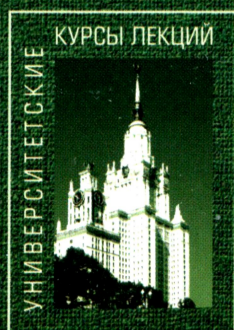


В. А. Недзвецкий

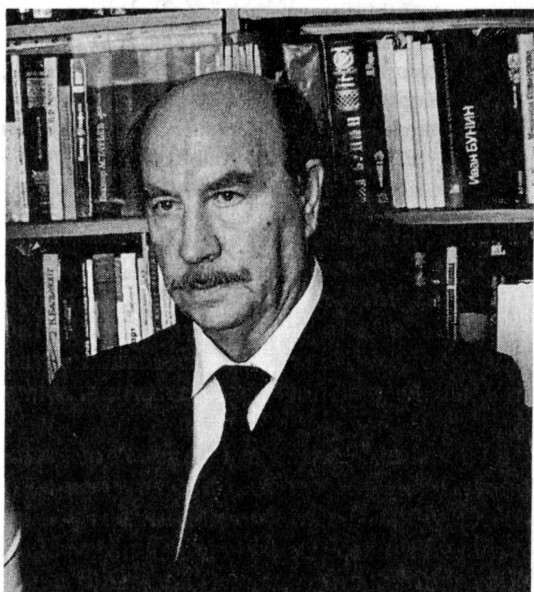
ИСТОРИЯ РУССКОГО РОМАНА XIX ВЕКА

Неклассические формы

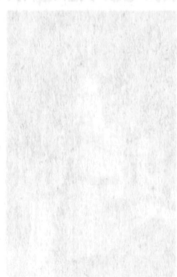


Тържественно подписване на документите

М.А. Петров - председател



КАПЪЛЪТЪ



АННУАЛЪТЪ

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М. В. ЛОМОНОСОВА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Н

В. А. Недзвецкий

История русского романа XIX века

Неклассические
формы

Курс лекций

ИЗДАТЕЛЬСТВО МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

2011

Университетские курсы лекций

Редакционная коллегия филологической серии:

проф. М.Л. Ремнёва (МГУ) — *председатель*;
А.Н. Матвеева (Издательство МГУ) — *зам. председателя*;
проф. А.П. Авраменко (МГУ), проф. Е.А. Галинская (МГУ),
проф. А.С. Дёмин (ИМЛИ РАН), Е.Г. Домогацкая (МГУ),
проф. А.А. Илюшин (МГУ), проф. В.В. Колесов (СПбГУ),
проф. С.И. Кормилов (МГУ), проф. В.И. Коровин (МПГУ),
проф. Л.П. Крысин (ИРЯ РАН/МГПУ), проф. В.М. Маркович (СПбГУ),
проф. В.А. Недзвецкий (МГУ), Г.М. Степаненко (Издательство МГУ),
проф. Е.М. Чекалина (МГУ), проф. Л.О. Чернейко (МГУ)

Печатается по постановлению Редакционно-издательского совета
филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор *И.А. Беляева*,
доктор филологических наук, заслуженный профессор МГУ
А.А. Илюшин

Недзвецкий В.А.

Н22 История русского романа XIX века: неклассические формы: Курс лекций. — М.: Издательство Московского университета, 2011. — 152 с. (Университетские курсы лекций).
ISBN 978-5-211-05839-2

Сколько и какие именно формы русского романа создали отечественные писатели XIX века кроме формы вершинной, представленной крупнейшими произведениями А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Гоголя, И. Гончарова, И. Тургенева, Ф. Достоевского и Л. Толстого?

Что такое русский роман *лесажевского* («*вальтерскоттовского*», *сандовского*) типа? Чем и почему русский *семейный* роман отличается от его аналогов в западноевропейской литературе?

Какие типовые разновидности русского романа вызваны к жизни актуальными гуманитарными «идеями времени»? Как относятся друг к другу роман русского *позитивиста* и роман о русском «*нигилисте*? Что такое отечественный роман-эпос *общинно-крестьянских устоев*? И как необходимо квалифицировать неклассические формы русского романа девятнадцатого столетия в их отличии от формы классической?

На этот и сопутствующий ему круг вопросов отвечает настоящая книга заслуженного профессора МГУ, лауреата Литературной премии имени И.А. Гончарова.

Для студентов-филологов бакалавриата, магистрантов и аспирантов, а также для преподавателей-словесников высшей и средней школы и всех почитателей родной литературы.

УДК 82
ББК 83.3 (2Рос-Рус)

От автора	6
<i>Лекция 1. Общая характеристика русского романа XIX века. Русский нравоописательно-дидактический роман 1810— 1820-х годов</i>	<i>7</i>
<i>Лекция 2. Русский исторический роман</i>	<i>23</i>
<i>Лекция 3. Русский романтический роман</i>	<i>31</i>
<i>Лекция 4. Русский роман сандовского типа</i>	<i>36</i>
<i>Лекция 5. Русский семейный роман</i>	<i>43</i>
<i>Лекция 6. Русский этнографический роман 1850—1870-х го- дов</i>	<i>59</i>
<i>Лекция 7. Общественно-историческое своеобразие России 1860-х годов как объективная предпосылка новых «идей времени» и отвечающих им романных форм</i>	<i>67</i>
<i>Лекция 8. Отечественный роман «делового человека».</i>	<i>75</i>
<i>Лекция 9. Роман о «новых людях», или роман «новых людей»</i>	<i>78</i>
<i>Лекция 10. Роман о русском «нигилисте»</i>	<i>87</i>
<i>Лекция 11. Русский «бельэтажный» роман 1870—1880-х годов.</i>	<i>93</i>
<i>Лекция 12. Роман общинно-крестьянских устоев</i>	<i>96</i>
<i>Лекция 13. Кризис романа в России последних десятилетий XIX века. Активизация «малых» прозаических форм и ее причины</i>	<i>122</i>
<i>Лекция 14. Общая характеристика классической формы рус- ского романа XIX века</i>	<i>127</i>
<i>Лекция 15. Общественно-исторические, литературно-эсте- тические и языковые предпосылки русского социально- универсального романа.</i>	<i>134</i>
<i>Лекция 16. Основные жанровые фазы русского классическо- го романа (общая характеристика)</i>	<i>141</i>
Вместо заключения	146
Перечень обязательных источников по курсу	149
Рекомендуемая научная литература	150

Настоящий курс написан на основе лекций, в течение многих лет читаемых нами для студентов, а также аспирантов и иностранных стажеров филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова.

Задуманный как *первая* часть Истории русского романа XIX столетия, он ранее в крайне сжатом виде вошел во *введение* к нашей монографии «Русский социально-универсальный роман XIX века. Становление и жанровая эволюция» (М., «Диалог-МГУ», 2007. С. 11—21). Последующее чтение спецкурса на эту тему показало, что должным образом понять европейское и мировое своеобразие русского *классического* романа, представленного крупнейшими произведениями А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, И.А. Гончарова, И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого, значительно легче на фоне и при сравнении его с другими формами отечественного «эпоса нового мира» (В. Белинский), как предшествующими классической, так и в тот или иной период девятнадцатого века ей синхронными.

Всё большее с годами постижение каждой из них к тому же убеждало, что, несмотря на их, как правило, не онтологический и эсхатологический, а *социальный* угол зрения на русскую действительность, они большей частью и содержательно и в художественном отношении вполне соизмеримы, а подчас и превосходят типологически близкие им образцы романа западноевропейского.

Всего в русской литературе девятнадцатого столетия мы вычленили *одиннадцать* форм отечественного романа, которые именует *неклассическими* в значении не каких-то незрелых или промежуточных между романом и иными жанрами, а по причине их существенного отличия от романов Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Гончарова, Тургенева, Достоевского, Л. Толстого как в своих содержательных возможностях, так и в относительно недолгом времени своего активного литературного существования. Названное их число, а также и предложенные нами жанровые дефиниции, разумеется, не претендуют на окончательность и бесспорность.

Два слова об аппарате курса, рассчитанного на один учебный семестр (32 учебных часа). В нем нет указаний на *издания* и *страницы* ни анализируемых романов, ни большинства цитируемых критических статей, вместе с тем всегда точно названных. Это сделано с умыслом — побудить заинтересовавшихся читателей обратиться к обозначенным источникам в их полноте. Исключение составляют лишь цитаты из текстов малодоступных, а также при сообщении суждений, непосредственно предвосхищающих авторские.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА
РУССКОГО РОМАНА XIX века.
РУССКИЙ ПРАВООПИСАТЕЛЬНО-
ДИДАКТИЧЕСКИЙ РОМАН
1810—1820-х годов

Русский роман XIX столетия в совокупности его жанровых разновидностей стал высшим достижением всей предшествующей и синхронной ему отечественной литературы. В своей же *классической* форме, которую он обрел в главных произведениях А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, И.А. Гончарова, И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого, он и творческое явление непреходящей художественно-эстетической ценности, с конца XIX — начала XX века оказавшее огромное влияние на романы западноевропейский, японский и североамериканский, позднее и на литературную прозу Китая, Индии, арабских стран.

Без учета романного эпоса Тургенева, Гончарова, Л. Толстого и Достоевского нельзя должным образом понять становление, в частности, таких иноязычных романистов минувшего столетия, как Генрих и Томас Манн в Германии, Ромен Роллан, Мартен дю Гар, Альберт Камю, Франсуа Мориак, Андре Моруа во Франции, Джон Голсуорси в Англии, Генри Джеймс, Уильям Дин Хоуэллс, Уильям Фолкнер, Маргарет Митчелл, Теодор Драйзер, Эрнест Хемингуэй в США, Фтабатеи Симей, Токутоми Рока, Такэо Арисима и Юкио Мисима в Японии, Рабиндранат Тагор в Индии.

Факт плодотворного влияния на них крупнейших русских романистов засвидетельствовали едва ли не все из названных писателей. А сама перспектива такого влияния была предсказана еще в книгах француза Мелькиора де Вогюэ («Русский роман»; 1886), испанки Эмилии Пардо Басан («Революция и русский роман в России»; 1887), датчанина Георга Брандеса («Русские впечатления»; 1888). Приведем свидетельство и известного российского литературоведа и библиографа рубежа XIX—XX веков С.А. Венгерова. «На наших глазах, — констатировал он в работе «Основные черты истории новейшей русской литературы» (СПб., 1909), — произошло чудесное превращение, глубоко умилительное для нашего национального самолюбия. Русская литература, которой еще так недавно в западноевропейских руководствах отводилось

четыре-пять страниц <...>, вдруг стала возбуждать в Европе удивление, близкое к энтузиазму. Хотя Пушкин, Лермонтов, Гоголь и Грибоедов уже давно переведены почти на все европейские языки, но как-то они мало трогали публику и ценителей. <...> Зато и публика, и критика Западной Европы в совершенстве поняли и оценили гордость и красу русского слова второй половины XIX века — Тургенева. Поразительно, однако, что при всей восторженной внимательности, с которою Тургенев был оценен и изучен в Европе, это было признание чисто индивидуальное, к одному Тургеневу относившееся. Никому из прозорливейших европейских критиков не приходило на ум, что такие снеговые вершины литературного творчества, как автор «Записок охотника» и «Дворянского гнезда», немыслимы на плоской поверхности. Они неизбежно должны быть в связи с целою горною вершиной — с целым рядом таких же гор. <...> И только появление в переводе «Войны и мира», «Анны Карениной», «Преступления и наказания», «Обломова» и других русских романов подчеркнуло это основное положение истории литературы. <...> Такое открытие не могло пройти бесследно, и мы, действительно, видим, что в Европе теперь говорят уже не об отдельных русских писателях, а о русской литературе. Сочинения Толстого расходятся в международной книжной торговле в таком количестве изданий, к каждому слову великого русского писателя прислушиваются с таким бесконечным вниманием, что, в конце концов, можно даже задуматься над тем, где он более знаменит и любим — у себя дома или за границей. Достоевский произвел сильнейшее впечатление, и много уже можно указать литературных произведений, в том числе таких крупных талантов, как Гауптман, Бурже, Д'Аннуцио, где влияние великого патологического гения сказалось ярко и наглядно».

В самой России отечественный роман сделался явлением значительно большим, чем роман. В произведениях его крупнейших творцов наиболее глубоко отразился национальный русский характер и национальный менталитет в значении русского понимания земного мира и космоса, русской системы личностных и общественных идеалов, русских духовно-нравственных, морально-этических и эстетических приоритетов.

Русский классический роман XIX века — это в значительной мере и русская *философия*, что объясняется несколькими его особенностями, но прежде всего осмыслением его творцами и самых острых из общественно-бытовых проблем текущей российской действительности в свете *универсально-бытийных* устремлений и коллизий «самого человека» (И. Гончаров).

Это позволило ему естественно вобрать в себя важнейшие категории и противоречия немецкой классической философии от И. Канта (1724—1804) до Г.В.Ф. Гегеля (1770—1831), к 1840-м годам «насквозь» пропитавшие, по верному наблюдению В.В. Кожина, «духовную жизнь» русской интеллигенции (*Кожин В.В. Немецкая классическая эстетика и русская литература // Традиции в истории литературы. М., 1978. С. 193*). Говорим об отношениях в человеческой жизни *свободы и необходимости*, интересов *личных* (счастья) и *общих* (долга), *части и целого*, истин *относительных с абсолютной*, в конечном счете — *личности с обществом* (государством) и *вселенной* (Богом).

Именно отечественный классический роман, а не умозрительно-теоретическая русская мысль 1840—1870-х годов XIX века стал вместе с тем и русским ответом на классическую немецкую философию, «ее дальнейшим развитием и одновременно ее диалектическим отрицанием» (там же. С. 196—197).

Сочетанием известной солидарности с одновременной оппозицией отмечена связь крупнейших русских романистов с миропониманием и иных немецких философов: Тургенева и Л. Толстого с А. Шопенгауэром (1788—1860), а Достоевского с таким предшественником Ф. Ницше, как Макс Штирнер (1806—1856).

Обстоятельно реагировал русский классический роман и на такие европейские идейные течения, как французский утопический социализм (Сен-Симон, Шарль Фурье, Виктор Консидеран, Этьен Кабе и др.) и позитивизм (Огюст Конт), сделавшиеся знаменем героев романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?», но положительно преодоленные в романистике Гончарова, Ф. Достоевского и Л. Толстого.

Прибавив к этому убедительную полемику Тургенева (в «Отцах и детях»), Гончарова (в «Обрыве») и Н. Лескова (в «Некуда») с идеями *антропологического* (Л. Фейербах) и *естественно-научного* (Л. Бюхнер, К. Фогт, Я. Молевотт, К. Бернар) *материализма*, убеждаемся, что русский классический роман не просто откликнулся, но творчески «переварил» в себе, по существу, всё многообразие философской европейской мысли XIX столетия. Что конечно же расширило его изначальную «философичность», присущую уже пушкинскому «Евгению Онегину» и лермонтовскому «Герою нашего времени».

Данное его качество подтверждается и той огромной ролью, которую названный роман сыграл в формировании собственно русской философии, представленной трудами Владимира Соловьёва, Николая Бердяева, Сергея Булгакова, Дмитрия Мережковского,

Василия Васильевича Розанова, позднее Ивана Ильина, Семёна Франка, Льва Карсавина, Бориса Вышеславцева, Николая Лосского и др. Наследники мировой онтологической мысли, они тем не менее основывались на тех подходах к коренным человеческим проблемам, которые отличают русский классический роман и более всего романное «пяतिकнижие» Ф. Достоевского и романы Л. Толстого.

Классический отечественный роман вправе называться русской философией и в силу своеобразия русского *способа познания* — как познания «не одним разумом», метафизическим или спекулятивным (таково в большинстве случаев познание западноевропейское), а «совокупностью духовных сил» человека в их полноте и единстве (*Бердяев Н.А.* Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // О России и русской философской культуре. М., 1990. С. 183). Довлеющее не отвлеченным *понятиям*, чреватый, по точному выражению Достоевского, «одной логистикой», а жизнеподобным *образами*, оно в особенности свойственно русским как «народу-художнику» (А.Н. Афанасьев) и в первую очередь его величайшим творцам в художественном слове, какими явились авторы «Евгения Онегина», «Отцов и детей», «Обломова», «Братьев Карамазовых» и «Войны и мира».

В своем философическом пафосе русский классический роман — и это еще одна видовая его особенность — превращается и в отечественную *эсхатологию* (от др.-греч. *слово о последнем*, самом крайнем). В отличие от эсхатологии мифологической и религиозной, предрекающих или превращение вселенского Космоса в первоначальный Хаос или конец прежнего, несвободного и греховного, мира, который наступит с приходом в него Мессии (в иудаизме), а также со вторичным явлением человечеству Иисуса Христа (в христианстве), эсхатология русского романа выражается преимущественно в вопросах о назначении и судьбе человека на Земле и во Вселенной и условиях его физического бессмертия. Так, лишь в контексте второго вопроса можно верно понять и «тоску», казалось бы, вполне счастливой Ольги Ильинской в «крымской» главе «Обломова», и своеобразное итоговое слияние князя Андрея Болконского с «источником всего» в толстовской «Войне и мире» (т.е. не смерть, а *иную* бесконечную жизнь этого героя), и убеждение Ф. Достоевского в том, что люди, *переродившиеся* по нравственным заветам Христа, не только обретут «всемирное счастье», но и будут уже существовать вне времени.

По своей родовой природе русский роман XIX столетия во всех его формах принадлежит, как и романы других стран, не лирике

или драме, а эпосу. Однако романский эпос качественно отличен от древнего героико-мифологического, образцами которого стали индийские «Махабхарата» и «Рамаяна», месопотамские «Сказания о Гильгамеше», карело-финская «Калевала», саксонский «Беовульф», киргизский «Манас», «Илиада» и «Одиссея» Гомера, и от эпоса средневекового вроде западноевропейских «Песни о Сиде», «Песни о Роланде» или сербских юнацких песен и русских былин. «Роман и эпос, — отмечал испанский философ и эстетик Ортега-и-Гассет, — абсолютные противоположности. Тема эпоса — прошлое именно как прошлое. Эпос рассказывает о мире, который был и ушел, о мифическом веке, глубокая древность которого несоизмерима с любой исторической стариной. <...> Эпическое прошлое не *наше* прошлое. Мы можем представить наше прошлое как настоящее, которое когда-то было. Однако эпическое прошлое отвергает любую идею настоящего. <...> Нет и еще раз нет: это не прошлое воспоминаний, это идеальное прошлое» (Ортега-и-Гассет. «Размышления о Дон Кихоте». С. 118). С Ортегой-и-Гассетом солидарен М. Бахтин: прошлое в древнем эпосе это абсолютная прекрасная старина, т.е. категория не временная, а *ценностная* (Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1978. С. 458).

Роман, как указывает его современный англоязычный термин — novel, восходящий к латинскому novellus — *новый*, — в большинстве случаев прозаическое повествование о современности или, как в романах исторических, об относительно памятном прошлом, ставшем одной из предпосылок настоящего. Этим он существенно отличается и от таких модификаций древней героической поэмы в эпоху европейского Возрождения, барокко и классицизма, как «Лузиады» Л. ди Камозенса, «Франсиада» П. Ронсара, «Мессиада» Ф.Г. Клопштока, «Генриада» Вольтера, «Пётр Великий» М.В. Ломоносова, «Россиада» М.М. Хераскова.

Происходящий в своем названии от старо-французского слова romans, что значит повествование не по-латыни, а на одном из романских языков, — роман на рубеже XVIII—XIX веков определялся как «эпос частной жизни» или «буржуазная (т.е. *бюргерская*. — В.Н.) эпопея» (Гегель), «миф нового времени» (Ф. Шеллинг), а также — «эпос нового мира» (В. Белинский). Последнее определение мы считаем наиболее продуктивным уже потому, что оно охватывает почти все разновидности романа (за исключением лишь античного, самое существование которого остается спорным), особенно русского.

Исходным в нем стало понятие «нового мира», предполагающее и понятие *нового человека*. В России то и другое с опорой на Гегеля

были обстоятельно разработаны В. Белинским сначала в статье 1835 года «О русской повести и повестях г. Гоголя», а через семь лет в статьях «Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя “Мертвые души”» и «Стихотворения Е. Баратынского».

Фиксируя принципиальные изменения в характере и складе европейской жизни, произошедшие за несколько последних веков, критик пояснял их аналогичными переменами в эпоху, когда греко-римская языческая античность уступала место миру христианскому. Человек античный, говорит Белинский, «еще не сознал своей индивидуальности, ибо его я исчезало в я его народа. <...> Что ему жизнь и судьба какого-нибудь частного лица — этот роман, такой простой и такой обыкновенный? Давайте ему царя, полубога, героя!». Их он изображал в высокой *трагедии* или героической *поэме*, из которых выбрасывал «все обыкновенное, повседневное, домашнее...». Но вот «мир преобразился крестом, и обновленное и одухотворенное человечество пошло другою дорогою. Родилась идея человека, существа *индивидуального*, отдельного от народа, любопытного без отношений, *в самом себе...*» (курсив наш. — В.Н.). Древняя героическая поэма «превратилась в роман», хотя пока только «рыцарский, мечтательный».

В подобном отношении человек XVII—XIX веков оказался к людям эпох рыцарства и Возрождения, когда они сменились «современным прозаическим состоянием» (Гегель) и «проза жизни глубоко проникла в самую поэзию жизни» (Белинский). Однако и в этот раз человечество намного больше выиграло, чем проиграло. Да, «дух героизма» в людской массе, констатирует критик, исчез, но новый человек все более сознает себя как «существо самостоятельное, свободно действующее, индивидуальное, символ мира, конечное его проявление», словом, как явление самоценное.

И, продолжим мысль критика, отныне устремлен к поиску таких связей с обществом (человечеством и миром), при которых его обязанности перед людьми (природой, Божеством) гармонично сочетались бы с удовлетворением его индивидуально-личностных прав и интересов. Этот же поиск, превратившийся в задачу *художественной литературы* нового времени, порождает в ней не подобие древней трагедии, героической или волшебной-рыцарской поэмы (наподобие, например, «Освобожденного Иерусалима» Т. Тассо), а *роман* как форму, говорит Белинский, наиболее удобную «для поэтического представления человека, рассматриваемого в отношении к общественной жизни...» («О русской повести и повестях г. Гоголя»).

Как и роман в целом, русский роман XIX столетия стимулируется исторической ситуацией, характеризующей все большей автономизацией человека от своего сословия (класса, касты, наличного общества в целом) вследствие роста в нем *персонального* начала и обретения им индивидуально-неповторимой судьбы. Сложность и драматизм, отличающие отношения романного героя с существующей действительностью, учтены в определении этого жанра, уже в двадцатом веке предложенном в связи с пушкинским «Евгением Онегиным» Вячеславом Ивановым: роман — это «широкое и правдивое изображение жизни, какою она представляется наблюдателю в ее двойном облике: общества, с его устойчивыми типами и нравами, и личности, с ее всегда новыми замыслами и притязаниями» (Иванов В. Роман в стихах // Пушкин в русской философской критике. М., 1990. С. 244—245).

Вкратце проинформируем читателя о состоянии *научной* истории русского романа XIX века в ее отечественной части. В основном она представлена исследованиями о вершинных его образцах или крупнейших романистах. Таковы специальные работы Ю.М. Лотмана, Ю.Н. Чумакова, С.Г. Бочарова, В.С. Непомнящего, В.Н. Турбина, А.М. Гуревича об «Евгении Онегине»; И.И. Виноградова, Л.Я. Гинзбург, С.Н. Дурылина, В.А. Мануйлова, К.Н. Григорьяна, В.И. Коровина, В.М. Марковича о «Герое нашего времени»; Ю.В. Манна, Е.А. Смирновой о «Мертвых душах»; С.Г. Бочарова, В.Е. Хализева (в соавторстве с С.И. Кормиловым), Л.Д. Опульской, Е.Ю. Полтавец о «Войне и мире»; Э.Г. Бабаева об «Анне Карениной»; В.В. Кожина, С.В. Белова о «Преступлении и наказании»; Е.М. Мелетинского, В.Е. Ветловской о «Братьях Карамазовых». Или монографии об И.С. Тургеневе (А.И. Батюто, В.М. Марковича, И.А. Беляевой), И.А. Гончарове (А.Г. Цейтлина, Н.И. Пруцкова, Е.А. Красношековой, В.И. Мельника), о Ф.М. Достоевском (М.М. Бахтина, Е. Селезнёва, Г.Б. Пономарёвой, Т.А. Касаткиной, Л.И. Сараскиной и др.).

Назовем и собственные исследования, отдельные статьи — об «Евгении Онегине», о «Герое нашего времени» и «Мертвых душах» (см. соответствующие главы в кн.: *Недзвецкий В.А.* «От Пушкина к Чехову». В любом из 4-х изд.; М., 1997—2006), а также монографии «И.А. Гончаров — романист и художник» (М., 1992), «Романы И.А. Гончарова» (М., Изд. 1, 2; 1996, 2000), «И.С. Тургенев» (совместно с П.Г. Пустовойтом и Е.Ю. Полтавец) (Изд. 1, 2, 3; М., 1998—2005), «Роман Н.Г. Чернышевского “Что делать” и его оппоненты» (М., 2003).

Значительно меньше работ, посвященных тому или иному периоду в развитии отечественного романа или его конкретной жан-

ровой модификации. К книгам В.Г. Одинокова («Проблемы поэтики и типологии русского романа XIX века». Новосибирск, 1971), В.Н. Турбина («Пушкин, Гоголь, Лермонтов: об изучении литературных жанров». М., 1978), Н.А. Вердеревской («Русский роман 40—60-х годов XIX века». Казань, 1982), В.М. Марковича («И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века». Л., 1982) и Э.Г. Бабаева («Из истории русского романа. Пушкин, Герцен, Толстой». М., 1984), А.Я. Эсалнек [«Внутрижанровая типология и пути ее изучения». М., 1985; «Типология романа (теоретический и историко-литературный аспекты)». М., 1991] здесь только недавно прибавилось исследование Н.Н. Старыгиной «Русский роман в ситуации философско-религиозной полемики 1860—1870-х годов» (М., 2003).

До последнего времени единственной оставалась научная попытка рассмотреть отечественный роман XIX столетия на всем его протяжении и во всей количественном объеме. Это *академическая* «История русского романа» в 2-х томах (М.; Л., 1962, 1964), выполненная коллективом специалистов полвека назад. Подводя итоги предшествующему изучению жанра, она определенным образом систематизировала относящиеся к нему литературные явления от бытовой повести XVII века до первых романов М. Горького и дала импульс их дальнейшему изучению, а в ряде своих разделов (в частности, об исторических предпосылках российского романа) и наблюдений (прежде всего над романами Гоголя, Тургенева, Гончарова, Достоевского) не утратила актуальности и поныне. Этого никак не скажешь об историографическом принципе труда, фактически замененным хронологией. Отечественные романы XIX столетия различаются и разделяются в нем лишь по времени их публикации. В итоге «русским романом 30-х годов» называются и повествующий о «современном человеке» пушкинский «Евгений Онегин» и восходящие к предшествующим векам нравоописательные романы Ф. Булгарина и В. Нарезного. А понятие «русский роман 70-х годов» относится как к высокохудожественной «Анне Карениной» Л. Толстого, так и к натуралистическим «Горнорабочим», «Глумовым», «Где лучше?» Ф. Решетникова.

Вне внимания академической «Истории...» осталась *жанровая типология* русского романа девятнадцатого столетия, что не позволило ни разграничить и персонально охарактеризовать все его разновидности, ни вычленить из них форму классическую, чтобы, раскрыв общественно-исторические, языковые и литературно-эстетические *предпосылки* ее возникновения, проследить ее становление и последующую внутреннюю эволюцию. Посильному

решению последних задач была посвящена наша книга «Русский социально-универсальный роман XIX века» (М., 1997). Ее небольшой объем потребовал, однако, сосредоточиться прежде всего на центральной форме отечественного романа названного столетия, посвятив всем прочим лишь вводную часть.

В настоящем лекционном курсе нашей целью станут, напротив, те виды русского романа XIX века, которых мы, с учетом их относительной недолговечности и скромных содержательных возможностей (однако не в глазах массового читателя!), будем, в отличие от его центральной формы, называть *неклассическими*. Каковы они?

Этот вопрос сразу же упирается в другой: а какой критерий романа наиболее верен? Ведь, по подсчету Н. Вердеревской, только в российском литературоведении существует более тридцати романских определений — от романа «социально-психологического», «романа-трагедии», «романа-мемуаров», «романа-памфлета», «романа-обозрения» до «дворянского романа», «буржуазного романа», «пролетарского романа», «трущобного романа» и т.п. Прибавим к этому, что за основу жанровых дефиниций в этих случаях брались то социально-политическая *идеология* романиста («демократический роман», «антинигилистический роман», «рабочий роман»), то *иной жанр*, повествовательный или драматургический («роман-эпопея», «роман-притча», «роман-трагедия»), то какой-то жизненный *материал* («роман из народной жизни») и подобные им внеэстетические или внероманные приметы его формы. Созданная с их помощью романная типология в итоге оказывалась не только крайне дробной, но столь же и пестрой, что само по себе снижало, а то и сводило к нулю ее научную продуктивность.

Избежать этой опасности при квалификации русского романа можно лишь выявлением не внешних и случайных, а *структурообразующих* начал тех или иных разновидностей его формы. Без которых они не могли бы ни возникнуть, ни существовать.

В формировании отечественного романа XIX века такими началами, на наш взгляд, были: 1) ориентация ряда его авторов на какой-то *инойязычный* образец того же жанра; 2) конститутивно воспринятые и целостно-образно воплощаемые гуманитарные «идеи времени» (В. Белинский); 3) обусловленность творимой художественной формы духовно-нравственной структурой и жизнеповедением «современного человека» (А. Пушкин), «русского скифальца» (Ф. Достоевский) в том или ином его временном варианте.

Начнем обзор с русских романов, зависимых в своей содержательной форме от иностранных моделей жанра. Какие их подвиды и когда существовали в XIX столетии?

Но прежде уточним самое понятие литературно-творческой *зависимости (подражания)*. Дело в том, что потребность в учебе у иноземцев всегда диктовалась в России назревшими *внутренними задачами* ее собственной литературы, что придавало известную самобытность и ее подражательным произведениям. Как отмечал в статье «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 годах» (1836) Н. Гоголь, «писатели наши отлились совершенно в особую форму и, несмотря на общую черту <...> подражания, они заключают в себе чисто русские элементы...». Неповторимый жизненный опыт отечественного автора и отличные от первоисточника житейские обстоятельства, в которых действуют его уже русские герои, вносили в заимствованный образец немало нового. Однако та или другая формообразующая иноземная основа в отечественных романах первой группы все же определенное время оставалась главенствующей.

И прежде всего в *нравоописательно-дидактическом* романе 1810—1820-х годов. Это «Евгений, или Пагубные следствия дурного воспитания и сообщества» (1799—1801) А.Е. Измайлова, «Российский Жилбаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова» (1814) В.Т. Нарезного и «Иван Выжигин» (1829) Ф.В. Булгарина.

Его непосредственным источником и примером явился французский роман Алена Рене Лесажа (1668—1747) «Похождения Жюль Бласа из Сантьяны» (1715—1735), в свою очередь восходящий к испанскому *плутовскому* роману XVI—XVII веков, начало которому было положено анонимной «Жизнью Ласарильо с Тормеса» (1554), а наиболее известными произведениями этого жанра стали «Приключение и жизнь Гусмана из Альфараче» (1599—1604) Матео Алемана, «История жизни пройдохи по имени Паблос, образца бродяг и зеркала мошенников» (1626) Франсиско Кеведа, «Хромой бес» (1641) Луиса Гевары, «Севильская куница» (1642) Алонсо Солорсано».

В центре этого романа, оказавшего огромное влияние на европейское развитие жанра вплоть до романистов XIX—XX столетий, так называемый *пикаро* (по-видимому, от «пикардийца» — жителя Пикардии, поставлявшей в армию наемных солдат), жизненными прототипами которого в Испании того времени послужили студенты-недоучки и бывшие солдаты, мелкие чиновники не у дел и разорившиеся идальго, разный деклассированный люд, ведущий жизнь мошенников, бродяг и дорожных грабителей.

Возникшая как реакция на широко распространенный тогда в Испании рыцарский роман, *пикареска* (таково другое название плутовского романа) в лице своего героя являла прямую антитезу

рыцарю со всем его чудесным миром и возвышенно-галантным жизнеповедением. Если рыцарский роман был для читателя своего рода путеводителем по этическому совершенству, то пикареска содержала руководство по искусству любыми средствами выживать среди невзгод и злоключений. В то время как путь рыцаря определялся в романе о нем кодексом рыцарской чести («Бог — король — дама», «Послушание — верность — долг» — так звучал он, например, у «тамплиеров» — членов ордена Храма Соломона), нравственные убеждения и самое существование плута-пикаро представляли собой сознательную античность.

Обязанная своему герою форма плутовского романа, структурную основу которой составила череда приключений, проделок и социальных метаморфоз героя, оказалась весьма эффективной для использования ее и в целях сатирического изображения понятий и нравов современного автору общества. Тому способствовала сама личность плута, легко меняющего маски и имитирующего любую роль: слуги, наперсника и единомышленника, знатного лица или аристократа. В них он без труда проникал в самые разные общественные слои и сферы и в качестве своего человека, перед которым никто не стесняется, наблюдал их скрытую от посторонних глаз тайную и интимную жизнь. Что позволяло сдергивать с власти имущих официальные наружные покровы и показывать их в доподлинном виде.

Не исключалась в пикареске и морально-нравоучительная авторская дидактика.

По преимуществу в качестве плута («Вижу, господин Сантильяна, что вы до известной степени пикаро...», — говорит ему испанский герцог Лерма во 2-й главе восьмой книги романа) немалую часть своей романной жизни невольно и вольно проводит и заглавный герой «Похождений Жилия Бласа...». Выехав из родительского дома на старом муле с сорока дукатами в кармане, он вскоре становится жертвой разных, использующих его доверчивость проходимцев, потом делается узником лесного притона разбойников, а вырвавшись оттуда, — тюрьмы по ложному обвинению, после которой еще раз обирается до нитки. Доведенный до крайности, он вынужден стать лакеем и попеременно служит дюжине господ различных социальных положений и характеров, выполняя обязанности то врача, то сидельца при больных, то управителя, то секретаря. Время от времени он снова становится бродягой, слоняясь по большим дорогам и сталкиваясь с множеством людей — честных и мошенников.

Во втором томе романа Жиль Блас волей случая поднимается в высшие сферы испанского общества как цензурного варианта родного Лесажа общества французского. Герой делается фаворитом первого королевского министра — герцога Лермы, с которым вершит судьбы чуть не всей страны. Но его собственная судьба и тут вскоре отворачивается от него. Впавший в немилость, он заключается в тюрьму и разоряется, а после освобождения поселяется в поместье, подаренном ему одним из бывших его хозяев, женится на дочери собственного фермера, но любимая жена вскоре умирает, а Жиле Блас томится бездельем, пока вновь не возвращается к королевскому двору в качестве секретаря другого всесильного министра — графа Оливареса.

С этого момента начальный двойник плута-пикаро сменяется в Жиле Бласе честным и добродетельным слугой государства в течение целых семнадцати лет, а затем — частным лицом, с раскаянием за долголетнее невнимание к ним похоронившим своих простонародных родителей и после второй женитьбы обретшим семейный уют и счастье.

Исследователи романа Лесажа, имевшего огромный читательский успех во Франции и за ее пределами, в равной мере отмечали как его преемственность по отношению к испанской пикареске (у ряда испанских писателей она породила даже упреки Лесажу в якобы совершенном им плагиате), так и качественную новизну. Она заключается прежде всего в своеобразном *энциклопедизме* произведения, вместившего в своих рамках громадное количество жанровых зарисовок из быта всех и всяких слоев французского общества и огромную панораму человеческих фигур от трактирщиков, полицейских, старьевщиков, цирюльников, нищих, проституток и бандитов до актеров, литераторов, врачей, финансистов, военных, крупных и мелких дворян, епископов, вельмож и министров, принцев и королей. Вторым завоеванием романа Лесажа, обусловившим его превосходство над испанским плутовским романом, стал его стиль — динамичный, стремительный, эпиграмматически заостренный и вместе с тем простой, ясный и общедоступный. Моментом третьим — стремление французского автора к *обобщению* (генерализации) своих персонажей в качестве фигур не случайных и единичных, какими большей частью выглядели плуты и мошенники испанской пикарески, а типических. Правда, типичность персонажа Лесаж, как и современные ему писатели-классицисты, еще отождествляет с каким-то *одним* из морально-нравственных человеческих качеств.

С названными чертами непосредственно связан и сознательный *нравоучительный* пафос лесажевского романа. Избегая по ходу его развития занимательности как простого развлечения читателей и уходя с этой целью от буффонад и карикатур «Комического романа» (1651) П. Скаррона, Лесаж хочет, чтобы созданное им произведение нравственно воспитывало людей. А также заражало верой в творческие силы людей из народа, ту их способность к гражданским деяниям и устройству собственного благополучия, которую убедительно продемонстрировали как сам сын простого *стремянного* и *камеристки* Жиль Блас, так и его юношеский друг, сын цирюльника Фабрисо Нуньес, а также слуга Сипион.

Как было сказано, «Похождения Жилия Бласа из Сантильяны» оказали большое воздействие на развитие европейского романа. В Англии его ближайшими последователями стали Г. Филдинг и Т.Д. Смоллетт, во Франции — П.К. Мариво.

В России его влияние испытали сначала создатели русского плутовского романа — автор «Истории Ваньки Каина» (1775) и приписываемого ему же «Несчастливого Никанора» (того же года) Матвей Комаров и создатель «Пригожей поварихи, или Похождение развратной женщины» (ч. 1; 1770) М.Д. Чулков. Под прозвищем Ваньки Каина у Комарова фигурировал реальный москвич Иван Осипов, поначалу вор и грабитель, затем сыщик, спустя время вошедший в стачку с бандитами и сосланный в Сибирь. Полное название романа Комарова о нем звучало так: «История Ваньки Каина как часть книги “Обстоятельные и верные истории двух мошенников: первого российского славного вора, разбойника и бывшего московского сыщика Ваньки Каина”» (СПб., 1779).

Что касается поименованных ранее романов Измайлова, Набережного и Булгарина, то в них черты пикарески, весьма сильные в измайловском «Евгении...», все больше уступают обличительному нравоописанию и нравоучительной дидактике как наиболее актуальным задачам новой русской литературы уже с середины XVIII века, порой означенным даже высшей российской властью. Так, в Указе Елизаветы Петровны за 1747 год, в частности, повелевалось «переводить и печатать книги гражданские различного содержания, в коих <...> забава соединена бы была с пристойным светскому человеку нравоучением». Фигура самого плута-мошенника либо видоизменяется в одного из характерных представителей господствующего общества, либо наделяется преимущественно служебными функциями в качестве лица, соединяющего собою разные сферы изображаемой действительности, или рупора авторских оценок и идей. Отражая собой *просветительскую* направ-

ленность литературной деятельности в России и в начале столетия девятнадцатого, эта тенденция и превращает русский роман *леса-жевского типа* в роман **нравоописательно-дидактический**.

В своей дидактике его авторы выступали с позиций как относительно либеральных (таковы А. Измайлов и В. Нарезный), так и консервативно-охранительных, отличавших Ф. Булгарина, одного из первых в отечественной литературе борцов против «безбожного» западноевропейского просвещения, которому он противопоставлял нормы официального русского православия и устои патриархально-самодержавного государства.

В «Евгении, или Пагубных следствиях дурного воспитания и сообщества» в комедийно-сатирическом свете представлен дворянский недоросль — он же петербургский офицер, усвоивший от своего французского гувернера лишь страсть к альковным похождениям и стремление к жизни за чужой счет. В этих целях он пытается одурачить какую-то из богатых столичных невест, однако, сам одураченный более ловкими партнершами, в конце концов расстается не только с надеждами на привольное существование, но и с самой жизнью. Роман, в котором чувствуется опыт Измайлова-*баснописца*, отмечен непринужденностью авторского смеха и сравнительно с другими произведениями этого рода небольшим объемом.

Состоящий, напротив, из больших шести частей роман «Российский Жилбаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова» содержит огромную картину быта и нравов России XVIII века, включая и нравы российских придворных, в чьих лицах современники узнавали многих фаворитов Екатерины II. Все это показано через призму идеалов просвещенного абсолютизма.

Как и в романе Лесажа, становление и развитие произведения обусловлено перемещениями в пространстве и времени его заглавного героя — родовитого, но безземельного дворянина, оставившего свою родную деревню Фалалеевку для поисков неожиданно покинувшей его жены Дуняши, пустившейся, как выяснится позже, в свет вслед за отъявленным мерзавцем и соблазнителем князем Светлозаровым. С этого момента он побывал в помещичьей усадьбе и монастыре, городах уездном и губернском, Москве и Варшаве как подцензурной замены Петербурга, сменил множество состояний, занятий и должностей: «находился под судом и заключался в тюрьму; был приказчиком московского купца Саввы Трифоновича; учеником “метафизика” Бибариуса; секретарем вельможи Ястребова и одновременно его Меркурием, исполнителем любовных поручений; был он и слугой двух господ — господина

Ястребова и его жены одновременно. Затем — секретарем некоего Доброславова, одного из руководителей масонской ложи, и по совместительству членом этой ложи; затем — камердинером и секретарем богатого откупщика Куроумова; затем был на службе у князя Латрона, проделав путь от его привратника и тайного осведомителя до “полновесного секретаря”, ближайшего помощника и советника» (*Манн Ю.* У истоков русского романа // *Нарежный В.Т.* Российский Жилблаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова». М., 1983. С. 16—17).

Но главный смысл «Российского Жилблаза...» не в житейских перипетиях и конечной судьбе Гаврилы Чистякова, а в его тождественных авторским моральных оценках всего увиденного и открывшегося ему. А увидел он «всеобщее посрамление справедливости, порчу нравов, развращение — до того сильные, что никто уже не стесняется и не прибегает к сокрытию порока, к лицемерным покровам. Какая-то безудержная откровенность, предельный цинизм исповедуется персонажами романа», будь то князь Светлозаров (он же Головорезов), или откупщик Куроумов, или в особенности князь Латрон (от латинского слова «разбойник»), в котором легко узнавался всесильный Григорий Потёмкин (*Манн Ю.* У истоков русского романа. С. 18).

Булгарин, называвший «Ивана Выжигина» при публикации отдельных его глав также «Русским Жилблазом...», стремится в свой черед охватить в нем всю российскую империю — от входившей в ее состав Польши (представлена именем польского пана *Гологордовского*) и провинциального Оренбурга до Москвы, Петербурга и даже идеализированного быта киргизского князя Арсалан-Султана. Свой роман он определяет как «нравственно-сатирический», а его идеологию возводит к сатирам Кантемира и Екатерины II.

По своим структурно-жанровым истокам «Иван Выжигин», впрочем, эклектичен и в этом смысле выходит за пределы лесажевской традиции. В нем есть черты, заимствованные из европейского авантюрного романа (*roman d'avantures*) и даже романа галантно-рыцарского (в России XVIII века в связи с ним находится «Притворная неверность, или Похождения Мирамонда» Ф. Эмина), в духе которого Булгариным решена сюжетная линия — Иван Выжигин и Груня Штосина.

Итак, первой по времени жанровой разновидностью русского романа XIX столетия, обязанной своим становлением иноязычному образцу, был роман лесажевского типа. Его литературно-творческая природа еще нерасторжима с *риторикой* в значении

украшенного слова и *риторическим*, а не собственно художественным пониманием как содержания, равного здесь комплексу умозрительных морализаторских *идей*, так и формы, опирающейся в основном на *стилистические фигуры и тропы* и призванной сделать романские идеи более доступными читателю. При этом романная форма мыслится лишь *средством* для романного содержания, а не единственно возможным способом его существования.

Человек в русском нравоописательно-дидактическом романе еще рационалистически схематичен — порочен или добродетелен и определен врожденными наклонностями или воспитанием, а также дурным или хорошим сообществом.

В рационально-просветительском духе понято и общественное назначение этого романа, служащего не эстетической, а *педагогической* (А.Пушкин), именно — нравоучительной цели.

Не знает этот роман и искусства *типизации* как умения выразить общее в единичном, целое — в части, закономерное — в случайном. Вместо лиц типических он создает нравственно однозначные, а картин (ситуаций, сцен и т.д.) обобщенных — пространственно и хроникально огромные.

Какова судьба лесажевской формы в истории русского романа XIX века?

В отдельных своих элементах, восходящих и к европейскому плутовскому роману, она сохранит определенную продуктивность едва ли не до конца столетия. В ее рамках складывается *первоначальный* замысел «Мертвых душ» Гоголя; колорит «похождений» героя-плута сохранится в действиях Чичикова и в окончательном тексте «поэмы». Есть в ее персонажах и прямые переключки с лицами булгаринского «Ивана Выжигина», где помещик-кутила Глаздурич предвосхищает будущего Ноздрёва, добродетельный барин-крепостник Россиянов — Костанжогло, а бюрократ Петр Петрович Виртутин (от латинского *virtus* — *добродетель*) — гоголевского «идеального чиновника» из второго тома «Мертвых душ».

Позднее некоторые лесажевские приемы сюжетосложения отзовутся в романах «Некуда» (1864) и «На ножах» (1870—1871) Н. Лескова, а также в «Панурговом стаде» (1869) и «Двух силах» (1874) В. Крестовского, произведениях других романистов 1860—1870-х годов.

В целом же русский нравоописательно-дидактический роман с появлением романов Пушкина, Лермонтова и Гоголя сходит в отечественной литературе на далекую периферию.

РУССКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН

Говоря об отечественных романах, имевших в России 1830-х годов «наиболее успеха», А. Пушкин отнес их «к роду нравоописательных и исторических», добавив: «Лесажи и Вальтер Скотт служили им образцами» (*Пушкин А.С. Полн. собр. соч.*: В 10 т. Т. VII. М.; Л., 1949. С. 406).

Поэт совершенно прав: *второй* по популярности формой русского романа XIX века, непосредственно обязанной своим становлением иноязычному оригиналу, был «вальтерскоттовский роман», как вслед за Пушкиным назвал его И. Тургенев в статье 1852 года о романе Евгении Тур (Е.В. Салиас де Турнемир) «Племянница».

Речь об *историческом* романе, созданном в Европе «шотландским чародеем» Вальтером (Уолтером) Скоттом (1771—1832). Породивший вскоре «целую толпу подражателей» (Пушкин), он был впервые представлен романом «Веверлей» («Уэверли»), увидевшим свет в 1814 году (русский перевод — в 1827) и продолженным большим количеством других, из которых самую широкую известность получили «Пуритане» (1814), «Роб Рой» (1818), «Эдинбургская темница» (1818), «Айвенго» (1820), «Квентин Дорвард» (1823), «Вудсток» (1826), «Пертская красавица» (1828).

Вплоть до 1827 года Вальтер Скотт издавал свои романы анонимно, получив прозвище «Великий Неизвестный».

В России первый опыт исторического романа (если не считать пушкинского «Арапа Петра Великого», начатого в 1827 году, но оставшегося незаконченным) принадлежит М.Н. Загоскину. Это был «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» (1829), имевший необычайный читательский успех, обыгранный в гоголевском «Ревизоре», где Хлестаков сначала выдает его за свое «сочинение», а в ответ на возражение дочери городничего приписывает себе авторство уже «другого» романа, но с таким же названием.

«Юрий Милославский...» получил высокую оценку Пушкина («Как живы, как занимательны сцены старинной русской жизни!..»), хотя и отметившего, что «неоспоримое дарование г. Загоскина заметно изменяет ему, когда он приближается к лицам историческим» («Юрий Милославский, или Русские в 1612 году»). И похвалу В. Белинского, считавшего, что в «Юрии Милослав-

ском...» действующие лица не только носят русские имена, но и говорят русской речью и даже чувствуют и мыслят по-русски. Огромное впечатление он произвел на юного И.С. Тургенева, и в зрелом возрасте именовавшего этот роман за фигуры выведенных в нем простолюдинов (Кирши, Омлеша, Хомяка) «народною книгою».

Как начальный шаг в формировании русского исторического романа «Юрий Милославский...» оказался явлением действительно незаурядным. Этого нельзя, однако, сказать о последующих произведениях Загоскина в этом роде — «Рославлев, или Русские в 1812 году» (1831), «Аскольдова могила» (1833), «Кузьма Рошин» (1836), «Искуситель» (1838), «Тоска по родине» (1839), «Кузьма Петрович Мирошев» (1844), «Брынский лес» (1845), «Русские в начале XVIII столетия» (1848), не избежавших ни антиисторической идеализации персонажей центральных, ни трафаретности лиц из народа. Так, в «Рославлеве...» удачны лишь страницы, рисующие известного русского партизана 1812 года Александра Фигнера, ведшего под видом итальянского купца разведку в контролируемом наполеоновскими войсками Дрездене. В целом же этот роман примечателен лишь творческой полемикой с ним в задуманном в год его публикации «Рославлеве» А. Пушкина.

Вслед за Загоскиным в форме исторического романа созданы «Димитрий Самозванец» (1830) Ф. Булгарина, «Клятва при гробе господнем» (1832) Н.А. Полевого, три романа И.И. Лажечникова — «Последний Новик, или Завоевание Лифляндии в царствование Петра Великого (1831—1833), «Ледяной дом» (1835) и «Басурман» (1838). И, наконец, такие новаторские модификации жанра, как «Тарас Бульба» (1835) Н. Гоголя и «Капитанская дочка» (1836) А. Пушкина.

Устойчивый интерес к историческим романам среди и неприятельного читателя породил многочисленные сочинения беллетристов «толкучего рынка», как Белинский именовал, в частности, Рафаила Зотова, автора «Леонида, или Некоторых черт из жизни Наполеона» (1832), «Таинственного монаха» (1836), и Константина Масальского, создателя романов «Стрельцы» (1832), «Русский Икар», «Черный ящик» (1833), «Регентство Бирона» (1834), «Осада Углича» (1841) и др.

Явная профанация этой романной формы в ее массовых, ориентированных на коммерческий успех русских поделках 1830-х годов, по-видимому, и ответственна за позднейшее утверждение И. Тургенева о том, что «вальтерскоттовский роман — это странное, солидное здание, со своим незыблемым фундаментом, врытым в почву народную» («к нам не привился» («Племянница.

Роман, соч. Евгении Тур»). Уже названные выше исторические романы И. Лажечникова, А. Пушкина и Н. Гоголя согласиться с этим мнением тем не менее не позволяют.

Что вызвало к жизни жанр исторического романа?

Решающую роль здесь сыграло открытие *историзма* как особого понимания европейцами первой четверти девятнадцатого столетия своего национального прошлого и настоящего. И — результата не просто огромных, но таких беспрецедентных по их масштабам событий, как Великая французская революция, наполеоновские войны, революционные потрясения в Португалии, Италии (Неаполе), освободительная национальная война в Греции, восстание декабристов в России. Произшедшие в весьма короткий срок, они позволили их современникам своими глазами наблюдать крах и смену целых общественных эпох, морально-религиозных и нравственных укладов, традиционных ценностей и идеалов, психологических и социально-бытовых типов. История как бы пришла, по словам Александра Бестужева, в дом каждого человека, сделалась для него зримой, осязаемой.

Прошедшие эпохи в итоге впервые стали сознаться не в их подобии или, напротив, несходстве с настоящим, а сами по себе, в их неповторимом своеобразии и самостоятельном интересе для потомков.

Стремление же и умение это своеобразие воплотить художественными средствами, как оно проявлялось в общенародных движениях и индивидуальных человеческих судьбах, получило название *литературного историзма*.

Он не был свойствен писателям европейского Средневековья, воспринимавшего явления своего былого и настоящего по аналогии с событиями Священного Писания (Библии), в совокупности его Ветхого и Нового заветов. Не знало историзма и искусство классицизма XVII—XVIII веков, творцы которого воспринимали ушедшие времена через призму своих рационалистических идеалов и по мере близости или удаления той или иной эпохи от них. Так, в своих «исторических» трагедиях П. Корнель («Сид») и Ж. Расин («Федра») осваивали, по существу, коллизии не античных времен, а современного им испанского и французского общества, модернизируя прошлое. В строгом смысле слова не обладали историческим воззрением и писатели-романтики. Например, Кондратий Рылеев разделял минувшее на эпохи романтические, духовно возвышенные (в частности, период раннего христианства) и неромантические. Правда, именно писатели-романтики объективно способствовали формированию литературного историзма острой

постановкой проблемы «местного колорита» («couleur locale») в художественном произведении и *народности* литературы в значении ее национального своеобразия.

Отчетливо и осознанно литературный историзм утверждается лишь в романах Вальтера Скотта, который, по словам В. Белинского, «докончил соединение искусства с жизнью, взяв в посредники историю» («О русской повести и повестях г. Гоголя»).

Исторический роман и самого В. Скотта и его иноязычных последователей был бы, однако, невозможен без той *объективной* духовной предпосылки, которая сложилась в Европе именно в первые десятилетия девятнадцатого века. Имеем в виду мощный подъем *национального самосознания* и стремления к *национальной идентичности* в Британии и в других европейских странах в период их противостояния Наполеону. С необыкновенной силой он проявился в России 1812 года. Как никогда ранее, русскими овладело желание узнать свое прошлое и через него самих себя. И вот примечательные следствия его: вышедший в 1815 году первый том карамзинской «Истории государства российского» раскупается с невиданной дотоле быстротой, а через четырнадцать лет в Москве выходит и первый русскоязычный исторический роман. В дальнейшем указанная объективная предпосылка будет стимулировать литературную активизацию этого жанра и в последующие рубежные эпохи нашей страны.

Какова структурообразующая основа исторического романа? В уже цитированной статье о загоскинском «Юрии Милославском...» ее, с учетом важнейших одножанровых произведений Вальтера Скотта, весьма точно определил А. Пушкин. Это не похождения и социальные трансформации плута, как в испанской пикареске, и не нравописание с нравоучительной авторской дидактикой, как в романе лесажевского типа. Это сама «историческая эпоха, развитая в вымышленном повествовании».

Как всегда у Пушкина, замечательно лаконичная, эта формулировка нуждается в пояснении. Дело в том, что воспроизвести в одном литературном произведении, пусть и неограниченного объема, целую историческую эпоху со всем бесконечным разнообразием ее человеческих характеров и жизненных проявлений не по силам и гениальнейшему писателю. Да он и не претендует на такую задачу. Его дело — уловить (или воссоздать) в «портретируемой» эпохе событие (узловую коллизию), способное, как капля воды окружающий ландшафт, отражать ее духовную, нравственную, личностную или общественную особенность. Но здесь ему не обойтись без «творящей фантазии» (В. Белинский), т.е. опоры

в организации конфликта, сюжета и композиции, системы персонажей произведения прежде всего на *собственный* вымысел. Ведь *художественная* правда исторического романа достигается не воспроизведением исторических фактов, а проникновением в их внутренний смысл.

Три основные тенденции предопределили национальное своеобразие русского исторического романа.

Во-первых, стремление его крупнейших авторов к наивозможной социально-бытовой достоверности рисуемой картины прошлого. Принципу угадывания (*divination*) его духа, выдвинутому французской романтической историографией (Ж. Мишле, О. Тьерри, Ф.-П.Г. Гизо) и прозой (А. де Виньи, В. Гизо) И. Лажечников и А. Пушкин противопоставили тщательную работу с доступными источниками, изучение документов, воспоминаний официальных лиц, а также народных и семейных преданий, самой обстановки действия своих героев. «Я, — сообщал автор «Капитанской дочки», — прочел со вниманием всё, что было напечатано о Пугачёве, и сверх того 18 толстых томов *in folio* разных рукописей, донесений, указов и проч. Я посетил места, где произошли главные события эпохи, мною описанной, поверяя мертвые документы словами еще живых, но престарелых очевидцев, и вновь поверяя их дряхлеющую память историческою критикою» (Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л., 1937. Т. IX. С. 389). Показательно: пушкинская «История Пугачёва» (1834) *предшествует* пушкинской «Капитанской дочке».

Во-вторых, это решительный отказ Пушкина, Гоголя, а также и Лажечникова изображать «прошедшее время» с *«enfleur* (напыщенностью. — *В.Н.*) французских трагедий», «чопорностью чувствительных романов» и *«dignité* (важностью. — *В.Н.*) истории» ради воспроизведения ее «домашним образом». Этот взгляд на былое Пушкин находит в романах самого Вальтера Скотта, где «историческое <...> есть подлинно то, что мы видим» (Пушкин А.С. «О романах Вальтера Скотта»). Но он потому-то и очаровывает русского писателя, что совершенно отвечает его собственному подходу к прошлому, отразившемуся уже в «Арапе Петра Великого». Ведь уже в этом романе обозначились главные черты пушкинского литературного историзма, сочетающего в себе *обывование* и *психологизацию* исторических лиц с проникновением в *историческую значимость быта*. Отражая в себе глубоко плодотворное для отечественной литературы понимание взаимосвязи в жизни ее *общей* и *частной* граней, пушкинский историзм найдет законченное воплощение в «Евгении Онегине», обоснованно названном Бе-

линским «поэмой исторической в полном смысле слова, хотя в числе ее героев нет ни одного исторического лица».

Третьей отличительной чертой русского исторического романа 1830-х годов в его лучших образцах следует назвать его нелюбовь к таинственной и запутанной интриге и внешней занимательности, уступающих относительной простоте сюжетостроения.

Отдельной характеристики требует «Капитанская дочка», в которой, по убеждению ее современной исследовательницы (см.: *Полтавец Е.Ю.* Роман А.С. Пушкина «Капитанская дочка». Москва; Самара, 2006), Пушкин ищет и находит во многом новый путь в художественном осмыслении истории. Приведем некоторые аргументы ученого.

Обратим внимание, говорит Е. Полтавец, в названном романе Пушкина отсутствует строгая хронологическая точность, в историческом повествовании, казалось бы, совершенно необходимая. Неясно, в каком году, 1772-м или 1773-м, Пётр Гринёв приезжает в Белогорскую крепость. Непонятно, сколько времени прошло с момента приезда туда Гринёва и взятием этой крепости Пугачёвым. Месяц? Но мог ли он вместить события, произошедшие за этот временной промежуток с главным героем произведения? А ведь он успел полюбить Машу Миронову, подраться на дуэли со Швабриным и выздороветь после ранения; русская почта смогла доставить письмо Савелича о дуэли родителям Гринёва и ответ его отца в Белогорскую крепость, для чего ей предстояло дважды покрыть огромное расстояние от Оренбургской губернии до Симбирской.

В романе есть и другие анахронизмы. Гринёв едет в Белогорскую крепость зимой, ибо по пути его застает снежный буран. Но, приехав, видит на улице крепости гуляющих свинью и курицу. Пугачёв берет крепость зимой (или поздней осенью), так как дарит Гринёву, направляющемуся в Оренбург, полушубок. Но в Оренбурге Гринёв видит градоначальника, который обвязывает в преддверии зимних холодов яблони.

Видимо, для Пушкина собственно хронологическая последовательность и точность событий не важна. Как и самый хронологический аспект пугачевской истории, уже воспроизведенный Пушкиным в собственно историческом его сочинении — «Истории Пугачёва».

Пушкину важны *нравственно-философская* сторона и суть этой истории и ее *нравственно-философский* урок. И в «Капитанской дочке» он создает не столько роман в вальтерскоттовском духе, сколько на историческом материале нравственно-философскую

притчу, восходящую к библейско-евангельским заветам и мифологемам.

Это притча о морально-нравственной основе власти и одержимом ею человеке, о том нравственном законе, который властитель и человек, помогающий власти, не вправе переступить. Закон этот — «Не убий».

Знаменательный факт: по признанию Пушкина, он в период создания «Капитанской дочки» читал только Библию и в особенности Евангелие. Выстраивается связь, объединяющая проблемой нравственной сущности истории такие произведения поэта, как ода «Вольность» (1817), трагедия «Борис Годунов» (1825) и, наконец, «Капитанская дочка».

Уже в «Вольности» Пушкин видит главный залог благоденствия народов в нравственном законе, подлежащем неукоснительному соблюдению со стороны как («царей»), так и народов («племен»):

И горе, горе племенам,
Где дремлет он неосторожно,
Где иль народу, иль царям
Законом властвовать возможно!

Следующий пушкинский шаг в утверждении этой концепции — историческая трагедия, а на деле — нравственно-философская драма в рамках шекспировской исторической хроники — «Борис Годунов» (1825). С ее пафосом: власть, основанная на нравственном преступлении, обречена. «И не уйдешь ты от суда людского, // Как не уйдешь от Божьего суда», — сказано Пушкиным устами монаха Григория о царе-детоубийце Борисе Годунове. Да и народ, терпевший *такую* власть, будет подвержен жестоким карам и испытаниям.

Итоговым решением той же проблемы становится «Капитанская дочка», где другой после Бориса Годунова самозванец дерзает — ценою массового убийства невинных людей — утвердить свою якобы справедливую власть.

И он, поясняющий свою нравственную позицию калмыцкой сказкой о питавшемся (упивавшемся) свежей кровью орле, — обречен вопреки и немалой привлекательности своей личности для обиженных господствующими порядками слоев народа. Ибо он отступник от библейского морального закона «Не убий», которому поэтому нет места в христианском мире. Это практически сразу делается ясным его антиподу среди персонажей романа — юному и малоопытному, но неспособному к нравственному отступничеству и предательству Петру Гринёву, воспитанному в духе верности

чести («Береги честь смолоду...») и своим отцом и еще больше «дядькой» Савельичем, истинным христианином. Ведь слово «честь» (этимологически связанное со старославянским **чисти** и родственное древнеиндийскому *cittis* — «мышление, понимание, намерение») в церковной христианской интерпретации и есть верность Божиим заветам, поэтому *нечестивец* — это аморалист-безбожник.

По мысли Е. Полтавец, от пушкинской «Капитанской дочки» идет прямой путь к «Войне и миру» Л. Толстого, где место Пугачёва займет Наполеон.

В отличие от русского нравоописательно-дидактического романа, в своей основе оставшегося еще в лоне нравоучительной риторики (его цель, по словам В. Нарезного, — «соединить с приятным полезное») отечественный «вальтерскоттовский» роман 1830-х годов — в его вершинных образцах (И. Лажечников, Пушкин, Гоголь) — уже явление художественно-эстетическое, факт *словесного искусства*.

Какова судьба этой романной формы в русской литературе XIX столетия? Как показало время, он получил новые импульсы в кризисно-переломные 1860-е годы, когда перед россиянами остро встал вопрос о дальнейшем развитии своей страны — по примеру стран Западной Европы или на самобытный лад. В свет выходит роман А.К. Толстого об эпохе Ивана Грозного «Князь Серебряный» (1861), критически трактующий догму и практику абсолютной самодержавной власти; роман «Декабристы» задумывает Лев Толстой.

Следующий взлет отечественного исторического романа приходится на острополитический рубеж 1870—1880-х годов, ознаменовавшийся публикацией романов Григория Данилевского («Мирович», «Княжна Тараканова», «Сожженная Москва»), Евгения Салиаса («Пугачевцы», позднее «Петербургское действо», «Свадебный бунт», «Владимирские Мономахи» и др.), Даниила Мордовцева («Соловецкое сидение», «Сагайдачный», «Великий раскол», «За чьи грехи?»).

РУССКИЙ РОМАНТИЧЕСКИЙ РОМАН

«Подлинным содержанием романтизма, — писал Г.В.Ф. Гегель, — служит абсолютная внутренняя жизнь, а соответствующей формой — духовная субъективность, постигающая свою самостоятельность и свободу» (Гегель. Эстетика: В 4 т. Т. 2. М., 1969. С. 233).

По афористичному определению И.С. Тургенева, романтизм — «апофеоза личности». Апология человеческой личности в ее самоценности и безусловной свободе от любых жизненных обстоятельств, а также в ее ничем не ограниченных правах, включая право на бессмертие, наконец, в ее протесте против всякой несвободы на Земле и на Небе действительно одна из важнейших сторон европейского романтизма в его *гражданственной и/или боготорческой* направленности (Дж. Байрон, А. Пушкин 1820-х годов, русские поэты-декабристы, М. Лермонтов). Не менее показательное для романтизма его *духовно-психологическое* течение (*иенские* романтики в Германии, А. Ламартин во Франции, В. Жуковский, К. Батюшков, Е. Баратынский, И. Козлов в России), сосредоточившееся на суверенной «внутренней жизни человека, той таинственной почве души и сердца, откуда поднимаются все неопределенные стремления к лучшему, возвышенному, стараясь находить себе удовлетворение в идеалах, творимых фантазиею...» (В. Белинский).

Русский *стихотворно-поэтический* романтизм стал главным и крупнейшим художественным завоеванием российской литературы 1820—1830-х годов. Напротив, попытки отечественных прозаиков того же периода (Д. Веневитинова, И.В. Киреевского, А.А. Бестужева) перенести на родную почву форму западноевропейского романтического романа (подобно тому, как П. Катенин, В. Жуковский, А. Пушкин, И. Козлов русифицировали иноязычную романтическую балладу, элегию и байроническую поэму) скольконибудь значительными успехами не увенчались.

Жанр романтического романа уже с начала XIX века получает широкое развитие в литературе французской, где его авторами были Этьен Сенанкур («Оберман», 1804), и Жермена де Сталь («Дельфина», 1802; «Коринна, или Италия», 1807), и Шарль Нодье («Жан Сбогар», 1812, 1818), позднее Альфред де Виньи («Сен-Мар», 1826),

Виктор Гюго («Собор Парижской Богоматери», 1831), ранний Бальзак («Наследница Бирага», 1822; «Жан Луи», 1822; «Арденский викарий», 1822; «Последняя фея», 1823; «Аннета и преступник», 1824).

Представлен он и в литературе английской, где жена друга Байрона поэта П.Б. Шелли — Мери Шелли создаст романтико-фантастический роман «Франкенштейн» (1818), а Чарльз Метьюрин — своего знаменитого «Мельмота-скитальца» (1820). А также — в литературе немецкой, где в качестве романистов-романтиков выступают Новалис (псевдоним Ф. фон Гарденберга) (незавершенный роман «Генрих фон Офтендингер», 1802) и ранее Людвиг Тик («Странствования Франца Штернбальда», 1798).

На этом фоне достижения русских авторов в романтическом романном эпосе выглядят намного скромнее и, как правило, ограничиваются романтической повестью. Такова проза Александра Бестужева, которому А. Пушкин еще в 1825 году советует «взяться за роман», добавляя: «Ты будешь у нас в этом роде первый». И который тем не менее пишет романтические повести как в годы 1820-е («Ночь на корабле»; «Изменник»; «Замок Венден»; «Ревельский турнир»), где в духе Байрона поэтизирует гордую и свободолюбивую личность, противопоставившую себя наличному обществу, так и в 1830-е, когда, служа рядовым в действующей кавказской армии, уже сам мечтает о романе, но всё же продолжает создавать (уже под псевдонимом *Марлинский*) повести — то батальные («Лейтенант Белозор»; «Латник»), то светские («Испытание»; «Фрегат “Надежда”»; «Мечь» и др.), то кавказские («Ам-малат-Бек»; «Мулла-Нур», «Наезды»), которыми и заслужил среди читателя-современника огромную славу.

Другой русский прозаик-романтик Николай Полевой помимо написания повестей («Живописец», 1834; «Эмма», 1834; «Блаженство безумия», 1834) пробует свои силы и в жанре романтического романа под названием «Аббадонна» (от древнееврейского *аваддон* — погибель. В иудаистской мифологии Аваддонна — фигура, близкая к ангелу смерти; таков Аваддонна в Ветхом завете), уже при жизни Полевого признанного, однако, образцом романтического штампа.

Симптоматично, что форма романтического романа не увлекла в России 1820—1830-х годов ни Пушкина, ни Гоголя, если, конечно, не относить к роману гоголевский цикл «Вечера на хуторе близ Диканьки». И довольно быстро была оставлена М. Лермонтовым как автором незаконченного романа «Вадим» (1832—1834) о молодом горбуне с печатью отверженности, за которую он намерен мстить людям и самому Творцу.

Положение с русским романтически романом мало изменилось и с выходом в 1844 году в свет «Русских ночей» В.Ф. Одоевского, восходящих своим названием к религиозно-дидактической поэме английского поэта XVIII века Эдварда Юнга (Янга) «Жалоба, или Ночные размышления о жизни, смерти и бессмертии» (в России была известна по французским и немецким переводам 1752 и 1796 годов).

С иноязычным героем — именно заглавным лицом «Фауста» И.В. Гёте — связан и центральный персонаж «Русских ночей» — российский мыслитель Фауст, ведущий со своими друзьями, Ростиславом, Вячеславом и Виктором, ночные беседы об онтологических проблемах и загадках человеческого существования. И через их призму созерцающих современную им действительность, которая их глубоко не удовлетворяет и над которой они вершат свой суд.

В жанровом отношении «Русские ночи» являют собой соединение таких разных прозаических форм, как подобие сократических диалогов, философская притча, прямая авторская дидактика, а также ряд лаконичных новелл экзистенциального характера, опубликованных Одоевским в качестве самостоятельных произведений еще в 1831—1839 годы и служащих своеобразной иллюстрацией к онтологическим идеям, заключенным в диалогической части произведения. Это новеллы «Бригадир», «Бал», «Мститель», «Насмешка мертвеца», «Последнее самоубийство», «Цецилия», «Город без имени», «Последний квартет Бетховена», «Импровизатор», «Себастьян Бах».

В соответствии с традицией философско-психологического романтизма [его представителем в русской *прозе* кроме В. Одоевского был и А. Погорельский (псевдоним А. Перовского) как автор повести «Лафертовская маковница», 1825] ночь — это время духовной ясности и раскрепощения познающей мысли. В ночи полнее и глубже постигаются тайны и человека и мироздания.

Название «Русские ночи» вместе с тем подчеркивает, что в них запечатлены именно русские раздумья и русские подходы к нерешенным или неразрешимым проблемам бытия, миропорядка и человеческой истории.

Каким именно? На первом месте здесь вопрос о *счастье* — для всех людей и для каждого отдельного человека. Заметим, что он потом станет основным в повестях и романах И.С. Тургенева, а в свете христианской концепции страдания будет решаться в романном «пятикнижии» Ф.М. Достоевского.

Предвосхищена в «Русских ночах» и проблема подлинного, т.е. *живого* знания в его отличии от знания отвлеченно-умозрительного, иначе говоря, — той целостно-цельной истины, которая, по Л. Толстому, дается человеку не умом, а самой *жизнью*, и которую, согласно Ф. Достоевскому, нельзя ни вычислить теоретически, ни позаимствовать извне, а можно только *выжить*. Означена тут и задача сохранения человека — в условиях всевозрастающего разделения труда и всё более узкой специализации («раздробления») людей — в качестве *целостной* и *цельной* личности, — впоследствии обретшая острую актуальность для автора «Фрегата “Паллада”» и романа «Обломов». И — необходимость противостояния человека *бездущию* и *бездуховности* грядущего меркантильного и промышленного «века» с его однобокой цивилизацией, символом которой становится материальный комфорт при одновременном падении нравственности и огромном разрыве между техническим прогрессом (железные дороги, телеграф и т.п.) и моральным состоянием человечества. И — вопрос о роли в данном противостоянии *художественной литературы* (искусства) и *художника*.

Словом, едва ли не вся совокупность онтологических проблем, которые через двадцать-тридцать лет сделаются основными в творчестве И. Гончарова, И. Тургенева, Ф. Достоевского, Н. Лескова и Л. Толстого и которые впервые были предвосхищены еще Е. Баратынским в его «Последнем поэте» (1835):

Век шествует путем своим железным,
В сердцах корысть и общая мечта
Час от часу насущным и полезным
Отчетливей, бесстыдней занята.

Исчезнули при свете просвещения
Поэзии ребяческие сны,
И не о ней хлопочут поколенья,
Промышленным заботам преданы.

Подлинным героем «Русских ночей» стал не тот или иной из приятелей русского Фауста и не он сам — лица, лишённые социальной и психологической определенности и действенных отношений с созерцаемой ими общественной действительностью. Настоящий герой «Русских ночей» — сама мысль в том ее внутреннем саморазвитии, коим создан и «сюжет» этого романа, по той же причине чаще называемого не романтическим, а философским. Но дело не только в этом.

Увидевшие свет спустя четыре года после публикации лермонтовского «Героя нашего времени», двумя годами позже гоголев-

ских «Мертвых душ» и накануне программных изданий *антиромантической* «натуральной школы» (ее своеобразные литературные манифесты «Физиология Петербурга» и «Петербургский сборник» появились соответственно в 1845 и 1846 годах), «Русские ночи» В. Одоевского как отечественная модификация романтического романа явно запоздали и утвердить эту форму в русской литературе не могли.

Решающими для судеб русского романтического романа оказались следующие объективные обстоятельства: 1) внеисторическая трактовка писателями-романтиками конфликта между возвышенной свободолюбивой личностью и современным российским обществом как вечного «раздора» *идеала* (мечты) и «*существенности*» (реальности); 2) фактически одновременное с романтической прозой становление русской «поэзии жизни» (А. Пушкин), «поэзии действительности» (В. Белинский), озаменованной «Евгением Онегиным», «миргородскими» и «петербургскими» повестями Гоголя; 3) настойчивая критика с позиций «поэзии действительности» русской романтической прозы, в особенности ее лидера А. Марлинского в статьях Белинского с 1840-го года, где этот, еще недавно популярнейший автор был многократно упрекаем в словесной риторике, стремлении к внешним эффектам и неестественном поведении его героев.

РУССКИЙ РОМАН САНДОВСКОГО ТИПА

Значительно активнее, чем роман романтический, на русских авторов конца 1830 — начала 1850-х годов воздействовала та разновидность западноевропейского «эпоса нового мира», которую вслед за И.С. Тургеневым следует назвать романом *сандовским* — по литературному псевдониму ее основательницы, француженки Авроры Дюдеван (1804—1876), по мужу — Авроры Дюпен.

Напомним наиболее известные произведения Жорж Санд. Это романы «Индиана», «Валентина» (оба 1832 г.), «Лелия» (1833), «Жак» (1834), затем «Мопра» (1837), «Орас» (1841—1842), дилогия «Консуэло» (1842—1843) и «Графиня Рудольштадтская» (1843—1844), «Теверино» (1845—1846), «Лукреция Флориани» (1846).

С 1834 года Жорж Санд становится ревностной сторонницей утопического («христианского») социализма, а с 1836 сближается с левыми республиканцами. Названные ее романы, почти синхронно переводимые в России, возбуждают к ней огромный интерес и страстные споры, засвидетельствованные, в частности, в романе А.Ф. Писемского «Люди сороковых годов» (1869) и в «Заметках о личности Белинского» (1881) И. Гончарова. «О Жорже Занде, — вспоминает автор «Обломова», — тогда говорили беспрерывно, по мере появления ее книг <...>; некоторые женщины даже буквально примеряли на себе ее эмансипаторские заповеди, поставив себя в положение тех или иных ее героинь...». И.С. Тургенев именует Санд «...одной из наших святых»; Белинский — «...Иоанной д'Арк нашего времени».

В 1876 году, когда Жорж Санд умерла, Ф. Достоевский публикует в своем «Дневнике писателя» обширный некролог о ней, сообщая, что в 1840-е годы Санд заняла в России «чуть не самое первое место в ряду целой плеяды новых писателей», явившихся тогда в странах Западной Европы. А касаясь религиозных и гуманистических основ мировосприятия Санд [она была «всех больше христианкой своих сверстников — французских писателей»; она «верила в личность человеческую безусловно (даже до бессмертия), возвышала и раздвигала представления о ней всю жизнь свою...»], особо отмечает огромное обаяние для читателей и бел-

летристов созданных ею «типов и идеалов» «целомудренных, высочайшей чистоты» женщин.

Одна из первых поборниц в Европе и мире *женской эмансипации*, т.е. освобождения женщин от неравенства с мужчинами в общественно-политической, трудовой и семейной жизни, а также от морального угнетения и ханжеских предрассудков, Санд действительно, как и каждый выдающийся художник слова, создала особый тип женщины, сопоставимый с женщиной шекспировской (Джюльетта, Корделия), пушкинской (Татьяна Ларина, Маша Миронова), тургеневской (все положительные героини повестей и романов Тургенева), гончаровской (Ольга Ильинская, Вера), толстовской (Наташа Ростова, Мария Болконская, Долли Облонская). И — выполняющей во многих ее романах не только роль центрального персонажа, но и главного *структурообразующего* начала.

Это натура глубоко естественная (как, например, *креолка* Индиана из одноименного романа, выросшая за пределами Франции), целомудренная и искренняя, доверчивая и по-матерински участливая в возлюбленном (таковы, например, заглавная героиня «Лукреции Флориани» или главное лицо в автобиографическом романе 1859 года «Она и он»).

Названные черты и свойства сандовских женщин позволяют французской романистке сделать своих героинь и их любовь основными морально-нравственными испытателями французского мужчины, олицетворяющего собою современное французское общество и европейскую цивилизацию в целом. Процессом данного испытания во многих случаях организован и сюжет сандовского романа, в этой своей части оказавшего определенное влияние на сюжетосложение тургеневских «Рудина», «Дворянского гнезда» и «Накануне», отчасти и на «Обломова» и «Обрыв» Гончарова.

Испытание современного мужчины (в итоге — и всего наличного общества и западноевропейской цивилизации) сандовской женщиной свершается в их любви, которая, за редким исключением, заканчивается глубочайшим разочарованием героини в своем избраннике, тем самым и в морально-нравственных нормах господствующего общества. Ее возлюбленный всё очевиднее для читателя разоблачает себя в качестве то лицемерного и жестокого великосветского сластолюбца (таков аристократ Реймон де Рамьер в «Индиане»), то внешне блестящего, но душевно низменного эгоцентрика (как *игрок* Леоне Леони в одноименном романе), то инфантильного нравственного иждивенца и маниакального ревнивца (таков князь Кароль фон Росвальд в «Лукреции Флориани»).

В других романах Санд (особенно в «Мопра», «Консуэло», «Графине Рудольштадской») ее героиня реализует собою идею *спасительной миссии* женщины с ее терпеливой самозабвенной любовью в искажающем человека наличном обществе. В этом случае целомудренная женщина-христианка постепенно нравственно преобразует и возрождает светом своего чувства недурного от природы, но захваченного грубыми (в «Мопра») или патологическими (в «Консуэло», «Графине Рудольштадской») страстями мужчину.

Идея семейного равноправия женщины, сам сандовский тип последней, а также проблема женской судьбы в современном обществе, поставленная французской романисткой, их русскими вариантами отразились по преимуществу в произведениях российских прозаиков второго ряда. Это *повести* Е.А. Ган «Идеал» (1837) и «Напрасный дар» (1842); «Полинька Сакс» (1847) и «Лола Монтес» (нап. в 1848) А.В. Дружинина и уже упомянутый роман Е. Тур «Племянница». Каждый из названных авторов или переносил в обстановку отечественного быта какой-то отдельный из сандовских мотивов (неисполнившейся сердечной мечты, невос требованного душевного богатства) или творчески оспаривал-развивал несколько разных, как это произошло в дружининской «Полиньке Сакс», самобытно разрешившей ситуацию сандовского «Жака», где великодушный муж уходил из жизни, чтобы дать свободу своей жене, полюбившей другого.

Ошутимая генетическая связь с сандовскими женщинами просматривается у героини романа А.И. Герцена «Кто виноват?» (1845—1847) Любви Круциферской и Веры Павловны Розальской из «Что делать?» Н.Г. Чернышевского; по крайней мере *типологическое* подобие им существует у Лидии Ваньковской из повести А.Ф. Писемского «Виновата ли она?» (1855).

Сложнее обстоит дело с влиянием сандовского романа на крупнейших русских романистов XIX столетия. Специального изучения требует тема сандовских рецепций в прозе И. Тургенева, в частности тургеневского понятия «лишний человек» («Дневник лишнего человека», 1850), восходящего, думается нам, и к сандовскому роману «Жак». Не исключено определенное структурное воздействие сандовского «Ораса» на тургеневского «Рудина» (1856). Одна из героинь романа Жорж Санд «Мон-Ревеш» (1852) по крайней мере внешним обликом предвосхищает в тургеневских «Отцах и детях» (1862) роковую возлюбленную Павла Петровича Кирсанова княгиню Р. Это госпожа Дютертр, добродетельная и верная супруга и вместе с тем «живая загадка». Совмеща в себе «таинственные противоположности», она одновременно «привлекает и отталки-

вает, возбуждает и пугает <...>, поощряет и обескураживает». «Она, — говорится в «Отцах и детях» о княгине Р., — слыла за легкомысленную кокетку, с увлечением предавалась всякого рода удовольствиям, танцевала до упаду, хохотала и шутила с молодыми людьми <...>, а по ночам плакала и молилась, не находя себе нигде покою и часто до самого утра металась по комнате, тоскливо ломая руки, или сидела, вся бледная и холодная, над псалтырем». И мадам Дютертр, и княгиня Р. отличаются «странным взглядом», первая и вторая именуются в названных романах «сфинксом».

Есть веские основания утверждать: творческую школу Жорж Санд прошел и Гончаров. Самое неприятие творцом «Обломова» заглавной героини «Лукреции Флориани» не помешало ему, по его признанию, «с большим интересом» прочитать этот сандовский роман, «наслаждаясь там <...> тонкой, вдумчивой рисовкой характеров, этой нежностью очертаний лиц, особенно женских, ароматом ума, разлитым в каждой, даже мелкой заметке...» («Заметки о личности Белинского»).

Большим количеством параллелей и аналогов с сандовским романом «Мопра» — от сходных сюжетных ситуаций, обстановки действия до системы персонажей и средств романной «поэзии» — связан крупнейший и важнейший для самого автора роман Гончарова «Обрыв» (1869).

Особенно обширна проблема «Достоевский и Жорж Санд». По количеству откликов автора «Братьев Карамазовых» на ее произведения знаменитая француженка намного опережает Гёте, Байрона, Сервантеса, Бальзака, уступая лишь Шиллеру и Шекспиру. Столь же многочисленны переклички, порой почти дословные, между героями (например, — сандовским пиратом-разбойником Орио Соранцо из романа «Ускок» и Родионом Раскольниковым перед его преступной «пробой») и еще чаще — героинями Достоевского и Жорж Сан.

«Эти героини, — писал о сандовских женщинах Достоевский, — жаждали жертв, подвига. Особенно нравилось мне тогда (т.е. в дни юности писателя. — В.Н.) <...> несколько типов девушек, выведенных <...> в <...> венецианских повестях ее <...>, закончившихся потом романом «Жанна», произведением уже гениальном... В современной крестьянской девушке она вдруг воскрешает перед нами образ исторической Жанны д'Арк и наглядно оправдывает действительную возможность этого величавого и чудесного исторического явления...» («Дневник писателя»). Не так ли поступит и сам Достоевский, когда в фигуре девочки-подростка — Сони

Мармеладовой, живущей по «желтому билету» и тем не менее нравственно невинной и «могущественной своей невинностью», воссоздаст тот образ «вечной Сонечки», что совмещает в себе и кающуюся Марию Магдалину и сестру умершего Лазаря — Марию-христианку, не смилившуюся со смертью *брата* своего?

Приведем другой непосредственный отклик автора «Преступления и наказания» на важный сандовский мотив уже из романа «Ускок». Вот Раскольников признался Соне в своем преступлении и, перебрав сначала ряд мнимых его причин, наконец, вместе с девушкой приблизился к подлинной: «Я... захотел *осмелиться* и убил... я только *осмелиться* захотел, Соня, вот и причина! — О молчите, молчите! — вскрикнула Соня, всплеснув руками. — *От Бога вы отпали, и вас Бог поразил, дьяволу предал!*... <...> — Молчите, Соня, <...> я ведь и сам знаю, что меня *черт тащил*». В итоге Раскольников задает Соне евангельский вопрос: «Ну, *что* теперь *делать*, говори!...» (курсив, за исключением слова «осмелиться», наш. — В.Н.).

А вот аналогичная сцена в романе Санд «Ускок». Орио Оранцо, оказавшись перед угрозой разоблачения в его злодеяниях, также ищет совета, что ему делать. И получает его от своей наложницы — *арабки* Наам. «Ну что ж, — говорит она, — <...> стань на колени перед всем народом и скажи: “Я виновен в великом преступлении и заслуживаю великой кары. Но я совершил и много доблестных деяний и хорошо послужил моей родине”. <...> Ты одержишь победу, и благодарная *родина простит тебя* и высоко вознесет» (курсив наш. — В.Н.).

Не будучи единоверкой Орио Соранцо, Наам указывает ему в качестве высшей моральной инстанции не Бога, а родину. Для глубоко религиозной героини Достоевского подобная апелляция, однако, была явно недостаточной, и писатель заменил ее иным Сониным велением: «Встань! <...> Поди сейчас, сию же минуту, стань на перекрестке, поклонись, поцелуй сначала землю, которую ты осквернил, а потом поклонись всему свету, на все четыре стороны, и скажи всем, вслух: “Я убил!” Тогда *Бог* опять тебе жизнь пошлет» (курсив наш. — В.Н.).

Принципиальная «редакция», которой подверглась приведенная сцена из «Ускока» в романе Достоевского, не отменяет ее литературной зависимости от сандовского оригинала. Однако благодаря ей и сама она и ее смысловое звучание в знаменитом романе российского писателя обрели не только полную русификацию, но и значимое *онтологическое* обогащение.

Именно здесь лежит и общая граница, уже не сближающая, а качественно отделяющая русский *классический* роман XIX века от романа сандовского. Если последний возник и оставался романом по преимуществу *социальным* (факт этот не опровергается и романом «Лелия», большей частью заполненным длинными философскими медитациями заглавной героини), то в романах Гончарова, Тургенева, Достоевского и Л. Толстого и самые острые общественные коллизии и проблемы российской жизни осмысливались, как уже говорилось, через призму «коренных» (Гончаров) и «вековых» (Достоевский) коллизий и устремлений «самого человека».

Тут, полагаем, объяснение и тех, уже резко негативных отзывов о романистике Жорж Санд, которые высказывались Львом Толстым.

Нет, они вовсе не исключают более или менее близких совпадений во взглядах двух этих славных писателей. Скажем, на Наполеона, о котором в романе «Жак» его заглавный положительный герой, французский участник вторжения в Россию и Бородинской битвы, говорит: «Я много думал о судьбе, манившей меня, и об этом гениальном человеке, повелевавшем судьбами множества людей. Но меня оставляли холодным его кровавые труды и его зловещая слава: быть может, лишь один я во всей армии не завидовал Наполеону». И поясняет: «...когда я видел, как он шагает среди мертвецов, а возле него тучей вьются ястребы, которых он откармливал человеческим мясом, мне хотелось убить его, чтобы меня прокляли и изрубили саблями его почитатели. Нет, образ гения, лишенного доброты, не ведающего чувства любви и преданности, никогда не пленял и не искушал меня». Не предвещает ли этот сандовский фрагмент толстовское описание впечатлений и раздумий раненого князя Андрея Болконского от двух его встреч с Наполеоном на поле Аустерлицкого сражения? «Ему, — говорит повествователь «Войны и мира», — так ничтожны казались в эту минуту все интересы, занимавшие Наполеона, так мелочен казался сам герой его, с этим мелким тщеславием и радостью победы, в сравнении с тем высоким, справедливым и добрым небом, какое он видел и понял... <...> Глядя в глаза Наполеону, князь Андрей думал о ничтожности величия, о ничтожности *жизни*, которой никто не мог понять значения, и о еще большем ничтожестве *смерти*, смысл которой никто не мог понять и объяснить из живущих» (курсив наш. — В.Н.). И случайна ли перекличка с сандовским Жаком в итоговых словах Толстого о наполеоновском «гении»: «И нет величия там, где нет простоты, добра и правды».

О загадке жизни и смерти, о самой природе человека и о возможности единения человеческого с небесно-космическим (божеским) прежде всего думает герой русского классического романа и его автор. Помня об этом, можно понять и простить Льву Толстому даже такой, в целом, конечно, несправедливый, приговор, вынесенный им сандовскому роману «Консуэло»: «Читал “Консуэло”. Что за превратная дичь, с фразами науки, философии, искусства и морали. Пирог с затхлым тестом и на гнилом месте с трюфелями и ананасами».

РУССКИЙ СЕМЕЙНЫЙ РОМАН

Н^е столько через прямое наследование, сколько в процессе *творческого спора* входит в русскую литературу XVIII—XIX веков такая форма западноевропейского «эпоса нового мира», как *роман семейный*. А иноязычные произведения этого жанра далеко не исчерпываются сентиментальными английскими романами Семизля Ричардсона («Памела», 1740; «Кларисса Гарлоу», 1714—1748) и Оливера Голдсмита («Вексфильдский священник», 1766) и немецкими романами «во вкусе Лафонтена», как назвал их А. Пушкин в «Евгении Онегине» (гл. 4, строфа L), иронизируя над наивными представлениями Владимира Ленского об ожидавшем его семейном счастье:

Он весел был. Чрез две недели
Назначен был счастливый срок.
И тайна брачная постели
И сладостной любви венки
Его восторгов ожидали.
Гимена хлопоты, печали,
Зевоты хладная чреда
Ему не снились никогда.
Меж тем как мы, враги Гимена,
В домашней жизни зрим один
Ряд утомительных картин,
Роман во вкусе Лафонтена...

Пушкин подразумевает более ста пятидесяти толстых романов Августа Лафонтена (1758—1831), написанных на семейную тему в конце XVIII — начале XIX столетия и приобретших во французских переводах популярность за пределами Германии. Из них он мог непосредственно иметь в виду роман «Семья Хальдена» («Die Familie von Halden»), экземпляр которого находился в библиотеке Прасковьи Осиповой в Тригорском, а также «Два друга» («Die beiden Freunde») и «Признание на могиле» («Das Bekenntniss am Grabe»).

В число творцов западноевропейского семейного романа можно зачислить и И.-В. Гёте как автора «Избирательного сродства» (1809), где проповедовалась свобода любовного чувства, уступаю-

шего в конечном счете семейным устоям, а также Вальтера Скотта как создателя «Эдинбургской темницы», в рамках которой изображен семейный идеал писателя, и Жорж Санд как автора «Индияны», итожимой картиной семейного счастья заглавной героини и сэра Ральфа Брауна, наконец, О. Бальзака с его «Евгенией Гранде» (1833) и Г. Флобера как автора «Мадам Бовари» (1857).

Почти изначальное для классиков русской литературы XIX века критическое отношение к европейскому семейному роману, в данном случае *ричардсоновского типа*, недвусмысленно запечатлено уже в комической пушкинской поэме «Граф Нулин» (1825). Вот ее героиня, молодая замужняя помещица Наталья Павловна пытается читать один из таких романов:

Она сидит перед окном,
Пред ней открыт четвертый том
Сентиментального романа;
Любовь Элизы и Армана,
Иль переписка двух семей —
Роман классический, старинный,
Отменно длинный, длинный,
Нравоучительный и чинный,
Без романтических затей.

Наталья Павловна сначала
Его внимательно читала,
Но вскоре как-то развлеклась
Перед окном возникшей дракой
Козла с дворовою собакой
И ею тихо занялась.

Заметив в скобках, что в семейном романе Ричардсона «Клариса Гарлоу» было восемь тысяч страниц, вспомним оценку другой русской читательницы — Анны Карениной, данную ею некому английскому роману с его «английским счастьем», который Анна читает в поезде на обратной дороге из Москвы в Петербург. Оценка эта глубоко иронична, так как русскую героиню знаменитого романа Л. Толстого «английское счастье» с его «*баронетством и именем*» в качестве высшей жизненной цели человека удовлетворить нисколько не способно.

И пушкинская и толстовская ирония над иноземным семейным романом закономерны, ибо отражают глубокое отличие семейного идеала русских романистов от такого же идеала романистов западноевропейских.

В понимании последних счастливая семья — это *островок-убежище* индивида среди огромного несовершенного мира, остро-

вок гармонический, но в той же мере и изолированный, укрывшийся от всечеловеческих коллизий, задач и стремлений.

Метафорическая фигура семьи как убежища-укрытия от окружающих ее общественных антагонизмов у западноевропейских романистов порой превращается в метафору реализованную. Так, положительные персонажи романа Вальтера Скотта «Эдинбургская темница» — любящие друг друга дочь фермера Джини Динс и учитель, а затем священник Рубен Батлер — и впрямь, поженившись, живут на малонаселенном шотландском острове, отделившем их от Британии и всего современного человечества. Это сознательная семейная *робинзопада*, обещающая супружескую идиллию.

Еще четче понимание семьи как островка, даже физически отграниченного от огромного прочего мира, воплощено в романе Жорж Санд «Индиана». Два его героя — Индиана Дельмар и сэр Ральф Браун, став мужем и женой, поселяются не только на одном из островов Индийского океана (острове Бурбон), но и в его «уединенном месте, расположенном в самой возвышенной части острова и известном под названием *Долины Гигантов*». Это как бы остров среди острова, ибо сандовские супруги живут в намеренном одиночестве и отрыве от людей. И этим счастливы. «Поверьте мне, — говорит рассказчику романа Ральф Браун, — одиночество прекрасно, и о людях жалеть не стоит». А на сообщение рассказчика о том, что «некоторые моралисты осуждают ваше уединение, они считают, что каждый человек принадлежит обществу. Говорят также, что вы подаете другим опасный пример», Браун отвечает: «Общество не может чего-либо требовать от того, кто сам ничего не ждет от него <...>, а что мой пример заразителен, я не верю. Для того чтобы порвать с обществом, нужна большая сила воли, а эта сила воли приобретается слишком тяжелыми страданиями. Итак, позвольте нам мирно наслаждаться нашим безвестным счастьем, мы обязаны им только самим себе и прячем его ото всех, чтобы не возбуждать зависти».

Западноевропейский семейный роман можно в точном смысле понятия назвать «эпосом частной жизни», поглощенным и исчерпанным взаимными отношениями супругов, упрочением семейных устоев, а также воспитанием потомства и его благополучной судьбою. В своей совокупности эти его ценности и цели становятся и его главным структурообразующим началом.

В русской прозе XIX века жанр семейного романа представлен уже с 30-х годов романами Д. Н. Бегичева («Семейство Холмских», 1832), С. Т. Аксакова («Семейная хроника», 1856), потом — Л. Н. Толстого («Семейное счастье», 1859), Н. С. Лескова («Захудалый род»,

1874), М.Е. Салтыкова-Щедрина» («Господа Головлёвы», 1880). Важное место тема счастливой семьи занимает в «Кто виноват?» А.И. Герцена, «Обыкновенной истории» (1847), «Обломове» (1859), «Обрыве» (1869) И.А. Гончарова, «Дворянском гнезде» (1859) и «Нови» (1876) И.С. Тургенева, «Некуда» (1864) Н. Лескова, «Взбаламученном море» (1863) А.Ф. Писемского.

Ее чаемую норму многие из романистов искали в пределах того «исторически сложившегося русского семейства» (Ф. Достоевский), к которому относились традиционные в России семьи дворянские, купеческие, разночинские, крестьянские и семьи священников, отличавшиеся социальным и нравственным однородством и обоих супругов и их детей. Так, на почве христианских норм и *патриархально-дворянских* добродетелей выстраивает свой семейный идеал автор автобиографической «Семейной хроники» С.Т. Аксаков. Ее положительный герой, оренбургский помещик Степан Михайлович Багров, — это «патриарх в своем семействе и в своем поместье, перед волей его трепещут все, от мала до велика; но он патриарх не по одной только власти родоначальника, главы дома, хозяина. Он выше всех окружающих его и по строгим понятиям о чести, правде, прямоте, за которыми неусыпно следит кругом себя; он строго наказывает отступление от той нравственной идеи, которой может считаться живым и единственным представителем в семействе» (*Анненков П.В.* С.Т. Аксаков и его «Семейная хроника» // Цит. по: Русская литература XIX века. 1840—1860-е годы. Воспоминания. Литературно-критические статьи. Письма. М., 2005. С. 168).

Не прошли русские романисты и мимо разумения семьи как замкнутого камерного союза двух любящих супругов. В довлеющую самой себе семейную идиллию превратилось существование Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны Товстогузов из «Старосветских помещиков» (1835) Н. Гоголя. В гончаровском «Обрыве» им подобны супруги Молочковы, в тургеневской «Нови» — старички Фимушка и Фомушка. Все они восходят к Филемону и Бавкиде, мифологической греческой чете из Фригии, которую боги за ее благочестие наградили долголетием и возможностью умереть одновременно.

Гармоническую семью при условии ее изоляции от окружающего дисгармоничного мира рисует в своем «Семейном счастье» и Л. Толстой. Своего рода сжатым конспектом будущего романа и воплощенного в нем семейного идеала стало следующее письмо 24-летнего Толстого к его тетушке Т.А. Ергольской от 12 января 1852 года (оригинал по-французски). «Пройдут годы, — читаем

в нем, — и вот я уже не молодой, но и не старый в *Ясном* (т.е. в *Ясной поляне*. — *В.Н.*) — дела мои в порядке, нет ни волнений, ни неприятностей; Вы всё еще живете в *Ясном*. Вы немного постарели, но еще свежая и здоровая. Жизнь идет по-прежнему; я занимаюсь по утрам, но почти весь день мы вместе; после обеда, вечером я читаю вслух то, что вам не скучно слушать; потом начинается беседа. Я рассказываю вам о своей жизни на Кавказе, вы — ваши воспоминания о прошлом, о моем отце и матери <...>. Мы вспоминаем о тех, кто нам были дороги и которых уже нет; вы плачете, и я тоже, но мирными слезами. Мы говорим о братьях, которые наезжают к нам, о милой Машеньке, которая со всеми детьми будет ежегодно гостить по несколько месяцев в любимом ею *Ясном*. Знакомых у нас не будет; никто не будет докучать нам своим приездом и привозить сплетни. Чудесный сон, но я позволю себе мечтать еще о другом. Я женат — моя жена кроткая, добрая, любящая, и она вас любит так же, как и я. Наши вас зовут «бабушкой»; вы живете в большом доме, наверху, в той комнате, где когда-то жила бабушка; всё в доме по-прежнему, в том порядке, который был при жизни папа...» (курсив наш. — *В.Н.*).

А теперь вспомним то, как сложилась не воображаемая, а настоящая семья Л. Толстого — прототипа и героя «Семейного счастья» и Константина Левина в написанной почти через двадцать лет «Анне Карениной» (1876—1877). Женившись в тридцать четыре года на Софье Андреевне Берс, Толстой создаст семью, в которой будут и домовитая жена, мать тринадцати родившихся и восьми выросших (дочь Маша умерла, когда ей было почти тридцать лет) детей, и тетушка-«бабушка» Татьяна Александровна Ергольская, неотлучно жившая с ними.

Но эта семья почти ничего общего не будет иметь с брачным идеалом «Семейного счастья». Вместо изоляции его героев-супругов даже от знакомых в яснополянском доме Толстого станут постоянно пребывать посетители не только со всей России, но и всего мира, от словака Душана Маковицкого до американца Генри Джорджа и японца Токутоми Рокка, люди всех социальных положений, вероисповеданий, уровней культуры и образованности. Словом, человечество в миниатюре. А сама семья, открытая всем общественным и религиозно-нравственным проблемам России и мира, делается средоточием главных драматических и трагических противоречий человека в сфере духа и плоти.

Теми же коллизиями исполнится и «мысль семейная», как она встанет перед художником Толстым в посвященном ей романе «Анна Каренина». Не супружеская или патриархальная идиллия,

а неизбежное психологическое напряжение и нравственная распря будут господствовать и в жизни того «случайного семейства», которое автор этого определения Ф. Достоевский изобразил в «Идиоте» (семья отставного генерала Иволгина), «Подростке» (семейство Версилова) и «Братьях Карамазовых» (семья Карамазова-старшего), считая его наиболее характерным для России 1860—1870-х годов. Отнюдь не тихой семейной пристани, этому «эгоизму двух», как назвал ее А. Герцен, довлеет и семейная норма крупнейших русских романистов.

Главная причина тому, повторяем, в существенном, уходящем в разную национальную ментальность несхождении семейных идеалов писателей русских и западноевропейских. При всех идеологических различиях между Герценом и Гончаровым, Тургеневым и Лесковым, Л. Толстым, Достоевским и Чернышевским никто из них не ограничивал чаемую семью лишь интересами и благополучием супругов и их потомства. Семье как гармоническому, но обособленному от остального мира островку великие русские романисты противопоставили концепцию семьи-мира и семьи-вселенной, семьи «как малой церкви» (С. Телегин), семьи-храма (В.В. Розанов). Если первые два из этих метафорических понятий адекватнее всего семейному идеалу автора «Войны и мира», то два последних — Н. Лескову и Ф. Достоевскому. Но идеальная семья каждым из них равно мыслится не замкнутой от мира, дольного и горнего, а распахнутой ему во всех его человеческих «волнениях и скорбях» (И. Гончаров).

Иное дело, что обретение такой семьи героем классического русского романа требует от него — ввиду жесточайшего сопротивления ей со стороны наличного дисгармоничного общества и отсутствия примеров — не только безмерных моральных и физических усилий, но и самостоятельного разрешения едва ли не всех «проклятых» вопросов человеческого бытия. Тех, что в толстовской «Анне Карениной» не позволяют Константину Левину насладиться счастьем взаимной супружеской любви с Кити, вынуждая его прятать от себя ружье и бечевку, чтобы не застрелиться или повеситься. Тех, что неожиданно для него, а на деле закономерно встали перед тургеневским «позитивистом» Евгением Базаровым, не мирящимся с временным и пространственным ничтожеством человека в вечном и бесконечном мироздании. Тех «общемировых идей» о «жизни, природе, человечестве», которые волновали смолу героя дилогии Н.Г. Помяловского «Мещанское счастье» и «Молотов» (1861) разночинца Егора Молотова, но, не осиленные им, были оставлены для примирения с реальной российской

действительностью на основе «простого, мещанского счастья» — «честной чичиковщины».

В качестве образа, не заимствующего какие-то черты из самой жизни, а идеального («положительно прекрасного», по слову Достоевского), *семья-мир* (семья-храм) сверх того крайне сложна для убедительного художественного воплощения. И все же отдельным русским романистам эта творческая задача удавалась. Вдумчивый читатель толстовской «Войны и мира» наверняка запоминает изображенную в ее финальных главах «лысогорскую коммуну» (С. Бочаров), т.е. усадебный дом с имением Николая Ростова и княжны Марьи Болконской, в котором с ними подолгу живет и семья Пьера Безухова — Натальи Ростовой. Помимо кровной и во многом нравственной близости это своеобразное «общеежитие» зиждется, с одной стороны, на тесной связи с вековыми устоями русского крестьянства (это его фундамент), а с другой — на преданности общечеловеческим ценностям любви, добра и справедливости (это его духовность), которыми одухотворены Марья Болконская и Пьер Безухов.

Еще большей творческой удачей, на наш взгляд, стала картина подлинно гармонической семьи («...все было у них гармония и тишина») Андрея Штольца и Ольги Ильинской, нарисованная Гончаровым в «крымской» главе (часть 4, гл. VIII) романа «Обломов». Ее особый интерес для читателя заключается в зримом *вселенском* параметре этой семьи, который, однако, проявляется не сразу.

Признавшись друг другу в любви и поженившись, Штольцы поселились не в городе (Петербурге, Москве, Париже и т.д.), грозящем человеку узкой специализацией и подменой истинных человеческих интересов суетно-мелочными («Где же тут человек? — вопрошал устами Обломова Гончаров, изобразив петербургского светского франта Волкова, чиновника-бюрократа Судьбинского и модного очеркиста Пенкина. — На что он раздробляется и рассыпается?»), и не в патриархальной деревне, чуждой широких духовных интересов, а в собственном коттедже на южном берегу Крыма, рядом с морем и дорогой. Если Крым, равно удаленный и от сурового Севера и от тропического Юга, — это одно из гармонических мест самой Земли, а близость моря указывает на связь гончаровских героев с природой, то дорога символизирует их единство и с большим человеческим миром. К тому же Крым — перекресток разных культур и цивилизаций, что в свой черед страхует Штольцев от любой односторонности. Учитывая семейный идеал и Вальтера Скотта и Жорж Санд, Гончаров, таким образом, избегает его крайностей.

В повседневном быте Штольцев достигнуто единство интересов материальных и духовных, практических и эстетических, труда и отдыха как наслаждения чтением, музыкой, интеллектуальной беседой. Супруги имеют ребенка — дочку.

Кажется, здесь можно было бы поставить точку: семейный идеал найден и осуществлен. Однако Гончаров этого не делает. Более того, его героиня на вершине семейного счастья начинает всё чаще испытывать грусть, тоску, неудовлетворенность. «Вдруг, — признается она мужу, — как будто найдет на меня что-нибудь, какая-то хандра... мне жизнь покажется... *как будто не всё в ней есть... <...> <...> ...Всё тянет меня куда-то еще...*» (курсив наш. — В.Н.).

Исследователи объясняли тоску Ольги Ильинской по-разному. «Незаурядная сила и ясность ума, цельность натуры, вечное стремление вперед — к разумной деятельности и плодотворной *общественной* работе, — писал Д.Н. Овсянико-Куликовский, — вот те черты, которые ставят Ольгу выше других, даже лучших, женщин ее времени... Личным и семейным счастьем она не удовлетворится. Натура изящно-женственная, она вместе с тем одарена мужским стремлением к делу, работе, *борьбе*» (*Овсянико-Куликовский Д.Н. Илья Ильич Обломов // Роман И.А. Гончарова «Обломов» в русской критике. Л., 1991. С. 264. Курсив наш*).

«Ольга, — полагал Р.В. Иванов-Разумник, — сама не понимает, что с ней творится, а Гончаров <...> не позволяет ей догадаться, что хандра ее есть неизбежная реакция живого человека против суши *этического мещанства...* <...> Неужели вся ее жизнь пройдет в этой затхлой атмосфере умеренности и размеренности, как раз в то время <...>, когда *новая жизнь* закипает вокруг?» (*Иванов-Разумник Р.В. <Роман И.А. Гончарова «Обломов»> // Роман И.А. Гончарова «Обломов» в русской критике. С. 275. Курсив наш*).

Приведенные объяснения Ольгиной тоски, отражая общественные устремления самих критиков, текстом романа совершенно не подтверждаются. Оба критика лишь по-своему повторяли давнее мнение Н.А. Добролюбова, который, без основания придав штольцевскому выражению «мятежные вопросы» смысл радикальной политической борьбы, еще менее основательно утверждал: «он (Штольц. — В.Н.) не хочет “идти на борьбу с мятежными вопросами”, он решается “смирненно склонить голову”... А она (Ольга. — В.Н.) готова на эту борьбу, тоскует по ней и постоянно страшится, чтоб ее тихое счастье с Штольцем не превратилось в нечто, подходящее к обломовской апатии» (*Добролюбов Н.А.*

«Что такое обломовщина?» // Роман И.А. Гончарова «Обломов». С. 68).

Не отвечает тексту романа и разъяснение Ольгиной тоски Н.К. Пиксановым, вообще характерное для гончароведов советского периода. «В Штольце, — писал Пиксанов, — ее (Ольгу. — В.Н.) не удовлетворяет рассудочность, эгоцентризм, сухой расчет, отсутствие мягкости, душевности, которые она наблюдала у Обломова» (Пиксанов Н.К. «Обломов» Гончарова // Ученые записки Московского университета. Вып. 127. 1948. С. 152).

Откуда же это видно? «Как я счастлива!» — говорит в «крымской» главе «Обломова» Андрей Штольц. «Я счастлива!» — дважды вторит ему и его супруга.

«На Западе, — фиксирует Е.А. Краснощекова, — не без влияния фрейдизма обращалось внимание на сугубо интимные аспекты <Ольгиного> кризиса: “причина переживаемого Ольгой приступа депрессии — глубокая *эротическая* неудовлетворенность”, — читаем мы в книге А. и С. Лингстедов “Иван Гончаров”» (*Краснощекова Е. Гончаров. Мир творчества.* СПб., 1997. С. 331). Произвольность этого утверждения, фактически уравнивающего одухотворенную и целомудренную героиню «Обломова» с сексуально озабоченной Ульяной Козловой из романа «Обрыв», едва ли нуждается в опровержении. Достаточно сказать, что даже *чувственное* влечение Ильи Ильича Обломова к Агафье Пшеницыной в своем *эротическом* проявлении изображено Гончаровым всего однажды (в финальной сцене первой главы 4-ой части, где Обломов целует Пшеницыну в шею) и настолько по отношению к участникам сцены деликатно, что по крайней мере юный читатель его эротической подоплеки не замечает. В случае же с Ольгиным «кризисом» и намекать на нее Гончарову не потребовалось.

В России последних лет сделана попытка интерпретировать тоску героини «Обломова» через призму религиозного литературоведения. Так, возражая ее политизированному истолкованию Добролюбовым и его последователями, В.И. Мельник пишет: «На самом деле как недовольство Ольги, так и ответы и поведение Штольца указывают на иное. Туманно и поэтически, но Штольц именно в христианском духе объясняет Ольге ее неожиданную грусть. Штольц акцентирует именно запредельное, лежащее за гранью земного, говорит о совершенно естественных порывах человеческой души к Богу... Ольга нашла идеал земной, но тоскует о небесном» (*Мельник В.И. «Обломов» как православный роман // Материалы Международной конференции, посвященной 185-летию со дня рождения И.А. Гончарова.* С. 155). Никаких серьезных

доказательств в пользу этого вывода исследователь, однако, не представил. Да их и нет. Зачем бы, спрашивается, Штольцу, человеку православного исповедания («...веру он исповедовал православную», — сказано о нем в начале второй части романа), *наме-кать* христианке Ольге о ее порывах к Богу, а не прямо и ясно сказать ей об этом, если дело было именно в таких, угодных и русской православной церкви и большинству отечественных читателей того времени порываниях. И отчего стремление к Богу Штольц именует «*мятежными* вопросами» человечества? Что тут мятежного для любого человека и в особенности для людей верующих, какими являются Ольга и Штольц? Очевидно, что объяснение Мельника — лишь дань умонастроениям некоторой части нынешних российских специалистов и читателей. Ибо, будь оно верным, Ольга легко избавилась бы от своей «тоски», удовлетворив свои «порывы к Богу» и не перешагивая за земную грань, а просто уйдя, как, скажем, тургеневская Лиза Калитина («Дворянское гнездо»), лесковская мать Агния («Некуда»), в монастырь или окружив себя, как толстовская княжна Марья Болконская («Война и мир»), «божьими людьми».

Не убеждает нас объяснение Ольгиной тоски, предложенное и американцем Вс. Сечкаревым, увидевшем в этом состоянии героини «экзистенциальную скуку, которая охватывает человека, когда он достиг абсолютного удовлетворения, как пустоту, которую чувствует современный интелlectual, кому доступны все материальные блага, но который не способен найти ответ на коренные вопросы и мучим очевидной бессмысленностью жизни» (*Setcharev Vs. Ivan Goncharov. His Lif and his Works. Würzburg, 1974. P. 148—149*). Скуку человека, достигшего «абсолютного удовлетворения», вернее было бы назвать не экзистенциальной, а пресыщением, действительно способным породить не только ощущение жизненной бессмыслицы, но и нежелание жить. Случаи, когда люди, обеспеченные всем в жизни, кончали самоубийством, не так уж редки. Но разве Ольга, которой «будто мало» достигнутого счастья и которую «тянет <...> куда-то еще», страдает жизненным пресыщением?

Устами Штольца Гончаров определяет подлинную причину Ольгиной тоски как неудовлетворенность («безответность») порываний «живого раздраженного ума <...> за житейские грани». И Штольцу же доверяет назвать источники этой причины: *литературно-философские* (они отразились в пафосе гётевского Фауста и байроновского Манфреда из одноименных трагедий), затем *духовно-психологические* («Это не твоя грусть; это общий

недуг человечества») и более всего — *мифологические* («Это расплата за Прометеев огонь!»). Рассмотрим их, акцентируя внимание на трех понятиях: «мятежные» вопросы, «Титаны» [«Мы не Титаны с тобой, продолжал он (Штольц. — В.Н.), <...>, — мы не пойдем на дерзкую борьбу с мятежными вопросами...»] и «Прометеев огонь».

Одноименного героя поэмы Д.-Г. Байрона «Манфред» (1817) Штольц поминает одновременно с заглавным героем «Фауста» (часть I — 1806; часть II — 1825—1831) И.В. Гёте не случайно: Манфреда нередко называют романтическим Фаустом. В обоих произведениях, по словам В. Белинского, поставлены «вопросы о тайнах бытия и вечности, о судьбах личного человека». Личность совершенно выдающаяся и деятельная, Фауст, «не удовлетворенный прожитой жизнью, разочаровавшийся в возможностях науки, стремится познать бесконечное, некий абсолют» (Энциклопедия литературных героев. М., 1997. С. 423). На этом пути его ждет целый ряд искушений (разгульной жизнью, женской красотой и любовью, властью, славой), предложенных ему Мефистофелем в обмен на условие: как только Фауст обретет *мгновение* («высший миг»), которое он захочет в качестве совершенно прекрасного увековечить, душа его станет принадлежать Дьяволу.

Обрести прекрасное мгновение значит для Фауста ощутить всю полноту земного и космического бытия, т.е. реально достичь Абсолюта, открытого *только* Высшей небесной силе. И независимо от того, отдаст ли Высшая небесная власть его душу Мефистофелю или простит его за соглашение с Дьяволом, герой Гёте остается — во всяком случае для людей догматического религиозного сознания — человеком дерзких «мятежных вопросов» и запросов уже потому, что не довольствуется уделом, предначертанным ему Творцом.

В отличие от Фауста Манфред, в юности мечтавший быть просветителем народов, в качестве и двойника самого Байрона, «гордости поэта» (А. Пушкин) и богоборца затем презрел людей и, «дабы противопоставить себя им, овладел тайной бессмертия» (Энциклопедия литературных героев. С. 251), чем субъективно уравнился с Божеством. Но и это не принесло ему счастья, ибо он погубил ту единственную, которую любил, и не в силах воскресить ее. Придя к убеждению в бесплодности не только добра, зла, знания, но и самой жизни, он, отвергнув и людской и божий суд, умирает со словами: «Сам себя сгубил, и сам хочу карать!». Манфред, таким образом, мятежник вдвойне, ибо, дерзко уподобив себя Божеству, он затем (как впоследствии философический са-

моубийца из романа Ф. Достоевского «Бесы») своевольно же распорядился и главным божеским даром людям — своей жизнью.

Ольга Ильинская — не выдающийся ученый, как герой Гёте, и не романтическая героиня байронического типа. Но и ее из всех «вековечных» (Достоевский) и «проклятых» посетили именно «мятежные вопросы» человеческого бытия: «“Что ж это? — с ужасом думала она. — Ужели еще нужно и можно желать чего-нибудь? Куда же идти? <...> Некуда! Дальше нет дороги... Ужели нет, ужели ты совершила *круг жизни*? Ужели *тут* все...” — говорила душа и чего-то *не договаривала*... И Ольга с *тревогой* озиралась вокруг... Спрашивала глазами *небо, море, лес*... Нигде нет ответа...” (курсив наш. — В.Н.).

Лишь «мятежностью» овладевших Ольгой вопросов можно объяснить этот **ужас, тревогу** героини, **озиравшейся** вокруг в момент их прихода к ней. Относя их к «общему недугу человечества», Штольц квалифицирует последний как «грусть души, вопрошающей жизнь о ее тайне...». Какова же она?

Главная, издревле мучавшая человечество тайна его бытия есть тайна человеческой смерти и *бессмертия*. Это тот вопрос, ответа на который не дает наука и который лишь при принятии догмата о бессмертии души (но не тела) разрешается для человека религией. А что если и Ольга, недаром вопрошающая не одни земные море и лес, но и *небо*, также не довольствуется традиционным ответом на проблему человеческого бессмертия? Что если и она, как ранее Фауст и Манфред, возжелала целостного, и душой и телом, сопряжения-слияния не только с любимым супругом, детьми, окружающими ее людьми, но и со стихиями космическими, с самой Вселенной? Случайно ли разве ее душа «заглядывала дальше, вперед» от жизненного круга или, как говорит Штольц, «за житейские грани»? Что если Ольга захотела не одного душевного, но и *физического* бессмертия и тем самым Абсолюта?

Устремленность героини «Обломова» не к гегелевской Абсолютной Идее, бывшей у немецкого мыслителя философской перифразой Всевышнего, а к Абсолюту как земной и космической целостности, как Вселенной имеет в русской литературе XIX века весьма близкий к гончаровскому роману временной аналог. Говорим о следующем монологе драматической поэмы А.К. Толстого (в свою очередь созвучной гётевскому «Фаусту») «Дон Жуан» (1862):

А, кажется, я понимал любовь!
Я в ней искал не узкое то чувство,
Которое, два сердца соединив,

Стеною их от мира отделяет.
Она меня *роднила со вселенной*,
Всех истин я источник видел в ней,
Всех дел великих первую причину.
Через нее я понимал уж смутно
Чудесный строй законов бытия,
Явлений всех сокрытое начало.
Я понимал, что все ее лучи,
Раскинутые врозь по мирозданию,
В другом я сердце вместе б съединил,
Сосредоточил бы их блеск блудящий
И сжатым светом ярко б озарил
Моей души неясные стремленья!
О, если бы то сердце я нашел!
Я с ним одно бы целое составил,
Одно звено той бесконечной цепи,
Которое, в связи со всей вселенной,
Восходит вечно выше к Божеству...

Дон Жуан А.К. Толстого, трактованный не традиционным исследователем чувственных наслаждений и безбожником, а тонким поэтом-идеалистом и бескорыстным поклонником высокой женской красоты, ищет слияния со Вселенной посредством особо понимаемой любви как «космической силы, объединяющей в одно целое человека и природу, земное и небесное, конечное и бесконечное и раскрывающей истинное назначение человека» (*Фридман Л.* «Глашатай истин вековых» // «Вопросы литературы». 1971, № 8. С. 72). Но и Ольга Ильинская, отвечая на вопрос Обломова «В чем же счастье у вас в любви...», «повела глазами вокруг, по деревьям, по траве», как бы беря их в свидетели того, что ее любовь единит ее и с окружающей природой. А ранее, говоря Ильичу, «Жизнь — долг, следовательно, любовь — тоже долг», героиня поднимает глаза к небу, включая тем самым в свой *любовный идеал* и Вселенную с самим Творцом.

И другая параллель, уже из западноевропейской литературы, возникает перед нами, когда мы задумываемся над грустьютоской, казалось бы, вполне счастливой Ольги. Это Беатриче, прекрасная возлюбленная автора и героя «Божественной комедии» Данте. Вспомним, что небесный Рай имеет в ней разные степени совершенства (по числу райских неб). От ближайшего к вершине Чистилища неба Луны следует небо Меркурия, потом небо Венеры, небо Солнца, небо Марса, небо Сатурна, небо Звезд, и так до кристального (девятого) и неба десятого — Эмпирея. Словом, до тех космических сфер, которыми во времена великого флорентийца

оканчивались границы Вселенной. Так вот, Беатриче, встретив Данте еще в земном Раю (ср. с *крымским* раем Ольги Ильинской), увлекает его с планеты на планету, со звезды на звезду вплоть до последнего райского неба. И не своего ли Эмпирея, в ее случае — физического сопряжения-гармонии с Космосом, дарующего физическое же бессмертие и ей, ее любви и ее семье, быть может, не сознавая того, возжелала героиня Гончарова?

За что и расплачивается своей грустью-тоской, которую Штольц, прежде чем указать на мятежных Манфреда и Фауста, называет «расплатой за Прометеев огонь». И он совершенно прав, если верно понять основное следствие для людей того великого благодеяния, которое оказал им этот мифический древнегреческий *Титан*. Практическая сторона его состоит в даровании человечеству огня, похищенного Прометеем у Олимпийских богов (Прометей спрятал и передал людям его искру в полom тростнике; отсюда древнее крылатое выражение — «божественная искра»), за что Зевс жестоко карает его: он прикован к высокой горе Кавказа, и орел ежедневно выклевывает ему печень. Но главное, что подразумевает Штольц, говоря о *расплате* за Прометеев огонь, заключается в нравственном следствии этого дара людям. Дело в том, что, обретение огня, бывшего дотоле исключительным атрибутом богов, возбудило у людей дерзкое желание сравняться с ними и в такой их прерогативе, как *бессмертие*. Однако, вселив своим даром «в людей “слепые надежды”», Прометей не дал им способности изменить свою судьбу (*Лосев А.Ф.* Прометей // Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 2. М., 1972. С. 338).

Прометей был первым мятежником-богоборцем, кто породил у людей «мятежные вопросы» и такие же запросы. Много позднее, по крайней мере на европейских читателей Гёте и Байрона (в числе которых были, конечно, и положительные герои «Обломова»), подобным искушением действовали и герои последних Фауст и Манфред, по этой причине, видимо, причисленные Штольцем также к Титанам.

Итак, и упоминание в связи с Ольгиной тоской в «крымской» главе центрального гончаровского романа древнего культурного героя — титана Прометея подкрепляет наше предположение: героиня «Обломова» действительно задумалась о праве человека на физическое бессмертие. Однако для изначально *конечных* людей равенство с бесконечной и вечной природой и Вселенной изначально же невозможно; отсюда «ужас», «тревога» и «грусть» гончаровской героини, смутно ощущающей и себя в моменты своей «тоски» какой-то дерзкой мятежницей. Вместе с тем самая спо-

способность к *таким* вопросам и запросам суть — совершенно правы и Штольц и вполне солидарный здесь со своим героем Гончаров — те «избыток, роскошь жизни», которые даются лишь людям, уже свободным от внешних материальных и социальных забот и открытых собственно человеческим. Ведь и запросы эти, говорит голосом Штольца Гончаров, «не рождаются среди жизни обыденной» и посещают только избранных, в то время как «толпы идут и не знают» их.

По мысли творца «Обломова», Ольга, не без сомнения и робости, но все же фактически пожелавшая своему **семейному счастью** поистине *вселенской* полноты, гармонии и бесконечности, постигла и красоту великого *гуманистического* дерзания, чем стала в один ряд с такими античными и с относительно недавними чело-веколюбцами, как Прометей, Данте, Гёте и Байрон.

Подведем итоги.

Все основные стимулы западноевропейского семейного романа и ценности рисуемого им семейного счастья, как-то 1) наслаждение взаимной любовью супругов в их обособленном существовании от большого человеческого мира, 2) сохранение супружеского долга и продолжение рода-фамилии, 3) упрочение (или обретение) наследственной семейно-родовой собственности (имения), 4) феодальный или буржуазный семейный бизнес («дело»), — чаще всего не имели решающего значения для авторов и героев российских разновидностей данного жанра, хотя и учитывались при их становлении. В тех же случаях, когда русский семейный роман строился на указанных сюжетных и структурообразующих мотивах, он заканчивался для своих персонажей скорее негативными, чем благотворными результатами: крахом любви и семьи, а то и вырождением целого рода.

Поучительно сопоставить в этом ракурсе, например, с одной стороны, «Господ Головлёвых» (1880) М.Е. Салтыкова-Щедрина и с другой — роман Ч. Диккенса «Домби и сын» (1848) и «Сагу о Форсайтах» (1922) Дж. Голсуорси. Во всех этих произведениях, изображающих семейства русских помещиков или английских буржуа, отношения старших и младших поколений или членов семей предопределены интересами собственности и властью собственника. И в конечном счете нравственно деградируют. Но если у английских романистов этот процесс либо смягчается неожиданным преображением жестокого собственника в доброго и чувствительного старика (у Диккенса) или растягивается на время от прадедов до правнуков (у Голсуорси), то у Салтыкова-Щедрина его жертвами становятся уже дети Арины Петровны и Владимира

Михайловича Головлёвых. Аналогичное отличие присуще и более поздним романам об «упадке одной семьи» — «Будденброкам» (1901) Томаса Манна и — «Делу Артамоновых» (1925) Максима Горького.

В работе «Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала двадцатого века» Н.А. Бердяев утверждал: «Русский народ менее семейственный, чем народы Запада, менее привязанный к семье, сравнительно легко с ней разрывающий» («О России и русской философской культуре». М., 1990. С. 175). На наш взгляд, точнее было бы сказать: русский народ менее, чем народы Западной Европы, способен довольствоваться в семье только замкнутым, себедовлеющим семейным счастьем, он больше или меньше, но стремится сопрягать его и со «всемирным счастьем» (Ф. Достоевский) всех людей Земли.

И эта особенность его семейного идеала нашла отражение в созданном им семейном романе.

РУССКИЙ ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ РОМАН 1850—1870-х годов

В предшествующих лекциях мы рассмотрели жанровые формы русского романа XIX века, обязанные своим становлением соответствующим иноязычным образцам и при известном национальном своеобразии от них генетически зависящие. Это, во-первых, нравоописательно-дидактический роман А. Измайлова, В. Нарезного, Ф. Булгарина, структурообразующим началом которого стало нравописание и нравоучение, осуществляемое благодаря особому герою, восходящему через главного героя романа Алена Рене Лесажа «Похождения Жилия Бласа из Сантильяны» к так называемому пикаро — герою испанского плутовского романа XV—XVI веков. Во-вторых, это исторический роман «вальтерскоттовского» (И. Тургенев) типа, структурообразование которого определено воссозданием, согласно А. Пушкину, той или иной «исторической эпохи, развитой в вымышленном повествовании». Наиболее удачными опытами такого романа в России 1830-х годов стали «Ледяной дом» И. Лажечникова, «Арап Петра Великого» А. Пушкина; позднее — «Княжна Тараканова» Г. Данилевского. В-третьих, это русский романтический роман 1830-х — начала 1840-х годов, вызванный к жизни личностью особого склада — самодостаточной и гордой, с притязаниями на абсолютную свободу от раболепствующего общества («толпы»), с которым она пребывает в постоянном конфликте. В-четвертых, таковы разновидности отечественного «сандовского» (И. Тургенев) романа, продуцируемого проблемой женской эмансипации и сандовским типом центральной героини. В-пятых, это семейный роман, воплотивший в себе национальное представление об идеальной семье.

Переходим ко второй группе русских романов XIX века, обязанных своими формами уже отечественным *«идеям времени»* (В. Белинский) — в значении не каких-то сменяющих друг друга умозрительных учений, систем и доктрин, а актуальных для той или иной эпохи социально-гуманитарных проблем (а также типов личности), от разрешения которых непосредственно зависело целостное существование тех или иных групп и субэтносов российского народа.

В числе этих романов первым по времени стал формируемый с начала 1850-х годов «роман из простонародного быта» (сначала крестьянского, затем — фабрично-заводского, старообрядческого, быта беглых и т.п.), как определил эту ветвь русского «эпоса нового мира» ее зачинатель — автор «Проселочных дорог» (1852), «Рыбаков» (1853) и «Переселенцев» (1855—1856) Дмитрий Васильевич Григорович.

Десятилетием позже публикации его романов она будет продолжена романами Г.П. Данилевского («Беглые в Новороссии», 1862; «Воля», 1863; «Новые места», 1867; «Девятый вал», 1874), Ф.М. Решетникова («Горнорабочие», 1866; «Глумовы», 1866—1867; «Где лучше?», 1868); еще позднее — П.И. Мельникова (публиковался под псевдонимом *Андрей Печерский*): «В лесах» (1859—1875) и «На горах» (1875—1880).

Д.В. Григорович вступил в русскую литературу в 1840-е годы как один из представителей очеркового крыла «натуральной школы». Первую известность ему принес очерк «Петербургские шарманщики», написанный специально для сборника «Физиология Петербурга» (1845). В два последующих года он издает повести «Деревня» (1846) и «Антон Горемыка» (1847), оказавшие глубокое нравственное воздействие на интеллигентных русских «людей сороковых годов» и положившие начало будущей огромной отечественной прозе о русском народе. «...С легкой руки Григоровича, — вспоминал впоследствии М.Е. Салтыков-Щедрин, — мысль о том, что существует мужик — человек прочно залегла в русской литературе и в русском обществе». «“Антон-Горемыка” и “Полинька Сакс”, — подтверждал эту оценку устами одного из героев его романа “Подросток” Ф. Достоевский, — имели необъятное цивилизующее влияние на тогдашнее подрастающее поколение наше». «Помню умиление и восторг, — свидетельствовал и Л. Толстой, — произведенные на меня <...> 16-летнего (на самом деле девятнадцатилетнего. — *В.Н.*) мальчика <...> Антоном-Горемыкой, бывшим для меня радостным открытием того, что русского мужика <...> можно и должно описывать не глумясь и не для оживления пейзажа, а можно и должно писать во весь рост, не только с любовью, но с уважением, даже трепетом».

Романы Григоровича из крестьянской жизни были тематическим и проблемным расширением его деревенских повестей. В них Григорович сумел до известной степени опровергнуть мнение современников о внутренней бедности простонародной жизни, якобы ограниченной насущными житейскими заботами и крайне однообразной. Писатель рассмотрел и показал в ней и свою поэзию

и еще больше — драматизм, которым в особенности отличался его лучший роман «Рыбаки». ««Рыбаки», — писал в 1857 году К.С. Аксаков, — есть уже целый роман из крестьянского быта; верности описания здесь очень много, даже слишком много, как и во всем, что пишет г. Григорович; но талант выбивается даже из-под наружной верности описаний; видно одушевление и теплое чувство». Художественным завоеванием автора «Рыбаков» стала фигура их центрального героя — крестьянина-рыбака Глеба Савинова, имя которого напоминало одного из первых русских святых, а целостный образ свидетельствовал о нерастраченной душевной мощи и нравственном здоровье трудового народа.

Явившиеся для самого писателя своего рода испытанием его творческих сил (дело в том, что он до тринадцати лет говорил в основном по-французски; крестьянский же говор, по его признанию, «стал усердно изучать» лишь с началом работы над повестью «Деревня») романы Григоровича в начале 1850-х годов внимательно изучались И.С. Тургеневым, учитывавшим их опыт для собственного становления в качестве *романиста*.

Поименованные русские романы «из простонародного быта», кроме их разной художественной ценности для современников, различались также идеологическими позициями их авторов: патриархально-либеральной у создателя «Рыбаков», консервативно-патриархальной у Мельникова-Печерского, стихийно-демократической у Решетникова, общегуманистической у Данилевского. Однако их *жанрообразующим* стимулом во всех случаях выступал не столько тот или иной социальный или бытовой конфликт, хотя они вовсе не исключались, сколько стремление всех четырех авторов познакомить образованную и благополучную часть русского общества с мало — или вообще неизвестными ей группами, а то и субэтносами и субкультурами российского народа, будь то мир русского крестьянства, уральских работников, старообрядцев-староверов или людей «беглых» и «вольных».

Задача эта и была той гуманитарной «идеей времени», что объединила всех перечисленных романистов. Она же предопределила и по преимуществу *познавательного-ознакомительного* характер их романов, позволяя нам отнести их к одной жанровой модификации — именно роману *этнографическому*.

Участливым и все же *сторонним* наблюдателем народной жизни предстает в своих романах и сам его зачинатель, побуждая Аполлона Григорьева заметить, что «в изображении типов и характеров крестьянского быта г. Григорович <...> решительно заезжий иностранец». Позиция романиста-этнографа не скрывается, впрочем,

и романистом, то и дело перемежающим повествование, скажем, «Рыбаков» или «Переселенцев» авторскими справками о специфических реалиях или местных обычаях изображаемого им простонародного житейского уклада.

В свою очередь, почти полное *слияние* писателя с рисуемым им бытом уральских рабочих и их жизненными воззрениями, отличающее романы Ф. Решетникова, было также, по верной оценке М.Е. Салтыкова-Щедрина, чревато «этнографической неопределенностью», когда романисту не удавалось «даже так называемые курьезы (народной жизни. — В.Н.) объяснить <...> с точки зрения человеческой». Один из тех представителей прозаиков-«шестидесятников» (Н. Успенский, А. Левитов, Н. Помяловский, В. Слепцов), которые основывали свои творческие принципы на оппозиции к эстетике, как они полагали, «дворянской» литературы (Пушкина, И. Тургенева, И. Гончарова), Решетников в своем стремлении «говорить правду» сознательно отказывался в своих романах от «творящей фантазии» (В. Белинский) и иных традиционных средств *художественности*, вольно или невольно подменяемой натуралистическим копированием воспроизводимого быта.

Замечательным знатоком и скрупулезным летописцем «коренной русской жизни», которую он увидел в житейском укладе и нравах «населенников» русского Заволжья и Нагорья в середине XIX века, выявил себя автор огромных романов (каждый из двух томов, по пятьсот-шестьсот страниц в томе) «В лесах» и «На горах» П.И. Мельников-Печерский.

Сюжетным стержнем обоих стала семейная история заволжского купца-«тысячника» Патапа Максимовича Чапурина, чей образ воплотил представление Печерского об идеальном отечественном предпринимателе и шире — о *природной* русской буржуазии и ее цивилизаторской миссии в России. Это — предприниматели из *старобрядческого* крестьянства и купечества, действительно сделавшегося, как покажет послереформенный период страны, основным резервом, из которого складывался ее новейший класс торговых и промышленно-фабричных собственников.

Вбирая в себя множество частных конфликтов и сюжетов, романы Мельникова-Печерского вместе с тем подчиняют их задаче *энциклопедического* изображения целого субэтнуса, ранее в русской литературе почти неизвестного и не освещенного. «Действие этой обширной, но по концепции плана весьма простой эпопеи, обставленной многочисленными и в то же время органически связанными эпизодами, — характеризовал в 1883 году дилогию

Печерского критик А. П. Милюков, — происходит в приволжских губерниях, как на луговой, так и в нагорной стороне. Тут автор вводит нас <...> в совершенстве знакомый ему самому мир русских старообрядцев... <...> П. И. Мельников <...> рисует и обыденную, и праздничную жизнь этих людей, их семейные и общественные отношения, темные и светлые стороны их домашнего быта, особенности в понятиях и убеждениях, во взглядах и верованиях, сохранившиеся от древних времен или возникшие в самой среде их вследствие их исключительного положения. В этом старообрядческом мире на окраинах средней Волги автор показывает нам “исконную кондовую Русь”, где никогда не бывало чуждых насельников и где Русь исстари в чистоте стоит, во всем своем росте и дородстве, со всеми прирожденными ей свечами и обычаями». «Одиссеей великорусского раскола» назвал романную дилогию Печерского — «по безмятежной ясности и эпической созерцательности, с какою стихийное содержание народной жизни отражается в ней, — раньше Милюкова и безымянный критик журнала «Русский вестник» (1874, № 1).

Самую конфессиональную сущность русского староверства Печерский не ограничивает одной его догматической стороной. В его изображении стремление поволжских старообрядцев «сохранить во всей неприкосновенности завет предков, отличающее людей “древнего благочестия”», не столько пропитывает их мысль, сколько чувство, составляет «принадлежность домашнего блага, содержание домашней обстановки, семейного склада и быта», в конечном счете общего *миросозерцания* этой общности россиян («Художественное изучение раскола» // Русский вестник. 1874. С. 355—378).

Вместе с необычайной широтой, полнотой и детальностью живописания староверского бытия и быта (в частности, церковно-монашеского чина раскольников, их религиозной, рукописной и старопечатной литературы и т. д.) большой заслугой Мельникова-Печерского стало воспроизведение — порой после авторской реставрации — еще сохранившегося в Заволжье и Нагорье язычества: уходящих в дохристианскую древность поверий, обычаев, празднеств. Через оба романа мощно прошла и тема земных и чувственных радостей человека, и его права на счастье, а также мифопоэтический мотив Яр-Хмеля (Солнца) в его любовных отношениях с Матерью Сырой Землей.

Последняя грань романной дилогии Печерского побудила С. М. Телегина отнести ее к произведениям с главенствующей мифологической тенденцией и даже квалифицировать как роман

мифологический (см.: *Телегин С.М.* Русский мифологический роман. М., 2008. С. 148—174). На деле мифопоэтическое начало обоих романов Печерского подчинено в нем их главной задаче — воспроизведению изображаемого русского субэтноса с наивозможной полнотой и во всех его реальных и идеальных особенностях. Действуя при создании своих романов прежде всего как очевидец, наблюдатель, историк, археолог и палеограф, Мельников-Печерский уже по этой причине остается в них этнографом, пусть и нераздельным с поэтом и великолепным знатоком и мастером русского слова. Уже современники, отмечая «артистическую натуру» создателя «В лесах» и «На горах» и его язык, с которым «по чисто русскому складу и типичности <...> может соперничать только язык Островского» (А.П. Милюков), тем не менее называли эти романы или с «этнографическим и археологическим содержанием» (критик «Русского вестника»), или просто «этнографическими» (историк Д.И. Иловайский).

В 1891 году критик и литературовед А.М. Скабичевский высказал по данному вопросу мнение, к тому времени среди русских специалистов и читателей, думается, господствующее. «В романах этих (т.е. дилогии Мельникова-Печерского. — *В.Н.*), — писал он в своей «Истории новейшей русской литературы: 1848—1890», — нечего и искать каких-либо художественных достоинств, равно как и психологической правды. Быт поволжских раскольников, составляющих содержание этих романов, изображается в них с одной <...> этнографической стороны, причем развитие сюжетов отличается теми придуманностью и мелодраматичностью, какие вы найдете во всех романах, написанных не с художественными целями, а ради наглядного сообщения исторических или этнографических фактов. <...> Тем не менее по массе крайне интересных и живых сведений о жизни раскольников, являющихся результатом многолетних трудов и наблюдений автора, романы эти представляются драгоценным пособием для изучения народного быта и до сих пор читаются с пользой и интересом».

«У русского народа, — писал в романе “На горах” сам Мельников-Печерский, — нет ни летописных записей, ни повестей временных лет, ни иных писаных памятней про то, как люди допрежь нас живали... <...> Но есть живучие преданья: народная память их молвой по белу свету разносит». Вот эти преданья, а заодно и описания многочисленных народных промыслов (например, изготовления деревянной посуды, шаек, корыт, ведер и т.п.), обычаев, обрядов, праздников, поверий и воспроизведение легенд, пословиц, поговорок, а также народной (мирской и духовно-

религиозной) устной поэзии, — словом, всего того, что служит целостному представлению о жителях («насельниках») Заволжья и Нагорья во второй половине XIX века, в их внешнем и внутреннем обликах, — прежде всего и составили книги замечательного романиста-этнографа П.И. Мельникова-Печерского «В лесах» и «На горах».

Из собственно *беллетристических* удач А. Печерского следует особо отметить фигуры трех его персонажей — самого Патапа Максимовича Чапурина, его сестры — игуменьи раскольникского скита матери Манефы и московского посланца к поволжским староверам Василия Борисовича. Каждый из них в изображении романиста вырастает в оригинальную и яркую *личность*, глубокой нравственной связью связанную с жизненным мирозерцанием раскольников и в то же время не утратившую в нем своих неповторимо индивидуальных начал. Так, Патап Чапурин, в отличие от собственной сестры, вполне свободен от религиозного аскетизма собратий по вере, а в качестве купца-собственника («тысячника») не чужд ни деятельного участия к ближнему, ни развитого патриотического сознания. Это он мечтает, умножив свой капитал золотодобычей (увлекший его план освоения золотоносного песка, якобы открытого в *Поволжье*, однако, оказался ошибкой), облагодетельствовать родной край прокладкой железных дорог и иными цивилизующими предприятиями. Если Патап Чапурин в этой своей черте предвосхищает в свой черед добродетельного российского капиталиста из народа — заглавного героя романа П.Д. Боборыкина «Василий Тёркин» (1892), то в физическом и нравственно-психологическом облике игуменьи Манефы есть немало от некрасовского «типа величавой славянки» — «С спокойною важностью лиц, / С красивой силой в движениях, С походкой, со взглядом цариц» («Мороз, Красный нос»). На фоне этих персонажей Василий Борисович, «командированный» к поволжским староверам их московскими единомышленниками и идеологами из *Рогожского кладбища*, — образ с явным комическим колоритом. Но этот же, в практическом и семейном отношениях непутевый молодой человек, забываем для читателя в качестве раскольникского *Дон Жуана* и, как положено таковому, знатока и исполнителя огромного количества народных песен и напевов, большей частью, конечно, *сердечного* характера. И еще одно важное достижение дилогии Мельникова-Печерского выделяет ее, как, впрочем, и некоторые романы Г.П. Данилевского о людях «беглых» и «вольных», среди произведений этнографической русской прозы. Ее создателю вполне удалось показать способность

простого русского народа к своей общественной *самоорганизации* и фактическому *самоуправлению* — без навязанных ему бюрократических учреждений и чиновников, которых, быть может, в силу этой писательской идеи на страницах «В лесах» и «На горах» весьма немного. Здесь Мельников-Печерский — прямой предшественник уже романа, создаваемого русскими «народниками» — например, «Устоев» (1878—1882) Н.Н. Златовратского.

Этнографическая форма русского романа девятнадцатого столетия не получила после 1860—1880-х годов в отечественной литературе дальнейшего развития. С успехами отечественного *социально-универсального* романа (И. Тургенев, И. Гончаров, Ф. Достоевский, Л. Толстой) и публикацией очерковых циклов Глеба Успенского «Крестьянин и крестьянский труд» (1880) и «Власть земли» (1882) познавательный-ознакомительный уклон в изображении тех или иных групп русского народа все заметнее обнаруживал узость своих художественных возможностей и утрачивал интерес по крайней мере в образованной публике.

ОБЩЕСТВЕННО-ИСТОРИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОССИИ 1860-х годов КАК ОБЪЕКТИВНАЯ ПРЕДПОСЫЛКА НОВЫХ «ИДЕЙ ВРЕМЕНИ» И ОТВЕЧАЮЩИХ ИМ РОМАННЫХ ФОРМ

Со времени поражения в Крымской войне (1853—1856) и смерти в 1855 году Николая I Россия вступает в состояние уже системного кризиса феодально-патриархальной общности, из которого с 1861 года пытается выйти посредством либеральных реформ — крестьянской, судебной, военной, «земской» (местного самоуправления), городской и университетской, — осуществляемых правительством Александра II.

Период с 1855 года по конец 1860-х — это так называемые *шестидесятые годы*: эпоха одновременно и крупнейшего *потрясения* российской истории и ее великого исторического *перевала* с возможной перспективой существенной гуманизации общественного строя и политического устройства страны.

Либеральные экономические и социальные реформы в России совпадают во времени как с общеевропейской революцией идей (мощного наступления на философский идеализм материализма в антропологической и естественно-научной разновидностях и позитивизма), так и со сменой культурных поколений внутри страны (на место «людей сороковых годов» приходят «шестидесятники»). Литературно процесс этот будет наиболее зримо запечатлен в «Отцах и детях» И. Тургенева, в «Некуда» Н. Лескова, в «Обрыве» И. Гончарова, в «Что делать?» Н. Чернышевского.

Перемены, несомые названной эпохой, ее современниками будут переживаться — по аналогии со временем раннего христианства и рождением «нового Адама» взамен «Адама ветхозаветного» — как события вселенского масштаба, открывающие дорогу преображению всей жизни, от «перестройки» (слово тех лет) управленческих институтов до пересмотра религиозно-философских, морально-нравственных, этико-эстетических постулатов и повседневных человеческих отношений. По словам такого вдумчивого современника эпохи, как революционер и литератор Н. Шелгунов, «всё традиционно существовавшее и принимавшееся

ранее без критики, пошло в переборку. Всё, начиная с теоретических вершин, с религиозных воззрений, основ государственного и общественного строя, вплоть до житейских обычаев и причёски волос». Бытовыми приметами шестидесятых годов, в частности, стали *фиктивные* браки ради освобождения девушек из родительской неволи (его заключит с будущим знаменитым палеонтологом В.О. Ковалевским математик Софья Ковалевская, в девичестве Корвин-Круковская) и проживание молодых людей обоего пола в «фаланстериях», или «коммунах» (например, в *Знаменской*, организованной писателем В.А. Слепцовым на Знаменской улице Петербурга), а также «тройственные» семейные союзы (скажем, между Н.В. Шелгуновым, его женой и поэтом-переводчиком М.Л. Михайловым), «стриженные» эмансипированные женщины по прозвищу «синий чулок» и т.д. и т.п.

При всей значимости социально-экономических перемен в России 1860-х годов (а это замена по преимуществу *натурального* хозяйства страны хозяйством *рыночным, товарно-денежным* и зарождение в ней класса *капиталистов-предпринимателей*) глубинные последствия российского системного кризиса ими далеко не исчерпывались. Не менее значимыми были его собственно *гуманитарные* изменения, обусловленные тем быстрым *ростом* в людской массе *индивидуально-персонального начала*, который стал главной отличительной приметой и обретением данной эпохи. Ибо в итоге этого роста многим россиянам открывалась и возможность сформироваться в собственно *личность*. Объяснимся.

В традиционном феодально-патриархальном обществе, которым была дореформенная Россия, человек официально воспринимался в качестве не самоценной личности, а как *частица* одного из государственных *сословий*: дворянства, духовенства, чиновничества, купечества, мещанства, крестьянства. Он — *сословный* (корпоративный, кастовый) *индивид*, почитаемый не в меру его неповторимых дарований и заслуг, а по своему месту в *сословной иерархии*, где дворянину, будь он Скотинин или Ноздрёв, всегда честь и место, а мещанину и «мужику» — от ворот поворот, хотя бы первый был новым Иваном Кулибиным, а второй — Алексеем Кольцовым. И руководствующийся в своем миропонимании и общественном поведении прежде всего *сословными* (кастовыми, корпоративными) представлениями, нормами и идеалами (например, дворянской или купеческой «честью» и т.п.).

Патриархальность феодального общества объясняется лежащим в его основе образцом (моделью). Это — патриархальная семья, где отец (*по-лат.* pater) — глава не только биологический, эконо-

мический и юридический (детей при разводе супругов — вспомним роман Л. Толстого «Анна Каренина» — оставляли не матери, а отцу), но и моральный, нравственный. Единолично отвечая за семью перед людьми, государством и Богом, он по этой причине требует от всех ее членов неукоснительного исполнения своей воли. Власть отца в патриархальном семействе скрепляется и религиозно, ибо в пределах семьи — он отражение Отца небесного. Отец и мать — величайшие святыни для детей и домочадцев. Посягательство на жизнь отца есть посягновение на Бога, т.е. не просто тягчайшее преступление, но и святотатство. Для детей такой семьи нет ничего дороже родительского (отцовского) благословения, и ничего нет страшнее, чем родительское проклятие, которым, например, в романе Н. Чернышевского «Что делать?» Марья Алексеевна Розальская угрожает своей «ослушной» дочери Вере Павловне, а в «Братьях Карамазовых» Ф. Достоевского — Федор Павлович Карамазов своему сыну Дмитрию.

Огромным патриархальным семейством официально декларирует себя и феодальное (в новейшие времена — тоталитарное) государство, где царь (император, шах, султан, эмир и т.д.) — отец-«батюшка» всех подданных, а они, разделенные на сословия, — суть его старшие и младшие дети. Так, кстати сказать, искренно трактовали самодержавную Россию, положительно противопоставляя ее на этом основании западноевропейским странам (Англии, Франции), и Н.М. Карамзин в своей «Записке о древней и новой России (1811) и молодой М.Ю. Лермонтов в стихотворении «Опять народные витии...» (1835). Как связь заботливых «отцов» с нуждающимися в их опеке «детьми» представлялись и отношения между дворянами-помещиками и их крепостными крестьянами.

Якобы «отеческое» (Н. Карамзин) царское правление в традиционной России в свою очередь скреплялось религиозным догматом, согласно которому самодержец — «помазанник Божий».

В действительности общественные отношения в феодальной России, в особенности между крестьянами и помещиками, крайне мало напоминали семейно-родственные и к середине XIX века достигли такого антагонизма, что побудили Александра II начать освобождение крестьян *сверху*, дабы оно не произошло в виде всеобщего мужицкого бунта *снизу*. Это первая, социально-экономическая, причина всеобщего кризиса патриархального русского общества в шестидесятые годы девятнадцатого столетия. Но была причина и иная, собственно человеческая, однако по своей эффективности соразмерная первой.

Дело в том, что известное единство («семейственность») феодально-патриархальной России существовало ценой не только гражданской неразвитости и пассивности миллионов россиян. Как и патриархальная семья, патриархальное общество не стимулирует, а исключает любую *индивидуально-личностную* самостоятельность человека, чуть только она выходит из свыше предписанных границ. Но тем самым оно исключает и становление-развитие человека в качестве самобытной личности. «Царская власть, — подчеркивал, подразумевая прежде всего монархическую Россию, А. Герцен, — <...> должна беспрестанно напоминать, что *лицо* несостоятельно против нее, что оно *подданное* и обязано жертвовать ей лучшей частью своей и, главное, во всем покоряться» (курсив в слове «лицо» мой. — В.Н.).

Но такое противоестественное положение не могло сохраняться бесконечно. И если отмена крепостного права, по крайней мере *юридически* уравнившая миллионы русских крестьян с другими жителями России, нанесла первый мощный удар по ее патриархально-сословной системе, позволив множеству людей осознать ее несовместимость со своим *личностным* достоинством, то и это возрастающее достоинство со своей стороны ускоряло освобождение россиянина от прежних сословно-иерархических критериев, рождая сознание своей индивидуальной *самоценности*. «Человек, — пишет в 1849 году А. Герцен, фиксируя именно этот раскрепощающий соотечественника процесс, — мне кажется, имеет столько же *автономии*, как целая эпоха, как все люди вместе» (курсив мой. — В.Н.).

Спустя полтора десятилетия Ф. Достоевский уже безоговорочно подтвердит неизбежность освобождения (независимости) людей от сословно-кастовых моральных и поведенческих норм как универсальную закономерность исторического развития. «Когда, — скажет он в статье “Социализм и христианство” (1864) — человек живет *масса*ми (в первобытных патриархальных общинах, о которых сохранились предания), — то человек живет *непосредственно*. Затем наступает время переходное, то есть дальнейшее развитие... В этом дальнейшем развитии наступает феномен, которого никому не миновать, это развитие личного сознания и отрицание непосредственных идей и законов (авторитетных, патриархальных, законов масс). Человек как личность всегда в этом состоянии своего общегенетического роста становится во враждебное, отрицательное отношение к авторитету масс и *всех*». Уже дата названной статьи Достоевского говорит за то, что отмеченную в нем закономерность писатель наблюдал и в России «шестидесятых годов».

Итак, кризисно-переходные 1860-е годы создают в России объективную возможность для преобразования прежнего сословного индивида (дворянина ли, купца, священника, даже крестьянина) в собственно личность. Как покажет российская действительность этой поры и синхронное ей творчество русских писателей, возможность эта и в жизни и в литературе реализовывалась, однако, не только в разной мере, но и не всегда. Ведь и личность еще не равнозначна человеку с особым поведением и притязаниями, а также индивидуальной (а не стереотипной) судьбой. По замечательному определению Н.А. Бердяева, личность это «не часть и не особь; она — целое».

Чтобы стать личностью в этом ее понимании, человеку недостаточно перестать быть частицей прежних, уже стеснительных для него общностей — патриархальной семьи, того или иного сословия (корпорации, касты), всего феодального (или тоталитарного) государства с царем-батюшкой (или генсеком, «любимейшим народным вождем» и т.п.) во главе. Потому что в этом случае он превращается лишь в *особь*, не автономный, а *атомизированный* индивид, некую ни с чем не связанную единицу, поглощенную в ее жизни только своими частными заботами и интересами. Подобные человеко-особи существуют при любом общественном укладе, но в переходные исторические эпохи в их положении оказываются большинство людей.

Если личность это «целое», то для преобразования в нее человеку необходимо по крайней мере нравственно *укоренить себя* в новой же людской *цельности* (по А. Герцену, — «общинности»), но несравненно более обширной, свободной и гуманной, чем патриархальная семья, сословие, каста, корпорация (партия, профессиональная или территориальная группа и т.д.). Такой цельностью может стать весь соплеменный человеку *народ*, родная *нация*, всё *человечество* и его выдержавшая испытание временем *духовная культура, природа, мироздание* (Вселенная), *Бог*. Живым связям именно с такими цельностями обязаны масштабностью, глубиной и обаянием своих личностей величайшие человеческие мыслители, художники, основатели религий и отцы церкви, философы и общественные деятели от Конфуция и Лао Цзе, Сократа и Платона, Моисея, Христа, пророка Магомета, до Л. Толстого, Ф. Достоевского, Мартина Лютера Кинга, академика Андрея Сахарова, Александра Солженицына, папы Иоанна Павла II.

Становление человека в личность предполагает и еще одно условие. Укореняя себя нравственно в народе, нации, человечестве и т.д., человек вместе с тем должен не раствориться в них без остатка, потеряв свою, уже дорогую ему и иным людям самобыт-

ность, а объединиться с названными «общинностями» на основе взаимодополнения и взаимообогащения, т.е. *гармонически*.

Задача, как видим, совсем не простая и для человеческих поколений по существу вечная. Но именно ее выдвигает уже на рубеже 1840—1850-х годов перед соотечественниками, и в первую очередь русскими писателями, например, А. Герцен. «Понять всю ширину и действительность, — пишет он, — понять всю святость *прав личности* и не разрушить, не раздробить на *атомы* общество — самая трудная социальная задача. Ее разрешит, вероятно, сама история для будущего, в прошедшем она никогда не была разрешена».

Сходно формулирует важнейшую общественную проблему России того же периода И. Тургенев. Заявив в письме 1856 года к С.Т. Аксакову о своей «преданности праву личности», за которое он «сражался до сих пор и будет сражаться до конца», автор «Записок охотника» в другом месте подчеркивает: «...Краеугольный камень человека не есть он сам как неделимая *единица*, но *человечество, общество...*» (курсив мой. — В.Н.).

А вот суждение об истинном взаимоотношении личностно развитого соотечественника с русским народом (его можно распространить и на связь с родной страной, человечеством, Вселенной и Божеством), высказанное Ф. Достоевским в его «Дневнике писателя» за 1876 год: «...Мы должны преклониться перед народом и ждать от него всего, — и мысли и образа. Но преклониться мы должны под одним лишь условием, и это *sine qua non* (условие совершенно необходимое. — В.Н.): чтоб народ и от нас принял многое из того, что мы принесли с собой. Не можем же мы совсем перед ним уничтожиться, и даже перед какой бы то ни было его правдой; пусть наше останется при нас, и мы не отдадим его ни за что на свете, даже, в крайнем случае, и за счастье соединения с народом. В противном случае, пусть уж мы оба погибам вместе».

Не *саморастворение* русского интеллигента в русском народе (человечестве, Божестве) и не *обособление* его от него, а *гармоническое* единение с ним — таков путь его к подлинной личности и в понимании Достоевского. В России XIX века в качестве именно таких личностей, чуждых сословной (классовой), этнической и конфессиональной ограниченности и вместе с тем свободно *ответственных* перед своим народом, родиной, всем миром и его Творцом, сформировали себя прежде всего выдающиеся русские писатели — от А.С. Грибоедова, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова и Н.В. Гоголя до И.С. Тургенева, И.А. Гончарова, А.Н. Островского, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого и А.П. Чехова. Пафос утверждения *такой* личности сближает вопреки отдельным идеологиче-

ским разногласиям и их художественное творчество. Однако показ ее становления обнажает не только сложность и драматизм этого процесса, но и различные итоги, аналогичные неодинаковым результатам схожих «сюжетов» и в самой русской действительности, особенно в кризисные «шестидесятые годы», когда в России «всё перевернулось» (Л. Толстой) и вслед за социальным в ней воцарился нравственный «хаос» (Ф. Достоевский), «какое-то глубокое, всемирное разложение» (И. Гончаров).

Что касается крупнейших русских романистов (прозаиков) этого периода, то в изображении чаемой ими гармонической личности обозначились три основных итога. Во-первых, их положительные герои обретают искомую ими гармонию с людьми и миром в той же мере, как и сами их создатели, послужившие им главными жизненными прототипами. Таковы гончаровские Ольга Ильинская и Андрей Штольц из «Обломова»; у Тургенева — бывшая дворовая девушка Лукерья («Живые мощи»), итальянка Джемма («Вешние воды»), отчасти Елена Стахова и Дмитрий Инсаров («Накануне»); у Достоевского — Соня Мармеладова («Преступление и наказание»), на какое-то время князь Лев Мышкин («Идиот»), Макар и Соня Долгоруковы («Подросток»), Алексей Карамазов («Братья Карамазовы»); у Л. Толстого — крепостная женщина-кастелянша Наталья Савишна («Детство»), княжна Марья Болконская и замужняя Наташа Ростова («Война и мир»), Константин Левин («Анна Каренина»), князь Дмитрий Нехлюдов («Воскресение»).

Иной личностный итог запечатлен в жизненной истории центрального персонажа повестийной дилогии Н.Г. Помяловского «Мещанское счастье» и «Молотов» (1861) — образованного разночинца Егора Ивановича Молотова. Развитый, наблюдательный, с врожденным чувством своего человеческого достоинства, он в первой молодости задумывается над «замогильными», т.е. онтологическими, вопросами людского бытия. Но проходят годы, в течение которых неимущий Молотов сумел чиновничьей службой обеспечить себе известный материальный комфорт, и уставший от житейских тягот герой примиряется с пошлой действительностью на почве всего лишь эгоистического «мещанского счастья». С грустной иронией итожимый писателем финал этот в реальной России 1860-х годов был, в отличие от устремлений положительных героев Гончарова, Тургенева, Достоевского, Л. Толстого, уделом «толпы» (или — человеко-особей), к которой причисляет себя и герой Помяловского. Подобные ему *атомизированные* индивиды в русской литературе 1880—1900-х годов станут главными персонажами

многих российских беллетристов, обретая должное художественное обобщение лишь в прозе А.П. Чехова.

Гончаров, Тургенев и Достоевский предвосхитили в своих романах и третий результат, которым могло закончиться *личностное* становление россиянина в стране, охваченной «разложением» (Гончаров) всех традиционных морально-нравственных устоев при отсутствии принципиально новых. Не приемля ни статус сословного индивида, ни участь безликой особи, он утверждал («укрупнял», «оцелянял») свою персону не единением с людьми, человечеством и Божеством, а отрицанием («переступанием») любых моральных норм и самообожествлением. Отдельные черты этого человеческого типа присутствуют уже в фигуре тургеневского атеиста и *гордеца* Евгения Базарова («Отцы и дети»), в первоначальном образе Марка Волохова из гончаровского «Обрыва», в лесковских «нигилистах» Красине и Бычкове («Некуда»), в толстовском Анатоле Курагине («Война и мир»). Но полное художественное развитие он получит у Достоевского — в фигурах Родиона Раскольников, охваченного идеей убийства «по совести», и Свидригайлова («Преступление и наказание»), Николая Ставрогина («Бесы») и Павла Смердякова («Братья Карамазовы»). Их прототипами в реальной жизни можно считать — в Западной Европе Макса Штирнера как автора сочинения «Единственный и его достояние» (1845), в котором он утверждал право любого частного лица считать себя центром мироздания, а в России — организатора тайного общества «Народная расправа», мистификатора и провокатора С.Г. Нечаева (1847—1882).

Древняя, но нестареющая проблема гармонической (целостной и цельной, активно гуманной и творческой) личности (следовательно, и такого же общества), на первый план выдвинутая в русской литературе 1860-х годов как глубиной переживаемого Россией кризиса, так и великими гуманистическими идеалами российских художников слова, прежде всего «ответственна» за беспрецедентно быстрое становление в тот же период *классической* формы отечественного романа, когда меньше чем за четверть века (с 1846 по 1869 г.), были созданы или задуманы «Кто виноват?» Герцена, все три романа Гончарова, «Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне», «Отцы и дети», «Дым» Тургенева, «Война и мир» Л. Толстого, романное «пятикнижие» Достоевского.

Не менее плодотворной та же эпоха оказалась, однако, и для тех относительно локальных «идей времени» со структурообразующими литературными началами, хронологически более ранний пример которых был рассмотрен нами в лекции о русском *этнографическом* романе. Переходим к ним.

ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ РОМАН «ДЕЛОВОГО ЧЕЛОВЕКА»

В числе «идей времени», вызванных к жизни всесторонним кризисом российской феодально-патриархальной общественности и ее религиозно-моральных, нравственно-этических, эстетических норм и ценностей, а также общим ростом в человеке индивидуально-личностного начала, романообразующий потенциал ранее других обнаружили идея *делового человека* и идея «новых людей».

«...Что бы про наш век ни говорили, — характеризует в связи с замыслом своего романа «Тысяча душ» (1858) идею первую А.Ф. Писемский, — какие бы в нем ни были частные проявления, главное и отличительное его направление *практическое*: составить себе карьеру, устроить себя комфортабельнее, обеспечить будущность свою и потомства своего — вот божки, которым поклоняются герои нашего времени» (*Писемский А.Ф.* Письма. М., 1936. С. 77—78).

Суть главного лица «Тысячи душ» (и романа в целом) выявляется уже на его сюжетном уровне. Молодой провинциальный чиновник (действие произведения происходит в губернском городе), начинающий свою служебную карьеру, после недолгих попыток сделать ее честным трудом встает на путь иной, руководствуясь извечным аморальным принципом «цель оправдывает средства». «Семена практических начал, — говорит о Калиновиче автор, — были обильно заложены в душе моего героя». Имитируя увлечение перерзрелой и некрасивой женщиной, обладательницей дворянского имения в 1000 крепостных крестьянских «душ», он женится на ней, что открывает ему быстрое продвижение по бюрократической лестнице к должности вице-губернатора.

«Основная мысль» (Писемский) романа — идея своекорыстного индивидуалистического успеха любыми средствами — не генетически, а типологически сближает его с широко распространенным в западноевропейской литературе XIX столетия «романом удачи» («roman de réussite»), где главная «движущая сила не любовь, а карьера, то есть стремление пробиться из низших и средних социальных слоев в верхние» (*Мандельштам О.* Конец романа // Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ. Budapest, 1982. С. 563). Или романа как противоборства индивида с обще-

ством ради по меньшей мере экономической независимости от него.

В числе последних — романы Бальзака, где действует Эжен де Растиньяк, молодой провинциал-идеалист, преобразившийся во французской столице в циника с девизом «Честностью нельзя достичь ничего» (в конце концов он добивается успеха, сделавшись любовником жены парижского банкира, баронессы де Нусинген), а также У. Теккерея (вспомним Бекки Шарп из «Ярмарки тщеславия»), «Милый друг» Ги де Мопассана с его мнимым дворянином *Дюруа*) или «Красное и черное» Стендаля с честолюбивым Люсьеном Левеном и др. Все они по-своему повторяют фразу бальзаковского героя, обращенную им в конце романа «Отец Горио» (1834) к Парижу: «А теперь — кто победит: я или ты!».

В жанровом контексте этих романских форм «Тысячу душ» Писемского рассмотрел критик П.В. Анненков в статье «О деловом романе в нашей литературе» («Атеней», 1859, № 2). Показательно, однако, его явно негативное отношение к подобным историям «честолюбца, пробивающего себе дорогу». Форма эта, действительно, слабо проявилась в русской прозе 1860-х годов. В лекции об отечественном семейном романе мы уже говорили о той иронии, с какой, скажем, автор «Анны Карениной» отзывался о стимулах («баронетство и имение») английского романа удачи. Самое внешнее сходство с западноевропейскими образцами данного жанра, например, «Преступления и наказания» Ф. Достоевского лишь подчеркивает сущностное различие между ними. «Раскройте, — писал Стефан Цвейг, — любую книгу из пятидесяти тысяч, ежегодно производимых в Европе. О чем они говорят? О счастье. Женщина хочет мужа или некто хочет разбогатеть, стать могущественным и уважаемым. У Диккенса целью всех стремлений будет миловидный коттедж на лоне природы, с веселой толпой детей, у Бальзака — замок с титулом пера и миллионами. И если мы оглянемся вокруг, на улицах, в лавках, в низких комнатах и светлых залах — чего хотят там люди? — Быть счастливыми, довольными, богатыми, могущественными. Кто из героев Достоевского стремится к этому? Никто. Ни один» (*Цвейг С.* Собр. соч.: В 8 т. Л., 1928 — 1932. Т. 7. С. 121—122).

В самом деле: герой Достоевского (а таков и Родион Раскольников, и инженер Кириллов из «Бесов», и Иван Карамазов из «Братьев Карамазовых», и даже якобы жаждущий сделаться русским Ротшильдом Аркадий Долгорукий из «Подростка») — это человек, которому, по словам Алексея Карамазова, «миллиона не надо, а надобно мысль разрешить», и мысль не бытовую и материальную,

а о морали (вере) и аморализме (неверии), о добре и зле, о самой природе человеческой и способах возрождения и спасения ее.

Не случайна поэтому весьма невысокая оценка «Тысячи душ» Писемского, данная ему Достоевским. Как бы в ответ на дифирамб, пропетый этому роману поэтом А.Н. Плещеевым («По-моему, это такая вещь, перед которой вся нынешняя пишущая братия бледнеет. Сколько правды и знания русской действительности! Здесь характеры есть!»), будущий автор «Преступления и наказания» писал из Семипалатинска брату Михаилу: «Неужели ты считаешь роман Писемского прекрасным? Это только посредственность и, хотя золотая, но только все-таки посредственность. Есть ли хоть один новый характер, *созданный*, никогда не являвшийся? Всё это уже было и явилось давно у наших писателей-новаторов, особенно у Гоголя. Это всё старые темы на новый лад». В свете требований художественности «Тысяча душ» не удовлетворила критика М.Ф. Де-Пуле. «Автор “Тысячи душ”, — отмечал он, — большой мастер на изображение лиц, портретов, пейзажей, но в этих изображениях недостает <...> того, что составляет поэзию и без чего роман теряет истинно художественное значение. Лица, выводимые автором, больше фотографические, чем живописные портреты: в них нет того, что называется *типом*».

Мнение Достоевского и Де-Пуле о «деловом романе» Писемского разделил и автор некролога на смерть писателя в 1881 году. Отметив превосходное знание создателем «Старой барыни», «Боярщины» русской «бытовой действительности» и верность ее рисовки, он вместе с тем заключал: «Талант его (Писемского. — В.Н.) не был достаточно широк, чтобы охватить обширные процессы общественной жизни; между тем он не один раз брался изображать не те отношения частной, личной и бытовой сферы, какие были ему доступны, а именно эти общие и сложные явления общественного быта, которые были положительно не под силу ни его таланту, ни даже его теоретическому пониманию. В первый раз он сделал попытку такой многообъемлющей картины в романе “Тысяча душ”» («Вестник Европы». 1881, № 3).

Не получая значительного развития и в позднейшей русской прозе XIX столетия, отечественный «роман удачи» нашел известное продолжение лишь в «Солидных добродетелях» (1870), «Дельцах» (1872) и «Китай-городе» (1882) П.Д. Боборыкина и в «Приваловских миллионах» (1883), «Горном гнезде» (1884), «Трех концах» (1880), «Золоте» (1892) Д.Н. Мамина-Сибиряка. Говорим «известное», так как в большинстве перечисленных романов их основной темой становится не столько психология и история честолюбца, сколько показ губительной власти денег на душами и отдельных людей и целых социальных слоев.

РОМАН О «НОВЫХ ЛЮДЯХ», ИЛИ РОМАН «НОВЫХ ЛЮДЕЙ»

Значительно более плодотворной и творчески результативной, чем фигура «делового человека», оказалась для русской литературы 1860—1870-х годов идея «нового человека». Отразившая в себе объективный процесс общественной активизации и личностного роста в указанный период отечественных *разночинцев* с их нетрадиционной системой мировоззренческих ориентиров и нравственных ценностей, она нашла свое воплощение в целом течении русской прозы, начало которому было положено повестийной диалогией Н.Г. Помяловского «Мещанское счастье» и «Молотов» (1861), а определяющее значение сыграл роман Н.Г. Чернышевского «Что делать?» (1863).

За ним последовали романы В.А. Слепцова («Трудное время», 1864), Н.Ф. Бажина («Степан Рулев», 1864), Н.А. Благовещенского («Перед рассветом», 1865—1866), И.А. Кушевского («Николай Негорев, или Благополучный россиянин», 1871), Д.К. Гирса («Старая и новая России», 1868), И.В. Омудевского (псевдоним Фёдорова) («Шаг за шагом», 1870), А.К. Шеллер-Михайлова («Гнилые болота», 1864; «Жизнь Шупова, его родных и знакомых», 1865) и других авторов.

В качестве «нового» человека во всех этих произведениях, как правило, выступали не дворяне (или купцы, мещане, крестьяне), а разночинцы и идейно близкая им часть интеллигентного дворянства. Сделаем необходимое отступление, пояснив, кто такие разночинцы.

В своем происхождении и официальном статусе это выходцы из невысокого чиновничества, обедневшего купечества, весьма редко из крестьян (таков еще с 1820-х годов А.В. Никитенко, выкупленный у его барина поэтом В.А. Жуковским, впоследствии цензор и академик), в основном же из среднего и мелкого духовенства, городского и сельского. И по материальным условиям своей жизни, исполненной раннего труда ради куска хлеба, и по причине своей культурной дискриминации со стороны дворянства психологически и социально близкие крестьянству и городским низам, разночинцы обычно не отделяли своих судеб от участи людей из народа, которому глубоко сочувствовали. Показательно,

признание, например, Ф.М. Решетникова, автора повести «Подлиповцы» (1865), сделанное им поэту и издателю «Современника» Н.А. Некрасову о том, что, создавая эту историю двух горемык-пермяков, он сам плакал. Как верно заметил сообщивший данный факт критик Н.К. Михайловский, — «эти слезы были слезами страдания, а не сострадания только».

Другой особенностью русских разночинцев была намного большая, чем у потомственных дворян (купцов, священников), свобода от сословных норм, понятий, идеалов. Не имея ни наследственной, ни приобретенной собственности (имений, капиталов), они с юных лет должны были полагаться только на собственные силы, способности и дарования, что развивало и укрепляло последние, способствуя скорейшему формированию разночинца в направлении к собственно личности. И если в 1830—1840-е годы русское разночинство было представлено в отечественной культуре лишь Н.А. Полевым, Н.И. Надеждиным, В.Г. Белинским, А. Кольцовым, А.В. Никитенко, то в годы 1860-е оно в лице Н. Чернышевского, Н. Добролюбова, Николая и Глеба Успенских, Ф. Решетникова, Н. Помяловского, А. Левитова, Ивана Никитина громко заявляет себя в текущей литературе, критике, наконец эстетике и философии. И вступают в широкий мировоззренческий спор с писателями и мыслителями из «людей сороковых годов».

В 1874 году уже помянутый нами критик Н. Михайловский, задавшись вопросом «Что же такое случилось? С чего это все эти Рудины (Рудин — типичнейшая из фигур сороковых годов) более или менее жестко третируют людей шестидесятых, идущих ведь отчасти и по их стопам...», сам таким образом отвечал на него: «Что случилось? — Разночинец пришел. Больше ничего не случилось. Однако это событие, как бы кто о нем ни судил, как бы кто ему ни сочувствовал, есть событие высокой важности, составившее эпоху в русской литературе. <...> Пусть одни утверждают, что отсюда идет падение русской литературы, пусть другие говорят, что с этих именно пор она стала достойна своего имени, — одно верно: явилось нечто, значительно изменившее характер литературы» (Михайловский Н.К. Литературная критика и воспоминания. М., 1995. С. 96).

Михайловский точен: высококультурные русские предшественники Чернышевского — Добролюбова — Помяловского встретили их мысль и творчество действительно неласково. «Свершился, — писал в 1861 году И.С. Тургенев, — какой-то наплыв бездарных и рьяных семинаров (т.е. бывших *семинаристов*, коими были многие из писателей-разночинцев. — В.Н.), — и появилась новая, лающая

и рыкающая литература». И даже признав позднее за новыми авторами литературные «способности», автор «Рудина» все-таки откажет им в «силе соображения, выдумки».

Со своей стороны не церемонятся в своих отзывах об авторах из «людей сороковых годов» и писатели-разночинцы 1860-х и последующих годов. Подразумевая произведения скорее всего И. Тургенева, И. Гончарова и молодого Л. Толстого, Н. Помяловский заявляет: «Надоело мне это *подчищенное* человечество. Я хочу знать жизнь во всех ее видах, хочу видеть наши общественные язвы, наш забитый, изможденный нуждою люд, на который никто и смотреть не хочет» (курсив наш. — *В.Н.*).

Не ограничиваясь иным, чем у их дворянских «отцов», нравственно-этическим кодексом, разночинские «дети» 1860—1870-х годов утверждают собственных апостолов (атеиста и антропологического материалиста Людвиг Фейербаха, позитивиста Огюста Конта, немецких физиологов Карла Фогта, Якова Молешотта, Людвиг Бюхнера, а также француза Клода Бернара), в конечном счете свое исповедание веры, в котором центром мироздания признается не Бог или метафизическая Мировая душа (Шеллинг), Абсолютная идея (Гегель), а природа, человек и человечество.

А главной задачей человека — обретение не абсолютной истины, но истин относительных, даруемых не божественным откровением и не идеалистической философией, а науками — прежде всего естественными и экспериментальными (биологией, анатомией и физиологией, химией, физикой и т.п.).

В целом на место теологии (богопознания) разночинцами и солидарными с ними «шестидесятниками» из дворян (В.А. Слепцовым, М.Е. Салтыковым-Щедриным, Д.И. Писаревым) была поставлена антропология (постижение человека); гуманизм (любовь к человеку, вера в его неисчерпаемые возможности) сменил веру в Бога и любовь к Нему; совокупность отдельных наук заменила отвлеченно-умозрительную философию; этика (желание добра и общественной пользы) возоблудала над эстетикой (жаждой красоты), авторитет ученого (медика, физика, математика и т.д.) — над культом художника, творца прекрасного. Вспомним: именно на этой системе понятий и ценностей основывает свое миропонимание в романе «Отцы и дети» (1862) тургеневский «плебей» и «гордец» Евгений Базаров с его отрицанием Бога и знаменитыми афоризмами «Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник»; «Рафаэль гроша медного не стоит»; «Порядочный химик в 20 раз полезнее любого поэта». Отсюда же и призывы критика

Дмитрия Писарева ради «экономии сил» на борьбу с насущным социальным злом «истребить эстетику».

Обозначенный мировоззренческий и нравственно-этический кодекс русских разночинцев 1860—1870-х годов в советское время именовали революционно-демократической идеологией, а его носителей — революционными демократами, что в свете нынешних понятий о постулатах демократии неверно. Гораздо точнее определить его как русскую разновидность общеевропейского *позитивизма*. В этом случае и роман о «новых людях», руководствующихся этим комплексом в своей жизни, можно назвать также и романом *русского позитивиста*.

Как основоположник этой формы, автор романа «Что делать?», имевшего подзаголовок «Из рассказов о новых людях», так и его последователи обращались при конструировании своих произведений к весьма разным источникам — от литературной утопии («Утопия» Т. Мора, «Город Солнца» Т. Кампанеллы, «Новая Атлантида» Ф. Бэкона, Путешествие в Икарию» Э. Кабе и др.), мотивов Жорж Санд и Диккенса до переосмысленных ситуаций повестей и романов Тургенева, Н. Помяловского и А. Писемского. Однако решающей для видового своеобразия этого романа явилась концепция *самостоятельного-самоформирования* его героя в «натурально-го» («нормального») человека в процессе несвоекорыстного труда, активного противодействия «неестественному» общественному устройству и при условии верного понимания им своей родовой природы и ее истинных потребностей.

Сделаем необходимое разъяснение.

Человеческая природа в романе русского позитивиста понималась в духе антропологии не религиозной (в частности, христианской), а естественно-научной или же — «антропологического материализма» Людвиг Фейербаха. Согласно христианству (иудаизму, исламу), человек сотворен Богом как Его образ и подобие. Бог вдохнул в человека бессмертную душу, наделил его даром слова, посредством которого открыл ему существенные поведенческие законы (впоследствии сведены в 10 заповедей, «дарованных» Моисею на горе Синай), ставшие основанием благой человеческой морали и нравственности.

Человек, таким образом, вышел из рук Творца созданием безгрешным (чуждым преступанию *Закона*), следовательно, и совершенным. Иначе говоря, изначально он не ведал зла и не был злым, не ведал лжи и не был лжив, не ведал безобразия и не был безобразен, а был внешне и внутренне благообразен. Изначально он

не знал и смерти, был бессмертен (см.: Библия, кн. Бытия, гл. 2, строфы 4, 6, 8—9; гл. 3, строфы 1—19, 23—24).

Однако начальная благодная, подобная божеской природа людей была искажена *первородным* грехом, совершённым их пращурами *Адамом* и *Евой* (в переводе с иврита — *человек* и *жизнь*). Вопреки строжайшему запрету Бога никогда не вкушать плодов от растущего в райском саду древа *познания добра и зла* (ибо в этом случае первые люди познают и смерть) — Ева, искушенная врагом Бога и рода человеческого Дьяволом, явившимся Еве в образе змея, сказавшего ей «...нет, <вы> не умрете, но <...> в день, в который вы вкусите их, откроются глаза ваши, и вы будете как Боги, знающие добро и зло» (Бытие 3; 1—5), — вкусила этих плодов, а затем подала их и Адаму, разделившему это преступление.

Узнав о нем, Бог проклял Адама и Еву «пред всеми скотами и всеми зверями полевыми», дал им кожаные одежды (отныне они уже стыдились своей наготы) и, изгнав из земного рая сладости, обрек на взаимную вражду и вражду между потомками их, вражду во всем человечестве, на труд и скорбь и — главное — на смертный удел их самих и всех их потомков.

Первоначально совершенная (благая, добрая, прекрасная) человеческая природа («натура») впоследствии исказилась еще больше от человеческих предрассудков и страстей (до первородного греха ей чуждых), в особенности от семи *смертных* грехов: гордости, блуда, зависти, чревоугодия, сребролюбия, гневливости, лени.

Но Сын Божий Иисус Христос своим крестным подвигом купил первородный грех и другие грехи человека и открыл ему путь к спасению через следование морально-нравственным заветам Евангелия (в переводе с древнегреческого *Благая весть*) как *Нового* (по отношению к *Ветхому*) *Завета*.

В русском позитивистском романе, каким стал роман *атеиста* Чернышевского «Что делать?», человек мыслится созданием не Бога (или шеллингианского Мирового Духа, гелелевской Абсолютной Идеи), а естественной *природы*, частью которой является и его собственная природа. Истолкованная *материалистически* (согласно так называемому «антропологическому принципу в философии», популяризации которого Чернышевский посвятит в 1861 году специальную статью под таким заглавием), человеческая природа сводилась к *четырем* одинаковым для всех людей *компонентам* (элементам, началам). Каждый человек от природы, во-первых, — существо *разумное* (*homo sapiens*); во-вторых, он — существо *деятельное*, а не инертное (*homo faber*); в-третьих, от природы

он — существо *общественное*, не индивидуалист, а коллективист [по определению Аристотеля, он — «zoön politikon» («животное политическое»), или, согласно древней римской формуле, — «social animal est homo» («человек — общественное животное»)]. В-четвертых, от природы человек — *эгоист*, т.е. стремится к своему счастью (личной *пользе*, *выгоде*), что признавалось стремлением совершенно естественным, нормальным.

Названные компоненты человеческой природы в романе «Что делать?» достаточно прозрачно для его читателя обозначены уже в той песенке «ça ira» из времен Великой французской революции, которую в начале романа распевает на своей даче «молодая дама» — Вера Павловна Розальская.

И она, и другие «новые люди», изображенные в произведении, вполне разделяют авторское понимание человеческой природы. Никто из них не скрывает и не стыдится своего эгоизма и не следует христианской идее жертвы и жертвования собою для других людей. Как заявляет, например, Александр Кирсанов, «во всем мире я люблю только самого себя». «Фантастической», т.е. надуманной и ложной, называет «жертву» и «жертвование» первый муж Веры Павловны Дмитрий Лопухов, утверждая: «жертва — сапоги всмятку»; «никто и не жертвует: как приятно, так и поступаешь».

При этом ни «новые люди» романа Чернышевского (Лопухов, Кирсанов, Вера Павловна, Рахметов, супруги Мерцаловы), ни их последователи в романах В. Слепцова, Бажина, Омулевского, Кушневского, Шеллер-Михайлова, Благовещенского не превращаются, в отличие от людей «старых» (в «Что делать?» это — Марья Алексеевна Розальская, Жан Соловцов, аристократ Серж, куртизанка Жюли), в эгоистов своекорыстных, т.е. устраивающих свое благополучие и счастье через несчастье других людей. Напротив, от желания собственного счастья и свободы (пользы для себя) они, как это однажды случилось с Верой Павловной, сразу же переходят к желанию счастья и свободы для окружающих, для всех людей.

И это, говорит Чернышевский, также вполне естественно для человеческой природы. Ведь четыре ее начала — разумность, потребность в труде, коллективизм и эгоизм — существуют в человеке не обособленно друг от друга, а в неразрывном единстве и *взаимной зависимости* каждого от других и наоборот. Удовлетворяя требования только своего эгоизма, человек ослабляет свои другие природные компоненты, чем уродует свою целостную личность. И, напротив, *разумно* скорректировав свой эгоизм необходимою трудиться, к тому же коллективно и ради всего коллектива, иначе говоря, — участвуя в труде (деятельности) *рационально* орга-

низованном и *общепользном*, он вполне отвечает требованиям своей природы. Его же *любовь к себе* (эгоизм) в этом случае не противоречит *любви к другим людям* (альтруизму), а органично сливается с нею.

Все это и демонстрируют «новые люди» Чернышевского, в своих отношениях с соотечественниками не своекорыстные, а *разумные эгоисты*. Как верно заметил Д.И. Писарев в посвященной «Что делать?» статье «Новый тип», «личная польза новых людей совпадает с общею пользою, и эгоизм их вмещает в себя самую широкую любовь к человечеству» (*Писарев Д.И.* Соч.: В 4 т. М., 1956. Т. 4. С. 48). «Таким образом, — отмечала и другая современница знаменитого произведения, писательница Е.Н. Водовозова, — действующие лица романа являются “эгоистами”, но понимай под этим — альтруистами высшей пробы» (*Водовозова Е.Н.* На заре жизни. Мемуарные очерки и портреты. М., 1964. Т. 2. С. 199). Сам Чернышевский, обосновывая в своей статье «Антропологический принцип в философии» естественность для «нормальных» людей совпадения альтруизма с эгоизмом, ссылаясь на поведение женщины-матери, отдающей всё, что она имеет, включая и собственную жизнь (вспомним в подтверждение этой истины тысячи матерей *блокадного* Ленинграда!), для спасения ее ребенка. И она делает это добровольно и без малейших колебаний, ибо этого требует ее *целостная* материнская «натура».

Итак, для нравственного *возрождения* (спасения) человеку, согласно Чернышевскому, необходимо правильно (т.е. в соответствии с антропологическим материализмом) понять свою родовую природу, а затем одновременно и в равной мере исполнить требования всех четырех ее компонентов. То и другое в представлении романиста удастся положительным героям «Что делать?» благодаря овладению современными знаниями (философией Л. Фейербаха), постоянному общепользному труду и этике разумного эгоизма. Лопухов, Кирсанов, Вера Павловна, Дмитрий Рахметов сформировались, по мысли Чернышевского, в личности *гармоничные и счастливые*.

Гораздо более сложным оказывался этот процесс, однако, для большинства их соотечественников. Дело в том, что нравственно возродиться им мешает не только их *непросвещенность* (интеллектуальная «неразвитость»), но и современное русское общество, устроенное не согласно человеческой природе, а вопреки ей. Ведь в нем господствуют не труженики, а паразиты, не коллективисты, а индивидуалисты, эгоизм не разумный, а своекорыстный. Пагубно воздействуя на человеческую природу, оно прививает людям злые и антигуманные свойства и побуждения. В то же время оно

выгодно для *праздных* верхних слоев России, представители которых не собираются изменять свою антисоциальную сущность, да и не смогли бы этого сделать, так как, живя без труда и только для себя, безнадежно изуродовали свои человеческие начала, превратясь в людей, по терминологии Чернышевского, не «натуральных» или «дурных», однако не безнадежных, а «дрянных».

Единственный способ избавить от них страну — устранить их, как раковую опухоль, хирургическим мечом *крестьянской* революции, так как крестьянство, жизнь которого проходит в постоянном общепольном труде, — в нравственном отношении суть самая здоровая часть русской нации.

Так в русском позитивистском романе обосновывается моральная правомерность *насильственного* преобразования общества. Отсюда и тот возвышающий ореол, которым у Чернышевского окружена фигура *профессионального* русского революционера Рахметова, представленного романистом в качестве нового, атеистического *апостола*, а то и *мессии*.

Автором «Что делать?», впрочем, предусмотрен и *мирный* способ оздоровления наличного «фантастического» общества — именно посредством трудовых ассоциаций-коммун (их пример в романе — *швейные мастерские* Веры Павловны и Кати Полозовой), устроенных на принципах коллективной собственности, рационально организованного труда и быта и справедливого вознаграждения каждого работника.

Есть в романе «Что делать?» и своеобразный «сюжет о спасении человека», сомасштабный церковно-христианскому, но призванный у атеиста Чернышевского заменить последний. Это история нравственного *возрождения* одной из *падших* женщин — петербургской проститутки Насти Крюковой. Познакомившись с Александром Кирсановым, она в общении с ним сначала постепенно *осознает* (освещает *разумом*) свое искаженно-униженное человеческое состояние, а затем в совместной работе со швеями Веры Павловны и воскресает из душевной тьмы. По мысли автора «Что делать?», таков преобразующий человека потенциал самих рационально организованных трудовых социумов как предшественников будущего *социалистического* устройства России и всего мира.

Роман русского позитивиста, и прежде всего роман Н. Чернышевского «Что делать?», воплотил в себе последовательно *рационалистическое* представление о происхождении человека, его природе и потребностях. Это вершина *литературного* русского *рационализма*. Обладая в силу своей внутренне логичной *теоретической* подоплеки большой привлекательностью для читателей

рассудочного склада, он по той же причине встретил резкое неприятие со стороны И. Тургенева, М. Гончарова, Н. Лескова, Л. Толстого и Ф. Достоевского.

Его дальнейшая судьба в русской прозе XIX века определялась относительно недолгой, хотя и бурной популярностью в России самого позитивизма. Пропагандируемые в России до 1868 года Д.И. Писаревым, позднее Н.К. Михайловским, П.Л. Лавровым и П.Н. Ткачевым позитивистские концепции человека и мира, увлекавшие радикальную молодежь, уже к 1880-м годам встретили глубокую и убедительную оппозицию в философской мысли Вл.С. Соловьева (1853—1900). Что же касается русской прозы, то неминуемый крах позитивистского миропонимания и поведения уже в тургеневских «Отцах и детях» (1862) предсказан судьбой Евгения Базарова. Вот он поначалу с позиций *разума* и *экспериментальных* наук отрицал *тайны* как в отношениях «между мужчиной и женщиной», так и в природе, мироздании. Однако, вживе столкнувшись с таинственностью любви, фактически признал бессилие разума не только перед нею, но и перед общими «слепыми и глухими» (И. Тургенев) законами Вселенной, предопределяющими человеческую судьбу.

Впрочем, окончательно форма романа русского позитивиста, созданная Чернышевским и его последователями, не ушла в небытие и в некотором видоизменении возродилась в советской прозе «социалистического реализма» — метода, опиравшегося, кстати сказать, также, как Чернышевский, на *теорию* — в этом случае марксизм-ленинизм, и на эстетику не Гегеля или В. Белинского, а автора «Что делать?». Из последнего же романа наставники советских школьников, в частности, черпали такую нравственную заповедь: «Лучше смерть, чем поцелуй без любви». При этом они как-то не замечали, что наставление это принадлежит там... *куртизанке* — француженке Жюли, в согласии со своей «профессией» позволяющей себе целовать именно не любя.

РОМАН О РУССКОМ «НИГИЛИСТЕ»

Как реакция на литературную апологию в «Что делать?» Чернышевского и в произведениях его последователей «новых людей» с середины 1860-х годов в отечественной прозе складывается так называемый «антинигилистический» роман, который правильнее именовать романом о массовом русском *позитивисте* («нигилисте»), но *критически* осмысленном в свете уже *традиционных* российских верований и ценностей.

Его авторами стали Виктор Ключников (роман «Марево», 1864), Василий Авенариус (близкие к роману повести «Современная идиллия», 1865 и «Поветрие», 1867), Всеволод Крестовский (диалогия «Кровавый пух», состоящая из романов «Панургово стадо», 1869 и «Две силы», 1874), Болеслав Маркевич (роман «Марина из Алого Рога», 1873; трилогия «Четверть века назад», 1878; романы «Перелом», 1880—1884, «Бездна», 1883—1884), Василий Авсеенко (роман «Злой дух», 1881—1883), князь Владимир Мещерский (романы «Тайны современного Петербурга», 1876—1877; «Записки застрелившегося гимназиста», 1875) и некоторые другие.

Все они изображали в свой черед разночинцев-материалистов и радикалов-революционеров, но уже как отступников и разрушителей не одних государственных, но и морально-нравственных истоков и устоев России.

Общую сущность этого отступничества суммировал в своей статье 1870-го года «Милль. Женский вопрос» критик и философ Николай Страхов. Согласно «новым людям», говорит он здесь, «между Богом и природой нет разницы. Бог есть природа, олицетворенная человеческой фантазией.

Между духом и материей нет разницы. Дух есть некоторая деятельность материи.

Между организмами и мертвыми телами нет разницы. Организмы суть создания физических и химических сил.

Между животными и растениями нет разницы <...>

Между человеком и животными нет различия. Душевные явления человека совершаются точно так же, как и у животных.

Между душой и телом нет различия. Душа есть некоторая деятельность тела.

<...>

Между нравственностью и стремлением к счастью нет различия. Нравственно то, что ведет к человеческому благополучию.

Между прекрасным и полезным нет различия. Прекрасно только то, что ведет к некоторой пользе.

Между искусством и наукой нет различия. Искусство есть только особая форма для популяризации науки» (*Страхов Н.Н.* Борьба с Западом. Кн. 1. С. 178—179).

Надо сказать, что под каждым из этих положений без всякого смущения подписались бы не одни адепты Чернышевского и Д. Писарева, но и они сами, ибо присущие им убеждения Н. Страхов, и решительно их не принимая, констатировал весьма точно.

Напротив, с нескрываемой пристрастностью и карикатурностью рисует на рубеже 1860—1870-х годов идеологию «нового человека» поэт А.К. Толстой в своих балладах и притчах «Пантелей-ценитель», «Поток-богатырь», «Страшусь людей передовых» и особенно в «Балладе с тенденцией»:

Они, вишь, коммунисты,
Честнейшие меж всеми,
И на руку нечисты
По строгой лишь системе;
Они и реалисты,
Изящного не любят,
Знать, сами неказисты,
Затем красу и губят;
Они ж матерьялисты,
От имени прогресса
Кричат, что трубочисты
Суть выше Апеллеса.
— Не те ль то нигилисты,
Невеста спросила,
В честь коих журналисты
Качают так кадила?
— Те самые, о лада,
Так точно, нигилисты;
Ни толку в них, ни склада,
Но бойки и речисты;
Весь мир желают сгладить
И тем ввести равенство,
Что всё хотят загадить
Для общего блаженства! <...>

Указанные стихотворения А.К. Толстого, впрочем, отразили лишь первоначальный период полемики с фигурой «нового человека» в русской литературе и жизни, когда он просто дискредити-

ровался в качестве существа аморального и самодовольного, исполненного гордыни и презрения к окружающим. Таким он предстает в романах «Марина из Алого Рога» Б. Маркевича, «На ножах» Н. Лескова, «В водовороте» А. Писемского. Основным средством его нравственной характеристики тут становятся мотивы «нечистой силы» (дьявола, сатаны, черта) и — «черт попутал». Так, «нигилист» *Жуквич* («В водовороте») помимо его «говорящей» фамилии аттестован и «демоном», и «злодеем», и «плутом» и «вором»; аналогичные персонажи Б. Маркевича именуются «лохматыми и неумытыми», а лесковские Глафира Бодростина, *Висленев* («На ножах») — «темными ангелами», «которых лукавый спутал», Павел же *Горданов* еще и «демоном» и «шишиморой».

Надо сказать, что с учетом массового увлечения радикальной русской молодежи 1860-х годов «естественно-научным» материализмом К. Фогта, Л. Бюхнера и Я. Молешотта с его вульгарным отождествлением физиологии и психологии (бытия и сознания), а также идеей революционной *вседозволенности*, вытекавшей из тезиса об *относительности морали* (а ее пропагандировал не только организатор «Народной расправы» Сергей Нечаев, но и Михаил Бакунин), демонологическая трактовка «нового человека» беспочвенной не была. Прозорливый анализ разрушительных последствий атеизма, позитивизма и нигилизма для духовности и морали будет дан в 1860—1870-е годы И. Гончаровым в «Обрыве» (1869), Ф. Достоевским в «Идиоте» (1868) и «Бесах» (1871—1872), Н. Лесковым в «Некуда» (1864) и «Соборяхнах» (1872). Где в свой черед найдут свое место мотивы и «нечистой» силы, и бесовского искушения. И — предупреждение о том, что «друг человеческий» без нравственных оснований его поступкам легко превращается в «людоеда человеческого» (Достоевский).

В целом тем не менее изображение «нового человека» крупнейшими русскими художниками 1860—1870-х годов чуждо карикатурности и упрощения проблемы.

Скорее всего под влиянием данного факта углубляется анализ «нигилиста» и в массовом романе о русском позитивисте, где прежний гордец и «демон» сменяется человеком субъективно честным (как, например, русский офицер Хвалынцев из дилогии Вс. Кестовского «Кровавый пух»), но политически наивным или нравственно заблудшим. Сверх того романист отныне стремится противопоставить «нигилисту» героев положительных, отвечающих христианским ценностям и народно-русским представлениям о должной жизни.

Так возникают персонажи, альтернативные «разумному эгоисту» и революционеру в качестве «трудящегося гуманиста» или человека-праведника. Воплощением первого становится; в частности, земский деятель Андрей Подозёрлов из романа Лескова «На ножах»; второго — священник Савелий Туберозов в лесковских «Соборях», а также владыка Иосаф из «Панургова стада» Вс. Крестовского.

Предложил роман о русском позитивисте и свою типологию основных человеческих характеров. Мы помним, как классифицировал их в «Что делать?» последователь антропологического материализма Чернышевский. Все люди — по мере полноты или ущербности их атеистически понимаемой родовой *природы* («натуры») — разделялись на четыре разряда: людей *натуральных* (нормальных), *особенных*, *дурных*, наконец, *дрянных*. Главнейшим условием спасения или возрождения человека считалось верное понимание им своих природных требований, открываемое высоким умственным «развитием», мотив которого проходит через роман Чернышевского и романы его последователей.

В романе о русском позитивисте персонажи различаются тем или иным «душевым устроением», мыслимым в контексте христианского учения о грехопадении. Как показала в своей книге «Русский роман в ситуации философско-религиозной полемики 1860—1870-х годов» Н.Н. Старыгина, отцы христианской церкви различали «три типа душевного строя».

К первому относится «естественный строй души», присущий человеку, в котором тело и душа пребывают в изначальном равновесии. Этого человека отличает «естественное боговедение или богознание» и такая же религиозная потребность. Он не знает чувственных страстей, порабащающих душу.

Вторым типом является «страстное расположение души. Страсть есть страдание, а по отношению к душевной жизни — страдание духа, поработленного желанием. Развитие страстей приводит к деформации душевной сферы». Такое состояние — результат грехопадения человека, оторвавшегося от живого общения с Богом. Пример героини с этим душевным строем исследовательница видит в охваченной страстью к Марку Волохову и страдающей от нравственного разлада с собой Вере из гончаровского «Обрыва».

Третьим типом душевного строя считается «устремленность к Богу»: «Началом этого процесса становится обнаружение, осознание и преодоление собственной греховности. Человек видит в этом единственно возможный путь спасения и воскресения (то

есть покаяния, преодоление и исцеление отстрастей)» (*Старыгина Н.Н.* Русский роман в ситуации философско-религиозной полемики 1860—1870-х годов. М., 2003. С. 203—204). На наш взгляд, примером героини с таким душевным строем может быть та же гончаровская Вера, когда, пережив «падение», она раскаивается в своей «гордыне» и кается перед Бабушкой как носительницей религиозно-христианской «правды» и символом традиционной России.

Естественным строем души, т.е. естественным богознанием, а также повседневным исполнением христианско-моральных заветов в романе о русском позитивисте большей частью обладают не герои, а более удававшиеся ему героини. В их ряду нет значительных художественных открытий, но обаятельные лица существуют. Таковы Татьяна Стрешнева, светлая юная девушка, затем сестра милосердия, в «Кровавом пуфе» Вс. Крестовского, Евпраксия Бакланова из «Взбаламученного моря» А. Писемского и в его же романе «В водовороте» княгиня Григорова. Все они восходят к пушкинской Татьяне Лариной, понятой как образец христианской женской красоты и идеал русской женщины.

Оценивая *массовый* роман о русском позитивисте 1860—1870-х годов совокупно, приходится констатировать его весьма посредственный беллетристический уровень. Та же исследовательница, которая уделила ему половину своей большой книги, вынуждена констатировать как закрепление в нем стереотипного «набора поэтических приемов», так и «шаблонизацию» изобразительно-выразительных средств (особенно в историях женщин) и «жанра в целом».

Литературно-творческие задачи в этом романе еще больше, чем в романе русского позитивиста, были, за редчайшим исключением («Некуда» Н. Лескова), подчинены целям полемическим и политическим — в данном случае охранительного характера. На это прямо указывает, например, такой художник, как И.А. Гончаров. Говоря о современных ему литераторах, пытавшихся «поддержать» кто «высший класс», «кто религию», «кто семейные начала» и писавших для этого романы, он свидетельствовал: «действия на массу общества» эти сочинения не производили, «потому что там присутствует умысел, тенденция <...> и отсутствует творчество». Частое обращение — с целью обострить сюжетную ситуацию — к мотиву интриги, тайны и заговора (в особенности польского), как и к приемам «авантюрной поэтики» (Н. Старыгина), не спасали русский роман о позитивисте-нигилисте от очевидной литературной условности.

Как и роман «новых людей», отечественный роман о «нигилисте», — плод не столько *словесного искусства*, сколько беллетризированной идеологии. Форма его не намного пережила ту, которой была спровоцирована. Если роман в духе «Что делать?» Чернышевского как «живой» литературный жанр был, в сущности, завершен к началу 1870-х годов, то и противостоящий ему роман о массовом русском позитивисте в 1870—1890-е годы «пребывает в состоянии стандартизации и внутривидовой трансформации, отражающих его угасание» (*Старыгина Н.* В указ. книге. С. 310). Это вполне закономерно. Ни литературная пропаганда позитивизма, ни его литературное низложение не были в состоянии скольконибудь серьезно соперничать с высокохудожественными романами Ф. Достоевского и Л. Толстого, а также противодействовать тому одновременно *антирационалистическому* и *антипозитивистскому* движению в русской философии, начало которого в 1874 году знаменовала собой магистерская диссертация Вл. С. Соловьева «Кризис западной философии. Против позитивизма». По остроумному замечанию одного из исследователей русского «эпоса нового мира», две взаимосвязанные жанровые формы — роман русского позитивиста и роман о русском «нигилисте» (позитивисте) — были разом *убиты* уже романом Достоевского «Бесы», где его автор, поднявшись над обеими противостоящими идеологиями, вышел к проблематике онтологической и эсхатологической, которую к тому же преломил как великий художник.

РУССКИЙ «БЕЛЬЭТАЖНЫЙ» РОМАН 1870—1880-х годов

Так с саркастической иронией творец «Обыкновенной истории», «Обломова» и «Обрыва» наименовал романы, написанные отечественными авторами-аристократами о людях придворного круга России и для тех из ее читателей, которые в силу своих высоких титулов и положений занимали в зданиях или дворцах парадные вторые этажи, а в театральных зрительных залах располагались в семейных ложах первого яруса (*по-французски* — *bel etage*).

Это прежде всего «Женщины из петербургского большого света» (1874), «Один из наших Бисмарков» (1874), «Лорд-апостол в большом петербургском свете» (1876), «Мужчины петербургского большого света» князя В.П. Мещерского, а также «Лорин» (1882) графа П.А. Валуева.

Валуевский «Лорин» послужил И. Гончарову и образцом для тонкой пародии на сам жанр «бельэтажного» романа, блестяще осуществленной писателем в очерке «Литературный вечер» (1880). Непосредственным поводом для его написания послужило публичное чтение «Лорина» его создателем, в 1863—1867 годах министром внутренних дел и прямым начальником Гончарова-цензора, а в 1877—1881 годах — уже председателем российского Совета министров.

Первая и вторая (в 1881 г.) публикация «Литературного вечера» имели следующее авторское предисловие: «В течение зимы 1876 и весною 1877 года автор присутствовал при неоднократных чтениях романов из великосветского быта, написанных лицами, имена которых не появлялись в печати. Под впечатлением от этих чтений он тогда же набросал предлагаемый ныне очерк и в конце 1877 года прочитал его почти весь, за исключением нескольких страниц, некоторым наиболее заинтересованным в этих чтениях лицам. Этим чтением очерка в тесном кругу он и хотел ограничиться, не думая издавать его в свет. Но эти лица, а потом и другие, которым прочитаны были многие страницы очерка, нашли, что последний мог бы быть предложен и публике, так как он относился не к тому или иному из прослушанных произведений и не

к тому или другому автору их лично, а к самому *роду* так называемых *великоветских романов...*» (курсив наш. — В.Н.).

Сохранившиеся письма знаменитого романиста к автору «Лорина» (см.: «И.А. Гончаров в неизданных письмах к графу П.А. Валуеву». СПб., 1906) показывают, как, оказавшись судьей сановного, ждущего комплиментов литератора, Гончаров лишь чуть маскирует свои приговоры возможными мнениями будущих читателей, но нимало не смягчает их. «Укажут, — пишет он, — на Толстого, что он (Толстой), зная отлично высший круг, не уродует русскую жизнь, отрезывая умышленно все прочие слои, а автор нового романа, изображая этот один круг, по выбору, пишет *не русскую, а космополитическую жизнь*, так как наше высшее дворянство употребляет все, чтобы не походить на русских, и так далее» (курсив наш. — В.Н.). «Художник-писатель, — читаем и в «Литературном вечере», — должен быть объективен, *то есть беспристрастен* <...>, должен писать, как, например, граф Толстой, *всякую жизнь*, какая попадется ему под руку, потому что жизнь всего общества — сложна и слитна. У него все слои перетасованы, как оно есть в действительности. Рядом с лицом из высшего круга он пишет и мужика, и бабу-ключницу...» (курсив наш. — В.Н.).

Этот отзыв вложен в уста профессионального журналиста-редактора. Но одобрен вслед за профессором эстетики и «истинным либералом» Чешневым (от слова *честь, честность*), и присутствующим вместе с ними на чтении «Лорина» «старым беллетристом Скудельниковым», за которым — сам Гончаров, писавший в «Необыкновенной истории»: «В графе Льве Толстом читатели наслаждаются его художественной кистью, его тонким анализом — и вовсе не увлекаются большим светом, потому что как истинный, непосредственный художник он тоже им не увлечен, — и потому его люди большого света — такие же люди, как и все прочие, т.е. образованные. Г<граф> Толстой действует как поэт, творец на читателей — и с таким мастерством и авторскою любовью пишет крестьян, леса, поля, даже собак, как и столичные салоны с их обитателями».

Ряд оценок «Лорина» из гончаровских писем к вельможному автору-дилетанту подтверждают впечатление о полной солидарности писателя с персонажами «Литературного вечера» (редактор, «нигилист», а в действительности даровитый столичный актер *Кряков*), дающими резкую отповедь той *своекорыстной* точке зрения, с которой написан услышанный ими роман. Критики, предупреждал Валуева Гончаров, «не захотят видеть в новом произведении ничего другого, кроме пристрастного и одностороннего аристо-

кратического протеста против прогресса новых идей, против реальности в искусстве».

Сочинитель «Лорина» эпигонски стилизовал в нем «академически-классическую» изобразительную манеру; певец женщин и мужчин «из петербургского большого света» писал, что называется, «с натуры». Но тот и другой пытались, по словам Гончарова в «Необыкновенной истории», «обособить своих героев, поставить их вверху общественной лестницы, присвоить им исключительно высокие понятия о чести, как будто честь <...> составляет какую-то *корпоративную* <...> принадлежность» (курсив наш. — В.Н.). На деле же вместо произведений словесного искусства они создали всего лишь *литературные* варианты даже не сословной, а *кастовой* (в этом случае — великосветской) *идеологии*, востребованной лишь соответствующим «потребителем». «Но говорят, — замечал автор «Обрыва», — их (этих романистов. — В.Н.) читает высший класс, т.е. те, кто лично заинтересован содержанием, а они (особенно Мещерский), как слышно, живьем вставляют туда портреты этого круга, их интриги, сплетни и проч. И в этом только успех» («Необыкновенная история»).

Имел ли кастовый великосветский «роман» 1870—1880-х годов продолжение в дальнейшей русской литературе? Полагаем, до конца двадцатого века нет. Но с появлением в России века двадцать первого нового «бомонда», — скажем, на *Рублевке*, — почва для него, его читателей и почитателей, как оказалось, возникла. И вот уже в наши дни делаются телепрезентации его «шедевров».

РОМАН ОБЩИННО-КРЕСТЬЯНСКИХ УСТОВ

В 1870—1880-е годы в русской прозе формируется и так называемый «народнический» роман, крупнейшими явлениями которого стали «Хроника села Смурина» (1874) П.В. Засодимского и «Устои» (1878—1883) Н.Н. Златовратского.

С собственно художественной точки зрения эти произведения следует определить как *роман общинно-крестьянских устоев*. Дело в том, что именно нравственно-этические устои крестьянского «мира» (общины) и их участь в условиях резкого возрастания в пореформенном российском селе товарно-денежных (капиталистических) тенденций оказались в них тем сверхгероем, то или иное отношение к которому непосредственно обусловило судьбы и прочих действующих лиц, будь то отдельная крестьянская личность или целая деревня, даже сельская волость (уезд). Тот же сверхперсонаж в его авторской трактовке выступил в указанных романах и их главным структурообразующим началом.

В отличие от синхронных ему беллетризованных форм кастово-сословной идеологии роман общинно-крестьянских устоев — в силу его глубокого внимания к нравственно-этическим, экологическим и эстетическим ценностям крестьянского труда и быта — не утратил своего общенационального и всечеловеческого интереса и по настоящее время. Ценен он и в качестве литературно-эстетического преломления «народничества» — крупного явления по преимуществу российской национальной культуры, хотя в известной мере присущего и таким странам позднего буржуазного развития, как Китай, Индия, Мексика, отчасти Япония.

Сделаем очередное необходимое отступление. Что такое «народничество»?

Сам этот термин рожден особым социальным феноменом российской общественной жизни 1870—1880-х годов. Именно — знаменитым *хождением* русской разночинской (частично и дворянской) интеллигенции и студенческой молодежи *в народ*. Его инициаторами стали «чайковцы» — члены революционной организации 1869—1874 годов в Петербурге (первоначально кружок М.А. Натансона, В.М. Александрова, Н.В. Чайковского).

Русская интеллигенция шла в народ (а это означало поселиться среди него в качестве учителей, аптекарей, распространителей книг, мелких торговцев и т.п., жить по возможности собственным, в том числе физическим, трудом, разделяя тяготы крестьянских тружеников) с двумя целями: 1) культурно-просветительской и 2) революционно-пропагандистской.

В обоих случаях морально-нравственным стимулом хождения было стремление *вернуть свой долг народу* (крестьянству), ибо, рассуждали народники, и они вместе с верхними слоями русского общества пользовались плодами той духовной культуры и житейской цивилизации, которые сделались возможными лишь благодаря многомиллионному и вековому народному труду.

Указанный стимул подкреплялся и убеждением народников в изначальном превосходстве общинно-крестьянского труда и жизненного уклада над трудом и бытом городских жителей — рабочих и интеллигентов. Главным идеологом и пропагандистом этого тезиса был критик, публицист и социолог Николай Константинович Михайловский (1842—1904), трактат которого «Что такое прогресс?» (1869) стал для народников настоящим Евангелием.

Основные наличные виды труда (и соответствующих им житейских укладов) оценивались Михайловским и его последователями посредством двух им же выдвинутых критериев: *типа* и *степени* развития каждого из них.

Крестьянский труд при этом признавался высшим *по типу*, так как, считали народники, он был не односторонним (только физическим или только умственным) и специализированным (как труд учителя или слесаря, агронома, машиниста паровоза и т.д.), а универсальным и целостным. Ведь крестьянин в равной мере и землепашец, и строитель, и животновод, и агроном, и шаповал, и сапожник; трудясь телесно, он не чужд ни раздумью, ни творчества духовного. (Попутно заметим, что, развивая это само по себе верное положение русских народников, писатель Сергей Залыгин почти столетием позже заметит, что русский крестьянин одновременно владел чуть ли не сотней «профессий». Ранее ту же мысль устами своего Василия Теркина из одноименной поэмы выскажет и Александр Твардовский. Вот ее герой, смоленский крестьянин, в главке «Смерть и воин» на уговоры смерти поскорее покориться ей, дабы отдохнуть от всех принесенных войной невзгод и мук, отвечает: «Я работник, / Я бы в дело вник... / — Дом разрушен. / — Я и плотник... / — Печки нету. / — И печник, / Я от скуки на все руки, / Буду жив — моё со мной».)

Сверх того, крестьянин (в отличие от горожанина) уже в силу труда на земле и в единстве с ее годовым циклом органично сопряжен с природой, а через нее — со всем мирозданием (Богом). Универсально-целостный характер крестьянского труда и изначальная связь крестьянина с природой гарантировали ему, полагали народники, гармоничность и его личности, пусть и не в предельной степени ее развития.

Жизнь «миром», а не на особицу и признание «мира»-общины высшей нравственной и юридической инстанцией воспитывали у русского крестьянина, по убеждению народников, не индивидуалистические начала эгоизма, себялюбия и гордыни, а коллективистское (артельное) побуждение к участию в ближнем, сочувствию и состраданию ему. Словом, — начало *совести*. Народно-крестьянская среда, полагал Н. Михайловский, это среда совести и жизни по совести как основного морально-нравственного устоя общинно-мирской жизни.

Однако в жизни *нынешнего* российского крестьянина, согласно тому же Михайловскому, крайне слабо проявлялось иное, не менее важное человеческое начало — начало *чести*, т.е. сознание своего человеческого и личностного достоинства и своих общественных прав, подавленное вековым крестьянским рабством (крепостничеством) и гражданским бесправием.

Пробуждению и укреплению в массе русского крестьянства начала чести, в частности, была призвана содействовать и шедшая в народ интеллигенция. С избавлением крестьянского быта от тьмы невежества, нищеты и возрастая в крестьянине чувства чести крестьянский тип жизни, по мысли Михайловского, достиг бы и высшей *степени* своего развития. И явился бы основой *гармонического* — именно социалистического — общественного устройства всей России, которая в этом случае миновала бы капиталистическую фазу своей истории и неразрывно связанные с капитализмом язвы пауперизма, безработицы, классового антагонизма, а также предельной специализации и функционализации человеческой личности.

Отсюда та доля идеализации общинных устоев и верного им крестьянина, которая присутствовала в рассказах и повестях 1870—1880-х годов Н.И. Наумова, Н.Д. Нефедова, отчасти и Н.Л. Каролина-Петропавловского, позволяя некоторым из советских литературоведов упрекать этих, в целом очень даровитых, авторов в создании на страницах своих произведений якобы неправдоподобных «шоколадных мужичков».

В романном эпосе на тему общинно-крестьянских ценностей и их судьбы в пореформенной России первым по времени крупным художественным достижением стала созданная Павлом Засодимским «Хроника села Смурина», имевшая подзаголовок «Из истории русского крестьянина».

В центре ее изображения, начало которого датировано весной 1871 года, действительно, не столько само большое село из почти семисот человек, сколько враги и сторонники молодого грамотного крестьянина-кузнеца Дмитрия Кряжева.

В числе первых — группа местных и окрестных богатеев-«кулаков» — лавочников или кабатчиков, как Григорий Прокудов и Антон Кудряшев, а также землевладельцев вроде Кузьмы Чиркова, на правах нового хозяина обосновавшегося в бывшем имении графов Верховых и методически скупающего другие помещичьи земли, с отдачей их в аренду «молодцам»-хуторянам с замашками прямых разбойников и кровопийцев. В Смуринах их двухэтажные дома с крепкими подворьями и амбарами расположились в Закручье, как называется высокая часть села по правому берегу разделяющей его небольшой речки. Среди вторых — крестьяне-бедняки из основной части деревни по левой стороне речки. Это собственно «смуринцы», люди в основном темные, робкие, часто кругом задолжавшие кулакам и поэтому крайне опасливые в отношении и к вполне выгодному для них предприятию.

Между тем ими-то в праздничный день *Николы-вешнего* и завязывается действие в романе Засодимского, сразу же принимающее остроконфликтный характер. Дело в том, что закрутьевских кулаков, к которым вскоре присоединятся и Кузьма Чирков, и соседствующий с ними «священник нового покроя» отец Василий со своим племянником-пьяницей, и смуринский писарь Евграф Евстигнеевич, наконец, и становой пристав Арипий Перемыкин, и сам мировой посредник Нил Хомуткин, крайне раздражает открытие в Смуринах группой бедных мужиков первого в околотке *ссудо-сберегательного товарищества*, призванного хоть частично оградить своих членов от кулацкой кабалы.

И еще больше гневит их инициатор и организатор этого товарищества — Дмитрий Кряжев. А герой этот в изображении романиста отнюдь не Антон-Горемыка или жалкий Поликушка из одноименных повестей Д. Григоровича и Л. Толстого, не смиренный перед своим барином по фамилии *Полутыкин* тургеневский Калиныч, не некрасовский «Яков верный — холоп примерный» из «Кому на Руси жить хорошо» и не стихийный мститель-поджигатель хором своего дяди-истязателя Аггей («Аггушка») из самой

«Хроники...» Засодимского. Отнюдь не бунтарь ради самого бунта Дмитрий Кряжев, в восемнадцать лет потерявший отца и самоучкой одолевший грамоту, *от природы* сметлив, смел, нравственно крепок, проникателен, предприимчив. И от природы же, в отличие от своего трусливого и замкнутого только на собственной нищенствующей семье брата Василия, человек общественный, *мирской* вожак.

Это он после устройства в Смурине ссудо-сберегательного товарищества (сельской «кассы взаимопомощи») будет бдительно оберегать его от захвата кулаком-хищником нового пошиба Ильей Лисиным, потом предложит землякам создать общественную *лавку*, защищающую их от кулацких обвесов, обмеров и наценок на товары, впоследствии — и трудовую *артель* (кооператив), объединяющую отдельных крестьян-*кузнецов* с прямой выгодой для каждого из ее участников, ранее постоянно наддуваемых кулаками как торговцами железом.

Говоря в четвертой книге романа «Для мира и матери родной не пожалею... И себя не пожалею...», Кряжев подтвердит правдивость этих слов и своим последним поступком. Когда сельский писарь и становой каким-то образом насчитали на смуринцев ничем не обоснованную недоимку в целых 540 рублей серебром, именно Кряжев сначала составил прошение о ее снятии, а затем сам отправился с ним в далекий губернский город. И хотя ничего там, как и следовало ожидать, не добился, имел полное право заявить в зале суда, где его обвиняли «в распространении ложных слухов и в возбуждении крестьян к неповиновению»: «Я скажу только, что не грешен... Нет моей вины! <...> А коли я завсегда стоял за обчество, так... ну и стоял! В этом не отопрусь».

Суд *присяжных*, введенный в России как раз в изображаемый в романе Засодимского период, признал крестьянина Кряжева невиновным. Но его смертельные враги, закрутьевские кулаки, смуринский писарь, уездный становой и мировой посредник, словом, местная власть, не случайно торжествовала. Не сумев ни ложью, ни угрозами противостоять во мнении смуринцев общественно-полезным делам Кряжева, они сначала клеветой на него добились его ареста и заключения до суда в тюрьму, чем разлучили с односельчанами и горячо любимой женщиной Евгенией Прокудовой, в одиночестве родившей и вскоре похоронившей их общего ребенка. Вскоре от разрыва сердца прямо во время жатвы умерла и сама его мать. К тому же моменту, когда выпущенный на свободу Кряжев вернулся в Смурино, организованная им общественная лавка, не выдержав жестокой конкуренции с новыми кулацкими

лавками, закрылась, сберегательная касса стала работать на богатея, а кузнечная артель была прибрана к рукам Ильей Лисиным.

Итак, в столкновении и борьбе правды, добра и справедливости, олицетворяемой замыслами и делами крестьянина-труженика, с кривдой, злом и несправедливостью новых и новейших сельских российских хищников (помимо Кузьмы Чиркова к последним в романе принадлежат и те преобразившиеся в лавочников дворяне-помещики, что ничуть не менее нагло и цинично обворовывают покупателей-крестьян, добывая сто процентов прибыли на каждый затраченный рубль), полную победу одержали первые. «Кулаки, — свидетельствует романист, — успели много». Заведено масса новых лавок и кабаков; всемерно развращается и растлевается деревня. В задней части Закрутьевского дома Антона Кудряшева открыт даже натуральный дом терпимости.

Открывшееся Дмитрию Кряжеву зрелище производит на этого, еще недавно сильного, верующего в земляков человека («Нас — больше!», — отвечал он Евгении Прокудовой, сообщившей ему о групповом кулацком заговоре против него) впечатление полной и подавляющей всякую жизненную волю беспросветности.

«Одной кассой, лавкой, а либо артелью тут горю не помочь! Бери выше, хватай глубже!», — сознал, наконец, Кряжев, в *бессилии* опуская руки перед *адам* кромешным, который разверзался кругом него со всех сторон. И чувствовал Кряжев, — говорит П. Засодимский, — что *антихристовой* или какой-нибудь другой страшную *печатью* запечатана его родная сторона» (курсив наш. — В.Н.). Роман заканчивается уходом героя — со словами «Ни лешего не сделано! <...> А я-то... Э-эх!.. да разве в корыте море переплывешь!..» — как будто в город, но скорее всего... из жизни.

Так завершается собственно *социальный* уровень его конфликта, к тому же в глазах массового читателя скорее ограниченного пределами *одной* русской деревни (или волости, уезда) 1870-х годов и судьбой *пары* ее неординарных жителей, чем присущего всей сельской России. Предчувствуя возможность этого впечатления от романа, Засодимский не только многозначительно поминает о всей «родной стороне», т.е. и малой и большой *родине* Дмитрия Кряжева, но и дополняет общественный конфликт произведения конфликтом *нравственным*. Этому служит продуманный *мифопоэтический* подтекст изображенной в «Хронике...» борьбы Дмитрия Княжева с кулацким Закрутьем, его приспешниками и властными покровителями.

У мифопоэтического смыслового уровня романа два образных источника: фольклорный и христианский.

Они вместе заданы в той пятой главке первой книги «Хроники...», где закрутьевские кулаки на своей сходке впервые замышляют заговор против Дмитрия Кряжева. Главка называется «Никола вешний», чем указывает и на праздничный день (9-го мая) в честь Николая, архиепископа Мирликийского, — «самого демократического, самого простого и доступного святого», чтимого «в христианской Церкви, Восточной и Западной <...>, и даже между мусульманами», а в России и *язычниками* (Христианство. Энциклопедический словарь. М., «Большая Российская энциклопедия». Т. 2. С. 208, 207), и на *весенние* надежды смуриных крестьян-бедняков во главе с Кряжевым, совпадающие с началом романного действия. Этим же днем бедняцкие ребяташки Смурина не побоялись посрамить его мироедов-богатеев хулящими их песнями, а один «дюжий парень» и вовсе задушил науськонного на них большого *черного пса* Антона Кудряшева, издавна символизирующего в народе зло и жестокость.

Впоследствии указанные мифопоэтические мотивы развиваются в романе параллельно друг другу. Первый продолжен песней *служивого* Лариона Назарыча Беспалого, старого солдата, участника обороны Севастополя в Крымскую войну. Порвав со своим братом-кулаком и поселившись в избушке Кряжева, Назарыч в последней книге романа поет о «младе соколе», что в большом степном пожаре «подпалил себе крылышки, обжег ноженьки. Сидит он в кручине на камешке, слетаются к нему *вороны*, в глаза смеются над ним, “вороною подгуменною” его называют... Сокол говорит им, что скоро беда его пройдет. Отрастит он свои крылья быстрые, заживит свои ноженьки — и грозит: Я взовьюсь выше облака, / Опушуся в ваше стадо скорей стрелы, / Перебыю я черных воронов до единого» (курсив наш. — В.Н.).

Ясно, что под «соколом» певец понимает Дмитрия Княжева, а «черными воронами» клеймит его подлых врагов; вся же песня Назарыча не что иное, как одно из средств расширить романый конфликт до духовного смысла и всенародного масштаба. В шестой главке («Памятная ночь») той же финальной книги произведения, где Кряжев узнает о смерти своей возлюбленной и их сына, «над его головой» как метафора умножившихся врагов героя проносятся уже «бесчисленные стаи птиц». Не остались, стало быть, тщетными усилия коварных мироедов, упорно наращивающих свою *паучью паутину* («Ткут паутину» называется десятая главка 4-ой книги романа), дабы связать ею не сельчанина вроде горького пьяницы Абрашки, покорно в очередной раз лежащего под

розги, или раболепного в своем страхе перед ними Васи́лия Кряжева, а физически и духовно сильного, умного и даровитого крестьянина-кузнеца. Ведь «кузнец, коваль — в славянской традиции мифологизированный и ритуализованный персонаж, культурный герой» (Славянские древности. Этнолингвистический словарь. М., 2004. Т. 3. С. 21), что в случае с Дмитрием Кряжевым оправдано даже его простонародной, однако самобытной и мощной физической статью, сразу отмеченной такой эстетически чуткой молодой землячкой Дмитрия, как повидавшая и столетних российских «кавалеров» Евгения Прокудова.

Оригинально и последовательно в разработке конфликта и сюжета «Хроники...» Засодимского, а также его главных персонажей использована христианская мифология, определившая уже само построение романа. Он состоит из *пяти* книг; при этом первая, из *двенадцати* главок, включает в себе и своего рода *пролог*-предысторию дальнейших событий; книга финальная, из *десяти* полных главок и небольшого фрагмента *после* графической паузы, в главке последней сообщает об исчезновении (скорее всего смерти) главного героя. Таким образом, роман Засодимского членится на *семь* частей по модели *Страстной недели*. А жизненный путь Дмитрия (от *греч.* — относящийся к Деметре, богине плодородия и земледелия), в его романном времени (а это больше одного года) ориентирован на путь и время проповеди Христовой.

В четвертой книге «Хроники...» есть и прямая параллель между ее главным героем и Иисусом Христом. «И тут же, — говорит романист о Дмитрие Кряжеве, — невольно померещился ему в золоте и блеске заходящего солнца *знакомый*, молодой, хороший образ, словно бы он вдруг спустился к нему оттуда, *с неба*, вместе с этим золотым блеском. Дмитрий на минуту закрыл глаза. В темноте перед ним пошли, расходились, разноцветными огнями переливались круги, и вот опять обрисовалось перед ним *смуглое лицо*, и *большие темные глаза* посмотрели на него так живо, как будто бы смотрели и в самом деле» (курсив наш. — В.Н.).

Ранее этого видения Кряжев был, подобно Христу, оговорен, после чего арестован, перенес заключение и суд, а затем и свою душевно-нравственную *голгофу*, которой для него стало ночное деревенское поле с лежащим на нем мертвым телом его возлюбленной и матерью их сына. «В *сердце* ему словно *бурым ножом* хватили и поворачивали там...», — говорит романист, побуждая читателя вспомнить удар копы под сердце распятого Богочеловека, нанесенный Ему римским солдатом.

Более чем сопоставимо и состояние окружающей героя Засодимского природы, как она видится ему *в исходе* его голгофы, с тем природным катаклизмом, который, согласно евангелистам Матфею и Луке, сопровождал смерть Христа на кресте. «И вот, — читаем мы у Матфея, — завеса в храме раздралась надвое, сверху до низу; и земля потряслась; и камни расселись; и гробы разверзлись; и многие тела усopших святых воскресли...» (Мф. 27, 51). «А перед глазами у него, — говорит о Дмитрие автор «Хроники...», — <...> красный месяц словно кровью наливался и все подвигался ближе и ближе к Кряжеву, словно готовясь лопнуть и залить мир кровью, и высокая белая колокольня дрожала, и звезды дрожали над ней...».

Церковь, погост, а также колокольня, находившиеся в полверсте от села Смурина, упомянуты на первой же странице романа Засодимского. Несколько позже сказано, что необычно высокую колокольню было видно за верст десять от нее и смуринцы ею гордились. В романе она — естественный символ устремленности человека к небу, Богу и, конечно, к праведной и счастливой жизни. Того же хотел для своих земляков и Дмитрий Кряжев, чья фамилия, произведенная от слова *кряж* (согласно В. Далю, — «материк»; «твердая, отдельная часть чего-либо, составляющая по себе целое»), уже сама обещает нечто, по крепости и долговечности не уступающее каменному храму и его колокольне. Но вот роман заканчивается, и в глазах пережившего свою голгофу, но душевно подавленного ею героя «Хроники...», как мы помним, даже «высокая белая колокольня» дрожит вместе со звездами над ней. А на передний план всего романного пространства выступают не символы духовности, жизни и творчества, а губящие все *антихристово* распутство, подобный *адскому* пламени пожар и крест — здесь как синоним погоста.

Идея грядущего в Смурине и других русских селах антихриста с его растлевающей дух печатью сначала распространяется в «Хронике...» Засодимского кулаками Закрутья с целью опорочить в глазах простых крестьян любое предприятие для уменьшения их зависимости от богатеев. Это часть их заговора против кооператорских планов Дмитрия Князева и его единомышленников. Однако в глазах и проницательного героя романа, и его автора антихристово начало бездуховности, бесчеловечности и звериной враждебности к ближнему целиком и полностью присуще самим новоявленным мироедам, в ряду которых Засодимский, по существу, не видит ни одного лица, сколько-нибудь достойного участия и симпатии. В его изображении это именно они «антихристовой или какой-нибудь другой страшной печатью запечатали»

по меньшей мере всю сельскую Россию. «А людям, — в унисон со своим героем говорит романист, — жить тесно, душно».

Пожар двора и дома кулака Григория Прокудова учиняет в Смурина его собственный сирота-племянник Аггушка (от Аггея — *по-греч.* «праздничный, веселящийся») — объект жесточайшей эксплуатации и ненависти «дядюшки». Но загоревшийся кулацкий дом грозит уничтожить все село, и Дмитрий Кряжев всю ночь с другими земляками спасал его и спас. Однако в картине горящего кулацкого имения далеко не случайны поистине *инфернально-дьявольские* краски: так гореть может только заведомо *нечистая* обитель. Главным здесь стал образ «встревоженных со сна *белых голубей*» (голубь — один из символов Христа. — *В.Н.*), которые «носились в дыму пожара, то высоко взвиваясь вверх и едва лишь белея в темноте, то быстро опускаясь вниз над самым почти огнем», в то время как «ночное небо над Смуриным *краснело, багровело* все пуще и пуще».

Фигура *креста*, возникшая в романе с первым же упоминанием церкви, затем в главке «На крестах» (книга первая) трансформируется в обычный деревенский перекресток, где удобно встречаться по делу и без него, и к концу произведения знаменует не благодатную жертву или воскресение к новой жизни, а только крах надежд на это и погост. Именно таков его смысл над могилой любимой женщины Дмитрия Кряжева и матери их умершего сына Евгении Прокудовой. Он, сказано о старом солдате Назарыче, многократном свидетеле массовых и бессмысленных смертей людей из народа, «сделал не очень раженький крест и крепко, хотя немного криво, вбил его в могильную насыпь» (главка «Это бывает» из пятой книги романа).

Зафиксированные примеры из мифопоэтического уровня «Хроники села Смурина» объясняют то сильное *художественное* впечатление, которое она долгое время производила на современников ее автора и, уверенны, произведет на внимательного читателей наших дней. Ведь благодаря прежде всего данному уровню роман П. Засодимского обрел интерес не частный и преходящий, а универсальный и вечный, став не только ярким свидетельством своей эпохи, но и живым источником глубоких этико-эстетических и нравственных переживаний и раздумий.

* * *

Роман Николая Златовратского «Устои», в шести больших частях, с эпилогом и подзаголовком «История одной деревни», при всей своей сосредоточенности на *пореформенной* судьбе

хозяйственно-трудовых и нравственно-этических основ сельской русской общины (понятия «мир» и «устои» в нем сквозные и главные) обретает некоторые из жанровых черт крестьянской эпопеи, позволяющие в этом отношении соотнести его с Некрасовской поэмой «Кому на Руси жить хорошо».

Лишь с некрасовским сопоставим беспрецедентный для всего прозаического отечественного романа XIX века *охват* деревенской жизни в том многообразии ее лиц, характеров и типов, что отличает «Устои». А тут и вечные в сельской России «смирненные» люди в облике такого жителя деревни *Дергачи* (она вместе с *Волчьим поселком* и большим селом *Доброе* в центре романских событий), как мужик Андрей по прозвищу Клоп — «отец огромной малолетней семьи, которую он любил какою-то исключительною любовью», но «не мог прокормить». Всегда «плохо жить», говорит романист, «смирненным людям, но в периоды общественной “бес-толочи”, в периоды поголовного “метания” смиренный человек, наименее вооруженный против всяких случайностей, которыми полны эти периоды, наименее подготовленный извиваться и увертываться под их ударами, безусловно обречен на гибель». И — наивные «народные заступники» (Н. Некрасов) из крестьян, как молодой дергачевец Филаретушка, именуемый за его субтильную наружность Чижиком, — сын бывшего барского дворового, выучившийся грамоте у местного писаря и с его же помощью долго штудировавший как-то доставшиеся ему «старые, истрепанные судебные уставы», чтобы с тех пор по доброте сердечной предлагать свою, как правило, тщетную, «аблакатскую» помощь любому из притесняемых земляков. И — бывший помещик Дергачей, «по-своему человек хороший, “народолюбец”, поклонник старозаветных народных обычаев», и его иного склада супруга, что, прибыв в село, «при помощи г. исправника» быстро ввела «в отношении мужиков к барину» «порядок», повысивший крестьянские подати и урезавший их общинные наделы. И — дворянин-землевладелец нового пошиба Коронат Львович, который, получив «после освобождения» крестьян «по разделу полуразрушенную усадьбу и несколько десятин плоховатой земли», в должности мирового посредника совершил «до ста пятидесяти незаконных уставных грамот», был отдан под суд, лишился отобранного в казну имения, но, оставленный в покое, «переменил только шелковую рубашу на кумачовую и внезапно явился в соседство добросельского мира», дабы объединиться в хищнических замыслах с новейшими мироедами. А в их числе и «местный воротила по хлебной части» кулак

Марк Марков, и волостной писарь Терка и даже подобострастный к ним молодой «сельский учитель»...

Есть тут и мужики, представленные большим семейством («вытью») крестьянина Пимана Савельича, в равной мере «жадные» и до работы, в которой не щадят себя, и до хозяйства, умножение которого превратилось для них в настоящий фетиш (им посвящены главы «Дети полей» и «Вольница» в третьей части романа). А также и мужики, пришлые в изображаемую крестьянскую волость «с дальней стороны» (в лице наемного «камердинера» Петра Вонифатьевича Волка они изображены в главке «Ефимы» четвертой части произведения), из тех, кто по причине скудости своих родных земель извечно уходили «искать работы» и сами выработали следующий жизненный принцип, охвативший «весь строй их понятий, экономических, юридических, нравственных»: «Люди друг другом питаются, так Бог положил: друг от друга кормятся. Ежели человек другому работу дает, дает кормиться, — ему все простится! И пуще нет греха, ежели человек всё в себя берет, что собака на сене: ни сама не жрет, ни другому не дает».

Наконец, вне внимания романиста не остались и представители пореформенного русского города, губернского и столичной Москвы, в картине которой помимо очерковых зарисовок хозяев, работников и завсегдатаев всяческих купеческих контор и компаний большое место заняли интересы, быт и времяпрепровождение «благородного семейства» Ивана Степаныча Дрекалова с его старушкой-супругой и двумя дочерьми, из которых младшая Лиза позднее отправится в качестве сельской учительницы *в народ* (о ее жизни среди крестьян и ранней смерти расскажет романый Эпилог).

Значительным разнообразием отличаются у Златовратского даже крестьянские приверженцы *мирской* жизни, или, по их собственному определению, «благосмысленные» люди. Одно дело такие, скажем, общинные радетели, как дергачевский староста Макридий Софроныч, балагур и деревенский дипломат, а также двоюродный брат Еремея Строгого Сысой, в любой момент готовый участвовать в задуманных мужиками «мирских чаях» или «мирских четвертях и полуведрах», и совсем другое «благосмысленный» человек добросельского мира по имени Иван Федотыч, что весь свой век жил «по правде», перед неправдой был «крепок», и, помня Бога, умел вовремя отрешиться от зла и нравственно уцелеть, чем заслужил право «на уважение и память своих соотечественников».

Не просто частицей или особью крестьянского *сословия*, а подлинной общинно-мирской *личностью* показана Ульяня Мосевна Волк, как уважительно, на монашеский манер, зовут в дергачевском околотке эту женскую представительницу «благосмысленных» селян. Одна из тысяч деревенских детей, «обреченных» в детстве по родовой слабости на смерть, но «спасенная», эта «высокая, худая, несколько сутуловатая, одетая “по старине”, в синий сарафан, в большие “коты” и в черный кафтан <...>, пожилая, но еще не старая женщина» со «степенно-серьезным» лицом утешительным словом откликается на горести и болести своих земляков и землячек — от высеченного прилюдно «мужика в летах» до больной крестьянки с детьми, от которой сбежал муж.

Подстать ей и крестьянин Мин Афанасьич, что «жил с братом в большой старой избе», где они «в течение двадцати лет по крайней мере раз пять делились, пилили избу пополам, заколачивали наглухо двери из одной половины в другую, раз пять опять начинали жить в “союзе”, “пóмилу”, двери расколачивали, загородки разбирали». Но причиной тому были не Мин и его брат Карп, а их весьма несхожие между собой жены, так что на особицу братья обычно жили до пасхи, «когда Мин никак не мог потерпеть, чтобы в этот великий праздник люди жили врознь». Таким выражением его сугубого коллективизма (*артельного* начала) нравственно-этическое кредо Мина Афанасьевича, впрочем, не ограничивалось, ибо Мин был еще и убежденный противник любой *жадности*, включая и обуревавшую, например, Пиманов жадность к работе. «Жадности <...> никогда в себе не допустил», — отвечал он даже собственной супруге, удрученной ленцой их юного сына Яньки, поясняя: «И в труде жадность есть!.. Есть, милая, есть!.. А жадность — всему погибель... И труд должен быть в меру, тогда и Бог его любит... Всё в меру, без жадности, без алчбы: вовремя потрудись, во время песню спой (песня для души нужна, чтобы на душе тяжести не было), вовремя на народ сходи (на народ сходишь, всё равно, что в церковь: и уму есть занятие, и душе пища, потому что наша душа только на других и жива)... Тогда и будет в твоей душе довольство!.. А ежели ты и к труду жаден, так довольства не будет; будет у тебя на сердце тоска, истома, зависть, к другим ты будешь строг и сурьезен...».

А еще у Мина Афанасьевича было неколебимое чувство той «внутренней правоты» крестьянского труда и существования в целом, коей он не признавал ни за каким иным видом деятельности, тем более паразитической. Эту правоту он объяснял просто: только труд землепашца и земледельца жизненно необходим решительно

всем и каждому из людей. Отсюда «крепость духа» этого крестьянина и обаяние его личности для множества земляков, среди которых была и некогда восхищенно слушавшая его хозяйка и мать жадного даже в работе семейства Пиманов.

Составив из указанных начал свою жизненную идеологию, Мин Афанасьевич четко следовал ей на практике, довольствуясь тем немногим, что давал ему и его близким их малостязательный физический труд, и время от времени уходя «*на народ*», дабы укрепиться душевно. По мысли Златовратского, по-своему «благосмысленный» член отечественного крестьянства, Мин Афанасьевич воплотил собой иную, но не менее законную и важную, чем предок Пимана, он сам и его дети, внутреннюю потребность сельского русского «мира». Именно — жажду того же *широкого* жизненного захвата, что «родил новгородскую вольницу, рыскавшую по лицу земли русской». «В то время когда община, — говорит романист в главе “Мин Афанасьевич” из четвертой части “Устоев”, — <...> вырабатывала суровый хозяйственный идеал, вооруженный на борьбу за существование одним трудом <...>, осевшая вольница, сохранив в себе неприкосновенной “широту захвата”, растворилась в этом мире безнадежного и сурового труда, принесла в него поэзию, веру, любовь. Она в трудовой сельскохозяйственной общине силилась создать общину духовную, посредством ее придать округлость, цельность и смысл миллионам человеческих существований, умерить действие почти непосильного сурового закона борьбы за существование».

Наиболее крупной личностью из всех «благосмысленных» крестьян представлен в романе Златовратского, однако, старый отец Ульяны Мосевны Мосей Волк. *Мосей* — это от *Моисея*, «вождя израильского народа, самого великого имени в истории евреев», ибо, согласно Второзаконию (34:10), «не было более у Израиля пророка такого, как Моисей, которого Господь знал лицом к лицу» (Христианство. Энциклопедический словарь. Том 2. М., 1995. С. 140).

И знаменитое своими благими для целого народа деяниями древнее имя дано Мосею Волку, конечно, не даром. Если древнего Моисея «последующие еврейские поколения ценили <...> как избавителя от египетского рабства, как посредника Божия при даровании народу синайского законодательства, как вождя в пустыне и как автора Пятикнижия» (там же), то и русский крестьянин из центральной части России Мосей Волк с полным правом мог именовать себя спасителем ряда своих земляков от безземелья и несчастнейшей доли, а то и прямой гибели, а также их нравственным руководителем. Это ведь он еще до отмены крепостного права

основал близи своей родной деревни Дергачи новый поселок с дедовскими *общинно-мирскими* понятиями и нормами, получивший затем название *Волчьего*. И сделал это потому, что был мужик «идейный» (а, замечает романист, «идейные люди и в народе пользуются уважением») и сверх того — «мужик-эстетик».

Вышло же это так. Всегда любивший лес и служивший лесником, Мосей прямо-таки, говорит Златовратский, *влюбился* в «молодую, веселую березовую барскую рощу, на спуске к узкой, но глубокой <...> речке», так как был «одним из тех детей природы, которые ее великие феномены наградили такими нежными и ласкательными именами, каковы: “зоренька ясная”, “солнце красное”, “мать земля-кормилица” и т.п.». Сначала упросил барина («в ногах валялся» у него) поставить его сторожем к роще, а прослышав, что тот хочет ее продать, опять умолил помещика отпустить его «на сторону» (в город) «с тем, что через пять лет он вернется и купит рощу». И точно в обещанный срок эту первую свою «идею» осуществил.

За ней пришла «идея» другая, возможно, поясняет романист, подсказанная Мосею «наследственным инстинктом», — поселившись в роще, отдать часть приобретенной с нею пустопорожней земли «в пользование миру, который в земле нуждается», за что дергачевская «община <...> поощряла его разными льготами — по рекрутству, общественной службе». Со временем, когда Мосеева семья разрослась до десяти душ, она, по *мирской* просьбе дергачевцев, в свой черед переселилась на отцовскую землю возле рощи. Потом Мосей пустил туда же бедствующего земляка Сатира Кривого, за ним — солдатку Секлетею с малыми ребятишками, после которой, «Бог весть откуда, явился месяца через три старый, сгорбленный заштатный пономарь Феотимыч», наконец, и какой-то никому не известный «молчаливый, смиренный», но отлично работающий человек по имени Иван Забытый, в свой черед обосновавшийся в выселке. В итоге возникло «довольно оригинальное поселение, с явным стремлением в более или менее близком будущем превратиться <...> в новый дергачевский мир». В его самой большой избе, где жил уже одряхлевший, слепой и глухой Мосей и была «келья» Ульяны Мосевны, братья Волки — Вахромей, Архип (Хипа) и старший («большак») Вонифатий — собирались для советов, а с женами и детьми — по праздникам.

Помимо почти «энциклопедической» в своей обстоятельности и широте картины крестьянской жизни роман «Устои» сближается с эпопеей и наличием в нем особо крупного эпического *конфликта*, если и не ставшего в нем главным и единственным, то

всё-таки выгодно отличающего его от тематическими близкой ему «Хроники...» Павла Засодимского.

«Эпос, — говорит теоретик литературы, — возникает на границе фольклора и литературы и носит на себе печать перехода от непосредственного, народного общежития “миром” к собственно общественной жизни, в государстве». «Для эпопеи нужна война...» (Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968. С. 82).

В русском крестьянском укладе (и отечественной земледельческой цивилизации в целом) 1870—1880-х годов, как он осмыслен и показан Златовратским, налицо также столкновение-«война» двух главных *гуманитарных* тенденций, закономерно и с особой рельефностью выявившихся в ситуации того *системного кризиса феодально-патриархальной* России, каким в ней стала эпоха либерально-рыночных экономо-политических реформ Александра II. Суть этой «войны» не в классовой борьбе быстро множащихся российских капиталистов с российским барством или малоземельного крестьянства с его бывшими господами-помещиками. Она в возрастающем противостоянии между господствующим в дореформенной России *сословным индивидом* (дворянином, купцом ли, мещанином, «мужиком» — всё равно) и с годами всё более массовым в стране человеком-*особняком*, порывающим с любыми сословно-корпоративными узами и нормами ради опоры на собственные силы и более широкие, чем сословные, связи с людьми, своей нацией, в отдельных случаях и всем человечеством, а также природой, мирозданием и Богом. И по этой причине имеющим по крайней мере потенциальную возможность сформироваться в ту подлинную *личность*, которая, согласно Н.А. Бердяеву, «не часть и не особь, а — целое».

Именно это, собственно человеческое противостояние, как явствует из пятой главы (с характерным названием «*Романтики*») из *центральной* третьей части «Устоев», определяет глубину раскола, возникающего в недавно еще единых и мирно объединяющих всех его членов деревенских мирах Дергачей, села Доброе и Волчьего поселка. Вот как, связывая возникновение данного раскола даже в семействе самого Мосея Волка с приездом туда молодого сына «большака» Вонифатия — Петра Вонифатьевича, немало лет прожившего в Москве, квалифицирует его умная и проницательная Ульяна Мосевна: «Немало передумала своим непосредственным умом Ульяна Мосевна за то время, когда над Волчьим поселком пронеслась гроза и с *корнем сорвала* столетний дуб с его *вековых устоев*; но сколько она ни думала, она ничего не поняла в Петре —

и решила, что все это послано в наказание за какие-нибудь их личные грехи. Но когда, возвратившись в старый знакомый дергачевский мир, она увидела, что и там бушует та же непонятная буря и также рушит старые устои, видимым образом разрушая прежнюю гармонию и не создавая вместо нее никакой новой, она решила, робко и скромно, с болью в сердце: нет больше в мире правды!.. Но разве прежде, при крепостном праве, была правда для нее? Была <...>; была возможность подвига, был смысл в самоотречении, были смысл и возможность “идейной” жизни для народного романтика. <...> Вот она и пошла напролом за эту “старую правду”, она не щадила ни силы, ни энергии, ни достатков, она все отдала на эту борьбу против племянника, и что же получилось в конце? Хипа спился, озлобился; озлобилась его жена Прасковья; нелюдим стал Вахромей <...>; стал *обособляться*, чтобы только не тронули, даже детей держит в стороне от улицы. <...> А поселись они вместе с Петром, с этим человеком, знающим всё в новых положениях, может быть, знающим уже и “новую правду”, покорись они его уму, кто же бы их разорил так легко тогда? И сколько было бы избегнуто зол и страданий!.. Так думала Ульяна Мосевна, у которой уплывала из рук “старая правда”, терялся *смысл жизни*; так беспомощно работал ее мозг, сясь постигнуть и разобраться в новых положениях, но *не имея сил*, чтобы создать для себя “новую правду”» (курсив наш. — В.Н.).

«И если уже, — акцентирует романист *общероссийский* смысл возникшей ситуации, — в недоумении между старою и новою правдой остановилась Ульяна Мосевна, то сколько миллионов деревенских людей, заведомо хороших, этой деревенской старой интеллигенции, стоят теперь в том же недоумении, растерявшиеся, потерявшие смысл жизни, ушедшие в себя <...>, бегущие “мирской улицы”, на которой некогда они чувствовали себя как дома, в которой всё понимали и в которой теперь всё стало *выше* их понимания?» Ибо в данный момент *жизнь* поставила задачи *столь глубокие и великие*, которые *не стояли никогда* перед “старою правдой”...» (курсив, кроме слова «выше», наш. — В.Н.).

Конкретным проявлением конфликта *эпопейного* рода в «Устоях» становятся отношения с деревенским «миром» таких крестьянских героев романа, как Еремей Еремеич Строгий, Борис из семейства «жадных» Пиманов и, хотя и в меньшей степени, Пётр Вонифатьевич Волк.

Все они сознательно порывают с общинно-мирским укладом как нестерпимо стеснительными уже для их индивидуальностей и порывают вплоть до замены родного села на город, бывшую дво-

рянскую усадьбу или разного рода предприятия в скитаниях чуть не по всей России. Наиболее детально и психологически убедительно этот процесс показан на примере Еремея Еремеича Строгого — «не лентяя, не вора-грабителя, не пьяницы», а «трезвого, трудолюбивого мужика, понимавшего и чтившего, не хуже других дергачевцев, вековые устои крестьянского устройства». И тянула его «из Дергачей не пустая жажда наживы, не легкомысленный порыв молодой, разгульной жизни, а что-то другое», прямо отрицавшее эти «вековые устои».

Мужик не только обстоятельный, но, по очередной крестьянской дефиниции, и «умственный», Еремей Строгий оправдывал свою фамилию «строгим обличьем» и «строгими правилами», не позволявшими ему в деревне пропивать с односельчанами ни общую радость, ни горе, а позднее, когда он «записался в мещане» и поселился в городе, обсчитывать мужиков и давать взятки мелкой полицейской сошке, доходя в борьбе с ней до самого губернатора, с которым «имел храбрость объясняться без холопства и безбоязненно». Но главное, с чем Еремею «ежечасно и всё больше и больше приходилось считаться», заключалось в том «новом», что почувствовалось в русской жизни «после барщины» и что «упорно раскачивало» общинно-мирские устои.

«У Строгого, — сказано в романе, — была здоровая “железная” натура и здоровый мозг. Этот мозг, во-первых, хотел мыслить, во-вторых, мыслить самостоятельно». Его голову «начинали одолевать разные вопросы», толкавшие его к поиску «умственной беседы»: он «ехал к попу, дьякону, писарю, учителю», «новому раскольничьему начетчику», знакомому «некрупному чиновнику». Но в каждом видел «легковесность, непостоянство, разлад дела и слова и крайнюю умственную мешанину».

В итоге Строгий, не разрешив мучавших его нравственно-этических проблем по всей вероятности *онтологического масштаба*, сосредоточился на посильном в его положении хозяина постоянного двора служении *справедливости*. Ее собственную формулу он заведывает и отроку Петру Вонифатьевичу Волку. Она складна и легко запоминается: «...слабому и глупому не потакай, сильному да умному не поддавайся. Вот тебе и вся недолга».

В отличие от других сыновей Пимана Савельича, принадлежащих такому типу «мирских» сельчан, как «хозяйственный крестьянин», «умиленный перед хозяйственностью», но лишенных каких-то особых способностей, их брат Борис от природы был человек «талантливый и бойкий», особенно в качестве смелого и удачливого предпринимателя. Еще за несколько лет «до освобождения

дения» поставленный барином, «статским генералом и уездным предводителем дворянства» «при конторе», он так повел дело, что вскоре сделался его «доверенным», добился того, что прежние барские земли стали «приносить помещику «неслыханные доходы», а всю «тысячедушную и мирно прозябавшую целый век» округу начал, «не разбирая бедных и богатых», гонять на общественные работы. Только вот беда: один за другим стали молить барина окрестные мужики убрать Бориса «от мира», ибо он «с своим умом весь мир загубит, души христианские погубит».

К изумлению всего околотка высеченный барином, Борис Пиманыч на другой же день бежал с женою и детьми из Дергачей. А воротясь туда спустя пять-шесть лет, разделился с братьями и, продав им всю живность и мелочь, вновь покинул деревню на несколько месяцев, после чего самостоятельно выстроил в ней «на удивление всей волости» красивую и большую собственную избу, где за десяток годов, однако, появлялся раз пять. До земляков же доходили слухи, «что встречали Бориса то в Астрахани, откупавшего огромные рыбные участки, собиравшего артель до двухсот — трехсот человек рыбаков; то видели его под Самарой, вытаскивающего потонувший пароход; то сплавлявшего целые “караваны” с хлебом, — и все это непременно во главе огромной массы рабочего народа, который опять сгоняли отец с сыном словно какие-то невидимые силы...» Часто после таких операций в его руках «скоплялись огромные суммы денег. Тогда Борис распускал эти массы, попоив на них чуть не половину денег, и возвращался доканчивать с другою половиной в родные Дергачи».

Не мирской человек Борис Пиманыч и неразлучный с ним, к финалу романного действия уже тридцатилетний сын, в конце концов осевшие в своем селе, но больше ходившие по кабакам, чем пахавшие, — тип русского человека из народа с несомненным *своеобычным* началом, которому он обязан эпохе самого большого кризиса и вместе с тем величайшего структурного перевала в истории России. Но ни тот, ни другой не сложились в личности в ее бердяевском понимании. Это яркие особи-индивидуалисты, порвавшие узкие для них общинно-крестьянские устои и связи, но вовсе не стремящиеся обрести иные — куда более обширные, свободные и гуманные. Оба они легко сходятся с народной массой, но народ им нужен лишь как объект не столько даже для эксплуатации, сколько для безудержного *властолюбия* и *деспотизма*. Недаром на вопросы односельчан, отчего это они «ни к чему <...> своих рук не приложат?» («Ведь золотые у вас головы-то и руки!»),

Борис Пиманыч и сын его с «напряженным, сухим хохотом» отвечали: «Боимся, как бы народ не напугать!».

Из той же властолюбивой потребности Борис однажды устраивает «войну» между дотоле дружными членами единокровного ему патриархального семейства «хозяйственных» Пиманов. Спровоцированный им пимановский зять-*примак* Алешка вдруг требует от тестя имущественного раздела, а поскольку дело происходит в праздник, на его сторону встают крепко выпившие дергачевские «голяки», давно ненавидящие «жадных» даже до работы Пиманов. В селе растёт напряжение, между «степенными» братьями Бориса и им завязывается драка, а старый отец семейства и его зажиточные гости, «еще не научившиеся смотреть на улицу с презрением», выказывают «боязливую зависимость от нее». «Что ж с ними сделаешь? — говорит старый Пиман о деревенских бедняках. — Воевать с ними, что ли? Воевать мы непривычны... Коли в миру война — крестьянину не жить». В конечном счете, правда, через день протрезвевший Алешка-примак в своем намерении перед жениной семьей винится; волнение, «взбудоражившее деревенскую улицу», стихает, хотя «голяками» забыто не будет. «Нет, они, черти, зажились...» — подразумевая Пиманов и ему подобных земляков, «кричал какой-то молодой мужик, — а? Так ли, Борис Пиманыч?... Ха-ха! Мы их пошевелим!» Первая трещина, зримо образовавшаяся в мирском сообществе дергачевцев, станет скорее шириться, чем зарастать.

Уже не трещина, а настоящая пропасть, в равной мере практически-трудовая и нравственная, возникла в ничем прежде не смущаемой кровно-родовой общине Волчьего поселка с приездом туда сына «большака» Вонифатия и племянника «благосмысленной» Ульяны Мосевны Петра Вонифатьевича Волка.

Ранее мы отнесли этого молодого человека к той же небольшой группе персонажей «Устоев», в которых отразилось главное гуманитарное следствие эпохи всероссийского кризиса — рост даже в крестьянской массе индивидуально-личностного начала. Оно и действительно в нем присутствует как в силу каких-то природных элементов, так и благодаря влиянию «умственного» и самобытного Еремея Строгого, завету которого «слабому и глупому не потакай, сильному и умному не поддавайся» отрок Пётр обещал всегда следовать. Не без причины сразу же понравился Пётр и в московском «благородном семействе» Ивана Степаныча Дрекалова — и главе его, и старшей из двух дочерей («брюнетке»), нашедшей, что «у него такое... интеллигентное лицо», и назвавшей его «любопытным экземпляром!».

Да и сам Пётр неслучайно оказался в нем: «привезенный в Москву уже шестнадцати-семнадцати лет, впечатлительный, любопытный и сосредоточенный мальчик, он не научился “цикать” и “дразниться”, вообще всем тем увеселительным штукам, ареной которых служат панели торговых рядов». Ему были присущи чувство своего человеческого достоинства и стыд за унижение этого чувства в других людях, особенно «ученых», над которыми так охотно издевались хозяева купеческих складов и контор. Он и сам хочет учиться («Можно научиться еще лучше писать... А главное, арифметику! Препорции бы надоть произойти, да проценты...», — планирует Пётр). И с детства разлюбил молодого односельчанина Лимподиста за то, что тот, будучи отцом семейства, смиренно лег за какую-то провинность под розги.

Из московской *артели* купеческих работников во главе с тем же Лимподистом, «вполне артельным человеком», Пётр и уходит на «фатерку» Ивана Дрекалова, выявляя этим решением незаурядное для неокрепшего юноши стремление порвать с обезличивающей его средой. И бессознательно, но именно как личность надеется укрепиться в общении с не отказавшимися принять его в свой дом главами «благородного семейства», их симпатичными дочерьми, окруженными толпой доброжелательных к нему, веселых и остроумных студентов. Вскоре, вполне доверившись и самому Ивану Степанычу, Петр даже добровольно отдает ему на сохранение накопленные им «сто рублей с лишкой».

Не исключено, что влияние новой для Петра Вонифатьевича интеллектуальной и нравственной атмосферы со временем развернуло бы его личностный потенциал к живому сочувствию и заботе о коренных народно-крестьянских интересах, и в его лице сформировался бы по-своему крупный народный вожак вроде Дмитрия Кряжева из засодимовской «Хроники села Смурина». Ведь тут сказалась бы и та «опека» над юным Петром, которую по инициативе младшей дочери Дрекаловых Лизы взял на себя, так сказать, профессиональный *народник* и заступник всех униженных и оскорбленных москвич Пугаев. Увы, такому финалу помешала... самая малость: стоило Петру Вонифатьевичу, оскорбленному в этот момент одним из «благородных» гостей Дрекаловых, потребовать от главы семейства возврата своих денег, как тот, в раздражении обозвав квартиранта-«мужика» «неделикатной... свиньей», пригрозил его «прогнать и не дать <...> ни полушки», добавив: «ведь у тебя нет документов?». «“...Он кулак, — с оскорбленным выражением в своих добрых глазах подумала, отходя от него», и Лиза Дрекалова. В итоге вышла не менее яростная и безобразная драка

вроде той, что в Дергачах на время расколола семью Пиманов. Пётр, схваченный дрекаловским гостем «за ворот», сам «вцепился ему в горло, как настоящий волчонок»: «Его больное бледное лицо совсем исказилось злобой, остервенением, бешенством, между тем как по щекам струились слезы. <...> На улице собралась толпа, прибежали дворники, полиция».

Когда через три дня, проведенные Петром по судебному приговору «за буйство» в полицейской части, к нему с самыми добрыми намерениями пришли Лиза Дрекалова и Пугаев, он, увидев их в двери, «задрожал от неожиданно охватившего его страха и ужаса» и только выкрикнул: «Не надо-с!.. Не желаем-с!». В душе же его затаилась «тайная, глубокая злоба *ко всем, ко всем им*».

С этого момента основным и первейшим внутренним двигателем этого героя было крайне обостренное *самолюбие*. По существу, им продиктован и хозяйственно-экономический замысел Петра Вонифатьевича, который этот «*умственный*» крестьянин стал вопреки протесту и сопротивлению всего многочисленного мосевского рода (исключение составил лишь отец Петра, тщеславный Вонифатий) настойчиво осуществлять с приездом в Волчий поселок.

Тот же замысел predetermined и новый, уже не онтологический и структурный, а собственно *социальный* и *материальный* уровень и смысл конфликта «Устоев». Петр Вонифатьевич убедил своего отца, семейного «большака», заложить приобретенные некогда Мосеем Волком вместе с барской березовой рощей плодородные земли в банк, на полученные деньги купить одно или несколько обесценившихся помещичьих имений и, сдавая крестьянам их угодья в аренду, без особых трудов богатеть и наживаться. При этом он искренно обещал не обидеть никого из дядьев и тетку Ульяну Мосевну, с тем, однако, непременным условием, чтобы они ныне и навсегда признали его, новейшего «умственного мужика», превосходство и *первенство* над собой.

Мирские люди, Ульяна Мосевна и дядья Петра, решительно не приняли его замысла не только из страха перед совершенно неизвестным им способом труда и заработка, но и потому, что он бы потребовал от них «создания нового мировоззрения, новых рамок, нового мерила добра и зла... И при том это “новое” было так объемисто <...>, так неуловимо, так порывисто, что не поддавалось уже никаким компромиссам, никаким сделкам с прежней “совестью”, с прежним мировоззрением». Они потребовали *раздела*, который и произошел, как обычно на Руси, с бесконечной судебной тяжбой и сопровождавшими его подношениями «аблакатам» и чиновникам.

«Пётр, — говорит о последующем состоянии главного героя “Устоев” Златовратский, — был еще очень молод. Только что конченное “дело” было первым делом в его житейской практике, и вот почему, несмотря на то что результаты далеко не соответствовали задуманному плану, он был в глубине души доволен, как ребенок. Он чувствовал теперь себя человеком, в руках которого *влияние*, и *сила*, и, может быть, скорое богатство. <...> Хотя и уменьшились объемы операции, но зато *личное* значение и сила Петра возросли до того, что он мог *от себя* устроить счастье своих родных. Его болезненно развитому самолюбию это говорило очень много» (курсив, за исключением слов «от себя», наш. — В.Н.).

Поселившись в купленной после проведенной «операции» барской усадьбе, Пётр «очень скоро почувствовал, что ему недостает “своих людей”, своей публики, которая оживила бы все вокруг него, признала бы своим руководителем и, дружно сопутствуя ему, утвердила бы внутреннюю правоту его существования...» И вскоре он удовлетворит свое самолюбивое *честолюбие*, близко сойдясь и слившись с «хозяйственными мужиками» Пиманами, ему давно нравившимися, и женившись на их молодой и красивой внучке и сестре Аннушке. Этим союзом герой Златовратского в известной степени примирил два нравственно-психологические начала, живущие в нем: наследственное *общинное* (ведь и «жадные» Пиманы — люди мирские), и новейшее — *индивидуалистическое*, легко, как понимает читатель романа, переходящее в хищническое. На этом его *личностное* становление фактически заканчивается.

Обширнейшая панорама сельской русской жизни в России 1870—1880-х годов, воссозданная в романе «Устои», не осталась и без такой ее отличительной культурной особенности, как интеллигентское отечественное народничество. Надо вместе с тем сказать, что и у Златовратского его представители *лишены* сколько-нибудь заметной идеализации. А их здесь два — глубоко искренний в своем «народолюбии» и тем не менее должным образом не понимающий народ столичный «чудак-мечтатель» *Пугаев* (намек на Пугачева, только, в отличие от последнего, властям не страшного) и его молодая единомышленница Лиза Дрекалова. Первый после сцены с непринявшим их с Лизой униженным и обозленным Петром таким наивным суждением объясняет его состояние: «он уж слишком одержим бесами, и борьба будет трудна... <...> Вот, сударыня, — внушительно прибавил он, — вот какие суровые натуры выделяет город из “детей народа”». Вторая, работая учительницей в сельской школе Дергачей, «попечителем» которой стал тот самый Пётр Вонифатьевич Волк, которого она некогда в качестве

их диковатого квартиранта приручала и просвещала, привязалась к своим крестьянским ученикам и пользуется взаимностью, но недоумевает, почему они не разделяют ее иронии по адресу нового «школьного начальства». А ведь для них Пётр Волк — «маленький, да удаленький!..» и «совсем мужик, настоящий!..», словом, в *индивидуальном* крестьянском самоутверждении теперь пример и образец.

Деревенскими письмами Лизы Дрекаловой к «милому, дорогому Пугаеву», составившими Эпилог «Устоев», роман Николая Златовратского и заканчивается.

* * *

Какова судьба русского романа общинно-крестьянских устоев и тех нравственно-этических ценностей земледельческого труда и быта, какими он был вызван к жизни?

Уже такие произведения отечественных прозаиков рубежа XIX—XX веков, как «Мужики» (1897), «В овраге» (1900) А.П. Чехова и «Деревня» (1910) И.А. Бунина, показавшие русского мужика во многом иначе (акцент делался на господстве в его существовании тьмы, дикости, зоологического эгоизма, нравственного одичания), чем его видели П. Засодимский и Н. Златовратский, казалось бы, не оставили камня на камне от идеи типологического превосходства крестьянского труда и уклада над иными видами человеческой жизнедеятельности. «Народническая» концепция крестьянина и его психологии, кроме того, с конца 1880-х годов подверглась яростной критике со стороны русских марксистов — сначала Г.В. Плеханова, затем В.И. Ленина. Так, в противовес Н. Михайловскому Плеханов доказывал разительное преимущество над трудом крестьянским, формирующим якобы только мелкого собственника-индивидуалиста, труда промышленно-индустриального, быстро воспитывающего у занятых им рабочих социальное самосознание, коллективизм и стойкость в борьбе за свои и общенародные интересы.

После октября 1917 года большевистские представления о селянине как эгоистическом собственнике, хозяйство которого «ежечасно, ежеминутно» (В. Ленин) порождает капитализм, стали основой государственной политики в отношении к крестьянству: из его массы «союзником» рабочего класса признавалась лишь беднейшая и совсем безземельная часть, т.е. люмпенизированный деревенский «пролетариат», на деле — большей частью бобыли, лентяи, наймиты, пьяницы и т.д. Политика эта привела к таким страшным преступлениям советской власти, как *расказачивание-раскрестьянивание* казачества, а потом *раскулачивание* крепких

и умелых сельских тружеников, *голодомор* 1934—1935 годов, т.е. по существу к физическому уничтожению по-хозяйски даровитой и предприимчивой части российской деревни. А с ними — и вековых нравственно-этических устоев земледельческого труда, утрата которых ныне обернулась небывалым массовым аморализмом, цинизмом и разнородной преступностью не только в городе, но и в тех деревнях и селах, что сегодня всё реже и реже встречаются на огромных обезлюдивших территориях нашей страны.

Вернемся к поставленному выше вопросу.

В 1880-м и 1882-м годах в свет вышли знаменитые циклы Глеба Успенского «Крестьянин и крестьянский труд» и «Власть земли», где сельскохозяйственный труд был раскрыт в его органической связи к нравственностью, этикой и эстетикой земледельца, и впервые глубоко объяснен *свободно-ответственный* характер зависимости крестьянина от земли, на которой он живет и трудится. В аспекте крестьянских истоков и своеобразия *христианской* нравственности показал в те же 1880-е годы жизнь русского селянина в своих «народных рассказах» Л.Н. Толстой. Ни очерки Успенского, ни рассказы Толстого тем не менее не были романами.

Прямого продолжения форма романа общинно-крестьянских устоев ни в конце XIX века, ни после 1917 года не получила. Вместе с тем вдумчивый читатель рассмотренных нами произведений Засодимского и Златовратского был способен позаимствовать у их крестьянских героев тот *смысл жизни*, которого так мучительно и чаще всего тщетно ищут, например, высокоразвитые герои толстовской «Войны и мира» или «Братьев Карамазовых» Достоевского. Ведь для крестьянина он прежде всего в продолжении и укреплении *самой жизни* — как череды поколений физически и нравственно здоровых людей. Не отсюда ли толстовская идея «опрощения», а также жизненной учебы у крестьянина (Платона Каратаева или Фоканыча) таких персонажей, как Пьер Безухов и Константин Левин?

У деревенских мудрецов из «народнического» романа, того же Мина Афанасьевича в «Устоях» Златовратского, вдумчивый читатель мог поучиться и одолению *страха смерти*, который так мучил героев И. Тургенева, Л. Толстого и самих писателей. Наконец, вдумчивый читатель названных аналитиков и певцов сельской русской жизни не мог не удивиться факту полного отсутствия в ней *экологической* проблемы, столь остро и болезненно вставшей перед всем человечеством наших дней. А ведь тысячелетняя земледельческая цивилизация, стоявшая на крестьянском труде, ее попросту не знала. Почему? И не стоит ли обратиться к такому ее частному свидетельству, как небольшой, но емкий эпизод из

«Устоев». Вот Пётр Вонифатьевич Волк растолковывает своему дяде Вахромею «хитрую механику банковских операций, особенно в банках земельных». «Но, — замечает романист, — дядя, лесной охотник, в *совершенстве* умевший подкракивать уток и тетеревей и приходивший в *детский восторг* перед каждым своеобразным проявлением *лесной жизни*, плохо понял, а еще *хуже оценил* развитие своего племянника...» (курсив наш. — В.Н.). Простой, едва ли грамотный крестьянин-охотник, как нечто родственное воспринимающий окружающую его природу и потому ее инстинктивно берегущий, нисколько не соблазнился наукой добывать деньги из воздуха. Не стоит ли и нам последовать ему?!

В том числе и в умении видеть и спасать *красоту* природы (да и рукотворного окоема своей страны и всей Земли) так, как это с веселой березовой рощей сумел сделать Мосей Волк, человек, столько же «идейный», «благосмысленный», как и *эстетический*, хотя он не поет, как бывший солдат Ларион Назарыч, и не играет на гармонии подобно Дмитрию Кряжеву («Хроника села Смурина»). Но разве не из эстетической и художественной чуткости крестьянина, пахаря и сеятеля, выросла замечательная поэзия Алексея Кольцова и творческие шедевры Сергея Есенина, позднее Александра Твардовского, Николая Рубцова?

Вот и русский роман общинно-крестьянских устоев поспособствовал становлению столетие спустя такого великого явления словесного русского искусства, как «деревенская» проза Федора Абрамова, Виктора Астафьева, Василия Белова, Валентина Распутина, Евгения Носова и некоторых близких им авторов. Проза, сделавшаяся неоспоримым доказательством того, какие невозполнимые утраты, нравственные, экологические и эстетические, несет человечеству его отрыв от земли и утилитарно-потребительское отношение к природе.

Вождь русского большевизма В. Ленин не увидел в существовании земледельца ничего другого, кроме «идиотизма деревенской жизни», что едва ли извинительно даже рационалисту и теоретику, никогда не знавшему крестьянского труда. И сто раз прав Сергей Залыгин, когда, отвечая Ленину, в одном из своих выступлений сказал: «Какой-то идиотизм наверняка был и в античной жизни. Но помешал ли он последующим поколениям человечества видеть и обретать в ней величайшую поэзию и непревзойденные ценности?».

Думается, эти слова славного отечественного писателя можно с немалым основанием отнести и к ценностям, художественным, нравственным и этическим, на которых строился и которые пропагандировал русский роман общинно-крестьянских устоев.

КРИЗИС РОМАНА В РОССИИ ПОСЛЕДНИХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ XIX века. АКТИВИЗАЦИЯ «МАЛЫХ» ПРОЗАИЧЕСКИХ ФОРМ И ЕЕ ПРИЧИНЫ

Последние десятилетия XIX века — это и время жанрового *кризиса* русского романа. Он сказывается не в количестве романистов и их произведений, число которых, пожалуй, даже возрастает. Одни из них обращаются, как автор «Гардениных, их дворни, приверженцев и врагов» (1889) А.И. Эртель или К.М. Станюкович (в романах «Без исхода», 1873 и «Два брата», 1877—1879), к богатому опыту предшественников (Л. Толстого, И. Тургенева); другие осваивают новый жизненный материал, ищут отвечающие ему романские концепции — таковы авторы «Приваловских миллионов» (1883), «Горного гнезда» (1884) и «Дикого счастья» (1884) Д.Н. Мамин-Сибиряк, в трилогии «Тьма Египетская» (1888), «Тамара Бендавид» (1889—1890) и «Торжество Ваала» (1891—1892) — В.В. Крестовский, а в «Василии Теркине» (1892) — П.Д. Боборыкин.

Названный кризис проявляется в значительном понижении *удельного веса* романа в литературном процессе. Симптоматичны размышления в этой связи Льва Толстого. «Форма романа, — записывает он, например, в своем дневнике 18 июля 1893 года, — не только не вечна, но она проходит. Совестно писать неправду, что было то, чего не было. Если хочешь что сказать, скажи прямо».

Л.Н. Толстому вторит Н.С. Лесков, в свой черед признающий романную форму «искусственной и неестественной», «требующей закругленной фабулы и сосредоточения всего около главного центра», в то время как «жизнь человека идет, как развивающаяся со скалки хартия» (Лесков Н.С. Собр. соч.: В 11 т. М., 1956—1958. Т. 5. С. 279).

На передний план в русской прозе 1880 — 1890-х годов выдвигаются малые формы — разнородные рассказы, повести, очерки, «сказания», «легенды», «апокрифы» Н. Лескова, Вс. Гаршина, В. Короленко, А. Чехова, М. Горького, — творческий феномен, глубинные причины которого еще ждут своих исследователей. В порядке

предварительного подступа к данной проблеме обозначим лишь две из них.

Во-первых, это своего рода *антидогматичность* русского литературного сознания конца XIX столетия, т.е. свойственные ему недоверие и оппозиция к любой романной концепции человека и мира, так или иначе претендующей на роль окончательной истины, — будь то толстовская идея человеческой «текучести» или положение Ф. Достоевского о безысходной борьбе в современнике начал Богочеловека и Человекобога («идеала Мадонны с идеалом содомским»), а также этика «разумного эгоизма», способная, в глазах Н. Чернышевского, преобразить большинство людей в естественных альтруистов, или убеждение в неодолимой пропасти между *смертным* (конечным) человеком и *беспредельной* в пространстве и времени природой (мирозданием), питавшее трагическое жизнепонимание И. Тургенева.

Как верно отмечает известная исследовательница Н.С. Лескова, русские прозаики конца девятнадцатого века стремятся «заново поверить какие бы то ни было общие представления о настоящем и будущем России знакомством с русскими людьми, занимающими самые разные места и должности» (*Столярова И.В.* В поисках идеала. Творчество Н.С. Лескова. Л., 1978. С. 6—7).

Для этого же требовалось, оставив дотоле главенствующее романное жизневосприятие на время в стороне, основное и пристальное внимание обратить на самое человеческое море России во всем разнообразии, пестроте и неожиданности его людских особей и многообразии их представлений и побуждений. Сознательная фиксация многоликой реальности в ее собственной логике все заметнее преобладает над художественным переосмыслением уже в творчестве позднего Н. Лескова. «Я всегда, — подчеркивает в 1898 году автор «Запечатленного ангела», — люблю основывать дело на живом событии, а не на вымысле» («Привет!» Художественно-научно-литературный сборник. СПб., 1898. С. 219). Свое одобрение такой позиции высказывает и Л. Толстой этой поры. Прочитав лесковский рассказ «Загон», он пишет автору: «Мне понравилось, и особенно то, что все это правда, не вымысел. Можно сделать правду столь же, даже более занимательной, чем вымысел, и вы это прекрасно умеете делать» (*Толстой Л.Н.* Собр. соч. Юбилейное. Т. 66. С. 445).

На фоне не только пушкинских «Повестей Белкина» и гоголевских «Вечеров на хуторе близь Диканьки», но даже сибирских глав гончаровского «Фрегата «Паллада»», «Записок из Мертвого дома»

Достоевского и «народных рассказов» Л. Толстого вполне новым, а в *географическом* и *социально-бытовом* отношениях и значительно более обширным литературным *открытием* России предстанут совокупные рассказы, очерки, зарисовки с натуры Гаршина, В. Короленко, Чехова, М. Горького, в которых отечественный и мировой читатель впервые увидит и услышит совершенно разный, при этом *массовый* российский люд от простого и вместе героического путевого обходчика из гаршиновского «Сигнала», короленковских «соколинца» и речного перевозчика Тюлина («Соколинца», «Река играет») до смешных и «хмурых» людей чеховских и «бывших» — горьковских.

Кризис русского романа в конце XIX столетия стал результатом — и это вторая его причина — и резко возросшей у российских писателей тенденции к преодолению в литературе *литературности* через, во-первых, избавление художественного текста от излишней условности и риторических приемов, а во-вторых, — всемерное повышение его *действенности* на читателя.

Отличающая русскую литературную классику в целом тенденция эта ощутима уже в самобытных произведениях Пушкина, который, по верному наблюдению Н. Гоголя, «и самую прозу упростил до того, что даже не нашли никаких достоинств в первых повестях его» («В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность»). Пушкинское утверждение «слова поэта суть дела его» отнюдь не исключают его же призыва к поэту «Плаголом жечь сердца людей» («Пророк»). «...Быть передовою, возбуждающею силою общества во всех его благородных и высших достижениях» и непосредственно содействовать «внутреннему построению человека в таком образе, в каком повелел ему состроиться Бог из самородных начал земли своей», звал отечественного писателя и Гоголь («В чем же наконец существо русской поэзии...»). Он же без всяких оговорок сопрягает призвание писателя с понятиями *общественного поприща*, *служения* и *духовно-нравственного урока*, самой *пользы*. «Чем больше обдумывал я свое сочинение, — сообщает он, например, о работе над “Мертвыми душами”, — тем более чувствовал, что оно может действительно принести пользу».

Фиксируя главное противоречие и порождаемую им «трагедию человеческого творчества», заключающуюся в том, что «есть несоответствие между творческим замыслом и творческим продуктом; человек творит не новую жизнь, не новое бытие, а культурные продукты», Н.А. Бердяев вместе с тем подчеркивает: «русские писатели не могли оставаться в пределах литературы, они искали

преображения жизни» (см.: «О России и русской философской культуре». М., 1990. С. 113). И если их художественное творчество, дополним мы знаменитого философа, должным образом не отвечало этому чаянию, они могли его оставить ради обращения к современникам в форме моральной или морально-религиозной проповеди. Так поступит Гоголь в своем *благовествовании* — «Выбранных местах из переписки с друзьями» (1847), позднее Л. Толстой как создатель «Исповеди» (1879—1882), трактатов «В чем моя вера?» (1882—1884), «Царство Божие внутри вас» (законч. в 1894 г.) и др., отчасти и Ф. Достоевский как автор своего «Дневника писателя».

В свете стремления русского писателя к *практическим* результатам своего литературного дела неслучаен даже такой факт, как негативное отношение позднего Л. Толстого к *стихам* и *стихотворцам*. Известны высочайшие толстовские отзывы о поэзии А. Фета, Ф. Тютчева («Без него нельзя жить»). Но тот же Толстой неоднократно говорил, что создание стихов представляется ему самым нелепым занятием, ибо «писать стихи — это все равно, что пахать впрысдку».

Было бы большой наивностью относить это к некоему «невежеству» великого художника слова или причудам гения. Разумеется, Толстой превосходно понимал *условно-воображаемую* (иллюзорную) природу творимого писателем литературно-художественного мира, будь то произведение поэзии или прозаический роман. Однако и самая искусственность литературного произведения измерялись им мерой «простоты, добра и правды», — конечно, в *эстетическом*, а не реально-житейском осмыслении этих понятий. Тем не менее Толстой решительно отказался от формы романа, когда в контексте задуманных им «народных рассказов» она показалась ему слишком изощренной и себедовлеющей. «Такой многословной дребедени, — заявил он, имея в виду свою «Войну и мир», — я писать больше никогда не буду».

Своеобразное *самоотрицание* русского классического романа, достигшего в последних произведениях И. Гончарова («Обрыв») И. Тургенева («Новь»), Ф. Достоевского («Братья Карамазовы») и Л. Толстого («Анна Каренина») своих высочайших формообразовательных и концептуальных пределов, происходит и во всей отечественной прозе конца XIX столетия. Вопреки обращенной к нему в 1883 году предсмертной просьбе Тургенева «вернуться к литературе», т.е. прежде всего к романистике, Л. Толстой в таких шедеврах, как «Холстомер» (1885), «Смерть Ивана Ильича» (1886), «Крейцера соната» (1889), «Дьявол» (1890, опубли. посмертно), «Отец

Сергий» (1889 — 1898, опубл. посмертно), создает жанр высоко-учительной нравственной повести. А в лице законченного накануне уже двадцатого века «Воскресения» (1889—1899) если и роман, то во многом новаторской формы, который «можно по аналогии с пасхальным рассказом назвать “пасхальным романом”», где мотивы «покаяния, обращения и воскресения, а также мотив темницы, “узилища” связаны с мифологемой Петра» (Е. Полтавец).

Возникновение в русской литературе 1880—1890-х годов тенденции «сочетать художество с проповедью», впервые мощно заявившей себя еще в общем замысле гоголевских «Мертвых душ», было констатировано и А.П. Чеховым (см.: Переписка А.П. Чехова: В 2 т. М., 1984. Т. 1. С. 222—223).

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА КЛАССИЧЕСКОЙ ФОРМЫ РУС- СКОГО РОМАНА XIX века

*И*так, мы рассмотрели типологические разновидности русского романа XIX столетия, обязанные своим становлением либо иноязычным образцам, либо актуальным для той или иной эпохи гуманитарным «идеям времени», а также типам личности. Это романы *нравоописательно-дидактический, исторический* («вальтерскоттовский»), *романтический, сандовский, семейный*, затем — *этнографический, «деловой»*, роман *новых людей* и роман *о русском позитивисте* («нигилисте»), роман *кастовый*, роман *общинно-крестьянских устоев*.

При очевидном жанровом своеобразии каждой из этих форм все они тем не менее вызваны к жизни насущными *общественными задачами* («исправление нравов», национально-патриотическое воспитание, апология «высокой» личности) или *вопросами* (женским, крестьянским, рабочническим, старообрядческим, аристократическим, общинно-«мирским»). Что и превращает перечисленные романы в отечественную разновидность того *социального эпоса* (или — эпоса социальной жизни), которым по преимуществу были произведения западноевропейских романистов. Отсюда, в частности, определенный жанровый параллелизм отдельных *социальных* русских романов с их западными аналогами даже в том случае, когда прямая зависимость от них исключалась. А он по крайней мере на тематическом уровне заметен между «простонародными» романами Д. Григоровича и «деревенскими» повестями (М. де Вогюэ называл их романами) Жорж Санд («Франсуа-найденыш», «Чертова лужа», «Маленькая Фадетта»), а также романами П. Засодимского, Н. Златовратского, с одной стороны, и — «Историей одного крестьянина» (1868—1870) Эркмана-Шатриана — с другой.

«Мы, русские, — утверждал между тем Л. Толстой, — вообще не умеем писать романов в том смысле, в каком понимают этот род сочинений <...> в Европе. Русская <...> художественная мысль не укладывается в эту рамку и ищет для себя новой». И в доказательство указывал на главные сочинения А. Пушкина и гоголевские «Мертвые души», называл «Семейную хронику» С.Т. Аксакова, «Записки из Мертвого дома» Ф. Достоевского, «Былое и думы»

А. Герцена, имел в виду, конечно, и собственную «Войну и мир». Вне сомнения, он включил бы в этот ряд и произведшего на него «оч. большое» впечатление лермонтовского «Героя нашего времени», «Обыкновенную историю» («Вот где учишься жить»), «Обломова» («капитальнейшая вещь») И. Гончарова.

Но ведь эти и примыкающие к ним однородные произведения И. Тургенева, Достоевского и Л. Толстого в своей совокупности и составляют тот *центральный* и *вершинный* в русской литературе XIX века тип отечественного романа, которого мы лишь коснулись во вступительной лекции данного курса и который следует назвать романом *онтологического* пафоса, или *социально-универсальным*.

Его жанровое своеобразие определено преломлением в нем и самых значительных общественных проблем России через «вековые» (Ф. Достоевский) — бытийные и эсхатологические — устремления, противоречия и драмы «самого человека» (И. Гончаров). Он вполне отвечал прогнозу В.Г. Белинского, писавшего в 1842 году: «...искусство нашего времени есть выражение, осуществление в изящных образах <...> современной думы о значении и цели жизни, о путях человечества, о вечных истинах бытия...» («Речь о критике»). Таков уже пушкинский «Евгений Онегин», заглавный герой которого ориентирован автором не на ту или иную локальную идеологию эпохи (европеизм, раннее славянофильство, декабризм и т.п.), а на такие извечные сущности, как «Идеал, Рок, Жизнь» (Ю. Лотман).

Эсхатологический (и в этом смысле «экзистенциальный») угол зрения на современность будет вместе с пушкинским историзмом унаследован от «Евгения Онегина» авторами и «Героя нашего времени», и «Мертвых душ», и «Обломова», и «Отцов и детей», «Анны Карениной», «Братьев Карамазовых». Это первое.

Не менее важно и другое. Русский социально-универсальный роман XIX века немыслим без *лично* развитого героя. И вместе с тем (в отличие от романа романтического или «романа успеха») только индивидуально-личными проблемами никогда не замкнут. Не приемля наличных социальных связей, сословно-иерархических или буржуазно-индивидуалистических, его герой с самого начала одухотворен поиском нового — *гармонического* единения с началами общими, как социально-историческими (нацией, народом, человечеством), так и с миром дольным и горним — природой, мирозданием, Божеством.

Стремящийся «захватить всё» (Л. Толстой), «перервать все вопросы» (Ф. Достоевский), русский классический роман в итоге

становится *одновременно* как «энциклопедией русской жизни», так и художественной «книгой бытия», обретая в силу этих качеств уже с 1850-х годов главенствующее положение в русской, а к годам 1880-м и в европейской прозе. Не регламентированный ни темой, ни текущей общественной задачей, ни тем или иным жанровым каноном, он оказывается и наиболее *свободным* и *вариативным* в своих формах, а также в высшей степени удовлетворяющим тем требованиям *художественности* (словесного искусства), которые черпались из первых же его образцов.

В каком отношении вершинная форма русского романа XIX столетия относится к предшествующим ей отечественным типам этого жанра?

Соглашаясь с тем, что «рассматривать возникновение и развитие русского романа XIX века только как преемственное продолжение романа XVIII века было бы неправильно», авторы академической «Истории русского романа» тем не менее полагали, что прозаики допушкинской поры «сыграли <...> важную роль в подготовке и формировании принципов реалистического романа следующей эпохи» («История русского романа». М., 1962. Т. 1. С. 23, 9).

Непосредственно имелся в виду русский нравоописательно-дидактический роман 1810—1820-х годов и в особенности «Российский Жилбаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова». Аналогичной точки зрения на это произведение В.Т. Нарезного в его связи с «Мертвыми душами» Н.В. Гоголя придерживались, вслед за В.Ф. Переверзевым и Н.Л. Степановым, Н.А. Вердеревская и Ю.В. Манн. Но основательна ли она?

Думаем, лишь с той принципиальной оговоркой, что связь эта ограничивается сходством жизненного материала, а не жанрового содержания. Однако *материальные* переклички, реминисценции, даже прямые заимствования вообще в природе литературного процесса: прозаик М. Лермонтов в *этом* отношении в известной мере обязан повестям А. Бестужева-Марлинского, Ф. Достоевский в «Преступлении и наказании» и «Скверном анекдоте» — «Неудавшейся жизни» (1850) и «Лотерейному балу» (1845) Д. Григоровича, а А. Чехов — некоторым рассказам Николая Лейкина. В гоголевских «Мертвых душах» есть реалии и фигуры, восходящие не только к прозе Нарезного, но и к «Ивану Выжигину» (1829) Ф. Булгарина: дамы-сплетницы, помещики Глаздурины и Россиянов, образцовый бюрократ Петр Петрович Виртугин, предвосхищающие гоголевских дам, «просто приятную» и «приятную во всех отношениях», Ноздрева, а также Костанжогло и «идеального чиновника» из второго тома поэмы.

Что касается выгодного для В. Нарезного определения В. Белинского («Нарежный — «родоначальник» русских романистов), то его истинный смысл выясняется лишь в контексте всего высказывания критика. «Я не буду, — писал он в обзоре “Русская литература в 1841 году”, — исчислять всех повестей и романов, всех новеллистов и романистов: это был бы бесполезный разговор. Романистов было много, а романов мало, и между ними совершенно забыт их родоначальник — Нарезный. <...> В 1824 он издал «Бурсака», а в 1825 — «Два Ивана», романы, запечатленные талантом, оригинальностью, комизмом, верностью действительности. Их обвиняли тогда в грубой простонародности, но главный их недостаток был в бедности внутреннего содержания. Он еще написал что-то вроде «Русского Жилблаза», который был почище всех Выжигиных, хотя и имел несчастье подать повод к появлению этих литературных бродяг и вырождков... Лучший романист пушкинского периода, без сомнения, Лажечников». Если Нарезный, по Белинскому, и первый отечественный романист, то по отношению не к Пушкину, Лермонтову, Гоголю, а к Булгарину, А. Погорельскому, В.А. Ушакову, И.Т. Калашникову, Д.Н. Бегичеву, А.Н. Степанову и другим *нравописателям* конца 1820—1830-х годов. Позднее Белинский и прямо противопоставит создателю «Российского Жилблаза...» И.И. Лажечникова как автора, чьи романы «были фактами *эстетического* и нравственного образования русского общества» (курсив мой. — *В.Н.*).

В 1980-е годы в качестве непосредственного предшественника русского классического романа XIX века назывались и более ранние, чем романы В. Нарезного, образцы русской прозы типа анонимного «Несчастливого Никанора», «Невидимки» и «Ваньки Каина» Матвея Комарова, «Похождений Ивана Гостиного сына» И. Новикова. И в особенности — «Пересмешник, или Словенские сказки» (1766—1768) М.Д. Чулкова. Активным сторонником этой, восходящей к В.В. Сиповскому (см.: Сиповский В.В. Очерки из истории русского романа. СПб., 1910) точки зрения выступила белорусская исследовательница О.М. Калашникова, считающая чулковский «Пересмешник...» «первым русским реально-бытовым романом», заложившим «основы национально-самобытной жанровой модели» российского романа в целом. Так ли это?

Откровенная ориентация «Пересмешника...» на «Комический роман» (“Le roman comique”, 1651—1657) французского писателя Поля Скаррона не помешала Чулкову создать произведение неординарное, вторая часть которого («Словенские сказки»), заметим кстати, послужила одним из источников для пушкинской

поэмы «Руслан и Людмила» (фантастический мотив отделенной от тела, но «говорящей» Головы). Впервые заключив — вопреки жанровому пуризму классицизма — в рамках одного сочинения сюжеты «высокие» с «низкими», отбросив дидактику во имя комической стихии, реализуемой приемами перелицовки (травестирования) и пародирования, бурлеска и фарса, карнавально-театральной маски, а также в духе народно-смеховых форм, Чулков показал себя даровитым учеником французского оригинала. Но достаточно ли этого, чтобы считать его «Пересмешник...» предтечей, например, «Евгения Онегина» или «Мертвых душ»?

Думается, нимало. Во-первых, нравописание, в котором О. Калашникова усматривает одну из основных заслуг «Пересмешника...», вовсе не станет ведущим структурообразующим стимулом ни в пушкинском «романе в стихах», ни в гоголевской «поэме», ни в «сочинении», как назвал своего «Героя нашего времени» М. Лермонтов. Во-вторых, бытопись чулковского произведения, сколько бы ни искать в нем «элементов реализма», — не реалистическая, а эмпирическая и натуралистическая, и сверх того в значительной степени деформированная комической, порой откровенно фарсовой задачей, в полной согласии с литературной традицией того времени (*указать цель сочинения*) оговоренной автором уже в авторском «Предуведомлении» к книге («будет она полезным препровождением скучного времени...»). И мотивированной так: «Человек, как сказывают, животное смешное и смеющееся, пересмевающее и пересмевающееся; ибо все мы подвержены смеху и все смеемся над другими».

Комическо-травестийная и пародийная задача «Пересмешника...», будучи главной в нем, предопределила и его жанр. Это не роман, «новаторский по форме и методу», и не «механическое соединение разных модификаций романа европейского типа — авантюрного и плутовского» (*Калашникова О.Л.* Становление русского реально-бытового романа. Днепропетровск, 1996. С. 37), а, в точном согласии с его названием, *пересмешник*, т.е., по В. Далю, книга-насмешник, «пересмевающая других». Именно — *высокие* жанры классицизма и отвечающим им стили. Типологически она стоит в том же ряду, что и написанные нарочито низким слогом «срамные» стихотворения И.С. Баркова, а также ироикомиическая поэма В.И. Майкова «Елисей, или раздраженный Вакх» (1771), в свой черед восходящая к скарроновским образцам и сочетающая «в предалах одного и того же произведения <...> свободно и непринужденно <...> черты бурлеска и шутливой перелицовки героической поэмы» (История всемирной литературы. Т. 5. М., 1988. С. 386).

Предпринимаемые время от времени попытки возвести классический русский роман XIX века к русской прозе века XVIII резко противоречат восприятию последней крупнейшими представителями новой русской литературы. Так, Н.М. Карамзин, противопоставивший в своей статье «Пантеон русских авторов» (1802) всем романам Федора Эмина «собственную жизнь его, как он рассказывал ее своим приятелям», о других романистах этого времени, в том числе и о М. Чулкове, не поминает вовсе. В.А. Жуковский, перечислив в 1808 году «романы ужасные, забавные, чувствительные, сатирические, моральные и прочее», о которых «гремят книгопродавцы», заключает: «В чем достоинство этих прославленных романов? Всегда почти в одном великолепном названии, которым обманывают любопытство» (см.: В.А. Жуковский-критик. М., 1985. С. 29—30). «Знаете ли вы, милостивые государи и читатели, — говорит в своей повести «Княжна Мими» (1834) В.Ф. Одоевский, — что писать книги дело очень трудное? Что из книг труднейшие сочинения, это романы и повести? Что из романов и повестей труднейшие те, которые должны писаться на русском языке?» Наконец, А.С. Пушкин, советуя в 1825 году А.А. Бестужеву «взяться за роман», вопреки, казалось бы, очевидным фактам подчеркивает: «...у нас ты будешь первый во всех значениях этого слова».

Такое «забвение» предшественников явилось следствием все более возрастающего с начала 1820-х годов XIX века сознания качественной грани, лежащей между прозой (романом) традиционной, с одной стороны, и должной, грядущей — с другой. Вскоре различие это было закреплено и теоретически — посредством термина *художественность*.

«Понятие о художественности, — вспоминал П.В. Анненков, — является у нас в половине тридцатых годов и вытесняет сперва прежние эстетические учения о добром, трогательном, возвышенном и проч., а наконец, и понятие о романтизме» (Анненков П.В. Воспоминания и критические очерки 1848—1868 годов. Отдел второй. СПб., 1879. С. 3—4). Действительно, учение о художественности, одушевившее уже разбор Белинским в 1835 году гоголевских повестей, свою завершенность обрело в статьях критика на рубеже 1830—1840-х годов, реализуясь затем в анализе «Героя нашего времени», «Мертвых душ» и особенно творчества А. Пушкина как первого «поэта-художника» Руси.

Однако в литературной *практике* критерий художественности — в значении собственно *эстетической* сущности и ценности литературы как *словесного искусства* — присутствует по меньшей мере десятилетием раньше. На вопрос В. Жуковского «какая цель

у «Цыганов»» Пушкин отвечает словами (в передаче А. Дельвига) Ф. Шлегеля: «Вот на! Цель поэзии — поэзия...». Прочитав в книге П.А. Вяземского о драматурге В. Озерева пассаж «Обязанность <...> всякого писателя есть согреть любовью к добродетели и воспалить ненавистью к пороку», т.е. быть моралистом и нравоучителем, Пушкин возражает: «Ничуть. Поэзия выше нравственности — или по крайней мере совсем иное дело». В 1836 году создатель «Евгения Онегина» уже констатировал: «Мелочная и ложная теория, будто бы *польза* есть условие и цель изящной словесности, сама собой уничтожилась. Почувствовали, что цель искусства есть *идеал*, а не *нравоучение*» (Пушкин А.С. Пол. собр. соч.: В 10 т. 3-е изд. М., 1962—1966. Т. X. С. 141, 350, 404).

Это была фиксация огромного сдвига, отделившего как новое теоретическое понимание литературы и искусства (Кант, братья Шлегели, Ф. Шеллинг и др.) от их просветительно-рационалистической концепции (Буало, Баттё, Готшед, Эшенбург, Сумароков), так и самую создаваемую Пушкиным, Гоголем, Лермонтовым художественную прозу (роман) от прозы и романа XVIII века, являвших собою, по определению Пушкина, не столько эстетическое, сколько «педагогическое занятие» (там же. С. 189).

ОБЩЕСТВЕННО-ИСТОРИЧЕСКИЕ, ЛИТЕРАТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ И ЯЗЫКОВЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ РУССКОГО СОЦИАЛЬНО- УНИВЕРСАЛЬНОГО РОМАНА

Теоретически и практически сформировавшаяся в России на рубеже 1820—1830-х годов категория (и критерий) *художественности* стала *эстетической* предпосылкой для создания в стране вместо господствующего дотоле романа *нравоучительного* романа как *словесного искусства*, одухотворенного имманентным искусству же *идеалом* гармонического человека и общества («Идеал, — скажет, как бы развивая сходную мысль Пушкина, Л. Толстой, — есть гармония. Одно искусство чувствует это»). Воздействующая на этот процесс наиболее активно названная предпосылка вместе с тем лишалась своей эффективности без качественного преобразования и традиционного литературного *языка*. Требовал художественный роман и героя принципиально нового в сравнении с тем или иным *сословным индивидом* склада. Но прежде чем стать лицом литературным, он должен был бы иметь немало прототипов в самой жизни, что предполагало и ее крупные структурные изменения. В конечном счете становление классического русского романа (высокохудожественной поэзии, драмы), таким образом, обуславливалось *общественно-исторической* новизной самой России в том же хронологическом периоде ее развития.

К характеристике этой новизны мы, однако, обратимся в конце этой лекции, после разъяснения двух первых предпосылок русского социально-универсального романа.

Что такое *художественность* в конкретном содержании этого литературного качества и критерия? Ведь в различных течениях отечественной литературы XIX века (например, в романтизме и в физиологических очерках «натуральной школы») и у разных писателей и критиков (скажем, у А. Фета и Н. Некрасова, у И. Тургенева и Н. Чернышевского) она обретала не только понятное индивидуальное своеобразие, но и трактовалась с акцентами на весьма разных ее гранях. Что, однако же, не исключало ряда об-

щих и устойчивых требований и свойств художественности, присущих и предъявляемых любому русскому роману, претендующему стать фактом словесного искусства. Ранее и полнее других отечественных критиков и эстетиков они были — на основе творчества А. Пушкина, М. Лермонтова и Н. Гоголя — выявлены и сведены в своеобразный «кодекс» В. Г. Белинским.

Прежде всего это особая природа *творческой* («поэтической») *идеи*, воспринимаемой, в отличие от любой отвлеченно-умозрительной мысли (морально-нравственного поучения, философской системы, учения, доктрины) «не какою-либо одною способностью <...> души, но всею полнотою и целостью <...> нравственного бытия <...> художника» (и его читателя, слушателя, зрителя). Это особенность и литературной *формы*, призванной не украсить (различными тропами, риторическими стилистическими фигурами, иными средствами занимательности) или сделать более доступным некую *отвлеченную* мысль, а явиться целостно-цельной плотью идеи *творческой*, благодаря чему в художественном произведении «нет границы между идеею и формой, но та и другая являются целым и органическим созданием». Наконец, это и понимание самого художественного произведения как «особого, замкнутого в самом себе мира», все компоненты и элементы которого по закону поэтической необходимости верны и себе и целому. А также — требование *объективности* творца, необходимой для воссоздания действительности в ее «полноте и цельности» (Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953—1959. Т. VIII. С. 312; Т. III. С. 473, 414).

Русским автором, произведения которого отвечают всем требованиям художественности, В. Белинский считал А. Пушкина, названного им первым «поэтом-художником Руси», да и создателем в России литературы как словесного искусства. «...До него, — писал критик, — у нас не было даже предчувствия того, что такое искусство, художество... До него поэзия была только красноречивым изложением прекрасных чувств и высоких мыслей <...>, к которым она относилась как удобное средство для доброй цели...» (там же. Т. VIII. С. 319).

В свете всей допушкинской *поэзии* последнее утверждение критика неточно. Белинского здесь опровергает сам Пушкин своими высокими оценками не только В. Жуковского («Его стихов пленительная сладость / Пройдет веков завистливую даль...»), К. Батюшкова, И. Крылова, но и «некоторых од» Г. Державина, исполненных «порывами истинного гения», и ломоносовских «преложений псалмов» и «подражаний высокой поэзии священных книг» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 3-е изд. Т. VII. С. 19, 29).

Разноречие между критиком и поэтом сменяется, однако, их полной солидарностью, как только речь заходит о допушкинской прозе (романе). «В прозе мы имеем, — говорит Пушкин даже в 1831 году, — историю Карамзина, два-три романа появились только в последнее время» [имеются в виду, очевидно, романы В. Нарезного «Бурсак» (1824) и «Два Ивана, или Страсть к тяжбам» (1825), произведения нравоучительные, а не художественные]. Не меняла, в глазах Пушкина, ситуацию и проза Карамзина, потому что, называя ее «лучшей», поэт тут же уточнял: для русской прозы «это еще похвала небольшая» (там же. С. 16). Дело в том, что и обязанная своим рождением Карамзину проза русских сентименталистов, как и западноевропейский сентиментальный роман ричардсоновского типа (помните его пушкинскую оценку: «Роман классический, старинный, / Отменно длинный, длинный, длинный, / Нравоучительный и чинный...»), тоже не порывали ни с дидактикой, ни с «рационалистическим пониманием человеческой психологии» (Б. Мейлах). Ни то, ни другое между тем не будет приемлемо уже для первых образцов русского социально-универсального романа, сразу же задавших ему высочайший художественный уровень, — пушкинского «Евгения Онегина» и лермонтовского «Героя нашего времени».

Переходим к *языковой* предпосылке этой вершинной и центральной формы отечественного «эпоса нового мира», как называл роман В. Белинский. Ее возникновение стало итогом того процесса *децентрализации языкового сознания*, который резко активизировался в России также к середине 1820 — началу 1830-х годов.

Как следует из соответствующих работ М.М. Бахтина, централизация языкового сознания — отличительное свойство феодально-иерархического (сословного) общества (и, дополним замечательного ученого, обществ *тоталитарных*, т.е. фактически подмененных проникающим и контролирующим всю и всякую народную жизнь и деятельность государством). Свое выражение она находит в господстве над всеми речевыми пластами и нормами национального языка речи официально-государственной, выступающей как «непререкаемо-авторитетный единый язык».

Так, в *советском* обществе речевая деятельность разных людских контингентов вольно и невольно настраивалась на языковую норму, насаждаемую и закрепляемую государственными (ведь других и не было) органами печати, а также телевидением и радиовещанием. Крайним выражением этой нормы в ее официально-бюрократическом языковом проявлении стал советский «*новояз*» (Дж. Оруэлл), цель которого состояла не в раскрытии реального

смысла называемых вещей и явлений, а в придании им значений, требуемых официальной идеологией и пропагандой. В результате появлялись, с одной стороны, языковые клише с интенцией только возвышающей, типа «Партия и *родное* советское правительство»; «партия — наш рулевой»; «партия — ум, честь и совесть нашей эпохи»; «партия и народ едины»; «советская демократия — высшая форма демократии» и т.п., а с другой — заведомо унижающей и шельмующей, вроде определений «инакомыслящие», «отщепенцы», «диссиденты» (от лат. *несогласный, противоречащий*) и т.д. Вовсе не исключалось и полное смысловое извращение явления, о котором шла речь. Например, при очередных «выборах» Л.И. Брежнев (уже многолетнего генерального секретаря ЦК КПСС и прочая, и прочая) в члены Верховного Совета избирателям округа Москвы, где он баллотировался, неоднократно напоминалось, что они... «должны быть достойны своего кандидата».

За советский период России даже ее разговорный русский язык не устоял перед агрессией всевозможных казенных речений и штампов — от бесконечных «повышенных обязательств» (кто только не брал их на себя к очередному государственному празднику или юбилею!) до бесконечно же решаемых «вопросов». В 1930-е годы эту разъедающую живое народное слово языковую коросту блестяще вскрывал в своих *сказовых* текстах Михаил Зощенко. Но после 1946 года с его разгромным постановлением ЦК КПСС о литературных журналах «Звезда» и «Ленинград» борьба и за чистоту родной речи («Мы сохраним тебя, русская речь, / Великое русское слово — клялась в 1841 году Анна Ахматова. — Свободным и *чистым* тебя пронесем...») могла стоять жизни. И вот в 1960-е годы я как-то слышу от своей знакомой, «образованной» (заочно окончила истфак педагогического института) работнице одного из брянских Райкомов КПСС, всерьез заявляющей: «Я сегодня решаю *банный* вопрос»... Что означало: «Нынче я иду в баню».

Если в постсоветской русской литературе оппозиция к советскому «новоязу» привела чуть ли не к легализации языка *матерного* (у Юза Алешковского, а также Виктора Ерофеева, Владимира Сорокина и др.), то в отечественной литературе века XVIII она выразилась в «срамном слове» И.С. Баркова, в «пересмехании» и пародиях на «высокий штиль» (и такие же жанры) М. Чулкова, В. Майкова, позднее В.Л. Пушкина (в поэме «Опасный сосед») и др.

Централизация языкового сознания покоится на ошибочном или нарочитом представлении о языке как явлении статичном, неизменном и единообразном. Децентрализация языкового сознания, напротив, исходит из осознания и признания реальной

сущности языка как явления живого и многообразного, меняющегося и развивающегося. Язык полон жизни в той же мере, что и она сама. Есть язык официальный, и есть народный, диалектный (местный), групповой (жаргон, арг, феня), корпоративный (сленг), наконец, и общенациональный — литературный.

По М. Бахтину, есть язык года, месяца, недели, даже одного дня. В разные моменты советской России в роли последнего выступали слова (при Л. Брежневе) «волнительный» (вместо менее «изящного» «волнующий»), «судьбоносный» (при М. Горбачеве); в наши дни их место заняло ставшее почти лексическим паразитом наречие «достаточно» в несвойственных ему сочетаниях (то и дело по телевидению слышишь: «Этот вопрос *достаточно* тяжелый», «Он попал к нам *достаточно* измученным»; «Он человек *достаточно* бедный»; «Все это *достаточно* глупо», и т.п.).

В своей объективной исторической причине децентрализация русского языкового сознания — следствие того общеевропейского кризиса феодально-иерархической структуры в итоге Великой французской революции, наполеоновских войн, антифеодальных движений в Португалии, Неаполе и национально-освободительной войны в Греции, который, как показало восстание декабристов, к началу двадцатых годов XIX века распространился и на Россию. В своем непосредственном выражении он проявился в ней и в постепенном расширении государственной речевой нормы за счет иных языковых пластов, существующих в национальном языке.

В русском *литературном* языке тот же процесс породил три реформы, довольно точно отразившие новые структурные тенденции изменения в российском обществе, наметившиеся к тому же времени. Говорим о ломоносовской идее *трех литературных штилей*, реформе Н.М. Карамзина и реформе пушкинской.

Первая была языковым отражением и выражением трех жизненных «материй» («высокой», «средней» и «низкой»), еще параллельных основным ступеням и ценностям феодально-сословной иерархии, но уже в просвещенной ее трактовке. В итоге в литературный язык были наряду с «высокими» и «важными» допущены слова и речения обыкновенные, пусть пока лишь в «низких» жанрах.

Карамзинская реформа, ориентировавшая русский литературный язык на разговорный язык *дворянского салона* с уклоном в его «изящную» (на деле — *чувствительную*) часть, явилась уже известным актом его демократизации.

Однако подлинная децентрализация феодального языкового сознания в русской литературе произошла только благодаря языковой реформе Пушкина и в его произведениях, речь которых

стала базироваться на всем богатстве народно-национального русского языка.

Одним из следствий пушкинской языковой реформы было и явленное прежде всего в «Евгении Онегине» *двуголосое* (М. Бахтин) *повествовательное* слово, вобравшее в себя интенцию как автора литературного произведения, так и его героев, например Татьяны Лариной или Евгения Онегина. Пришедшее на смену «прямому авторскому» (М. Бахтин) (монологизированному) слову, отличавшему русскую прозу XVIII века, независимо от того, была ли она обличительной (как сатирические журналы М. Чулкова, Н. Новикова, И. Крылова), патетической (как Радищевской «Путешествие из Петербурга в Москву»), чувствительной (как повести и романы Н. Карамзина, П. Львова, Ф. Эмина), «высокой» или «низкой», *двуголосое повествовательное* слово, согласно М. Бахтину, явилось одним из важнейших языковых условий художественности.

А теперь о том общественно-историческом сдвиге в положении и структурном характере российского общества (и человека), которому, как было уже сказано, обязаны своим возникновением и сами основные предпосылки русского социально-универсального романа — категория художественности и децентрализованное языковое сознание.

Его источник мы уже назвали — это общеевропейский кризис феодально-сословных обществ. Иначе говоря, тот «переломный момент в истории европейского человечества», который ознаменован «выходом его из условий социально замкнутого и глухого патриархального состояния в новые условия международных, междязычных связей и отношений» (*Бахтин М.М. Эпос и роман // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 455*).

В России началом исхода из национальной замкнутости к «все-человечности» (Ф. Достоевский) стало время петровских преобразований, порождавшее тем самым и известный потенциал общественно-литературной потребности в романе, точнее, в предроманных формах типа, например, «Истории о российском матросе Василии Кориотском и о прекрасной королевне Ираклии Флоренской земли». Однако сохраняющееся на протяжении XVIII столетия господство сословного человека и сословно-опосредованных, а не прямых персональных отношений людей друг с другом, а также централизованного языкового сознания и просветительно-рационалистического понимания литературы как нравоучения не позволяли роману занять должное место в жанровой системе не только русского классицизма, но и сенти-

ментализма. Да и подлинная «эпоха русского универсализма», имеющая определяющее значение для всей *последующей* духовной русской культуры, наступит, как основательно считал Н.А. Бердяев, лишь столетие спустя, не ранее рубежа десятых-двадцатых годов XIX века.

Не ранее этой поры появляются, как мы видели, существенные перемены в русском литературно-эстетическом и языковом сознании. Но прежде всего — в структуре самой российской *личности*, пока, конечно, из образованного и материально обеспеченного слоя России. «Родилась, — констатировал Белинский в статье “О русской повести и повестях г. Гоголя” (1835), — идея человека, существа *индивидуального*, отдельного от народа, любопытного без отношений, *в самом себе...*» (курсив наш. — В.Н.).

В массе прежних *сословных* людей начал формироваться человек, переросший сословные (кастовые, корпоративные) связи, нравственные нормы и идеалы, сознавший свои *индивидуально-неповторимые* права и ценности и по крайней мере открывший для себя возможность прямых связей с «общинностями» (А. Герцен) совершенно иного масштаба и свободы, чем патриархальная семья, то или иное сословие и всё традиционное государство с царем-«батюшкой» во главе. В русской литературе первыми примерами такой личности будут «современный человек» Пушкина и Лермонтова — Евгений Онегин и Григорий Печорин.

Именно структурно-внутренним изменениям в самом русском обществе и ее личностно развитом представителе, а не простым количественным накоплениям в допушкинской, еще не художественной или только предхудожественной русской прозе обязан своим становлением и русский классический — социально-универсальный — роман XIX века. Зарождение его датируется совершенно точно: это 1823 год — начало работы А. Пушкина над «Евгением Онегиным».

ОСНОВНЫЕ ЖАНРОВЫЕ ФАЗЫ РУССКОГО КЛАССИЧЕСКОГО РОМАНА (общая характеристика)

Выявление общественно-исторических, литературно-эстетических и языковых предпосылок русского социально-универсального романа XIX века — необходимое, но не последнее условие постижения его внутрижанровой *эволюции*.

Как и сама фиксация последней, так и ее научная ценность во многом обусловлены адекватностью изучаемому предмету *историографического* угла зрения на него. Что таким углом зрения не может быть хронология, думается, наглядно показала концептуальная неудача академической «Истории русского романа».

Применительно как к вершинной форме русского «эпоса нового мира», так и к его описанным выше неклассическим разновидностям, не более плодотворны, однако, и понятия «периода», «этапа», «стадии», кочующие из одной работы об истории отечественного романа в другую. Внесущностные в своей основе, они заслоняют от исследователя *имманентные* видоизменения каждой изучаемой романной формы, побуждая сосредотачивать внимание на внешних и частных (материальных, тематических, стилевых) сходствах или отличиях более поздних из них от предшествующих. Вольно или невольно центр изучения при этом сдвигается с конкретного структурообразующего начала литературного произведения (или их однородной группы) на «отразившиеся» в нем реалии самой общественной жизни. Между тем если та или иная романная форма и зависит — в своем становлении, а потом замене иной — от социальной действительности, то не в ее эмпирике, а в изменяющемся отношении *лично́стно развитого человека с общественным целым*. Ведь именно оно, стимулируя само появление романа, в своем видоизменении от одной исторической эпохи России XIX столетия к другой в значительной степени предопределяет и важнейшие жанровые *модификации* его отечественных форм на том же временном протяжении.

В том числе и романа социально-универсального, развитие которого с учетом и *общего* качественного отличия всех его произведений от форм иных и большого в сравнении с ними *долголетия*, впрочем, представляет собой не столько смену разных романых

типов, сколько движение от одной внутрижанровой *фазы* к последующей.

Понятие «фазы» — в связи с человеческой историей, культурой, философской мыслью, «сокровенным духом» (В. Белинский) художника — было не случайно широкоупотребительным в русской литературной мысли 1830—1870-х годов. Им пользуются Н.И. Надеждин, П.Я. Чаадаев, В.Г. Белинский, А.И. Герцен, И.А. Гончаров, Л. Толстой, Ф.М. Достоевский и др. Продуктивность категории определялась и определяется ее идентичностью не механическим и внешним, а органическим и диалектическим закономерностям развивающегося явления, имеющего, подобно человеку, своеобразные «возрасты» и в то же время не порывающего со своей общей природой. Это, во-первых. Во-вторых, фаза — понятие в той же мере временное (конкретно-историческое), как и типологическое: фиксируя и закрепляя собой качественное видоизменение постигаемого явления, она одновременно помнит и о том родовом начале, модификацию которого представляет. Наконец, фазисный принцип преобразует саму историю русского романа из той или иной апостериорной периодизации, а в объективную картину его рождения и последующего *самодвижения* и *саморазвития*.

Что касается русского социально-универсального романа, то он в своем *фазисном* изменении, на наш взгляд, проходит через три диалектически взаимосвязанные формы: роман *синкретический* («Евгений Онегин», «Герой нашего времени», «Мертвые души»), «персональный» роман *испытания* (романы И. Гончарова, И. Тургенева) и — роман *универсально-синтетический* («Война и мир», «Анна Каренина», «Воскресение» Л.Н. Толстого и романное «пятикнижие» Ф.М. Достоевского). Взаимоотношения указанных фаз между собой при этом выглядят так: отношение фазы второй к первой характеризуется в основном отталкиванием; третьей к первой — по преимуществу притяжением.

А теперь кратко о своеобразии каждой в отдельности.

Жанровый синкретизм начальной фазы русского социально-универсального романа был отражением и воплощением беспрецедентных по глубине и сложности общественных и литературно-эстетических задач, поставленных перед отечественным «эпосом нового мира» исторической действительностью 1830—1840-х годов. Формируясь на стыке «эпохи героев» и «современного прозаического состояния» (Гегель), роман Пушкина — Лермонтова — Гоголя преломлял и сопрягал в себе их лучшие начала: пушкинско-лермонтовский пафос сословно, эпохально и конфессионально неограниченной, самоценной и самодетальной личности и гого-

левский идеал этнического единства, способный, как полагал автор «Мертвых душ», реализоваться и в условиях патриархального общественного уклада. С учетом опыта мировой литературы от Библии, Гомера, Данте до Сервантеса, Гёте, Байрона и Б. Констана в нем предпринята попытка решить задачу «современного человека» как существа не индивидуалистического, а общественного — национального и всечеловеческого. Здесь, в частности, объяснение постоянного внимания к произведениям Пушкина, Лермонтова, Гоголя со стороны великих русских романистов 1860—1870-х годов, рожденных, в свою очередь, типологически сходной эпохой русской и европейской истории.

Наследуя от предшественников «механизм» двуголосой повествовательной речи, психологизм, искусство типологических обобщений, роман И. Гончарова и И. Тургенева вместе с тем в жанровом плане осознанно полемичен к стихотворно-«поэмной» (в «Евгении Онегине», героико-драматургической (в «Герое нашего времени») или собственно эпической (в «Мертвых душах») трактовке формы, что определяется как структурной новизной эпохи, *прозаизированный* («обыкновенный») характер которой признается уже закономерным и основным, так и «антигероическим» мышлением авторов «Обломова» и «Отцов и детей». В ползрения второй фазы отечественного социально-универсального романа, отмеченной *эпическим самоограничением*, прежде всего персонально развитая и сословно не ограниченная *личность*, устремленная к широким и *гармоническим* связям со своей нацией, миром природы, человечеством, вселенной и Божеством и пребывающая в напряженно-конфликтных отношениях с наличным обществом. Жанровый синкретизм первой фазы русского универсального романа уступил в «персональном» романе испытания место синтезу близких современному эпосу малых форм (философски углубленной любовной повести и поэтизированных очерков). Произведения Гончарова и Тургенева — наиболее строгий в жанровом критерии тип романа, отвечающий самосознанию данного жанра и типологически родственный его лучшим западноевропейским образцам (Жорж Санд, Г. Флобер, Ч. Диккенс, У. Теккерей).

Дегероизирующий в своей направленности «персональный» роман Гончарова и Тургенева вместе с тем не чужд мифотворчества, проявляющегося в *вечной* (библейской, литературно-архетипической) грани его персонажей и ситуаций, а также в универсализации трагических судеб центральных действующих лиц.

Вместе с тем роман Гончарова и Тургенева не столько растет из мифа, сколько миф творится или приспособляется к художественно-содержательным задачам данной формы — в первую очередь для абсолютизации драмы главного лица как неизбежного удела любой развитой личности.

В третьей фазе классического русского романа, представленной «пятикнижием» Достоевского и «Войной и миром», «Анной Карениной», «Воскресением» Л. Толстого, его универсально-синтетическая тенденция, а также национальное своеобразие и высочайший уровень художественности выявились наиболее полно и отчетливо.

Отвечающую, по убеждению Достоевского, самоопределению самого человека истину («тайну») о нем писатель формулирует уже в начальный период своего творчества в рамках произведений о «бедных людях». Это — пафос личности в ее самоценности и незавершимости социальными обстоятельствами. В «Записках из Мертвого дома» он дополнен идеей «волюшки» как права жить по свободному выбору; в «Записках из подполья» художник подвергнет анализу и антиномии абсолютной личностной воли-свободы. В «Преступлении и наказании», «Бесах», «Братьях Карамазовых» уже сам «гордый человек» — в перспективе своего свободного единения с народом (нацией) и человечеством — пытается ценою мучительных испытаний, падений и даже преступлений изжить свои внутренние противоречия, восходящие, по мысли романиста, к древней и столь же вечной коллизии Богочеловека и Человекобога, Христа и Антихриста.

Испытание человека в «пятикнижии» Достоевского Богом и Дьяволом, *свободным* («по совести») преступлением против христианской морали и таковой же нравственной Голгофой означало *мистеризацию* романа, позволяя художнику как вместить в его рамки главные онтологические и эсхатологические проблемы человечества, так и превратить его в своего рода очистительную купель для читателя, почти *практическое* средство его нравственного восстановления, преображения и спасения.

В универсально-синтетической фазе русского классического романа вновь, как в «Мертвых душах» Гоголя, активизируется роль мифа в его, однако, не богатырско-героических, а религиозно-христианских истоках. Исторический перевал, переживаемый Россией в 1860—1870-е годы, обостряет «предвечные вопросы» (Достоевский), создавая предпосылку для типологического параллелизма этой эпохи с не менее кризисной эпохой раннего христианства.

Приверженность Достоевского и Л. Толстого христианским постулатам сочетается у обоих романистов с постоянным испытанием их иными концепциями — от рационализма Просвещения и философского теизма Гегеля до атеизма и социализма. Эта способность русского социально-универсального романа 1860—1868-х годов рассмотреть любую проблему с учетом всех *pro* и *contra* и позволила ему «захватить всё» (Л. Толстой), «перерывать все вопросы» (Достоевский).

В 1902 году Лев Толстой высказал в уже цитированных нами беседах с А. Гольденвейзером и следующее наблюдение, имеющее прямое отношение к русскому «эпосу нового мира» в его развитии на протяжении XIX века. «Я думаю, — сказал он, — что каждый большой художник должен создавать и свои формы. Если содержание художественных произведений может быть бесконечно разнообразно, то также — и их форма. Как-то в Париже мы с Тургеневым <...> говорили об этом, и он совершенно согласился со мной. Мы с ним припоминали всё лучшее в русской литературе, и оказалось, что в этих произведениях форма совершенно оригинальная».

Далее Толстой перечислил *такие* произведения: «Мертвые души» Н. Гоголя («Что это? Ни роман, ни повесть»), «Записки охотника» («лучшее, что Тургенев написал»), «Мертвый дом» (т.е. «Записки из Мертвого дома») Ф. Достоевского, «Былое и думы» А. Герцена, лермонтовский «Герой нашего времени»), собственную повесть «Детство», подразумевая, конечно, и «Евгения Онегина», «Капитанскую дочку» А. Пушкина, а также свою «Войну и мир», которую в другом месте в свой черед называл не романом, не повестью, не исторической хроникой и т.п., а по аналогии с Библией — *книгой* или *писанием* (Александр Гольденвейзер. Вблизи Толстого. М., 2002. С. 81).

Экстраполируя мысль Толстого на целую национальную литературу, можно утверждать: каждая самобытная национальная литература создает и самобытные жанровые формы. Больше того — мера интереса, величия и вклада той или иной национальной литературы в сокровищницу литературы мировой в первую очередь определяется широтой и глубиной ее формально-жанрового новаторства. Ведь что такое *художественное содержание* того или иного произведения, если не совокупная *содержательность* всех его, этого произведения, *художественных форм*: конфликта, сюжета и композиции, стиля и ритма, образов (персонажей главных и второстепенных, пейзажей, портретов и интерьеров, ситуаций, сцен) и картин, размышлений и поступков действующих лиц, монологов, диалогов и полилогов и т.д. и.п. И в особенности его *жанра*, задающего самый *угол зрения* художника (и читателя) на

воссоздаваемую действительность (чувство, переживание), следовательно, как соответствующий ее охват, так и общую ее трактовку — лирическую ли, эпическую или драматургическую, а также восприятие — комическое, трагическое, ироническое, элегическое, сатирическое или бурлескное (пародийно-возвышенное) и др. А это уже предопределяет общее читательское впечатление от произведения, т.е. его важнейшую содержательную грань.

Из крупнейших литератур мира русская литература XIX столетия отличается, быть может, наиболее ярким формотворчеством и наибольшим количеством созданных самобытных жанров, что справедливо не только для романа, но и для поэзии (попробуйте отыскать в литературах иных аналоги, скажем, лирики Ф. Тютчева или таких «крестьянских» поэм Н.А. Некрасова, как «Мороз, Красный нос», «Кому на Руси жить хорошо») и драмы (где иноязычные образцы или равноценные подобию гоголевского «Ревизора», драматургии А. Чехова?).

Нигде, однако, оригинальность и масштабность жанрового новаторства русской литературы не выявились столь отчетливо, последовательно и мощно, как в русском классическом романе, прежде всего этой своей стороной поразившего и восхитившего своих первых западноевропейских исследователей М. де Вогюэ, Эмилию Пардо Басан и Георга Брандеса, а затем и большинство крупнейших прозаиков Европы, Азии, Северной и Южной Америки.

Русский классический роман вместе с тем отнюдь не был на литературной поле России некой одиночкой. Напротив, ему, как мы старались показать, в течение всего девятнадцатого века и предшествовали и сопутствовали по меньшей мере *одинадцать* форм иных, из которых лишь пять хронологически первых (роман нравоописательно-дидактический, исторический, романтический, сандовского типа и семейный) явились отечественными вариантами аналогичных западноевропейских образцов. Было бы тем не менее большой ошибкой счесть присутствие их в отечественной литературе случайным, а вклад в нее маловажным. Нет, они были в ней закономерны и необходимы, во-первых, потому и тем, что познакомили русских читателей и потенциальных писателей чуть ли не со всей *предшествовавшей* историей европейского романа, позволяя взять из нее всё лучшее, а во-вторых, — в качестве таких романских форм, на фоне и в полемике с которыми самоопределение, становление, наконец, расцвет русского социально-универсального романа состоялись не только в высшей степени успешно, но и в кратчайшие сроки.

Еще больше заслуг перед русским обществом и отечественной

литературой у тех жанровых разновидностей оригинального отечественного романа, что вызваны к жизни актуальными «идеями времени». Равно уступая классическому русскому роману-онтологическому и эсхатологическому пафоса в содержательности и художественности, он вместе с тем дополняет его как *социальный эпос* текущей российской жизни, а в ряде своих произведений (например, в «Господах Головлевых» М.Е. Салтыкова-Щедрина или «Устоях» Н.Н. Златовратского) достигает того уровня концептуальной глубины и художественности, которые соразмерны, а то и превосходят тематически близкие им романы О. де Бальзака («Гобсек», «Евгения Гранде», «Отец Горио», «Крестьяне») или Эркмана-Шатриана («История одного крестьянина»).

В настоящем лекционном курсе мы вычленили шесть таких жанровых форм: роман этнографический, о деловом человеке, роман русского позитивиста и оппозиционный ему роман «нигилиста», роман великосветский («бельэтажный») и роман общинно-крестьянских устоев. Вполне допускаем, что ими российский социальный эпос XIX столетия не исчерпан, и будем весьма рады, если кто-то из наших нынешних слушателей продолжит и обогатит его классификацию, способствуя тем созданию *современной* Истории Русского Романа в целом.

Перечень обязательных источников по курсу

Нарежный В.Т. Российский Жилбаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова.

Булгарин Ф.В. Иван Выжигин.

Загоскин М.Н. Юрий Милославский, или Русские в 1612 году.

Лажечников И.И. Ледяной дом.

Гоголь Н.В. Тарас Бульба.

Толстой А.К. Князь Серебряный.

Данилевский Г.П. Княжна Тараканова.

Полевой Н.А. Клятва при гробе господнем, Живописец.

Бестужев-Марлинский А.А. Фрегат «Надежда», Мечь, Амма-лат-Бек.

Одоевский В.Ф. Русские ночи.

Тур Е.В. Племянница.

Аксаков С.Т. Семейная хроника.

Толстой Л.Н. Семейное счастье.

Григорович Д.В. Рыбаки.

Мельников-Печерский П.И. На горах.

Писемский А.Ф. Тысяча душ.

Чернышевский Н.Г. Что делать?

Крестовский В.В. Панургово стадо.

Лесков Н.С. Некуда.

Засодимский П.В. Хроника села Смурина.

Златовратский Н.Н. Устой.

Боборыкин П.Д. Василий Тёркин, Китай-город.

История русского романа. Т. 1 и 2. Издательство АН СССР. М.; Л., 1962, 1964.

Бахтин М.М. Эпос и роман // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Беглов В.А. Эпопея в русской литературе. М., 2005.

Недзвецкий В.А. «Захватить все» (чем жив герой русского классического романа) // Недзвецкий В.А. От Пушкина к Чехову. 3-е изд. М., 2002.

Недзвецкий В.А. Русский социально-универсальный роман. Становление и жанровая эволюция. М., 1997.

Недзвецкий В.А. Роман Н.Г. Чернышевского «Что делать?» и его оппоненты. М., 2003.

Старыгина Н.Н. Русский роман в ситуации философско-религиозной полемики 1860—1870-х годов. М., 2003.

Учебное издание

НЕДЗВЕЦКИЙ Валентин Александрович
ИСТОРИЯ РУССКОГО РОМАНА XIX ВЕКА
Неклассические формы
Курс лекций

Корректор *Е.А. Босина*

Технический редактор *Н.И. Матюшина*

Обложка *Ю.Н. Симоненко*

Компьютерная верстка *Ю.В. Одинцовой*

Валентин Александрович Недзвецкий (р. 1936) – доктор филологических наук, заслуженный профессор МГУ, член-корреспондент Международной академии наук педагогического образования, лауреат Литературной премии им. И. А. Гончарова, автор свыше 250 научных публикаций, в числе которых девять монографий и ряд лекционных курсов.

Настоящий курс лекций, седьмой по счету, впервые обстоятельно анализирует разновидности русского «массового» романа XIX века, которые сопровождали и дополняли собою его классическую форму, представленную главными произведениями А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Гоголя, И. Гончарова, И. Тургенева, Ф. Достоевского и Л. Толстого.

ISBN 978-5-211-05839-2



9 785211 058392