «индивидуальность» «Идиота» — на фоне классического русского однодворянского романа. Антитеза — герой и другие — обосновывается здесь не масштабом личности (Печорин), уровнем интеллекта (Рудин), представительством от имени социальной группы (Базаров, Молотов) или полнотой типического (Обломов). За фигурой «положительно прекрасного человека» у Достоевского стоит нечто несравненно большее — причастность к высшей истине. Именно причастность. Конечная человеческая оболочка не в силах вместить абсолют.

«...Человек на земле, — размышляет Достоевский, — есть существо, только развивающееся, следовательно, не окончательное, а переходное»³. Впоследствии эта мысль будет передана Кириллову. Чтобы выдержать «присутствие высшей гармонии» дольше пяти секунд, — сказано в «Бесах», — «надо переменитьсь физически...»⁴ (10,450). А до той поры — «юродивость», «жест противоположный», мрак эпилепсии — плата за прозрение идеала.

Мышкин не равен той истине, которую представляет. Но в самом этом неравенстве — некая художническая магия. Герой не довлеет себе. Произведение — при редкой у Достоевского

формальной завершенности, «закругленности» — не замыкается на себя. Безграничность, просвечивающая сквозь фигуру героя, раздвигает четкие грани романной «постройки».

Вернемся, однако, к самой этой «постройке», к структурным ее основам.

Действие в романе разворачивается как вереница сцен, связанных повествовательными «мостиками». Как правило, это сцены двух типов: парная, где перед Мышкиным раскрывается «крупный план» отдельной человеческой судьбы, и конклав⁴ — момент пересечения многих судеб, столкновение всех со всеми, протекающее в условиях предельной психологической и сюжетной напряженности. Есть и сцены промежуточные: объединяющие нескольких лиц и приближающиеся к парным — если оппоненты князя выступают как некое единство, либо ж конклаву — если стремления их равнонаправлены.

Мышкин — участник всех значительных эпизодов, но характер его общения с окружающими в обстановке камерной встречи или многолюдного собрания — различен. Иногда это различие толкуется как своего рода «ключ» к пониманию трагедии героя. Так, анализируя игру И. Смоктуновского в спектакле БДТ, Н. Я. Берковский заметил нечто неожиданное и повторяющееся: князь Мышкин «устанавливает отношения между собой и каждым в отдельности и, казалось бы, достигает всякий раз полнейшего успеха». Но «едва воскрешенные души соприкасаются с другими, тоже воскрешенными, все достигнутое князем Мышкиным рушится в одно мгновение»⁵. Т. е. парные сцены представляют цепь нравственных побед героя, конклавов же — безусловные его поражения. Мысль эта, соблазнительная в своей яркой определенности и потому вполне оправданная как закон структуры спектакля, романом подтверждается лишь частично. Отношения князя и «других» в целом сложнее. Сопоставительный смысл парных сцен и конклавов меняется на разных стадиях романного действия и «ходе строения вещи» (выражение С. Эйзенштейна)⁶.

Композиция «Идиота» в ее динамическом срезе обусловлена встречным движением двух полярных сил. Роман открывает приход «князя-Христа» к людям. Его тяготение к ним недвусмысленно и просто. Ответное стремление «других» к князю сложно и разнокачественно. Создают его импульсы разного уровня, отдельные типы сюжетного движения. Низший уровень — движение, почти лишенное направленности. Это колебание бесконечных интриг — сфера деятельности Лебедева, Вэри Иволгиной, отчасти — Ипполита. Их планы, непременно тайные, мелкие перебежки, «деловое» предательство и предательство «ради искусства» мало влияют на поступки главных героев. Но так создается мерцающий фон вечного непокоя. Эта пульсирующая плазма — избыточность потенциального действия — несет в себе главный закон «века пороков и железных

дорог» — активность разъединения, войну всех со всеми, «антропофагию».

Самое яркое ее проявление, форма, подчеркивающая несоместимость отдельных интересов, — соперничество, кипящее вокруг двух женщин. Настасья Филипповна и Аглая — по тому чувству, которое они возбуждают в окружающих, — средоточия движения, противонаправленного гармоническому воздействию князя.

Однако мы, кажется, вообще забыли героя. Мир «антропофагии» может существовать и без него. Может, но в художественном пространстве романа не существует. Все накладывается на общее и исключительное для каждого тяготение к «князю-Христу». Центроостремительное движение поглощает междуусобицы и окрашивается ими. Диалектика взаимодействия полярных сил определяет ход и смысл всех перипетий романного сюжета.

Развитие действия проходит через две параллельные и качественно различные стадии⁷. В первой, совпадающей с первой частью романа, намечаются главные конфликты и несущие их композиционные «опоры», предваряются — хотя и без «обязательности» — конкретные решения. Вторая, расширяя круг лиц и событий, варьирует и усложняет заданный комплекс проблем и форм. Предугаданное совершается — с непреложностью неизбежного и свободой случайных жизненных воплощений.

Начало сюжетного развития в романе обнажает предпосылки действия, представляет героя, миру противопоставленного и к миру тяготеющего. Ход строения первой части — перелом от все растущих надежд на гармонию — к торжеству хаоса. Роль князя здесь русуется близко той схеме, что намечена в работе Н. Я. Берковского. Первая встреча — разговор в вагоне — воспринимается как «модель» отношений, которые складываются на первом этапе пути героя к людям. Начав дорожный разговор с колкостей и недоброжелательства, Рогожин завершает его неожиданным признанием: «Князь, неизвестно мне, за что я тебя полюбил. Может, от того, что в эту минуту встретил, да ведь и его встретил (он указал на Лебедева), а ведь не полюбил же его» (8, 13).

Цель парных сцен, следующих за этим эпизодом, — лестница блистательных побед Мышкина. Зрелище этих побед столь увлекательно, взлет героя так стремителен, что внимание почти не фиксирует той рациональной методичности (достойной автора «Обломова»), с какою Достоевский знакомит читателя с характером «положительно прекрасного человека». Экспозиция, слитая с завязкой, подчиненная ее динамике, завершается достаточно поздно — лишь к середине первой части, когда о герое, наконец, сказано «главное» слово. Епанчины, «экзаменовавшие» князя, разгадали «миссию» странного гостя — он явился учить, пророчествовать, спасать. Эпизод у Иволгиных — первая сцена,

приближенная к конклаву, — прямая реализация «миссии». Приняв на себя злобу, адресованную другому, подставив себя под пощечину, князь Мышкин не просто смирил вихрь враждебных страстей, — он вывел на поверхность человеческих душ скрытые пласты добра. Рядом с Настасьей Филипповной, «очнувшейся» по его слову, рядом с кающимся Ганей, растроганной Варей, влюбленным в него Колей — герой кажется чуть ли не всемогущим. Подлинный конклав — катастрофа на вечере у Настасьи Филипповны — обнаруживает иллюзорность возникших представлений. Князь Мышкин больше не победитель. Но — не будем упрощать — случившееся нельзя расценивать и как личное его поражение. Конклав вообще не имеет победителей. «Катастрофа, — пишет М. Бахтин, — противоположна триумфу и апофеозу. По существу, она лишена и элементов катарзиса»⁸.

Не зная победителей, конклав метит сугубо побежденных: выделяются «козлы отпущения» — жертвы общего поругания. В «сцене у камина» это, разумеется, Ганечка. Князь же обращением с ним Настасьи Филипповны возвеличен и погружен в безмерную скорбь. Финал первой части предваряет общий итог романного действия.

Вторая часть по содержанию и форме начальных эпизодов варьирует начало первой части, — но варьирует так, что в «поправке» сразу учитывается грустный смысл уже случившегося. Опять Мышкин приезжает в Петербург. Опять встречается с Лебедевым, с Рогожиным. Парные сцены моделируют характер отношений, которые развернутся в дальнейшем. Но модель — уже иная.

Герой неуловимо изменился. Полный надежд и планов, он в то же время захвачен вернувшейся болезнью, погружен в дурные предчувствия. Соответственно изменился и ход ключевой «парной сцены» — свидания с Рогожиным. Эпизод перенасыщен мрачными деталями (от преследующих глаз — до картины Гольбейна), мучительно-замедлен⁹. Его итог — две контрастные сюжетные вершины: обмен крестами и нож, занесенный над Мышкиным, — символизируют новый характер отношения людей к князю. Это уже не безоговорочное приятие, а разрушительный ритм притяжений и отталкиваний.

Впервые намечает этот ритм конклав первой части — изломы поведения Настасьи Филипповны. Ее бросок от Мышкина к Рогожину не ложится в схему сознательного самопожертвования. Подоснова всего — неодолимый и вряд ли ей самой понятный импульс (впоследствии он закрепляется неоднократными ее «побегами»).

«...Человек стремится на земле к идеалу — противоположному его натуре», — читаем в знаменитой записи Достоевского 1864 г.¹⁰

Герои романа, поддавшись порыву страстной тяги к воплощенному идеалу, затем так же страстно мстят ему и себе за не-

возможность удержаться на его уровне. Парная сцена с Рогожиным обнажает «закон», по которому теперь будут разворачиваться отношения Мышкина с большей частью героев: от Лебедева до Ипполита и Аглаи. Заданный структурный элемент в «ходе» строения вещи коренным образом переосмысливается.

Процесс обостряющегося человеческого обособления находит для себя во второй половине романа и новый, специфический структурный эквивалент — множественность «параллельных фабул». В первой части возможность этих параллелей намечена, но не осуществлена. «Добавочный» сюжетный материал умещается там в замкнутых вставных «новеллах». Именно в силу своей завершенности, такие новеллы не «конкурируют» с главной линией, легко усваиваются сюжетным потоком. Иное дело — «фабулы, т. е. истории, продолжающиеся во весь роман» (9, 252). В самом факте их наличия — посягательство на гегемонию центра.

Второстепенные герои Достоевского не «соглашаются» быть интересными читателю лишь по мере своего участия в делах главных лиц. История работы над «Идиотом» раскрывает любопытный психологический феномен. Достоевский, опубликовав половину романа, продолжает «изобретать» планы, в которых первые роли отдаются лицам, по сути уже вышедшим из игры (Гане — например). Да и в беловом тексте Гаврила Ардалыч — после смертного своего позора — еще собирается завоевать Аглаю. Ипполит — после «необходимого объяснения» — не умирает, а интригует и злится. Генерал Иволгин — у «приговоренного» к катастрофе Мышкина — отнимает часы на повествование «мемуаров» о Наполеоне.

Первая часть романа продемонстрировала одноцентровость как преобладающий принцип композиции целого. Начиная со второй части, принцип этот не отменен, но дополнен противоположным — автономией побочных линий. На «вторых путях» теперь даже располагаются конклавы — центры выделенных автором частей. Конклав второй части — Епанчины и «нигилисты» в гостях у Мышкина. Конклав третьей — «необходимое объяснение» Ипполита и трагикомедия «невышедшего» его самоубийства.

Весомость «параллельных фабул» к этому моменту настолько утвердилась, что в центре общей катастрофы может оказаться вставное повествование, сосредоточенное на судьбе героя, не имеющего значительной сюжетной роли. Точнее, не повествование — рассуждение. Гипертрофия дополнительных сюжетов в романе «Идиот» не только множит жизненный материал. В рассказах и размышлениях «недействующих», второстепенных героев обнажается идеологический подтекст центральных событий. Устанавливается родство «далековатых понятий»: «мести» Настасьи Филипповны и того вызова, который бросает верховной силе Ипполит, наивно-хитрых вымогательств Келлера и

«двойных мыслей» князя Мышкина, апокалипсических толкований и петербургской реальности. Расщепление единого сюжетного стержня несет с собой не только дробление, но и накопление внутренней общности. И то, и другое у Достоевского — симптомы близящегося финала. В ходе второй и третьей части романа они еще слабо ощутимы. Конклавов этих частей, лежащих на «параллельных» фабулах, не меняют существенно положения главного героя. Правда, в общем течении событий нарастает его недовольство собою, но не исчезают и надежды: мысль о добром союзе Рогожина и Настасьи Филипповны, мечта о счастье рядом с Аглаей.

Предрешенность сочетается в мире Достоевского с богатством жизненных вариантов. Катастрофу провоцирует та роль жениха Аглаи, которую Мышкин берет на себя почти невольно. «Жених он невозможный» — это и удостоверяет конклав последней четвертой части, та сцена, где именно он — «князь-Христос» — виновник общего конфуза. Впервые здесь перед нами не пророк, а жертва чужого пророчества (эпизод разбитой вазы), не мудрый ребенок, но Дон Кихот, видящий одно вместо другого. Вечер у Еланчиных раскрывает бездну, отделяющую Мышкина от массы «средних людей». С этого момента начинается финальная катастрофа. Центр ее — свидание соперниц. Вынужденный участвовать в этой встрече, князь оказывается втянутым в чуждую его натуре ситуацию выбора — ситуацию, где самое гуманное решение не свободно от зла. Спасая Настасью Филипповну, он нанес страшный удар Аглае. И потому — без вины виноват. Не так, разумеется, как представляет это комментирующий его поведение Евгений Павлович. Князь виноват в том, что послужил невольным орудием разъединения. Впрочем — ненадолго. Задевшая его рикошетом инерция разъединения начисто снимается мистерией смертного братства с Рогожиным — возле мертвой Настасьи Филипповны: «Между тем совсем рассвело; наконец, он прилег на подушки, как бы совсем уж в бессилии и в отчаянии, и прижался своим лицом к бледному и неподвижному лицу Рогожина; слезы текли из его глаз на щеки Рогожина...» Люди, вошедшие к ним, «застали убийцу в полном беспомощии и горячке. Князь сидел подле него неподвижно на подстилке и тихо, каждый раз при взрывах крика или бреда больного, спешил провесь дрожащею рукой по его волосам и щекам, как бы лаская и унимая его. Но он уже ничего не понимал, о чем его спрашивали, и не узнавал вошедших и окружавших его людей» (8, 507).

Последний жест князя Мышкина — самое трогательное и величавое из всего, что дал своему герою Достоевский. Действие завершает высокое зрелище трагической гармонии, воплощение идеала, не осуществленного, но и не поколебленного в своей нравственной красоте. Финал несет в себе несомненную сюжетную исчерпанность, «закругленность» формы.

Сближаются те силовые поля, которые вплоть до четвертой части романа развевывались параллельно («центры» Настасья Филипповны и Аглаи). В последний раз пересекаются пути Рогожина и Мышкина. Финальные эпизоды обретают характер возвратного движения.

Начало романа предлагает последовательность такого рода: декларация названия — «Идиот», сообщение Мышкина о лечении в Швейцарии, рассказ Рогожина о первой встрече с Настасьей Филипповной. Конец вырывает близкие моменты: рассказ Рогожина о последнем его общении с Настасьей Филипповной, предполагаемая фраза Шнейдера о Мышкине: «Идиот», сообщение о лечении в Швейцарии (теперь уже бесполезном). Вторая последовательность такова, что создает образ не безостановочного кольцевого движения, а почти полной его остановки. Композиционная замкнутость романа — формальный аналог мысли, которую таит описание картины Гольбейна «Христос в гробу».

На картине смерть Христа — не аллегория, а реальность. Поэтому, что бы ни последовало за нею — воскресение в новую жизнь или цинизм распада — земная потеря все равно остается невосполнимой. Незыблемость идеала не спасает от боли утраты идеального существа. Достоевский не стремится утвердить «веру» «чудом». Ниточка света, оставленная в мире князем Мышкиным до горечи слаба. Единственный безоговорочный аргумент в защиту героя — нравственная и эстетическая красота его облика, выразившееся в нем «стремление человеческого духа прийти к равновесию и гармонии»¹¹.

¹ Лосев А. Ф., Шестаков В. Б. История эстетических категорий. М., 1965, с. 36.

² См.: Скафтымов А. Тематическая композиция романа «Идиот». — В кн.: Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. М., 1972; Евнин Ф. И. Мышкин и другие. — Русская литература, 1968, № 3; Соркина Д. Л. К вопросу о структуре характеров в романе Ф. М. Достоевского «Идиот». — В кн.: Индивидуальность и мастерство писателя. Томск, 1967.

³ Литературное наследство. Т. 83. Неизданный Достоевский. М., 1971, с. 173.

⁴ Термин Л. П. Гроссмана. См.: Гроссман Л. П. Достоевский. М., 1962, с. 428.

⁵ Берковский Н. Я. Достоевский на сцене. — В кн.: Берковский Н. Я. Литература и театр. М., 1969, с. 563—564.

⁶ Эйзенштейн С. М. Избр. произв. в 6-ти томах, т. 3. М., 1964, с. 46.

⁷ На двухчастность романа указывает Г. М. Фридендер в книге «Реализм Достоевского». М.-Л., 1964, с. 263.

⁸ Бахтин М. План доработки книги «Проблема поэтики Достоевского». — В кн.: Контекст. 1976. М., 1977, с. 313.

⁹ Анализ ритма и строя этого эпизода см. в кн. И. Фортунатова «Пути исканий». М., 1974.

¹⁰ Литературное наследство. Т. 83. Неизданный Достоевский. М., 1971, с. 175.

¹¹ Салтыков-Щедрин М. Е. Полн. собр. соч. Т. 8. М., 1937, с. 433:

ГЛАВА «ВЕЛИКИЙ ИНКВИЗИТОР» И ЕЕ МЕСТО В РОМАНЕ
Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

Ф. М. Достоевский вошел в литературу как замечательный художник, большой мастер композиции, которая была важным средством выражения его авторского замысла. «Построение «Братьев Карамазовых», — пишет Г. М. Фридендер, — вершина композиционного искусства Ф. М. Достоевского»¹. Сказанное критиком с полным основанием относится и к главе «Великий инквизитор».

Несмотря на то, что «Легенда о великом инквизиторе» является составной частью романа, в которой сфокусированы основные идеи произведения, она обладает художественной законченностью, благодаря чему ее можно рассматривать и как самостоятельное произведение.

Многие исследователи творчества Ф. М. Достоевского (в частности, М. Бахтин, Я. Голосовкер, В. Ветловская, В. Савельева, Я. Билинкис)² выделяют в романе «Братья Карамазовы» два плана: детективный и философский. Соответственно этому — два типа повествователей: «автор всеведущий и непогрешимый и субъект рассказа — рассказчик, хроникер, корреспондент. Такое распределение функций является важным художественным приемом стилистического и композиционного строения романа. По мнению Э. Сагояна, действие хроникера определяется авторским замыслом»³. Кроме функции технического работника, соединяющего куски текста, он выполняет и функцию корреспондента. Однако, на наш взгляд, в романе Ф. М. Достоевского, по существу, речь идет не об одном корреспонденте, а сразу о нескольких, так как читатель получает сведения о событиях, происходящих в один и тот же момент времени в различных точках пространства, отдаленных друг от друга.

В отличие от прочих глав, предшествующих «Великому инквизитору», где роль повествователя могла выполняться не только автором, но и рассказчиком, в самой легенде, требующей глубины идейно-философского осмысления действительности, точности изложения, важной для Ф. М. Достоевского мировоззренческой позиции, единственным и полновластным хозяином выступает автор.

«Легенда о великом инквизиторе» рассказана в процессе беседы за трактирным столиком, в то время как в романе для обоих братьев трактир фактически противопоказан: Алеше «было в его одежде неприлично» (208), Иван «до трактиров вообще не охотник» (208) — автор все-таки сводит «упирающихся» героев непременно в трактире⁴. Ф. М. Достоевский в одном из писем в связи с «Братьями Карамазовыми» писал: «Пишу не гоня, не комкая дела, переделываю, чищу, хочу кончить добро»

совестно, ибо никогда ни на какое сочинение мое не смотрел я серьезнее, чем на это»⁵. Это означает, что и композиционное распределение мест действия романа основательно сверено и ограждено от случайностей.

М. Бахтин отмечает, что разговор Алеши и Ивана происходит «под звук трактирного органа, под стук бильярдных шаров, под хлопанье откупориваемых пивных бутылок...»⁶ Но если мы к этому добавим «поминутное шмыгание половых» (208), то через эту, казалось бы, незначительную деталь можем предположить, что посетителей в трактире предостаточно. «Достоевский любил резкое, отчетливое обнаружение свойств характера, когда личность раскрывается, привлекая общее внимание, становясь в центре общего интереса, — пишет Б. С. Рюриков. — Конфликты не могут оставаться в узком кругу своих, в четырех стенах: слишком они остры и слишком тревожно время — они выходят за рамки семьи, о них говорит весь город, они становятся достоянием всех»⁷. В романе достаточно примеров публичных открытий действующих лиц (шутовство Карамазова-старшего, коленопреклонение Зосимы перед Дмитрием, метания Грушеньки на постоялом дворе, сцена суда и др.). Возможно, что и заполненный посетителями трактир мог бы быть вполне подходящим людным местом для душеизлияний Ивана, но... поиск в этом направлении был бы неверным.

Если иметь в виду, что главы «Братья знакомятся» и «Бунт» являются психологической подготовкой к раскрытию легенды, своеобразным к ней прологом, то и ответ на вопрос о месте выбора действия необходимо искать в самой легенде. Стоит проанализировать некоторые сооставления, чтобы стала очевидной конфликтная ситуация, которая подчеркивается автором на протяжении всего романа. Сравним площадь в Севилье и площадь г. Скотопригоньевска: там величественный храм, здесь — затрапезный кабаk; с одной стороны — «лучи Света, Просвещения и Силы» (227), с другой — азартные игры, делячество, прожигание жизни; там звучит священная «Осанна», тут гудение «машины», пивной выхлоп. Результат: «идеал Мадонны» (100) против «идеала Садомского» (100). Такое противостояние идеалов оправдывает именно трактир, и место, отведенное ему в романе, закономерно.

Но с момента возникновения диалога между братьями «трактирная возня» отступает на задний план, а затем и окончательно выпадает из поля зрения. В главе «Великий инквизитор» разговор между Алешей и Иваном не нарушается никакими посторонними шумами. Герои настолько отключились от окружающего и так поглощены беседой, что не в состоянии что-либо замечать. Создается иллюзия того, что братья находятся в пространстве, отделенном от суетного мира непроницаемой оболочкой. Это позволяет Ф. М. Достоевскому сконцентрировать все внимание на поэме Ивана, а взамен реального

времени и места, названного рассказчиком (1866, конец августа, г. Скотопригоньевск, трактир «Столичный город» на торговой площади) предложить вымышленное, художественное, созданное воображением Ивана (XVI в., храм на площади в Севилье, тюрьма).

Л. П. Гроссман называет в качестве основного из композиционных принципов Ф. М. Достоевского «подчинение полярно несовместимых элементов повествования единству философского замысла и вихревому движению событий»⁸. Оставаясь верным этому принципу, в главе «Великий инквизитор» Ф. М. Достоевский делает главными героями Ивана и Алешу, Инквизитора и Христа, сталкивая противоположные точки зрения.

Для выявления противостояния точек зрения наилучшей формой служит диалог, который возможен только между Зосимой и Иваном, поскольку по идейной нагрузке это самые значительные фигуры.

В начальных главах романа в беседах Зосимы раскрывается идейная программа Ф. М. Достоевского. В главе «Великий инквизитор» Зосимы как персонажа нет, и Ивану приходится вести диалог с его авторитетом, носителем которого является Алеша. В. Свительский пишет: «Алеша — тень старца»⁹. Но таким определением главный герой романа обезличивается. Алеша — не тень. Он пока безгласен, но его безгласность по-своему активна, и это подчеркивается его внутренним состоянием. Он внимательный слушатель, а умение слушать собеседника — признак ума. Его становление как личности, причем весьма незаурядной, можно предположить по приведенному в конце второй части романа сочинению «Из жития старца Зосимы» Алексея Федоровича Карамазова, где его литературные способности просматриваются на уровне таланта автора романа. Сейчас, на первый взгляд, может показаться, что функции Зосимы перешли на Алешу. Но это не так. Герой к подобной миссии не готов. Кажущийся фанатичным клерикалом, Алеша обуреваем сомнениями в непогрешимости христианской добродетели. Он не обладает той силой убежденности, которая присуща Зосиме. Многие вопросы Ивана ставят его в тупик.

В беседе с братом Алеша смятен. У него нет ни воли, чтобы прервать повествование брата, ни достаточной аргументации, чтобы возразить ему. Братья предельно напряжены. Причем напряжение мысли Алеши сильнее, чем у Ивана (о чем свидетельствует использование Ф. М. Достоевским в целях изображения Алеши такого художественного приема, как анаколүф). Инстинктивно чувствуя неправоту брата, он внутренне возмущен, но отсутствие жизненного, зосимовского опыта и недостаточность знаний делают для Алеши невозможным определение меры соотношения добра и зла.

Как нам кажется, Ф. М. Достоевский мог бы реальным оппонентом Ивана сделать старца, но он не пошел на это, так

как в столкновении между ними вынужден был бы принять сторону Зосимы, что привело бы к преждевременному раскрытию авторской позиции и упрощенности композиционного решения. Глава могла бы обрести форму развязки в идеологическом споре, а образ Ивана был бы лишен дальнейшего развития.

Иван не нуждается в возражениях, для него важно высказать мысль и прочувствовать ответную реакцию, его цель не упустить ни единого слушателя в надежде получить оправдание своим взглядам на жизнь. Иван критикует церковь и не принимает духовного уклада в светском обществе. Однако, причисляя себя к бунтовщикам, он не может оказаться в ряду законченных атеистов, его вера поколеблена, и причину своего неверия он пытается оправдать через поэму.

Для Ф. М. Достоевского Христос был идеальной личностью в истории человечества (именно так он воспринимался в кружке Петрашевского). Следует учитывать и то обстоятельство, что в XIX веке религия пронизывала идеологию всех слоев населения России. В результате этого авторитет Христова имени был настолько велик, что не нуждался в дополнительном утверждении.

Ф. М. Достоевскому необходимо было создать такой авторитет противнику Христа, чтобы напряжение в соприкосновении противоборствующих сил достигло наивысшего накала.

По наблюдению А. С. Долинина, еще в письме к В. А. Алексееву намечена эта пропорция ролей между дьяволом и Христом: то, «что вся сила логики и убеждения отдана умному духу, «безбожному социалисту», а не Христу»¹⁰.

В письме к Н. А. Любимову от 11 июля 1879 г. Ф. М. Достоевский отождествлял взгляды инквизитора и Ивана, подтверждая, что «его социалист Иван Карамазов прямо признается, что согласен со взглядом великого инквизитора на человечество»¹¹.

В будущем устройстве человечества Иван видит «тысячи миллионов счастливых младенцев и сто тысяч страдальцев, взявших на себя проклятие познания добра и зла» (236). Его старик инквизитор «примкнул к сонму тех, которые исправили подвиг Христа», «примкнул к умным людям». При этом под «умными людьми» Иван, несомненно, подразумевает некий клан избранных, элиту меньшинства, с правами богов, духовное братство во имя идеи «все позволено».

В. Ветловская говорит; что инквизитор «отказывается служить богу и ревностно служит дьяволу»¹². Ее точка зрения представляется нам не совсем убедительной. Лакейская природа не присуща инквизитору. В нем скорее просматривается гордыня полубога, и в романе ему отведено место между Христом и чертом, и вершит он свой подвиг во имя дьявола именем бога.

Говоря о выборе героев, мы отмечали важность диалога, как средства столкновения полярных мнений. У Ф. М. Достоевского

диалог из «традиционно-словесной формы превращается в словесно-жестовый». «Эмансипация слова-жеста у Ф. М. Достоевского преследуется и через призму его художественной детали. В конце главы «Великий инквизитор» Алеша смотрит вслед уходящему Ивану и замечает, что у него правое плечо... ниже левого. Эта художественная деталь чрезвычайно значительна. Как известно, согласно библейскому утверждению, правое плечо человека — плечо ангела, левое же — черта. И по телосостоянию, т. е. жесту Ивана, только что изложившего «Легенду о великом инквизиторе» и осудившего Христа, Ф. М. Достоевский окончательно в глазах Алеши характеризует Ивана, как сторонника «бунта»¹³.

Мы не будем оспаривать предложенного библейского толкования о местопребывании доброго и злого духов и дадим иную трактовку авторского жеста: «... у него (т. е. у Ивана, — А. Ф.) правое плечо, если сзади глядеть, кажется ниже левого» (241). Алеша усмотрел похужесть братьев Ивана и Дмитрия, хотя раньше «нельзя бы было придумать двух человек несходнее между собой» (32). Помимо плеч, здесь есть деталь более важная: «если сзади глядеть». Именно при взгляде сзади обнаруживается откровенное сходство братьев, раскрывается «оборотная сторона» Ивана, его двойственность, телесная и душевная диспропорция, борьба с самим собой и масса других качеств, отличающих «карамазовщину». Раскрыто несоответствие лица и изнанки. Важно и то, что для главы оговариваемая деталь является итоговой, через нее автор свою точку зрения на существо Ивана передает Алеше, заставив его увидеть брата «со стороны».

При всей скупости в изображении пейзажей Ф. М. Достоевский в заключительной части главы «Великий инквизитор» вводит своего героя в скитский лесок, где «вековые сосны мрачно зашумели, когда он вошел» (241). Этот немаловажный штрих подчеркивает угнетенное состояние Алеши, назревающий душевный перелом и страх, с которыми он должен завтра пребывать «в миру».

¹ Фридлиндер Г. М. Реализм Достоевского. М.-Л., 1964, с. 330.

² См.: Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979; Голосовкер Я. Достоевский и Кант. М., 1963, с. 26; Ветловская В. Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977, с. 31; Савельева В. В. К вопросу о внутренней организации романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» (о соотношении символической и романной реальности). — Филологич. сборник, Алма-Ата, 1976, вып. 18, с. 18; Билинкис Я. С. Ф. М. Достоевский. Л., 1960, с. 50.

³ См.: Сагоян Э. К проблеме автора в структуре романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». — В кн.: Сборник студенческих научных работ Тартуского университета, 1975, вып. 4, с. 31.

⁴ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти томах, т. 14 Л., 1976. В дальнейшем текст цитируется по этому тому с указанием после цитаты только страницы.

⁵ Достоевский Ф. М. Письма в четырех томах/Под ред. А. С. Долинина. М., 1959, т. 2, с. 58.

⁶ Бахтин М. М. Указ. соч., с. 181.

⁷ Рюриков Б. С. Федор Михайлович Достоевский и его роман «Братья Карамазовы». Вступит. ст. к роману «Братья Карамазовы». М., 1958, с. 28—29.

⁸ Гроссман Л. П. Поэтика Ф. М. Достоевского. М., 1925, с. 165.

⁹ Свительский В. А. Композиционная структура романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». — Учен. зап. Воронежского пед. ин-та, 1977, с. 14.

¹⁰ Долинин А. С. Последние романы Достоевского. Как создавались «Подросток» и «Братья Карамазовы». М.-Л., 1963, с. 242.

¹¹ Достоевский Ф. М. Письма в четырех томах, т. 2, с. 79.

¹² Ветловская В. В. Указ. соч., с. 93.

¹³ См.: Михайлов М. И. К проблеме сюжетно-композиционной реализации слова в «Братьях Карамазовых» Ф. М. Достоевского. — Учен. зап. Горьковск. ун-та, 1972, вып. 132, с. 104.

ПАМЯТИ АЛЕКСАНДРА МИРОНОВИЧА ГАРКАВИ

9 октября 1980 года ушел из жизни замечательный человек и истинный ученый. Для всех, кто знал Александра Мироновича, кто был знаком с ним по его научным трудам, для его учеников и коллег, для прошлых, нынешних и будущих студентов, воспитанием которых Александр Миронович занимался на филологическом факультете и в Школе юных филологов Калининградского университета, для многих поколений учителей-словесников, аспирантов и молодых ученых, — для всех это горькая невосполнимая потеря.

Профессор Гаркави жил наукой. Но его жизнь никогда не была замкнутым существованием ученого-книжника. Прежде всего он открывал двери в науку другим, и первые шаги на научном поприще ученики делали, чувствуя его руку. Александр Миронович приучал своих учеников к систематическим занятиям, сразу давая почувствовать вкус будущей профессии. Он не боялся полемики, и его ученики и коллеги всегда могли вступить с ним в спор. Он никогда не навязывал своей точки зрения, и все работы, которыми он руководил, глубоко своеобразны, лишены нивелировки авторитетом. А. М. Гаркави требовал в науке лишь добросовестности и честности, подавая своими делами прекрасный пример этого.

Всю свою учебную, научную, методическую и воспитательную работу Александр Миронович рассматривал как единый процесс, стремясь к усилению в нем профессиональной направленности и научной ориентации. При формулировке тем курсовых, дипломных работ и кандидатских диссертаций профессор Гаркави соблюдал принцип постепенного сближения этих тем с основным кругом своих научных интересов: курсовые и дипломные работы — по широкому перечню вопросов истории русской литературы XIX века, кандидатские диссертации — по творчеству Н. А. Некрасова. В будущем Александр Миронович предполагал руководить диссертантами и по творчеству А. Н. Островского.

Многие планы Александра Мироновича Гаркави не осуществились. Но он успел сделать многое, многому научить. Без имени Гаркави невозможно представить культурную и научную жизнь молодого Калининградского края. В 1964 году Александр Миронович Гаркави стал первым доктором наук Калининградского пединститута. Но рамками вузовской жизни не ограничи-

лась его деятельность. Театральные рецензии, умные и доброжелательные анализы творчества калининградских поэтов и прозаиков, популярные статьи о замечательных деятелях русского революционно-освободительного движения и культуры XIX и XX веков, лекции по истории русской литературы для пропагандистов общества «Знание», многочисленные выступления в самых широких аудиториях, на радио и телевидении — всем этим далеко не ограничивается многообразная просветительская — в самом высоком смысле этого слова — деятельность профессора Гаркави. Будучи учеником выдающихся ученых Б. М. Эйхенбаума, В. Е. Евгеньева-Максимова, соратником К. И. Чуковского, Александр Миронович Гаркави всей своей жизнью продолжил лучшие традиции советской творческой интеллигенции.

Широкий был и научный, исследовательский диапазон Александра Мироновича. Как нельзя лучше свидетельствует об этом список его печатных работ. В нем мы найдем имена Белинского и Пушкина, Лермонтова и Гоголя, Тургенева и Добролюбова, Чернышевского и Салтыкова-Щедрина, Островского и Некрасова. Александр Миронович был еще студентом Ленинградского университета, когда печаталось первое академическое собрание сочинений Н. А. Некрасова, но уже в 6- и 12-м томах появились первые публикации молодого ученого. Последнее время Александр Миронович принимал активное участие в подготовке к изданию нового академического собрания сочинений Некрасова и успел сделать всю порученную ему работу.

Однако Александр Миронович Гаркави занимался не только некрасовской текстологией. Крупный специалист по русской литературе XIX века, он переходил от узкоспециальных вопросов некрасоведения к глубинным, кардинальным проблемам истории, теории и поэтики литературы. На протяжении 70-х годов Александр Миронович Гаркави успешно руководил тремя кафедральными научными темами «Жанр и композиция литературного произведения», «Н. А. Некрасов и его время», «Проблемы реализма». Работа кафедры по этим вопросам, и особенно по теме «Н. А. Некрасов и его время», отмечена положительными отзывами в центральной печати («Вопросы литературы», 1975, № 7, 299—300; «Литературное обозрение», 1975, № 9, с. 66; «Вопросы литературы», 1977, № 4, с. 77; 1978, № 5, с. 305; 1979, № 7, с. 37; 1980, № 2, с. 114—134; 1980, № 3, с. 239—243).

Александр Миронович Гаркави был и умелым редактором-организатором. По его инициативе и при непосредственном участии в Калининградском университете регулярно выходили межвузовские научные сборники «Н. А. Некрасов и его время» (вып. I—V, 1975—1980), «Жанр и композиция литературного произведения» (вып. I—V, 1974—1980). Эти коллективные труды скоординировали научный поиск исследователей Москвы,

Ленинграда, Ижевска, Смоленска, Брянска, Саратова, Воронежа, Костромы, Краснодара, Казани, Свердловска, Уфы, Донецка, Иркутска, Горького, Перми, Вильнюса, Даугавпилса, Тарту, Владивостока, Пскова, Петрозаводска — более 30 городов. Всю самую трудную редакторскую работу Александр Миронович всегда брал на себя, и благодаря его организаторским усилиям сборники состоялись и завоевали авторитет не только у нас в стране, но и за рубежом:

В последнее десятилетие жизни Александр Миронович много занимался изучением вопросов лирической поэзии и лирики Некрасова. Статьи А. М. Гаркави 1970-х годов о некрасовской лирике являются собой редкий образец стройности мышления, доказательности выводов, системности анализа. Вышедшая в 1979 году книга «Лирика Н. А. Некрасова и проблемы реализма в лирической поэзии» неожиданно стала и своеобразным подведением итогов исследований А. М. Гаркави, и прижизненным заведением ученого.

Почти тридцать лет труда на одной кафедре, которая для всех ассоциировалась с его именем, никоим образом не остановили внутреннего роста профессора Гаркави, не заставили его довольствоваться достигнутым. Он всегда жил новыми научными идеями, новыми планами. Александр Миронович воспитал целую школу некрасоведов и руководимая им кафедра Калининградского университета по теме «Н. А. Некрасов и его время» стала опорной в системе университетов РСФСР.

«Он нас гуманно мыслить научил...» — это сказано и о нем, профессоре Гаркави. Уроки Гаркави не прошли даром. Во всех трудах, делах и поступках его учеников будет жить этот скромнейший человек и требовательный ученый, мудрый воспитатель и принципиальный руководитель. Жить, пока будут живы ученики его учеников. Жить всегда, как всегда живы высокие нравственные идеалы русской культуры, которыми жил ее преданный служитель — Александр Миронович Гаркави.

БИБЛИОГРАФИЯ НАУЧНЫХ ТРУДОВ А. М. ГАРКАВИ *

1. Некрасов и Лермонтов. — Научный бюллетень ЛГУ, Л., 1947, № 16—17, с. 46—48.
2. О новонайденном рассказе Н. А. Некрасова «Очерки литературной жизни». — Учен. зап. ЛГУ, № 122, серия филол. наук, вып. 16, 1949, с. 125—136.
3. «Очерки литературной жизни» (Сообщение текста и материалов для комментария). — В кн.: Н. А. Некрасов. Полн. собр. соч. и писем. Т. 6. М., Гослитиздат, 1950, с. 295—317, 561, 562.
4. История создания Некрасовым первого собрания «Стихотворений» (1856). — Некрасовский сборник. М. — Л., Издательство АН СССР, 1951, вып. 1, с. 150—168.
5. Становление и развитие революционно-демократической поэзии Некрасова в 1840—1850 годы (Сборник 1856 года). Автореф. дис. на соиск. ученой степени канд. филол. наук, Л., 1951, 14 с.
6. Новые материалы о Некрасове. — Огонек, 1951, № 49, с. 21.
7. Материалы о Некрасове (преимущественно архивные). Сообщение и подготовка текстов. Комментарии. — В кн.: Н. А. Некрасов. Полн. собр. соч. и писем в 12-ти т., т. 12. М., Гослитиздат, 1953. (Сведения об авторстве и редакторской работе см. на с. 368, 374, 387, 401, 442, 447, 459, 518, 519).
8. Поэзия Некрасова и литературная школа Белинского. — Учен. зап. ЛГУ, № 171, серия филол. наук, вып. 19, 1954; с. 120—177.
9. Обоснование революционно-демократической эстетики в поэзии Н. А. Некрасова 1840—1850-х годов. — Учен. зап. Калинингр. гос. пед. ин-та, 1955, вып. 1, с. 18—44.
10. Новые материалы о Н. А. Некрасове. — Там же, с. 45—70.
11. К тексту письма Тургенева о Гоголе. — Учен. зап. ЛГУ, № 200, серия филол. наук, вып. 25, 1955, с. 233.
12. Н. Г. Чернышевский и царская цензура. — Учен. зап. Калинингр. гос. пед. ин-та, 1956, вып. 2, с. 13—24.
13. Поэзия Н. А. Некрасова в годы «мрачного семилетия». — Там же, с. 25—57.
14. Незданная сказка Н. А. Некрасова (Публикация)*. — Калинингр. правда, 1956, 11 марта.
15. Сказка о добром царе, злом воеводе и бедном крестьянине (Публикация и комментарий). — Молодой колхозник, 1956, № 6, с. 21.
16. Поэма Некрасова «Саша». — Некрасовский сборник. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1956, вып. 2, с. 151—170.
17. Некрасов и цензура. — Там же, с. 445—457.
18. Книги из библиотеки И. С. Тургенева (О книгах, хранящихся в Калининградском областном краеведческом музее). — Калинингр. правда, 1956, 20 окт.
19. Произведения Н. А. Некрасова в вольной русской поэзии XIX века. — Учен. зап. Калинингр. гос. пед. ин-та, 1957, вып. 3, с. 207—249 **.
20. К вопросу об источниках поэзии Н. А. Некрасова. — Там же, с. 250—260.

* Составлена И. Г. Савостиным, Б. А. Липшиц.

** В приложении к статье дан список произведений Н. А. Некрасова в подпольной и зарубежной русской печати XIX и начала XX века.

21. Список цензурных дел о произведениях Некрасова. — Учен. зап. ЛГУ, № 229, серия филол. наук, вып. 30, 1957, с. 268—285.
22. Незданный документ о Н. А. Некрасове. — Калинингр. комсомолец, 1958, 8 янв.
23. Запрещенная цензурой сказка Н. А. Некрасова. — Учен. зап. Калинингр. гос. пед. ин-та, вып. 4, 1958, с. 110—114.
24. Из архивных разысканий о Н. А. Некрасове. — Там же, с. 115—126.
25. Драматическая цензура о Гоголе. — Учен. зап. ЛГУ, № 261, серия филол. наук, вып. 49, 1958, с. 164—166.
26. Изучение художественных методов в школе. — Методический бюллетень Калининградского обл. ин-та усовершенствования учителей, 1959, № 7, с. 26—46.
27. Незвестные произведения Н. А. Некрасова. — Калининград, 1959, вып. 4, с. 205—213.
28. Н. А. Некрасов — обличитель царской цензуры. — Учен. зап. Калинингр. гос. пед. ин-та, Калининград, 1959, вып. 6; с. 65—97.
29. Заметки о Лермонтове. — Там же, с. 274—296.
31. Перестройка школы и школьный учебник. — Литература в школе, 1959, № 6, с. 67—69.
32. Заметки о Н. А. Некрасове. — Некрасовский сборник. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1960, вып. 3, с. 261—271.
33. Революционное народничество в поэтическом освещении Н. А. Некрасова. — Русская литература, 1960, № 4, с. 194—203.
34. Щедрин и Некрасов (Некрасовские образы в произведениях Щедрина). — Учен. зап. Калинингр. гос. пед. ин-та, 1960, вып. 7, ч. 1, с. 62—75.
35. Цензурные купюры в текстах Н. А. Некрасова. — Там же, с. 76—88.
36. Святильник разума (К столетию со дня смерти Н. А. Добролюбова). — Дон, 1961, № 11, с. 178—181.
37. Разыскания о Н. А. Некрасове. — Учен. зап. Калинингр. гос. пед. ин-та, 1961, вып. 9, с. 34—63.
38. Из цензурной истории произведений Н. А. Некрасова. — Там же, с. 64—87.
39. Атрибуция некоторых произведений вольной русской поэзии середины XIX века. — Русская литература, 1961, № 4, с. 193—194.
40. Поэма Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» и революционное движение 1870-х годов. — В кн.: Истоки великой поэмы. Поэма Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Ярославль, 1962, с. 13—28.
41. Н. А. Некрасов и революционное народничество. М., Высшая школа, 1962, 58 с.
42. Цензура и принципы некрасовской текстологии. — В кн.: Научная конференция кафедр общественных наук вузов Северо-Запада. Тезисы докладов по секции филологии. Л., 1963, с. 5—8.
43. О «владельце роскошных палат». — Русская литература, 1963, № 1, с. 153—156.
44. Переписка И. С. Тургенева с А. В. Головинным. — Лит. наследство. Т. 73, кн. 2: М., Наука, 1964, с. 67—86.
45. К спорам о стихотворении Некрасова «Н. Г. Чернышевский». — В кн.: Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы. Саратов, 1965, вып. 4, с. 104—117.
46. Борьба Н. А. Некрасова с цензурой и проблемы некрасовской текстологии. Автореф. дис. на соиск. учен. степени докт. филол. наук, Л., 1965. 31 с.
47. Примечания к произведениям Н. А. Некрасова (в соавторстве с К. И. Чуковским). — В кн.: Н. А. Некрасов. Соч. в восьми томах. М., Художественная литература, 1965—1967. Т. 1, с. 367—415; т. 2, с. 407—460; т. 3, с. 407—462; т. 5, с. 529—587.
48. О датировке некоторых произведений Н. А. Некрасова. — Учен. зап. Новгород. гос. пед. ин-та, т. 8, литературоведение. Новгород, 1966, с. 29—40.
49. Н. А. Некрасов в борьбе с царской цензурой. Калининград, 1966. 304 с.

50. К творческой истории стихотворения Некрасова «Рыцарь на час», — Некрасовский сборник. Л., Наука, 1967, вып. 4, с. 228—235.
51. Краткая летопись жизни и творчества Н. А. Некрасова. — В кн.: Н. А. Некрасов. Соч. в восьми томах, т. 8. М., Художественная литература, 1967, с. 430—460.
52. Подготовка к печати стихотворений Н. А. Некрасова и вариантов к ним. Примечания к стихотворениям Н. А. Некрасова. — В кн.: Н. А. Некрасов. Полн. собр. стих. в трех томах, т. 1. Л., Советский писатель, 1967, с. 59—195, 203—241, 454, 468—537, 596—625, 627—636, 651, 652—674 («Библиотека поэта». Большая серия).
53. Чернышевский и стихотворение Некрасова «Поэт и гражданин». — В кн.: Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы. Саратов, 1968, вып. 5, с. 51—59.
54. Из мемуарной литературы о Н. А. Некрасове. — Учен. зап. Калнингр. гос. ун-та, 1968, вып. 1, с. 148—161.
55. Некрасов — пародист. — В кн.: О Некрасове. Статьи и материалы. Ярославль, 1968, вып. 2, с. 65—87.
56. Из разысканий о Некрасове. — Там же, с. 277—305.
57. К тексту поэмы «Кому на Руси жить хорошо». — Там же, с. 329—332.
58. К тексту стихотворения «Не говори: «Забыл он осторожность!..» — Там же, с. 332—335.
59. Темы контрольных работ по русской литературе XIX века (в соавторстве с Л. Н. Дарьяловой и А. И. Медведевой). 1-е изд. М., Просвещение, 1969. 120 с.; 2-е изд., переработанное и дополненное. М., Просвещение, 1979, 136 с.
60. О художественном своеобразии «Размыслений у парадного подъезда» Н. А. Некрасова. — В кн.: Проблемное изучение литературы в школе. Калининград, 1969, с. 42—60.
61. К изучению «Элегии» Н. А. Некрасова в 9-м классе. — Там же, с. 61—79.
62. О народности поэмы Н. А. Некрасова «Коробейники». — Учен. зап. Калинингр. гос. ун-та, вып. 4, 1969, с. 20—33.
63. «Снегурочка» А. Н. Островского как социальная утопия. — Там же, с. 34—46.
64. Становление реалистических жанров в поэзии Н. А. Некрасова (1840-е годы). — Учен. зап. Калинингр. гос. ун-та, вып. 5, 1970, с. 32—78.
65. Заметки о романе Тургенева «Отцы и дети». — Там же, с. 108—132.
66. Примечания к произведениям Н. А. Некрасова (в соавторстве с К. И. Чуковским). — В кн.: Н. А. Некрасов. Собр. соч. в трех томах. М., Художественная литература, 1971. Т. 1, с. 343—384; т. 2, с. 375—423; т. 3, с. 373—424.
67. Составление тома. Примечания к произведениям Н. А. Некрасова (в соавторстве с К. И. Чуковским). — В кн.: Н. А. Некрасов. Стихотворения. Поэмы. М., Художественная литература, 1971, с. 51—634, 635—694 («Библиотека всемирной литературы»).
68. Поэма об исторических судьбах России («Горе старого Наума»). — В кн.: О Некрасове. Статьи и материалы. Ярославль, 1971, вып. 3, с. 113—135.
69. Из разысканий о Некрасове. — Там же, с. 295—308.
70. О достоверности свидетельств и убедительности выводов. — В кн.: Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования, материалы. Саратов, 1971, вып. 6, с. 199—209.
71. Концепция художественного времени в поэзии Н. А. Некрасова. — В кн.: Некрасовский сборник. Калининград, 1972, с. 24—53.
72. К теме «Некрасов и Белинский». — Там же, с. 57—65.
73. От редактора [Примечания к статье С. А. Червяковского «Поэма Н. А. Некрасова «Недавнее время»]. — Там же, с. 129—130.
74. Памяти выдающегося литературоведа (Письма К. И. Чуковского о Некрасове). — Там же, с. 168—175.
75. Состояние и задачи некрасовской текстологии. — Некрасовский сборник. Л., Наука, 1973, вып. 5, с. 151—173.

76. Комедия А. Н. Островского «Горячее сердце». — В кн.: Проблемы изучения творчества А. Н. Островского. Куйбышев, 1973, с. 13—33.
77. К 150-летию со дня рождения Александра Николаевича Островского. — Методический бюллетень Дома политического просвещения Калининградского обкома КПСС, 1973, № 32, с. 41—48.
78. Об этом сборнике. — В кн.: Жанр и композиция литературного произведения. Калининград, 1974, вып. 1, с. 3—9.
79. А. Н. Островский — мастер сюжетосложения. — Там же, с. 43—63.
80. Надпись неизвестного читателя [О Чернышевском]. — Там же, с. 155.
81. Поправки [О водевиле «Петербургский ростовщик»]. — Там же, с. 155.
82. А. Н. Островский — мастер сюжетосложения. — В кн.: А. Н. Островский и русская литература. Кострома, 1974, с. 97—99.
83. Предисловие, подготовка текстов, примечания и указатели. — В кн.: К. Чуковский. Несобранные статьи о Н. А. Некрасове. Калининград, 1974, 103 с.
84. Структура повествования в поэме Н. А. Некрасова «Мороз, Красный нос». — В кн.: Вопросы сюжетосложения. Рига, 1974, вып. 3, с. 72—81.
85. Мастерство психологического анализа в поэме «Мороз, Красный нос». — В кн.: Н. А. Некрасов и русская литература. Кострома, 1974, вып. 38, с. 17—33.
86. Об эволюции лирического героя Н. А. Некрасова. — В кн.: Проблема автора в художественной литературе. Ижевск, 1974, вып. 1, с. 130—143.
87. Образ автора-повествователя в сатирических произведениях Некрасова. — В кн.: Н. А. Некрасов и его время. Калининград, 1975, вып. 1, с. 5—19.
88. Входит ли Пролог в состав первой части поэмы «Кому на Руси жить хорошо»? — Там же, с. 85—86.
89. Некрасовский «Современник» о труде и быте рабочих. — Там же, с. 115—122.
90. Чернышевский и Добролюбов о «лишних людях» (преемственность литературно-критических оценок). — В кн.: Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы. Саратов, 1975, вып. 7, с. 27—38.
91. Главы о мастерских Веры Павловны и журнальная полемика о производственных ассоциациях. — Там же, с. 178—179.
92. Пушкинская традиция в поэме Некрасова «Несчастные». — В кн.: О Некрасове. Статьи и материалы. Ярославль, 1975, вып. 4, с. 91—108.
93. Тургеневу или Герцену? — Там же, с. 132—145.
94. Проблема родовой классификации литературных жанров и некоторые возможности изучения лирики Н. А. Некрасова. — В кн.: Жанр и композиция литературного произведения. Калининград, 1976, вып. 2, с. 49—63.
95. Неизвестные строки Н. А. Некрасова. — Там же, с. 163—167.
96. О реализме лирики Н. А. Некрасова. — В кн.: Проблемы реализма, Вологда, 1976, вып. 3, с. 101—122.
97. Составление, подготовка текстов. Примечания к произведениям Н. А. Некрасова. — В кн.: Н. А. Некрасов. Лирика.
Изд. 1-е М., Детская литература, 1976, с. 15—132, 133—141.
Изд. 2-е М., Детская литература, 1977, с. 15—132, 133—141.
Изд. 3-е М., Детская литература, 1978, с. 15—131.
Изд. 4-е М., Детская литература, 1979, с. 132—140.
98. Возможности лирико-драматического жанра (К спорам о «Песне Еремушке» Н. А. Некрасова). — В кн.: Жанр и композиция литературного произведения. Калининград, 1976, вып. 3, с. 39—49.
99. К теме «Некрасов и литературные чтения». — В кн.: Н. А. Некрасов и его время. Калининград, 1976, вып. 2, с. 55—58.
100. «Безыменные стихотворения Владимира Зотова». — Там же, с. 67—79.
101. Описание рукописного сборника «Безыменные стихотворения Владимира Зотова». — Там же, с. 80—82.
102. Творческая история «Трех элегий» Н. А. Некрасова. — В кн.: Н. А. Некрасов и русская литература. Ярославль, 1976, вып. 43 (3), с. 37—48.

103. О стихотворении «Орина, мать солдатская». — В кн.: Н. А. Некрасов и его время. Калининград, 1977, вып. 3, с. 25—37.

104. Агарин в ряду «лишних людей». — В кн.: Н. А. Некрасов и русская литература. Ярославль, 1977, вып. 4, с. 30—47.

105. Примечания к произведениям Н. А. Некрасова. — В кн.: Н. А. Некрасов. Стихотворения. Краснодар, 1978, с. 44—47.

106. Примечания к произведениям Н. А. Некрасова (в соавторстве с К. И. Чуковским). — В кн.: Н. А. Некрасов. Соч. в трех томах. М., Художественная литература, 1978. Т. 1, с. 377—424; т. 2, с. 391—440; т. 3, с. 385—439.

107. Композиция стихотворений Н. А. Некрасова: лирический герой и поэтическая ситуация. — В кн.: Жанр и композиция литературного произведения. Калининград, 1978, вып. 4, с. 46—60.

108. О двух приписываемых Некрасову стихотворениях. — Некрасовский сборник. Л., Наука, 1978, вып. 6, с. 104—110.

109. К характеристике лирического героя Н. А. Некрасова. — В кн.: Проблема автора в русской литературе XIX—XX веков. Ижевск, 1978, вып. 2, с. 167—174.

110. Текстолого-стилистические заметки о Н. А. Некрасове. — В кн.: Проблемы языка и стиля в литературе. Волгоград, 1978, с. 111—122.

111. Методические указания к спецсеминару «Поэзия Н. А. Некрасова». Калининград, 1979. 48 с.

112. Концепция «нового человека» в поэзии Некрасова. — В кн.: Н. А. Некрасов и его время. Калининград, вып. 4, 1979, с. 64—87.

113. Лирика Н. А. Некрасова и проблемы реализма в лирической поэзии. Калининград, 1979, 84 с.

114. Стихотворение «Поэту (Памяти Шиллера)» — эстетическая декларация Н. А. Некрасова. — В кн.: Эстетические взгляды писателя и художественное творчество. Кн. 3. Краснодар, 1979, с. 61—68.

115. «Документализм» в поэзии Н. А. Некрасова — В кн.: О художественно-документальной литературе. Иваново, 1979, с. 91—100.

116. Термин «сатира» в поэтической системе Некрасова. — В кн.: Н. А. Некрасов и русская литература второй половины XIX — начала XX вв. Вып. 56. Ярославль, 1979, с. 40—53.

117. Образ Матрены Корчагиной и идейно-художественные функции песен и причитаний в поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». — В кн.: Фольклорная традиция и литература. Владимир, 1980, с. 56—65.

118. «Маленькие трагедии» Пушкина как драматургический цикл (композиция в связи с жанром и художественным методом). — В кн.: Сюжет и композиция литературных и фольклорных произведений. Воронеж, 1981, с. 61—73.

119. Тютчев в восприятии Некрасова. — В кн.: «В Россию можно только верить...» (Ф. И. Тютчев и его время). Тула, 1981, с. 5—33.

120. Подготовка текстов стихотворений 1840—1855 гг., вариантов и комментариев к ним. — В кн.: Н. А. Некрасов. Полн. собр. соч., и писем в 15-ти т., т. 1. Л., Наука, 1981, с. 11—184, 465—548, 571—639, 274—565, 664—704.

121. Примечания к произведениям Н. А. Некрасова. — В кн.: Н. Некрасов. Стихотворения и поэмы. М., Художественная литература, 1980, с. 520—553.

122. Творческая история поэмы «В. Г. Белинский». — Некрасовский сборник. Л., Наука, вып. 7, 1980, с. 25—34.

123. Своеобразие реализма в поэме Н. А. Некрасова. «Княгиня М. Н. Волконская». — В кн.: Проблемы реализма. Вологда, 1980, вып. 7, с. 53—67.

124. Из творческой истории поэмы «Русские женщины». — В кн.: Н. А. Некрасов и его время. Калининград, 1980, вып. 5, с. 32—44.

125. Композиция стихотворных циклов Н. А. Некрасова. — В кн.: Жанр и композиция литературного произведения. Калининград, 1980, вып. 5, с. 37—50.

126. Романтическое начало в поэме Некрасова «Княгиня Трубецкая». — В кн.: Проблемы романтического метода и стиля. Калинин, 1980, с. 107—115.

Список работ, находящихся в печати

1. Стихотворение Некрасова «Блажен незлобивый поэт...» в литературной полемике середины XIX века (Саратов).
2. Н. А. Некрасов и поэты его школы в литературном процессе середины XIX века (Воронеж).
3. Автобиографический роман «Жизнь и похождения Тихона Тростникова» (Москва).
4. Лирический герой в художественном мире Некрасова (Ижевск).
5. Н. А. Некрасов о свободе творчества (Краснодар).
6. Малоизвестная эстетическая декларация Некрасова (Ленинград).

Примечания: 1. В библиографию не входят: газетные статьи, заметки, рецензии, помещенные в «Литературной газете» и областных изданиях «Калининградская правда», «Калининградский комсомолец» (около 60-ти); брошюры и лекции по истории русской литературы XIX века для пропагандистов общества «Знание» и студентов-филологов, отпечатанные на ротаторе (около 20-ти).

2. В библиографию включены три газетные статьи, представляющие собой публикации неизданных историко-литературных материалов (№ 14, 18, 22).

СОДЕРЖАНИЕ

О НЕКРАСОВЕ

<i>И. В. Трофимов</i> (Стерлитамакский пед. ин-т). Нравственное сознание лирического героя в творчестве А. Н. Некрасова 40—50-х годов	3
<i>В. Б. Соколов</i> (Калининградский ун-т). Некрасов и Салтыков-Щедрин. (К общности идейно-творческих позиций в 1860—1870-е годы)	10
<i>О. В. Карамышлова</i> (Калининградский ун-т). Жанровое своеобразие романа Н. А. Некрасова и А. Я. Панаевой «Три страны света»	24
<i>И. А. Юделевич</i> (Калининградский ун-т). «Стихотворения 1868 г» Н. А. Некрасова как цикл	29
<i>В. А. Беглов</i> (Стерлитамакский пед. ин-т). Единство и противоречивость образа семи странников в поэме «Кому на Руси жить хорошо»	33
<i>А. И. Медведева</i> (Калининградский ун-т). Некрасов и Гаршин	41
<i>Т. Д. Фролова</i> (Казанский пед. ин-т). Некрасов в художественном мире Репина	46
<i>А. И. Малютина</i> (Лесосибирский пед. ин-т). Некрасовская тема в журнале «Сибирские записки»	53
<i>И. Г. Ямпольский</i> (Ленинградский ун-т). Повесть о поэте Гезюде	62
<i>В. А. Егоров</i> (Калининградский ун-т). Две заметки о пародиях Н. А. Некрасова	74
<i>Л. Г. Максидонова</i> (Калининградский ун-т). К изучению лирики Некрасова в 9-м классе	84
<i>М. В. Теплинский</i> (Иваново-Франковский пед. ин-т). Две анкеты о Некрасове	95

О ДОСТОЕВСКОМ

<i>М. Г. Зельдович</i> (Харьковский ун-т). «Взаимоотражение» художественных произведений: Некрасов и Достоевский. (К постановке историко-функционального изучения литературы)	102
<i>А. В. Лужановский</i> (Вильнюсский ун-т). Жанровые искания Ф. М. Достоевского в романе «Униженные и оскорбленные»	115
<i>Е. С. Роговер</i> (Ровенский пед. ин-т). Драматический элемент в композиции и жанровой структуре романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»	124
<i>И. А. Альми</i> (Владимирский пед. ин-т). О сюжете и композиции романа Достоевского «Идиот»	135
<i>А. А. Фомина</i> (Калининградский ун-т). Глава «Великий инквизитор» и ее место в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»	142
<i>И. Г. Савостин</i> . Памяти Александра Мироновича Гаркави Библиография научных трудов А. М. Гаркави (Составлена И. Г. Савостиним, Б. А. Липшиц)	148

НЕКРАСОВ И ЕГО ВРЕМЯ

Межвузовский сборник

Выпуск 6

Темплан 1981 года, поз. 1700.

Редактор А. М. Соколова. Техн. редактор И. В. Шевченко. Корректор В. В. Костина.

Слано в набор 2.4.81 г. Подписано в печать 13.11.1981 г. КУ 01740. Формат 60×90¹/₁₆. Бумага тип. № 1. Высокая печать. Литературная гарнитура. Усл. печ. л. 10. Уч.-изд. л. 9,6. Тираж 700 экз. Заказ 17047. Цена 1 руб.

Калининградский государственный университет, 236040, г. Калининград обл., ул. Университетская, 2. Типография издательства «Калининградская правда», 236000, г. Калининград обл., ул. Карла Маркса, 18.