DOI: 10.19195/0137-1150.170.1

Data przesłania artykułu: 29.03.2019

Data akceptacji artykułu: 10.05.2019

IRINA BELYAEVA

Moskiewski Miejski Uniwersytet Pedagogiczny

Moskiewski Uniwersytet Państwowy im. M. W. Łomonosowa, Rosja

„Мы, русские, вообще не умеем писать романов...”: к вопросу о национальной специфике жанра

Фрагмент из знаменитого суждения Льва Толстого о жанре *Войны и мира* (1869), что вынесен в заглавие статьи, грешит неполнотой — как любой отрывок, взятый из контекста. Но в принципе он верно передает мысль Толстого, который считал, что его новое сочинение трудно отнести к какому-либо привычному типу. Впрочем, писатель видел отличительную типологическую черту русского романа в его жанровой „инакости”:

Мы, русские, вообще не умеем писать романов в том смысле, в котором понимают этот род сочинений в Европе, и предлагаемое сочинение (*Война и мир*. — И. Б.) не есть повесть, в нем не проводится никакой одной мысли, ничто не доказывается, не описывается какое-нибудь одно событие; еще менее оно может быть названо романом, с завязкой, постоянно усложняющимся интересом и счастливой или несчастливой развязкой, с которой уничтожается интерес повествования¹.

Толстой фиксирует те признаки романного жанра — и отмечает, что их нет в его *Войне и мире*, — которые большей частью действительно ассоциируются с европейскими образцами, хорошо известными и востребованными в России. В другом наброске той же работы он замечает: „Я не знаю ни одного художественного русского романа, ежели не назвать такими подражания иностранным”², имея в виду, что последних было немало. Желая или не желая того, но Толстой в данном случае указывает на успешное освоение русскими писателями многочисленных моделей „скоттовского”, „лесаже-

¹ Л. Н. Толстой, *Вступления, предисловия и варианты начал „Войны и мира”*, [в:] он же, *Полное собрание сочинений: в 90 т.*, т. 13, Москва-Ленинград 1949, с. 54.

² Там же, с. 55.

ского”, „сандовского” и др. романов³. И нужно сказать, что бóльшая часть литературной продукции была именно такова. Однако, как отмечает далее писатель, „русская [...] художественная мысль” — в данном случае имеются в виду сочинения вершинного ряда — „не укладывается в эту рамку и ищет для себя новой”⁴. В работе *Несколько слов по поводу книги „Война и мир”* Толстой поясняет и развивает свою мысль:

История русской литературы со времени Пушкина не только представляет много примеров такого отступления от европейской формы, но не дает даже ни одного примера противного. Начиная от *Мертвых Душ* Гоголя и до *Мертвого Дома* Достоевского, в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести⁵.

Не один Толстой понимал, что его романное творчество отстоит от европейских образцов. Можно сослаться на известное письмо Пушкина к Петру Вяземскому, в котором он признается, что пишет „не роман, а роман в стихах” и видит в этом „дьявольскую разницу”⁶, или припомнить признание Тургенева в том, что его опыты в области романа далеки от привычного представления о романной форме: „что бы я ни писал, у меня выйдет ряд эскизов”⁷. К этой группе можно отнести и „странный” роман Лермонтова *Герой нашего времени* (1840), который автор, как и создатель *Войны и мира*, предпочитал называть „книгой”⁸, или недоразвившуюся в роман, как это подчас определяется в исследовательской традиции, поэму Гоголя, которую сам автор на самом деле противопоставлял роману в европейском его понимании⁹. Или рассуждения Гончарова о „захватывающем все”¹⁰ современном романе, в который может вместиться не меньше чем „вся жизнь, и целиком, и по частям”¹¹.

³ См.: В. А. Недзвецкий, *История русского романа XIX века. Неклассические формы*, Москва 2011.

⁴ Л. Н. Толстой, *Вступления, предисловия...*, с. 55.

⁵ Л. Н. Толстой, *Несколько слов по поводу книги „Война и мир”*, [в:] он же, *Полное собрание сочинений: в 90 т.*, т. 16, Москва-Ленинград 1955, с. 7.

⁶ А. С. Пушкин, *Письмо к П. А. Вяземскому от 4 ноября 1823 года*, [в:] он же, *Полное собрание сочинений: в 17 т.*, т. 13, Москва 1996, с. 73.

⁷ И. С. Тургенев, *Письмо к И. А. Гончарову от 7 (19) апреля 1859 года*, [в:] он же, *Полное собрание сочинений и писем: в 30 т.*, *Письма: в 18 т.*, т. 4, Москва 1987, с. 36.

⁸ См.: М. Ю. Лермонтов, *Предисловие*, [в:] он же, *Собрание сочинений: в 4 т.*, т. 4, Ленинград 1981, с. 183–184.

⁹ „Роман не берет всю жизнь, но замечательное происшествие в жизни, такое, которое заставило обнаружиться в блестящем виде жизнь, несмотря на условленное пространство”. См.: Н. В. Гоголь, *Учебная книга словесности для русского юношества*, [в:] он же, *Полное собрание сочинений: в 14 т.*, т. 8, Москва-Ленинград 1952, с. 482.

¹⁰ И. А. Гончаров, *Письмо к П. А. Валугеву от 6 июня 1877 года*, [в:] он же, *Полное собрание сочинений: в 8 т.*, т. 8, Москва 1980, с. 428.

¹¹ И. А. Гончаров, *Обрыв*, [в:] он же, *Полное собрание сочинений и писем: в 20 т.*, т. 7, Санкт-Петербург 2004, с. 39.

Толстой обозначил проблему специфики русского романа, которая является фундаментальной для русской литературы. Вопрос о национальной специфике жанра, особенно если иметь в виду классические его образцы, считающиеся вершинными не только в русской, но и в мировой литературе, так или иначе поднимался в лучших научных исследованиях почти всегда, особенно когда речь заходила об аспектах генезиса и типологии¹². С одной стороны, русская литература будучи, особенно в XVIII–XIX вв., всегда в хорошем смысле догоняющей, опиралась на жанровые модели, разработанные в европейской традиции. С другой — она всегда оставалась в области генетической памяти слова, которое обладало презумпцией духовной сверхзадачи. В „русском классическом романе”¹³ эти тенденции сошлись наиболее ярко и образовали действительно совершенно уникальное явление.

Размышляя о глубинных отличиях русского романа от европейской романной ветви, Юрий Лотман в свое время обратил внимание на разные модели „сюжетного пространства”, которые характерны для этих типологических рядов. По мысли Лотмана, западноевропейскому роману довлеет сказка (сюжет типа *Золушки*). „Сказочная основа” такого сюжета, как полагает ученый, „проявляется в высокой сюжетной функции конца и в том, что основным считается счастливый конец”¹⁴. Но даже если конец „несчастливый”, как это бывало, например, в некоторых романах карьеры, он „маркирован” просто как „нарушение нормы”¹⁵. Сюжетная схема европейского романа, в общем, конечно, смысле, рассматривается Лотманом как движение героя от худшего места к лучшему, что предполагает его внешнее перемещение, без значительных внутренних изменений. Русскому же роману довлеет миф, оттого и „понятие конца текста несущественно: повествование может начинаться с любого места и в любом месте быть оборвано”¹⁶. Однако это даже

¹² В. Я. Линков, *Свой путь русского реализма*, „Русская словесность” 2012, № 5, с. 9–21; Ю. М. Лотман, *Сюжетное пространство русского романа XIX столетия*, [в:] он же, *Избранные статьи: в 3 т.*, т. 3, Таллинн 1993, с. 91–106; В. А. Недзвецкий, *Классический русский роман XIX века: своеобразие героя и жанра*, „Известия РАН. Серия литературы и языка” т. 72, 2013, № 5, с. 3–15; В. Г. Одинокоев, *Художественная системность русского классического романа: проблемы и суждения*, Новосибирск 1971; Н. Д. Тамарченко, *Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра*, Москва 1997; А. Я. Эсалнек, *Общее и особенное в развитии русского и западноевропейского романа*, „Вестник Московского университета”, серия 9, „Филология” 2002, № 4, с. 40–48.

¹³ Понятие „русский классический роман” для определения особой внутритипологической разновидности романного жанра, в целом широко и многогранно представленного в русской культуре XIX века, существует довольно давно. Им активно пользуются в своих работах Владимир Линков, Юрий Лотман, Валентин Недзвецкий, Виктор Одинокоев, Натан Тамарченко. Объем включаемых в эту типологическую разновидность русского романа текстов в разных работах отличается, но в целом, по подсчетам Недзвецкого, таких произведений не более двадцати: В. А. Недзвецкий, *Классический русский роман...*, с. 3.

¹⁴ Ю. М. Лотман, *Сюжетное пространство...*, с. 98.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

не самое важное. Сюжет в русском романе, по мысли ученого, подразумевает „не изменение положения героя, а преобразование его внутренней сущности”¹⁷. В этой связи герой хочет не столько внешних благ и успеха с удачей, а чего-то другого, что зачастую находит выражение в категориях „спасения” или „погубления”¹⁸.

С суждениями Лотмана перекликаются высказанные ранее наблюдения австрийского критика и писателя Стефана Цвейга о разнице типов французского, немецкого и русского романов, сделанные им в эссе о Достоевском. Так, герои французского романа, по мнению Цвейга, всегда выстраивают свою жизнь в горизонтальном измерении, идут к своей цели („роман карьеры”) и оказываются „или сильнее, или слабее противостоящего им общества”. При этом они или „овладевают жизнью”, или гибнут под ее колесами”¹⁹. Герой немецкого „романа развития” (например, Вильгельм Мейстер у Гете), хотя и отличается от героя романа французского — он „психологически дифференцирован” и „духовно полифоничен”²⁰, — все равно сосредоточен на земной перспективе. Не случайно даже „в мировом потоке, — цитирует Цвейг Гете, — создается характер”, и герои „приобретают действительность и в опыте изучают жизнь”²¹.

В европейском романе герой, как правило, обеспокоен развертыванием своей личной траектории в рамках земного существования, он нацелен на внутренний рост или карьеру, которая, конечно, может и не состояться — тогда „конец” будет „несчастливым”, а иллюзии „утраченными”. Но задачи перед ним стоят вполне конкретные и земные. Цвейг по этому поводу пишет:

Раскройте любую книгу из пятидесяти тысяч книг, ежегодно производимых в Европе, — писал С. Цвейг. — О чём они говорят? О счастье. Женщина хочет мужа или некто хочет разбогатеть, стать могущественным и уважаемым. У Диккенса целью всех стремлений будет милостивый коттедж на лоне природы с весёлой толпой детей, у Бальзака — замок с титулом пэра 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 один²².

Критик полагал, что герои романов Достоевского „не хотят” „побеждать” жизнь. „Они ничего не хотят, эти чудачки, — продолжал Цвейг, — из того, к чему стремится все наше человечество”²³.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Ср. у Лотмана: „Герой, призванный преобразить мир, может быть исполнителем одной из двух ролей: он может быть «погубителем» или «спасителем»”: Ю. М. Лотман, *Сюжетное пространство...*, с. 98.

¹⁹ С. Цвейг, *Статьи. Эссе. „Вчерашний мир. Воспоминания европейца”*, Москва 1987, с. 111.

²⁰ Там же, с. 112.

²¹ Там же, с. 113.

²² Там же, с. 115.

²³ Там же.

Цвейг выделял в этой связи только Достоевского, однако едва ли стоит ограничиваться исключительно его персонажами и его романами. Если при-смотреться внимательно, то „мифологический”, согласно Лотману, или „бес-конечный”, т. е. практически „бессмертный” герой русского романа всегда для себя решает вопрос, который мало имеет общего с делом, лежащим в об-ласти „карьеры” или „фортуны”²⁴, но с задачей своего личного существова-ния. И эта задача — или сверхзадача — имеет прямое отношение к вопросу спасения души. Выстраивается, таким образом, движение не горизонталь-ное, как в сказке, о чем справедливо писал Лотман, а вертикальное: подраз-умеваются такое внутренне преобразование — „пробуждение” (Гончаров), или „восстановление” (Достоевский) человека, — которое связано с процессом преобразования его из „ветхого” в „нового”²⁵, как восторженно говорит об этих потенциально возможных метаморфозах в романе *Обрыв* (1869) Борис Райский. И хотя его „слова” овеяны авторской иронией, она не снижает их великого смысла. Социально-бытовая сторона при этом нисколько не ума-ляется, потому, конечно, трудно согласиться с Цвейгом, полагающим, что герои Достоевского не знают социального мира и он им не интересен. Ко-нечно, это не так, потому что социальный мир, все человеческое и бытовое даже — все просто видится и измеряется у них иной мерой.

Как справедливо отмечал Владимир Линков, „автор *Человеческой ко-медии*” хотя и „был католиком, но все же его, в отличие от Толстого и До-стоевского, никто не назовет религиозным писателем”²⁶. Так происходит потому, что „в мире, созданном Бальзаком, есть место религии, но сам мир в целом не является воплощением замысла Божьего”, тогда как „у Достоев-ского и Толстого мир, который они воссоздают в своих произведениях, име-ет Божественный смысл, который пронизывает и создает его целостность”²⁷. „Божественный смысл” имеет, подчеркнем от себя, именно земная грань ми-ра, поэтому и герой свой „горизонтальный” путь проходит с учетом другой системы координат — иначе просто невозможно ему идти.

Герой русского романа, что бы он ни делал и как бы ни жил, как бы ни был связан с землей или даже привязан к ней, все равно измеряется мерой своего „восстановления”, „пробуждения”, или спасения — своей души. Это и есть главный сюжетный мотив и стержень русского классического романа.

В самом широком значении этот главный для русского романа мотив спасения, безусловно, имеет прямое отношение к „метасюжету культуры”²⁸, в котором разворачивается история спасения человечества и который вос-

²⁴ Слова из лексикона Петра Ивановича Адуева из романа Ивана Гончарова *Обыкно-венная история*.

²⁵ И. А. Гончаров, *Обрыв*..., с. 553–554.

²⁶ В. Я. Линков, *Свой путь*..., с. 17.

²⁷ Там же.

²⁸ Е. И. Волкова, *Сюжет о спасении в русской, английской и американской литерату-ре*, Москва 2001, с. 11.

ходит к Священному Писанию. Спасение здесь представлено как „окончательное преобразование человека и мира”, которое „совершится после Второго Пришествия Христа, когда Бог воскресит людей в преображенном виде и сотворит «новое небо» и «новую землю»”²⁹.

Этот „метасюжет”, по словам Елены Волковой, образует христианскую подоснову культуры и обладает своими структурно-семантическими чертами и своим мотивным корпусом. Как справедливо полагает исследовательница, изучавшая “сюжет о спасении” в русской, английской и американской литературе, он не только пронизывает „многие уровни культуры христианского мира”, но и „косвенным образом находит воплощение [...] в художественной литературе” в виде „фабульного подтекста произведения”³⁰. Главное **событие** такого „метасюжета” связано с центральным **событием** христианской истории — с приходом в мир Спасителя, с его воскресением. В христианской системе координат это означает полное преодоление смерти и высшую свободу, что сопряжено с такими „сущностными для христианства понятиями”, как „оправдание, искупление, благодать, примирение, прощение, освящение и прославление”³¹. Едва ли не вся христианская культура — сознательно или бессознательно — основывается на этом. „Христианский метасюжет о спасении”³², конечно, трактуется при таком подходе очень широко, когда едва ли не каждый человек предстает как участник „единого сюжета бытия” — от сотворения мира до грехопадения и затем спасения³³.

В художественной практике нового романа, первым образцом которого является *Дон Кихот* (1605–1615) Сервантеса, ситуация „спасения” реализовывалась напрямую и связывалась с самим героем, идущим в мир для этого. Задача личного спасения героя — подчеркнем этот момент — не была на первом плане. К тому же на деле все было не так просто и однозначно, а „спаситель” удивительным образом мог оказаться „погубителем”, даже сам не желая того. Подобная „сервантовская” — назовем ее так — ситуация легко прочитывается у Достоевского в романе *Идиот* (1869), с той же, впрочем, степенью сомнения в том, что Божественные возможности, которые есть у Спасителя, хоть в малой мере доступны простому человеку³⁴. Отчасти такая же модель была реализована в романе *Обломов*, не случайно Достоевский сразу усмотрел родство своего Мышкина с героем Гончарова³⁵. Но и здесь „спасительные” возможности Обломова, к которому тянутся многие

²⁹ Там же.

³⁰ Там же, с. 11.

³¹ Там же, с. 9.

³² Волкова вводит, наряду с термином „метасюжет”, иные обозначения, синонимичные, с ее точки зрения: „прасюжет” или „парасюжет”.

³³ Е. И. Волкова, *Сюжет о спасении...*, с. 71.

³⁴ См.: К. А. Степанян, *Достоевский и Сервантес: диалог в большом времени*, Москва 2013.

³⁵ „А мой идиот ведь тоже Обломов. [...] Только мой идиот лучше гончаровского... Гончаровский идиот — мелкий, в нем много мещанства, а мой идиот — благороден, воз-

и который обладает „голубиной нежностью” и „хрустальной, прозрачной душой”³⁶, отзываются очевидной неполнотой. Герой, конечно, пробуждает к новой жизни Агафью Матвеевну Пшеницыну, во многом благотворно влияет на Ольгу и Штольца (если судить по 4 части романа), но в деле спасения он оказывается по-человечески слаб. Вообще человеческое, земное во всех, даже самых лучших героях-спасителях, берет верх, а некоторые из них и вовсе, как верно указывал Лотман, могут оказаться антиспасителями, или погубителями” — Антихристами, Наполеонами.

Разделяя в целом точку зрения Волковой и ее описание „христианского метасюжета о спасении”, позволим себе дополнить основной „сюжет” (о явлении в мир Спасителя) еще двумя его вариантами, которые, по нашему глубокому убеждению, как раз в большей степени были востребованы русским романом и могли выразить его внутреннюю вертикаль и единство. Для исключения путаницы будем называть эти разновидности „сюжетами спасения”, оставив словосочетание с предложной конструкцией для основного „метасюжета”. К тому же в беспредложном варианте — **сюжете спасения** — акцент делается не на повествовании о чем-то, а на самом **процессе** внутреннего преобразования и оцельнения героя, современного человека, со всеми его пороками и недостатками, на его **личной истории „восстановления”**.

В одной из своих последних работ Ромэн Назиров выделял такую модель, но называл ее „фабулой о возрождении грешника”³⁷, истоки которой возводил к *Божественной Комедии* Данте. Думается, что текстовый ряд в данном случае может быть шире, включая *Фауста* Гете — одно из важнейших сочинений, оказавших огромное влияние на всю русскую культуру в целом. Не случайно еще в XIX веке Шеллинг обратил внимание на удивительное, хотя внешне и не совсем объяснимое родство книги Данте с *Фаустом* Гете³⁸, которое основано на общей для обоих сочинений коренной идее восхождения „жизни, истории, природы” и всего человечества „по ступеням”. Суть этого движения — „очищение, переход к абсолютному состоянию”³⁹. Такой путь проходит герой Данте, осознавая еще при жизни свою греховность. Последователи немецкого философа в России в полной мере разделяли его мысли о центральной для *Божественной Комедии* (1308–1321) религиозной идеи спасения, имеющей всеобщее, универсальное значение. Так, Степан Шевырев, один из первых в России знатоков Данте, писал: „человек

вышел”: *Ф. М. Достоевский в воспоминаниях типографского наборщика в 1872–1881 годах*, „Русская старина” 1892, № 5, с. 308.

³⁶ И. А. Гончаров, *Обломов*, [в:] он же, *Полное собрание сочинений и писем: в 20 т.*, т. 4, Санкт-Петербург 1998, с. 419, 467.

³⁷ Р. Г. Назиров, *О мифологии и литературе, или Преодоление смерти. Статьи и исследования последних лет*, Уфа 2010, с. 396–399.

³⁸ В *Философии искусства* (1802–1803) и особенно в статье *О Данте в философском отношении*. Последняя была написана совместно с Гегелем и увидела свет в 1803 году в „Критическом журнале по философии”: см.: В. А. Аветисян, *Гете и Данте*, Ижевск 1998.

³⁹ Ф. Шеллинг, *Философия искусства*, пер. П. С. Попов, Москва 1966, с. 451.

заблудившийся, ищущий спасения себе и другим” есть „сам Дант”, а Беатриче „перебирает всю повесть его заблудшей жизни”, чтобы отвратить героя от греха и „сии слова относятся, в лице Данта, и к человеку, ему современному”⁴⁰, то есть ко всему человечеству.

Фауст у Гете тоже движется вверх, но иначе. По мысли Шеллинга, еще не знакомого, конечно, на момент написания своих работ о Данте и Гете со второй частью книги последнего, сочинение Гете „имеет подлинно дантовский смысл”, поскольку „подлинность жажды высшей жизни” героя „заставляет ожидать, что борьба разрешится в более высокой инстанции и «Фауст» будет завершен, перенесенный в более высокие сферы”⁴¹. По утверждению Алексея Аствацатурова, Гете были интересны идеи Оригена о всеобщем спасении, или восстановлении всех вещей (апокатастасисе)⁴², которые находили в *Фаусте* отражение в разных образно-смысловых гранях, в том числе и в истории самого героя, который в итоге оказывался спасенным, несмотря на планомерное движение в обратном направлении. Не случайно Гончаров не признавал внезапного и незаслуженного, как ему казалось, прощения и спасения всех личностей, подобных гетевскому Фаусту, как следует из его переписки с Константином Романовым. По поводу героя новой поэмы великого князя *Возрожденный Манфред* он писал следующее:

Раскаяние по ту сторону гроба — по учению веры — не действительно: он, перешагнув за этот порог, должен постигнуть это — т. е. что **нет возврата**, что он *damnatus est*. <...> у нас, между людьми, как-то легко укладываются **понятия о спасении** таких героев, как Манфред, Дон Жуан и подобные им. Один умствовал, концентрировал в себе весь сок земной мудрости, плевал в небо и знать ничего не хотел, не признавая никакой другой силы и мудрости, кроме своей, т. е., пожалуй, общечеловеческой — и думал, что он — бог. Другой беспутствовал всю жизнь, теша свою извращенную фантазию и угождая плотским похотям — потом бац! Один под конец жизни немного помолился, попостится, а другой, умерев, начнет каяться — и, смотришь, с неба явится какой-нибудь ангел, часто дама (и в **Возрожденном Манфреде** тоже Астарта) — и **Окаянный Отверженный** уже прощен, возносится к небу, сам Бог говорит с ним милостиво и т. д.! Дешево же достается этим господам так называемое спасение и всепрощение!⁴³

О необходимости современной литературы обратиться к идее спасения, к „мысли христианской и высоконравственной” Достоевский писал, вспоминая именно Данте и отчасти ставя его в пример писателям нынешнего

⁴⁰ С. П. Шевырев, *Дант и его век: Исследование о Божественной Комедии*, „Ученые записки Императорского Московского университета” 1834, ч. 3, № 8, с. 346.

⁴¹ Ф. Шеллинг, *Философия искусства...*, с. 440.

⁴² А. Г. Аствацатуров, *Поэзия. Философия. Игра: Герменевтическое исследование творчества И. В. Гете, Ф. Шиллера, В. А. Моцарта, Ф. Ницше*, Санкт-Петербург 2010, с. 248–249.

⁴³ И. А. Гончаров, *Письмо к К. К. Романову от 6 марта 1885 года*, [в:] *Переписка И. А. Гончарова с великим князем Константином Константиновичем*, „Российский Архив” 1994, т. 5, с. 185. Разрядка автора. — И. Б.

века⁴⁴. Схожие мысли высказывал и Гончаров, также не без опоры на дантовскую мысль. Писатель размышлял о необходимости оцельнения человека как о „трудной и нескончаемой работе над собой, над своей собственной статуей, над идеалом человека”⁴⁵. Эта „вулканическая работа” ума и сердца⁴⁶ требовала от человека покаяния в своих грехах и определяла пусть и короткий, но состоявшийся здесь, на земле, а не после смерти, этап на пути к спасению. В своем творчестве Гончаров отстаивал идею спасения через сновидческое исправление человека именно в земной жизни, которое оказывалось своего рода чистилищем — конечно, если человек им воспользуется и его „пробуждение” состоится. В статье *Лучше поздно, чем никогда* и в ряде своих писем Гончаров выделяет в своей трилогии „картины”, или „галереи” — *Обыкновенную историю*, *Сон* и *Пробуждение*⁴⁷, следуя за логикой интерпретации *Божественной Комедии* Данте, предложенной Шевыревым: Ад — история „вечной пагубы людей”⁴⁸, Чистилище — „сон”, растворенный „надеждой”⁴⁹, и Рай — торжество „пробужденного от смерти [...] человечества”⁵⁰. В каждом романе Гончарова эти этапы присутствуют, не говоря уже о целом романной трилогии⁵¹.

Разные варианты „сюжета спасения”, что представлены у Гете и Данте — назовем их „фаустовским” и „дантовским”, — были в полной мере востребованы русскими романистами. Первый вариант оказался более актуальным и воспроизводимым, но оба они решительно превосходили ту основную модель „сюжета о спасении”, которая предполагала явление в мир „спасителя”, поскольку для героя — всего лишь человека — дело спасения мира и людей оказывалось невыносимой ношей. В противном случае, как уже отмечалось, сюжет оборачивался своей противоположностью.

„Дантовский” и „фаустовский” варианты „сюжета спасения”, или „восстановления” падшего человека имеют в основе **историю личного спасения** и обладают каждый своей системой мотивов и образов. Собственно, благодаря мотивно-образному комплексу эти „сюжеты” реализуются и опознаются читателем. Однако структура каждого из них предопределяется в первую очередь особым типом героя.

⁴⁴ Ф. М. Достоевский, *Предисловие к публикации перевода романа В. Гюго „Собор Парижской богоматери”*, [в:] он же, *Собрание сочинений: в 15 т.*, т. 11, Ленинград 1993, с. 241, 242.

⁴⁵ И. А. Гончаров, *Обрыв...*, с. 554.

⁴⁶ И. А. Гончаров, *Обломов...*, с. 67.

⁴⁷ И. А. Гончаров, *Лучше поздно, чем никогда*, [в:] он же, *Полное собрание сочинений: в 8 т.*, т. 8, Москва 1980, с. 111.

⁴⁸ С. П. Шевырев, *Дант и его век: Исследование о Божественной Комедии*, „Ученые записки Императорского Московского университета” 1833, ч. 2, № 5–6, с. 525.

⁴⁹ Там же, с. 521.

⁵⁰ Там же, с. 340.

⁵¹ См.: И. А. Беляева, *И. А. Гончаров — романист: дантовские параллели*, Москва 2016.

Для „дантовского сюжета” немаловажное значение имеет трехчастность, которая подразумевает „картины” „вечной пагубы людей”, сновидческой надежды на пробуждение и самого пробуждения, а также выдвижение на первый план героя „в половине жизни”, то есть в возрасте человека, находящегося на вершине дантовской дуги (трактат *Пир*). Возраст героя свидетельствует о том, что он пребывает в ситуации жизненного перелома и готов к изменениям. Однако после блуждания в темном лесу жизни он будет до определенного момента спускаться в бездну, а затем начнет свое „восстановление” как восхождение „по ступеням”. „Сюжет” предполагает наличие персонажей-помощников: один олицетворяет собой Мудрость Земную (Шевырев) и способен провести героя по аду современной жизни (мотив Вергилия); другой (вернее, другая) — символизирует Мудрость Небесную (Шевырев) и способен пробудить погибающего человека (мотив Беатриче). „Дантовский сюжет” органически связан с целым комплексом поэтических метафор, символов и мотивов, важнейшие из которых — мотив и символ сна, темного леса человеческой жизни, музыки и света, мотивы Беатриче и Вергилия и др.

Как „образец созерцания универсума” и как вариант „метасюжета о спасении” подобный „сюжет” в своих структурных элементах был интересен русскому роману. Дантовская модель представлена уже в пушкинском *Евгении Онегине* (1823–1830), однако она сосуществует там практически на равных с фаустовской сюжетикой. Исключительно важной она оказалась для Гоголя, но в полной мере стала актуальной и была самобытно и творчески переосмыслена Гончаровым — самым „дантовским” русским романистом. Обнаруживает себя „дантовский сюжет” и в *Дворянском гнезде* (1859) Тургенева⁵². Для всех вышеназванных текстов (за исключением *Евгения Онегина*) принципиально важен был дантовский человек на пике возрастной дуги, помощники в восхождении „по ступеням” и этап сна. Не менее значимой оказывалась, конечно, и сама трехчастность, которая отражала архитектонику Вселенной и эксплицировалась на земные картины жизни. Наиболее яркой была „картина” земная — изображение „обыкновенной истории”⁵³, или „вечной пагубы людей” и всего человеческого. Она же оказывалась самой узнаваемой и понятной для читателя: не случайно из всех романов Гончарова, *Обыкновенная история* (1847) всегда вызывает больше читательских эмоций, не говоря уже о первом томе *Мертвых душ* (1842). Сновидческое состояние надежды на пробуждение получало значимые коннотации

⁵² И. А. Беляева, *Новая жизнь Федора Лаврецкого*, „Спасский вестник” 2017, № 25, с. 5–25.

⁵³ Владимир Ильин полагает, что *Обыкновенная история* есть „повесть об убийстве человеческой души через духоугашение”, история о “духовном осатанении человека”: В. Н. Ильин, *Продолжение „Мертвых душ” у Гончарова*, [в:] *Мастер русского романа И. А. Гончаров в литературной критике русского зарубежья*, ред. Е. В. Бронникова, В. А. Недзвецкий, Москва 2012, с. 325.

в следующей „галерее”, которая повествовала о возможности восстановления в человеке его душевно-духовных связей с небесным, но также свидетельствовала о сложности подобного процесса. Этому в немалой степени посвящены романы *Обломов* (1859) и *Дворянское гнездо*. Высший момент истинного пробуждения, обретения человеком источника вечного движения в любви и в красоте был наиболее трудно воспроизводим художественными средствами, но тем не менее реализуем в русском романе — тому свидетельство *Обрыв* Гончарова.

„Фаустовский сюжет” определяется фаустовским типом героя, доминирующей чертой которого оказывается двойственность (*Zwei Seelen*) как выражение сущности современного человека. Для данного типа „сюжета” характерно движение героя вниз, в бездну греха и порока, которое на самом деле оборачивается Промыслительным спасением грешника. Глубинно в подобного типа „сюжете” присутствует мистериальность — спор Бога и Мефистофеля о Фаусте, предопределенное Божьим Промыслом „смутное исканье”⁵⁴ героя, заключающееся в его неудержимом стремлении к полноте бытия, большей частью через поиск Красоты (линии Фауст — Гретхен, Фауст — Елена) или через социальное служение. Элементы образно-символической системы *Фауста* вполне узнаваемы в русском классическом романе на уровне аллюзий и реминисценций, как и в случае с „дантовской” моделью.

„Фаустовский сюжет” объединяет значительную часть романских текстов. Вслед за *Евгением Онегиным*, где оба „образца” сосуществовали органически, следовал лермонтовский *Герой нашего времени*, в котором ожили современностью и обрели неповторимый национальный облик все „сюжетные” элементы *Фауста* — от типа героя и его „исканья смутного” как жажды полноты бытия, в том числе через стремление к Красоте, до идеи „незаслуженного” спасения (не случайно после известия о смерти, которое предшествует *Журналу Печорина*, начинается новая жизнь героя в его *Дневнике* — но уже в виду памяти смертной), а также в многочисленных и далеко еще не выявленных реминисценциях. Великий оппонент Лермонтова — Достоевский — сам не миновал интереса к фаустовской модели „сюжета спасения”, к тому же писатель небезосновательно считается одним из первых создателей типа „русского Фауста”, хотя это далеко не бесспорно. Но самым „фаустовским” русским романистом можно назвать „запрятого гетеанца”⁵⁵ Тургенева, „новая манера” которого в важнейших и коренных своих свойствах

⁵⁴ „[...] чистая душа в своём исканьи смутном / Сознаньем истины полна!”: И. В. Гете, *Фауст*, пер. Н. А. Холодковского, [в:] он же, *Собрание сочинений: в 13 т.*, т. 5, Москва 1947, с. 54. Оригинал: „Ein guter Mensch, in seinem dunklen Drange / Ist sich des rechten Weges wohl bewußt”: J. W. Goethe, *Faust. Der Tragödie*, Staatverlag Engels 1938, с. 17.

⁵⁵ И. С. Тургенев, *Первое представление оперы г-жи Виардо в Веймаре*, [в:] он же, *Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12 т.*, т. 10, Москва 1982, с. 298.

восходила к сюжетному комплексу *Фауста*⁵⁶. Нельзя не увидеть структурообразующую систему фаустовских мотивов в романах Толстого⁵⁷, который, возможно, сам и не согласился бы с подобными параллелями.

Русский классический роман, таким образом, восходил не столько к европейским романским моделям, хотя внешне он мог напоминать роман воспитания (*Bildungsroman*)⁵⁸ или роман карьеры и др., но к сложным и „самостоятельным жанрам”⁵⁹, отличающимся в пушкинском смысле „высшей смелостью изобретения”⁶⁰, в центре которых пульсировала мысль о спасении. Любой земной успех поверялся именно этим. „Христианский метасюжет” о явлении в мир Спасителя отзывался „сервантесовской” линией, очень сложной в плане воплощения, поскольку ее сверхзадачей была **идея спасения всех одним героем**, несущим на себе печать особой святости, или просветленности. Попытки следовать этой модели были, но они оказались не многочисленными. Две другие ветви русского классического романа восходили: одна к „дантовской” линии „сюжета спасения”, другая — к „фаустовской”, что свидетельствует как о принципиальном и неизбежном различии в архитектонике романских текстов, так и о единстве русского классического романа, которое определяется общей для всех образцов этого жанра сверхзадачей — **„восстановлением погибшего человека”**. Благодаря универсальным началам, личная история перерастала в повествование о возможности всеобщего „пробуждения”. Едва ли какому другому жанру в истории русской литературы такая задача была под силу.

Библиография

- Astvacaturov A. G., *Poèziâ. Filosofîa. Igra: Germenevtičeskoe issledovanie tvorčestva I. V. Gete, F. Šillera, V. A. Mocarta, F. Nicše*, Sankt-Peterburg 2010.
- Avetisân V. A., *Gete i Dante*, Iževsk 1998.
- Belâeva I. A., *Genezis russkogo klassičeskogo romana („Božestvennaâ Komediâ” Dante i „Faust” Gete kak istoki žanra): v 2 č., č. II*, Moskva 2011.
- Belâeva I. A., *I. A. Gončarov — romanist: dantovskie paralleli*, Moskva 2016.

⁵⁶ См.: И. А. Беляева, *Творчество И.С. Тургенева: фаустовские контексты*, Санкт-Петербург 2018.

⁵⁷ См.: В. К. Кантор, *Лев Толстой против христианского принципа в истории*, [в:] он же, *Русская классика, или Бытие России*, Москва 2005, с. 265–327; И. А. Беляева, *Генезис русского классического романа („Божественная Комедия” Данте и „Фауст” Гете как истоки жанра): в 2 ч., ч. 2*, Москва 2011, с. 70–105.

⁵⁸ См.: Е. Краснощекова, *Роман воспитания — Bildungsroman — на русской почве: Карамзин. Пушкин. Гончаров. Толстой. Достоевский*, Санкт-Петербург 2008.

⁵⁹ Так определял Шеллинг жанр *Божественной Комедии*, не поддающийся, с его точки зрения, определению традиционному: Ф. Шеллинг, *Философия искусства...*, с. 393.

⁶⁰ „Есть высшая смелость: смелость изобретения, создания, где план обширный объемляется творческою мыслию — такова смелость Шекспира, Dante, Milton’a, Гете в *Фаусте*, Мюлиера в *Тартюфе*”: А. С. Пушкин, *Материалы к „Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям”*, [в:] он же, *Полное собрание сочинений: в 17 т.*, т. 11, Москва 1996, с. 61.

- Belâeva I. A., *Novaâ žizn' Fedora Lavreckogo*, „Spasskij vestnik” 2017, № 25.
- Belâeva I. A., *Tvorčestvo I.S. Turgeneva: faustovskie konteksty*, Sankt-Peterburg 2018.
- Cvejg S., *Stat'i. Èsse. „Včerašnj mir. Vospominaniâ evropejca”*, Moskva 1987.
- Dostoevskij F. M., *Predislovie k publikacii perevoda romana V. Gúgo „Sobor Parižskoj bogomateri”*, [v:] on že, *Sobranie sočinenij: v 15 t.*, t. 11, Leningrad 1993.
- Èsalnek A. Â., *Obšee i osobennoe v razvitii russkogo izapadnoevropejskogo romana*, „Vestnik Moskovskogo universiteta”, seriâ 9, „Filologičâ” 2002, № 4.
- F. M. Dostoevskij v vospominaniâh tipografskogo naboršika v 1872–1881 godah, „Russkaâ starina” 1892, № 5.
- Gete I. V., *Faust, per. N. A. Holodkovskogo*, [v:] on že, *Sobranie sočinenij: v 13 t.*, t. 5, Moskva 1947.
- Goethe J. W., *Faust. Der Tragödie*, Staatverlag Engels 1938.
- Gogol' N. V., *Učebnaâ kniga slovesnosti dlâ russkogo únošestva*, [v:] on že, *Polnoe sobranie sočinenij: v 14 t.*, t. 8, Moskva-Leningrad 1952.
- Gončarov I. A., *Lučše pozdno, čem nikogda*, [v:] on že, *Polnoe sobranie sočinenij: v 8 t.*, t. 8, Moskva 1980.
- Gončarov I. A., *Oblomov*, [v:] on že, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: v 20 t.*, t. 4, Sankt-Peterburg 1998.
- Gončarov I. A., *Obryv*, [v:] on že, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: v 20 t.*, t. 7, Sankt-Peterburg 2004.
- Gončarov I. A., *Pis'mo k K. K. Romanovu ot 6 marta 1885 goda*, [v:] *Perepiska I. A. Gončarova s velikim knâzem Konstantinom konstantinovičem*, „Rossijskij Arhiv” 1994, t. 5.
- Gončarov I. A., *Pis'mo k P. A. Valuevu ot 6 iúnâ 1877 goda*, [v:] on že, *Polnoe sobranie sočinenij: v 8 t.*, t. 8, Moskva 1980.
- Il'in V. N., *Prodolženie „Mertvyh duš” u Gončarova*, [v:] *Master russkogo Romanai. A. Gončarov v literaturnoj kritike russkogo zarubežja*, red. E. B. Bronnikova, V. A. Nedzveckij, Moskva 2012.
- Kantor V. K., *Lev Tolstoj protiv hristianskogo principa v istorii*, [v:] on že, *Russkaâ klassika, ili Bytie Rossii*, Moskva 2005.
- Krasnošekova E., *Roman vospitaniâ — Bildungsroman — na russkoj počve: Karamzin. Puškin. Gončarov. Tolstoj. Dostoevskij*, Sankt-Peterburg 2008.
- Lermontov M. Ŭ., *Predislovie*, [v:] on že, *Sobranie sočinenij: v 4 t.*, t. 4, Leningrad 1981.
- Linkov V. Â., *Svoj put' russkogo realizma*, „Russkaâ slovesnost'” 2012, № 5.
- Lotman Ŭ. M., *Súžetnoe prostranstvo russkogo romana XIX stoletičâ*, [v:] on že, *Izbrannye stat'i: v 3 t.*, t. 3, Tallinn 1993.
- Nazirov R. G., *O mifologii i literature, ili Preodolenie smerti. Stat'i i issledovaniâ poslednih let*, Ufa 2010.
- Nedzveckij V. A., *Istoriâ russkogo romana XIX veka. Neklassičeskie formy*, Moskva 2011.
- Nedzveckij V. A., *Klassičeskij russkij roman XIX veka: svoeobrazie geroâ i žanra*, „Izvestiâ RAN. Seriâ literatury i âzyka” 2013, t. 72, № 5.
- Odinokov V. G., *Hudožestvennaâ sistemnost' russkogoklassičeskogo romana: problemy i suždeniâ*, Novosibirsk 1971.
- Puškin A. S., *Materialy k „Otryvkam iz pisem, myslâm i zamečaniâm”*, [v:] on že, *Polnoe sobranie sočinenij: v 17 t.*, t. 11, Moskva 1996.
- Puškin A. S., *Pis'mo k P. A. Vâzemskomu ot 4 noâbrâ 1823 goda*, [v:] on že, *Polnoe sobranie sočinenij: v 17 t.*, t. 13, Moskva 1996.
- Šelling F., *Filosofičâ iskustva*, per. P. S. Popov, Moskva 1966.
- Ševyrev S. P., *Dant i ego vek: Issledovanie o „Božestvennoj komedii”*, „Učenyje zapiski Imperatorskogo Moskovskogo universiteta” 1833, č. 2, № 5–6.
- Ševyrev S. P., *Dant i ego vek: Issledovanie o „Božestvennoj komedii”*, „Učenyje zapiski Imperatorskogo Moskovskogo universiteta” 1834, č. 3, № 8.
- Stepanân K. A., *Dostoevskij i Servantes: dialog v bol'som vremeni*, Moskva 2013.

- Tamarčenko N. D., *Russkij klassičeskij roman XIX veka. Problemy poëтики i tipologii žanra*, Moskva 1997.
- Tolstoj L. N., *Neskol'ko slov po povodu knigi „Vojna i mir“*, [v:] on že, *Polnoe sobranie sočinenij: v 90 t.*, t. 16, Moskva-Leningrad 1955.
- Tolstoj L. N., *Vstupleniâ, predisloviâ i varianty načal „Vojny i mira“*, [v:] on že, *Polnoe sobranie sočinenij: v 90 t.*, t. 13, Moskva-Leningrad 1949.
- Turgenev I. S., *Pervoe predstavlenie opery g-ži Viardo v Vejmare*, [v:] on že, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: v 30 t. Sočineniâ: v 12 t.*, t. 10, Moskva 1982.
- Turgenev I. S., *Pis'mo k I. A. Gončarovu ot 7 (19) aprilâ 1859 goda*, [v:] on že, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: v 30 t., Pis'ma: v 18 t.*, t. 4, Moskva 1987.
- Volkova E. I., *Sûžet o spasenii v russkoj, anglijskoj i amerikanskoj literature*, Moskva 2001.

“We, Russians, do not know how to write novels at all...”: To the question of the national specifics of the genre

Summary

The article deals with the Russian novel of the 19th century in its top, classical patterns as a special typological branch of the novel genre, fundamentally different from European models. The author of the article proposes to look for the specifics of the Russian novel in his goal, which lies not so much in the field of the novel strategy of hero's "education" (*Bildungsroman*) or in his "career" field, but rather in the problem of "the rehabilitation of a deceased man" (Dostoevsky) or turning the "old" man into the "new" one (Goncharov), i.e. related to the issue of soul salvation. Since the "plot space" (Lotman) of the Russian novel is associated with a mythological, essentially infinite situation, the problem of the end, or death, is not significant, and death itself is fraught with a new life. In the European novel, which is dominated by a fairy tale and a happy (or unlucky — as a variant) end, the question is not worth it, and the hero travels without eschatological questions. The hero of the Russian novel is aiming for the work of salvation, for this he lives his earthly life. The Russian novel following European discoveries in the field of this genre as an artistic pattern but mostly was addressed to non-novel sources. The article assumes that the "plot of salvation" in the Russian classic novel went back to three lines of development. To the Cervantes type of novel itself, when the hero-savior came to the world (he easily became the killer). This model was least in demand and was embodied in the *Idiot* of Dostoevsky and partly in Goncharov's *Oblomov*. The second line led to Dante's *Divine Comedy*, with its idea of redemption and repentance of man in half of his earthly life and with the invaluable help of Earthly Wisdom (the Virgil motif) and Heavenly Wisdom (the Beatrice motif). The indicated model was relevant for Pushkin's *Eugene Onegin*, Gogol's *Dead Souls*, and especially for Goncharov's novels. The third line — the most demanded — went back to Goethe's *Faust* and to the idea of saving everybody and everything, even those who did not seem to deserve it. The plot was organized around the hero of the Faustian type and his search for the fullness of being, primarily through Beauty. This model is relevant for most of the Russian classic novels, but above all for works in this genre of Lermontov, Turgenev, Dostoevsky and in part for Tolstoj.

Keywords: Russian classic novel, European novel, plot of salvation, Don Quixote, *Divine Comedy*, *Faust*

„My, Rosjanie, w ogóle nie umiemy pisać powieści...”. Problem narodowej specyfiki gatunku

Streszczenie

W artykule omówiona została powieść rosyjska XIX wieku w swoich najdoskonalszych klasycznych wzorcach jako szczególne odgałęzienie gatunku powieści, zasadniczo różniące się od modeli europejskich. Według autora opracowania specyfika rosyjskiej powieści wynika z jej nadrzędnego celu, który polega nie tyle na powieściowej strategii „wychowania” człowieka czy też w kształtowaniu jego „kariery”, ile na sproblematyzowaniu „odtworzenia człowieka, który zginął” (Dostojewski) bądź przekształceniu „starego” w „nowego” (Gonczarow), czyli związana jest z problemem zbawienia duszy. Ponieważ „przestrzeń fabuły” (Łotman) powieści rosyjskiej wiąże się z mitologiczną, nieskończoną z założenia sytuacją, problem końca czy śmierci jest nieistotny, a sama śmierć zakłada pojawienie się nowego życia. W powieści europejskiej, zadowolającej się bajką i szczęśliwym (bądź nieszczęśliwym — jako wariant) zakończeniem, taki problem się nie pojawia, a bohater przechodzi drogę życia bez wnikania w problemy eschatologiczne. Bohater powieści rosyjskiej za cel obiera zbawienie i jemu poświęca swoją ziemską egzystencję. Powieść rosyjska, naśladując europejskie osiągnięcia w dziedzinie tego gatunku, wzorowała się w znacznym stopniu na źródłach niepowieściowych.

W artykule postawiono tezę, że „fabuła zbawienia” w rosyjskiej powieści klasycznej wywodzi się z trzech źródeł. Pierwszym jest powieść typu cervantesowskiego, w której na świecie pojawia się bohater-zbawca (ten sam bohater mógł stać się oprawcą). Model ten był najrzadziej stosowany, a przykład może stanowić *Idiota* Dostojewskiego i częściowo *Oblomow* Gonczarowa. Drugie źródło to *Boska komedia* Dantego z jej ideą odkupienia i żalu za grzechy w połowie życia bohatera, w ziemskim systemie wartości i z nieocenioną pomocą Mądrości Ziemskiej (motyw Wergiliusza) i Mądrości Niebiańskiej (motyw Beatrycze). Na modelu tym oparte zostały: *Eugeniusz Oniegin* Puszkina, *Martwe dusze* Gogola i w szczególności powieści Gonczarowa. Trzecie źródło tradycji, do której nawiązywano najczęściej, to *Faust* Goethego i idea zbawienia wszystkich, nawet jak by się wydawało niezasługujących na to. Fabuła budowana była wokół bohatera typu faustowskiego i jego poszukiwania pełni bytu, przede wszystkim dzięki Pięknemu. Ten model jest charakterystyczny dla większości rosyjskich powieści klasycznych, ale głównie dla utworów w tym gatunku autorstwa Lermontowa, Turgieniewa, Dostojewskiego i w pewnym stopniu Lwa Tołstoja.

Słowa kluczowe: rosyjska powieść klasyczna, powieść europejska, fabuła zbawienia, Don Kichot, *Boska komedia*, *Faust*