

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФГБОУ ВПО «УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

С. И. Ермоленко, Н. А. Валек

**В. А. СОЛЛОГУБ «ЧЕРЕЗ КРАЙ»:
ЗАБЫТАЯ СТРАНИЦА РУССКОЙ РОМАНИСТИКИ
Монография**

Екатеринбург 2013

УДК 821.161.1.3(Соллогуб В. А.) (021)

ББК Ш33(2 Рос=Рус)-8,44

Е 74

Рецензенты:

кафедра русской литературы Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (зав. кафедрой доктор филологических наук, профессор *О. В. Зырянов*); доктор филологических наук, профессор *Ю. М. Проскурина* (Уральский государственный педагогический университет);

Е 74 Ермоленко С. И., Валек Н. А.

В. А. Соллогуб «Через край»: забытая страница русской романистики: [монография] / С. И. Ермоленко, Н. А. Валек. Екатеринбург: ФГБОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет», 2013. – 253 с.

Монография посвящена последнему произведению В. А. Соллогуба, забытому ныне роману «Через край», опубликованному в 1885 году в нескольких номерах «общедоступного» журнала «Новь». Показывается закономерность возникновения в конце творчества Соллогуба произведения большой жанровой формы, к созданию которого писатель был подготовлен своим предшествующим творчеством. Рассматривается поэтика романа в историко-литературном контексте 70-80-х годов XIX века.

Книга адресована специалистам–филологам, а также широкому кругу читателей – любителей русской классической литературы.

УДК 821.161.1.3(Соллогуб В. А.) (021)

ББК Ш33(2 Рос=Рус)-8,44

Е 74

ISBN 978-5-7186-0567-9

© 2013 г. С. И. Ермоленко, Н. А. Валек

Содержание

Введение	4
 Глава I. Светская повесть: теоретический и исторический аспекты	
§ 1. Проблема жанрового своеобразия светской повести в литературоведении.....	26
§ 2. Светская повесть 30 – начала 40-х годов XIX века.....	42
 Глава II. На пути к роману	
§ 1. Образ мира в светских повестях В.А. Соллогуба.....	75
§ 2. «Добрый, но безвольный малый» – центральный тип героя в творчестве писателя.....	90
 Глава III. «Через край»: «поиски всеобщей связи явлений»	
§ 1. Роман в системе жанров русской прозы 70–80-х годов XIX века.....	120
§ 2. Хронотоп «большой дороги» в романе «Через край».....	142
§ 3. «Человек не от века сего»: изменения в трактовке центрального типа героя	185
§ 4. Особенности выражения авторской позиции.....	217
 Заключение	240
 Указатель имен	246

Введение

В 1885 году в нескольких номерах «общедоступного» журнала «Новь» был опубликован «посмертный роман» В.А. Соллогуба «Через край»¹. Не замеченный современниками², не переизданный до сих пор роман писателя, «некогда столь известного и любимого» (Н.А. Добролюбов), оказался забытым в наши дни.

«Творчество писателей, мало замеченных современниками и/или забытых впоследствии, весьма неоднородно, - пишет В.Е. Хализев. - В этой сфере – не только то, что именуется графоманией, которая вряд ли достойна читательского внимания и литературоведческого обсуждения, но и по-своему значительные явления истории литературы». Приводя слова А.Г. Горнфельда о том, что «муравьиная работа» «малозаметных и забытых писателей» не бесплодна³, Хализев полагает, что эти слова справедливы по отношению «к великому множеству писателей», которые, по выражению Ю.Н. Тынянова, «оказались побежденными», либо, как Соллогуб-автор романа «Через край», «не стремились к выходу на широкую публику». Поэтому одной из насущных задач литературоведения является уяснение того, как «крупнейшие явления литературы»

¹ Соллогуб В.А. Через край. Посмертный роман графа В.А. Соллогуба // Новь. Общедоступный иллюстрированный двухнедельный вестник современной жизни, литературы, науки, искусства и прикладных знаний. 1885. Т. 2. № 7–8; Т. 3. № 9–12. Журнал «Новь», основанный известным русским издателем М.О. Вольфом, издавался в Петербурге с 1884 по 1898 гг.

² В журналах середины 80-х годов XIX века («Библиограф», «Вестник Европы» «Дело», «Исторический вестник», «Книжный вестник» «Наблюдатель», «Новь», «Русская мысль», «Русский архив», «Русский вестник», «Русское богатство», «Северный вестник») мы не встретили ни отзывов, ни даже упоминаний о романе «Через край». Из всего наследия В.А. Соллогуба внимание критиков в эти годы привлекли лишь опубликованная еще в 1845 году повесть «Тарантас» («Русская мысль», 1886) и «Воспоминания», впервые напечатанные в 1886 году в «Историческом вестнике».

³ См.: Горнфельд А.Г. Забытый писатель (И.А. Куцевский, 1895) // Горнфельд А.Г. О русских писателях. СПб., 1912. Т.1. С.50.

складываются, в том числе, и из усилий малозаметных или ныне забытых писателей¹.

Владимир Александрович Соллогуб (1813–1882) вошел в историю русской литературы как талантливый прозаик натуральной школы и автор светских повестей конца 30 – первой половины 40-х годов XIX века. Однако творчество писателя не ограничивается только этим периодом. Соллогуб продолжал создавать светские повести и во второй половине 40-х годов. Последующие два десятилетия он пишет преимущественно водевили (наиболее значимые из них - «Беда от нежного сердца», «Сотрудники, или Чужим добром не наживешься» - 1850), разного рода очерки и статьи, солдатские песни, сочиняет комедию «Чиновник» (1856), поэму «Нигилист» (1866).

Над романом «Через край» Соллогуб работал в конце жизни, осуществив, таким образом, свой давний замысел создания произведения большой жанровой формы. Вслед за прижизненной критикой отечественные литературоведы, говоря о художественном наследии писателя, зачастую сосредоточиваются только на его повестях конца 30 – первой половины 40-х годов, обходя вниманием произведения, созданные позднее, что вряд ли справедливо.

Одним из первых на творчество Соллогуба обратил внимание В.Г. Белинский. Одобрительные оценки довольно устойчиво сопутствуют имени Соллогуба в критических отзывах Белинского начала 40-х годов. Так, на выход первого сборника повестей и рассказов Соллогуба «На сон грядущий. Отрывки из вседневной жизни» критик отозвался почти восторженной рецензией (1841), найдя в книге молодого писателя «ум, талант и изящество!», столь очевидные на фоне «различного хлама» современной беллетристики. Белинский отметил «остроумную наблюдательность» Соллогуба, его знание «всех классов нашего общества» («и большой свет, и быт поселян, и средний класс, и жизнь немцев, и студенческий быт, и провинциальные обычаи»)

¹ Хализев В.Е. Колебания литературных репутаций. Безвестные и забытые авторы и произведения // Хализев В.Е. Теория литературы. 3-е изд., испр. и доп. М. : Высш. шк., 2002. С. 174.

и, «что всего важнее», «теплое чувство любви», которым согреты все произведения, а также «благородство мыслей», которым они «проникнуты»¹.

В раннем творчестве писателя конца 30 – начала 40-х годов Белинский, с некоторой оговоркой, выделяет два этапа: «Приступаем к другим повестям, которые относятся, как кажется, ко второму периоду литературной жизни автора». К первому этапу критик причисляет повести «Три жениха», «Два студента» (1837), «Сережа» (1838). Ко второму – «Историю двух калош» (1839), «Большой свет. Повесть в двух танцах» (1840). Уже в ранней повести «Сережа» обнаруживаются, по мнению Белинского, глубина и оригинальность в изображении характера героя. В повестях «второго этапа» – «История двух калош» и «Большой свет» – критик подчеркивает «верность в изобретении и изображении характеров», их «тщательную, окончательную обделку» («каждое [лицо – С.Е., Н.В.] имеет только те чувства, только те мысли, которые оно может иметь, каждое говорит тем языком, которым должно говорить»), «изящество слога», видя в этом несомненный рост писательского мастерства Соллогуба².

В следующем критическом выступлении - обзоре «Русская литература в 1841 году» - Белинский подчеркнет мастерство психологической разработки характеров в повести «Аптекарьша», которая, несмотря на событийную «бедность» произведения («простой рассказ о простом случае»), «решиительно выше всего», что было написано Соллогубом до сих пор³. А в обзоре «Русская литература в 1842 году» критик даже назовет Соллогуба «первым», «после Гоголя», писателем в

¹ Белинский В.Г. На сон грядущий. Отрывки из вседневной жизни. Сочинение графа В.А. Соллогуба // Белинский В.Г. Полн. собр. соч. : в 13 т. М. : Изд-во АН СССР, 1954. Т. 5. С. 153, 157.

² Там же. С. 154.

³ Белинский В.Г. Русская литература в 1841 году // Белинский В.Г. Полн. собр. соч. : в 13 т. Т. 5. С. 581-582.

современной русской литературе¹. И, кстати сказать, Белинский не был одинок в столь высокой оценке творчества Соллогуба².

Однако вместе с тем Белинский был далек от идеализации первых шагов Соллогуба на литературном поприще. «Слабая... сторона его произведений, - пишет критик, - заключается в отсутствии личного (... субъективного) элемента, который бы все проникал и оттенял собою, чтоб верные изображения действительности, кроме своей верности, имели еще и достоинство идеального содержания». Отсутствие субъективности Белинский понимает как следование одной лишь «верности» изображения действительности, когда писатель остается «равнодушным к своим изображениям, каковы бы они ни были, и, как будто находя, что такими они и должны быть». «Слабость» Соллогуба Белинский, таким образом, видит в позиции «безучастного» наблюдателя, которую, как ему кажется, занимает писатель, что лишает его произведения «сердечности и задушевности, как признаков горячих убеждений, глубоких верований» (здесь критик, очевидно, пересматривает свою первоначальную оценку творческой манеры Соллогуба, поскольку годом раньше он ставил в заслугу писателю «теплое чувство любви», которым отмечены его творения)³.

Впервые со всей остротой вопрос об общественно-политических воззрениях Соллогуба встал в связи с его повестью «Тарантас» (1845). Неопределенность авторской позиции, как она выразилась в произведении, вызвала целый ряд полемических журнальных и газетных откликов⁴. Наиболее полную оценку повести дал В.Г. Белинский, посвятив «Тарантасу» рецензию и статью, напечатанные в

¹ Белинский В.Г. Русская литература в 1842 году // Белинский В.Г. Полн. собр. соч. : в 13 т. М. : Изд-во АН СССР, 1955. Т. 6. С. 536.

² См., напр.: Киреевский И.В. На сон грядущий. Отрывки из вседневной жизни. Сочинение графа В.А. Соллогуба // Киреевский И.В. Критика и эстетика. М. : Искусство, 1998. С.233–234; Боборыкин П.Д. Воспоминания : в 2 т. М. : Худож. лит., 1965. Т. 1. С. 66; Панаев И.И. Литературные воспоминания. М. : Гослитиздат, 1950. С. 131 и др.

³ Белинский В.Г. Русская литература в 1842 году. С. 536.

⁴ См. об этом: Немзер А.С. Владимир Соллогуб и его главная книга // Соллогуб В.А. Тарантас. Путевые впечатления. Сочинение графа В.А. Соллогуба (Факсимильное издание). СПб., 1845. М. : Книга, 1982. С. 1-21.

«Отечественных записках» за 1845 год (№4 и №6). В рецензии, говоря о «Тарантасе» «наскоро», Белинский называет повесть «сочинением оригинальным и интересным», «книгой живой, пестрой, одушевленной, разнообразной, - книгой, которая возбуждает в душе читателя вопросы, тревожит его убеждения, вызывает его на споры и заставляет его с уважением смотреть даже и на те мысли автора, с которыми он не соглашается»¹. В статье под тем же названием, написанной спустя месяц после опубликования рецензии, критик, «внимательнее вдумавшись в идею “Тарантаса”»², понял повесть уже как сатиру на славянофильство: «Славянофилы... получили в ней [книге – С.Е., Н.В.] страшный удар... <...> Не понимая современного, не будучи гражданами никакой эпохи, никакого времени (потому что кто живет вне настоящего, современного, тот нигде не живет), новые Дон-Кихоты, они сочинили себе одно из тех нелепых убеждений, которые так близки к толкам старообрядческих сект, основанных на мертвом понимании мертвой буквы, и из этого убеждения сделали себе новую Дульцинею тобозскую, ломают за нее перья и льют чернила. <...> Подобные нелепости давно уже требовали одной из тех жестоких и бьющих насмерть сатир, которыми может поражать только художественный талант... “Тарантас” графа Соллогуба явился такою сатиroy, исполненною ума, остроумия, мысли, юмора, художественности...»³. Вероятно, именно отсутствие четкости в расстановке акцентов, характерное для Соллогуба, и позволило Белинскому трактовать «Тарантас» в нужном для себя ракурсе, в соответствии с которым писатель оказывался союзником критика, высмеивающего «нелепости» идейной позиции славянофилов.

¹ См.: *Белинский В.Г.* Тарантас. Путевые впечатления. Сочинение графа В.А. Соллогуба // Белинский В.Г. Полн. собр. соч. : в 13 т. М. : Изд-во АН СССР, 1955. Т. 9. С. 8.

² См. об этом: *Чернышевский Н.Г.* Очерки гоголевского периода русской литературы // Чернышевский Н.Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Изд-во «Правда», 1974. Т. 3. С. 261-266.

³ *Белинский В.Г.* Тарантас. Путевые впечатления. Сочинение графа В.А. Соллогуба // Белинский В.Г. Полн. собр. соч. : в 13 т. Т. 9. С. 116-117.

Соллогуб, чуткий к новым веяниям эпохи, не мог не испытывать влияния «отрицательного направления», выразителем которого в 40-е годы была натуральная школа. Пока в произведениях писателя (в том числе и в светских повестях) ощущалась свойственная литературе тех лет критическая направленность, современники им интересовались, связывая, вслед за Белинским, с его именем будущее русской литературы. Но время шло, в обществе все острее ощущалась необходимость решения назревающих социальных вопросов (прежде всего касающихся крепостного права). Если в конце 30 – первой половине 40-х годов идеи сословной неприкосновенности и иерархической кастовости, получавшие выражение в творчестве Соллогуба той поры, еще не вступали в резкое противоречие с «духом времени» (социальные вопросы еще не были поставлены с такой остротой), то со второй половины 40-х годов либеральная позиция писателя представлялась уже консервативной и неприемлемой, с точки зрения радикально настроенной части русского образованного общества¹. Произведения Соллогуба становились поводом для разоблачения несостоятельности общественно-политических идей приверженцев либеральных взглядов и утверждения на фоне этой дискредитации революционно-демократической критикой своих программ. В известной мере усугублял ситуацию и сам Соллогуб. Пытаясь быть «своевременным», писатель нередко провозглашал идеи, которые не были ему близки. Чувствуя это, современники воспринимали сочинения Соллогуба, затрагивающие общественные вопросы, как далекие от запросов времени и, как

¹ Так, излюбленная Соллогубом мысль о неприкосновенности каждого сословия, невозможности смешивания дворянского и разночинного классов прозвучала уже в раннем водевиле «Ямщик, или Шалости гусарского офицера», затем – в повести «Старушка», статьях «Община сестер милосердия», «6-ое декабря в Тифлисе», «Симбирский театр» и др., позднее – в романе «Через край». Если в 40-е годы позиция Соллогуба, отстаивающего необходимость классовой дифференциации, не вызывала особых возражений современников, то уже в 50-е годы она получила резкую отповедь со стороны демократической критики (см., напр.: Добролюбов Н.А. Сочинения графа В.А. Соллогуба // Добролюбов Н.А. Полн. собр. соч. : в 6 т. М. : ГИХЛ, 1934. Т. 1. С. 177-178).

следствие, не представляющие эстетической ценности¹. Каждая новая попытка писателя создать произведение, отвечающее потребностям времени, оказывалась обреченной на неуспех².

Общее мнение современников о творчестве Соллогуба второй половины 40-х годов выразилось в статье Н.А. Добролюбова «Сочинения графа В.А. Соллогуба», написанной по поводу выхода в свет пятитомного собрания сочинений писателя (1855–1856), в которой критик усомнился в художественной значимости уже всего его творчества. Считая, что восторженные отзывы о Соллогубе «прежней критики» (в том числе и Белинского) являются ошибочными, Добролюбов сосредоточился не столько на эстетическом аспекте творчества писателя, сколько на идеологической его оценке, обусловленной революционно-демократическими взглядами критика. Основываясь на собственном (и, надо сказать, предвзятом) прочтении произведений Соллогуба, Добролюбов рисует обобщенный портрет либерала: «Этот тип вот какого рода. Он не богат и не слишком беден; характер имеет добрый и мягкий от природы, образование получил поверхностное (нередко в Дерптском университете). По окончании курса втянулся он в большой свет; лезет из кожи, чтобы поддержать на себе приличную внешность, делает долги, кланяется важным лицам, унижается, подличает, волочится за модными красавицами, к которым ничего не чувствует. При столкновении с другим кругом людей он увлекается непременно каким-нибудь чувством (от непривычки к другой сфере), а потом опять легкомысленно жертвует этим чувством для своих обязанностей в отношении к свету... Если он не промотается, то будет светским человеком до конца, т.е. до выгодной женитьбы; если же поддержать себя нечем, кредит потерян, то он спокойно исчезает в неизвестности. Ни правил, ни взглядов у него нет; он по легкомыслию готов совершить доблестный подвиг, так же,

¹ См., напр.: *Григорьев А.* Русская литература в 1851 году // Сочинения Аполлона Григорьева. СПб., 1876. С. 38-39.

² См., напр., отзывы на пьесы Соллогуба «Чиновник», «Местничество»: *Павлов Н.Ф.* Разбор комедии графа Соллогуба «Чиновник». М.: Типография Каткова и К^о, 1857; *Добролюбов Н.А.* Сочинения графа В.А. Соллогуба. С. 164-165.

как и покуситься на гнуснейшее преступление... Он почти никогда не думает, а только кричит, повторяя то, что слышал от других, и слова его никогда не сходятся с поступками...»¹. Иронический пафос статьи был понятен современникам: они без труда увидели в «портрете» либерала «кисти Добролюбова» намеки на личность и биографию Соллогуба (учеба в Дерптском университете, стремление всегда и во всем быть «светским человеком»²). Однако, как справедливо полагает В.А. Грехнев, статья Добролюбова своим острием была устремлена «прежде всего в сферу социально-политической борьбы»³.

В соответствии с задачами этой борьбы Добролюбов, подчеркивая нежизнеспособность идей дворянского либерализма в условиях начавшегося подъема общественного движения в стране, отказывает писателю-либералу в развитии, творческой эволюции: «... талант графа Соллогуба нисколько не изменился. Он и теперь [в 50-е годы – С.Е., Н.В.] отличается тем же характером, направлением, пользуется теми же внешними пособиями, выражает те же внутренние убеждения, даже употребляет тот же способ выражения, как и прежде»⁴. Правда, при этом критик все-таки признает, что «во многих местах позднейших произведений» Соллогуба талант его предстает «созревшим и укрепившимся, а совсем не упавшим».

Отличительной чертой творчества Соллогуба Добролюбов считает слияние «личности автора и личности его героев». А потому ошибочным представляется критику утверждение «прежней критики», будто бы в творчестве писателя герои изображаются «с чисто объективной стороны». Правда, «прежняя критика» замечала, что «понятия автора как будто сходятся с понятиями его героев». Однако безосновательно, по мысли Добролюбова, приписывала это «сходство» какому-то

¹ Добролюбов Н.А. Сочинения графа В.А. Соллогуба. С.175.

² См. об этом, напр.: Панаев И.И. Литературные воспоминания. С. 270; Гоголь Н.В. - Языкову Н. М. 21 декабря 1843 г. // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. : в 14 т. М. : Изд-во АН СССР, 1952. Т. 12. С. 244.

³ Грехнев В.А. Творчество В.А. Соллогуба в оценке Добролюбова // Ученые записки Горьк. ун-та им. Н. И. Лобачевского. Горький, 1965. Вып. 71. Н. А. Добролюбов. Статьи и материалы. С.169.

⁴ Добролюбов Н.А. Указ. соч. С. 165-166.

особенному художественному умению автора представлять предмет «живо и полно». По Добролюбову, во всех произведениях Соллогуба варьируется один и тот же тип героя («пустейший человек из самых бестолковых»), постоянно воспроизводимый писателем и выражающий его взгляд на жизнь. Следовательно, нет основания говорить об эволюции мировоззрения, а, значит, и творческом развитии Соллогуба: просто в начале литературной деятельности писатель высказывал свои убеждения «не совсем определенно, так что критика не умела отделить личности автора от личности его героев и насмешки от истины»¹.

Добролюбов прав, выделяя в творчестве Соллогуба центральный тип героя. Но обозначим его несколько иначе: не «пустейший человек из самых бестолковых», а, точнее, - **«добрый, но безвольный малый»**². Именно этот тип героя оказывается в центре внимания Соллогуба на протяжении всего его творчества: и в светских повестях, и в романе «Через край». Согласимся и с В.А. Грехневым: «При известной близости, которая выражается в неумении занять четкую позицию в жизни, в безволии, при известных чертах сходства, герои светских повестей Соллогуба... *далеко не простые вариации одного и того же типа*, якобы раз и навсегда канонизированного писателем. Обладая различным отношением к светскому обществу, эти герои вызывают у Соллогуба и различную меру авторской критики или авторского участия»³. Добролюбов, отказывая Соллогубу в творческой эволюции, не заметил ни

¹ Добролюбов Н.А. Сочинения графа В.А. Соллогуба. С.178.

² В.Г. Белинский в связи с повестью Соллогуба «Сережа» говорил о новом типе героя, введенном писателем в русскую литературу (см.: Белинский В.Г. На сон грядущий. Отрывки из вседневной жизни. Сочинение графа В.А. Соллогуба. С. 154). Сам же Соллогуб назвал главного героя упомянутого выше произведения «добрым малым». В других светских повестях писатель неоднократно подчеркивал такое характеристическое качество «доброе малого», как безволие. На основании сказанного мы и полагаем возможным определить главный тип героя в творчестве писателя как «добрый, но безвольный малый» (об этом подробнее – далее).

³ Грехнев В.А. Творчество В.А. Соллогуба в оценке Добролюбова. С. 172. Курсив наш. – С.Е., Н.В.

динамики центрального типа героя, ни изменения отношения к нему писателя.

Кроме того, как верно указывает В.А. Грехнев, утверждение Н.А. Добролюбова, согласно которому «1845 год был самым блестящим и – увы – последним годом его [Соллогуба – С.Е., Н.В.,] славной литературной деятельности»¹, не соответствует логике рассуждений самого критика. До 1845 года выходят в свет лучшие сочинения Соллогуба – «История двух калош», «Большой свет», «Аптекарьша», «Медведь», «Теменевская ярмарка», в 1845 – «Вчера и сегодня», «Тарантас», после чего писатель перестает радовать современников творениями «изящного пера своего». Но, если определена кульминационная точка в творчестве Соллогуба, следовательно, должны быть выделены и оценены, по крайней мере, два этапа (до 1845 года и после). Добролюбов же этого не делает. Далее, противоречия своему главному тезису об отсутствии динамики в творчестве Соллогуба, критик вынужден признать быстрый взлет литературной деятельности писателя и последовавший затем резкий упадок его творческой продуктивности. Данное противоречие у Добролюбова не получает никакого объяснения. Очевидно, необходимо было соотнести литературную деятельность Соллогуба с историко-литературным контекстом эпохи идейных размежеваний, в которую он творил. С другой стороны, нужно было учесть и то обстоятельство, что со второй половины 40-х годов меняется расстановка сил в русской литературе: в нее входит целая плеяда крупнейших художественных дарований, «заслонивших» многих талантливых прозаиков первой половины 40-х годов².

Помимо этих внешних причин, есть и субъективные, внутренние, обусловленные складом характера и образом жизни В.А. Соллогуба. В воспоминаниях и письмах современников писатель неизменно предстает «светским балагуром», любителем великосветских развлечений, растратившим на них свой талант.

¹ Добролюбов Н.А. Сочинения графа В.А. Соллогуба. С. 163.

² См. об этом: Грехнев В.А. Творчество В.А. Соллогуба в русской прозе конца 30-х – первой половины 40-х годов : дис. ... канд. филол. наук / Горьк. гос. ун-т им. Н.И. Лобачевского. Горький, 1966. С. 5.

Да и сам Соллогуб, как бы поддерживая это общее мнение, называл себя «не литератором *ex professo*, а любителем, прикомандированным к русской литературе»¹. Н.В. Гоголь, неоднократно иронически высказываясь о чрезмерной любви Соллогуба к светским развлечениям и вместе с тем искренне переживая за его писательскую судьбу, наставлял: «У вас все зреет вместе: и ум, и слог, и наблюдательность, и мысли. Вам нужно только не останавливаться и писать. Все будет у вас обдумываться, соображаться и устраиваться во время самого писания. Христа ради, не давайте заснуть вашей деятельности на этом поприще. Вы тут более и более будете находить утешения и жизни настоящей. Все вас обманет, и жизнь, и свет, и все привлекательности, привлекающие других людей; но на этом поприще вас ничто не обманет, потому что это ваше законное поприще, и тут выполнять вы будете именно то, что определено свыше выполнять вам»². Как позднее признается Соллогуб, он не внял совету Гоголя: «Пишите... принуждайте себя писать»³.

Сегодня очевидно, что полемика с «прежней критикой», которая велась Добролюбовым в статье «Сочинения графа В.А. Соллогуба», не могла опровергнуть правоту первоначальной оценки творчества писателя, данной Белинским, как развивающегося, значимого литературного явления. Ибо в основе добролюбовской критики, как уже отмечалось, лежали не эстетические, но идеологические принципы. А поэтому вся последующая критика, для которой была авторитетна точка зрения Добролюбова, не смогла в полной мере оценить талант и творчество Соллогуба. Писатель, «снятый временем», - так сформулируют А.А. Жук и Е.И. Покусаев отношение к нему демократической критики 60-х годов, мимоходом упоминая Соллогуба и ставя его в один ряд с В.Г. Бенедиктовым⁴.

¹ *Соллогуб В.А.* Воспоминания // Соллогуб В.А. Повести. Воспоминания. Л. : Худож. лит., 1988. С.477.

² *Гоголь Н.В.* - Соллогубу В.А. 3 января 1846 г. Рим // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. : в 14 т. М. : Изд-во АН СССР, 1952. Т. 13. С. 28.

³ *Соллогуб В.А.* Указ. соч. С. 478.

⁴ *Жук А.А., Е.И. Покусаев.* «Свисток» и его место в русской сатирической журналистике 1860-х годов // Свисток. Сатирическое приложение к журналу «Современник». 1859-1863. М. : Наука, 1982. С. 412.

Жестокие насмешки и унижительные пародии в известных передовых изданиях преследовали Соллогуба вплоть до конца его жизни¹. Мнение о писателе как светском дилетанте и даже «безграмотном бариче» укрепились прочно и надолго. И уже более никого не интересовало творчество некогда популярного прозаика.

Печальной была судьба позднего творчества Соллогуба, в том числе романа «Через край», и в отечественном литературоведении. Анализируя художественное наследие В.А. Соллогуба, исследователи либо приводят самые общие сведения о романе (год и место издания, автобиографический характер, посвящение жене – В.К. Аркудинской), либо не говорят о произведении вовсе.

В дооктябрьскую эпоху имя Соллогуба упоминалось крайне редко. На фоне всеобщего забвения и равнодушия выделяется статья С.А. Венгерова в словаре Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. Опираясь на суждения В.Г. Белинского, Венгеров напоминает о «чрезвычайном успехе», который имели в свое время прозаические произведения Соллогуба конца 30 – первой половины 40-х годов, и, помимо краткой биографической справки, дает общую оценку его творчества. Заслуживает внимания попытка автора статьи дать характеристику творческой личности писателя. Однако Венгеров не увидел драматизма положения Соллогуба: его одновременную принадлежность двум противоположным сферам – светскому обществу и демократическому литературному лагерю, - о чем говорил сам писатель в своих «Воспоминаниях». «Я был светским человеком между литераторами и литератором между светскими людьми, и от этого я навлекал на себя не раз негодование обоих

¹ См., напр., отклик на участие писателя в официозном праздновании пятидесятилетия литературной деятельности П.А. Вяземского (2 марта 1861): <Куручкин В.С.> Стансы на будущий юбилей пятидесятилетней русско-французской водевильной и фельетонной деятельности Тараха Толерансова (самим юбиляром сочиненные) // Искра. 1861. №10. С. 144-145; пародийное продолжение поэмы Соллогуба «Нигилист»: Д.Д. Минаев. Нигилист. Поэма. Глава вторая {*}. Не в свой “тарантас” не садись // Поэты «Искры» : в 2 т. Л. : Сов. писатель, 1987. Т. 2. С. 177-189.

лагерей»¹. Соллогуб был, по мнению Венгерова, «желанным гостем» как в аристократических гостиных, так и в кружках писателей². Автор статьи даже не упоминает о том, что стремление Соллогуба быть «везде своим» обернулось для него, в конечном итоге, отчуждением и одиночеством.

Подробнее, насколько это позволяет жанр энциклопедической статьи, Венгеров останавливается на самом плодотворном периоде соллогубовского творчества, который проходит под знаком натуральной школы. Последнему же произведению писателя в статье Венгерова посвящена только одна более чем лаконичная фраза: «После его [Соллогуба – С.Е., Н.В.] смерти был напечатан роман “Через край” (“Новь”, 1885)»³. Это упоминание проскальзывает как необходимая констатация факта, обусловленная задачей биографической словарной статьи – охватить жизненный и творческий путь Соллогуба в целом.

Советское литературоведение впервые обращается к художественному наследию В.А. Соллогуба в 30-е годы. В 1930 году выходит «Путеводитель по русской литературе XIX века» И.Н. Розанова, в котором исследователь обозначает общую направленность творчества Соллогуба, связанную с изменением его художественного метода и совпадающую с магистральным движением русской литературы, как его (движение) в те годы понимали: «Вначале принадлежал к романтической школе (повесть “История двух калош”), позднее перешел к реалистическому изучению дворянского быта»⁴. Однако подобное суждение, разумеется, является схематичным и недостаточно точным: вряд ли возможно столь однозначно оценить как характер творческой эволюции писателя, так и природу художественного метода конкретных его произведений. Заметим, что Розанов пишет о В.А. Соллогубе в главе «Натуральная школа и писатели 40-х годов». Следовательно, с точки зрения исследователя, творчество Соллогуба неразрывно и

¹ Соллогуб В.А. Воспоминания. С. 592.

² Венгеров С.А. В.А. Соллогуб // Энциклопедический словарь : в 86 т. СПб., 1900. Т. 30. С. 757-758.

³ Там же. С. 758.

⁴ Розанов И.Н. Путеводитель по русской литературе XIX века. М. ; Л. : Работник просвещения, 1930. С. 129-130.

целиком связано с гоголевскими традициями, как они были поняты Белинским. Соответственно, по мнению Розанова, художественную ценность представляют только те произведения прозаика, которые были созданы в духе натуральной школы. Сочинения, где объектом изображения становятся представители высшего сословия, в том числе и роман «Через край», оказываются вне поля зрения исследователя.

Через год П.К. Губер в обстоятельной вступительной статье, предпосланной к «Воспоминаниям» В.А. Соллогуба, предпринимает попытку охарактеризовать все творчество писателя. Собрав довольно обширный материал и сделав ряд ценных частных наблюдений¹, исследователь, отдавший дань вульгарному социологизму, что было в духе времени, весьма резко оценил и творчество, и личность писателя. По мысли автора статьи, Соллогуб якобы всегда «работал по заказу», «следуя моде». Так, в 40-е годы писатель осуждал «большой свет» в угоду демократической критике, поскольку он печатался в «Отечественных записках», где такого рода обличения приветствовались. Со второй половины 50-х годов «заказчик» меняется: теперь это наместник Кавказский, генерал-губернатор князь М.С. Воронцов и его приближенные, не нуждающиеся в повестях. А потому Соллогуб начинает сочинять статьи для официальных газет, пьесы для казенного театра, жизнеописания прославленных генералов, громозвучные кантаты для парадных обедов².

Несправедливыми и бездоказательными представляются суждения Губера о конфликте В.А. Соллогуба с А.С. Пушкиным, безоснователен прозрачный намек на создание Соллогубом небезызвестного диплома, оскорбительного для великого поэта. Губер предпочитает не разбираться в сложной судьбе писателя, видя в нем лишь светского «барчука», человека дурного характера.

¹ Так, напр., П.К. Губер, вопреки распространенному мнению, не считает повесть «Большой свет», написанную по заказу царской семьи, пасквилем на М.Ю. Лермонтова. В позднейших работах В.А. Грехнева, В.Э. Вацура, И.С. Чистовой эта точка зрения получила убедительное подтверждение.

² *Губер П.К.* Граф В.А. Соллогуб и его мемуары // Соллогуб В.А. Воспоминания. М.; Л.: Academia, 1931. С. 99-100.

Отказав всем прозаическим произведениям Соллогуба в эстетической значимости, автор статьи делает исключение лишь для его мемуаров, в которых видит ценный источник по истории «литературного быта». Мимоходом Губер упоминает и о романе «Через край»: «... рукопись остается в письменном столе [Соллогуба – С.Е., Н.В.] и будет издана только после его смерти», что объясняется, по мнению автора статьи, низкой оценкой писателя собственного литературного дарования («ставил свои труды по переоборудованию тюрем выше литературных заслуг»)¹.

Действительно, В.А. Соллогуб в конце жизни открыто в печати называл себя «писателем неудавшимся», что давало повод к умозаключениям, подобным губерновским. Но означало ли это, что Соллогуб на самом деле негативно оценивал собственное творчество, в том числе свое последнее произведение – роман «Через край», и что, будто бы, в силу этого не желал видеть его опубликованным? Вероятно, дело обстояло сложнее.

Известно, что о создании большого эпического произведения писатель мечтал еще в начале 40-х годов. А.С. Немзер в своем диссертационном исследовании «Литературная позиция В.А. Соллогуба (1830 – 1840-е годы)», изучив рукописные тетради писателя, обнаружил в одной из них обширный план и наброски предполагаемого произведения «большой формы» «о России в целом» под общим названием «Жизнь сверх состояния. Плачевная повесть Рус<ского> дворянства. Соч.<инение> Гр<афа> В. Соллогуба». Исследовав рукописный текст, А.С. Немзер приходит к следующему выводу: «Роман Соллогуба должен был охватить разные сферы жизни: провинция и столица, высший свет и чиновничество, в эпилоге его мог быть описан и театр военных действий...». Однако в 1840-е годы «синтетического произведения, охватывающего всю российскую действительность в художественном целом, писатель не создал. Его наиболее “полным” произведением

¹ Губер П.К. Граф В.А. Соллогуб и его мемуары. С. 115.

оказался “Тарантас”, где “петербургская” тема проходит достаточно приглушенно»¹.

В 40-е годы Соллогуб не смог реализовать задуманное в силу сложности и обширности замысла («Россия в целом»). Видимо, еще не вполне ясны были принципы художественного сопряжения «разных сфер жизни», находящихся на противоположных полюсах. Хотя попытки такого сопряжения уже предпринимались писателем в ряде произведений периода натуральной школы (например, в «Истории двух калош», «Аптекарьше») в жанровых рамках повести. Очевидно, писатель еще не был готов к созданию произведения «большой формы».

Но почему же в 80-е годы, когда, наконец, был реализован давний замысел, Соллогуб не спешит публиковать роман?

М.А. Белкина во вступительной статье к сборнику водевилей Соллогуба упоминает о поздних сочинениях писателя: «... он пишет еще свои “Воспоминания” и большой роман “Через край”, но ни то, ни другое ему уже не удастся закончить. И роман, и воспоминания были напечатаны лишь после его смерти»². То есть, по мысли исследователя, роман не был издан при жизни Соллогуба, потому что не был завершен.

Однако вряд ли такое объяснение можно считать сколько-нибудь удовлетворительным. Известно, что в 1860–1870-е годы писатель публиковал незаконченные отрывки из мемуаров, была напечатана глава незавершенной повести «Посредник» (1874)³. Проблема завершенности / незавершенности романа до сих пор не была предметом научного осмысления. Она и не могла рассматриваться в работах, посвященных либо ранней прозе Соллогуба, либо его драматургии. С нашей точки зрения, данный вопрос требует специального изучения.

¹ Немзер А.С. Литературная позиция В.А. Соллогуба (1830–1840-е годы) : дис. ... канд. филол. наук / Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. М., 1983. С. 88.

² Белкина М.А. Водевиль Соллогуба // Соллогуб В.А. Водевиль (Беда от нежного сердца; Сотрудники, или Чужим добром не наживешься; Горбун, или Выбор невесты). М. : Худож. лит., 1937. С. 18-19. Курсив наш. – С.Е., Н.В.

³ См. об этом: Белкина М.А. Указ. соч. С. 18; Якушин Н.И. «Писатель с замечательным дарованием» // Соллогуб В. А. Повести и рассказы. М. : Сов. Россия, 1988. С. 17.

В Историях русской литературы 1950–1970-х годов – изданиях Академии наук СССР и Института русской литературы – имя В.А. Соллогуба фигурировало достаточно часто. Интерес к изучению закономерностей историко-литературного процесса побуждал литературоведов обращаться к творчеству не только великих писателей, но и «рядовых» беллетристов, в меру своих сил «выводивших литературу на настоящую дорогу» (В.Г. Белинский). Однако творчество Соллогуба во всем его объеме в Историях русской литературы при этом не рассматривается, за исключением того периода, который укладывается в рамки натуральной школы¹. Произведения, созданные после 1845 года, в числе которых и роман «Через край», не упоминаются вовсе². Даже в таком фундаментальном труде Института мировой литературы (ИМЛИ), как «История русского романа», о последнем произведении Соллогуба не говорится ничего³.

Как видим, в центре внимания отечественного литературоведения традиционно оказываются лишь произведения Соллогуба первой половины 40-х годов: именно в этот период творчество писателя, в котором ошутимо влияние гоголевских традиций, вписывается в общее прогрессивное русло русской литературы. Наиболее полно эта точка зрения представлена в диссертационном исследовании В.А. Грехнева «Творчество В.А. Соллогуба в русской прозе конца 30 – первой половины 40-х годов». Выбирая в качестве предмета исследования самый плодотворный, как принято считать, период литературной деятельности Соллогуба, ученый справедливо говорит о нарастании критических начал, постепенном расширении сферы изображения в творчестве писателя. Общему направлению творческой эволюции Соллогуба тех лет соответствует и динамика основного в жанровой системе

¹ См.: История русской литературы / гл. ред. М.П. Алексеев, Н.Ф. Бельчиков, В.А. Десницкий, А.А. Сурков : в 10 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1955. Т. 7.; История русской литературы : в 3 т. / под ред. Д. Д. Благого. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1963. Т. 2; История русской литературы / гл. ред. Н.И. Пруцков : в 4 т. Л. : Наука, 1982. Т. 3.

² См., напр.: История русской литературы : в 10 т. Т. 9; История русской литературы : в 3 т. Т. 3; История русской литературы : в 4 т. Т. 3.

³ См.: История русского романа : в 2 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1964. Т. 2.

писателя жанра - повести: «От повести о художнике... к светской повести, а от нее – к сатирической повести о провинциальных нравах и жанровому синтезу (“Тарантас”))»¹. Высоко оценивая творчество Соллогуба конца 30 – первой половины 40-х годов, В.А. Грехнев считает, что произведения, созданные писателем до 1838 и после 1845 годов, не являются художественно значимыми: раннее творчество - еще ученическое, а в позднем - писатель отошел от передовых тенденций литературы своего времени (в произведениях этой поры нет ни острой критики социальных основ русской жизни, ни сочувственного изображения человека из демократической среды). Понятно, что при такой установке, обосновывающей исследовательское внимание только к одному периоду творчества писателя, о романе «Через край» не могло быть и речи.

Одним из первых к повестям Соллогуба, созданным после 1845 года, обратился В.Э. Вацуро, вписав их в контекст творчества писателя. Исследователь указал на повторяемость, варьирование сюжетных ходов и мотивов в соллогубовской прозе тех лет. По мысли исследователя, это свидетельствует не об отсутствии творческого развития писателя, как полагали прижизненная критика и отечественное литературоведение. Напротив, возвращаясь к сюжетам ранних светских повестей, Соллогуб «рассказывает их заново», но уже «сложнее, подробнее, психологически драматичнее». Анализ повестей «Бал» (1846) и «Метель» (1849) в сравнении с более ранними произведениями писателя - «Два студента» и «Аптекарьша» (1841), «Неоконченные повести» (1843) - приводит исследователя к убедительному выводу: «... с течением времени внешняя, событийная сторона рассказа начинает у него отступать на задний план: ее заменяет внутренний сюжет, который мы с некоторыми оговорками могли бы назвать психологическим»². Таким образом, творческая эволюция Соллогуба, в которой отказывал писателю Добролюбов, по мнению В.Э. Вацуро,

¹ Грехнев В.А. Творчество В.А. Соллогуба в русской прозе конца 30-х – первой половины 40-х годов. С. 24.

² Вацуро В.Э. Беллетристика Владимира Соллогуба // В.Э. Вацуро. Материалы к биографии. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 264.

связана, прежде всего, с углублением психологизма¹. Этот вывод позволяет по-новому взглянуть на позднее творчество писателя. Однако в статье исследователя, к сожалению, роману «Через край» также не нашлось места.

В отличие от В.А. Грехнева и В.Э. Вацура, А.С. Немзер в уже упоминавшемся диссертационном исследовании «Литературная позиция В. А. Соллогуба (1830-1840-е годы)» приходит к выводу о том, что «мировоззрение и поэтика Соллогуба были на редкость стабильны»: «его писательские принципы сложились в конце 30-х годов и воспринимались в 60-е годы как анахронизм в лучшем случае и как ретроградство в худшем». Вместе с тем А.С. Немзер замечает: в последние годы писатель «работает над романом “Через край”, резко отличающимся от его старой прозы»². Однако это важное, с нашей точки зрения, положение, актуализирующее проблему творческой эволюции Соллогуба, не подкрепляется анализом или соответствующими комментариями, что, впрочем, и не входило в задачи исследователя, занятого рассмотрением другого периода литературной деятельности писателя. Справедливо указав на неизученность творчества писателя после 1845 года, А.С. Немзер при этом замечает, что «исследователь позднего Соллогуба окажется скорее историком общественной психологии и идеологии, чем историком литературы»³.

Позднее в «Памятных датах. От Гаврилы Державина до Юрия Давыдова» А.С. Немзер вновь напомнит о романе, но «со знаком минус»: Соллогуб «сочинит *крайне неудачный* роман (... на мемуарной основе), который появится в печати только после смерти автора»⁴.

Во вступительных статьях к сборникам повестей и рассказов Соллогуба 1960–1980-х годов, рассчитанных на

¹ Напомним, что первым заметил усиление психологического начала в творчестве Соллогуба (первой половины 40-х годов) В.Г. Белинский.

² Немзер А.С. Литературная позиция В. А. Соллогуба (1830-1840-е годы). С. 253. Курсив наш. – С.Е., Н.В.

³ Там же. С.186.

⁴ Немзер А.С. Быть так! Спасибо и за то // Памятные даты. От Гаврилы Державина до Юрия Давыдова. М. : Время, 2002. С.186. Курсив наш. – С.Е., Н.В.

широкий круг читателей, о романе также говорится вскользь, без необходимых пояснений или не говорится совсем. Так, Е.И. Кийко, упоминая о романе, указывает лишь на его автобиографический характер: «Последние годы своей жизни Соллогуб большей частью лечился за границей. Кроме воспоминаний, он написал в это время роман “Через край”, посвященный истории своей вторичной женитьбы и изданный посмертно»¹. В примечаниях к сборнику произведений Соллогуба 1978 года, подготовленного к печати Ал. Осповатом, о романе писателя не сообщается ничего². По мнению Н.И. Якушина, автора вступительной статьи к сборнику 1988 года, последнее «*существенное*» прозаическое произведение Соллогуба – «Старушка» (1850)³. Во вступительной статье И.С. Чистовой к «Воспоминаниям» писателя из поздних сочинений названы только его мемуары⁴.

Увлечение натуральной школой в первой половине 40-х годов лишь ненадолго отвлекло Соллогуба от его *главной* темы – жизни светского общества. Во второй половине 40-х годов писатель создает повести «Княгиня» (1845), «Две минуты» и «Бал» (1846) «Метель» (1849), «Старушка» (1850), в которых продолжает исследовать светскую тему. В этих произведениях варьируются типичные для творчества Соллогуба ситуации и коллизии, изображается его главный тип – «доброго, но безвольного малого», характер которого раскрывается не только

¹ Кийко Е.И. В.А. Соллогуб // Соллогуб В.А. Повести и рассказы. М. ; Л. : ГИХЛ, 1962. С. 14.

² Осповат Ал. Примечания // Соллогуб В.А. Три повести. М. : Сов. Россия, 1978. С. 273-286.

³ Якушин Н.И. «Писатель с замечательным дарованием». С. 17.

⁴ Чистова И.С. Беллетристика и мемуары Владимира Соллогуба // Соллогуб В.А. Повести. Воспоминания. С. 3-20. Статья И.С. Чистовой, как свидетельствует Т.Ф. Селезнев, была написана по материалам В.Э. Вацуро: «Спустя десять лет, не надеясь увидеть статью напечатанной в обозримом будущем, В.Э. передал свой материал для использования И.С. Чистовой, готовившей в это время однотомник В. Соллогуба для издательства “Художественная литература”. От официального соавторства вступительной статьи к сборнику (на чем И.С. Чистова решительно настаивала) В.Э. категорически отказался» (см.: Вацуро В.Э. Беллетристика Владимира Соллогуба. С. 270).

в отношениях со своим кругом, но и в столкновении с персонажами, находящимися на низших ступенях социальной лестницы. Последнее произведение Соллогуба роман «Через край» свидетельствует о его верности старой теме. Логично предположить, что роман «Через край», в центре которого оказывается представитель аристократического общества, был подготовлен светскими повестями писателя конца 1830-х – первой и второй половины 1840-х годов.

Следовательно, для осмысления романа Соллогуба, определения его места в творчестве писателя, необходимо обращение к предшествующим светским повестям, чтобы увидеть, какое художественное воплощение получала в них тема «светской жизни», как формировался и углублялся тип главного героя в его взаимоотношениях с окружающей средой.

Разделив участь своего автора, «Через край» оказался «выпавшим» из литературного процесса 70 - 80-х годов XIX века. Напечатанный, как мы уже отмечали, в 1885 году в журнале «Новь», роман до сих пор не опубликован отдельным изданием, представляя, таким образом, библиографическую редкость. В литературоведческих работах не сделано ни одной попытки изучить это произведение. Брошенные вскользь высказывания, касающиеся романа «Через край», не подкрепленные необходимой аргументацией, побуждают нас сформулировать ряд вопросов.

Насколько закономерным оказывается обращение Соллогуба в конце творческого пути к жанру романа?

Является ли роман «Через край» завершенным произведением?

Какова его художественная специфика?

Свидетельствует ли роман о творческой эволюции Соллогуба и, если да, то в чем она обнаруживается?

И, наконец, какое место занимает «Через край» в историко-литературном процессе 70–80-х годов XIX века и истории русского романа?

Очевидно, что ответы на эти вопросы можно получить только в результате целостного анализа романа с акцентированием жанрового и стилизового аспектов. Необходимость изучения романа Соллогуба «Через край»

несомненна, так как без него невозможно оценить творчество писателя в целом, а значит и представить картину литературного процесса 70–80-х годов XIX века, когда происходила, по общему признанию историков литературы, перестройка жанровой системы. Теоретической основой работы является предложенная Н.Л. Лейдерманом жанровая концепция, представляющаяся нам наиболее продуктивной¹.

¹ См.: Лейдерман Н.Л. «Поэтика» Аристотеля и некоторые вопросы теории жанра // Проблемы жанра в зарубежной литературе. Свердловск, 1976. Вып. 1. С. 5-32; *он же*. Жанр и проблема художественной целостности // Проблемы жанра в англо-американской литературе (XIX-XX вв.). Свердловск, 1976. Вып. 2. С. 3-27; *он же*. Жанровые идеи М.М. Бахтина // *Zagadnienia Rodzajow Literackich*. Lodz, 1981. Т. XXIV. З. I (46). С. 67-85; *он же*. Движение времени и законы жанра. Жанровые закономерности развития советской прозы в 60–70-е годы. Свердловск : Сред.-Урал. книжн. изд-во, 1982. С. 24-27; *он же*. Теоретическая модель жанра // *Zagadnienia Rodzajow Literackich*. Lodz, 1983. Т. XXVI. З. I (51). С. 5-21 и др. В окончательно сложившемся виде жанровая концепция Н.Л. Лейдермана представлена в последнем труде: Теория жанра. Исследования и разборы / Ин-т филол. исследований и образоват. стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2010. С. 17-143.

Глава I. Светская повесть: теоретический и исторический аспекты

§ 1. Проблема жанрового своеобразия светской повести в литературоведении

Светская повесть является ведущей жанровой формой в творчестве В.А. Соллогуба. К этой популярной в 1830-е годы жанровой разновидности обращался писатель на протяжении первой, а затем и второй половины 40-х годов. В чем же причина интереса Соллогуба к светской повести как особой жанровой структуре? Только ли в том, что в ней изображается высший свет, столь близкий писателю¹? Или, может быть, в популярности светской повести у современников²? По всей видимости, объяснение кроется все же не столько в предмете изображения и особой востребованности интересующей нас жанровой формы, сколько в ее специфике, внутреннем потенциале, эстетических возможностях.

Известно, что в 30-е годы XIX на авансцену русской литературы выходит проза. Журналы заполняются не стихами, как это было в предыдущее десятилетие, но, главным образом, повестями. Так, в 1835 году С.П. Шевырев, критик «Московского наблюдателя», назвал повесть «вывеской современной русской литературы»³. В другой статье этого же года, определяя «господствующие» «у нас» литературные «формы», Шевырев писал: «Роман и повесть, повесть и роман – из этого круга почти не выходит наша изящная словесность»⁴. В.Г. Белинский в том же 1835 году утверждал в «Телескопе»: «... теперь вся наша литература превратилась в роман и повесть. <...> Роман всё убил, всё поглотил, а повесть, пришедшая вместе с ним,

¹ Как полагали, например, П.К. Губер, Ал. Осоват (см. : *Губер П.К.* Граф В.А. Соллогуб и его мемуары. С. 31; *Осоват Ал.* Примечания. С. 273).

² См., напр.: *Белкина М.А.* Водевиль Соллогуба. С. 7; *Осоват Ал.* Указ. соч. С. 273

³ *Шевырев С.П.* Три повести Н. Павлова // *Московский наблюдатель.* 1835. № 1. С. 121.

⁴ *Шевырев С.П.* Словесность и торговля // Там же. С. 11.

изгладила даже и следы всего этого, и сам роман с почтением посторонился и дал ей дорогу впереди себя»¹.

Широкое распространение повести и ее популярность у русских читателей побуждали современную критику попытаться понять ее своеобразие, а также связь с другими прозаическими жанрами. Первые такие попытки предпринимались уже в конце 1820-х годов². Свообразным итогом размышлений современников явилось понимание повести, предложенное В.Г. Белинским в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя». История жанра «истинной» русской повести, по Белинскому, начинается с 20-х годов XIX века: «До этого времени она была чужеземным растением, перевезенным из-за моря по прихоти и моде и насильственно пересаженным на родную почву»³.

Критик задается вопросом: «... что такое... повесть, без которой книжка журнала есть то же, что был бы человек в обществе без сапог и галстука, эта повесть, которую теперь все пишут и все читают, которая воцарилась и в будуаре светской женщины и на письменном столе записного ученого...». И сам же отвечает на поставленный вопрос: «... *повесть есть эпизод из беспредельной поэмы судеб человеческих*». А затем продолжает: «... повесть – распавшийся на части, на тысячи частей роман; глава, вырванная из романа. <...> Есть события, есть случаи, которых... нехватило бы на драму, не стало бы на роман, но которые глубоки, которые в одном мгновении сосредоточивают столько жизни, сколько не изжить ее и в века: повесть ловит их и заключает в свои тесные рамки. <...> Краткая и быстрая, легкая и глубокая вместе, она перелетает с предмета на предмет, дробит жизнь по мелочи и вырывает листки из великой книги этой жизни. Соедините эти листки под один переплет, и какая обширная книга, какой огромный роман, какая многосложная

¹ Белинский В.Г. О русской повести и повестях г. Гоголя // Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. М. : Изд-во АН СССР, 1953. Т. 1. С. 261.

² См. об этом: Сидяков Л.С. Русская критика 20 – 30-х годов XIX века о жанре повести // Ученые записки Латвийского гос. ун-та. Рига, 1963. Т. 46. С. 393-414; Лузикова С.Н. Мотивировка в светской повести 1820-1830-х годов : дис. ... канд. филол. наук / Тверск. гос. ун-т. Тверь, 2007. С. 177-204.

³ Белинский В.Г. Указ. соч. С. 272.

поэма составила бы из них! <...> Как бы хорошо шло к этой книге заглавие “Человек и жизнь”!..».

Отечественные литературоведы (Л.С. Сидяков, Ю.И. Суровцев, В.С. Синенко, Б.С. Мейлах, М.А. Сизова и др.) давно обратили внимание на важный теоретический смысл суждений критика. По Белинскому, повесть оказывается жанром, способным отвечать определенным духовным запросам общества конкретного исторического этапа. И дело здесь, конечно же, не в том, что современники Белинского – «люди деловые», которым «некогда читать больших и длинных книг». Новая, еще не устоявшаяся постдекабристская эпоха с ее решительными переменами в духовной жизни русского общества («Россия впугана в раздумье» - Н.П. Огарев) требовала не романного, эпически неторопливого изображения действительности, а иных, более мобильных жанровых форм. Повесть как раз и явилась таким жанром: запечатлевая жизнь в каком-то в определенном ракурсе (отражая ее, «как в граненом, угловатом хрустале, миллионы раз повторенную во всех возможных образах»), повесть оказывается способной «в одном мгновении» сосредоточить существенный смысл изображаемого. При этом, подчеркивал Белинский, «тесные рамки» повести могут вместить в себя любое содержание: «и легкий очерк нравов, и колкую саркастическую насмешку над человеком и обществом, и глубокое таинство души, и жестокую игру страстей»¹. Другими словами, потенциал повести предполагает разнообразие ее жанровых модификаций.

Однако В.Г. Белинскому было важно не столько указать на отличие повести от романа, сколько подчеркнуть общность эстетических задач, стоящих как перед одним, так и перед другим жанром, обусловленных необходимостью освоения действительности «как она есть». А потому не случайно критик определяет повесть как «распавшийся на части, на тысячи частей роман» или как «главу, вырванную из романа».

¹ *Белинский В.Г. О русской повести и повестях г. Гоголя. С. 271-272. Курсив автора. - С.Е., Н.В.*

Впрочем, взгляд на повесть как на «главу, вырванную из романа», его «фрагмент» был довольно распространенным. Он сформировался еще в 20-е годы XIX века, когда повесть в России была еще «в диковинку»¹, когда повесть зачастую сравнивали с романом, причем далеко не в ее пользу. Так, например, в одной из статей, опубликованных в «Московском телеграфе» за 1829 год, утверждалось: «... роман есть пробный камень огромного дарования... В повести, напротив, если есть легкий объем, удовлетворена частность, встречается несколько живых картинных очерков, то читатель и доволен. Роман – огромная живописная картина; повесть – картинка, набросанная карандашом»². Повесть, таким образом, понимается как форма «легкая» («картинка, набросанная карандашом», способная удовлетворить самого невзыскательного читателя, в отличие от романа («огромной живописной картины»), создание которого доступно лишь таланту «огромного дарования».

Однако выход в свет в 1830-е годы повестей выдающихся писателей³, по всей видимости, побудил критику по-новому оценить особенности данного жанра, установить его отличие от романа. Сравнивая два прозаических жанра, современники обычно указывали на разность их *объемов*. Так, в 1832 году на страницах «Телескопа» отмечалось: от романа повесть «отличается только объемом. Там [в романе – С.Е., Н.В.] жизнь представляется в обширной галерее картин; здесь [в повести –

¹ «У нас не то, что в Европе, – повести в диковинку. Они составили первоначальную славу Карамзина; у нас про них еще толкуют» (см.: *Пушкин А.С.* - Погодину М.П. 31 августа 1827 г. // Пушкин А.С. Полн. собр. соч. : в 10 т. М. : Изд-во АН СССР, 1958. Т. 10. С. 235).

² Цит. по: *Сидяков Л.С.* Русская критика 20–30-х годов XIX века о жанре повести. С. 395.

³ Так, в 1830 году выходят «Повести покойного Ивана Петровича Белкина» А.С. Пушкина, через три года «Пиковая дама». В 1831-1832 годах Н.В. Гоголь издает свои «Вечера на хуторе близ Диканьки», в 1835 году – «Миргород» и «Арабески», в которые вошли повести «Старосветские помещики», «Вий», «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», «Невский проспект», «Записки сумасшедшего», «Портрет». Через год была опубликована повесть «Нос». В 1839 году издана «Бэла (Из записок офицера о Кавказе)», впоследствии ставшая частью романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» и др.

С.Е., Н.В.] в тесных рамках одного сокращенного очерка. Коротко сказать, повесть не что иное, как роман в миниатюре»¹. Через три года в «Московском наблюдателе» в статье «Словесность и торговля» С.П. Шевырев повторит данное в «Телескопе» определение повести как «романа в миниатюре»².

Восприятие повести как формы, изображающей жизнь в «тесной» раме, в отличие от романа с его широким эпическими масштабам, было общераспространенным и, несомненно, известным В.Г. Белинскому. Однако, согласившись первоначально с традиционным толкованием повести, критик, очевидно, не был им вполне удовлетворен. Дальнейшее развитие идеи Белинского, сформулированные им в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» (1835), получают в работе «Разделение поэзии на роды и виды» (1841). Назвав роман «эпосом нашего времени», Белинский отмечает, что «повесть есть тот же роман только в меньшем объеме», но далее он продолжает: «который уславливается сущностью и объемом самого содержания»³. Это уточнение является принципиальным. Оно свидетельствует о том, что Белинский отказался от разграничения повести и романа, основанного исключительно на «внешнем» признаке жанра - его размере (то есть, на «механическом понимании связи повести и романа»⁴), а обратил внимание на обусловленность природы жанра не только формальным признаком - его «объемом», но и его жанровым содержанием. Следовательно, по Белинскому, повесть – все-таки не «тот же роман».

Сложность отграничения повести от других эпических жанров – романа, рассказа, новеллы - и по сей день затрудняет определение ее жанровой природы.

Теоретики литературы зачастую рассматривают повесть как среднюю форму эпоса, а потому изучают ее в сравнении с

¹ Цит. по: *Сидяков Л.С.* Русская критика 20–30-х годов XIX века о жанре повести. С. 400.

² *Шевырев С.П.* Словесность и торговля. С. 11.

³ *Белинский В.Г.* Разделение поэзии на роды и виды // Белинский В.Г. Полн. собр. соч. : в 13 т. Т. 5. С. 42.

⁴ *Сидяков Л.С.* Указ. соч. С. 406.

большой формой (романом) и малой (новеллой или рассказом)¹. В работах исследователей в качестве жанроопределяющего признака повести, вслед за критикой XIX века, нередко называется *объем* жизненного материала, который получает в произведениях данной жанровой формы свое художественное воплощение. Так, представитель формальной школы Б.В. Томашевский в своем известном учебном пособии «Теория литературы. Поэтика» (1931) утверждал, что «признак размера – основной в классификации повествовательных произведений – далеко не так мало важен, как это может показаться на первый взгляд», ибо от него зависит то, «как автор распорядится фабульным материалом, как он построит свой сюжет, как введет в него свою тематику»². Однако «признак размера», как уже отмечалось, не всегда показателен. При сопоставлении большой по объему повести и малого романа, повести и большого рассказа, размер не является определяющим, на что указывали некоторые отечественные исследователи (В.В. Кожин, С.И. Кормилов и др.).

В противовес «количественному подходу» (воспользуемся выражением Ю.И. Суровцева) в установлении специфики жанровой природы повести, некоторые исследователи предлагают «качественный подход». Например, В.М. Акимов уверен: «различает роман и повесть не количество, а качество информации». Ученый считает, что содержание повести составляет *анализ* действительности, исследование ее

¹ См., напр. : *Эльяшевич Арк.* Что есть повесть? // Литература и современность М. : Худож. лит., 1969. Сб. 9. Статьи о литературе 1968 года. С. 371-390; *Суровцев Ю.* Родные братья, но не близнецы // Там же. С. 390-410; *Акимов В.* Где же искать ответ? // Там же. С. 410-427; *Кожин В.В.* Повесть // Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. М. : Сов. энциклопедия, 1968. Т. 5. С. 814-816; *он же.* Повесть // Литературный энциклопедический словарь. М. : Сов. энциклопедия, 1987. С. 281; *Кормилов С.И.* Повесть // Современный словарь-справочник по литературе. М. : Олимп : ООО «Изд-во АСТ», 2000. С. 366; *Тамарченко Н.Д.* Повесть // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М. : НПК «Интелвак», 2001. С. 751 и др.

² *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика : учеб. пособие. М. : Аспект Пресс, 1999. С. 243.

конкретных противоречий, проблем, конфликтов¹. С анализом жизненного материала связывает специфику жанра повести и В.С. Синенко: «С назначением повести – постигать мир в его движении, когда события не отстоялись, “механизм” социальных изменений ясен не до конца, связана тенденция к анализу отдельного, частного, разрозненного, ведущих к общему. Эта функция повести формировала ее аналитическую природу»². Но, по всей вероятности, ограничиваться лишь уяснением специфики жанрового содержания все же будет недостаточно.

Некоторые ученые предлагают различать эпические жанры по принципам художественного изображения характеров в их соотнесенности с обстоятельствами. Так, по мнению Ю.И. Суровцева, в повести на первом плане – изображение среды, определенной сферы жизни. Возражая исследователю, А.П. Эльяшевич полагает, что повести вовсе не чуждо «изображение человеческой души в развитии и самодвижении», являющееся, по мысли Ю.И. Суровцева, прерогативой собственно романной структуры. В.С. Синенко же отмечает интерес повести к такому отрезку человеческой жизни, который будет достаточным не только для раскрытия определенного жизненного противоречия, но и для выявления сущности характера. Исследователь пишет: «В повести человек берется в наиболее важный период его жизни или на протяжении всей жизни, в которой однако крупно выделен главный ее этап. Характер ограничен в его связях и проявлениях, но и в пределах этой ограниченной определенности он раскрывается во всем богатстве его внутреннего мира, в разнообразии своих отношений к окружающему»³.

Особое место в работах отечественных литературоведов, посвященных повести, занимают проблемы поэтики жанра. Но зачастую исследователи сосредоточиваются лишь на каких-то отдельных «носителях жанра». Вслед за Н.Л. Лейдерманом, мы

¹ Акимов В. Где же искать ответ? С. 418-419. О жанровой сосредоточенности повести на анализе одного жизненного противоречия в разное время писали также: Эльяшевич Арк. Что есть повесть? С. 379; Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. С. 96.

² Синенко В.С. Жанровое своеобразие современной повести // Проблемы жанра и стиля : Ученые записки Башкир. гос. ун-та. Уфа, 1970. Вып. 44. С. 67- 68.

³ Там же. С. 61.

полагаем, что различия между жанрами заключены в образе мира, который создается в каждом конкретном жанре за счет органической взаимосвязи всех его уровней, аспектов жанрового содержания и конструктивных (структурообразующих) элементов формы.

Разные формы выражения авторской позиции (безличный повествователь, автор-повествователь, герой-повествователь, личный рассказчик и др.), как пишет Н.Л. Лейдерман, «определяют и мотивируют г о р и з о н т видения мира в произведении, все его пространственные и временные масштабы»¹. Автор-повествователь (рассказчик), обладая личным, субъективным опытом, свойственной только ему системой ценностей и представлений о действительности, задает ракурс восприятия, привносит свою оценку изображаемого, формируя «интеллектуальный и эмоциональный кругозор» произведения. Следовательно, субъектная организация оказывается особо значимой в жанровой структуре произведения. Но важную роль в создании образа мира произведения играют и другие уровни жанра - пространственно-временная и интонационно-речевая организации, ассоциативный фон.

В отличие от рассказа, сосредоточенного на одном каком-либо жизненном случае, и романа, дающего целый комплекс переплетающихся сюжетных линий, повесть, как правило, посвящена одному событию, по отношению к которому другие являются сопутствующими; в ней развивается одна сюжетная линия, раскрывающаяся, как правило, хронологически последовательно. Подчеркивая важность сюжета, В.С. Синенко даже называет его «масштабом жанра»².

Так как в центре повести зачастую находится одно событие, одна коллизия, то и количество действующих персонажей невелико. Относительно небольшой (сравнительно с романом) охват жизненных явлений в повести не позволяет автору показать характеры героев в эволюции, в длящемся во времени развитии. Персонажи представлены, как правило, уже

¹ Лейдерман Н.Л. Теория жанра. С. 120. Разрядка автора. – С.Е., Н.В.

² Синенко В.С. Жанровое своеобразие современной повести. С. 44.

сформировавшимися и раскрывающимися в каком-либо одном решительном сюжетном переломе¹.

Сосредоточенность повести на одном предмете изображения, одной проблеме сужает образ мира, но и сообщает ему такие характеристические особенности, как интенсивность, устремленность в глубь художественно постигаемой жизненной коллизии, жизненного противоречия. Вместе с тем повести *имманентно* присуще знание о мире в целом, *предполагается* включенность изображаемых событий в ход жизни человеческой, историческое движение времени. А потому повести, сосредоточенной на изображении какой-то одной проблемы, свойственна определенная незавершенность (при внутренней завершенности произведения), подразумевающая возможность дальнейшего развертывания, расширения образа мира.

Какое же жизненное содержание осваивается в такой жанровой разновидности повести, как светская повесть? В чем заключается своеобразие ее жанровой формы? Полагаем, что ответы на эти вопросы позволят нам также уяснить причины востребованности светской повести в 30-е годы XIX века, понять, какие «идеи времени» нашли свое воплощение в этой жанровой форме, оказавшейся столь популярной у современников². Как известно, светские повести создавали в это время и «таланты первой величины» – А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, и «обыкновенные таланты» (В.Г. Белинский) – А.А. Бестужев-Марлинский, Е.А. Ган, Н.А. Дурова, М.С. Жукова, В.Ф. Одоевский, Н.Ф. Павлов и др. Обращался к данной форме в своем творчестве и В.А. Соллогуб.

Изучение светской повести в отечественном литературоведении началось довольно поздно. В 1941 году в свет выходят работы М.А. Белкиной «“Светская повесть” 30-х годов и “Княгиня Лиговская” Лермонтова» и Ел. Гладковой «Прозаические наброски Пушкина из жизни “света”», в которых

¹ Б.С. Мейлах, например, считает эту особенность повести определяющей (см.: Мейлах Б.С. Введение // Русская повесть XIX века: история и проблематика жанра. Л.: Наука, 1973. С. 8).

² Вспомним известную формулу В.Г. Белинского: «Если есть идеи времени, то есть и формы времени» (см.: Белинский В.Г. О русской повести и повестях г. Гоголя. С. 276).

впервые светская повесть рассматривается в качестве особой художественной формы¹. Однако авторов интересовала не столько жанровая специфика светской повести, сколько преодоление выдающимися художниками слова уже сложившейся в русской литературе традиции.

М.А. Белкина считает светскую повесть, как она сформировалась в литературе к 30-м годам XIX века, разновидностью романтической повести. Романтическая природа светских повестей, полагает исследователь, проявляется в «интересе к внутреннему миру героя». Однако, по мнению М.А. Белкиной, авторы светских повестей не смогли справиться с задачей раскрытия психологии героев в ее обусловленности заданными обстоятельствами жизни: «И характеры, и обстановка, и вся жизнь светского общества показаны не в процессе развития, а застывшими, раз навсегда данными. Отсюда шаблонность, трафаретность описаний»². Этот упрек кажется не вполне справедливым: проблема изображения характера «в процессе развития» была трудной не только для создателей светских повестей. Ее осваивала в эти годы и вся русская литература. Мы склонны согласиться с более поздними исследователями (Н.Л. Степановым, В.А. Грехневым), которые утверждают, что в жанровой форме светской повести осуществлялось исследование психологии современного человека, свидетельствовавшее о нарастании психологического начала как общелитературной закономерности³.

Следующий упрек М.А. Белкиной в адрес авторов светских повестей состоит в том, что, приблизив тематику своих сочинений к современной действительности, они не отменили «романтический фон» («неприступные горы Кавказа, цыганский

¹ Белкина М.А. «Светская повесть» 30-х годов и «Княгиня Лиговская» Лермонтова // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. Исследования и материалы. М. : Гослитиздат, 1941. Сб. 1. С. 516-551; Гладкова Ел. Прозаические наброски Пушкина из жизни «света» // Пушкин. Временник пушкинской комиссии: в 6 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1941. Т. 6. С. 305-322.

² Белкина М.А. Указ. соч. С. 523-524.

³ См.: Степанов Н.Л. Поэты и прозаики. М. : Худож. лит., 1966. С. 174; Грехнев В.А. Творчество В.А. Соллогуба в русской прозе конца 30-х – первой половины 40-х годов. С. 165-166.

табор и далекие окраины)), но заменили его: «для светских повестей романтическим фоном стала вся обстановка светской жизни: гостиная, будуар, театр, бал, маскарад»¹. «Внешняя привлекательность светской жизни», «идеализация великосветского салона, пришедшие на смену восточной и южной экзотике романтических поэм», и явились, считает исследователь, причиной популярности светских повестей у современников. Однако данное утверждение М.А. Белкиной противоречит, на наш взгляд, следующему положению, согласно которому пафос светских повестей – критический («все светские писатели в той или иной степени осуждают свет»²). Получается, что писатели одновременно и выносят приговор свету, и «идеализируют» его? Очевидно, отношение авторов светских повестей к высшему аристократическому обществу не было одинаковым и однозначным. В противном случае, сложно объяснить интерес к жанровой форме светской повести А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова, благожелательные отзывы В.Г. Белинского о произведениях Н.Ф. Павлова, В.Ф. Одоевского, В.А. Соллогуба.

Для нас в суждениях М.А. Белкиной важным является представление о проблематике как аспекте жанрового содержания светской повести, определяющем особенности сюжетостроения: «Светский человек и светское общество, взаимоотношения их – вот основная проблема, вокруг которой строится содержание этих повестей». Основу сюжета составляет «обязательная любовная интрига» - развитие любовного чувства в условиях «обстановки светской жизни»³.

Сходную трактовку проблематики и характера конфликта светской повести предлагает и Ел. Гладкова. Вместе с тем, указав на важные аспекты жанрового содержания, Гладкова решительно отказала светской повести в какой-либо художественной и историко-литературной значимости: «В большинстве случаев светская повесть создавала штампы сатирического обличения

¹ Белкина М.А. «Светская повесть» 30-х годов и «Княгиня Лиговская» Лермонтова. С. 523.

² Там же. С. 524.

³ Там же. С. 523.

пустоты “света” без раскрытия его социальной сущности, шаблонные образы “великосветской львицы” и ее поклонника»¹.

Характеризуя светские повести в целом как явление эпигонское, М.А. Белкина и Ел. Гладкова вплотную подошли к вопросу, правда, так и не поставленному ими, но вытекающему из логики их рассуждений. В чем же заключается жанровое своеобразие светской повести, обусловившее интерес (который исследователи отрицать не могли!) к этой форме не только у талантливых беллетристов, но и у писателей «первой величины»?

Однако в отечественном литературоведении этот вопрос не был поставлен и в последующие годы. В начале 1950-х годов В.Г. Базанов, исследуя художественное наследие декабристов, отмечает интерес А.А. Бестужева-Марлинского к светской повести. Не задаваясь целью изучить поэтику интересующей нас жанровой разновидности, ученый ограничился выделением отдельных «мотивов», определяющих, с его точки зрения, важные аспекты жанрового содержания, а именно: особенности конфликта («трагический разлад честных людей с окружающей действительностью») и эстетического пафоса («критика светского общества, нравственных пороков этого общества»). Рассмотрение светских повестей Бестужева-Марлинского позволило В.Г. Базанову выявить два основных типа характера: «положительно волевой характер» и «человек без воли» (последний подвергается критике в произведениях писателя-декабриста)². По мысли ученого, пафос произведений данной формы соответствовал духу социального исследования, которым была отмечена литература конца 20 - 30-х годов XIX века: «Формирование и развитие декабристской идеологии предполагало беспощадную критику русского дворянства, критику крепостного права, светских отношений и провозглашение более разумных, более демократических форм общественной и личной жизни»³.

¹ Гладкова Ел. Прозаические наброски Пушкина из жизни «света». С. 308.

² Базанов В.Г. Очерки декабристской литературы. Публицистика. Проза. Критика. М.: ГИХЛ, 1953. С. 400. Курсив наш. - С.Е., Н.В.

³ Там же. С. 395.

Исследование В.Г. Базанова – одно из немногих в литературоведении тех лет, в котором светская повесть рассматривалась как форма, возникшая вследствие определенных эстетических потребностей эпохи.

Очевидно, что свойственный советскому литературоведению 40-50-х годов социологизм не мог не сказаться на работах исследователей тех лет. Заметен он и в исследованиях начала 60-х годов. В эти годы светская повесть привлекала внимание литературоведов, как правило, лишь в связи с творчеством выдающихся художников слова. При этом исследователи неминуемо впадали в противоречие, рассматривая данную жанровую разновидность исключительно как принадлежащую «второсортной» литературе. К примеру, В.А. Евзерихина, обвиняя «светских» писателей в отсутствии в их сочинениях «резкого обличения существующего строя», утверждала: «Большинство авторов, создававших эти произведения, эстетизировали нравы “высшего света” и старались дать его идеализированное изображение. Жизненная правда в “светской повести” подменяется часто элементами нарочитой развлекательности. Авторы их, чтобы заинтересовать читателя, создают напряженность в развитии действия, вводят ситуации ни с чем не сообразные, никак не мотивированные и ничем не оправданные. Этой же цели служат и картинные описания балов, гостиных, театра и т.д. Как правило, нежизненны, надуманны и обстоятельства, в которые попадают герои повестей»¹.

Лишь в светских повестях А.А. Бестужева-Марлинского и В.Ф. Одоевского, по мнению В.А. Евзерихиной, «проступают... подлинные черты светского общества и дается частичная критика этого общества»². Однако даже и эти писатели, считает исследователь, не поднимаются до «отчетливого сознательного протеста против окружающей действительности», критикуя

¹ *Евзерихина В.А.* «Княжна Мери» М.Ю. Лермонтова и «светская повесть» 1830-х годов // Ученые записки Ленингр. гос. пед. ин-та им. А.И. Герцена. Вопросы истории литературы. Л., 1961. Т. 219. С. 51.

² Там же. С. 52.

отдельные пороки светского общества, они «не воспринимают их как социальное зло, калечащее и уродующее лучших людей своего времени, зло, которое необходимо уничтожить»¹.

Пожалуй, впервые светская повесть именно как особая жанровая форма становится предметом изучения в работе начала 70-х годов Р.В. Иезуитовой². По мнению исследователя, светская повесть - жанровая разновидность повести, возникшей в процессе развития романтической прозы 1820–1830-х годов. В светских повестях, полагает Р.В. Иезуитова, впервые в русской литературе был поставлен вопрос о влиянии обстоятельств (в данном случае - светского общества) на характер и развитие любовных отношений героев, принадлежащих к высшему свету. В светской повести с наибольшей силой проявилась зависимость частной человеческой жизни от господствующего общественного уклада. Определив предмет изображения – высший свет – в качестве «структурообразующего компонента», Р.В. Иезуитова справедливо подчеркивает, что именно он обуславливает специфику «основного конфликта, динамику сюжетного развития, взаимоотношения между персонажами, принципы построения характеров и общую эмоциональную тональность всего произведения»³. То есть, по Иезуитовой, предмет изображения определяет как жанровое, так и стилевое своеобразие светской повести. Понимание светской повести как особой жанровой формы, предложенное Р.В. Иезуитовой, находит своих сторонников и по сей день как «объективно» отражающее «именно современное восприятие» данной жанровой формы⁴.

В последующие годы светская повесть изучалась либо в социально-психологическом ракурсе (в центре внимания

¹ Евзерихина В.А. «Княжна Мери» М.Ю. Лермонтова и «светская повесть» 1830-х годов. С. 53.

² Иезуитова Р.В. Светская повесть // Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра. Л. : Наука, 1973. С. 169-199.

³ Там же. С. 173.

⁴ См., напр.: Лузикова С.Н. Мотивировка в светской повести 1820–1830-х годов. С. 3; Сизова М.А. Жанр «светской повести» в русской литературе 1830-х годов: творчество Е.А. Ган : дис. ... канд. филол. наук / Моск. гос. обл. ун-т. М., 2007. С. 8.

исследователей оказывалась проблема взаимоотношений личности и общества, влияния социальной действительности на внутренний мир светского человека)¹, либо в аспекте метода, предполагающем рассмотрение не только ее романтической природы, но и реалистических тенденций, как они обнаруживаются в некоторых произведениях этой жанровой разновидности².

Нетрудно заметить, что собственно жанровый аспект анализа не выдвигался на первый план при изучении светской повести. Исследователи, в лучшем случае, ограничивались лишь обозначением отдельных признаков, характеризующих жанровую специфику светской повести. Исключение составляет уже отмеченная нами работа Р.В. Иезуитовой. Однако, несмотря на принципиально важные наблюдения исследователя (касающиеся предмета изображения, обуславливающего характер конфликта, специфику сюжетостроения и систему образов), мы не можем в полной мере опереться на предложенное ею представление о светской повести.

Как правило, отечественные литературоведы ограничиваются лишь рассмотрением жанрового содержания светской повести (тематика, проблематика, конфликт, определяемые предметом изображения, идейно-эмоциональный пафос). Специфика же собственно жанровой формы (особенности жанровой структуры) остается за пределами внимания исследователей. А между тем, она определяет своеобразие того конкретного образа мира, который присущ именно данному жанру. Поэтому сформулируем свое

¹ См.: Зудина Н.М. Особенности психологического анализа в светских повестях Н.Ф. Павлова // Идейно-эстетическая функция изобразительных средств в русской литературе XIX века : Межвуз. сб. науч. трудов / Моск. гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина. М., 1985. С. 45-50.

² См.: Корвин В.И. «Среди беспощадного света» // Русская светская повесть первой половины XIX века. М. : Сов. Россия, 1990. С. 5-14; Кондратьев Б.С., Курдин Ю.А. «Преодоление» романтизма в светской повести И.И. Панаева // Проблемы традиций и новаторства русской и советской прозы : межвуз. сб. науч. трудов / Нижегородский гос. пед. ин-т им. М. Горького. Н. Новгород, 1990. С. 125-132.

понимание жанровой специфики светской повести, из которого будем исходить в нашем анализе.

Под *светской повестью* мы понимаем разновидность повести, возникшей в недрах романтизма, но испытывающей в конце 30 – начале 40-х годов влияние реалистических тенденций. С повестью как таковой ее типологическую разновидность роднит сосредоточенность на одном жизненном противоречии, одном конфликте личности и общества, в раскрытии которого участвуют герои, уже (как правило) сформировавшиеся.

В центре светских повестей оказывается высшее общество, в котором действуют светские персонажи, вступающие со светом в сложные (зачастую конфликтные) отношения. Столкновение со светским обществом в целом или отдельными его представителями выступает как внешний, социальный конфликт, который может осложняться конфликтом внутренним, психологическим, происходящим в душе героя (между «естественной», природной его сутью и «навязанной», социальной). Таким образом, происходит углубление, усложнение конфликта светской повести, который предполагает раскрытие причинно-следственных связей.

Своеобразие жанрового предмета изображения сказывается, прежде всего, на пространственно-временной организации произведения, определяя специфику образа мира, в который «вписаны» герои. Действие светских повестей обычно разворачивается в светских гостиных (на балу, в театре, маскараде). Светский мир представлен как неизменный, предельно ограниченный, замкнутый на самом себе и существующий по своим собственным законам, которые обязательны для каждого из его членов. «Замкнутым», внутренне статичным является и время. Прошлое и будущее как будто бы не существуют, поскольку «и завтра то же, что вчера». Важно только настоящее в своем однообразии и повторяемости. Именно этому закону неизменности, статичности и противоречит любовное чувство героев, динамика которого обуславливает характер развития сюжета светской повести. Действие обычно разворачивается хронологически последовательно: от зарождения чувства – к его кульминации и далее – к развязке.

Особую нагрузку в жанровой структуре светской повести несет на себе ее субъектная организация. Автор светской повести стремится не просто изобразить высшее общество и его отдельных представителей, но и дать *оценку* изображаемого. Поэтому значимой оказывается позиция (позиции) субъекта (субъектов) речи, от лица которого (которых) ведется повествование, становясь нередко формой выражения авторской позиции¹.

Такой представляется нам жанровая специфика типологической разновидности повести – светской повести – в связи аспектов ее жанрового содержания и элементов внутренней формы.

Попытки художественного решения проблемы воздействия среды на человека, предпринимаемые авторами светских повестей, соответствовали общим тенденциям развития русской прозы 30 - 40-х годов – времени утверждения реализма как господствующего литературного направления.

§ 2. Светская повесть 30 – начала 40-х годов XIX века

Время зарождения и развития светской повести как особой разновидности романтической повести исследователи относят к 30-м годам XIX века². К этому же времени относятся и первые

¹ Вслед за Н.Д. Тамарченко под субъектом речи мы понимаем «того, кто считается “автором”, кому принадлежит высказывание» (Теория литературы / под ред. Н.Д. Тамарченко : в 2 т. М. : Издательский центр «Академия», 2007. Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. С. 207).

² В качестве «литературных предшественников» светской повести нередко называют: «Олию» Н.М. Карамзина (см.: *Канунова Ф.З.* Эстетика русской романтической повести (А.А. Бестужев-Марлинский и романтики-беллетристы 20–30-х годов XIX века). Томск : Изд-во Томск. ун-та, 1973. С. 61, 173; *Сизова М.А.* Жанр «светской повести» в русской литературе 1830-х годов: творчество Е.А. Ган. С. 34-35; *она же.* Жанр «светской» повести в русской литературе 1830-х годов // Литература в школе. 2006. №11. С. 47); светскую комедию 1810-х годов (см.: *Проскурина В.Ю.* Повесть А. А. Бестужева-Марлинского «Испытание» и русская светская комедия // Литературные произведения XVIII – XX веков в историческом и культурном контексте. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1985. С. 60-67; *Лузикова С.Н.* Мотивировка в светской повести 1820-1830-х годов. С. 181-183); сатирико-бытовые зарисовки и философско-психологические этюды 1820-х годов,

попытки определения специфики новой жанровой формы. Известно, что термин «светская повесть» был введен в литературу С.П. Шевыревым в 1835 году в рецензии на сборник Н.Ф. Павлова «Три повести». Свою статью критик начинает с констатации факта растущей популярности жанра повести: с тех пор, «как поэзия стала повестью, кто не поэт? кто не автор? кто не печатает? Да у всякого есть свой анекдот, свой рассказ, одним словом: у всякого своя повесть...»¹. «Жизнь, – продолжает далее Шевырев, – есть какое-то складное бюро со множеством ящичков, между которыми есть один глубокий, тайный ящик с пружиной. Все повествователи шарят в этом бюро, но не всякому известна пружина закрытого ящика. В нем-то лежит тайна повести истинной, повести глубокой... <...>... есть святое место этого ящика, которое надо непременно заранее открыть всякому повествователю... В этом ящике лежит вещь, сильно действующая в нашем мире, лежит половина нас самих, а иногда и все мы. Это сердце женское»².

По Шевыреву, именно сердечная жизнь женщины, мир ее чувств и переживаний должны стать предметом изображения в «повести истинной». Однако в повестях Н.Ф. Павлова критика привлекает не столько сосредоточенность на внутреннем («тайном») мире женщины, сколько изображение жизни современного русского общества, проникновение в самую сущность характеров «обыкновенных» людей. В связи с «Ятаганом» (произведением, вошедшим в состав сборника «Три повести») Шевырев замечает: «... вырежьте мне эту повесть из бесконечной ткани жизни, но так, чтобы она осталась прикованной к ней каким-нибудь сильным чувством; разгадайте обыкновенные характеры, каждый день говорящие с вами; покажите их сущность – и заставьте задуматься над тем, мимо

посвященные изображению света (см.: *Иезуитова Р.В.* Светская повесть. С. 169-171). К началу формирования реалистической светской повести относят прозаические отрывки А.С. Пушкина из светской жизни (см.: *Гладкова Ел.* Прозаические наброски Пушкина из жизни «света». С. 305-322; *Иезуитова Р.В.* Указ.соч. С. 186-189; *Сизова М.А.* Жанр «светской повести» в русской литературе 1830-х годов: творчество Е.А. Ган. С. 39-40).

¹ *Шевырев С.П.* Три повести Н. Павлова. С. 121.

² Там же. С. 122.

чего вы равнодушно проходите. Вот тайна *светской повести*, которую наш автор разгадал в своем “Ятагане”... Характеров немного: это лица обыкновенные, которые вам часто попадаются в обществе... Но всякий из этих характеров схвачен в глубине своей; всякое из действий его выворочено наружу; подмечены не одна тайна этих действий, но даже тайна движений человеческих. Нагромождите событий внешних, сколько хотите, они мелькнут, как китайские тени; но если вы означите на этих событиях след души человеческой, если вы проведете по ним живые черты чувств и страстей, – тогда эти события оставят на душе читателя глубокое впечатление. Повествователь должен быть психологом. Повесть, без знания души, скользит по моему вниманию, как рассказ обыкновенный»¹. Итак, особый предмет изображения «Ятагана» – свет, что позволяет критику назвать произведение Павлова *светской повестью*, указать способ изображения света – через раскрытие внутреннего мира человека, его «живых черт, чувств и страстей» (чтобы изображаемые события несли на себе «след души человеческой»). С.П. Шевыревым, как видим, были схвачены специфические особенности светской повести вообще как особой жанровой разновидности.

Интерес современников к «Трем повестям» Н.Ф. Павлова был огромен. Талант прозаика признавался многими². Через год после выхода в свет сборника Павлова Ф.И. Тютчев в одном из писем отмечал: «Кроме художественного таланта, достигающего тут редкой зрелости, я был особенно поражен возмужалостью, совершеннолетием русской мысли. И она сразу коснулась сердцевины общества. Свободная мысль сразилась прямо с роковыми общественными вопросами и, однако, не утратила художественного беспристрастия. Картина верна, и в ней нет ни пошлости, ни карикатуры»³.

¹ Шевырев С.П. Три повести Н. Павлова. С. 124-125. Курсив наш. – С.Е., Н.В.

² См. об этом: Вильчинский В.П. Николай Филиппович Павлов. Л. : Наука, 1970. С. 55-66; Сахаров В.И. Форма времени // Русская романтическая повесть. М. : Сов. Россия, 1980. С. 21.

³ Цит. по: Тютчев Ф.И. Стихотворения. Письма. М. : Современник, 1978. С. 374.

Ф.И. Тютчев, как видим, обратил внимание не только на верность изображения жизни русского общества (самой «сердцевины» его), но и на социальный пафос книги Павлова, указав на важность поставленных в ней «роковых общественных вопросов», что осталось вне поля зрения Шевырева. И, тем не менее, заслуги критика в обосновании нового литературного феномена представляются очевидными. Как справедливо подчеркнула М.А. Сизова, именно Шевырев впервые заявил о существовании светской повести в русской литературе, тем самым, «обратив внимание на новую появившуюся точку зрения Павлова на общество и литературу»¹. Однако, следует заметить, что «Ятаган», на примере которого Шевырев обосновал свое понимание светской повести, обычно не относят к этой жанровой разновидности. Из шести повестей Н.Ф. Павлова, вошедших в сборники «Три повести» и «Новые повести» (соответственно – «Именины», «Аукцион», «Ятаган» и «Маскарад», «Демон», «Миллион»), собственно светскими традиционно считаются только три: «Аукцион», «Маскарад» и «Миллион»².

Предложенный С.П. Шевыревым термин был встречен современниками далеко не однозначно. Так, В.Г. Белинский в ответной статье «О критике и литературных мнениях “Московского наблюдателя”» решительно заявил: «г. Шевырев рассуждает... о какой-то “светской” повести и называет повести г. Павлова “светскими”. Что это такое – “светская” повесть? Не понимаем: в нашей эстетике не упоминается о “светских” повестях. Да разве есть повести мужицкие, мещанские, подьяческие? А почему ж бы им не быть, если есть повести “светские”?...»³. Резкая ироничность Белинского, очевидно, объясняется не столько разностью понимания сущности новой жанровой формы, сколько

¹ Сизова М.А. Жанр «светской повести» в русской литературе 1830-х годов: творчество Е.А. Ган. С. 48.

² См., напр.: Вильчинский В.П. Николай Филиппович Павлов. С. 32; Иезуитова Р.В. Светская повесть. С. 189-190.

³ Белинский В.Г. О критике и литературных мнениях «Московского наблюдателя» // Белинский В.Г. Полн. собр. соч. : в 13 т. М. : Изд-во АН СССР, 1953. Т. 2. С. 133. Курсив автора. – С.Е., Н.В.

принципиальным несходством его эстетической позиции с позицией Шевырева.

С.П. Шевырев, выступая против «торгового направления» в русской литературе, пропагандировал в своей критической деятельности тех лет «светскость» и аристократизм как необходимые качества словесности¹. Белинский же в эти годы, напротив, активно боролся против «светскости» в литературе². В свойственной ему категоричной манере критик писал: «Из нашей литературы хотят устроить балльную залу и уже заывают в нее дам, из наших литераторов хотят сделать светских людей в модных фраках и белых перчатках, энергию хотят заменить вежливостию, чувство приличием, мысль модною фразою, изящество щеголеватостию, критику комплиментами; короче – к нам зовут восемнадцатый век, этот золотой век светской... литературы... <...>... вот почему нам с некоторого времени так часто толкуют о каких-то “светских” повестях и “светских” романах!...»³. В.Г. Белинский выступал, прежде всего, против отжившей, но, по его мнению, все еще дающей о себе знать в 30-е годы классицистической эстетики XVIII века. Ее антидемократизм, связь с идеологией аристократии, «светскость», умышленное приукрашивание жизни, соблюдение внешних приличий и вкуса были враждебны «поэзии реальной», идейным вдохновителем которой был критик⁴.

Характеризуя «известный всей Европе» «светский» роман английской писательницы М. Эджворт (Эджуорт, 1767-1849) «Елена», вышедший в русском переводе в 1835 году, как «убийственно скучный сбор ничтожных нравоучений гостинных»⁵, Белинский утверждает: «Роман должен быть

¹ См.: *Шевырев С.П.* Словесность и торговля. С. 5-29. О программном характере этой статьи см.: История русской критики : в 2 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1958. Т. 1. С. 147; *Кийко Е.И.* В.Г. Белинский. Очерк литературно-критической деятельности. М. : Просвещение, 1972. С. 29-32.

² См. об этом: История русской критики. Т. 1. С. 147.

³ *Белинский В.Г.* О критике и литературных мнениях «Московского наблюдателя». С. 169.

⁴ См. об этом: *Нечаева В.С.* В.Г. Белинский. Учение в университете и работа в «Телескопе» и «Молве». 1829-1836. Л. : Изд-во АН СССР, 1954. С. 348-354.

⁵ Первый краткий отклик критика на перевод романа М. Эджворт «Елена» был также уничтожающе ироничным («Длинное и скучное, убийственно

изображением человеческой жизни, а не паркетных сплетней и только идея человеческой жизни, а отнюдь не идея паркетных сплетней может возвысить и облагородить *человеческую* душу»¹. Далее критик продолжает: «Я человек не светский, следовательно, не могу понять светской стороны романа, но я всегда могу понять его человеческую и его художественную сторону. <...> Почему ж я не понимаю “светского” в романе мисс Эджворт? – Потому что в нем нет ничего человеческого, следовательно, ничего и художественного»². Изображению всех «таинств гостиных», «недоступных для непосвященных», в романе Эджворт критик противопоставляет иное изображение света - «так, как он есть» - «человеком, тоже знающим свет не по слуху», - В.Ф. Одоевским³. Следовательно, по Белинскому, важен не сам по себе предмет, к которому обращается художник, но истинность «изображения человеческой жизни» («как она есть»); только последнее способно нравственно «возвысить и облагородить» человека. А именно в этом и состоит назначение искусства.

Итак, спор В.Г. Белинского с С.П. Шевыревым – это не столько полемика по поводу предложенного последним обозначения нового явления литературы, сколько борьба разных воззрений на искусство в целом, пути дальнейшего развития русской литературы. Белинский опасался возможности сведения литературы исключительно к светской тематике (в самом узком смысле), обращенности лишь к элитарной читательской аудитории, эстетизации великосветской жизни. Однако, выступая против «светскости» в литературе вообще и сведения изображения света до уровня «паркетных сплетней», критик, тем

скучное поучение» о том, как «девушка должна вести себя в свете»). См.: *Белинский В.Г.* Библиотека романов и исторических записок, издаваемая книгопродавцем Ф. Ротганом, на 1835 год // Белинский В.Г. Полн. собр. соч. : в 13 т. Т. 1. С. 317.

¹ *Белинский В.Г.* О критике и литературных мнениях «Московского наблюдателя». С. 172-173. Курсив автора. – С.Е., Н.В.

² Там же. С 173.

³ Имеется в виду новелла (другое жанровое обозначение – повесть) В.Ф. Одоевского «Насмешка мертвого», опубликованная в альманахе «Денница» на 1834 год (вошедшая позднее в «Русские ночи» под названием «Насмешка мертвеца»).

не менее, высоко оценивал творчество своих талантливых современников – В.А. Соллогуба, И.И. Панаева, В.Ф. Одоевского, Н.Ф. Павлова – авторов светских повестей, так как видел в их произведениях правдивое воспроизведение жизни действительной, освещенное «глубокостью» мысли и чувства.

В отечественном литературоведении принято выделять светские повести романтического и светские повести, в которых обнаруживаются реалистические тенденции. При этом подчеркивается обычно, что оба «подвида» сосуществовали в литературе одновременно и «границы между ними оставались весьма зыбки и подвижны»¹.

Родоначальником романтической традиции в жанре светской повести считается А.А. Бестужев-Марлинский². В «Испытании» (1830) и «Фрегате “Надежда”» (1832) свет представлен как недифференцированная масса людей, чья жизнь подчинена раз и навсегда неизменным законам светского существования, а цель ее определяется «ловлей выгодных женихов и невест везде»: «вот, что занимало три четверти общества, между тем как остальные были жертвою тайной зевоты»³.

На этом безличном фоне резко выделяются главные персонажи повестей Бестужева-Марлинского – исключительно сильные, волевые натуры, способные отстаивать личные интересы, – Стрелинский и Гремин («Испытание»), капитан Правин и княгиня Вера («Фрегат...»). Однако даже незаурядные представители света подвергаются его губительному воздействию. Например, показывая растущее в Гремине чувство ревности и, как следствие, желание отомстить более счастливому сопернику, которого совсем недавно он называл своим другом, автор скорбно подытожит: «... так-то злославленные страсти и худо понятые правила чести

¹ См., напр.: *Коровин В.И.* «Среди беспощадного света». С. 5; *Сизова М.А.* Жанр «светской» повести в русской литературе 1830-х годов. С. 47.

² См. об этом: *Иезуитова Р.В.* Светская повесть. С. 173-175; *Сахаров В.И.* Форма времени. С. 10; *Коровин В.И.* Указ. соч. С. 6; *Сизова М.А.* Указ. соч. С. 7.

³ *Бестужев-Марлинский А.А.* Испытание // Бестужев-Марлинский А.А. Сочинения : в 2 т. М. : ГИХЛ, 1958. Т. 1. С. 184.

превращают самые благоразумные существа в кровожадных зверей!» («Испытание»)¹.

«Фрегат “Надежда”» открывается описанием «блистательного» столичного маскарада, каким его увидела главная героиня повести – княгиня Вера. Внешний блеск и роскошь могут ослепить неискушенного, не знающего света человека. Но умная княгиня Вера способна разглядеть за парадным лоском и великолепием истинную сущность происходящего, искусственность и лицемерие светского общества, где каждый носит маску. В письме к родственнице и задушевной приятельнице героиня даст меткую характеристику свету: «Напрасно будешь вглядываться в черты – не узнаешь ввек, какому народу, какому мнению принадлежат эти люди. Под улыбкой нет выражения, под словом не дороешься мысли, под орденами – сердца. Это какая-то картина, покрытая ослепительным лаком... ее дорого ценят по преданию, хотя никто не понял, что она изображает»². Справедливости ради, следует все же заметить, что эти критические замечания Веры следуют за описанием ее собственного наряда, обнаруживающего самый изысканный вкус («глазетовое платье» - «Что за фасон, что за шитье... хоть на колени стать перед ним!», «новый берет с райскою птичкою»), в котором героиня блистала на маскараде при «одобрительном... ропоте мужчин». Княгиня Вера, сознавая нравственную пустоту и холодное равнодушие представителей высшего света, в то же самое время не в силах отказать себе в удовольствиях, доступных «избранным»: несмотря на природный ум, сердечную открытость, героиня все-таки - светская дама до кончиков ногтей.

Поначалу образ жизни, который ведут герои Бестужева-Марлинского, не противоречит нормам светского общества. Открытого противостояния героев среде, к которой они принадлежат, в повестях нет. Вместе с тем автор показывает, как в героях возникает потребность осмысленного существования.

¹ *Бестужев-Марлинский А.А.* Испытание. С. 213.

² *Бестужев-Марлинский А.А.* Фрегат «Надежда» // Бестужев-Марлинский А.А. Сочинения : в 2 т. М. : ГИХЛ, 1958. Т. 2. С. 64.

Причиной, меняющей привычный образ жизни светских героев, становится любовь, которая, как правило, неожиданно вспыхивает в них. Бестужев-Марлинский вводит излюбленную русской литературой сюжетную ситуацию испытания героя любовью. Эволюция любовных отношений персонажей лежит в основе сюжета светской повести, который развивается стремительно. При этом автор останавливается на таких событиях или моментах жизни героев, которые «провоцируют» сдвиги в их сознании и душевном мире.

Введение в повествование «Испытания» естественной героини, чьи разум и чувства не замутнены светскими предрассудками, оказывается переломным моментом в изображении судеб главных героев, что позволяет выявить их подлинную человеческую сущность. Любимая сестра Стрелинского Ольга, хотя и принадлежит свету, но (будучи воспитанной вдали от него) не руководствуется в своей жизни светскими правилами приличия. Поэтому героиня живет в согласии со своим сердцем; рискуя добрым именем, но «в полном вооружении невинности и собственного достоинства», появляется она на месте дуэли и предотвращает трагедию, примиря друзей. Гремин, «энтузиаст всего высокого и благородного, тронутый до глубины души прекрасным самоотвержением Ольги», осознает свою неправоту и, вопреки принятому в свете «кодексу чести» («кровавым предрассудкам», как скажет героиня), приносит свои извинения Стрелинскому, который, в свою очередь, также «охотно», не боясь осуждения света, их принимает. Таким образом, по мысли Бестужева-Марлинского, истинная духовная свобода личности состоит в ее независимости от норм и правил, которые навязывает общество, тем более, если эти нормы и правила не имеют ничего общего с истинными ценностями жизни.

В конце повести князь Гремин находит свое счастье с Ольгой, а блистательная светская графиня Звездич, принимая предложение руки и сердца Стрелинского, выражает свою готовность покинуть высший свет и поселиться в имении, чтобы вместе с ним посвятить себя «усовершенствованию земледелия» и «образованию крестьян своих».

Иное, не облегченно-идиллическое, как в «Испытании», разрешение конфликта в другой повести А.А. Бестужева-Марлинского «Фрегат “Надежда”». В высшем обществе, где всякое запретное (то есть противоречащее светским нормам) чувство принято прятать от чужих глаз, наслаждаться им втайне, страсть Веры и Правина, которые не способны сдерживать, а тем более расчетливо скрывать свои порывы, неминуемо приводит их к столкновению с этим обществом.

Незаурядность героев подчеркнута автором уже в том, как один персонаж (в данном случае Вера) воспринимает другого. Так, героиня при первой же встрече с морским офицером Правиным отметит его непохожесть на светских щеголей (во всем его сдержанно-благородном поведении не было ни тени «модной вертлявости»). С нескрываемым восхищением Вера будет рассказывать о нем в письме к подруге: «Высокий, стройный стан, благородная осанка и это *не знаю что-то* привлекательное в лице, нисколько не правильном и столько выразительном, отличали его от прочих. Но глаза его - что это были за глаза... - влажные, голубые как волна моря, они сверкали и хмурились подобно волне, готовой и лелеять и поглотить того, кто ей вверится»¹. В этой портретной характеристике подчеркивается, с одной стороны, романтическая исключительность героя, его отличие «от прочих», а с другой — неразрывная связь натуры капитана «Надежды» с морской стихией.

Мотив бушующей морской стихии проходит через всю повесть. Свой грозный, непокорный нрав море демонстрирует уже в самом начале повести - в эпизоде знакомства героев, когда с невероятными усилиями отважному Правину удастся спасти нечаянно упавшего за борт кононера («... вот он вынырнул, схватил утопающего, плывет к кораблю, но корабль уходит... человеческая воля не может вдруг сдержать разбежавшуюся громаду. Ужас оледенил нас, когда мы увидели, что спаситель изнемогает под тяжестью: он стал кружиться на месте, окунулся,

¹ Бестужев-Марлинский А.А. Фрегат «Надежда». С. 68. Курсив автора. – С.Е., Н.В.

опять всплыл, опять ушел, и долго-долго не было видно его!...»¹). И этот начальный эпизод, на первый взгляд, важный лишь для характеристики главного героя, на самом деле в контексте повести становится мрачным предзнаменованием, предвещающим недоброе.

Отныне образ своенравной морской стихии будет сопровождать развитие романа героев: запретная страсть, которой они безоглядно отдаются, которая сметает все прежнее спокойное благополучие их жизни, сродни буре, рушащей все на своем пути: любовь их «была глубока как море, кипуча как море». Кульминационному моменту повести, когда Вера изменяет супружескому обету, соответствует буря на море, которая едва ли не в щепки разбивает фрегат, покинутый его командиром Правиным ради свидания с любимой. Но если буря на море внезапно прекращается и за ней следует затишье, то нарастающий «вал страсти», по Бестужеву-Марлинскому, может быть остановлен только смертью. Правин и Вера гибнут. Итог их жизни тем более трагичен, что умирают они с чувством тяжелой вины: за «эгоизмом страсти» следует «ужасное похмелье». На совести Правина – забвение офицерского долга, приведшее к гибели членов команды, отчаянно спасавших фрегат и своего командира, разрушенная жизнь Веры, «брошенная» «в добычу раскаянию» и злословию. Уделом Веры становятся жизнь без «надежды» (символично название фрегата, где произошла встреча героев: несбывшаяся надежда на счастье), одиночество, отягощенное мучительным осознанием роковой непоправимости всего случившегося, и – как результат всего этого – ранняя смерть в далекой и чужой стране (все это может «додумать» читатель, так как конец «печальной истории» героини выносится за рамки повести). Таким образом, можно говорить о том, что внешний конфликт (человек и общество) осложняется в повести конфликтом внутренним: столкновением в душах героев «эгоизма страсти» с высшим нравственным законом, который они преступают.

Последняя сцена «Фрегата...» возвращает читателя к блестящей столичной жизни. Автор использует прием кольцевой

¹ Бестужев-Марлинский А.А. Фрегат «Надежда». С. 70.

композиции (начало повести - изображение маскарада, финал – театра), подчеркивающий замкнутость светского общества, неизменность принципов его существования. Внешне здесь ничего не изменилось. В свете все так же злословят, разбирают дамские наряды, передают новые «паркетные сплетни» и обсуждают уже известные. Из праздной беседы, которую ведут завсегдатаи театра, читатель и узнает, что княгиня Вера – «ангел доброты и прелести» – «умерла в Англии», ее муж, князь Петр, вторично (и, вероятно, удачно) женился.

Казалось бы, законы света восторжествовали: нарушившие их наказаны, и их смерть ничего не изменила в этом мире. Но автор не спешит осуждать своих героев, подчеркивая беспристрастность своей позиции: «Мы призваны сказать: *так было*, – пусть время извлечет из этого злое и доброе»¹. И все же в контексте повести ясно прочитывается мысль о том, что «миг счастья», дающий ощущение полноты бытия, которое испытали Вера и Правин, на чаше весов перевешивает все суетные блага и мнимые ценности светской жизни.

В этой связи можно говорить о многозначности образа свободной морской стихии, сопровождающего, как уже было отмечено, любовь главных героев и противостоящего образу маскарада-театра, выступающего в качестве символа светской жизни. Возвращение к узкому пространственному локусу света приобретает особый идейно-оценочный смысл, раскрывая авторское отношение к судьбе героев, проблеме нравственного противостояния личности обществу.

Таким образом, свет в повестях Бестужева-Марлинского представлен как бездушное общество людей, преданных своим эгоистическим интересам, чья жизнь протекает в удовлетворении сиюминутных материальных потребностей. Однако и в кругу светского общества есть личности, которые в какие-то определенные моменты своей жизни начинают ощущать невозможность дальнейшего бездуховного существования по законам, установленным светом. Следствием этого становится осознанная необходимость вырваться за границы привычного

¹ Бестужев-Марлинский А.А. Фрегат «Надежда». С. 171. Курсив автора. - С.Е., Н.В.

узкого круга, преодолеть мощные силы его притяжения. Однако не всегда и не все способны на это, о чем свидетельствует повесть «Фрегат “Надежда”».

Обращение А.А. Бестужева-Марлинского к личности, способной пойти наперекор общественному мнению, изображение сильных страстей обусловили популярность его произведений среди современников¹. Влияние его прозы испытали в своем творчестве Е.А. Ган, Н.Ф. Павлов, В.Ф. Одоевский и др.².

В центре внимания Е.А. Ган также оказывается романтическое противостояние неординарной натуры светской толпе. Но в отличие от образа света в повестях Бестужева-Марлинского, высшее общество в изображении Ган более порочно и более жестоко в своей непримиримости по отношению ко всему, что выходит за рамки посредственности. Если Бестужев-Марлинский допускает мысль о возможности разрыва незаурядной личности (в качестве таковой выступает, прежде всего, герой-мужчина) со своей средой, то Е.А. Ган, делая центральным в своих повестях образ героини, изображает драму ее существования в рамках светского общества.

Первому появлению героини повести «Идеал» (1837) Ольги Гольцберг сопутствуют негативные суждения о ней светских дам. Героиню называют ханжой, лицемеркой, скрывающей свое истинное лицо за «пастушескою простотою». Среди этих суждений раздается и голос, одиноко вступающий за Ольгу («свет много бы выиграл, если бы в нем было побольше подобных ей женщин»³). В ряду разноречивых мнений этот голос автора-повествователя (точнее – повествовательницы) приобретает особую значимость, становясь формой выражения авторской позиции. Объясняя противоречивость оценок и возвышаясь над всеми голосами, автор-повествователь оправдывает героиню: «... грустно было смотреть на эту

¹ См. об этом: *Алексеев М.П.* Русская литература и ее мировое значение. Л. : Наука, 1989. С. 81-108, 119-134.

² См. об этом: *Канунова Ф.З.* Эстетика русской романтической повести. С. 172-176.

³ *Ган Е.А.* Идеал // Русская романтическая повесть. М. : Сов. Россия, 1980. С. 437.

необыкновенную женщину, рожденную украшать собою выбор человечества; грустно было видеть эту светлую поэтическую душу, окруженную ядовитым роем ос, которые находили удовольствие жалить ее со всех сторон. Положение мужчины с высшим умом нестерпимо в провинции; но положение женщины, которую сама природа поставила выше толпы, истинно ужасно».

Автор-повествователь, как и Ольга, романтически настроенная натура, но в отличие от нее, уже по-женски умудренная горьким опытом существования в свете, поэтому, как никто другой, понимающая весь трагизм положения героини. В ее руках оказываются письма Ольги, свидетельствующие о том, что героиня – натура глубоко мыслящая и чувствующая («светлая поэтическая душа»).

Всезнающему автору-повествователю «доверяется» не только рассказ о событиях и героях, принимающих в них участие, но и непосредственная оценка всего изображаемого. Так, с несомненной симпатией рисуется Ольга, какой ее видит автор-повествователь на балу: «Темные глаза ее боязливо смотрели из-под длинных черных ресниц; в ее улыбке было что-то неизъяснимо доброе, и тень грусти часто мелькала на этом лице, но принужденная веселость побеждала ее; несмотря на боязнь, на почти детскую робость осанка ее была благородна и даже немного горда. Она смотрела вокруг себя, как некогда смотрел христианин в римском цирке на диких зверей, трепеща от их сверкающих взоров, от их острых когтей, но возносясь духом выше их свирепости и силы, стремясь с светлую надеждою к близким небесам»¹.

В описании внешности Ольги угадываются качества, свидетельствующие о ее незаурядности: девическая застенчивость («боязливость», даже «детская робость») сочетается в героине с «неизъяснимой» добротой, выражающейся на ее лице, и благородным аристократизмом, который сквозит в малейшем ее движении. Вместе с тем от внимательного взора автора-повествователя не ускользает и то, как ощущает себя Ольга в светском обществе, не случайно уподобленном «римскому цирку», на арене которого «дикие

¹ Ган Е.А. Идеал. С. 438.

звери» терзали первых христиан. И в то же время в образе героини, при всей ее «трепетности», подчеркнуты духовность, нравственная стойкость, основанные на вере в высшее предназначение человека. Непохожесть Ольги на представителей высшего общества воспринимается ими как вызов (разве может человек проявлять свою индивидуальность в свете, где уже заранее предписаны определенный образ мыслей, нормы и модели поведения?), делающий неизбежным столкновение героини с этим обществом.

Принадлежа к привилегированной части общества, Ольга вынуждена посещать балы, бывать на светских раутах, где ей все чуждо. В роскошных гостиных она ищет уединения, но спрятаться от несправедливого светского суда, готового превратно истолковать любое искреннее проявление чувства, невозможно. Открытость миру, страстное желание найти родственную душу оборачиваются для Ольги трагедией. Казалось бы, героиня обретает отраду и утешение в платонической любви к известному и популярному поэту Анатолию Т-му. Но идеализация возлюбленного сменяется жестоким разочарованием: в свете, где порок скрывается под «маскарадным покрывалом приличий», нет места ни настоящей любви, ни искренности в поэзии. Переживая тяжелую душевную драму, осознавая невозможность достижения идеала на земле, героиня обретает спокойствие и внутреннюю гармонию в религиозной вере: «ее любовью должен быть Спаситель, ее целью – небеса»¹.

Образ мира в повести Е.А. Ган – это не только светская гостиная. Героиня вспоминает зеленые сады и южные крымские вечера под сводом чистого неба, где прошло ее беззаботное детство. При всей скупости такого рода пейзажных зарисовок им принадлежит в произведении важная роль: благодаря картинам, связанным с детскими воспоминаниями, возникает резкий контраст прошлой жизни героини и ее настоящего. Поэтому воспоминания о счастливом детстве только усиливают страдания Ольги. Даже весна не вызывает в ней радостных предчувствий и ожиданий: «Весною я живее чувствую свое сиротство... этот

¹ Ган Е.А. Идеал. С. 480.

воздух кипит любовью... а я одна!... Вопросы о цели моего существования сильнее волнуют мою душу: кто разрешит мне их?»¹.

Одиночество Ольги акцентируется и в системе образов: героиня ни с кем не может сблизиться, ни в ком не может найти участия (единственное исключение составляет подруга детства Вера). Таков удел в свете мыслящих натур, которые начинают задумываться о цели своего существования.

Одинока и главная героиня другой повести Е.А. Ган «Суд света» (1840) – Зенаида Н***. Если для Ольги все-таки открывалась возможность обретения душевной гармонии в религии, то для Зенаиды нет и этой возможности. Свет, это «скопище пороков», сыграет свою роковую роль в ее судьбе: «Суд света состоялся. Безапелляционный приговор его упал на голову бедной Зенаиды. Ей воспрещено было даже защищаться»². Смерть героини, добровольное двадцатилетнее затворничество ее возлюбленного – Влодинского – в контексте повести воспринимаются как осуждение бездушного света, оклеветавшего и погубившего прекрасную, ни в чем не повинную женщину, разрушившего жизнь по-настоящему любившего ее человека.

Чтобы подчеркнуть трагизм судеб героев, передать их переживания достоверно и непосредственно, Е.А. Ган обращается к перволичной форме повествования: создает и в этой повести образ автора – повествователя (как мы уже отметили, это женщина), непосредственного участника и свидетеля описываемых событий, выступающего в качестве «доверенного лица» автора – создателя произведения. Принадлежа к провинциальному свету, автор-повествователь бывает на балах, вынужден поддерживать ненужные светские знакомства. Но при этом повествователь – человек наблюдательный (по роду своих занятий это писательница), а главное – чуткий, имеющий доброе сердце, сочувствующий страданиям Влодинского и Зенаиды. Как и в повести «Идеал», от

¹ Ган Е.А. Идеал. С. 454.

² Ган Е.А. Суд света // Русская светская повесть первой половины XIX века. С. 243–244.

лица повествовательницы не только ведется повествование, но и даются оценки светскому обществу, в ее распоряжении оказываются письма-исповеди Влодинского и Зенаиды.

Перед своей смертью герои - и Влодинский, и Зенаида - искренно, не прощая себе ошибок и заблуждений, рассказывают о своей жизни. Для суда любимого человека Зенаида бережет свои последние оправдательные слова. Перед племянницей – единственным человеком, не оставившим его в добровольном заточении, – исповедуется Влодинский. Открыто пренебрегая светскими предрассудками, герои признают только суд собственной совести и суд любящего человека.

В своей исповеди Влодинский предстает как бы в двух «ипостасях»: с одной стороны, это молодой человек, впервые страстно полюбивший, а с другой – он же спустя двадцать лет, отягощенный нравственными муками, сделавшими его – сорокалетнего мужчину – похожим на семидесятилетнего старца. Перед нами, в сущности, два субъекта сознания, представляющих одну личность, но на разных этапах жизни. Если первому свойственны живые, непосредственные впечатления, трепет первой любви, то второй критически оценивает первого, осуждая его за заблуждения, повлекшие за собой трагические последствия. О событиях, виновником которых, сам того не желая, становится герой, говорится и в письме-исповеди Зенаиды. Но героиня прощает заблуждения своему возлюбленному, понимая, что он лишь невольно оказался орудием светского общества.

Субъективно-экспрессивная форма повествования (от первого лица) сообщает стилю психологическую окрашенность, обусловленную стремлением автора раскрыть внутренний мир своих героев. Сложная субъектная организация повести (повествование ведется от лица писательницы, Зенаиды, двадцатилетнего и сорокалетнего Влодинского) призвана осветить изображаемое с разных сторон, показать события в свете разных сознаний, а значит дать им объективную оценку. «В свете “лучей зрения”, пересекающихся, отражающихся друг в друге» (Н.Л. Лейдерман), то есть в восприятии разных субъектов речи и субъектов сознания, светское общество предстает насквозь порочным и лицемерным, губящим все, что

противоречит его законам. Погибают даже такие сильные натуры, как Зенаида и Влодинский. Е.А. Ган, как видим, предлагает традиционно романтическую сюжетную схему: свет ломает судьбы героев, но изменить их систему нравственных ценностей, которой они руководствуются, повлиять на их чувства он не может.

Однако авторов романтических светских повестей привлекали не только личности незаурядные, принадлежащие свету, но способные освободиться от его влияния (герои Бестужева-Марлинского), или натуры, изначально не зависимые от воздействий света (героини Ган). У О.И. Сенковского, современника А.А. Бестужева-Марлинского и Е.А. Ган, напротив, в центре повествования нередко оказывается герой подчеркнуто обыкновенный, не обладающий достаточными нравственными силами, чтобы противостоять окружающей среде, не испытывающий титанических страстей, но тем не менее глубоко переживающий драматические события своей жизни, нередко приводящие его к гибели.

Главная героиня повести О.И. Сенковского «Вся женская жизнь в нескольких часах» (1834) – Олинька Р*** – обыкновенная, хотя и романтически настроенная барышня, еще не знакомая с механизмом светских сплетен и интриг, их ролью в жизни светского человека. По мере развития действия образ героини усложняется, чему во многом способствуют комментарии персонифицированного автора-повествователя – барона Брамбеуса.

В начале повести образ героини создается автором с явной оглядкой на штампы и клише, закрепленные за романтической традицией. Так, нежность и белизна ее лица сравниваются со снегом, большие голубые глаза – с «цветником институтского сада, по которому плавают два белых, свежих, атласных века с длинными черными ресницами» и пр.¹. Однако повествователь далек от романтической идеализации героини. Барон Брамбеус (как вымышленный автор и выразитель авторской точки зрения) насмешливо замечает, что, увидев на Невском проспекте

¹ Сенковский О.И. Вся женская жизнь в нескольких часах // Сенковский О.И. Сочинения Барона Брамбеуса. М. : Сов. Россия, 1989. С. 292.

«длинный ряд искусно развешенных за стеклом газовых эшарпов, шелковых тканей, пышных лент, вуалей, шляпок и блестящих игрушек», Олинька уже «почувствовала в себе желание нравиться, прельщаться, казаться краше самой себя...»¹.

Но трагические «несколько часов» жизни героини, которые становятся предметом изображения в повести, вызывают уже не иронию, а сочувствие повествователя. Следуя за гробом Олиньки, барон Брамбеус будет обвинять в смерти юной девушки окружающих ее людей, не сберегших «этот дивный цветок». Граф Александр, его любовница, высокомерно поучающая Олиньку, родители героини, ищущие чиновного жениха, прежде всего для поддержания собственного социального статуса, бальные «подруги», не упускающие случая позлословить, – каждый из них, сыграв свою злую роль в судьбе героини, приближает трагическую развязку ее жизни. В изображении Сенковского все персонажи, их поступки обусловлены социальной средой, к которой они принадлежат, являясь ее типичными представителями – лицами самыми обыкновенными, распространенными². А потому обвинение в гибели героини направлено не на отдельных представителей общества, но на самый свет, порождающий подобные типы.

Автор избирает предельно локальный отрезок времени и пространства («несколько часов» бала), когда душа героини пребывает в состоянии наивысшего эмоционального напряжения. Всего лишь за «несколько часов» Олинька проживает «всю жизнь» светской женщины: познает первую любовь, испытывает ревность, предательство, унижение, разочарование. Насыщенность событиями, удивительные совпадения, неожиданные повороты в развитии действия, завершающегося трагической развязкой, – все это способствует постепенному нарастанию драматизма повествования в повести Сенковского.

¹ Сенковский О.И. Вся женская жизнь в нескольких часах. С. 287

² На основании этого Р.В. Иезуитова полагает, что произведение Сенковского – не светская повесть, но «нравоописательный очерк или бытовая повесть» (см.: *Иезуитова Р.В.* Светская повесть. С. 183-184). С нашей точки зрения, нраво- и бытоописательность не противоречит жанровой природе светской повести.

Как видим, акцентирование зависимости характеров героев, их судеб от среды, общества определяло нередко трагический финал в сюжетной организации светских повестей. Хотя могли быть и иные варианты решения проблемы «характер и обстоятельства».

В «Бароне Рейхмане» (1837) М.С. Жуковой любовная коллизия, готовая обернуться трагедией, благодаря мудрости и такту мужа главной героини – генерала Рейхмана - оканчивается воссоединением семьи. Наталья Васильевна возвращается к мужу, в конце повести нет и намека на личную трагедию. Бывший возлюбленный Натальи Васильевны объявляет о помолвке с ее соперницей. Однако, очевидно, что благополучный финал повести есть облегченный вариант решения конфликта (личность и светское общество) и не вполне обоснован характерами героев.

В повести Н.А. Дуровой «Угол» (1840) Фетинья и граф Георг Тревильский вопреки законам света остаются вместе: купеческая дочь становится женой графа. Но тайная женитьба героев, принадлежащих к разным социальным слоям, приводит к смерти матери Георга, разладу в семье Фетиньи и, в конечном итоге, к их вынужденному бегству из страны. Счастливое, на первый взгляд, разрешение конфликта личности и светского общества далеко не всегда оказывалось таковым на самом деле.

Вплотную подойдя к мысли о необходимости разрыва человека со средой, в которой личное счастье недостижимо, авторы светских повестей оказались перед рядом вопросов, по существу не разрешимых в рамках романтической парадигмы. Каким образом человек светский, воспитанный в определенных социальных условиях может освободиться от влияния среды? Возможно ли это вообще? С другой стороны, только ли отношения конфронтации могут быть между личностью и обществом или возможен компромисс, менее болезненный для личности?

Как известно, на рубеже 30–40-х годов в русской литературе начинает формироваться натуральная школа. О ней писали много и многие (В.И. Кулешов, Ю.В. Манн, А.Г. Цейтлин, В.В. Виноградов, Ю.М. Проскурина и др.). Значение «гоголевского направления» в историко-литературном процессе,

становлении и утверждении классического реализма трудно переоценить. В.И. Кулешов отмечал: «... в России обстоятельства сложились так, что натуральная школа – это почти вся прогрессивная, реалистическая литература 40-х годов»¹. Ю.В. Манн утверждал, что «натуральная школа – это... период в развитии литературы, через который пролегли многие стилистические направления»².

Всестороннее исследование влияния обстоятельств на человеческие души и судьбы, бытовые зарисовки в литературе тех лет явились вследствие эстетических потребностей времени. Размышляя о социальной природе личности в изображении писателей натуральной школы, Ю.М. Проскурина пишет: «Вопреки романтикам и вслед за Гоголем, развивавшим традиции пушкинского реализма первого этапа [конца 20-х годов – С.Е., Н.В.], писатели натуральной школы акцентировали трагическую зависимость человека, будь то мелкий чиновник, крепостной крестьянин, дворянский интеллигент, от неблагоприятных социальных обстоятельств»³. Но, как мы уже увидели, на эту же «трагическую зависимость человека» от «неблагоприятных социальных обстоятельств» указывали и авторы светских повестей, созданных в те же годы, что и произведения писателей натуральной школы.

Пафос социального исследования, свойственный романтическим светским повестям, обычно воспринимается отечественными литературоведами как выражение движения к реализму в рамках традиционно романтической жаровой формы. К «реалистическому направлению» в развитии светской повести, как уже было отмечено, принято, например, относить произведения Н.Ф. Павлова, В.Ф. Одоевского.

¹ Кулешов В.И. Натуральная школа в русской литературе XIX века. М. : Просвещение, 1965. С. 13.

² Манн Ю.В. Утверждение критического реализма. Натуральная школа // Развитие реализма в русской литературе : в 3 т. М. : Наука, 1972. Т. 1. С. 235.

³ Проскурина Ю.М. Натуральная школа в свете эволюции и типологии классического реализма / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2004. С. 21. См. также: она же. *Varia: О русской классике. XIX век* / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2009. С. 25.

В повестях Н.Ф. Павлова герои предстают всецело подчиненными законам социальной среды. Здесь нет конфликта, традиционно свойственного романтическим светским повестям, между личностью и бездушным ханжеским светом. Например, в «Аукционе» (1835) в центре оказывается не романтическая героиня, мечтающая о небесных идеалах и пылком возлюбленном, а блистательная светская дама, забывшая о «многих клятвах в вечной верности», без особых сомнений и душевных терзаний променявшая свою любовь к Т. на княжеский титул. Ложное понятие о чести заставляет героя, «который не сам оставил, а которого оставили», думать о мести женщине, отвергнувшей его. Дело лишь за выбором способа мести. «... Мы разочтемся, увидим, кто будет смешон...»¹, – угрожающе думает герой.

Но наказание, которому герой подвергает бывшую возлюбленную («... а мне вы, другая... всё равно...»), когда, как ему казалось, они «разочлились» и «пытка самолюбия» наконец «кончилась», не приводит к желаемому результату, о чем свидетельствует последняя в повести сцена бала, «на который съехалась почти вся Москва». «Беспечно, лениво подошел Т. и встретил тут князя, который протянул ему руку, и встретил тут княгиню, которая взглянула на него мельком... Сладкая речь лилась с ее беглого языка, веселый взор ласкал кавалера; она была милее обыкновенного, она была вечером лучше, чем утром. Я отвернулся от нее: я подвержен бессонницам»². Голос Т. сплетается с речью автора-повествователя, способствуя раскрытию внутреннего мира героя изнутри. Это он, преждевременно торжествующий, увидит княгиню веселой и беззаботной, которая, как ни досадно ему сознавать это, «*милее обыкновенного*»; это он услышит обращенную к другому искателю ее внимания «*сладкую речь*», которая «*лется с ее беглого языка*». И это он, уязвленный, будет скрывать свое истинное состояние под маской ленивой «беспечности». Как и

¹ Павлов Н.Ф. Аукцион // Павлов Н.Ф. Избранное: Повести; Стихотворения; Статьи. М.: Худож. лит., 1988. С. 58.

² Там же. С. 64. Курсив наш. - С.Е., Н.В.

повествователь, герой, мучимый «лихорадкой оскорбленного самолюбия», которая «бьет духовный состав человека», вероятно, тоже «подвержен бессонницам».

В душевном же мире возлюбленной отвергнутого героя не произошло никаких изменений: как прежде она привлекала к себе все взоры в Большом театре («Княгиня была хороша, очень хороша!...»), так и теперь, на балу, после окончательного разрыва с Т., она оживляет своей веселостью все собрание, приковывая к себе всеобщее внимание («Она очаровательна, она непостижима! – шумела толпа...»).

По мысли автора, в свете все основано на отношениях купли-продажи, о чем свидетельствует уже самое название повести. Эта мысль получает в повести ясное выражение благодаря «рамочному» обрамлению кульминационной сцены. Перед свиданием с бывшей возлюбленной герой, «наряженный как кукла», встречается в «передней» с князем, который сообщает ему: «А я на аукцион...». После свидания муж героини, вновь встретившись с Т. «опять в передней», известит: «А я с аукциона...»¹. Так раскрывается символический смысл заглавия произведения, повествующего о свете, живущем по законам аукциона, а значит в нем нет места естественным человеческим чувствам

Острая критика света и его представителей звучит и в «Маскараде» (1839), вошедшем во вторую книгу Павлова «Новые повести»². Свет – это не только «аукцион», на котором выгодно продаются и покупаются любовь, красота, молодость, но и «маскарад», где истинное лицо, настоящие чувства скрыты под маской. В таком обществе мечта о личном и семейном счастье неосуществима. Внешне в семье Левиных царят любовь и взаимопонимание. Герой даже не предполагает возможности лжи. И лишь смертельная болезнь жены открывает ему горькую правду. Умирая, героиня собирает последние силы, чтобы

¹ О «рамке, обрамляющей любовную историю героев», см.: *Иезуитова Р.В.* Светская повесть. С. 189-190.

² Сравнивая сборники Н.Ф. Павлова «Три повести» (1835) и «Новые повести» (1839), В. П. Вильчинский отмечал, что произведения второй книги «более социальны, связь персонажей с породившей их средой очевидней» (см.: *Вильчинский В.П.* Николай Филиппович Павлов. С. 36).

попытаться скрыть обман – сжечь письма любовника, которые бережет до последнего (в буквальном смысле слова) своего вздоха.

Почему оказалось возможным парадоксальное совмещение в одной личности скромности, нежной преданности и любви – с лицемерием и обманом? Пытаясь ответить на этот вопрос, доктор, близко знавший семью Левиных, но также не догадывавшийся о двойной жизни жены друга, рассказывает его историю. Именно доктор (уже позднее), желая понять истинную сущность жены Левина, отметит противоречивость в ее портрете: «нежное сложение, какая-то непрочность тела» героини, с одной стороны, и в то же время - «выражение непостижимой силы» на ее лице¹. По Павлову, у каждого человека есть своя тайная жизнь, недоступная для чужих глаз². Так, разочарованный в жизни Левин скрывает свою личную жизнь от людей, отказывается говорить о себе и доктор. Загадочен образ графини, полюбившей Левина. Не случайна портретная деталь, на которой останавливает внимание читателя автор: блестящие глаза графини, «вечно в искрах, вечно в лучах», что не позволяет «вглядеться в их цвет», то есть проникнуть в душу героини. Ощущение таинственности, недосказанности усиливается в повести и фигурами масок, пугающих графиню своим всезнанием и намекающих о некоем «ужасном письме», существующих препятствиях в ее любви к Левину.

Двойственность женской натуры оказывается в центре внимания и другого произведения Н.Ф. Павлова, также вошедшего наряду с «Маскарадом» в «Новые повести», - «Миллион» (1839). Это произведение - «самая острая и самая трагическая по колориту светская повесть» писателя³. В осмыслении женского характера Павлов делает в «Миллионе» несомненный шаг вперед, лишая повесть атмосферы

¹ Павлов Н.Ф. Маскарад // Павлов Н.Ф. Избранное... С. 146.

² Умение Павлова проникать в самые потаенные уголки человеческого сердца было отмечено уже современниками. С.П. Шевырев, например, называл писателя «глубоким повествователем, который черпает жизнь не с верхушки, а со дна» (см.: Шевырев С. Три повести Н. Павлова. С. 125).

³ Иезуитова Р.В. Светская повесть. С. 190.

таинственности, которая столь ощутима в «Маскараде», сосредоточиваясь на выявлении причин поступков героини.

Принадлежа к высшему свету по рождению, главная героиня повести – княжна Софья, – тем не менее, не может претендовать на привилегии своего класса. Несмотря на красоту, природный ум, образованность, она не находит в свете ни искреннего участия, ни любви, поскольку в глазах общества у нее есть один важный недостаток – ее семья разорена. Единственной надеждой Софьи остается удачное замужество, которое позволило бы ей восстановиться в своих правах. Неоднозначность социального положения героини заставляет ее быть избирательной и расчетливой. При этом любой намек на расчетливость воспринимается ею как личное оскорбление. Двойственность образа героини, тщательно ею скрываемая, передана автором уже в портрете. В нем акцентируются особенные черты лица Софьи, что позволяет не только индивидуализировать облик героини, но и глубже понять природу ее натуры: развитые скулы лица «давали ее чертам выражение *проницательности, остроты*, но часто и *хитрости*, особенно, когда она *взглядывала вбок... <...> ... глаза приятные, глаза благородные, глаза мыслящие, но несколько углубленные...*»¹.

Борьба противоположных качеств в душе героини – благородства и хитрости, проницательности, острого ума и скрытности – с особым драматизмом обнаруживается в заключительной сцене повести. Г..., «аристократ особенного рода», наследник огромного состояния, разуверившийся в честности и бескорыстии людей («Г... привыкал жить с мыслию, что все продается. Неверие ложилось в основу его сердца»), терзается сомнениями относительно искренности чувств Софьи. Рискуя потерять невесту, герой хочет разрешить свои сомнения: он предлагает ей миллион и полную свободу в обмен на правду. Герой хочет «увериться, любит княжна или обманывается», стремясь к выгодному замужеству? В сердце надеясь, что предпочтут его («Страстное, неистовое выражение его лица

¹ Павлов Н.Ф. Миллион // Павлов Н.Ф. Избранное... С. 198. Курсив наш. - С.Е., Н.В.

показывало, до какой степени он будет счастлив, если она не возьмет»), герой трагически ошибается: «„Дайте“, – сказала она, поднимаясь с дивана, белая, как мрамор, и протянула руку с необыкновенным благородством. Вся ее осанка дышала благовоспитанной гордостью и каким-то высоким чувством. – “Я вам верю, я думаю, что могу встретить человека, который понравится мне больше, чем вы. Если я вас любила, то в эту минуту перестала любить”. – Г... подал ей билеты, она содрогнулась, отвернула руку, и они упали на стол. На другой день... весь город заговорил, что княжна отказала»¹.

Н.Ф. Павлов обращается к излюбленному романтиками традиционному мотиву испытания героя. Но в отличие от романтиков, которым было важно подчеркнуть исключительность персонажа, его духовно-нравственную независимость от окружающей среды, Павлов использует мотив испытания, чтобы показать, как мы увидели, двойственность натуры героини, обусловленную воздействием на нее социальных обстоятельств, что приводит к внутреннему конфликту - столкновению в ее душе естественного и приобретенного, навязанного извне. Автор пытается понять причины, побуждающие умную, гордую девушку поступиться своей честью и достоинством, сохраняя при этом видимость *«необыкновенного благородства»* и *«благовоспитанной гордости»*. Но такой же двойственностью отмечено и поведение Г...: любящий и терзающийся сомнениями, он вместе с тем, перешагнув «за границу своих прав» и посягнув «на тайны, берегаемые для одного неба», подвергает Софью унижению для нее испытанию, (и одновременно – искушению: побледнела, *«как мрамор»*, *«содрогнулась, отвернула руку»*), желая (*за деньги*: цена огромная – миллион!) знать правду.

Понимание характеров и поступков героев как мотивированных социальными обстоятельствами, условиями жизни свидетельствовало об углублении социально-психологического анализа в жанре светской повести, направленного на выявление причинно-следственных связей.

¹ Павлов Н.Ф. Миллион. С. 250.

Тем же стремлением к социально-психологической мотивированности характеров отмечены и повести В.Ф. Одоевского. В «Княжне Мими» (1834) писатель не просто констатирует зависимость характера от обстоятельств, но показывает механизм воздействия социальных обстоятельств на личность, вскрывая истинные причины происходящих в ней изменений: «Все зависело от обстоятельств, которые должны были встретить Мими при ее вступлении в свет: она могла сделаться и доброю женою, и доброю матерью семейства, и тем, чем теперь она сделалась»¹. «Проведши двадцать лет в тщетном ожидании жениха», княжна Мими, чье самолюбие каждодневно оскорблялось («все вокруг нее вышло или выходило замуж»), приспосабливается к законам «света»: не желая быть преследуемой злословием, она начинает преследовать сама, пользуясь теми же средствами (клеветой, интригами, сплетнями), воздействие которых она ощутила на себе во времена своей молодости, вся обратившись «в злобное, завистливое наблюдение за другими». «Она стала знать и понимать все, что делается перед нею и за нею... начала прислушиваться, где говорили шепотом; наконец – начала говорить о всеобщем развращении нравов. Что делать? Надобно было поддержать себя в свете. И она достигла своей цели»². Мими становится одной из «блюстительниц нравственности», берущих на себя право судить других, приобретая «действительную власть в гостиных».

События повести развиваются стремительно. Сплетни о баронессе Даурталь и Границком, пущенные Мими и графом Сквирским, людьми, которые меньше всего имели право печься о нравственности, моментально распространяются в свете, приближая трагическую развязку. Герои даже не успеют почувствовать приближение «бури, которая была готова над ними разразиться», как свершится «судилище, составленное из чепчиков всех возможных фасонов», и приговор будет вынесен. Его следствием станут смерть одних, ни в чем не повинных героев, и разрушенные жизни других.

¹ Одоевский В.Ф. Княжна Мими // Одоевский В.Ф. Повести. М. : Правда, 1987. С. 332.

² Там же. С.333-334.

Характеры баронессы, Границкого и его возлюбленной Лидии Рифейской раскрываются в привычных для них условиях светского существования, решающая роль здесь принадлежит, как правило, авторским комментариям. Образ же главной героини - княжны Мими - представлен в разных аспектах: она показана как в светской, так и в семейной обстановке – в «домашних разговорах» с родственниками, общении с прислугой. Испытывая ненависть ко всем, кому жизнь более благоприятствовала, нежели ей, Мими изливает всю свою желчную досаду на близких. Перенесение места действия в дом способствует раскрытию всей глубины нравственного падения Мими, предельной степени очерствения ее души.

Однако Мими в трактовке Одоевского - не только продукт обстоятельств, но и его жертва. Это было отмечено еще В.Г. Белинским, указавшим на социальную природу образа героини повести «Княжна Мими»: автор «раскрывает перед читателями те неотразимые причины, вследствие которых она должна была сделаться злою сплетницею; он показывает, что гораздо прежде, нежели она начала подпиливать основы общества, это общество сгубило в ней всё хорошее и развило всё дурное». Отметив, кстати, «превосходность» рассказа, «выдержанность характеров», «знание света», которое обнаруживает автор, критик назвал «Княжну Мими» «одной из лучших русских повестей»¹.

Иной вариант конфликта личности и общества – в «Княжне Зизи» (1839). Жестокость и ханжество светской среды, с которыми сталкивается героиня, не губят ее душу, как это случилось с Мими. Сила характера Зизи проявляется в том, что она неизменно руководствуется в своей жизни нравственными принципами, которые расходятся с принятыми в обществе законами и правилами.

Субъектная организация, а значит и художественная

¹ Белинский В.Г. Сочинения князя В.Ф. Одоевского // Белинский В.Г. Полн. собр. соч. : в 13 т. М. : Изд-во АН СССР, 1955. Т. 8. С. 313. О неоднозначности образа героини повести «Княжна Мими» см. также: Грехнев В.А. Творчество В.А. Соллогуба в русской прозе конца 30-х – первой половины 40-х годов. С. 74-76; Коровин В.И. «Среди беспощадного света». С. 9-11.

структура повести В.Ф. Одоевского «Княжна Зизи» в целом, оказывается более сложной, чем в рассмотренной выше повести Одоевского. На эту сложность обратил внимания Н.В. Измайлов: «... рассказ, вставленный в другой, ведущийся частью в эпистолярной форме; двойная завязка, вставленная одна в другую, с разрешением одной из них, где героем является сам рассказчик, - а разрешение освещает всю повесть – лишь в самом конце...». Столь «сложные композиционные приемы» служат одной цели – быть «основой для тонкой и всесторонней разработки психологического облика героини», поддерживая при этом «занимательность» повествования¹.

В повести «Княжна Зизи», отмечает О.В. Третьякова, «различимы разные точки зрения на изображаемое», представленные в письмах самой Зизи, в суждениях и оценках, принадлежащих другим персонажам - подруге Марье Ивановне, Радецкому, влюбленному в княжну, герою-рассказчику («промышленнику» - «индустриалисту»), который также был знаком с Зизи, и, наконец, повествователю, поведавшему читателю ее историю. Помимо этого в речи героя-рассказчика звучат голоса представителей света, которые по-разному оценивают героиню²:

- «- ... преумная девушка, - заметил кто-то.
- Большая чудиха, - заметила одна дама.
- Настоящая христианка.
- Большая ханжа, притворщица.
- Премилая...
- Прегордая...
- Она все ждет, что на ней женится какой-нибудь кронпринц, - проговорила пожилая дама...
- И, помиуйте! - отвечала другая с видимым злобным умыслом,
- кто на ней и захочет жениться? разве какой-нибудь сумасшедший: у нее ничего нет...
- Извините, она очень богата»³.

¹ Измайлов Н. В. Пушкин и В. Ф. Одоевский // Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина. Л. : Наука, 1975. С. 317-318.

² См. об этом: Третьякова О.В. Феномен «роман в письмах» в русской литературе конца XVIII – первой трети XIX веков : дис. ... канд. филол. наук / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2012. С. 98.

³ Одоевский В.Ф. Княжна Зизи // Одоевский В.Ф. Повести. С. 378-379.

Эти разноречивые «светские толки» свидетельствуют о том, что характер и поведение княжны Зизи не вписываются в привычные рамки светских условностей и представлений. Светское общество воспринимает ее как «чужую», странную: «Княжна в самом деле имеет *большие странности* в характере: например, не успела умереть ее мать, как она, не ожидая года, бросилась ездить повсюду... согласилась было выйти замуж за одного очень порядочного человека, потом вдруг ни с того ни с сего ему отказала; потом завела пренегодный процесс с своим зятем; то хотела идти в монастырь, то в друг опять появилась в свете... <...> *В ней много, много странного...*»¹. Именно эту «странность» героини свет никак не может понять, а значит, и не может принять ее в свой круг.

«В нынешнем свете, когда искусство лицемерия вошло в правила воспитания между грамматикой и нравственностью, - говорит один из персонажей повести, - человека угадать трудно: надобно знать всю его историю с колыбели, чтоб составить себе о нем какое-нибудь понятие»². Историю княжны Зизи – главной героини - и представляет автор в повести. Как мы уже сказали, о княжне судят (чаще - злословят) самые разные персонажи. Однако решающая роль в раскрытии характера героини принадлежит ее письмам к Марье Ивановне³.

Зизи рассказывает в письмах историю своей любви к Городкову, ставшему мужем ее сестры. В письмах воскрешаются прошедшие события, в них предстает образ молодой девушки, наделенной умом и «пламенным воображением», способной любить самоотверженно и горячо, но уже в самом начале своего жизненного пути столкнувшейся с предательством. В конце повести мы встречаемся с уже сорокалетней Зизи, Зинаидой Петровной, давно отказавшейся от мысли о замужестве и любви, но не ожесточившейся, не изменившей своим принципам, по-прежнему верной себе,

¹ Одоевский В.Ф. Княжна Зизи. С. 379. Курсив наш. – С.Е., Н.В.

² Там же. С. 397-398.

³ О роли эпистолярного сюжета в повести «Княжна Зизи» см.: Третьякова О.В. Феномен «роман в письмах» в русской литературе конца XVIII – первой трети XIX веков. С. 96-99.

способной ценить истинные чувства, преданность и откровенность. Как пишет Р.В. Иезуитова, автор повести показывает, что «внутри самого общества есть личности, внутренний мир которых не до конца подчиняется обстоятельствам», есть «герои, способные идти наперекор светской этике»¹. В повести «Княжна Зизи» Одоевский разрабатывает тот вариант конфликта, который будет характерен для более позднего этапа в развитии русской реалистической литературы, - нравственное противостояние личности среде.

Зародившаяся в недрах романтизма и ставшая «формой времени» в 30-е годы, светская повесть была востребована и позднее – в начале 40-х годов, когда реализм окончательно утвердился в качестве ведущего направления в русской литературе. Все более явственно обозначавшееся стремление авторов светских повестей к осмыслению социальной природы характеров в их обусловленности обстоятельствами соответствовало социальному пафосу литературы тех лет, который особенно ярко проявился в творчестве писателей натуральной школы.

Стремление к осмыслению социальной сущности характера, заметное в творчестве ряда писателей – авторов светских повестей, вело к перестройке традиционно романтической коллизии «герой – толпа», «герой – светская чернь». Так, если в светских повестях, например А.А. Бестужева-Марлинского, в центре внимания, согласно романтической традиции, оказывалась личность незаурядная, противостоящая среде, то в произведениях Н.Ф. Павлова, В.Ф. Одоевского акцент переносился уже на среду. Именно этот усиливающийся в духе времени интерес к обстоятельствам, позволяющий выявить социально-психологическую мотивированность характеров, и дает возможность некоторым исследователям говорить о вызревании реалистических тенденций в рамках традиционно романтической жанровой формы.

Авторы светских повестей ставят перед собой задачу – исследовать механизм воздействия светской среды на

¹ *Иезуитова Р.В.* Пути развития романтической повести // *Русская повесть XIX века: История и проблематика жанра.* Л. : Наука, 1973. С. 194.

внутренний мир человека, который либо деградирует, приспособиваясь к ней, подчиняясь ее нормам и законам, либо в силу своей духовной стойкости противостоит ее губительному влиянию. В решении этой задачи важная роль принадлежит субъектной организации произведений. Как правило, повествование в светских повестях ведется от лица автора – творца, либо от автора-повествователя – «своего» человека в мире, который изображается, чье мнение является авторитетным, согласным с авторскими представлениями. Такая субъектная организация обусловлена жанровой спецификой светской повести, подразумевающей не только изображение света, но и его оценку. А потому характеры героев, мотивировки их поступков зачастую поясняются в авторских комментариях, либо в комментариях повествователя (как формы выражения авторской позиции).

Выбор личностных форм повествования имеет свои несомненные преимущества. Повествование от лица автора-повествователя, принадлежащего к тому же миру, что и герои светских повестей, позволяет полнее раскрывать этот самый мир, а также чувства и мысли персонажей. С другой стороны, включение субъекта (субъектов) речи, от лица которого (которых) ведется повествование, подрывало монополию романтической мысли, так как устанавливало «разность» между автором и его героем, между авторским сознанием и сознанием персонажей.

Вместе с тем в светской повести нередко право голоса получали и герои (письма, исповеди), что позволяло раскрывать их внутренний мир «изнутри», в свободном самовыражении. Вследствие этого одно и то же событие могло представлять в разном освещении, с точки зрения разных сознаний. В свою очередь, это объективно способствовало достижению необходимой полноты изображения конфликта «человек и среда».

Таким образом, в отличие от писателей-беллетристов натуральной школы, отдающих предпочтение изображению зависимости человека от среды¹, авторы светских повестей

¹ См. об этом: *Проскурина Ю.М. Varia : О русской классике. XIX век. С.25-26.*

(А.А. Бестужев-Марлинский, Е.А. Ган, В.Ф. Одоевский и др.) в то же самое время осознавали возможность и иного решения проблемы «характер и обстоятельства», показывая нравственное сопротивление личности губительному воздействию света. Это свидетельствовало об усилении внимания к внутреннему миру человека, который в ряде произведений авторов светских повестей представал более сложным, чем в беллетристике натуральной школы. В социальном исследовании действительности светская повесть заметно уступала произведениям прозаиков натуральной школы, вследствие определенной узости предмета своего изображения. Но вместе с тем светская повесть, сосредоточенная на раскрытии внутреннего мира личности, вступающей в конфликт со своей средой, способствовала углублению психологизма русской литературы, который постепенно становился доминантой стиля реализма XIX века. Понятно, что использовать в полной мере жанровый потенциал светской повести смогли не все писатели, а только наиболее талантливые из них. К числу последних, несомненно, относится В.А. Соллогуб.

Глава II. На пути к роману

§ 1. Образ мира в светских повестях В.А. Соллогуба

В исследованиях, посвященных светской повести XIX века, произведениям В.А. Соллогуба отводится особое место. Существует мнение, что писатель в своем творчестве первой половины 40-х годов не только подвел итоги развития светской повести, но и «убил жанр», исчерпавший свои возможности. Это выразилось в пародировании общих мест поэтики романтических светских повестей, их мелодраматических страстей и эффектов¹. Однако Соллогуб обращается к светской повести и во второй половине 40-х годов («Княгиня», «Две минуты», «Бал», «Метель», «Старушка»), то есть и тогда, когда она уже перестает быть «формой времени».

В соответствии с жанровыми традициями светских повестей, действие большинства сочинений писателя происходит в светских гостиных, на балу, в маскарадах. Мир светской гостиной – особое пространство. В «Большом свете» автор так описывает гостиную комнату графини Воротынской:

«Графиня сидела на диване у мраморного камина, уставленного бронзами. Кругом ее, на столиках, на этажерках *разбросаны* все роскошные безделки моды: старый саксонский фарфор, малахиты, веера, дантановские бюсты, кипсеки и целая куча воспоминаний о Карлсбаде, о Вене, о Париже, в виде альбомов, граненых стаканов, китайцев и чернильниц без чернил.

Комната вообще отделана с великолепием. В окна вставлены настоящие стекла средних веков с изображениями из католических легенд и рыцарской жизни; роскошные обои покрыты картинами знаменитых художников; на мягком ковре *разбросаны* в разных направлениях гениальные творения Гамбса; наконец, на письменном столике, украшенном письменными *излишествами* венского мастера, *разбросано* несколько французских романов и, прошу заметить, единая

¹ См., напр.: *Иезуитова Р.В.* Светская повесть. С. 197-199; *Коровин В.И.* «Среди беспощадного света». С. 12-13.

русская книга, весьма удивленная тем, что находится впервые в столь блестящих чертогах» (I, 110)¹.

«Излишеством» «роскошных безделок», «ненавязчиво» разбросанных «в разных направлениях», отличаются и комнаты мужа героини. Здесь все так же «пышно и великолепно, везде бронзы, картины, везде чудеса моды и искусства». Но «блестящая куча» вещей и вещей графского дома не служит созданию семейного уюта. Это всего лишь декорация, «пустая выставка», призванная «ослепить посетителей», представить их владельца в самом выгодном для него свете, подчеркнуть его высокий статус.

С той же умышленной небрежностью рассыпаны вещи и в комнате главного героя повести «Лев» (1841): «...повсюду *разбросаны* иностранные безделки, картинки, оружия, статуэтки. Несколько кресел с пружинами и покойных диванов группируются около камина с вечно пламенеющими угольями. Между картинок и бронз лежат ящики с сигарами...» (I, 350–351).

Изобилие «картинок и бронз», «гениальных творений» и «роскошных безделок моды» создает впечатление предельной заполненности пространства. Вещи как будто бы вытесняют человека из этого пространства. Здесь нет ничего для души, нет вещей, связанных с дорогими сердцу героя воспоминаниями. Здесь все принесено в угоду прихотливой, но неразборчивой моде. Не связанный с прошлым герой не способен смотреть и в будущее. Бессмысленно прожигая свою жизнь на великосветских балах и маскарадах, светские «львы» и «львицы» существуют только в настоящем. Так, например, события «Большого света» охватывают два года. Но за этот временной промежуток ничего не меняется в жизни аристократического общества. В конце повести автор заметит: «Промчалось два года. Петербург все весел и танцует *по-прежнему*... » (I, 130).

Светский образ мира в повестях Соллогуба предстает ограниченным, тесным. На аристократических балах «душно,

¹ Здесь и далее цит. по: Соллогуб В.А. Собр. соч. : в 5 т. СПб., 1855 – 1856 (с указанием тома и страницы). Курсив, кроме особо оговоренных случаев, наш. – С.Е., Н.В.

жарко» («Бал», II, 111). Атмосфера тесноты царит и в светских маскарадах: «В маскараде, по обыкновению, была *давка и духота»* («Княгиня», II, 223). И, тем не менее, светские герои, даже испытывая дискомфорт (впрочем, не всегда осознавая это), продолжают принимать участие в разного рода светских мероприятиях, играя раз и навсегда отведенную каждому в свете роль. Возникает образ светской гостиной как театральной сцены, где участники игры одновременно являются как исполнителями, так и зрителями разыгрываемого спектакля¹. В соответствии с принятыми правилами игры ведет себя, например, героиня повести «Княгиня»: разбросав «кое-какие вещи для артистического беспорядка», княгиня «приказала затопить камин, а сама небрежно уселась у камина в кресло, но таким образом, чтоб прелестно обутая ножка немного выглядывала из-под платья. *Театр был готов: ожидались актеры»* (II, 239).

Уродливой копией высшего света («хорошего общества») выглядят в повестях Соллогуба общества «второстепенные», рангом пониже, которые «гнездятся около него и всячески... стараются ему подражать». Здесь также имеются свои франты и свои «львицы», вроде «m-lle Armidine», «первой красавицы целой Коломенской части» («Большой свет»). Но пороки и низменные страсти, которые прячутся в «большом свете» «под золото одежды и мишуру разговора», «тут явственнее и досадней». «Жизнь в провинции действительно нараспашку, в ней какая-то особая выпуклость. Те мелочи, которые теряются в столице, в провинции резко выказываются наружу. *Все недостатки нескромно выглядывают. Их нельзя закутать модной шалью, заглушить бальной музыкою, усыпить обедом или театром. В провинции все на лицо: оттого так много странного, так много смешного бывает в нашем губернском быту»* («Три жениха», I, 483–484).

Внешнее великолепие высшего аристократического круга обладает притягательной силой, оказывая магнетическое воздействие на безвольные, слабые души. Его пышность ослепит

¹ Об игровом характере церемониального и будничного этикета русского дворянства см.: *Лаврентьева Е.В.* Повседневная жизнь дворянства пушкинской поры. Этикет. М. : Молодая гвардия, 2007. С. 7.

Леонина – героя «Большого света». Впервые попав в столичный высший свет, герой будет околдован им. Он покажется Леонину «идеальным миром волшебства, где все – цветы, и золото, и красота, где все для глаз, все для чувств, все для наслаждения» (I, 122). Герою предстоит пройти через нравственные испытания, и только после этого он поймет, что за внешним лоском, изысканными и утонченными манерами аристократии зачастую скрываются нравственная пустота и лицемерие. В полной мере осознает это Леонин после встречи с «естественным» героем, точнее – героиней, на которую свет еще не успел оказать своего губительного воздействия.

Встреча представителя столичной знати (или человека, стремящегося быть к ней причисленным) с персонажем, свободным от влияния «большого света», происходит за пределами светской гостиной, в естественных, природных условиях. Как правило, эта встреча побуждает светского человека задуматься над своей жизнью, оценить ее с позиции человека другого социального круга, имеющего систему ценностей, отличную от принятой в свете. Так, главные герои «Большого света» Щетинин и Леонин начинают осознавать ущербность своего светского существования во многом именно благодаря встрече с Наденькой, младшей сестрой светской «львицы» - графини Воротынской. «Модный князь» Щетинин, «ничему и никому не веривший», «ничего и никого не любивший», «как святыню», будет хранить в своем сердце воспоминание о том «светлом» деревенском утре, когда он впервые увидел Наденьку:

«Утро было чудное. Солнце, тихо поднимаясь, весело играло утренними лучами по пестрым крышам приневских дач. Деревья едва колыхали вершинами. Птички перелетали с ветки на ветку. Цветы, распускаясь, улыбались сквозь слезы росы. Воздух был свеж и чист и благоуханен. <...> В эту минуту порхнула перед ним девочка лет тринадцати, которая весело неслась за бабочкой. Прелестное ее личико разгорелось от бега, волосы развевались по ветру; она смеялась и прыгала, и кружилась легче мотылька, своего воздушного соперника. Никогда Щетинин не видел ничего лучше, свежее этого полужемного существа. Оно как будто слетело с полотна Рафаэля, из толпы его ангелов, и смешалось с цветами весны, с лучами утреннего солнца, для общего празднования природы. *Душа Щетинина стала светлее и как*

будто расширилась. Слеза повисла на его реснице; долго он стоял очарованный и с жадностью следил, как милое дитя прыгало и несло все далее и далее и мелькало вдали среди душистых кустов » (I, 96–97).

В основе повести лежит принцип контраста, определяя двуполюсность ее образа мира: замкнутому, узкому мирку светской гостиной противопоставляется мир природный. Выросшая на лоне природы, живущая «жизнью полей» Наденька – героиня «Большого света» – особенно остро чувствует эту контрастность:

«В деревне было лучше... в деревне можно было бегать без позволения гувернантки... В деревне весной распускались деревья. В деревне было *весело и свободно*. В деревне был свой маленький садик, свои цветы; была своя лошадь, была своя коричневая корова...». «И на что променяла я свою прежнюю жизнь?... На *душную комнату*, где *окошки занавешены*, где *нет мне простора*...» (I, 106, 109).

В контексте повести сравнение светского мира с миром естественным, природным прочитывается в типично романтическом духе как антитеза *теснота/неволя – простор/свобода*. Только выйдя за пределы своего тесного круга, светский человек может сбросить маску, носимую в обществе, вернуть себе свое настоящее лицо, проявив тем самым свою истинную сущность.

Простор/теснота – ключевые образы в художественном мире соллогубовской светской повести. Если пространство аристократических гостиных сжато и тесно, а потому и свобода движения (не только в смысле внешнего, физического передвижения, но, прежде всего, в плане внутреннем, духовном, связанным с нравственным развитием человека) здесь невозможна, то в мире естественном, природном иные масштабы, иные возможности. И дело здесь не только в неоглядной пространственной широте (хотя, несомненно, это важно), но и в том, что мир природный у Соллогуба одухотворен, все пейзажные образы представлены как живые, динамичные: «солнце, *тихо подымаясь*, *весело играло* утренними лучами...»; «деревья *едва колыхали* вершинами»; «птички *перелетали* с ветки на ветку», «цветы, *распускаясь*, *улыбались* сквозь слезы росы».

И образы «естественных» персонажей также будут раскрываться в динамике. Как «милое видение», предстанет перед Щетининым Наденька в тот момент, когда она «гармоничным простором природы сообщает образу «милого дитя» необычайную пластичность (*«порхнула», «неслась», «личико разгорелось от бега», «волосы развевались на ветру», «смеялась, и прыгала, и кружилась легче мотылька»*), символизирующую полноту жизненных сил. В восприятии героя резвящаяся девочка ассоциируется с самой «порхающей» бабочкой или легким мотыльком (*«легче мотылька, своего воздушного соперника»*), она кажется ему «ангелом» – «полуземным существом», которое «как будто слетело с полотен Рафаэля». Для Щетинина Наденька – действительно существо из другого, не знакомого ему мира, мира ликующей природы, дарующей человеку радость жизни.

Природа наделяет человека, живущего с ней в душевном согласии, нравственной силой и внутренней независимостью, гармонией и спокойствием. Но добровольно отказавшийся от нее ради приманок высшего света никогда не вернется к прежнему гармоничному состоянию. Главный герой повести «Медведь» (1843) обретает душевное спокойствие только на морском берегу: «... ему чудилось, что *между ним и морем* было что-то похожее на *таинственное сочувствие*. В тихом говоре волн, плескавших у ног его, ему слышались неясные звуки, как бы неясные слова, как сладострастный отзыв, что любовь его не пропала даром, что если он не изменит ей, его вечно, вечно будет хранить невидимая сила, и эти журчащие слова, эти мерные звуки убаюкивали его как колыбельная песня, и он засыпал на берегу, и сон его был тих и спокоен, как сон ребенка» (I, 402–403).

Любовь к светской женщине оторвет героя от привычной жизни. Пытаясь соответствовать своей возлюбленной, желая стать вполне светским человеком, то есть играя чуждую ему роль, герой выглядит нелепо и смешно, что вызывает чувство стыда за него у любимой женщины, приводит к взаимному отчуждению. Не принятый светом, покинутый княжной «медведь» вернется на берег моря, пытаясь здесь вновь обрести прежнее спокойствие и душевное согласие. Но связь окажется

разорванной, а «изменник» – отвергнутым: «Для него в говоре волн не было более смысла. Обуреваемый земной страстью, он не мог более проникнуть спокойной думой в вечную речь вечной стихии.... *Исчезла таинственная связь, исчезли чудные видения*» (I, 442).

Итак, художественный мир светской повести Соллогуба построен на принципе романтического контраста светского и природного. Ощувив под влиянием разных жизненных обстоятельств тесноту и несвободу маленького мирка «большого света», герой-аристократ начинает испытывать потребность поисков истинных ценностей, в согласии и в соответствии с которыми он мог бы жить. Эти поиски должны вывести героя за пределы светского мира. Кажется, достаточно светскому герою внимательнее взглянуть в мир природный, и откроется ему смысл его бытия, он осознает себя, найдет свое место. Но взглянуть (чтобы понять) может далеко не каждый персонаж Соллогуба. Например, величие морской стихии так и останется недоступным главной героине «Медведя», не сумеет она понять, в чем состоит истинное счастье, предпочтя тихой жизни с любимым и любящим человеком модное светское существование.

Власть света над человеком оказывается порой сильнее, чем он думает. Так, героиня повести «Две минуты» сначала решает добровольно отказаться от светских развлечений, довольствуясь одинокими прогулками по садовой аллее. Но страсть к светскому щеголю заставит ее вернуться к прежнему образу жизни, вновь приняв законы «большого света». В конце повести автор сообщит, что героиня «много ездит в свет и одевается лучше всех петербургских красавиц» (II, 180).

В более позднем сочинении – «Метели» – уставший от светской суеты офицер встречается на станции, в степи прекрасную женщину, знакомство с которой, казалось, впервые позволило ему понять, в чем же заключаются истинное счастье и смысл его жизни. Но случайная дорожная встреча, подаренная судьбой, так ничего и не изменила в жизни героя: слишком велика оказалась сила привычки. Герой уезжает в Петербург, город, который «поглотил лучшие годы его молодости», «не одарив» его «взамен ни светлым покоем, ни радужным

воспоминаньем», но где, как и предсказывает ему новая знакомая, он, тем не менее, быстро «рассеется», очутившись в условиях в привычной для себя среды.

Соллогуб помещает своего героя-аристократа не только в мир естественный, природный, но и в мир персонажей, находящихся на более низких ступенях социальной лестницы. В «Двух студентах» писатель вводит героя (Виктора), «рожденного... в кругу аристократическом», в быт разночинцев (Эдуарда, мечтателя с «с чистыми и светлыми надеждами» и вместе с тем упорного и трудолюбивого, и такой же светлой и чистой Эмилией, дочери школьного учителя – «бедного латиниста» и «доброго человека»), давая ему возможность сравнить разные социальные миры и свойственные им разные образы жизни.

Автор так описывает жизненное пространство друзей Виктора: «Под сенью трех лип *смирненно* стоит *низенький домик*», в котором «*небольшие*» «*скромно*» убранные комнаты; «около домика *маленький двор*», «с другой стороны *небольшой сад*, наполненный цветами». В этом малом, но уютном домашнем мире друзья Виктора ведут деятельную жизнь, направленную не на удовлетворение собственных эгоистических потребностей, а на благо окружающих людей (Эдуард – «уездный доктор, хирург и акушер», Эмилия посвятила свою жизнь воспитанию сына, уходу за матерью, заботе о муже). Маленькое «уголок», в котором царят гармония и «любовь истинная», основанные на взаимном уважении и взаимопонимании, становится для них целой «вселенною». И, напротив, в роскошном доме отца, где «огромные» «аристократически» обставленные комнаты, где в передней чиновники терпеливо дожидаются приема, Виктору неуютно и одиноко. У него нет дома в том смысле, который традиционно вкладывается в это понятие: «дом» в русской культуре – это «основа жизненных ценностей, счастья, достатка, единство семьи и рода». Важная его функция – защита, это «спасительный кров»¹. Герой же сравнивает родную ему среду –

¹ Славянская мифология. Словарь. М. : Эллис Лак, 1995. С. 168. См. также: Щукин В.Г. Спасительный кров // Из истории русской культуры. Т.V (XIX век). 2 изд. М. : Языки русской культуры, 2000. С.589-609.

свет — с «золотой клеткой», где невозможны ни счастье, ни любовь, и отсюда нет выхода.

Как правило, «перемещения» «светского» героя оканчиваются повестях Соллогуба его возвращением в «свою» среду, к привычному для него укладу жизни. Осознание героем «Двух студентов», что «есть жизнь и без Невского проспекта... без маскарадов и танцевальных вечеров», тем не менее, не приведет его к разрыву со светом. «Тщетно Виктор рвался, негодовал и хотел противиться своей модной судьбе: *невидимая железная рука* тащила его за собой в мир визитных карточек и поддельных цветов» (I, 518).

Спустя несколько лет после того, как Виктор покинул университет, он встретится в провинциальном немецком городке со своим студенческим другом Эдуардом и Эмилией, девушкой которую он когда-то любил. И ему представится идиллическая «картина семейного счастья», о котором он мечтал в юности. Казалось, в кругу своих старых друзей, по-прежнему искренне его любящих, Виктор «ожил старою жизнью, старою молодостью»: «Все воспоминания старины являлись поочередно одно за другим...»; «беседа летела весело и откровенно» (I, 523–524). Но это будет лишь короткий эпизод в жизни героя, который ничего не изменит ни в нем, ни в его жизни. Ведомый неумолимой «железной рукой» возвращается Виктор в Петербург, «столицу моды, роскоши и чванства», где его ожидает «богатое наследство покойного отца». Однако герой вернется в свой аристократический круг уже не тем прежним пылким юношей, каким он был в годы студенчества, но разочарованным и внутренне опустошенным человеком («Скука, скука глупая, ленивая, усталая повсюду следила за ним»).

Сережа (главный герой одноименной повести) уезжает из Петербурга в свою деревню, «чтоб вылечиться от страсти и долгов». Но, вкусив прелестей деревенской жизни, не без иронии изображенной в повести такой, какой она предстает в сознании героя («В деревне *молоко, природа, сметана, чистая любовь* у ручейка, за обедом *ватрушки* — жизнь патриархальная»), снова возвращается в российскую столицу. Внешне все остается на

своих местах. Повесть заканчивается словами: *«И все пошло, и все идет опять по-старому... И все то же да то же: ноги устали, сердце пусто, мыслей мало, чувства нет...»* (1, 217). Круг замыкается: «развязка вчерашнего дня – нынешний, нынешнего – завтрашний; *развязка жизни, даже светской жизни... вечно всюду одна и та же – смерть...*» («Княгиня». I, 247).

В ранних сочинениях Соллогуб придавал большое значение сюжетной интриге, разработке сложных сюжетных коллизий. Вспомним мастерски рассказанную историю с чудесными трансформациями пары обыкновенных калош («История двух калош», 1839), или искусно переплетенные две сюжетные линии в повести «Большой свет» (Леонин – графиня Воротынская, Наденька – Щетинин), или три «отрывка» из жизни барона Фиренгейма, связанные с Шарлоттой, дочерью университетского профессора, ставшей потом женой аптекаря («Аптекарьша»). Однако со временем внешняя, событийная сторона рассказа отходит на задний план. Теперь писателя уже интересует не столько разработка сюжетных линий, сколько переживания героев, их внутренняя жизнь. Повесть Соллогуба лишается той событийной насыщенности, которая ей была свойственна ранее. Теперь изображая любовно-психологическую драму, переживаемую героем, автор стремится раскрыть его внутренний мир, передать борьбу в душе героя «естественного» и «приобретенного» как двух сторон единой его сути. Так, в основе сюжета «Неоконченных повестей» лежит «ребяческая переписка» двух молодых незнакомых друг другу людей, которая приводит к «минутному свиданию» и вечной разлуке в финале: «счастье, готовое уже осенить» героев, «отлетало далече» «невозвратно». «Роман, едва начатый» и оканчивающийся «на первой странице», составляет весь сюжет повести, но в нем оказывается сосредоточенной вся «повесть человеческого сердца».

Мотив «несостоявшегося счастья» (В.Э. Вацуро) нередко организует сюжет произведений Соллогуба, особенно второй половины 40-х годов. На этом мотиве построена, например, уже упоминавшаяся повесть «Метель», которую исследователи нередко определяют как один из самых блестящих образцов

прозы писателя и едва ли не высшее достижение его психологизма¹.

Уже самое начало повести Соллогуба вводит читателя во внутренний мир ее героя: «Снег падал густыми хлопьями. По саратовской дороге медленно тащилась кибитка, запряженная тремя изнуренными лошадьми. Кругом расстилалась снежная равнина, раскидывалась белая степь. Резкий ветер гулял на просторе. *Было холодно, грустно и мрачно*» (I, 322).

Несколькими штрихами писатель рисует зимний пейзаж, назначение которого состоит в том, чтобы передать «грустное и мрачное» настроение человека, едущего по бескрайней российской степи. Блестящий «молодой гвардейский офицер», застигнутый непогодой в пути, по дороге в Петербург, «от скуки» начинает думать «крепкую думу» о себе, своей жизни. И вдруг оказывается, что перед лицом грозной природной стихии все, чем он жил до этого, его вседневные тревоги и волнения выглядят такими незначительными, мелкими, а вся его светская жизнь – лишенной смысла:

«Он мысленно перебирал свое молодое прошедшее, свои нежные похождения, свое желание любить, свою досаду на вечно обманутые ожидания. <...>... он потомок древнего прославленного рода, он владетель обширного, доходного имения, он богат и молод, проворен и хорош, да и вдобавок танцует с ожесточенной ловкостью – ему почет и место... он у всех на примете... Чего бы, кажется, желать ему еще более? <...> Зачем же какое-то тяжелое, неприязненное чувство свинцовым грузом ложится ему на сердце? Затем, что из этого вихря тревоги и тщеславия он не вынес ни одного отрадного чувства, которое теплилось, *как бы лампада, в его отуманенной светом жизни*... Он разглядывал странные особенности светской жизни, где страсть еще подчас доступна, но где нет и не может быть принята той глубокой, беспредельной любви без расчета и развлечений, которая дается немногим, но зато вечно светится, вечно греет и сопутствует до могилы» (I, 322–323)².

Герой вводится в повествование именно в тот момент, когда он, пресытившись удовольствиями и благами светской

¹ См., напр.: Вацуро В.Э. Беллетристика В.А. Соллогуба. С. 265; Чистова И.С. Беллетристика и мемуары Владимира Соллогуба. С. 10.

² Курсив автора. – С.Е., Н.В.

жизни, начинает осознавать, что ему недостает света и тепла, которые даруются только «глубокой, беспредельной любовью». Но этой любви нет места в мире, к которому он принадлежит: «желание любить» оборачивается «вечно обманутыми ожиданиями».

В повести важную идейно-композиционную функцию выполняет образ метели, благодаря которой и происходит неожиданная, случайная встреча главных героев на дорожной станции:

«... валит снег, и ветер порывисто сыплет им во все стороны, не зная отпора и преграды. Земля, как скованное море, покрытое беспредельною, хрупкою скатертью, резко отделяется от черного неба, нависшего над ней другой сплошною, черною степью. Ни птица не пролетит, ни заяц не промелькнет: все безлюдно, мертво, дико, беспредельно и полно суровой таинственности. Один голос начинающейся бури раздается свободно по плоскому пространству и плачет, и воет, и ревет страшными, одной степи известными голосами. Вдруг вся природа содрогается. Летит метель на крыльях вихря. Начинается что-то непонятное, чудное, невыразимое. Земля ли в судорогах рвется к небу, небо ли рушится на землю; но все вдруг смешивается, вертится, сливается в адский хаос. Глыбы снега, как исполинские саваны, поднимаются, шатаясь, кверху и, клубясь с страшным гулом, борются между собой, падают, кувыркаются, рассыпаются и снова поднимаются еще больше, еще страшнее. Кругом ни дороги, ни следа. Метель со всех сторон. Тут ее царство, тут ее разгул, тут ее дикое веселье» (I, 324–325).

Метель выступает в повести как грозная «чудная» «невыразимая» природная стихия. Хозяйкой врывается она в свои владения, все и вся сметая на пути, руша все границы, «смешивая» в «адском хаосе» землю и небо: «Беда тому, кто попался ей в руки: она замучит его, завертит, засыплет снегом да насмеется вдоволь, а иной раз так и живого не отпустит» (I, 325).

Соллогуб мастерски использует прием психологического параллелизма. Внезапно вспыхнувшая любовь, подобно неожиданно разбушевавшейся в степи метели, производит переворот во внутреннем мире героев, открывая в каждом то лучшее, что в нем есть. Вся предшествующая жизнь героев вела, как будто, их к этой встрече: они оба «дожили до одного, то есть до тяжкой скуки» и «холода одиночества», страстно мечтая о

настоящей любви. И потому, встретившись, они «поняли друг друга, оценили друг друга». Между ними состоялся тот настоящий, невозможный в свете с его фальшью и лицемерием разговор, когда каждый *«говорил действительно что чувствовал»*. *«Я высказал вам себя»*, - признается герой. *«Бессознательно предалась она светлому восторгу, расточила богатую сокровищницу долго замкнутого сердца...»*, - скажет о героине автор. Казалось, «счастье было так возможно, так близко!...». Но ветер утих, «метель кончилась», а с нею кончилась и «лучшая ночь» в жизни героев, чтобы не повториться больше никогда.

В финале возникает образ «оловянного солнца», которое «пятном» «вырезывалось» «на сером туманном небосклоне». «Оловянное солнце» в контексте повести прочитывается как символ тусклой, безотрадной жизни, которая ожидает героев, жизни, лишенной осияющего света любви. Изнывающий от скуки светской жизни офицер – представитель богатого и знатного рода и очаровательная женщина («такой чистый брильянт»), «безвыездно» живущая в деревне, как в «вечном заточении», с нелюбимым, немолодым мужем (страстным охотником, который постоянно «в отъезде по полю»), расстанутся навсегда, чтобы вернуться к своей привычной жизни, все к тому же «холоду одиночества». Но если герой даже в минуту высшего счастья («Я люблю вас, как не думал, что могу любить») допускает возможность, что любовь «пройдет, может быть, завтра», то героиня, понимая это («... вы, разумеется, рассеетесь и меня забудете»), знает, что будет «вечно помнить и любить» того, с кем так неожиданно свела ее судьба в метельную ночь.

Как будто бы, в «Метели» вновь намечается социальный конфликт, знакомый по более ранним светским повестям Соллогуба: персонажи принадлежат к разным слоям дворянского общества – столичного, высшего и провинциального. «Вы люди светские», «я женщина несветская», – подчеркивает героиня. «Я человек светский», - говорит о себе герой. Однако в повести социальное несходство не является причиной несостоявшегося счастья. Соллогубу важно показать, как инерция жизни, сила привычки, а точнее – нравственные «бессилие и немощь», именуемые героем повести судьбой («Судьба нам не назначила

быть вместе...»), оказываются сильнее вспыхнувшего чувства, лишь на «одну минуту» сблизившего героев.

Для понимания смысла повести существенное значение имеет творческий диалог В.А. Соллогуба с А.С. Пушкиным. В сочинении Соллогуба упоминаются имя А.С. Пушкина (дважды) и его одноименная повесть. Первый раз – в примечании, относящемся к заголовку: «Пушкин написал повесть под заглавием “Метель”. Я не посмел изменить принятого им правописания»¹; второй – в речи главной героини: «Я знаю, вы смеетесь над уездными дамами, и Пушкин над ними смеялся»². Разумеется, имя Пушкина вводится в повесть Соллогуба не для того, чтобы обратить внимание читателя на особенности правописания ключевого для произведений обоих авторов слова или чтобы напомнить об одном из сочинений поэта. Очевидно, В.А. Соллогубу было важно, чтобы в читательском восприятии его повесть соотносилась с «Метелью» А.С. Пушкина.

Как и в повести Пушкина, метель в произведении Соллогуба оказывает решающее влияние на человеческие судьбы. Однако в повести Соллогуба образ метели лишен пушкинской «полифоничности», обусловленной особенностями ее восприятия разными героями (отсюда «многоликость и изменчивость» «повествователя»), на что обратил внимание еще В.В. Виноградов³. Образ метели в соллогубовской повести дан в зоне автора, выполняя не только сюжетообразующую, но и идейно-композиционную функцию, выражая авторское отношение к изображаемому: любовь, подобно природной стихии, внезапно врывается в жизнь героев, нарушая безотрадное и все же давно привычное существование; но ничего не изменится в их жизни. Герои Соллогуба находят друг друга, но

¹ Речь идет о написании слова «метель»: «Пушкин, употребляя обе формы – “мятель” и “метель”, - отдавал предпочтение первой, притом, что литературной нормой считалась вторая» (см.: *Соллогуб В.А. Повести. Воспоминания*. С. 637).

² «Возможно, Соллогуб имел в виду поэму Пушкина “Граф Нулин” (1825)» (там же).

³ «В семантическом рисунке повести игра красок сосредоточена на разных образах метели, на разнородных субъективных отражениях одного символа» (см.: *Виноградов В.В. Стиль Пушкина*. М. : Гослитиздат, 1946. С.455-459).

обретение тут же оборачивается утратой. Очевидно, вторично (как у Пушкина) судьба (случай) уже не сведет героев, и счастье для них окажется недоступным, хоть и было оно «так близко» (да и не станут они бороться за него, безвольно смирившись с обстоятельствами). В итоге каждый вернется в свой устоявшийся безлюбный мирок с его «скучным» укладом, где единственной отрадой будет «теплое задушевное воспоминание» о «нескольких часах», которые «пролетели невидимым мгновением».

Заявленный самим Соллогубом диалог с Пушкиным оттеняет, таким образом, драматизм обыденного существования его героев (очевидный на фоне пушкинского условно счастливого финала¹) – существования, в котором ничего не меняется (и даже неожиданно вспыхнувшая любовь, о которой они так долго мечтали, не может взорвать эту обыденность).

В повести «Метель» Соллогуб выступает как тонкий мастер-психолог, сумевший на небольшом «пространстве» художественного текста показать драму несостоявшегося счастья, разыгравшуюся в течение «нескольких часов» на фоне разбушевавшейся снежной метели. Но эту драму, которая очеловечивает героя и которая станет главным событием всей его жизни, он смог пережить лишь за пределами светского мирка, очутившись в иной среде, где все настоящее: и ночь, и метель, бушующая «во дворе», и занесенная снегом дорожная «станция» («избушка», «как будто забытая в степи откочевавшим селением»), которая показалась героям «раем», и мгновенно возникшее товарищество, соединившее людей разных сословий, до этого не знавших друг друга («В минуты общего бедствия все сближаются...»), почти родственное семейному началу (не случайно один из купцов, «тоже застигнутых метелью», дружелюбно встретит героя-аристократа словами «Никак *нашей* семьи прибыло»), и неожиданная любовь «без расчета», которая

¹ Виновник несчастья героини пушкинской «Метели» - Бурмин, «случаем вернувшийся и случаем влюбившийся, добившийся ответного чувства - и в решительный момент ожидаемого узнавания не узнавший в возлюбленной жертву своей “преступной проказы”... В противоположность всем канонам повесть оканчивается не мотивом любовного соединения, а мотивом вины» (Вацуро В.Э. «Повести Белкина» // Пушкин А.С. Повести Белкина. М.: Книга, 1981. 37-38).

«вечно светится», как неугасимая лампада, и согревает человека до самой его могилы.

Существование человека в свете, по Соллогубу, может быть уподоблено калейдоскопу, повторяющиеся узоры которого составляют более или менее значимые фрагменты, «лоскутки» жизни. Жизнь лишается своей цельности и смысла. Не случайно писатель, объединяя повести в сборник «На сон грядущий» (1841), дает ему подзаголовок *«Отрывки из вседневной жизни»*. Повести «Сережа» и «Приключение на железной дороге» имеют соответственно подзаголовки *«Лоскуток из вседневной жизни»*, *«Отрывок из журнала Сережи»*. Автору важно подчеркнуть, что изображается лишь отдельный отрывок, фрагмент из жизни героя, но в нем оказывается схваченной самая суть характера светского человека и его существования. Бесцельность светского существования превращает жизнь, как скажет один из героев Соллогуба, в *«собрание отдельных неоконченных повестей»*, прерванных «при самой развязке», оставляя человека с ощущением «утраченного счастья» («Неоконченные повести»)¹.

§ 2. «Добрый, но безвольный малый» – центральный тип героя в творчестве писателя

Уже давно исследователями (В.А. Грехневым, А.С. Немзером, В.Э. Вацуру, И.С. Чистовой) замечено, что в повестях писателя варьируется один и тот же тип героя – «добрый, но безвольный малый». Впрочем, об этом говорил еще В.Г. Белинский, ставя открытие «нового типа» в русской литературе в

¹ Вспомним в этой связи слова В.Г. Белинского, сказанные, правда, по другому поводу, но точно характеризующие типично светский образ жизни и особенности его художественного воплощения: «... есть романы, которых мысль в том и заключается, что в них нет конца, потому что в самой действительности бывают события без развязки, существования без цели, существа неопределенные, никому не понятные, даже самим себе, словом, то, что по-французски называется *les êtres manqués, les existences avortées*» («неудачливые существа, неудавшиеся существования» - ред.) (Белинский В.Г. Сочинения Александра Пушкина // Белинский В.Г. Полн. собр. соч. : в 13 т. М. : Изд-во АН СССР, 1954. Т. 7. С. 469).

заслугу писателю. В связи с повестью «Сережа» критик писал: «Здесь почти одно действующее лицо, петербургский молодой человек, который не знает, куда девать свое время и сердце; но в изобретении этого характера более глубины, нежели с первого взгляда кажется по шутливому, небрежному тону, которым написана повесть; характер этот был бы достоин более подробного развития; в нем схвачены на лету основные черты физиономии молодых людей нового поколения, которые – уже ни Онегин, ни граф Нулин... Граф Соллогуб первый перенес в литературный мир эту новую породу романических характеров и, как ботаник, открывший новое растение, может смело поставить при имени “Сережи”: *mihi*»¹.

Писатель вводит тип современного героя (представителя «молодых людей нового поколения»), который до сих пор выступал в светских повестях лишь в качестве персонажа эпизодического. У Соллогуба же он впервые в истории жанра, становясь центральным, раскрывается в действии, в столкновении с другими персонажами. В.А. Грехнев обратил внимание на схожесть героя Соллогуба с эпизодическим персонажем повести А.А. Бестужева-Марлинского «Фрегат “Надежда”» – ротмистром Границыным². Бестужев-Марлинский так характеризует своего героя:

«Как представитель нашего военного дворянства он стоил изучения, потому что крайности рисовались на его нраве резкими чертами. <...> Богат, и в долгах по маковку, и за редкость с рублем в кармане. Умен, и вечно делал одни глупости. Вольнодумец, и трется в передних без всякой цели. Надо всем смеется, а не смеет ничем пренебречь; всех презирает, и все им помыкают. Храбрый офицер, и не имеет довольно смелости, чтобы иному мерзавцу сказать *нет!* Благороден в душе, и, краснея, бывал употреблен на недостойные поручения, участвовал в постыдных шалостях; одним словом, человек *без воли*. Существо, которое в светской книге животных значится под именем: *добрый малый и лихой малый*...»³.

¹ Белинский В.Г. На сон грядущий. Отрывки из вседневной жизни. Сочинение графа В.А. Соллогуба. С. 154.

² См.: Грехнев В.А. Творчество В.А. Соллогуба в русской прозе конца 30-х – первой половины 40-х годов. С. 81.

³ Бестужев-Марлинский А.А. Фрегат «Надежда». С. 98. Курсив автора. – С.Е., Н.В.

А вот что говорит о Сереже - герое одноименной повести – Соллогуб:

«Он человек военный, хотя не то чтобы военный человек. Он *добрый малый*, гвардейский щеголь. Вы его видели везде. Кресла у него в театре всегда в первом ряду, вследствие каких-то особенных знакомств. <...> У него и на старом мундире эполеты всегда новые. Он не то чтобы хорош, не то чтобы дурен, не то чтобы умен, не то чтобы глуп, не богат и не беден. В большом свете он занимает какое-то почетное место от особого искусства танцевать постоянно мазурку с модной красавицей и заводить дружбу с первостатейными любезниками и франтами, приехавшими из-за границы блеснуть своей заграничностью в наших гостиных. Сережа кое-чем и занимался. Он читал всего Бальзака и слышал о Шекспире. Что же касается до наук, то он имеет понятие об английском парламенте, о крепости Бильбао, о свекловичном сахаре, о паровых каретах и о лорде Лондондери» (I, 188–189) ¹.

При всей кажущейся схожести (оба – «добрые малые») характеры персонажей изображены писателями по-разному. В натуре соллогубовского героя подчеркнуты его принципиальная обыкновенность, похожесть на представителей своего класса («*Вы его видели везде*»), обусловленные его «бесхарактерностью», нравственной безликостью, способностью подстраиваться под любые обстоятельства, то есть его добровольное подчинение нормам и правилам светского общества. Натура Границына, напротив, кажется скроенной из «резких» противоречий: он способен быть одновременно умным и глупым, «храбрейшим» и трусливым; «благороден в душе» и при этом совершает «недостойные», даже «постыдные» поступки; бездействует, когда необходима решимость. Но главное – герой Бестужева-Марлинского, не имея четких нравственных ориентиров, также подчиняется внешним обстоятельствам («и все им помыкают»). Оба героя *лишены воли* – это их общая характеристическая черта.

В отличие от Сережи Соллогуба, «добрый, но безвольный малый» Бестужева-Марлинского не становится главным действующим лицом. Как уже было отмечено, автора «Фрегата...» занимают натуры сильные, волевые. Вместе с тем

¹ Курсив наш. - С.Е., Н.В.

образ «доброго малого» позволял Бестужеву-Марлинскому заострить социальный конфликт. В лице Границына (как типичного светского человека, бездумно прожигающего свою жизнь) Правин сталкивается с моралью «большого света», нарушение норм которой и становится причиной трагедии его и любимой им женщины.

Социальная природа личности интересует и Соллогуба. Однако автор «Сережи» в исследовании интересующего его социального типа идет дальше. Ему важно не только показать зависимость человека от среды, к которой он принадлежит, но и увидеть, как будет вести себя герой в ситуации, когда вдруг обнаруживается несовпадение (осознаваемое или еще не вполне осознанное) его личных, индивидуальных желаний и устремлений с правилами поведения и нормами «приличия», установленными светом.

Двойственность характера Сережи – отнюдь не романтической природы. За ней скрываются бесцветность и пустота его натуры. Герой не способен ни на серьезный поступок, ни на глубокое чувство, о чем свидетельствуют его настойчивые ухаживания сначала за «добродетельной» петербургской графиней, которая «от скуки» снисходительно позволяет себя любить («Три раза в неделю аккуратно он своими взглядами и вздохами компрометировал модную нашу графиню...»), затем в деревне за «романтической» Олимпиадой Карпентовой, которая сразу же «предалась душою» «милому гвардейцу». Да и могло ли быть иначе: какой провинциальной барышне, да еще «чувствительной, поющей разные романсы и читающей разные романы», видевшей в любви «звезду своей жизни», не вскружат голову «блестящие эполеты» и «звучные шпоры»? Герой не способен даже испытать настоящее чувство вины перед «бедной девушкой», чьи ожидания, как наивно он думал, были обмануты: «... угрызения совести не оставляли его, но дополняли его бытие. Он уважал в себе человека, сделавшегося некоторым образом преступным...» (I, 214).

Однако лелеющая душу героя мысль о любви, которую он возбудил в сердце девушки, как «самой светлой точке» его жизни оказывается, на самом деле, очередной иллюзией, обманом. Провинциальная барышня оказалась совсем не той, за которую

принимал ее герой, не научившийся разбираться в людях (да и как он мог научиться этому в свете, где всякий скрывает свое истинное лицо под маской). Оставленная некогда героем возлюбленная не «зачахла», не умерла от страданий, как клятвенно обещала, а преблагополучно вышла замуж, пусть не за блестящего петербургского гвардейца, но за отставного штабс-капитана, «служащего по выборам уездного суда заседателя». Спустя пять лет после того, как внезапно оборвался их деревенский роман, она присылает Сереже, который все еще продолжал тешить себя «угрызениями совести», письмо с просьбой походатайствовать «у важных особ» о «скорейшем назначении» ее мужу «следующего ему ордена». В повествовании назревает, как будто бы, перелом: «... слезы навернулись на глазах его [Сережи – С.Е., Н.В.]. “Одна минута поэзии, – подумал он, – была в моей жизни, и та была горькой глупостью!”» (I, 217). Но осознание этого никак не изменяет жизнь героя, он так и останется одним из тех «добрых малых», каких много в свете. Участь Сережи предreshена уже самим складом его характера. Герой, вследствие собственного безволия, не способен выйти из того круга, к которому он принадлежит по происхождению и воспитанию, не может рассеять «бессмысленный туман» своего «настоящего бытия».

Авторская позиция недвусмысленно выражается в комментариях, прямых авторских оценках. Так, в начале произведения автор явно иронизирует по поводу отношений Сережи и деревенской барышни Олимпиады Карпентовой, за которой герой решил «приволочиться» от нечего делать, разоблачая потуги героев казаться романтически возвышенными натурами. Показательна сцена объяснения «на скамейке в саду» Сережи и Олимпиады, которая пылко уверяет героя в своей сердечной привязанности. «Вы меня обманете – и я умру», – трижды повторяет героиня. Ее страстные признания не оставляют Сережу равнодушным, возбуждая в нем противоречивый «поток сознания», в котором отчаянно самоотверженная решимость жениться («Жениться? Да почему ж нет?») перемежается с воспоминаниями о петербургских «заманчивых прелестях», «островах», «блестящих знакомствах» («Со всем должно проститься навсегда?»), подготавливающими

отрезвляющую мысль о том, что «нельзя же ему», в самом деле, рассылать визитные карточки: «Олимпиада Николаевна***, урожденная Карпентова...». Но слезы, «дрожащие» «на глазах» барышни, возвращают его было уже совсем утраченную решимость: «Завтра, - сказал он, - все будет кончено. Я докажу... что я не дорожу мнением толпы». Появление насмешливого светского приятеля – представителя той самой «толпы», мнением которой столь мужественно собрался пренебречь герой, - возвращает все на круги своя: «...Сережа приказал своему камердинеру укладываться... и чем свет был уже... на большой петербургской дороге». Внутренняя борьба в герое, переданная автором с нескрываемым юмором, завершается ничем.

Однако авторское отношение к Сереже не остается неизменным. Иронию сменяет явное сочувствие¹. Сам герой вряд ли понимает драму своей жизни; ее понимает автор:

«Бедный Сережа! Ему пришлось проститься с своим раскаяньем и сделаться снова невинным гвардейским офицером. И все пошло, и все идет опять по-старому: графиня наряжается и танцует; Сережа ездит в театр. И все то же да то же: ноги устали, сердце пусто, мыслей мало, чувства нет...» (I, 217).

В «Сереже» Соллогуб еще не ставит вопроса о личной ответственности человека за свою судьбу, за последствия сделанного выбора (эта проблема будет поднята им позднее). Сейчас перед автором иные задачи – показать тотальное влияние среды, обстоятельств на человеческую душу, вследствие чего происходит нивелировка личности, утрата ею индивидуальных, в том числе заложенных от природы положительных качеств.

Известно, что проблема изображения личности, ничем не примечательной, обыкновенной, являлась одной из главных в литературе рубежа 30 – 40-х годов XIX века. В.А. Грехнев утверждает, что в жанровых рамках светской повести именно Соллогуб впервые сосредоточился на раскрытии такой

¹ Такого рода позицию автора по отношению к своему герою В.А. Грехнев называет «двойственной» (см.: *Грехнев В.А. Творчество В.А. Соллогуба в русской прозе конца 30-х – первой половины 40-х годов. С. 85-88*).

личности¹. Несомненно, в самом интересе писателя к подчеркнуто обыкновенному герою сказалось влияние натуральной школы, с которой писатель был связан организационно (начиная с 1839 года, Соллогуб выступает одним из авторов «Отечественных записок» – центрального печатного органа школы) и лично (дружеские контакты с В.Г. Белинским, Н.А. Некрасовым и др.)². Влияние натуральной школы, точнее ее наиболее репрезентативного жанра – физиологического очерка на светские повести Соллогуба сказалось, прежде всего, в принципах и приемах изображения человека.

Так, в «Медведе» Соллогуб прямо указывает на связь своего сочинения с популярными физиологическими очерками А.П. Башуцкого «Наши, списанные с натуры русскими» (1841-1842), дав название одной из глав повести – «Отрывок в роде “Наших”». Светское общество становится для Соллогуба объектом его «физиологических» наблюдений. В духе физиологических очерков писатель исследует разные типы представителей светского общества. Одним из таких типов у Соллогуба является «медведь» – «затворник».

«В светском зверинце, где раздольно прохаживаются львицы со своими львами и львенками, есть темные уголки, есть скромные берлоги, куда изредка долетает слух о шумных забавах света. Там-то, съезжившись и пригорюнясь, лежат нахмуренные медведи, думают себе грустную думу, или читают, для вящей скуки, плохие наши журналы, так как настоящие медведи, от нечего делать, сосут себе лапы» (I, 394).

Выделив общественно-психологический тип, скрывающийся в «темных уголках» «светского зверинца», Соллогуб выявляет разные его вариации («роды»), не забывая при этом об общем постоянном признаке типа – затворничестве:

«Медведи бывают различного рода: от бедности, от неудачной физиономии, от чрезмерного самолюбия, требующего от всех исключительного внимания, от любви к заграничной жизни, от ненависти к фраку, от непривычки быть учтивым, от образа

¹ См.: *Грехнев В.А.* Творчество В.А. Соллогуба в русской прозе конца 30-х – первой половины 40-х годов. С. 78-89; *он же.* Поэтика физиологизма и светская повесть В.А. Соллогуба // Ученые записки Горьк. гос. ун-та. Горький, 1964. Вып. 72. С. 904.

² См. об этом подробнее: там же; *Немзер А.С.* Литературная позиция В.А. Соллогуба (1830–1840-е годы). С. 51-103.

воспитания, от неприятностей по службе, от плебейского происхождения...» (I, 397).

Однако центральным типом в творчестве Соллогуба все же оказывается тип «доброго, но безвольного малого», по отношению к которому другие типы могут выступать как его подвиды. «Добрый, но безвольный малый» становится объектом внимания писателя уже в самых ранних, еще ученических его произведениях – «Два студента» и «Три жениха».

В «Трех женихах» в центре внимания Соллогуба - женский вариант центрального в творчестве писателя типа героя. В начале повести героиня – Елена Петровна - предстает романтически настроенной барышней, видящей в любви (к «молодому человеку с прекрасно наружностью и пламенными речами – отголосками пламенной души») смысл жизни. Леонин с его вдохновенными рассуждениями о возвышенной любви, маской избранной, романтически разочарованной натуры вполне соответствует ее девичьим грезам, мечтам о спутнике жизни. Вопреки жанровому канону светской повести, в соответствии с которым социальное неравенство обыкновенно является препятствием на пути к воссоединению влюбленных, отец героини дает благословение на неравный брак (Леонин беден), заботясь исключительно о счастье дочери. Но вследствие неожиданной смерти отца свадьба откладывается. Елена Петровна уезжает в Петербург, где, быстро освоив науку света, «стала разбирать все мундиры по полкам, стала рассуждать о театре и очень мило выучилась смотреть в двойной лорнет» (I, 493). Прежний жених был забыт. Теперь некогда отвергаемый богатый полковник соответствует ее новым запросам. Именно за него Елена Петровна и выходит замуж.

Представления о спутнике жизни, которыми руководствуется героиня на разных этапах своей жизни, не свидетельствуют о происходящих в ней изменениях, как может показаться на первый взгляд. Елена Петровна изначально была личностью бесхарактерной. Ее вкусы и симпатии определялись теми обстоятельствами, в которых она находилась. Так, ее «любовь» к «маленькому» Леонину есть следствие влияния, произведенного на нее французскими романами, которыми зачитывались все провинциальные барышни. Выбор полковника

– результат увлечения соблазнами высшего света. Смена обстановки, воздействующей на нравственно неразвитую, безвольную личность, определяет изменение ее жизненных ориентиров. Именно тип главного героя обуславливает характер конфликта в повестях Соллогуба: в «Трех женихах» нет противостояния личности обществу, свойственного романтическим светским повестям (например, Бестужева-Марлинского), а есть изображение того, как безвольный человек (каких много) приспосабливается к обстоятельствам, не испытывая при этом ни душевных мук, ни угрызений совести.

В уже упоминаемой повести «Два студента» Соллогуб изображает молодого светского человека, который под влиянием чувства, захватившего его, заявляет о своем праве «мыслить и чувствовать сам собою», «располагать своею будущностью». Однако мечтам Виктора о «мирной, уединенной жизни, в кругу семейном» «далеко от шума городского» не суждено сбыться: герой безвольно сникает перед силой обстоятельств. Аристократическое происхождение Виктора делает невозможным его счастье с дочерью простого учителя Эмилией. Несмотря на видимую готовность героя пренебречь светскими условностями, он без особой внутренней борьбы и душевных терзаний исполняет требование отца, отказываясь от любви и счастья: оставляет университет и поступает на службу в качестве «вечного секретаря посольства» – словом, возвращается к типично светскому образу жизни. «Все его существование приняло какой-то сероватый оттенок, где никакая яркая краска, никакой луч солнца не проглядывал» (I, 518).

Для того чтобы ярче раскрыть образ главного героя, Соллогуб использует принцип контраста в системе образов: «безвольному» аристократу Виктору противопоставлен в повести его друг – разночинец Эдуард. Когда-то они оба были студентами, чувствовали и думали одинаково, даже любили одну и ту же девушку. Как все романтически настроенные молодые люди, Виктор и Эдуард мечтали о путешествиях. Виктор «хотел пройти Швейцарию пешком», правда, без какой-либо определенной цели. Но, «ужасно» устав «с первого дня», отказался от своей мечты, пересев в более привычную для него комфортную коляску. Он видел «Рим с своими куполами»,

«гондолы» «Венеции прекрасной», ее «мраморные дворцы», Тибр - и не испытал «святого восторга»: душа его «устала», а ум был «недоволен собой». «Путешествия ему наскучили»: «везде нашел он тот же холодный расчет, те же убийственные приличия». Эдуард же не изменил своей юношеской мечте: он прошел пешком «всю Европу» с «целью возвышенной» - усовершенствования своих познаний в области медицины, «останавливаясь во всех университетах, беседуя со всеми учеными», и возвратился домой «с блистательными аттестатами». В отличие от Виктора, без борьбы отказавшегося от Эмили, Эдуард своим постоянством и преданностью, деятельным участием в судьбе дорогого ему семейства заслужил, наконец, любовь девушки.

В финале повести развязки жизненных историй «двух студентов» тоже даны по принципу контраста: «тихая, уединенная жизнь», «семейное счастье», «любимая хозяйка, спокойствие душевное и полезные занятия» - как заслуженная награда, которую получает один; «обманутые» желания, «нравственная окаменелость», одиночество в свете, скука - болезнь, от которой «нет средств», - удел другого. «В тебе было много безрассудного, но и много хорошего; голова пылкая, сердце доброе», - скажет Эдуард другу. Но при всех «добрых» качествах, которыми наделен Виктор от природы, главное в нем - его «безвольность», обуславливающая его неспособность вырваться за узкие, сковывающие рамки света - «мира визитных карточек и поддельных цветов».

С наибольшим трагизмом мысль о невозможности счастливого соединения людей, принадлежащих к разным социальным слоям общества, прозвучала в одной из лучших повестей В.А. Соллогуба - «Аптекарша». Несмотря на любовь героя-аристократа к жене простого аптекаря, его честолюбие всегда будет оскорбляемо простотой и бедностью быта разночинцев.

«Иногда бедный барон нападал на *самые разочарующие мелочи жизни*; иногда аптекарша выходила к нему с озабоченным видом и *засученными рукавами*: это значило, что в этот день у нее *стирали белье*; иногда *платье ее уж чересчур оскорбляло моду*; иногда она прерывала намеки о вечной страсти и *поспешно уходила в кухню*

взглянуть на жареную баранину, составляющую, как известно, важный предмет губернского продовольствия, – в эти минуты барон бесился на себя, на страсть свою...» (I, 277–278).

Барон и бедная аптекарша несовместимы, как несовместимы «вечная страсть» и «жареная баранина». Но несовместимы они, прежде всего, в восприятии героя-аристократа, не способного окончательно, при всей своей «страсти», перешагнуть через социальный барьер¹. Таким образом, социальный конфликт переносится во внутренний мир личности. Душа героя, наделенного «высокими природными началами, но испорченного от прикосновения света», становится ареной противоборства естественного и кастового:

«Он был влюблен истинно, влюблен как студент, а хотел рассуждать о любви как лев новой школы. Он стыдился иногда искренности своих чувств и всячески старался возвысить себя до окаменения модного изверга» (I, 277).

Введение в художественный мир светских повестей героев-разночинцев (это и простой аптекарь Франц Иванович, перед великодушием которого барон Фиренгейм осознает «все свое ничтожество» («Аптекарша»), и способный на благородный порыв сапожник Мюллер из «Истории двух калош», и немолодой обедневший, но сохранивший чувство человеческого достоинства чиновник – герой «Старушки» и др.) существенно раздвигало традиционно узкие границы жанра, осложняя характер конфликта, выводя его за пределы типично светских отношений. Однако демократический герой, не вписывающийся в светскую «табель о рангах», зачастую оказывался «в тени», на заднем плане в повестях Соллогуба, оставаясь не до конца реализованным характером. В центре же внимания писателя

¹ Мысль о невозможности «смешивания» разных социальных слоев общества является устойчивой в творчестве Соллогуба. Впервые эту мысль выскажет герой-резонер в водевиле «Ямщик, или Шалости гусарского офицера» (1842), затем она повторится в «Тарантасе», «Старушке» и, наконец, в последнем произведении писателя – романе «Через край», где ее озвучит отец главного героя, которому автор явно симпатизирует: «Надо, чтобы каждый оставался на своем месте: мужик пусть будет честным мужиком; купец пусть будет честным купцом. Ты родился русским барином – будь честным русским барином» (см.: *Соллогуб В.А. Через край* // Новь. 1885. Т. 2. №7. С. 425).

неизменно находится его главный герой – «добрый малый» - типичный представитель света.

Принцип контраста в системе образов используется и в «Большом свете». Однако здесь противопоставляются не представители разных социальных слоев общества, а «естественные» герои - светским персонажам. Соллогуб вводит в повесть сразу двух «естественных» персонажей – Наденьку и бабушку Леонина, чьи характеры раскрываются не с помощью авторских комментариев, а в действиях и поступках. Наденька, еще неопытная и неискушенная, сумела понять то, что оказалось недоступным пониманию героев, знающих свет:

«И почему... искать в людях одно дурное? В обществе, я уверена, пороки общие, но зато достоинства у каждого человека отдельны и принадлежат ему собственно. Их-то, кажется, должно отыскивать, а не упрекать людей в том, что они живут вместе» (I, 157).

Так устами молоденькой героини утверждается важная для писателя мысль: и в свете, как и в других слоях общества, встречаются разные люди, наделенные разными качествами - не только «дурными», но и «собственными» «достоинствами». В подтверждение этой мысли автор создает образы героев, представляющих различные модификации типа «светского человека»: пресытившийся жизнью, вечно скучающий, «насмешливый, холодный» Сафьев – «Мефистофель, переложенный на русские нравы», скрывающий, однако, от света в тайниках своей души драму неразделенной любви; светская львица – графиня Воротынская, предавшая некогда свою первую любовь ради роскоши и положения в обществе, теперь не верящая в искреннее чувство и вместе с тем жаждущая его; Щетинин, обласканный всеми возможными дарами, какие только свет может дать своим избранным представителям, – богат, кажется, «искренне любим» (хотя возможна ли вообще в свете искренность?), всегда «в моде», но каким-то чудом сохранивший неиспорченным свое «пылкое» сердце, «созданное не для шума и блеска, а для жизни иной». Вот он-то и смог разглядеть в Наденьке (которую Леонин «едва лишь заметил»), тогда еще «прелестном» ребенке, живую душу и любовь к ней хранил «как святыню, которую прячешь от неверующих». Именно ему поэтому и улыбнулось счастье. А Леонин, «добрый малый», да

«глупый сердцем», прельстившийся обманной красотой и мишурным блеском света, навсегда потерял «ту, которая была рождена для него». Словом, все герои повести проходят испытание любовью (традиционный для русской литературы сюжетный ход, к которому Соллогуб будет обращаться и в своем романе), но не все его выдерживают.

Соллогуб приводит одного из героев повести – Леонина – к осознанию того, что в погоне за ложными ценностями он не разглядел истинные. Испытывая раскаяние («Все это обман, обман, обман!»), Леонин смог поступиться светскими приличиями, пренебречь «общественным мнением»: перед самой дуэлью герой «берет свой вызов назад» и желает своему «лучшему приятелю», недавнему сопернику, счастья с той, которую, утратив навсегда, он отныне будет «вечно любить». В том, что счастье Леонина не состоялось, виновен он сам.

И все же автор не спешит осуждать своего героя. Для понимания авторской позиции значимым оказывается финал повести «Большой свет», в котором контрастно соотносятся следующие друг за другом сцены, в «реальности» происходящие одновременно. Изображение блеска и роскоши Большого театра («В тот самый день, вечером...»), где собралась «светская фешен» («Всюду перья, шляпки, обнаженные плечи, блестящие лорнеты, и общий говор, и поклоны, и киванья из лож в кресла, из кресел в ложи. В воздухе было *что-то праздничное...*»), резко сменяется картиной «темной» ночи со «снежной метелью» и пронизывающим, завывающим ветром, которая, в свою очередь, соотносится по принципу психологического параллелизма с подавленным состоянием героя, впервые ясно осознавшего ошибочность всех своих прежних иллюзий и надежд:

«В это самое время на московской дороге... тянулась *бедная* кибитка, при *грустном* жужжании колокольчика. На облучке сидел денщик, *печально* повесив голову. В кибитке лежал офицер. <...> *Мрачно* было в природе, *мрачно* было в душе офицера» (I, 185).

(«Поезжай себе, - напутствовал его перед этим со свойственной ему насмешливой язвительностью умный Сафьев, - ты ни... для повестей светских, ни для чего более не нужен...».)

И, наконец, последняя сцена, снова переносящая читателя в Петербург, на этот раз в квартиру Леонина, где «всю ночь»

«перед образом» горела свеча, «тускло освещая *«исхудалую старушку в черном длинном платье, которая, поникнув головою, усердно молилась на коленях»*.

«То набожно сжимала она руки, то творила земные поклоны и шептала усердно молитвы, тогда как *слезы, крупные слезы, невольно катились из дряхлых очей* и сверкали одна за другою, падая *по глубоким морщинам»* (I, 186).

Образ «доброй бабушки» Леонина, посвятившей внуку «всю жизнь свою», возникает в финале повести как символ всепрощающей беспредельной любви, которой нет места в «большом свете».

В резкой смене одновременно происходящих финальных сцен («*В это самое время...*»): представление в сверкающем огнями и бриллиантами Большом театре, едущая в метельной ночи по бескрайней снежной «равнине» одинокая кибитка, «старушка» «перед образом» «на коленях», возносящая свои чистосердечные молитвы о спасении того, кто составляет смысл и счастье всей ее жизни, – ясно выражается авторская позиция. Автор сочувствует своему герою, который, простодушно поверив «всем... заманкам» «большого света», мучительно желал стать в нем «своим» человеком. Но бездушный свет не принял того, кто в его глазах, не имея «ни состояния, ни родства, ни связей», значил «менее нуля», был только «маленький Леонин», «m-t Leonine – больше ничего».

Благополучное разрешение сюжетной линии Наденьки – Щетинина, как будто бы, снимает остроту социального конфликта (наметившегося в сюжетной линии Леонина): героиня – не так уж и богата, а князь – завидный и очень богатый жених. Но в обществе этот возможный брак воспринимается как равный. Между тем, будущее благополучие пары, у которой, казалось бы, есть все основания быть счастливой, весьма относительно. Поживший в свете, знающий людей Сафьев не случайно с присущим ему бесстрашием предрекает: «Твоя Надина, право, кажется, препорядочная. *После и она будет как все... а теперь еще нет»* (I, 182). И теперешний «ангел», «полуземное существо», став княгиней Щетиной, не повторит ли судьбу своей старшей сестры – блистательной графини Воротынской, перепутавшей жизнь с маскарадом? Таким

образом, и в повести «Большой свет» закон губительного воздействия среды на человеческую личность проявляется в полной мере.

Привычка, возведенная в закон светского существования, играть в обществе ту или иную роль, скрывая истинные чувства и устремления, обуславливает такой свойственный повестям Соллогуба принцип изображения, как масочность. В.Э. Вацуро обратил внимание на «символический мотив “маскарада”» в «Большом свете»: «это маскарад чувств – условных, холодных, поддельных, за которыми прячется оскорбленное подлинное чувство или расчетливый порок»¹. Маски в повести носят все представители высшего света. И графиня Воротынская, которая, пытаясь казаться уставшей от светской суеты и лицемерия перед неопытным, не знакомым с наукой света Леониным, ведет с ним расчетливую игру. И Сафьев, прячущий свое разочарование, свой внутренний холод за вечной «колкой улыбкой». И Щетинин, тщательно оберегающий от светских насмешек свое чувство к Наденьке. Но если Сафьев и Щетинин надевают маски, чтобы не допустить в свой внутренний мир посторонних, то графиней руководит один лишь порок. У каждого из этих героев – своя цель ношения маски, обусловленная нравственным (или безнравственным) содержанием личности.

Иначе обстоит дело в «Сереже». С удивительной легкостью герой повести меняет маски в зависимости от жизненной ситуации, в которой он оказывается. Перед модной петербургской графиней герой разыгрывает роль страстного воздыхателя, но так «аккуратно», что «добрая слава красавицы отнюдь от того не страдала» («Сережа не только *уверил самого себя*, что он влюблен, но даже *умел уверить в том и всех знакомых своих*»). Своим крестьянам Сережа является «добрым барином», пекущимся об их благе. Очевиден разоблачительный характер авторских ремарок в сцене общения героя со своими крепостными, подчеркивающих неестественность, наигранность его поведения: «Мужики повалились на землю. *Это Сереже понравилось... Он пришел в недоумение, чем начать речь своим подвластным...*»; «*принял вид человека делового*»; «сказал

¹ Вацуро В.Э. Беллетристика Владимира Соллогуба. С. 259.

важно». Выполнив роль помещика-«отца», состоящую в произнесении краткой назидательной речи («... работайте хорошенько, трудитесь, любите друг друга, ходите в церковь... и вы все будете счастливы»), герой «обедал, *очень довольный собою*». Перед «уездной барышней» он выступает в качестве модного светского льва, воспламеняя ее воображение своими «эполетами», «шпорами» и «петербургским наречием», что, впрочем, не исключает того, что и он может увлечься, на некоторое время («Сережа, глядя на нее, не мог быть равнодушен; *голова его по возможности разгоралась*»). Но за способностью Сережи к перевоплощению скрываются нравственная пустота и внутренняя бессодержательность: именно «бесхарактерность» как «главная черта характера» героя позволяет ему без труда вживаться в самые различные роли.

Обманивая других, светский герой Соллогуба, прежде всего, обманывается сам, нередко принимая желаемое за действительное. Не имея характера и воли, герой не может найти верные нравственные ориентиры, принимая за таковые правила и нормы, навязываемые извне. В итоге персонаж, вынужденный казаться не тем, кем он на самом деле является, становится похожими на всех представителей светского общества. Автору важно подчеркнуть в своих героях типическое, качества, сформированные средой и воспитанием¹.

Во второй половине 40-х годов намечаются изменения в творческой манере Соллогуба: внимание писателя теперь приковано не к событиям, меняющим так или иначе жизнь светских героев, а к их внутреннему миру, к тем изменениям, которые в них происходят. В произведениях, созданных в это время, появляются герои с более сложной внутренней организацией, натуры противоречивые, способные к

¹ Несомненно, в этом сказалось влияние натуральной школы, что уже неоднократно отмечалось в литературоведении. См., напр.: Грехнев В.А. Творчество В.А. Соллогуба в русской прозе конца 30-х – первой половины 40-х годов. С. 97-122; он же. Поэтика «физиологизма» и светская повесть В.А. Соллогуба. С. 903-909; Немзер А.С. Литературная позиция В.А. Соллогуба (1830 – 1840-е годы). С. 50-104; Вацуро В.Э. Беллетристика В.А. Соллогуба. С. 260-262.

самоанализу, следовательно, степень индивидуализации персонажей теперь становится более значительной.

Так, герой повести «Княгиня» Чудин – тонко чувствующая натура. Он способен постичь красоту Колизея в лунную ночь, полюбить прекрасную женщину и осознать ничтожность и бессмысленность всей своей предшествующей жизни. Но в то же время герой, как истинный представитель «большого света», дает согласие на брак по расчету, даже не зная своей будущей невесты. Родовое, аристократическое начало, как показывает Соллогуб, берет верх в герое: он подчиняется нормам света, аморальным и противоестественным в своей сущности. Чудину не дано, подобно Щетинину, герою повести «Большой свет», выйти (хотя бы на время) из того жизненного тупика, в котором он оказался. Любовь к «естественной», как ему казалось, натуре не обернется для него спасением, но лишь поманит на какое-то мгновение возможностью избавления от бесцельности светского существования. Любимая женщина, казавшаяся ему такой прекрасной и независимой в далекой (от Петербурга) Италии, предстанет перед ним в российской столице обыкновенной светской «львицей», расчетливой и неискренней.

Соллогуб вновь со всей остротой ставит волнующий его вопрос: только ли обстоятельства повинны во всех неудачах и бедах человеческих, - заставляя размышлять над ним и своих героев. Героиня повести «Княгиня» в минуту просветления, когда просыпается в ней совесть, пытается ответить на этот вопрос:

«Она думала, что жизнь не шутка; что тот, кто шутит с ней, поздно ли, рано ли, горько будет в том раскаиваться. Она спрашивала себя, что она сделала со своей жизнью, куда направила она ее, к какой цели? чего ожидала она от нее... чего просила, что была вправе просить от нее? Совесть отвечала: ничего... Как, неужели ничего в прошедшем, ничего в будущем?.. Она перебирала свои ежедневные заботы, свои мелочные огорчения, свои жалкие надежды. Она устыдилась их... она возненавидела их... Но виновата ли она сама в том? Не была ли она сама жертвою? Совесть отвечала, что она сама в том виновата, что жертвою она не была» (II, 234–235).

Однако смутный голос совести не долго будет беспокоить героиню. После бессонной ночи, «на другой день утром княгиня была немного расстроена, однако ж, это

расстройство не было продолжительным. *Пришла француженка-модистка и принесла такую прелестную прическу с кистями и перьями, что о горе и подумать было некогда* (II, 238). Временное душевное расстройство, которое так легко забывается с помощью «француженки-модистки», не могло привести к решительным изменениям в характере княгини: законы света, по которым живет героиня, остаются для нее незыблемыми.

Переживания княгини передаются в авторском комментарии, в котором звучит ее внутренний голос (в форме несобственно-прямой речи). Это героиня спрашивает себя: *«что она сделала со своей жизнью, куда направила ... ее, к какой цели?»* - и сама же отвечает – *«ничего»*. Это она задает себе вопрос: кто же виноват во всем этом, - и сама же отвечает: *«сама в том виновата»*. И, наконец, это она находит, что *«прическа с кистями и перьями» «прелестна»*. Получается, что княгиня судит себя (внутренний голос, голос совести – взгляд «изнутри») и тут же оценивается с позиции другого, авторского сознания (взгляд «извне»). Вследствие этого достигается необходимая полнота изображения внутреннего мира персонажа.

Борьба в человеке доброго начала, заложенного от природы, порой сохраняющегося в нем на протяжении всей жизни, – с «порочным», навязанным извне, приобретенным окажется в центре внимания Соллогуба в повести «Медведь». Всеведущий автор так характеризует героиню повести:

«... в княжне было как будто два существа: одно – невинное, простое и любящее, другое – блистательное, но положительное, остроумное, но испорченное сухой логикой света. Долго боролись оба начала в душе ее. Наконец, как почти всегда случается, порочное начало одолело» (I, 426).

Указывая на противоречивость натуры героини, автор вместе с тем отмечает, что «порочное начало» (правда, после «долгой» борьбы) все же взяло верх: «сухая логика света» оказалась сильнее естественных законов жизни.

Внутренний конфликт, осложняющий социальный, окажется в центре и другой повести Соллогуба – «Две минуты». Опытный и хладнокровный аристократ дипломат Чесмин пытается пробудить в героине, погруженной в свой домашний мир, занятой воспитанием детей, светскую женщину, назначение

которой - обольщать и вызывать любовь. Его «вкрадчивые и коварные рассказы» о страсти и «мучительном благополучии» достигают, наконец, своей цели: «невинный ребенок», как в начале повести аттестуется графиня, превращается в светскую кокетку («Она уже делалась светскою женщиной и угадывала светские уловки»). Однако это превращение дается героине не просто:

«Оставшись одна... графиня ужаснулась быстрому развитию своей страсти. Неужели она, дотоле непорочная как младенец, открыла сердце свое преступным, порочным чувствам? Неужели она могла до такой степени забыть женскую стыдливость, женское достоинство, что призналась в любви светскому щеголю, который еще недавно был для нее чужим, почти незнакомым человеком? Раскаяние грызло ее сердце. Она воображала себя закоснелой преступницей» (II, 168).

Автор показывает, какие изменения происходят во внутреннем мире героини, отражающиеся и на ее внешнем облике, когда в борьбе доброго и «порочного» побеждает последнее. В начале повести графиня, сердца которой еще не коснулась любовная страсть, вполне довольна своей жизнью, счастлива и покойна. «Смирненное равнодушие, душевное незнание всего, что волнует жизнь», отражались и на ее лице. Но картины светских страстей, рисуемые Чесминым перед графиней, казавшиеся ей поначалу «отвратительными до омерзения», «постепенно возбуждают ее соболезнавание и подстрекают ее любопытство». Она не замечает, как начинает обманывать себя (отрицая, что влюблена в Чесмина), а затем и мужа. Однако в минуты просветления героиня пугается своей безрассудной страсти. Графиня, измученная душевной борьбой, разрушающей изначальную цельность ее натуры, «тает с каждым днем» и в итоге – тяжело заболевает.

Любовь героини, не способная на компромисс, сделку, противоречит принятыми в свете нормам поведения, которым неускониительно следует ее возлюбленный. Единственное, что может предложить героине Чесмин, – тайная связь с «соблюдением всех приличий»: «ведь он был светским человеком, испорченным человеком, и потому во всем сохранил расчет».

При всей внешней схожести «добрые, но безвольные малые» далеко не простые вариации одного и того же характера. Чесмин – вполне светский, то есть «испорченный», человек, – без сожаления разрушает чужую жизнь, не испытывая при этом никаких душевных мук. Сережа – герой одноименной повести – не способен ни на какие сколько-нибудь значительные чувства и поступки, оставаясь «безвольным малым» – необходимой принадлежностью светских гостиных. Сложнее характер барона Фиренгейма («Аптекарьша»), который в отличие от Сережи, способен на сильное чувство, и сердце его может «биться от радости и любви». Однако и в нем светское, то есть «порочное», начало является определяющим, не позволяя герою отдаться своему чувству. Более того, он оказывается причиной гибели беззаветно любящей его женщины, которую он так неосторожно лишил «душевного покоя», став причиной страдания и ее мужа, который «все готов отдать для ее счастья». И вместе с тем «светский щеголь» Фиренгейм способен оценить благородство простого аптекаря и даже «наклониться с благоговением» перед ним, испытывая угрызения совести («Вы, однако ж, добрый человек. *Свет вас не совсем еще испортил*», – скажет аптекарь). Леонин («Большой свет») уже испытывает глубокое нравственное потрясение, осознав иллюзорность своих ожиданий и надежд, ошибочность жизненных установок. Казалось бы, это должно произвести решительную перемену в его внутреннем мире. Однако «воскрешение» героя проблематично (по крайней мере, сама постановка вопроса о возможности его выносятся автором за рамки повести).

Если персонажи повестей первой половины 40-х годов порой даже не понимали лживости и порочности самих основ своего светского существования, то во второй половине 40-х годов появляется герой, разочаровавшийся в своей жизни. Именно таким человеком, осознавшим бессмысленность своего существования в свете, который «поглотил» «лучшие годы его молодости», предстает, например, герой повести «Метель». Центральный персонаж светских повестей Соллогуба второй половины 40-х годов нередко оказывается на перепутье. Он уже понимает, что так жить нельзя, но *еще* не знает, как надо жить.

Для ранних повестей Соллогуба, как уже отмечалось, была свойственна двойственность позиции автора по отношению к своим героям (одновременное и осуждение, и сочувствие); в повестях же второй половины 40-х годов – авторское сочувствие становится доминирующим. Теперь Соллогуб сожалеет о своем «заблудшем», но раскаявшемся «безвольном» герое, понимая объективную невозможность его нравственного противостояния губительным обстоятельствам, уродующим личность.

Соллогуб не скрывает свое отношение к изображаемому. Авторская позиция, как правило, достаточно отчетливо обозначается в комментариях. Автор, занимая позицию всеведения, знает все о своих героях, понимает их лучше, чем они сами себя понимают. Так, автору ясна причина «нерешительности» барона Фиренгейма («Аптекарьша»):

«У него *недоставало храбрости* войти в аптеку без причины, и в эту минуту он дорого бы заплатил за какой-нибудь незначительный недуг, принудивший его к требованию врачебных пособий. У светских людей, несмотря на их наружную неустрашимость, часто бывают минуты подобной нерешительности, в которых они, впрочем, душевно раскаиваются и никогда никому не сознаются» (I, 224-225).

Позиция «всезнания» проявляется и в том, что автору нередко бывает достаточно всего несколько штрихов или деталей, чтобы раскрыть характер героя, показать истинные «пружины» его поведения:

«Курский вошел *развязно*. Байроновским взором окинул он все собрание и *остолбенел от ненавистного зрелища*: во второй французской кадрили стояла задумчиво Елена Петровна, а молодой Леонин нашептывал ей что-то на ухо» (I, 480).

«Развязность» и «байроновский взор» – это претензии на романтическую избранность, исключительность, это то, кем хочет казаться в глазах света герой повести «Три жениха» Курский. Его же «остолбенелость» и злость, которые он не в силах скрыть, выказывают то, что он изо всех сил стремится спрятать за «байронической» маской равнодушия. Автор срывает с лица своего героя эту маску, обнажая его истинную сущность¹.

¹ Изображение опошлившегося «романтика», примирившегося с прозой жизни, было распространенным в литературе 40-х годов XIX века. Соллогуб уловил эту общую тенденцию литературного процесса. Парадокс же

Соллогубу важно не только обрисовать своих героев, выразив свое к ним отношение. Писатель хочет, чтобы читатель «заразился» его отношением к изображаемому, разделил его оценку. Поэтому автор занимает активную позицию по отношению к читателю, нередко вступая с ним в диалог, как, например, он делает это в повести «Три жениха»:

«В третьей комнате, там, где стол с книгами и кровать, лежит на кровати здоровый, румяный, толстощекий офицер и, задумавшись, курит трубку. У него сплин. *Вот вы уже рассердились, строгая моя читательница*, потому что герой моего рассказа, слава Богу, здоров. *Вы ожидали* какого-нибудь дон-Жуана бледного, длинноусого, мрачного ... *Но скажите*, виноват ли он, бедный, что лютая судьба наделила его здоровьем; что, кроме флюсов, он не знает решительно никаких недугов...» (I, 474).

Пример развернутого диалога с читателем находим в повести «Большой свет», в которой автор, иронизируя по поводу романтических штампов и шаблонов, разъясняет свою позицию:

«Если б я писал повесть по своему выбору, я избирал бы себе в герои человека с рыцарскими качествами, с волей сильной и твердой, как камень, но с ужасной, таинственной страстью, которая сделала бы его крайне интересным в глазах всех чувствительных губернских барышень. <...>

Но увы! я должен выбирать лица своего рассказа не из вымышленного мира, не из небывалых людей, а *среди вас, друзья мои, с которыми я вижу и встречаюсь каждый день*, нынче в Михайловском театре, завтра на железной дороге, а на Невском проспекте всегда.

Вы, добрые молодые люди, друзья мои, вы хорошие товарищи, но вы не рыцари древней чувствительности, вы не герои нынешних романов <...> *Вы похожи на всех людей*, и, сказать правду, таинственности, романтизма я не вижу в вас! *Вы – добрые молодые люди, друзья мои, больше ничего!* Истина, грозная истина, которой я не смею ослушаться, приказывает мне без ложных прикрас изобразить вас в моем правдивом рассказе» (I, 84–85).

Автор декларирует свои творческие принципы: следуя закону правды («*грозной истины*»), он изображает жизнь в «*правдивом рассказе*» «*без ложных прикрас*». И потому его

заключается в том, что разоблачение романтика происходило в рамках традиционно романтической жанровой формы – светской повести.

герой – не рыцарь «с волей сильной и твердой, как камень», не «какой-нибудь дон-Жуан, бледный, длинноусый, мрачный» «с ужасной, таинственной страстью», пленяющий «всех чувствительных губернских барышень», а обыкновенный «малый», взятый «не из вымышленного мира», а из жизни. А если его и одолевает «интересный» сплин, то, скорее всего, он вызван прозаическим «флюсом», так как никакими другими «недугами», не наделила его «лютая судьба». Это человек, которого можно встретить «каждый день» в театре, на железной дороге, столичном проспекте, – словом, везде, который, несомненно, знаком читателю, потому что он, читатель, принадлежит к той же категории человеческой породы.

Здесь важно заметить, что автор обращается именно к «молодым» читателям, доверительно называя их «друзья мои», «хорошие товарищи». Формулируя (в рамках исконно романтической светской повести) свои творческие принципы, которые решительно расходятся с романтической эстетикой, писатель ненавязчиво, с добродушной иронией учит своего, может быть, еще не искушенного в тайнах искусства «молодого» читателя отличать «правдивый рассказ» от ложной красоты «нынешних романов». И это было актуально в 40-е годы, когда передовая критика вела борьбу с эпигонами романтизма. Соллогуб, таким образом, вносил в эту борьбу и свою посильную лепту.

Ирония, как видим, становится у Соллогуба еще одним из способов выражения авторской позиции. Ирония по поводу устоявшихся романтических шаблонов проявляется не только в общении с читателем, но и в сюжетной организации повестей. Так, «Бал» открывается описанием холостого обеда приятелей, после которого главный герой Леонин засыпает и видит во сне бал, где встречается со своей прежней возлюбленной, княжной, теперь уже невестой «выгодного во всех отношениях» жениха. Княжна уверяет Леонина в любви и предлагает ему увезти ее. Но сон неожиданно прерывается, герой едет на реальный бал, где встречает княжну, счастливую и восхитительную как никогда. Если в первой части повести (сон) реализуется традиционная схема романтической светской повести (героиня любит одного, но вынуждена выйти замуж за другого, обладающего

несомненными «преимуществами» в глазах света – состоянием и титулом), то вторая часть, где описан уже настоящий «тяжелый, петербургский» бал, «переворачивает» этот сюжет. Герой видит свою возлюбленную вполне довольной открывающимися перед ней перспективами. Соллогуб иронизирует по поводу устойчивых штампов модного жанра, заканчивая повесть словами героя, который «положил себе правилом никогда не спать после обеда».

Однако не всегда повествование в произведениях Соллогуба ведется от лица автора. Так, в повестях «Приключение на железной дороге» и «Бал» представлены дневниковые записи героев-повествователей. Подчеркнем, развернутых внутренних монологов мы не встретим в этих интимных, личных исповедях героев, их рассказах «для себя» и про себя. Герой-повествователь – «человек чувствительный», умеющий переживать боль другого, испытывающий недовольство собственной жизнью, но, однако, не склонный к глубокому самоанализу. Это все тот же обыкновенный «добрый малый», каких много в свете. И, тем не менее, писателю интересен его внутренний мир, для раскрытия которого избирается субъективно-экспрессивная форма повествования (от первого лица).

Соллогуб использует и такую форму выражения авторской позиции, как автор-повествователь, персонифицированный и сюжетно проявленный, который вмещен в тот же художественный мир, что и герои произведения, являясь одновременно и субъектом речи, и субъектом сознания, и которого автор-создатель наделяет авторитетной точкой зрения. Так, в повести «Лев» именно повествователь – светский писатель – рассказывает о своем приятеле, каких много в свете («не Льве Александровиче и не Льве Петровиче, а истом *льве*, безгривом представителе петербургского безгривого львиного мира»), и его бальных похождениях, прямо обращаясь к *своей*, понимающей его читательской аудитории («Читатели мои, начитавшись до пресыщения французских романов, не имеют надобности, чтобы я объяснил им выражения щегольского мира»).

Сложнее субъектная организация «Неоконченных повестей». В произведении есть и автор-повествователь, и герой-

рассказчик - Иван Иванович. Повесть открывается разноречивыми суждениями об Иване Ивановиче: «человек без связей и денег», «лицо неизбежное» «в театре и в концертах», «страстный любитель музыки», «игрок и притом самый опасный шулер» («тогда как бедный мой Иван Иванович отроду не брал и *карт* в руки»¹) и вообще «слывет человеком опасным», «хотя ничего не имеет... ничего не ищет и не просит». Для людей же, знающих его «коротко» и любящих его «от всей души», он «просто добрый человек». С точки зрения повествователя, все эти мнения, разноречивость которых как будто бы свидетельствует от загадочной сложности, противоречивости характера героя, относительно. На самом же деле герой повести ни то, ни другое, ни третье... Он просто – *обыкновенный* человек (обыкновенность героя подчеркнута уже самим его именем): «Кто знает Ивана Ивановича или, лучше, кто не знает Ивана Ивановича? Его, верно, все видели и привыкли видеть и, вероятно, никому не пришло в голову спросить, кто он такой. *Таких людей много*».

Соллогуб подчеркивает обыкновенность, массовидность в образе светского человека (как и в повести «Лев»), лишая его ореола исключительности. Сама жизнь Ивана Ивановича, по его собственному признанию, есть не что иное, как «собрание отдельных неоконченных повестей». Все любовные романы – основное содержание душевной жизни светского человека - «вдруг прерывались при самой завязке». Причинами этой «неоконченности» были «то светское приличие, то неожиданная разлука, то собственная оплошность, то смерть все уничтожающая», то слово, «уже готовое на устах, не выговаривалось» - и «осеняющее» уже героя «счастье отлетало навеки»: роман, «едва начатый», оканчивался «на первой странице».

Перед нами типичная история жизни типичного светского человека, в которой ничего не состоялось, да и не могло состояться: «неудачливое существо, неудавшееся существование». Иван Иванович - «добрый, но безвольный малый», уставший от пустоты и бессцельности жизни, обманутый

¹ Курсив автора. - С.Е., Н.В.

вечным ожиданием счастья, для осуществления которого он не сделал ничего (позднее мотив несбыточности счастья, вследствие «безвольности» героя, станет сквозным в повести «Метель», о чем уже говорилось выше).

Использование Соллогубом в повестях второй половины 40-х годов субъективированных форм повествования (герой-повествователь, автор-повествователь, рассказчик) соответствовало закономерностям развития литературного процесса 40-х годов XIX века. Ю.М. Проскурина справедливо отмечает: распространение личностных форм повествования было обусловлено тем, что данные формы объективировали авторскую позицию, сообщая в то же время стилю «субъективно-экспрессивную окрашенность», давали возможность «увидеть и услышать *обыкновенных людей*, эстетическую значимость которых отрицали романтики»¹. В духе времени именно *обыкновенное* становится предметом изображения в светских повестях Соллогуба.

Создавая различные образы автора (автор-повествователь, герой-повествователь, герой-рассказчик), Соллогуб подчеркивает их принадлежность светскому миру, о чем свидетельствуют «свойские» отношения повествователей (рассказчиков) с непосредственно «задействованными» в сюжете героями-аристократами, знание их быта, образа жизни и мыслей. Повествователь (рассказчик) позволяет себе иронию по поводу своих светских знакомых, и в то же самое время именно он отзывается о них с сочувствием, поскольку сам принадлежит к той же социальной среде, являясь тем же самым «добрым малым». Субъект высказывания – не только главный носитель речи, но и выразитель авторского отношения к изображаемому, определяющий читательское восприятие, «навязывающий» читателю свои (схожие с авторскими) оценки описываемых событий и действующих лиц. По сути, читатель смотрит на воплощенную художественную реальность сквозь призму его (повествователя, рассказчика) систему взглядов, ценностей.

¹ Проскурина Ю.М. *Varia*: О русской классике. XIX век. С. 98. Курсив наш. – С.Е., Н.В.

Главным действующим персонажем Соллогуба во всех светских повестях неизменно остается «добрый, но безвольный малый». Однако отношения героя к среде и со средой будут разными, что обусловлено особенностями его нравственного облика. В ранних повестях «добрый малый», как правило, представлен всецело подчиненным обстоятельствам, он и не думает противостоять им, вполне довольствуясь своей жизнью (например, Елена Петровна – героиня «Трех женихов», женский вариант рассматриваемого типа, «лев» или Сережа – герои одноименных повестей). Другой вариант типа «доброго малого» – герой, уже задумывающийся о бессмысленности собственного светского существования, подчас испытывающий тяжелые муки раскаяния, однако в силу своего фатального безволия, духовной незрелости не способный выйти из-под контроля социальной среды, ее условностей (Виктор – «Два студента», Леонин – «Большой свет», герой-рассказчик – «Неоконченные повести», Чудин – «Княгиня»). Соллогуб разрабатывает и такой тип отношений «доброго малого» с его окружением, когда герой, осознавший беспечность своей жизни, подходит к пониманию смысла жизни благодаря любви к женщине, принадлежащей к иному социальному кругу (Фиренгейм – «Аптекарьша», петербургский офицер – «Метель»). Но изменить свою жизнь в соответствии с этим новым пониманием герою не дано в силу все тех же внешних обстоятельств, от власти которых он освободиться не может.

Мы склонны согласиться с исследователями, полагающими, что Соллогуб в своем творчестве подвел итоги развития светской повести как особой жанровой формы. Однако, с нашей точки зрения, это произошло не в первой половине 40-х годов, как принято считать в отечественном литературоведении, а во второй.

Тип «доброго, но безвольного малого» встречался до Соллогуба и в произведениях других писателей (А.А. Бестужева-Марлинского, О.И. Сенковского и др.). Но именно Соллогуб впервые в истории светской повести сделал «доброго, но безвольного малого» своим *центральным* персонажем, который в творчестве писателя не оставался неизменным. Сосредоточенность на личности подчеркнута «усредненной»,

типичной для своего социального круга, всецело подчиненной его нормам и законам, вела Соллогуба к необходимости всестороннего исследования обстоятельств, сформировавших ее, художественного изучения механизма влияния среды на человека, что свидетельствовало о воздействии на творчество писателя традиций «гоголевского направления».

Вместе с тем Соллогуб идет дальше современных ему авторов «реалистических» светских повестей (например, Н.Ф. Павлова, В.Ф. Одоевского) и прозаиков натуральной школы. Он не только раскрывает механизм воздействия среды, внешних обстоятельств на личность (именно это было предметом изображения писателя в ранних повестях), но и ставит в произведениях второй половины 40-х годов вопрос о нравственной ответственности человека за происходящее. Если в ранних произведениях Соллогуба вина за совершаемые героем поступки и их последствия всецело переносилась на сформировавшую его окружающую среду, то в светских повестях второй половины 40-х годов возникает новый аспект изображения: акцент переносится со среды на личность. Нравственные страдания героя второй половины 40-х годов, с точки зрения автора, оказываются значительней недовольства собственной жизнью, которое испытывают персонажи ранних повестей писателя.

Однако дальнейшему исследованию типа героя мешали узкие жанровые рамки светской повести (сосредоточенной на изображении одного социального противоречия, одного конфликта из жизни света). Небольшой, обычно, временной охват, а главное «статичность» времени (*«И нынче как вчера, и вчера как нынче...»*), сосредоточенность действия на малых, замкнутых участках «светского» пространства не способствовали всестороннему раскрытию образа героя, тем более изображению его в динамике, эволюции. Поэтому характер «доброего, но безвольного малого» предстал в произведении, как правило, уже сформировавшимся, сложившимся. Осознавая, как показывает анализ, еще в самом начале творчества ограниченность светской повести в ее романтическом варианте (герой – светский человек, выступающий неизменно в романтическом ореоле, небольшой набор сюжетных ходов, их

заданность, трафаретность развязок), писатель будет пытаться освободиться от сковывающих его жанровых штампов и клише.

Вместе с тем в ходе творческих поисков Соллогуб обнаруживает, что светская повесть еще не исчерпала все свои ресурсы. Традиционно романтическая жанровая форма допускала возможность не только психологического анализа, направленного на раскрытие внутреннего мира светской личности. Вследствие расширения жанрового объекта светской повести становится под силу и социальный анализ, связанный как с выявлением «механизмов» воздействия «своей» среды на человека, так и с исследованием отношений и контактов, выходящих за пределы замкнутого (по причине кастовости) светского мира¹.

Выход светского человека за пределы своего узкого круга, встречи с демократическими персонажами на их «территории» позволяли Соллогубу не только глубже раскрывать сущность его характера, но и завязывать острый социальный конфликт между героями, принадлежащими к разным, подчас полярным слоям общества. Однако изображение такого конфликта требовало постановки вопросов, которые уже не могли быть решены в рамках светской повести. Ибо дальнейшее расширение жанрового объекта по существу уже означало разрушение жанровой формы.

Осознав в конце 40-х годов истощенность светской повести, ее жанровую ограниченность, обусловленную «узким» предметом изображения (свет и его представители), Соллогуб более не будет к ней обращаться. Его последней светской повестью станет «Старушка» (1850). Однако опыт, приобретенный В.А. Соллогубом в процессе работы над светскими повестями, окажется важным для его последующего творчества. Требовалось дальнейшее художественное исследование открытого Соллогубом типа «добраго, но

¹ «Жизнестойкость жанра – не в его упрямой неподвижности, а, наоборот, в его способности совершенствоваться, расширять диапазон своих возможностей по мере движения художественного сознания» (*Лейдерман Н.Л.* Теория жанра. С. 261).

безвольного малого», но уже в его эпическом *«со-бытии»*
(воспользуемся удачной акцентировкой Г.Д. Гачева) с миром.

Глава III. «Через край»: «роман из современной жизни»

§ 1. Роман в системе жанров русской прозы 70-80-х годов XIX века

Напомним, роман «Через край», к созданию которого В.А. Соллогуб приступил в самом конце своего творческого пути, не был напечатан при жизни автора. Публикация романа состоялась в 1885 году, уже после его смерти, благодаря стараниям В.К. Аркудинской (второй жены Соллогуба, которой и посвящен роман), передавшей последнее произведение писателя в редакцию журнала «Новь».

На рукописи романа имелось две пометки: «Париж. Апрель 1880 года» и «Ялта. Июнь 1881 года». Редакция «Нови» предположила, что «первая пометка означает время окончания романа, вторая – окончательного исправления его и приготовления к печати»¹. Следовательно, по мнению издателей, роман является сочинением завершенным. Вероятно, Соллогуб работал над своим последним произведением в конце 70 – самом начале 80-х годов. Почему же все-таки роман не был опубликован самим автором при жизни? И почему его посмертная публикация не привлекла внимание ни читателей, ни критики? Попробуем найти ответы на эти вопросы.

Созданный до 1881 года, роман Соллогуба относится к историко-литературному периоду 70-х годов. Современниками же роман был воспринят уже в другой период – в 80-е годы². В отечественном литературоведении традиционным является мнение, согласно которому в 80-е годы XIX века положение романа в системе жанров русской прозы (по сравнению с предыдущими десятилетиями) резко меняется. Если в 70-е годы

¹ Соллогуб В.А. Через край. Посмертный роман графа В.А. Соллогуба // Новь. 1885. Т. 2. № 7. С. 421. Вслед за редакцией «Нови», полагаем, что дата на рукописи «Июнь 1881 года» может обозначать время завершения работы писателя над произведением. - С.Е., Н.В.

² В отечественном литературоведении принято считать 1881–1882 годы завершающими период 70-х годов – эпоху «вершинного этапа» в развитии жанра романа (см.: Левин Ш.М. Введение // История русской литературы : в 10 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1956. Т. 9. Ч. 1. С. 54).

роман выступал в качестве ведущего жанра русской литературы, то уже в следующем десятилетии главные художественные открытия будут связаны не с произведениями больших эпических форм, но малых и средних.

И все же представления исследователей о месте романа в системе прозаических жанров, его значимости в историко-литературном процессе 1880-х годов оказываются весьма противоречивыми¹. Так, в академической «Истории русского романа» формулируется точка зрения, ставшая общепринятой: в 80-е годы «в русской литературе на первый план выступили малые прозаические формы (рассказ, очерк, небольшая повесть)», оттесняя на второй - роман². Прямо противоположная точка зрения выражена в «Истории русской литературы второй половины XIX века» под редакцией Н.И. Кравцова, согласно которой и в эти годы «роман остается одним из главных жанров литературы», «все более и более» дифференцируясь «как по структурным формам, так и по тематике»³, а значит, демонстрирует не только свою живучесть, но и способность к динамике под воздействием эстетических вызовов времени. С точки зрения А.Г. Цейтлина, «угасание» жанра романа в 80-е годы – несомненный факт⁴. Б.А. Ахундова, напротив, не отрицая активизации малых и средних форм в литературе конца XIX века, утверждает: «роман отнюдь не был вытеснен на

¹ Вопрос о судьбе романа в системе жанров русской прозы 80-90-х годов как актуальная научная проблема, требующая своего разрешения, был поставлен еще в 70-х годах прошлого века И.А. Дергачевым (*Дергачев И.А.* Динамика повествовательных жанров русской прозы семидесятых – девяностых годов XIX века // *Русская литература 1870-1890 годов. Проблемы типологии реализма.* Свердловск, 1976. Вып. 9. С. 3-17; см. также: *он же.* «Кризис» романного жанра. Поиски Мамина-Сибиряка // *Дергачев И.А. Д.Н. Мамин-Сибиряк в русском литературном процессе 1870 – 1890-х годов.* Новосибирск : Изд-во СО РАН, 2005. С. 91-103).

² *Баскаков В.Н.* Романисты 1880-1890-х годов // *История русского романа : в 2 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1964. Т. 2. С. 479.*

³ *История русской литературы второй половины XIX века / под ред. Н. И. Кравцова. М. : Просвещение, 1966. С. 520-521.*

⁴ *Цейтлин А.Г.* Пути критического реализма в 80-е годы // *История русской литературы : в 3 т. / под ред. Д.Д. Благого. М. : Наука, 1964. Т. 3. С. 554.*

периферию литературного процесса»¹. К.Д. Муратова, также подчеркивая выдвижение на первый план в литературе малых жанровых форм, в частности рассказа, указывает на парадоксальное противоречие между обилием произведений романного жанра и утратой им статуса основной репрезентативной жанровой формы в русской литературе конца века: «80–90-е годы дали огромное число романов, но романов посредственных писателей, преимущественно натуралистов. Произведений, совершивших переворот в сознании читателей, подобно романам “Отцы и дети” и “Что делать?”, эти годы не знали»². Традиционное представление о «кризисе реализма», а следовательно, и «упадке» русской литературы 80-х годов, - подытоживает Г.К. Щенников, - связывается с «исчезновением» жанра романа: «Но он не исчез, а утратил приоритетное положение в литературе этого времени»³. Чтобы разобраться в разноречивости исследовательских мнений, понять причины сдвигов в жанровой системе русской литературы 80-х годов XIX века, определившие судьбу жанра романа, обратимся к предшествующему периоду ее развития – 70-м годам.

В 70-е годы, когда в России совершался переход от одной общественно-экономической формации (феодально-крепостнической) к другой (капиталистической) и вследствие этого особую актуальность приобретали поиски национальных путей ее развития, роман, как уже было сказано, являлся господствующей «формой времени», которая находилась в центре внимания писателей, критиков и читателей. Именно в это время было создано множество «знаковых» для отечественной культуры произведений большой эпической формы, представленной различными жанровыми модификациями, благодаря которым русская литература в конце столетия

¹ Ахундова Б. К вопросу о судьбах русского романа в русском критическом реализме конца XIX – начала XX века (А.П. Чехов) // Проблемы идейно-эстетического анализа художественной литературы в вузовских курсах. М., 1972. С. 181.

² Муратова К.Д. Возникновение социалистического реализма в русской литературе. М. ; Л. : Наука, 1966. С.12.

³ Щенников Г.К., Щенникова Л.П. История русской литературы XIX века (70-90-е годы). М. : Высшая школа, 2005. С.22.

приобретает мировое значение. В 1869 году, с которого ведется отсчет 70-м годам в истории русской литературы, отливается в окончательную художественную форму грандиозный замысел Л.Н. Толстого («захватить все») – завершается работа над романом-эпопеей «Война и мир». В 70-е годы создается философско-психологический роман «Анна Каренина» (1873–1877). И.А. Гончаров заканчивает свой последний социально-психологический роман «Обрыв» (1869). М.Е. Салтыков-Щедрин пишет социально-политический роман «История одного города» (1869–1870), социально-психологический – «Господа Головлевы» (1875–1880), начинает работу над сатирическим романом-обозрением, специфической «щедринской» жанровой формой, «Современная идиллия» (1877-1883), который будет закончен уже в начале следующего периода в истории русской литературы. Ф.М. Достоевский создает три философско-идеологических романа, вошедших в его великое «пятикнижие»: «Бесы» (1872), «Подросток» (1875) и «Братья Карамазовы» (1878–1880).

В большом количестве издавались и романы писателей «второго ряда». В условиях «высокого этапа» народничества возникает так называемый народнический – социальный роман, главным предметом изображения которого становится жизнь русской пореформенной деревни, социальные процессы, в ней происходящие, определяющие особенности крестьянского существования («Хроника села Смурина. *Из жизни русского крестьянина*» (1873-1874) П.В. Засодимского; «Устои. *История одной деревни*» (1878-1883) Н.Н. Златовратского)¹.

Популярностью у демократически настроенной читательской аудитории пользовались произведения об умственных и нравственных исканиях разночинной интеллигенции – «новых людях», «занятых общественной или научной деятельностью во благо народа», продолжающие

¹ О народническом романе см.: Пруцков Н.И. Народнический роман // История русского романа. Т. 2. С. 439-465; Соколов Н.И. Русская литература и народничество. Литературное движение 70-х годов XIX века. Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1968. С. 47-58; Затеева Т.В. Народнический роман. Концепция личности и способы ее изображения : автореф. ... дис. докт. филол. наук / Моск. пед. гос. ун-т. М., 1998 и др.

традиции Н.Г. Чернышевского – автора романа «Что делать?» («Шаг за шагом» (1870) И.В. Омулевского; «Николай Негорев, или Благополучный россиянин» (1870) И.А. Кушечевского; «Большая медведица» (1870-1871) В. Крестовского (Н.Д. Хвощинской-Зайончковской); «Без исхода» (1873) К.М. Станюковича; «На жизнь и смерть. Изображение идеалистов» (1877) Н. Флеровского (В.В. Берви) и др.)¹.

В противовес произведениям о «новых людях» продолжали выходить антинигилистические романы с ярко выраженной тенденциозной направленностью, что являлось выражением поляризации общественно-политических сил в стране и углубляющегося раскола национального самосознания («На ножах» (1870-1871) Н.С. Лескова; «Марина из Алого Рога» (1873) Б.М. Маркевича; «Панургово стадо» (1869) и «Две силы» (1874) – романы, составившие дилогию «Кровавый пуф. Хроника о новом Смутном времени Государства Российского» В.В. Крестовского; «Записки застрелившегося гимназиста» (1875) и «Тайны современного Петербурга» (1876–1877) В.П. Мещерского и др.)².

Н.И. Пруцков, имея в виду наиболее продуктивную в русской литературе разновидность романного жанра – социально-психологический роман, отмечает кардинальные изменения в его концепции в пореформенный период: «в мир гостиных, в семейные гнезда и дружеские кружки властно и

¹ См.: *Пруцков Н.И.* Роман о «новых людях» // История русского романа. Т. 2. С. 68-96; *Пинаев М.Т.* Н.Г. Чернышевский-романист и «новые люди» в литературе 60-70-х годов // История русской литературы: в 4 т. Л.: Наука, 1982. Т. 3. С. 80-119 и др.

² См.: *Сорокин Ю.С.* Антинигилистический роман // История русского романа. Т. 2. С. 97-121; *Батюто А.И.* Антинигилистический роман 60-70-х годов // История русской литературы: в 4 т. Т. 3. С. 279-314; *Проскурина Ю.М.* Жанровые разновидности антинигилистического романа 1860-х годов // Проблемы стиля и жанра в русской литературе XIX века / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1994. С. 86-94 и др. Попытка пересмотра традиционного взгляда на антинигилистический роман как «компрометирующий» революционно-демократическое движение в стране предпринята Г.А. Склейнис (см.: *Склейнис Г.А.* Русский антинигилистический роман: генезис и жанровая специфика: автореф. ... дис. докт. филол. наук / Сев.-Вост. гос. ун-т. Магадан, 2009).

настойчиво входит жизнь народа, что пересоздает самую систему романа, вносит новое видение мира, открывает новые предметы изображения»¹. Личное, частное («мысль семейная») начинает осознаваться русской литературой в его соотнесенности с «роевым», общенародным началом («мысль народная»). Художественный опыт Л.Н. Толстого – автора романа-эпопеи «Война и мир» – несомненно способствовал этому осознанию.

Наряду с подчеркнутым интересом к социальной проблематике, творчество писателей-романистов 70-х годов (Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, И.С. Тургенева, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Н.С. Лескова и др.) характеризовалось еще более пристальным, чем в предыдущее десятилетие, вниманием к внутреннему миру человека. Это объясняется тем, что в первые пореформенные десятилетия в условиях начавшегося бурного развития капитализма, когда «все... перевернулось и только укладывается» (Л.Н. Толстой), четко обозначился «общий подъем чувства личности». Писатели активно искали новые принципы и способы изображения человека в его связях с «перевернувшимся» русским миром². На первый план выходило художественное исследование психологического склада личности, изображение ее нравственных качеств и духовных поисков – «избрания пути».

Роман оказывался не только самым продуктивным, но и самым репрезентативным жанром 70-х годов: его жанровая концепция позволяла с максимальной полнотой воплотить новое представление о мире и человеке, которое формировалось в общественном сознании эпохи. Ф.И. Буслаев, замечательный русский филолог, в работе «Значение романа в наше время» (1877) утверждал: «Живи в наше время певец Лауры, он писал бы свои утешения здравого смысла не в схоластических приемах “Лекарства в счастье и несчастье”»; Кастилионе создал бы свой идеал “Придворного” не в риторических формах утомительных разговоров между собеседниками; неаполитанский монах

¹ Пруцков Н.И. Введение // История русского романа. Т. 2. С. 9.

² См. об этом: Ломунов К., Тюнькин К., Видуэцкая И. Психологическое течение в литературе критического реализма (Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский, Н.С. Лесков) // Развитие реализма в русской литературе : в 3 т. Т. 2. Кн. 2. С. 5.

Барелета потешал бы, забавлял и поучал публику, конечно, не в проповедях, а великий Эразм Роттердамский, осмеявший человечество в своей бесподобной “Похвале Глупости”, не выбрал бы этой школьной формы древних риториков-софистов. Все бы они в наше время писали романы и повести... Призвание романиста в наше время – вести далее просветительное дело, завещанное ему великими литературными умами прошедшего»¹. Именно с романом связывал Буслаев перспективы развития литературы и выполнение ею важнейшей, с его точки зрения, просветительской функции.

В такой исторический период – вершинный в развитии русской литературы и жанра романа - начал работу над своим последним произведением В.А. Соллогуб. Закончена же она была, как уже отмечалось, в рубежный 1881 год, разделяющий 70-е и 80-е годы в истории русской литературы.

Рубежность - завершенность одного периода в истории русского общества и начало другого - осознавалась современниками. Так, Л.Н. Толстой называл 1881 год «самым горячим временем *внутренней перестройки*» всего своего «миросозерцания»². Сказанное писателем о себе с полным правом может быть отнесено ко всему образованному русскому обществу той поры. Впрочем, обострение духовного кризиса, спровоцированное все более и более углубляющимися социально-политическими, классовыми противоречиями пореформенной поры, неизбежно приводящими к «перестройке» общественного сознания, писатель проницательно предчувствовал уже в 70-е годы. Так, в августе 1877 года Толстой делится с Н.Н. Страховым своими тревожными предчувствиями: «Мне кажется, что мы находимся *на краю большого переворота*»³. Изменения в духовной жизни русского общества ощущал и другой великий современник –

¹ Буслаев Ф.И. Из работы «Значение романа в наше время» // Буслаев Ф.И. О литературе. Исследования. Статьи. М. : Худож. лит., 1990. С. 461-462.

² Толстой Л.Н. Предисловие к сочинениям Гюи де Мопассана // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. : в 90 т. М. : ГИХЛ, 1951. Т. 30. С. 3. Курсив наш. – С.Е., Н.В.

³ Толстой Л.Н. - Страхову Н.Н.. 1877 г. Августа // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. : в 90 т. М. : ГИХЛ, 1953. Т. 62. С. 335. Курсив наш. – С.Е., Н.В.

Ф.М. Достоевский. В «Дневнике писателя» за 1876 год читаем следующие строки: «Да и слышишь-то все больше странности. Как передавать их, когда все это само собой лезет врозь и ни за что не хочет сложиться в один пучок! Право, мне все кажется, что у нас наступила какая-то эпоха всеобщего “обособления”. <...>... Разрывают прежние связи без сожаления, и каждый действует сам по себе... <...> ... ни в чем почти нет нравственного соглашения; все разбилось и разбивается и даже не на кучки, а уже на единицы»¹.

Внешне, как будто бы, ничего не изменилось в жанровой картине русской прозы 1880-х годов: роман, как уже отмечалось, продолжал количественно превосходить произведения иных жанров. Если мы обратимся к периодическим изданиям тех лет самых разных идейно-эстетических ориентаций, то обнаружим, что произведения больших эпических форм занимали в них, как и прежде, видное место². Так, например, в журнале демократической направленности «Дело» (второе - после «Отечественных записок» - самое читаемое периодическое издание в России) в первой половине 80-х годов романы печатались из номера в номер³. Ведущий печатный орган того времени - «Отечественные записки» - ежегодно публиковал один – два романа. То же можно сказать о «Вестнике Европы», «Еженедельном новом времени» и других периодических изданиях. Произведения большой эпической формы публиковались даже в газетах. Например, роман Э. Золя «Нана»,

¹ Достоевский Ф.М. Дневник писателя за 1876 год (январь – апрель) // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. : в 30 т. Л. : Наука, 1981. Т. 22. С. 80. Курсив наш. – С.Е., Н.В.

² См. об этом: Дергачев И.А. Динамика повествовательных жанров русской прозы семидесятых – девяностых годов XIX века. С. 4-5.

³ См., напр.: 1880-1881 - «Два брата» и «Омут» К.М. Станюковича, «Крутые горки» Я.П. Полонского; 1884 - «Руфина Каздоева» Е.И. Ардарова; 1886 - «Сумрак» Н. Северина. Недостаток качественной отечественной романной прозы редакция «Дела» компенсировала переводами произведений западноевропейских авторов: 1880 - «Цезарина Дитрих» Жорж Санд, «Спартак» Рафаэля Джiovаниоли и «Гарибальдийцы» Витторио Оттолини; 1881 - «Сельская община» Уйды (Луизы де ла Раме), «Писатель» Р. Гальта, «Нума Руместан» А. Додэ; 1882 - «Золотой фонтан» Б.П. Гальдоса; 1884 - «Сафо» А. Додэ, Э. Золя «Чем жизнь красна».

ставший популярным в России, издавался не только в журнале «Слово» (первоначально отрывки из романа печатались в «Вестнике Европы», с которым активно сотрудничал французский писатель в 1875-1880-х годах), но и в газетах «Новости» и «Новое время». Выходили в свет романы и отдельными изданиями.

Но не все публикации удостоивались внимания критики. В ряду «незамеченных» произведений оказался, например, роман Д.Н. Мамина-Сибиряка «Приваловские миллионы» - первое значительное произведение уральского писателя, которое печаталось в 1883 году в журнале «Дело»¹. Популярность у современных демократически настроенных читателей и критиков получила такая разновидность социального романа, как народнический роман. Публикация в «Отечественных записках», например, романа П.В. Засодимского «Хроника села Смурина», ставшая событием общественной и литературной жизни 70-х годов (о чем свидетельствуют многочисленные критические отклики в периодических изданиях - «Санкт-Петербургские ведомости», «Сын отечества», «Неделя», «Русский вестник» и др.), не была забыта критиками и в последующие десятилетия (рецензии в журналах «Дело», «Русская мысль», «Новое слово»). Романом Засодимского, по свидетельствам современников, зачитывалась молодежь, сочувствующая народническому движению². С воодушевлением встречались молодой читательской аудиторией и романы о «новых людях», о них шли споры на страницах многочисленных периодических изданий.

Заметное место в литературе 80-х годов занял «добросовестный труженик» (А.П. Чехов) П.Д. Боборыкин - автор многочисленных романов, которые принято определять как «натуралистические» (в них явственно обнаруживаются натуралистические тенденции, характерные для стиливой

¹ См. об этом: *Дергачев И.А.* Д.Н. Мамин-Сибиряк. Личность. Творчество. Критико-биографический очерк. 2 изд, доп. Свердловск : Сред.-Урал. кн. изд-во, 1981. С. 89-90.

² См. об этом: *Шеляпина О.В.* Борец за народное счастье. Примечания // Засодимский П.В. Хроника села Смурина : Роман ; Из воспоминаний. Архангельск ; Вологда : Сев.-Зап. кн. изд-во, 1986. С. 14, 341.

палитры ряда русских писателей последних десятилетий XIX столетия)¹. «В “социальных” романах и повестях Боборыкина 80–90-х гг., – считает В.И. Каминский, – сделана попытка передать динамичное развитие общественной жизни “на переломе”, в ее основных экономических, социально-политических и нравственно-психологических проявлениях»². Боборыкин, по мнению Г.К. Щенникова, «первым в русской беллетристике показал кардинальные перемены в самой социальной структуре» русского общества³. Именно актуальностью был интерес читателям самый известный ныне роман писателя «Китай-город» (1882). Однако ни одно из произведений Боборыкина не стало, подобно романам ведущих писателей прежних лет, истинно художественным открытием своего времени.

Славу русского романа, как это видится теперь «на расстоянии», поддерживал в 80-е годы Д.Н. Мамин-Сибиряк. Исследуя влияние обстоятельств на человека в традициях русской реалистической прозы, писатель обратился к художественному осмыслению особенностей капиталистического развития пореформенного горнозаводского Урала («Приваловские миллионы», 1883; «Горное гнездо» и «Дикое счастье», 1884). Уже самый объект изображения подразумевал его художественное воплощение в большой жанровой форме, каковой является роман.

Исследователи советского времени, изучая творческое наследие Мамина-Сибиряка, традиционно акцентировали социальную проблематику его произведений. Так, А.И. Груздев

¹ О «натуралистическом» романе 80-90-х годов и творчестве П.Д. Боборыкина см.: *Могиланский А.П.* Романисты 1880-1890-х годов // История русского романа. Т. 2. С. 472-474; *Кулешов В.И.* История русской литературы XIX века (70-90-е годы). М.: Высшая школа, 1983. С. 324-348; *Иезуитова Л.А.* О «натуралистическом» романе в русской литературе конца XIX - начале XX в. (П.Д. Боборыкин, Д.Н. Мамин-Сибиряк, А.В. Амфитеатров) // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1984. С. 228-264 и др.

² *Каминский В.И.* Пути развития реализма в русской литературе конца XIX в. Л.: Наука, 1979. С. 31.

³ *Щенников Г.К., Щенникова Л.П.* История русской литературы XIX века (70-90-е годы). С. 303-304.

подчеркивал, что сочинения писателя «отличает глубокий интерес к народной жизни, горячие симпатии к трудовому народу, поэтизация народного труда, постоянное внимание к вопросам современности, гневно-сатирическое обличение социальной неправды»¹. Продолжая эту линию изучения творческого наследия Мамина, современный исследователь – Н.А. Кунгурцева – делает вывод о тяготении писателя «к социологическому исследованию жизни тружеников Урала»².

Однако уже в 1970-е годы ясно обозначился интерес к вопросам поэтики творчества Мамина-Сибиряка, прежде всего в работах И.А. Дергачева, который будет говорить о создании писателем «собственной формы романа»³. Ее специфика, в отличие от уже сложившейся к 80-м годам «готовой формы» романа - «художественной монографии незаурядной личности» - определяется, по мнению ученого, «центральным социальным конфликтом эпохи – конфликтом между трудящимися и господствующими классами», в «масштабе» которого оцениваются «все частные сюжетные конфликты» произведения. При этом «личность героя», подчеркивает И.А. Дергачев, раскрывается у Мамина-Сибиряка как «результат многообразных сил, воздействующих на нее, от физической природы и наследственных черт до самых широких процессов социального бытия народа»⁴.

Сказанное позволяет сделать вывод о том, что Мамин-Сибиряк отнюдь не был сосредоточен лишь на региональной тематике, предпочитая исключительно и только социальный

¹ Груздев А. Д.Н. Мамин-Сибиряк. Критико-биографический очерк. М. : ГИХЛ, 1958. С. 183.

² Кунгурцева Н.А. Типология пространства в раннем творчестве Д.Н. Мамина-Сибиряка (1875–1882 гг.) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Урал. гос. ун-т им. А.М. Горького. Екатеринбург, 2009. С. 10.

³ См. об этом: Зырянов О.В. Творческое наследие Д.Н. Мамина-Сибиряка и перспективы литературной регионалистики // Филологический класс. Региональный научно-методический журнал учителей-словесников Урала. 2012. №4(30). С.9-10.

⁴ Дергачев И.А. Д.Н. Мамин-Сибиряк. Личность. Творчество. С. 88, 89. Курсив наш. – С.Е., Н.В.

аспект ее раскрытия¹. Его реализм предполагал рассмотрение «в качестве центра личности ее поведения, *системы ответных реакций на действительность*» и - как следствие – «формирующегося на этой основе *сознания*»². Эта концепция личности, по мнению И.А. Дергачева, и лежала в основе «собственной формы романа» уральского писателя.

Но все же именно социальный пафос в произведениях писателей 80-х годов становится определяющим, обуславливая их жанровую специфику и стилевые особенности литературы данного времени. Ю.М. Проскурина в связи с этим утверждает, что социологическое течение в русском реализме лидировало не только в 40-е, но и в 80-е годы XIX века: литература чутко реагировала на нарастающие в стране острые классовые противоречия³.

Итак, несмотря на большое количество романов, опубликованных в 1880-е годы, говорить о многообразии модификаций жанра не приходится (что очевидно в сравнении с предыдущими десятилетиями). Если в 70-е годы роман был представлен самыми разными жанровыми модификациями, в

¹ Об интересе писателя к темам «идейных исканий интеллигенции и ее деградации под властью капитала, нравственного воспитания молодежи», предполагающим социально-психологический аспект их раскрытия, см.: *Щенников Г.К.* «Второй ряд» романов Д.Н. Мамина-Сибиряка // Известия Уральского государственного университета. 2002. № 24. Сер. Гуманитарные науки. Вып. 5. С. 29-39.

² *Дергачев И.А.* Д.Н. Мамин-Сибиряк в русском литературном процессе 1870 – 1890-х годов. С. VI. Курсив наш. - С.Е., Н.В. Продолженное в современных исследованиях изучение онтологических основ и жанрово-родовой специфики художественного мира Мамина-Сибиряка в контексте общероссийского литературного процесса позволяет пересмотреть традиционное представление о «певце Урала» как исключительно и только замкнутом в сфере «социологического» изображения жизни, поставить вопрос о природе «одухотворенного реализма» писателя. См.: *Творческое наследие Д.Н. Мамина-Сибиряка : итоги и перспективы изучения / под общ. ред. [и с предисл.] О.В. Зырянова.* Екатеринбург : Банк культурной информации, 2013.

³ См.: *Проскурина Ю.М.* Натуралистические тенденции в стилевой палитре Мамина-Сибиряка начала 1880-х годов // Творчество Д.Н. Мамина-Сибиряка в контексте русской литературы : материалы научно-практической конференции, посвященной 150-летию со дня рождения Д.Н. Мамина-Сибиряка. 4-5 ноября 2002 г. Екатеринбург, 2002. С. 15.

центре которых оказывались проблемы этико-философского, идеологического, общественно-политического, социального, психологического характера, то в 80-е годы наиболее репрезентативной и востребованной оказывается именно социальная разновидность романного жанра (к которой относятся, например, уже упомянутые народнический и «натуралистический» романы с характерным для них доминированием социального аспекта изображения над психологическим¹).

Как известно, в начале 80-х годов меняется расстановка сил в литературе: одни писатели, создавшие классические образцы русского романа, уже завершили свой жизненный и творческий путь (Ф.М. Достоевский, И.С. Тургенев), другие великие художники, продолжая работать, предпочитали обращаться к иным жанрам (И.А. Гончаров, Л.Н. Толстой). Молодые писатели, вступающие в литературу в эти годы, сосредоточились на разработке малых жанровых форм, прежде всего рассказа (А.П. Чехов, В.М. Гаршин, В.Г. Короленко).

Критики 80-х годов (Н.В. Шелгунов, Н.К. Михайловский, А.М. Скабичевский, А.Н. Пыпин, К.К. Арсеньев и др.), независимо от своих идейно-эстетических взглядов, выражали озабоченность по поводу нарастания кризисных, как им представлялось, тенденций в литературе, что проявлялось в отсутствии новых художественных открытий, варьировании старых тем, идей, эксплуатации «старых» форм и приемов, понижении общественного пафоса. «Литература стоит в печальных условиях», «нет чисто художественной беллетристики», - утверждалось на страницах «Отечественных записок»². Критики журнала «Дело» из номера в номер сетовали на общий упадок русской литературы: «... настоящих

¹ См. об этом: *Иезуитова Л.А.* О «натуралистическом» романе в русской литературе конца XIX - начале XX в. (П.Д. Боборыкин, Д.М. Мамин-Сибиряк, А.В. Амфитеатров); *Затеева Т.В.* Народнический роман. Концепция личности и способы ее изображения; *Ермоленко С.И.* История русской литературы XIX века (70-90-е годы). 4 изд., испр. и доп. / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2011. С.7-10.

² *Посторонний* [Михайловский Н.К.]. Письмо в редакцию // Отечественные записки. 1883. №4. С. 226, 227.

литераторов стало относительно меньше»¹; «... как это ни горько, а надо признаться, что среди наших новых талантов нет... крупных величин...»²; «... бежит из литературы талант...»³ и т.д. А.М. Скабичевский, оценивая состояние современной ему словесности, определял его как «шатание», эпигонское «топтание» на месте: «Это положительно какое-то одичание»⁴. Уход корифеев литературы делал эти негативные явления особенно заметными.

Общеизвестно, сколь высоко оценивали достижения русской реалистической литературы и ее воздействие на литературу западноевропейскую зарубежные писатели и критики. При этом, как правило, они имели в виду произведения большой эпической формы, созданные в предыдущие десятилетия⁵. Так, Ги де Мопассан в одной из своих статей о И.С. Тургеневе (1883) утверждал, что высшим художественным достижением русского писателя-романиста является его умение «давать “жизнь” как она есть, только жизнь – “куски жизни”, без интриги и без грубых приключений»⁶. Французский критик Эжен Мельхиор де Вогюэ в книге «Le roman russe» (Русский роман, 1886), получившей широкую известность в России, писал: «... влияние великих русских писателей было спасительным для нашего истощенного искусства; оно поможет ему взлететь выше, точнее и дальновиднее всматриваться в реальность, а главное – снова обрести эмоциональную силу». Через год английский критик и публицист Мэтью Арнольд в статье «Граф Лев Толстой» будет утверждать: «... пора знаменитых французских романистов

¹ Н.Ш. [Шелгунов Н.В.]. Внутреннее обозрение // Дело. 1879. №11. С. 86.

² Решимов Ф. [Станюкович К.М.]. Журнальные заметки // Дело. 1881. №5. С. 78.

³ И. К-в [Тихомиров Л.А.]. Жизнь и печать (Литературная хроника) // Дело. 1881. № 2. С. 67.

⁴ Скабичевский А.М. Наши новые беллетристические силы // Новости. 1885. № 84. 28 марта.

⁵ См. об этом: Мотылева Т.Л. Русская литература и мировой литературный процесс. М.: Знание, 1983. С. 7, 13.

⁶ Мопассан Ги де. Иван Тургенев. Ivan Tourgueneff // Мопассан Ги де. Полн. собр. соч. : в 13 т. М.: ГИХЛ, 1950. Т. 13. С. 139.

прошла... Английский роман не в состоянии унаследовать славу, утраченную французским... Этой славой обладает ныне русский роман, и обладает ею заслуженно»¹.

Кто же идет на смену великим романистам 60-70-х годов XIX века? – Этот вопрос не мог не тревожить отечественную критику и читателей, следящих за литературным процессом. Традиционно (и это справедливо) представление о вершинных достижениях литературы связывается с произведениями крупных жанровых форм, каковым является, прежде всего, роман. Поэтому именно судьба жанра романа интересовала современников – писателей, читателей и критиков.

Вряд ли будет справедливым говорить об «исчезновении», «угасании» жанра романа в 80-е годы. Роман не перестает осознаваться как важнейший жанр литературы, по которому судят о степени ее эстетической зрелости и значимости. Однако в интересующий нас период он перестает быть *господствующим* жанром, «формой времени». Роман – большая жанровая форма – не столь мобилен, как средние, тем более малые жанры, например, рассказ, который как раз и «набирает силу в ситуации духовного кризиса, на разломах историко-литературных циклов (периодов, этапов, эпох)»², становясь подлинной «формой времени» в литературе 80-х годов.

И в этой связи понятными оказываются суждения об «окоستنении» романа в 80-е годы, противоречащие, на первый взгляд, положению М.М. Бахтина о том, что роман как «эпос нашего времени», возникающий в зоне «контакта с неготовой, становящейся современностью (незавершенным настоящим)», принципиально неканонический жанр, который в принципе не

¹ Цит. по: Мотылева Т.Л. Русская литература и мировой литературный процесс. С. 5.

² «В такую пору, когда отвергаются и разрушаются социальные, идеологические и художественные стереотипы... рассказ оказывается едва ли не единственным из прозаических жанров, который обладает способностью на основании самых первых, только-только “прорезавшихся”, доселе неведомых коллизий заявить новую концепцию личности. И не просто заявить, а “окогурить”, сделать наглядно-зримой и тем самым подвергнуть ее проверке “целым миром”, воплощенным в нем эстетическим законом жизни» (Лейдерман Н.Л. Теория жанра. С. 213-214).

может «стабилизироваться», отлиться раз и навсегда в завершенную жанровую форму¹. Представляется справедливой мысль И.А. Дергачева о том, что данное положение Бахтина, «верное для больших отрезков исторического времени и для вершинных явлений культуры», может быть «неактуальным для ряда конкретных периодов» развития литературы². Полагаем, что именно таким периодом в русской литературе и оказываются 80-е годы. «Бурно развивающийся до 80-х годов» роман затем отдает «свои достижения другим жанрам, в которых новое понимание личности проявилось с наибольшей полнотой»³. Очевидно, нужно было время, чтобы роман, «перестроившись» в соответствии с новыми эстетическими запросами, смог воплотить новую формирующуюся концепцию мира и человека, чтобы снова утвердить свое лидирующее положение в системе жанров литературы.

Романисты, без чьих имен сегодня невозможно представить историю русского классического романа XIX века, ощущают в это время «исчерпанность» романа *прежнего типа*, невозможность создания произведений больших эпических форм по старым «лекалам». Об исчерпанности типа романа, вырастающего на «почве семейственности» с интимно-психологической проблематикой и любовной коллизией, говорил М.Е. Салтыков-Щедрин еще в «Господах ташкентцах» (1869–1872): «Мне кажется, что роман утратил свою прежнюю почву с тех пор, как семейственность и все, что принадлежит к ней, начинает изменять свой характер. Роман (по крайней мере, в том виде, каким он являлся до сих пор) есть по преимуществу произведение семейственности. Драма его зачинается в семье, не выходит оттуда и там же заканчивается. <...> Роман современного человека разрешается на улице, в

¹ «... Роман – единственный становящийся и еще не готовый жанр. <...> Жанровый костяк романа еще далеко не отвердел, и мы еще не можем представить всех его пластических возможностей»; «... роман не дает стабилизироваться ни одной из своих разновидностей...» (*Бахтин М.М.* Эпос и роман. СПб.: Изд-во «Азбука», 2000. С. 194, 197).

² *Дергачев И.А.* Д.Н. Мамин-Сибиряк в русском литературном процессе 1870 – 1890-х годов. С. 96.

³ Там же. С. 100.

публичном месте – везде, только не дома; и притом разрешается самым разнообразным, почти непредвиденным образом. Вы видите: драма начиналась среди уютной обстановки семейства, а кончилась бог знает где; началась поцелуями двух любящих сердец, а кончилась получением прекрасного места, Сибирью и т.п.»¹. По мысли классика, «старый» роман изжил себя. В новую историческую эпоху необходим новый тип романа: романа, который представлял бы человека не только и не столько в «обстановке семейства», в семейно-бытовом и интимно-психологическом планах, как это было в романах предыдущих десятилетий, но на широком социальном фоне.

Осознавая исчерпанность романа «старого» типа, Л.Н. Толстой еще в 60-е годы, как известно, откажется называть «Войну и мир» романом, предпочитая «внежанровое» обозначение «книга» («Несколько слов по поводу книги “Война и мир”», 1868) . Позднее в дневниковой записи 1893 года писатель даже скажет, что «форма романа не только не вечна, но она проходит»². Эту фразу Толстого можно истолковать не как признание возможности «исчезновения» жанра романа, а как понимание писателем исторической изменчивости, подвижности, «преходящности» его жанровых форм.

Пытаясь понять причины вытеснения романа в 1880-е годы с авансцены русской литературы малыми и средними прозаическими жанрами, некоторые исследователи приходят к выводу: неактуален не жанр как таковой, а тот *тип романа*, который «с максимальной репрезентативностью сложился в творчестве И.С. Тургенева» и на который, в массе своей, ориентировались писатели-беллетристы 80-х годов³. Так, В.Я. Гречнев пишет: «... значительно чаще в этот период приходилось встречаться с романистами, которые, при всей их чуткости к злободневности, были в основном лишь добросовестными учениками предшественников... В

¹ Щедрин Н. [Салтыков М.Е.] Господа ташкентцы // Щедрин Н. (Салтыков М.Е.). Полн. собр. соч. : в 20 т. М. : ГИХЛ, 1936. Т. 10. С. 55, 56.

² Толстой Л.Н. Дневник. 18 июля 1893 // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. : в 90 т. М. : ГИХЛ, 1952. Т. 52. С. 93.

³ См., напр.: Дергачев И.А. Д.Н. Мамин-Сибиряк в русском литературном процессе 1870 – 1890-х годов. С. 97.

большинстве своем эти беллетристы... равнялись на тип романа, который принято называть «тургеневским»¹.

Что представляет собой «тургеневский» тип романа? «Тургенев, - полагает В.Я. Кирпотин, - в соответствии с логикой *старого классического романа*, раскрывает и разъясняет образ своего героя [Базарова – С.Е., Н.В.] в сфере любви и дружбы, в сфере симпатий и антипатий так называемой *частной жизни*»². Это такой тип романа, - уточняет И.А. Дергачев, - основе которого лежит «концепция личности, восходящая к гегелевскому пониманию человека, отождествляемому с его самосознанием», «в котором центральное место в жизненной ориентации личности отводится интеллекту и признается решающая роль разума в надлежащем устройстве жизни общества и человека». («Отцы и дети» - ярчайший образец такого типа романа). Приводя различные существующие в литературоведении определения жанровой специфики типа романа, как он сложился в творчестве Тургенева («социально-психологический роман», «социально-интеллектуальный роман», идеологический роман, в котором «идейный спор стал главным структурным элементом» и т.д.), исследователь отмечает, что все они сходятся в одном: «тургеневский» роман «*сосредоточен на личности*», которая испытывает «давление времени», но «не напрямую условиями воспитания, средой, а широким идейным движением эпохи»³.

¹ Гречнев В.Я. Рассказ в системе жанров на рубеже XIX-XX веков : к вопросу о причинах смены жанров // Русская литература. 1987. №1. С. 136.

² Кирпотин В.Я. Классическая традиция и советский роман // Кирпотин В.Я. Пафос будущего. Статьи. М. : Сов. писатель, 1963. С. 65. Курсив наш. – С.Е., Н.В.

³ См.: Дергачев И.А. Д.Н. Мамин-Сибиряк в русском литературном процессе 1870 – 1890-х годов. С. 96-100. Курсив наш. – С.Е., Н.В. Мы не ставим здесь перед собой задачу раскрытия специфики «тургеневского романа» (из последних работ, посвященных этой проблеме, см., напр.: Семухина И.А. Еще раз о «классическом» тургеневском романе: к проблеме поэтики и типологии жанра // Уральский филологический вестник : электронный журнал / ФГБОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет», Екатеринбург, 2013. Вып. 1. Сер. «Русская классика: динамика художественных систем». С.61-71), понимая под этим обозначением не только и даже не столько произведения Тургенева, сколько тот *тип романа*, который

Почему же роман, «сосредоточенный на личности», ее самосознании, интеллекте, перестает отвечать эстетическим запросам эпохи 1880-х годов? Ответы, по всей видимости, надо искать в самой атмосфере времени, формирующего новые эстетические запросы, которые и определяли необходимость поисков новых форм художественного освоения действительности, способных воплотить новое содержание.

80-е годы XIX века, наступившие после убийства народовольцами императора Александра II, – трагический период в истории русского общества, когда все противоречия русской жизни обозначились с особенной остротой. Л.Н. Толстой в первоначальной редакции своего известного обращения к Александру III в марте 1881 года сравнивал современное состояние России с «положением больного во время кризиса», когда «один ложный шаг, прием средства ненужного или вредного, может навсегда погубить больного»¹.

Осознавая острую необходимость «врачевания» общественного недуга, современники в то же самое время испытывали растерянность в выборе «нужных» «средств». В.Я. Кирпотин, размышляя о динамике русской прозы в 1870–1880-е годы, пишет: «Для создания романа большого стиля необходимо было, чтобы автор имел свое достаточно удовлетворительное объяснение ранящих душу противоречий, или же нужно было, чтобы в самой жизни наместились достаточно ясно те тенденции развития, которые, в конечном счете, могли бы вывести из переживших себя, ставших невыносимыми условий существования»². Ни «удовлетворительного объяснения» «ранящих душу» противоречий времени, ни, тем более, сколько-нибудь ясного понимания «тенденций развития», которые «наместились» бы в «самой жизни», в исторический период 80-х годов еще не было. Вера в первостепенную роль разума в «надлежащем» переустройстве мира, которую утверждал роман

сложился ко второй половине XIX века в русской литературе, получив свое наиболее полное воплощение в творчестве Тургенева.

¹ Толстой Л.Н. - Императору Александру III. Черновое // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. : в 90 т. М. : ГИХЛ, 1934. Т. 63. С. 49.

² Кирпотин В.Я. Классическая традиция и советский роман. С. 244.

«тургеневского» типа с центральным для него образом интеллектуальной личности, была подорвана в условиях общероссийского хаоса пореформенной действительности.

Низкая оценка мыслящей интеллигенцией состояния духовной жизни русского общества и одновременно – высокий уровень требований, предъявляемых к ней, привели к распространению пессимистических идей и настроений. М.Е. Салтыков-Щедрин довольно резко характеризовал эпоху: «Поистине, презренное время мы переживаем, презренное со всех сторон. И нужно большое самообладание, чтобы не прийти в отчаяние»¹. А чуть позже в «Мелочах жизни» (1886–1887) он писал: «И умственный, и материальный уровень страны несомненно понижается; исчезает предусмотрительность; *разрывается связь между людьми*, и вместо всего на арену появляется *существование в одиночку* и страх перед завтрашним днем»². Спустя двадцать лет А.М. Горький будет вспоминать об этом времени: «Тяжелые серые тучи реакции плыли над страной, гасли яркие звезды надежд, уныние и тоска давили юность, окровавленные руки темной силы снова быстро плели сети рабства»³.

Наступившая эпоха «реакции», «застоя», «безвременья» (как принято определять 80-е годы), ощущение современниками разрыва всех связей – общественных, политических и чисто человеческих – не способствовали изображению человека в его сложных связях с миром, воспроизведению действительности в широких эпических масштабах романа. Еще В.Г. Белинский, размышляя о жанровой природе романа, причинах его популярности в середине 30-х годов XIX века, отмечал: «... форма и условия романа удобнее для поэтического представления человека, рассматриваемого в отношении к

¹ Щедрин Н. [Салтыков М.Е.] - Соболевскому В.М. 2 февраля [1885 г. Петербург] // Щедрин Н. (Салтыков М.Е.). Полн. собр. соч. : в 20 т. Т. 20. С. 136.

² Щедрин Н. [Салтыков М.Е.] Мелочи жизни // Щедрин Н. (Салтыков М.Е.) Полн. собр. соч. : в 20 т. Т. 16. С. 427. Курсив наш. – С.Е., Н.В.

³ Горький М. Заметки о мещанстве // Горький М. Собр. соч. : в 30 т. М. : Гослитиздат, 1953. Т. 23. С. 353.

*общественной жизни...*¹. «Сверхзадача» романиста, - утверждает современный исследователь, - «осмыслить, проверить, реализовать и продемонстрировать свои представления о человеке как личности и таким образом дать свое понимание личности как участника жизненного процесса» и в связи с этим раскрыть «характер самого процесса»². В 80-е годы – «эпоху всеобщего обособления» (Ф.М. Достоевский) – такое «представление человека», изображение «личности как участника жизненного процесса» оказывалось невозможным.

Эпоха «существования в одиночку» выдвигала *новую концепцию личности*, не связанной с общественной жизнью, с судьбой народа и родины. Ф.М. Достоевский предупреждал: «... явятся новые лица, еще неизвестные, и новый мираж; но какие же лица? Если некрасивые, то невозможен дальнейший русский роман»³. Отсутствие «красивого лица» делает невозможным дальнейшее развитие романа, как он сложился на русской почве в предшествующие десятилетия, ибо герой романа в отечественной классической традиции – это всегда личность, приобщенная к высшим и общим началам бытия.

Для изображения «обособленного» бытия 80-х годов, художественного воплощения новой формирующейся концепции личности более подходили не крупные жанровые формы, предназначенные для изображения человека в его многообразных связях с миром, но малые: рассказ, небольшая повесть, очерк и др. Неслучайно, в рассматриваемый период вплоть до «Воскресения» Л.Н. Толстого и «Фомы Гордеева» А.М. Горького (1899) - а это уже другой период развития литературы в иных исторических условиях - не было создано ни одного произведения большой эпической формы, по своему художественному уровню приближающегося к романам предшествующих десятилетий. Как неслучайно и то, что А.П. Чехов, неоднократно предпринимавший попытки написания

¹ Белинский В.Г. О русской повести и повестях г. Гоголя. С. 271. Курсив наш. – С.Е., Н.В.

² Эсалик А.Я. Типология романа (теоретический и историко-литературный аспекты). М. : Изд-во Моск. ун-та, 1991. С. 9. Курсив наш. – С.Е., Н.В.

³ Достоевский Ф.М. Подросток // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. : в 30 т. Л.: Наука, 1975. Т. 13. С. 454.

романа, так и не создал его¹. Согласимся с Б.И. Бурсовым: «Чехов считает, что он живет в такое время, когда синтетические формы, вбирающие в себя целостные концепции невозможны и неуместны. И он берет человека лишь в отношении его к тем или иным сторонам действительности, а не в целом к ней»².

По справедливому замечанию Н.Л. Лейдермана, «романная структура всегда ориентирована на синтез, она, собственно, и представляет собой модель связей и отношений, которые – по мысли автора – обнаруживают в сумбурной, многоцветной “прозе жизни” единство и смысл»³. Создание романа, широко охватывающего действительность со всеми ее «связями и отношениями», острыми конфликтами и противоречиями во времена «всеобщего обособления» представлялось многим современникам невозможным. А роман, основанный на принципе семейственности, в эпоху «безвременья», когда все связи (и, прежде всего, семейные⁴) были разорваны, казался теперь не соответствующим духу времени.

Вероятно, роман «Через край», увидевший свет как раз в период падающей популярности жанра, показался прижизненной критике неактуальным, не соответствующим духу времени (иначе как объяснить отсутствие каких бы то ни было откликов на последнее произведение писателя). А, между тем, само стремление Соллогуба-романиста найти «всеобщую связь явлений»⁵, воссоединить, собрать в рамках единого художественного целого «рассыпающийся», «сумбурный»

¹ См. об этом, напр.: *Линков В.Я.* Художественный мир прозы А.П. Чехова. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1982. С. 7.

² *Бурсов Б.И.* Чехов и русский роман // Проблемы реализма русской литературы XIX века. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1961. С. 288-289.

³ *Лейдерман Н.Л.* Теория жанра. С. 267-268.

⁴ «... Когда общество начинает испытывать революционные потрясения и под давлением этого процесса постепенно раскалывается, одна из первых трещин по глубокой логике вещей всегда проходит через семью» (*Маймин Е.А.* Лев Толстой. Путь писателя. 2 изд. М. : Наука, 1984. С. 109).

⁵ Эту философскую формулу, обозначающую наиболее общую закономерность существования мира, часто использовал в своих научных трудах Н.Л. Лейдерман, говоря о жанре романа (см., напр.: *Лейдерман Н.Л.* Русская литературная классика XX века : Монографические очерки / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1996. С. 250-251; *он же.* Теория жанра. С. 264-305).

русский мир заслуживает, несомненно, внимание. Удалось ли писателю создать органически целостное, по-романному емкое художественное полотно, в котором открылась бы эта «всеобщая связь явлений»? Какой виделась Соллогубу современная ему русская действительность и как она запечатлелась в его единственном романе, который он так и не решился опубликовать? Какие проблемы, волновавшие писателя в конце жизни, поставил он в своем последнем произведении? Поиску ответов на эти вопросы и будут посвящены заключительные разделы нашего исследования.

§ 2. Хронотон «большой дороги» в романе «Через край»

В 1840-е годы Соллогуб еще не был готов к большим обобщениям, только приступая к художественному исследованию личности из высшего общества в рамках светских повестей. В период работы над ними писатель сосредоточивался на изучении механизмов социального воздействия на человека. Продолжая в самом конце жизни изучение своего главного типа героя – «доброго, но безвольного малого», писатель изображает его духовное пробуждение, ведущее к конфликту со средой. Как уже говорилось, в светских повестях второй половины 40-х годов «добрый, но безвольный малый» лишь подходил к осознанию необходимости разрыва с аристократическим кругом общества. Однако показ этого окончательного разрыва оставался за рамками светских повестей (вследствие их жанрового своеобразия, в соответствие с которым предметом изображения неизменно являлись отношения личности и общества *в самом кругу этого общества*). В силу своей специфики светская повесть могла лишь констатировать существование острой социальной проблемы. Дальнейшая разработка и углубление Соллогубом центрального типа героя, размышления о его взаимоотношениях со средой вели к необходимости их (героя и обстоятельств) художественного исследования в иных жанровых рамках, отличающихся *большим* (по сравнению со светской повестью) потенциалом в эстетическом освоении действительности, осмыслении связей героя с русской

реальностью в целом, в *больших* пространственно-временных масштабах.

Такими возможностями обладал роман. Именно в романе Соллогуб мог не только раскрыть противостояние светского человека своей среде, показать несоответствие его личных желаний и устремлений общественным нормам и установкам, но и всесторонне исследовать столкновение героя-аристократа с представителями других слоев общества. А это, в свою очередь, вело к усложнению социально-психологического конфликта в сравнении с тем, каким он предстает в светских повестях писателя.

Избранный нами жанровый аспект анализа побуждает обратиться к рассмотрению образа мира романа «Через край», созидающегося с помощью всех «механизмов» жанра. Отечественными исследователями уже неоднократно отмечалось, что пространственно-временная организация в литературе (или, по Д.С. Лихачеву, «внутренний мир художественного произведения»¹, или, по терминологии М.М. Бахтина, «хронотоп»²), как и субъектная организация, в первую очередь, имеет жанровое значение³. В свою очередь, жанровой спецификой того или иного произведения определяется и выбор художественных приемов создания пространственно-временного образа мира. М.М. Бахтин подчеркивал, что временные и пространственные отношения в литературе всегда неразрывно связаны и взаимообусловлены: «Время здесь стужается, уплотняется, становится художественно зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп»⁴. На этих

¹ Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74-87.

² Бахтин М.М. Эпос и роман. С. 9-10.

³ «Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причем в литературе ведущим началом в хронотопе является время» (Бахтин М.М. Указ. соч. С.10). О «жанровой характерности художественного пространства и времени» см.: Лейдерман Н.Л. Теория жанра. С. 121-123.

⁴ Бахтин М.М. Указ. соч. С. 10.

«элементах» жанровой формы, наиболее активно участвующих в организации художественного образа мира произведения, мы и сосредоточимся в своем анализе романа писателя.

Итак, какова же специфика пространственно-временной организации романа «Через край»?

На первый взгляд, «Через край» имеет довольно фрагментарную композицию, поскольку автор акцентирует свое внимание лишь на переломных, вершинных моментах жизни главного героя. В романе двадцать одна глава, причем, каждая посвящена описанию какого-то отдельного эпизода жизни героя в конкретном пространственно-временном локусе: будь-то его служба на Кавказе или участие в Севастопольской кампании, поездка к матери во Флоренцию или женитьба и семейная жизнь в петербургском аристократическом обществе, случайная встреча с незаурядной провинциальной «барышней», изменившая его судьбу, и пребывание с ней в Париже и т.д. Относительная самостоятельность глав подчеркивается уже самими их названиями, предельно лаконичными и краткими: «Русский барин», «Две смерти», «Тамаша», «Штаб-лекарь», «Клятва», «Флоренция», «Злоба Петербурга», «Женитьба», «Служба», «Жена», «Буря», «Барышня», «Прошло!», «Губернатор», «Бал», «Болезнь», «Любовь», «Объяснение с женой», «Париж», «Смерть», «Замужество». Каждая глава как бы самодостаточна вследствие сюжетной завершенности, имеет легко просматриваемые завязку, кульминацию, развязку, акцентируемую, как правило, неким выводом, подводящим итог изображаемому: «Так кончил жизнь старик Ардаров»; «Через пять минут лихая тройка с ямщиком унесла Ардарова к Дагестанскому ущелью»; «Наконец, передав дела... Ардаров получил возможность уехать в Италию»; «Наконец, воцарилась мертвая тишина, и Ардаров заснул»; «Наконец, коляска была подана, и Ардаров уехал»; «На другой день Ардаров мертвый, обмытый, одетый, покрытый парчей, лежал на своей убогой кровати» и т.п.

Вместе с тем «Через край» не распадается на отдельные «куски» - фрагменты. На формальном уровне «сцепление» глав нередко подчеркивается соединяющими инициальными фразами – предложениями, открывающими главы романа. Например,

глава II («Две смерти») начинается словами: «*Через месяц после приведенного разговора, князя Ардаровы сели в парадную карету и поехали в Казанский собор*», - отсылающими читателя к разговору героев, состоявшемуся в главе I («Русский барин»). Следующая глава («Тамаша»), открывающаяся словами: «*Сын князя Ардарова свято исполнил свое обещание*», – заставляет вспомнить об обещании, которое герой дает отцу перед своей отправкой на Кавказ. Начало главы V («Клятва»)– «*К кончине отца своего молодой Ардаров опоздал*. Сам умиравший запретил ему оставлять развалины Севастополя...» – указывает на связь с трагическими событиями предшествующих глав. Начальная фраза главы XII («Барышня»): «*Сон Ардарова был тревожен*» - продолжение заключительных слов главы XI («Буря»): «Наконец... Ардаров заснул». Глава XV («Бал»), в которой изображается развитие болезни Ардарова, завершается фразой: врач «признавал присутствие злокачественной тифозной горячки...». Глава XVI («Болезнь») открывается фразой, прямо связанной с финалом предыдущей главы: «*Ардаров не умер*» и т.д.

Однако художественное единство романа достигается не только (и не столько) таким формальным способом. Целостность произведения обеспечивается, прежде всего, благодаря, во-первых, единству замысла (изображение поисков смысла жизни героя-дворянина – «доброго, но безвольного мало») и воплощенной в романе авторской позиции (утверждение необходимости и ценности духовных исканий личности, к каким бы результатам эти искания ни приводили); во-вторых, единству образа центрального героя, путешествующего (по «казенной» и собственной «надобности») по России и зарубежью, – князя Петра Андреевича Ардарова и, как следствие этого, в-третьих, сквозному, проходящему через весь роман «связанному» мотиву¹ дороги, развертывающемуся во времени.

¹ «Связанными» называл Б.В. Томашевский мотивы, которые нельзя «опустить» «при простом пересказе фабулы произведения», не разрушив при этом связности повествования (см.: *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. С. 183).

« “Дорога”, - писал М.М. Бахтин, – преимущественное место случайных встреч. На дороге (“большой дороге”) пересекаются в одной временной и пространственной точке пространственные и временные пути многообразнейших людей – представителей всех сословий, состояний, вероисповеданий, национальностей, возрастов. Здесь могут случайно встретиться те, кто нормально разъединен социальной иерархией и пространственной далью, здесь могут возникнуть любые контрасты, столкнуться и переплестись различные судьбы. Здесь своеобразно сочетаются пространственные и временные ряды человеческих судеб и жизней, осложняясь и конкретизируясь *социальными дистанциями*, которые здесь преодолеваются. Это точка завязывания и место совершения событий»¹.

Выходя на «большую дорогу», Ардаров оказывается то на Кавказе, то в снова в Петербурге, откуда начался его путь и куда он периодически возвращается, то едет во Флоренцию, то попадает в помещичью усадьбу Сумбуровку... Затем, как в калейдоскопе, мелькают Германия, Швейцария, Италия, Париж... И так до тех пор, пока это беспокойное движение героя не пресекается его смертью где-то в Оренбурге, на пути в действующую армию. Покидая замкнутый, узкий кастовый мирок петербургского «большого светика» и выходя «*через*» его «*край*» на «большую дорогу», Ардаров «случайно» попадает в миры самых разных людей, приобретая жизненный опыт, обогащающий его. Герой получает возможность узнать «Русь необъятную» не по «тургеневским “Запискам охотника”», по которым только и знает ее аристократический Петербург. Русь предстанет перед Ардаровым, пытливо вглядывающимся в нее, в настоящем своем выражении - со всеми своими проблемами и бедами. Дорога, таким образом, становится не только нитью, связующей разные топосы романа и его разные социальные миры, соединяющей «многообразнейшие» «человеческие судьбы и жизни». Дорога – это еще и тот вектор, который задает направление развертывания образа мира в романе «Через край» как мира «Земли Русской».

¹ Бахтин М.М. Эпос и роман. С. 177. Курсив автора. – С.Е., Н.В.

«Внешний» сюжет, обусловленный передвижениями Ардарова в пространстве, осложняется «внутренним» сюжетом, связанным с его духовным пробуждением и эволюцией: изображением мучительных поисков ответов на вопросы: «Что я такое? Для чего я живу?» (мотив дороги, где «время как бы вливается в пространство и течет по нему»¹, таким образом, оказывается и мотивом жизненного пути). В конечном итоге, герой приходит к пониманию того, что его назначение состоит в служении «родной земле». Идея служения России – одна из центральных в произведении. В самом начале романа отец главного героя будет поучать своего сына, ставя ему в пример жизнь предков княжеского рода Ардаровых:

«Прапрадед ваш, князь Петр Андреевич, имел счастье считаться в родстве с великим нашим государем, императором Петром I-м. Служил он сперва денщиком, потом сенатором. Скончался он Андреевским кавалером и память по себе почтенную оставил. <...> Прадед ваш, князь Андрей Петрович, был человек ученый, государственный. Скончался он канцлером. <...> В портретной галерее Зимнего дворца есть портрет генерала с Георгиевской звездой с одной стороны и без руки с другой: руки он лишился под Бородиным. Скончался он в званиях больших. Это портрет моего отца. <...> Я своей службой кичиться не могу, хотя и взыскан щедротами несравненно выше моих заслуг. Служил я без интриг, как следует честному человеку, и вам оставляю имя честное, без пятна и без укора» (I, 423–424)².

Весь роман, собственно, и есть повествование о том, как главный герой стремится выполнить наказ отца – служить верой и правдой отечеству, чтобы не посрамить «имя честное» рода Ардаровых: «Понадобится отечеству жизнь твоя – не щади. Понадобится твое состояние – отдай. <...>... и себя держи так, чтобы в тебе чтили человека» (II, 425).

Действие последнего произведения Соллогуба охватывает уже не отдельный, хотя и важный, но все же ограниченный пространственно-временными рамками эпизод из жизни

¹ Бахтин М.М. Эпос и роман. С. 177-178.

² Здесь и далее цит. по: Соллогуб В.А. Через край. Посмертный роман графа В.А. Соллогуба // Новь. 1885. Т. 2. № 7–8; Т. 3. № 9–12 (с указанием главы и страницы). Курсив, кроме особо оговоренных случаев, наш. – С.Е., Н.В.

главного персонажа (как это было в светских повестях писателя), но вмещает в себя около сорока лет, если учитывать включенный в первую главу романа экскурс в прошлое только главного героя. Сжатая предыстория рода Ардаровых, начинающаяся от эпохи Петра I, старого князя-отца, настоящего «русского барина», и его сына - непутевого «малого», каким он предстает в первой главе романа, является экспозицией произведения, укладывающейся в дороманное время.

Благодаря упоминаниям конкретных исторических фактов, можно, говоря словами А.С. Пушкина, «расчислить по календарю» время в романе, установить хронологическую последовательность изображаемых в нем событий. В начале романа отец и сын Ардаровы «обсуждают положение Франции при ее втором случайном императоре» (II, 427), то есть в период правления Наполеона III (1852–1870 *годы*). С событиями Крымской войны связаны судьбы главных героев – Ардаровых. «Покрылась тревогой вся русская земля и не от страха, а от невозможности разом со всех ее концов ударить на неприятеля и выбросить его в Черное море. Негодование 1812 года возгорелось по-прежнему. <...> Войска дрались, как львы, на помощь им бежали ополченцы... Но в воздухе стонала неудача» (II, 427). Старый князь Андрей Петрович Ардаров, предчувствуя трагический финал Крымской войны, «гибель Севастополя» (основные сражения за город проходили с *осени 1854 года* и завершились отступлением русских войск *8 сентября 1855 года*), переживает поражения русской армии как самое большое горе своей жизни («Мысль, что на смоченной русскою кровью земле торчит иностранный флаг, мучила его, как кровная, личная обида» - II, 428). Его сын Петр Ардаров принимает непосредственное участие в этой войне (Ардаров-старший, несмотря на «страшное, необъяснимое предчувствие», «на свой счет» вооружил дружину и *упросил* военного министра, чтоб сына его перевели с Кавказа в Севастополь» - II, 427).

Без труда устанавливается дата смерти отца главного героя. Это происходит в день похорон императора Николая I. Царь скончался в разгар Крымской войны 18 февраля (2 марта) и был похоронен *21 февраля (5 марта) 1855 года*.

Сравним два описания похоронной процессии – в романе «Через край» и документальном свидетельстве.

Старик [старый князь Ардаров – С.Е., Н.В.] приподнялся и, опершись на локоть, прислушивался, грудь его колыхалась... На улице слышались шаги пешеходов и *топот коней*...

– Фомич [слуга князя – С.Е., Н.В.], войска пошли?

– Так точно, ваше сиятельство.

– Дай Бог, дай Бог им счастье!... Храброе, преданное войско. Ну... ну... а теперь кто?

– *Служители придворные*.

– Двор у нас пышный. Подобного нет – царский... А теперь, теперь?

– Знамена, латники золотой и черной, конь царский в траурной попоне... *Гербы, депутации, разные ведомства*...

– Да, да, так!

– *Министерства пошли, сенат идет... За ним и совет государственный*...

– Тут и мое место...

– *Ордена* понесли... Сколько их! Вот и *регалии; держава, скипетр*, венец императорский...

– Господи, Господи, спаси и помилуй!..

На улице послышалось *хоровое погребальное пение*:

– *Духовенство* уже идет, – крикнул умиравший. – Подымите

Открывал шествие *отряд конной гвардии* с алебардами, обвязанными черным крепом...

Далее в черных епанчах и шляпах с распущенными полями по три в ряд шли *придворные кавалеры*, не имевшие особых обязанностей в процессии...

Церемониймейстеры несли *гербы*: сибирский, финляндский, польский, астраханский, казанский, новгородский, владимирский, киевский и московский, государственный большой герб.

За ними следовали *депутаты от сословий, учебных заведений, Государственного совета*. Первые чины двора на подушках несли императорские *ордена*: сначала иностранные, затем русские. Далее шли *императорские регалии*: мечи, скипетры, державы, короны сибирского, астраханского, казанского и других царств...

Перед траурной колесницей, запряженной восемью лошадьми в черных пополах... шли *хор певчих* и представители высшего *духовенства*, а вокруг нее шестьдесят пажей с *горящими факелами*. У гроба стояли

меня! доведите до окна!.. дайте четыре генерал-адъютанта¹.
взглянуть!..

Его подхватили под
руки... и привлекли к
зеркальному окну... В дыму
*кадил, факелов и зажженных
свечей* валила густая пестрая
толпа, окружавшая колесницу с
золотым балдахином. На
колеснице стоял *гроб*,
покрытый императорскою
порфиною... (II, 430).

Несомненное соответствие описания похоронного шествия в романе порядку траурной церемонии, посвященной усопшим монаршим особам, как он сложился в России XIX века, свидетельствует об авторской установке на историческую достоверность, точность изображения.

Символично, что «старик» Ардаров умирает именно в тот самый момент, когда видит из окна поравнявшуюся с его домом колесницу с гробом императора – «любимого царя-рыцаря» («Отошел... Не пережил...»). Окончание исторического этапа в жизни страны совпадает с окончанием жизненного пути одного из тех, кто служил ей верой и правдой как «честный человек» до самого своего последнего часа. Значимая деталь: старый князь запретит своему сыну - боевому офицеру «оставлять развалины Севастополя», лишив, таким образом, себя «удовольствия видеть в смертные часы единственного своего наследника, которым начинал уже гордиться» (это была его «последняя жертва отечеству»). Название второй главы «Две смерти» подчеркивает неразрывность, в представлении автора романа, судеб страны и отдельной личности, отражение истории в судьбе человеческой.

Соотнесена в романе с историческими событиями и жизнь сына старого князя Ардарова Петра. Главный герой, находясь в действующей армии на Кавказе («Я желаю пожить солдатской

¹ Траурные процессии в СПб. [Электронный ресурс] Режим доступа : <http://imperator.spbnews.ru/nw/ceremon.html>.

жизнью, в строю, на аванпостах...» - I, 427), участвует в сражении с турецкими силами под Баш-Кадыкляром («Едва драгуны успели перейти через Арпачай, как они уже себя показали и показали так, что подвиги их под Баш-Кадыкляром завершили отбитие у неприятеля 22-х орудий». <...> Победа была решительная» – IV, 544). Баш-кадыклярское сражение, переломившее на время ход войны, - реальный исторический факт¹. Известно, что оно состоялось *19 ноября 1853 года*.

В романе не упоминается больше ни об одном из сражений (до баш-кадыклярского), в котором участвовал бы герой. Изображается лишь в третьей главе («Тамаша») отчаянно-геройский поступок Ардарова (проведение рекогносцировки местности, где «в перелеске» скрывались в засаде лезгины, и краткий бой с ними, в который единолично вступает герой), после чего первоначальное, не очень дружелюбное отношение к нему драгунов эскадрона, в котором он служит, меняется («... вы делаете честь нашему полку. Вы настоящий кавказец... Вы нам свой теперь, близкий, товарищ, брат родной» - III, 532). «Райская» погода, «палящее солнце» «в небе темно-синем», «зеленая тишь Алазанских виноградников» указывают на то, что описываемое событие происходит летом.

Представляется сомнительным, чтобы столь смелый офицер, как Ардаров, будь он в действующей армии, в самом центре боевых действий, уже давно, смог показать свою отвагу (до баш-кадыклярского сражения) только один раз (во время рекогносцировки). Следовательно, Ардаров находится в полку недавно. И тогда получается, что герой приезжает на Кавказ, вероятно, *летом 1853 года*. Ардаров будет находиться там до зимы *1853-1854 годов*, когда русские войска, «стянувшись» к

¹ «Разгром крупных турецких сил поднял дух местного населения, население большой провинции было на долгое время избавлено от попыток турок и курдов устраивать погромы и грабежи. Жители Александрополя, вышедшие встречать наш отряд, становились на колени перед русскими героями, многие пытались целовать стремяна у коня князя Бебутова, ехавшего впереди своих подчиненных» (Гололобов М. Баш-Кадыклярское сражение (19 ноября 1853 года) [Электронный ресурс] Режим доступа : <http://adjutant.ru/crimea/mgol1853-bashkad.htm>).

Александрополю станут «на зимние квартиры»: отличившись в баш-кадыклярском деле, герой получит повышение по службе и покинет Кавказ.

Собственно фабульное время романа начинается «месяцем» ранее прибытия Петра Ардарова на Кавказ (*весна-лето 1853 года*): герой дает клятву своему отцу, старый князь после «напутственного молебна» в Казанском соборе провожает сына в действующую армию на Кавказ. С этого момента начинается и «большая дорога» Ардарова - история его духовных исканий.

К моменту судьбоносного для Ардарова знакомства с «барышней» Натальей Львовной Баратыновой¹, хозяйкой имения Сумбуровка (куда он случайно попадает, застигнутый бурей), «прошло уже *16 лет*» с тех пор, как, расставаясь с Дарьей Андреевной, Дарико, женой эскадронного штаб-лекаря, накануне сражения под Баш-Кадыкляром, герой «обещал свидеться с нею», да так и не выполнил своего обещания (XI, 180). Значит, знакомство Ардарова с Натальей Львовной приходится на лето *1870 года*. На вопрос же Натальи Львовны: «Вам сколько лет?..» - Ардаров ответит: «Около сорока уже...» (XII, 192). Таким образом, получается, что Петр Ардаров родился в начале *30-х годов*.

Жена Ардарова, Низи Суханова, назовет супружество с ним «*одиннадцатилетней* каторгой» (XVIII, 552). Если учесть, что мысль о разводе возникает у героя после его знакомства с Натальей Львовной, то получается, что свадьба его с Низи Сухановой состоялась в 1859 году. В пользу этой даты говорит также и сообщение о том, как Дарья Андреевна, безответно любившая Ардарова, встретила известие о его женитьбе: «... она написала ему несколько поздравительных строк с теплым пожеланием счастья и потом *более 10 лет* не докучала ему напоминанием о себе» (XI, 180). Если роман Дарьи Андреевны и

¹ В журнальном тексте романа встречаются разные написания фамилии «барышни» Натальи Львовны: «*Баратынова*» и «*Боратынова*». Кроме того, эпизодически (незванным гостем на губернаторском балу) появляется «родной дядя» героини, «промотавшийся до срама... богач», «буян» и «багровый пьянчуга», - «*Борятынов*».

Ардарова завершился с отъездом последнего в составе эскадрона в Баш-Кадыкляр в 1853 году, и с тех пор «прошло уже 16 лет», то выходит, что герой женился примерно через 6 лет после расставания с Дарико, то есть в 1859 году.

После скоропостижной смерти сына-младенца Ардаров едет обследовать «родовые вотчины»: очевидно, поездка предпринимается героем вскоре после отмены крепостного права (1861 год). «Теперь они вольные», - думает он о своих бывших крепостных.

«Но разочароваться пришлось с первых же шагов. В селах и деревнях поражала бедность. <...> Церковь разрушалась. Школ не было. Не было помощи больным. <...> “Да, разошелся помещик с крестьянином, и в этом – первое зло... <...>... этот развод губит их, губит и губит!”» (X, 177).

«Около двух лет» продлится незаконный союз Ардарова и Натальи Львовны (XIX, 552). Уже в конце романа, расставшись с Натальей Львовной, разочарованный и опустошенный Петр Ардаров отправляется в Оренбург, чтобы принять участие в «ташкентской экспедиции» (XX, 560). В конце февраля – начале марта 1873 года четыре отряда русских войск, собиравшихся в Ташкенте, Мангышлаке, Красноводске и Оренбурге, выступили против Хивинского ханства, напряженные отношения с которым стали неприемлемыми для Российской империи. Однако Петр Ардаров, прибыв к месту назначения, принять участие в боевых действиях не сможет: обострившаяся в дороге болезнь закончится смертью героя. Стало быть, Ардаров умирает в 1873 году. Так четко определяется фабульное время романа: 1853-1873 годы – один из драматических периодов русской истории, вместивший в себя знаковые для России исторические события: поражение в Крымской войне, нарастание социальной напряженности, отмену крепостного права, – изменившие облик страны, в которой «все... переверотилось».

Но романное повествование не завершается смертью главного героя. Однако после его гибели писатель уже не будет более столь же четко и последовательно соотносить описываемые в произведении события с конкретными историческими и биографическими реалиями. Становится известным лишь о том, что о смерти Ардарова Наталья Львовна

узнает «*через шесть месяцев*», еще «*пять месяцев*» после этого она проживет в добровольном заточении на вилле в Швейцарии, где «*через месяц*» выйдет замуж за своего соседа – «породистого» английского лорда Дарлингтона. Сколько времени пройдет до приезда к ней Петруши Колпина, сына Дарьи Андреевны, путешествующего по «другим землям», остается неизвестным. Столь же неопределенно в романе будет замечено и о возвращении Петруши в Россию – через «*месяца три после*» посещения им Натальи Львовны.

Фабульное время, в соответствии с которым основные вехи жизненного пути Петра Ардарова соотносятся с реальными историческими событиями, ближе к финалу сменяется временем, которое не поддается четкой датировке. В результате этого возникает эффект «временной неопределенности» (Б.С. Баевский). В последней главе романа, выполняющей функцию эпилога, события, уже не связанные с образом главного героя, не столько изображаются, сколько бегло пересказываются автором.

Воссозданию атмосферы 50–70-х годов XIX века, в которые «вмещается» фабульное время романа, способствуют также «сигналы времени», вводимые Соллогубом в художественную ткань повествования. Например, муж Дарико – штаб-лекарь Кондратий Филиппович – курит «*жуков табак*» («жучок», как он его называет)¹, а губернатор Григорий Антонович Серков – «хорошие сигары *от Елисеева*»²;

¹ Речь идет о знаменитом в XIX веке курительном табаке, который выпускался на фабрике В.Г. Жукова: «... Не было почти на всем пространстве Русского государства ни одного захолустного городка, присутственного места, воинской команды, господской усадьбы в деревнях или же трактирного заведения, где бы этот излюбленный табак не расходовался десятками и сотнями фунтов в месяц». «Жуков затмил дымом своего крепчайшего табака все современные ему марки, не оставив им и шанса на бессмертие или хотя бы на то, чтобы о них вспоминали мемуаристы». В 1870-е годы, не выдержав папиросной конкуренции, предприятие В.Г. Жукова прекратило существование. Однако фамилию удачливого фабриканта, увековеченную его современниками (А.С. Пушкиным, Д.Д. Ахшарумовым, Л.Ф. Пантелеевым и др.), будут вспоминать еще долго (см.: [Электронный ресурс] Режим доступа : <http://mytabak.ru/zhukov-tabak.html>).

² Имеется в виду широко известный с середины XIX века торговый дом «Братья Елисеевы» («империя Елисеевых»), основанный в 1843 году

губернаторше бальное платье «было прислано из Парижа от *me Laferriere*». Главный герой «восхищается» цивилизаторской деятельностью князя М.С. Воронцова, наместника Кавказа (1844-1854), «успевшего уже основать» там «20 садов-питомников для разведения разных растений» (литографический портрет князя-героя войны 1812 года висит над тахтой в кабинете Ардарова, который как раз и находится на Кавказе во время наместничества Воронцова). В романе упоминается «грубая серая вязниковская скатерть»¹, «серебро от Сазикова»² и пр. Благодаря этим деталям образ эпохи в романе получает свой неповторимый, узнаваемый современниками колорит.

Фабульное, или, как его определяет Д.С. Лихачев, «закрытое» время романа³, неразрывно связанное со временем конкретно-историческим, становится главным темпоральным «стержнем» романа. Но романное время не исчерпывается только временем фабульным. «Через край» изобилует историческими именами, фактами, реалиями, которые «выходят» за временные рамки 1850–1870-х годов, составляя художественное (или, по Д.С. Лихачеву, «открытое») время романа⁴. Так, на первых

сыновьями крепостного крестьянина Петра Елисеева, основателя купеческой династии, Сергеем, Степаном, Григорием, славившийся своими первосортными товарами (см.: [Электронный ресурс] Режим доступа : <http://dic.academic.ru/dic.nsf/es/20554/Елисеевы>).

¹ Продукция полотняных, льнопрядильных фабрик уездного города Вязники Владимирской губернии пользовалась большим спросом в XIX веке не только в России, но и за границей.

² «Сазиков»- одна из старейших ювелирных фирм России, основанная П.Ф. Сазиковым. Его сын - И.П. Сазиков, выдающийся русский ювелир, стоявший во главе фирмы с 1830 по 1868 гг., был участником всероссийских и всемирных выставок, начиная с 1-й всемирной в Лондоне в 1851 г., получил мировое признание и первые заказы из-за границы (см.: [Электронный ресурс] Режим доступа : <http://hl.mailru.su/mcached?q=«Сазиков»>).

³ «Закрытое» время – «замкнутое в себе, совершающееся только в пределах сюжета, не связанное с событиями, совершающимися вне пределов произведения» (Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд., доп. М. : Наука, 1979. С. 214).

⁴ «“Открытое” время произведения, не исключающего четкой рамы, ограничивающей его от действительности, предполагает наличие других

страницах романа, напомним, говорится о роде Ардаровых, упоминается о прапрадеде, бывшем «в родстве с великим нашим государем, императором *Петром I*», деде Петра Ардарова, «лишившимся» руки «под *Бородиным*». Сообщается о том, что тетка Ардарова, княгиня Наталья Петровна Горицына, была «некогда фрейлиной императрицы *Екатерины II*» (V, 546), а «у генеральши Елисаветы Семеновны Обрезкиной», бабушки «барышни» Натальи Львовны, «муж еще против *Наполеона* сражался» (XII, 184) и т.д.

В едином временном потоке оказываются связанными прошлое и настоящее. Память о прошлом в структуре романа «Через край» оказывается принципиально важной. Предыстории есть не только у главных героев – отца и сына Ардаровых, но и у других действующих лиц. Но в отличие от предысторий Ардаровых, которые разворачиваются в авторском повествовании, рассказ о прошлых событиях в жизни других персонажей, как правило, ведется от лица самих этих персонажей. Например, возлюбленная главного героя – Наталья Львовна – расскажет Ардарову о своем детстве, когда она «была совсем молоденькая» и, «как все девочки», «много думала о любви, замужестве», которое представлялось ей «в самом радужном свете, чрезвычайно заманчивым», о том «жарком лете», когда она жила «с бабушкой... в Одессе на даче, над самым морем» (XII, 193-194). О жизни в доме отца («нас у него шесть дочерей»), сватовстве Кондратия Филипповича («... ему необходима была хозяйка; отцу надо было сбыть меня с рук... В Дагестане долго не церемонятся» - IV, 535) и своем замужестве лично поведает Ардарову и Дарья Андреевна и т.д. При этом экскурсы в прошлое персонажей, вследствие чего происходит замедление основного романного действия, не заслоняют собою развитие главной сюжетной линии, связанной с образом Петра Ардарова. Вместе с тем прием ретардации позволяет писателю полнее осветить характеры своих героев.

Пересечения времени фабульного, конкретно-исторического со временем художественным, выходящим за

событий, совершающихся одновременно за пределами... его сюжета» (там же).

временные рамки описываемых событий, создают многоплановый, емкий романный образ времени. Масштабности временных границ романа «Через край» соответствует насыщенность событиями, связанными со «случайными» встречами на «большой дороге». Д.С. Лихачев справедливо замечал, что «течение времени... зависит от того, насколько тесно, “компактно” изображаются события. <...> Большое количество событий, совершившихся за короткое время, создает впечатление быстрого бега времени. Напротив, малое количество создает впечатление замедленности»¹. При этом «сюжетное время может убыстряться и замедляться... роман “дышит”»².

Роману Соллогуба свойственны смены не просто «быстрого», но даже стремительного «бега времени» «замедленностью». Например, в первой небольшой по объему главе романа повествуется о множестве событий, произошедших в прошлом героев: читатель узнает об увлечении отца главного героя его матерью, первых супружеских годах, разрыве брака, детстве и юности Петра Ардарова. В результате возникает впечатление убыстренного хода времени. (Такое стремительное, насыщенное событиями начало Д.С. Лихачев называл «вдохом» романа.). Для передачи событий прошлого, Соллогуб использует глаголы прошедшего времени: «Весь Петербург *знал во время оно* старого вельможу Андрея Петровича Ардарова...»; «Когда он *ехал по улице...* народ *останавливался и дивился...*»; «... князь *прогуливался* каждый день... по Невскому проспекту»; «Не вдаваясь в излишнюю расточительность, *жил* он широко, роскошно, хлебосольно»; «Сына своего он *видел* редко и никогда не ласкал» и т.д.

Переход от повествования о прошлом ардаровского рода к настоящему обозначается фразой: «*Время быстро пронеслось*». С этого момента развитие действия осуществляется хронологически последовательно – в настоящем. Время конкретизируется («*в тот же день*», «*через месяц*», «*две недели*», «*в течение целой недели*» и т.д.), событий становится меньше. Теперь внимание писателя сосредоточено не столько на

¹ Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. С. 216.

² Там же. С. 215.

самих событиях, сколько на том, как раскрываются характеры героев в этих событиях, как они влияют на их судьбы. Изображение событий способствует выявлению механизма причинно-следственной обусловленности психологических состояний героев, мотивов их поведения. Повествование, замедляясь, психологизируется, насыщаясь пространными диалогами, внутренними монологами героев, зачастую переданными в форме несобственно-прямой речи.

Снова убыстряется развитие действия уже в конце романа, после смерти главного героя. Автор почти скороговоркой повествует о дальнейших событиях (связанных уже с другими персонажами романа), которые, как правило, отделены друг от друга большими временными интервалами и происходят в разных точках пространства. Таким образом, подчеркивается центральность образа Петра Ардарова в структуре романа, его первостепенная роль в раскрытии идейно-художественного смысла произведения.

Сообщая о событиях в финале романа, Соллогуб вновь (как и в его начале) избирает форму прошедшего времени. Так, в конце последней главы, как уже отмечалось, выполняющей роль эпилога, говорится о том, что, после расставания с Ардаровым Наталья Львовна «опасно заболела нервной горячкой», «в конце концов, *выздоровела*», со временем «*успокоилась*», затем «*выписала из России денег... и уехала в Швейцарию*» и уже «ни разу *не подумала* даже вернуться в Россию». Сумбуровские «домочадцы *разбрелись* кто куда»; няня, не чаявшая души в «барышне», «*истаяла*» в тоске после ее отъезда за границу; «Кондратию Филипповичу недавно *стукнуло 60 лет...*», «Дарья Андреевна совсем *поседела и расплылась*»; Петруша «блистательно – кандидатом - *окончил курс* в Москве...» и т.д.

Возвращение к форме настоящего времени (и соответствующее этому некоторое замедление действия), открытого в будущее, происходит в финале романа, когда возникает образ Петруши Колпина.

Значительному, как мы увидели, временному охвату соответствует пространственная масштабность романа «Через край». Вместе с тем в произведении можно выделить ряд пространственно-временных локусов, где действие

концентрируется в одной точке пространства: Петербург, представленный, прежде всего, его высшим обществом, место кавказской военной службы Ардарова, дворец матери героя во Флоренции, губернский город с его «светиком», усадьба Сумбуровка, Париж, Оренбург. Концентрации пространства соответствует «уплотнение» времени, что позволяет писателю сосредоточиваться на изображении не внешней стороны событий, а на изменениях, которые происходят во внутреннем мире героев под воздействием этих событий.

Каждый из вышеупомянутых «частных» миров (локусов) оказывается либо «входим» в «свой» мир («Земли Русской»), либо относится к миру «чужому» (зарубежные страны). «Миры «свой» и «чужой», взаимодействуя, дополняя друг друга, образуют «большой мир» романа.

«*Весь Петербург* знал во время оно старого вельможу, князя Андрея Петровича Ардарова» – так начинается «Через край». С первых же слов в роман входит образ Петербурга. В.Н. Топоров, размышляя о принципах построения «Петербургского текста», говорил о «двуполюсности» российской столицы: «... Петербург – центр зла и преступления, где страдание превысило меру и необратимо отложилось в народном сознании; Петербург – бездна, “иное” царство, смерть, но Петербург и то место, где национальное самосознание и самопознание достигло того предела, за которым открываются новые горизонты жизни, где русская культура справляла лучшие из своих триумфов...»¹.

Подтверждением справедливости слов ученого является тот образ Петербург, который создается в романе «Через край». Петербург Соллогуба антиномичен, и в этой своей антиномичности он в то же время един, целостен. С одной стороны, Петербург – канцелярско-бюрократический «столичный механизм», «город многобумажный, город

¹ Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс» - «Культура», 1995. С. 260.

чернилообильный», похожий «на фабрику разменных переписок, протоколов и каллиграфических словопрений».

«... Петербург неугомонно пишет... Пишет днем и ночью; пишет для дела и от безделья; пишет по углам, в подвалах и на чердаках, пишет и в министерских письменных соборах. <...> Так проходят годы, гибнет время, а Петербург все пишет да пишет... Иногда пропустит взяточку, иногда поможет “родному человечку”¹, иногда похоронит полезное предприятие, так что и концов его не найдешь...». (VII, 70).

А с другой стороны, с Петербургом связаны «деяния великие, на веки дорогие и памятные», которыми «осеняется» («не из тайников канцелярской тиши», а «с высоты престола») «русская земля». Петербург – это Невский проспект, в конце которого - Александро-Невская лавра - место упокоения многих великих людей, прославивших Россию (именно лавру выбрал для своего отпевания старый князь Ардаров, пожелавший, чтобы его «положили в простой, тесовый, крестьянский гроб»). Это Казанский собор, «вдохновляющий к молитве и размышлению» (здесь, «у гробницы фельдмаршала, князя Кутузова» в «таинственном полумраке храма» предается горестным раздумьям о судьбе «милрой родины» Ардаров-старший). Петербург - это Зимний дворец с его знаменитой портретной галереей героев войны 12-го года (там есть и портрет деда Петра Ардарова – безрукого «генерала с Георгиевской звездой»). С российской столицей в романе Соллогуба связана и фигура ее создателя – Петра I, «в родстве» с которым, как уже отмечалось, состоял прапрадед главного героя. Этот Петербург - воплощение славной российской истории - соотносится в романе с образом настоящего «русского барина» Андрея Петровича Ардарова, который рисуется автором с несомненной симпатией; тогда как Петербург канцелярский, чиновный - с образом сына – Петра Ардарова. Сложные отношения главного героя с чиновно-бюрократическим Петербургом будут во многом определять его судьбу.

¹ Ср.: «Как станешь представлять к крестичку ли, к местечку, / Ну как не порадеть родному человечку?» (А.С. Грибоедов «Горе от ума»).

Петербург в романе – город социальных контрастов. Социальное расслоение здесь особенно заметно: «Между сытыми и несатыми, довольными и недовольными кипит и старательно поддерживается вражда, совершенно извратившая понятие о правде». Эта разлаженность российского социального организма проявляется не только во взаимной «вражде» людей, принадлежащих к разным слоям общества, но и во внутреннем, душевном «разладе» человека со всем окружающим: «Мир внутренний человеческий пришел в какой-то разлад с миром внешним» (VII, 69). Принадлежа по своему происхождению к миру «сытых» и «довольных», главный герой романа, тем не менее, этот внутренний «разлад» будет ощущать очень остро.

По сравнению со светскими повестями собирательный образ «большого света» в романе претерпевает определенные изменения. Петербургский «большой свет», как он изображается в романе, неоднороден: внутри его обособленно существует «строго избранный кружок» – «большой светик» («более большой, чем сам большой свет»): иерархичность, свойственная обществу в целом, сохраняется и в его высших сферах.

«Петербургский большой свет хотя и находится в соотношении к жизни придворной, но тем не менее имеет и некоторую самостоятельность: он похож на многочисленную свадьбу, состоящую из одних и тех же лиц и постоянно перебирающуюся из одного места на другое. Образует он как бы гласное фран-масонство, весьма благосклонное к своим порокам и грешным воспоминаниям, но очень сердитое и разборчивое относительно несоблюдения некоторых его наружных условий. Впрочем, этот большой свет, и по лицемерию своему, и по неопределительности своих очертаний, с каждым днем становился менее влиятельным в общественном мнении. От этого в Петербурге и возник новый большой свет... Этот, уже процеженный, очищенный, хотя в смысле родовой безукоризненности, строго избранный кружок отделился от толпы, как *status in statu*, и по-настоящему должен именоваться – большим светик» (VIII, 72).

«Процеженный» «большой светик» тщательно оберегает строгую замкнутость своего узкого «кружка», будучи отчужденным не только от всей России, но и от «большого света», противопоставляя его французам свою англоманию:

«В большом светике англомания установилась краеугольным основанием; кухня английская, экипажи и ливреи – английские, язык

английский, платья, перчатки, духи, лекарства, писчая бумага, карандаши, сафьянные изделия и все, необходимое для домашнего обихода, выписывается прямо из Англии. Этим светик ставит себя в стороне от простых смертных и удерживает за собою значение избранно-тонко-аристократическое, брюзгливое, замыкающееся в кичливой важности» (VIII, 72).

Сама связь слов «*большой*» (значительный по размерам, величине и силе) и «*светик*» с его уменьшительным суффиксом, казалось бы, парадоксальна. Но у Соллогуба сочетание несочетаемого приобретает особый иронический смысл: претензии «светика» на «большестъ» (в плане его значимости в жизни общества, страны) несостоятельны в силу его тщательно оберегаемой кастовости, абсолютной отъединенности «от толпы», от всей «Земли Русской».

Петр Ардаров, принадлежа к «большому свету», на протяжении всего повествования будет неоднократно стремиться выйти за его пределы («*через*» его «*край*»), и каждое возвращение в свой круг будет сопровождаться новым, все более сильным разочарованием¹. Выход на «большую дорогу» жизни из тесного светского мирка дает герою возможность познания миров других людей, принадлежащих к самым разным социальным слоям, возможность познания России.

Свою родину Ардаров словно бы впервые увидит, возвращаясь с тяжелым сердцем «из дальних, чужих краев», из Флоренции, куда он, движимый «сыновней любовью», отправился, чтобы повидаться с матерью (но эта встреча не оправдала его ожиданий: он «натолкнулся на очерствевшую бессердечность»).

«Ардарову казалось, что к нему навстречу бежит покрытая белым саваном, пустынная, необъятная *родина*, приветствуя возвращение его из дальних, *чужих* краев. В завывании вьюги, в морозном скрипе как бы слышался стон земли *родной*, призыв ее... <...> Ширь, гладь, бесконечность, мертвенность... И везде, куда ни взглянешь, рыхлая, белеющая, раскинутая скатерть, как бы окаменевшая под взмахами метели и рассыпчатого снега... Ни звука не пронесется, ни птица не пролетит... Тяжело...» (VI, 68).

¹ О многозначности смысла заглавия романа - далее.

После «картин цветущей итальянской природы» суровость «необъятных» российских просторов, скованных зимней стужей, «покрытых белым саваном», и отчаянная повсеместная «нужда» бросятся ему в глаза:

«Вот тащатся крестьянские розвальни, лошадкой правит маленький мальчик, повязанный матерним платком и в отцовских рукавицах...

- Ах ты, нужда, нужда! – почти вслух сказал Ардаров, - вот где надо поучиться терпеть и работать...».

«В завывании вьюги» он как бы услышит призыв «земли родной»: «Не о себе думай! Не о своей тоске тоскуй! Что значат твои личные дела перед скорбью родного края! » (VI, 68).

Позднее, когда Ардаров поступит на службу и по служебным делам будет совершать поездки по Сибири, обследуя места заключения, перед ним раскроется «целый мир скрытого безобразия и отчаяния».

«Везде посещал он остроги – эти *притоны народных пороков и случайных злополучий*. Некоторые из них оставили в его памяти неизгладимое впечатление. Кого только тут не было! Выжидавшие следствия, суда и экзекуции, задержанные по справкам, наказанные судом; приговоренные обществами, вместе с семьями, следовавшими обязательно; приговоренные судом с семьями, следовавшими добровольно... – словом, всякий сброд. Тут были и непомнящие родства, и нищие, следовавшие в Сибирь по собственной охоте.

Перед Ардаровым мелькали *какие-то едва дышащие существа в зловонии, мраке, грязи и страшной тесноте, – полунагие, полупьяные, тощие, голодные привидения, скученные и скорченные по нарам*. Воздуха тут не было » (IX, 81).

Многие и многие «несчастные» пройдут перед глазами героя: острожники, «едва дышащие существа», обреченные жить в нечеловеческих условиях, порождающих разврат и умножающих зло, беглые каторжники и бродяги – «сироты бездомные», «собственно не люди» даже, «забытые, отпетые» - «всякий сброд».

Но самым страшным доказательством вопиющей несправедливости социального устройства, жестокости законов и всей российской судебной системы станут для Ардарова «пересыльные дети». В Екатеринбурге он увидит «целую камеру,

наполненную пересыльными детьми»; в Тюмени он узнает, что «число таковых, перегоняемых через заставу, определяется сотнями и даже тысячами в год» (IX, 82).

«В совершенно новом свете» после этих поездок по необъятным российским просторам предстанет перед Петром Ардаровым петербургское высшее общество. Это именно через призму его восприятия возникает в романе образ Петербурга как города чиновного, бюрократического, «лихорадочно» занятого ненужными, бесполезными делами, исповедующего «религию эгоизма», отъединенного от всей России: «Петербург был сам по себе, Россия – сама по себе» (VII, 71).

Последнее возвращение Ардарова в Петербург после расставания с Натальей Львовной оказывается самым кратким: герой окажется в нем проездом по пути в «ташкентскую экспедицию». Смерть героя в далеком (от Петербурга) Оренбурге символизирует его окончательное отпадение от столичного света, российского центра. Утрата связи с аристократической средой проявится и в том, что законный сын и наследник Петра Ардарова умрет в младенчестве. В петербургском «большом светике» княжескому роду Ардаровых более нет места.

Несмотря на наличие побочных сюжетных линий, связанных с историями отношений Ардарова с другими персонажами (за пределами «большого светика»), его конфликт со своей светской средой остается главным в романе: к нему стягиваются все нити действия. Где бы герой ни находился, он постоянно ощущает свою зависимость от этой среды, преодолеть которую он пытался в течение всей своей жизни.

С образом петербургского высшего света в художественной структуре романа соотносится образ провинциального общества, представляющего собой уродливую карикатуру первого. Жизнь в губернском городе подчиняется тем же законам, что и жизнь в столице империи: здесь «кипит» та же «бумажная» работа, еще более бессмысленная и никому не нужная, которой предается, например, в своем «начальственном» кабинете губернатор, приняв «суровый, даже начальственный вид»:

«Сперва распечатал он пакеты в “собственные руки”, потом сложил бумаги аккуратно одну на другую, и уж тогда только начал разбирать их поочередно, начиная с конца. На первых шести он черкнул сбоку синим карандашом: “к сведению”; на седьмой он расчеркнулся красным карандашом крупными буквами: “доложить”. <...> На донесениях о пожарах и найденных мертвых телах, красная резолюция выражалась резко: “немедленно сообщить министру внутренних дел...”. <...> Всем домогательствам о пособиях и выдаче денег - “отказать”... затем кое-что “сообразить”, кое-что “препроводить” к разным ведомствам и лицам на обсуждение, кое-что “оставить без последствий”» (XIV, 355).

Следствием таких «неусыпных бдений» является «отличный порядок» во вверенной начальнику губернии. Правда, в рыбных лавках «пованивает, сильно пованивает», «в дощатом тротуаре доска провалилась» («кто-нибудь себе шею, пожалуй, сломает»), «огромная собака, злющая такая, бешеная – небешеная», кидается на людей; «трех замертво пьяных на улице подобрали; на базаре двух воришек связали...». Но это, с точки зрения губернского начальства, мелочи, в целом «все идет превосходно».

Здесь так же, как и в Петербурге, чинопочитание и заискивание перед вышестоящим начальством – условие успешной карьеры («удача по службе» «молодого правителя канцелярии» Ельпидифорского, «малого очень способного», автора «великолепной» записки «о мероприятиях против саранчи», - тому подтверждение).

Здесь, подражая столичному бомонду, дают балы («Труды трудами, а удовольствия удовольствиями»). И с раннего утра перед «ожидаемым праздником» по улицам «шмыгают горничные с записочками и картонками», «примеряются новые фраки, разглаживаются новые юбки, пригоняются лифы, взбиваются шиньоны», «обмываются и чистятся разные экипажи», «колодники арестантской роты уныло метут улицы»... Народ «со всех концов города» сбегается «на площадь перед губернаторским домом» (XV, 364). Словом, губернский город живет «насыщенной» жизнью. Правда, на балах в провинции, в отличие от столицы, публика бывает самая разношерстная - «всякий сброд» («Это не бал совсем... Это - толкучий рынок!..» - с раздражением говорит губернаторша). И хотя чиновники,

«начиная с чина коллежского секретаря», завиваются по этому торжественному случаю у «французского парикмахера» и натягивают «лайковые перчатки», но все-таки они, несмотря на все их старания, «мелкая сошка». И губернаторше порой требуется немалое усилие, чтобы, «закусив губы», терпеть на балу присутствие какой-нибудь «нечиновной» дамы, вроде, например, «хорошенькой» жены аптекаря, «дочери повивальной бабки».

Подобно столице, в провинции также имеются свои увеселительные заведения, например «семейный сад» - «приют семейных отдохновений», которому покровительствует сам губернатор. Здесь устраиваются представления, «чтобы народ приобретал некоторые познания в хореографии, музыке и декламации». И хотя актеры в «истертых» платьях поют «что-то глупое и безобразное до тошноты», «приторно, с дряхлым чувством», «закатывая глаза» и «всхлипывая», публика, тем не менее, довольна. Постепенно возбуждаясь (когда, наконец, настанет очередь канкана), она «разражается аплодисментами», и «несколько дешевых букетов» местных «меломанов» летят к ногам «первой в губернии» шансонетки. Петру Ардарову (губернское общество, как и высшее петербургское, также дается в его восприятии) все эти потуги на светскость и «культурность» кажутся удручающе нелепыми: «Общее впечатление было до крайности скорбное...» (XIV, 362). В этом провинциальном мирке, лицемерном и тщеславном, ему также неуютно и одиноко, как и в петербургском «большом светике»

Ограниченному, замкнутому пространству Петербурга и подражающей ему провинции в романе противостоит мир Кавказа, открытый и безграничный:

«В небе темно-синем горело палящее солнце, трепетно освещая зеленую тишь Алазанских виноградников. Далее чернел лес... а за лесом уже подымались постепенно горы Кавказского хребта с зубчатыми вершинами, и высоко над ними, грозный и одинокий, угрюмо царил вечно белый, вечно безмолвный, вечно задумчивый Казбек» (III, 528-529).

«Постепенно» вырастающие «зубчатые вершины» кавказских гор, чернеющий вдаль лес, сияющее на безоблачном «темно-синем» небе «палящее солнце» бесконечно раздвигают

пространственные границы ввысь и вширь, отодвигая все далее и далее линию горизонта. В этом огромном ярко расцвеченном мире («палящее *солнце*», «небо *темно-синее*», «*зеленая* тишь... виноградников», «*чернел*» лес, «*белый*» Казбек) время устремлено в *вечность* («вечно белый, вечно безмолвный, вечно задумчивый Казбек»). Мир Кавказа, развертывающийся по горизонтали и вертикали, становится важнейшей составляющей романного «большого» мира.

Все, что было важным в «большом светике» (богатство, титул, связи, карьера и пр.), здесь, на Кавказе, оказывается не важным, не настоящим, отходит на второй план. Именно на Кавказе, участвуя в военных операциях, Петр Ардаров демонстрирует такие качества своего характера, которые не могли проявиться в пределах светских гостиных. Только здесь поручик Ардаров мог совершить героический поступок, растрогавший и взволновавший «старого кавказца» – командира эскадрона:

«И, воспламененный гневом и радостью, старый кавказец высоко поднял заслуженную папаху над седевшей уже головой, и первый крикнул “ура!”... Затем капитан три раза обнял сконфуженного героя, как отец обнимает отличившегося сына.

– Благодарю вас, князь! – сказал он взволнованным голосом, – вы делаете честь нашему полку. Вы настоящий кавказец: мы только сегодня вас узнали. Вы нам свой теперь, близкий, товарищ, брат родной» (III, 532).

Петр Ардаров становится «своим», «нашим», «настоящим кавказцем» в мире, где человек проверяется на прочность. Он выдерживает это испытание. Тема семьи, важная в романе, выходит на первый план («как *отец* обнимает отличившегося сына»; «вы нам... *брат родной*»). Но в родстве оказываются люди, изначально не принадлежащие к одному роду, что возможно только в мире «естественном», где нет социальной иерархии, где все равны и где ценятся дружество, товарищество, братство. А потому не испугавшийся «кровожадных лезгин», проявивший героизм поручик Ардаров не просто «близкий», «товарищ», но – «сын», «брат родной». «Зачисление» главного

героя «старым» капитаном в разряд *«настоящих кавказцев»* – это высшая похвала, которую может заслужить офицер¹.

Именно на Кавказе, где жизнь человеческая и простые человеческие отношения, основанные на понимании и сочувствии, – истинные ценности, Ардаров впервые в своей жизни встретится с настоящей любовью.

Спустя 16 лет после пребывания на Кавказе Петр Ардаров, проезжая через захудалый уездный городок, неожиданно вспомнит «Кахетию, Алазанскую долину и весь этот чудный край», и в его памяти оживет ряд дорогих ему картин:

«Вот опять перед ним этот пояс снежных гор, охватывающий собою поля виноградников... Здесь, на плоской крыше, под алый отблеск догорающей зари, плавно кружатся в лезгинке стройные девушки в толпе белых, скорченных на короточках старушек, без устали хлопающих в ладоши². Там стрелою слетел с кручи всадник- грузин в бархатном кафтани, на изукрашенном коне...» (XI, 180).

Ардаров как будто бы наяву увидит Кавказ (что передается глаголом и глагольными формами настоящего времени – «охватывающий», «кружатся», «хлопающих»). Неоглядная ширь (даже не поле, но – *«поля»* виноградников), устремленность ввысь (*«снежные горы»*), свобода и динамизм (*«кружащиеся»* в танце «стройные девушки» в «алом отблеске догорающей зари», *«стрелою»* слетающий «с кручи» «всадник-грузин») и одновременно – самодостаточность, отделенность от других миров (*«охватывающий»* поля виноградников *«пояс снежных*

¹ Уместно в этой связи вспомнить размышления М.Ю. Лермонтова о том, что такое «настоящий кавказец»: это «человек удивительный, достойный всякого уважения и участия»; он «кидается всюду», «где только провизжала одна пуля», «думает поймать руками десятка два горцев, ему снятся страшные битвы, реки крови и генеральские эполеты. Он во сне совершает рыцарские подвиги...» и т.д. (см.: *Лермонтов М.Ю. Кавказец* // Лермонтов М.Ю. Сочинения : в 6 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1957. Т. 6. С. 348-349).

² На странице романа Соллогуба словно оживает карандашный рисунок М.Ю. Лермонтова «Лезгинка» («Пляска грузинок на плоской кровле», 1837), на котором изображена типичная для Кавказа сценка: девушки танцуют лезгинку под звук бубна на плоской кровле тифлисского дома; на переднем плане среди сидящих хлопающих девушек пожилая грузинка, также сидящая на короточках и ударяющая в ладоши в такт мерно звучащему бубну (см.: Лермонтов. Картины, Акварели. Рисунки / сост. Е.А. Ковалевская. М. : Изобразительное искусство, 1980. С.194, 244).

гор») – характерные пространственно-временные приметы Кавказа.

Если миру «большого светика» Петербурга присуща статика (здесь время бессобытийно, циклично, а потому кажется почти становившимся¹), то миру Кавказа свойственны природная естественная динамика и в то же время неизменность, но эта неизменность особого рода. В образе Кавказа акцентируются знаки вечности бытия, единения старого и молодого на празднике жизни (танцующие «стройные *девушки*» и «без усталости хлопающие» им в «ладоши» «*старушки*»). Мир людей и природный мир здесь гармонично сосуществуют.

Образу Кавказа в романе близок пространственно-временной локус богатой помещичьей усадьбы Сумбуровки. В создании образа этого «дворянского гнезда» важная роль принадлежит картинам природы, прежде всего пейзажу, сопровождающему ночной разговор Петра Ардарова и «барышни», хозяйки Сумбуровки Натальи Львовны.

«Ночь стояла тихая, теплая, светлая, упоительная. На синем куполе безоблачного неба мириадами сверкали яркие блески рассыпанных в беспорядке звезд и звездочек. Полный месяц разливал матовый свет на степную гладь окрестности. По заснувшей зыби широкой реки горела серебром подвижная полоса как бы скованного света. Кое-где виднелись на берегу огоньки рыбаков. А там – низменный песчаный берег и степь без конца, – степь пустая, ковыльная, без куста и посева, степь ровная, гладкая, без конца...» (XII, 191–192).

«Роскошная украинская ночь» в описании Соллогуба предстает живой, одухотворенной: ее можно не только видеть, но и «слушать» («*тихая*»), чувствовать («*теплая*»), наслаждаться ею («*упоительная*»). Устремленность ввысь («*купол безоблачного неба*», на котором ясно выделяются «полный месяц», «звезды и звездочки») и раскинутость вширь («степная гладь» «*без конца*», уходящая «*далеко – далеко*» за горизонт, «*широкая река*») придают особую объемность, наглядную «выпуклость» этой картине. Состояние покоя и умиротворенности, в котором пребывает природа («*тихая*»,

¹ «Где нет событий, – нет и времени» (Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. С. 213).

«упоительная» ночь, «заснувшая зыбь» реки), и какая-то особенная «светлость» южной ночи («светлая ночь», «матовый свет», разливающийся от «полного месяца», «яркие блески» «звезд и звездочек», горящая «серебром подвижная полоса как бы скованного света», «огоньки рыбаков» на берегу) завораживают героев, настраивая их на поэтический лад.

Масштабность окружающего мира (Кавказ), воссозданного в романе, сужается до пределов сравнительно небольшой дворянской усадьбы – Сумбуровки, что позволяет писателю сосредоточиться на раскрытии внутренних состояний героев. С момента знакомства героев существенно меняется характер развития сюжета. Теперь «двигателем» сюжета являются уже не перемещения по «большой дороге» жизни главного действующего лица, но свободное развитие любовного чувства. Ардаров и Наталья Львовна всецело уходят в мир своих переживаний. Для них время как будто останавливается, концентрируясь в одной точке пространства.

Петербург и провинция, Кавказ и Сумбуровка – пространственно-временные локусы, находящиеся в пределах мира «своего», российского. В структуре романа есть и миры «чужие», выходящие за пределы, за «край» России: Флоренция и Париж, Швейцария, лишь упоминаемые Германия, Америка, «азиатские страны» и др. Соллогуб не воссоздает в романе образы «чужих» стран, по которым путешествует его герой, один или вместе с любимой женщиной, как он это делает, воплощая образ «Земли Русской» в ее противоречивом единстве и многообразии. Ни одна из стран не стала для Ардарова «своей» – землей, которой бы ему хотелось «*послужить*». Даже пребывание в прекрасной солнечной Флоренции (где его ждет «прискорбное разочарование» от осознания «нравственной пустоты и ничтожества» матери, оставившей его еще ребенком и «ни разу» даже не спросившей его при встрече «о детстве и юности, о службе, о планах, надеждах и стремлениях...» - VI, 68) или «столице мира» – Париже, «блестящем, шумном городе» (где он расстанется навсегда с Натальей Львовной, с женщиной, которую он будет продолжать «любить, беззаветно, единственно, свято») – не может погасить любовь героя к неприветливой,

«суровой», но *своей* «Земле Русской», измученному и усталому, но *своему* народу.

Представленный разными пространственно-временными локусами художественный мир небольшого по объему романа «Через край» многонаселен. Соллогуб создает целую галерею персонажей, каждый из которых обладает своим индивидуальным обликом. Даже представители света непохожи друг на друга, несмотря на нивелирующую личность регламентированность их образа жизни, подчиненность раз и навсегда принятым в этом обществе правилам и нормам. Так, отец главного героя – князь Андрей Петрович Ардаров – настоящий «русский барин» «в полном значении этого слова», лишенный «рабского низкопоклонства» перед «сильными мира сего» и «чванного пренебрежения» с нижестоящими, оставивший сыну «имя честное без пятна и укора», – представляет полную противоположность своей эгоистичной жене, «женщине страстной и развратной», разрушившей семью и не испытывающей при этом ни малейших укоров совести. Княгиня Наталья Петровна Горицына, как и ее брат, князь Ардаров, твердо следует в своей жизни нравственным принципам («Весь Петербург знал, как выгнала она от себя высокопоставленного царского любимца за то, что тот покусился завладеть чужим именем» - X, 546) . Умудренная жизненным опытом, она стала по существу наставником своего племянника, с малолетства лишенного материнской ласки и попечительства. Тесть Петра Ардарова - сенатор Поликарп Юрьевич Суханов, «уроженец и старый дворянин Тамбовской губернии», «человек тихий и сговорчивый», хотя, впрочем, порой и упрямый «до ожесточения» (такие типы «на святой Руси нередки»), - вопреки светской моде «держался русских преданий» и обычаев, также представляя полную противоположность своей чванливой и «непомерно гордой» супруге «из влиятельного когда-то немецкого рода» Зейн-Мейн-Дрихсбургаузенов, имевшего «старинный замок, 7 принцев и армию в 4 человека». Разные характеры имеют даже родные сестры Сухановы, Старшая, Долли, вышедшая замуж за светлейшего князя Ленщикова, «владельца огромного состояния», при всей своей самостоятельности, «решительности нрава» и «любви к

правдивости», кажется, вполне довольна той ролью «первенствующей звезды», которую она играет в петербургском «большом светике». Всегда неизменно холодная, бесстрастная, расчетливая и осторожная Низи, ставшая женой Петра Ардарова без любви и не ожидавшая никакой ответной любви с его стороны. Прямая противоположность старших сестер - младшая Тата, Татьяна, о которой можно сказать пушкинскими словами: «она в семье своей родной казалась девочкой чужой»: чистая и светлая душа, способная любить и сострадать, готовая к самопожертвованию. Закономерным является итог ее духовных исканий: в конце романа мы встречаемся с героиней, порвавшей со светской средой, ставшей сестрой милосердия. Таким образом, в романе возникает значительно более сложный, нежели в светских повестях, образ высшего общества.

Совершая по делам службы поездки по России, путешествуя по зарубежью, Ардаров встречается с разными людьми. Одни встречи оставляют неизгладимый след в жизни героя, как, например, встреча с Дарьей Андреевной и ее мужем штаб-лекарем Кондратием Филипповичем. И в этом случае Соллогуб с особой тщательностью рисует образы этих персонажей. Автор уделяет внимание и персонажам, которые «сопровождают» образы основных героев, делая их запоминающимися. Это верные слуги: няня Аграфена Петровна, беззаветно любящая Наталью Львовну, которая не смогла перенести разлуку с «барышней» и умерла с горя, «правильнее – *истаяла*» после ее отъезда за границу; преданный слуга Петра Ардарова - англичанин Джон, переживающий смерть своего хозяина как личную, невозполнимую утрату («Тата тихим шепотом повторяла молитвы, а из соседней комнаты доносилось *деревянное рыдание* Джона...» - XX, 561).

Другие встречи оказываются мимолетными, случайными, как это обычно и бывает на «большой дороге». Эпизодические персонажи изображаются Соллогубом скупыми, но при этом яркими штрихами, позволяющими раскрыть самую суть их характеров. Например, только раз появится на страницах романа образ еврея-корчмаря. Но эпизод встречи Ардарова с этим персонажем воссоздан так живо, с такой точностью выразительных деталей, что он запоминается читателем.

«На стук подъехавшего экипажа, из корчмы выбежал старый, худощавый еврей. Под грязной его ермолкой вились колечками седые пейсики; по сторонам орлиного носа радостно сверкали бойкие живые глаза. Из-под длинных фалд дырявого ситцевого халата виднелись костлявые ноги в длинных чулках и грязных туфлях. В руках держал он фонарь. Остап [кучер Дарьи Андреевны – С.Е., Н.В.] без спроса выхватил у него фонарь и обошел коляску со всех сторон. Тут он с бешенством топнул ногой прямо в лужу и не удержался от крепкого слова:

– Э! щоб тоби с миста не зыхаты! – крикнул он. – Шина лопнула.

Лицо корчмаря просияло еще более. Он кинулся к расшатавшемуся колесу и зататорил:

– Вай мир! Лопнула... завсем лопнула!.. А починить теперь не можно. Ночевать надо. Счастье ваше... квартира у меня – что не надо лучше. <...> И кровать большая, и тюфак... Ай, ай, сколько подушек!.. И сахар-рафинад, и ром, что лучше не бывает... <...> Милости просим!

И согнувшись в три погибели, еврей указывал дорогу» (XI, 181–182).

Обращаясь к традиционному (со времен Гоголя и натуральной школ) для русской литературы XIX века варианту решения проблемы «характер и обстоятельства», Соллогуб акцентирует зависимость личности от среды. Поэтому важным становится изображение жилища, в котором ютится семейство корчмаря: на всем видимая печать бедности и нужды.

«В предложенной Ардарову комнате, в облаке пуха, шевелились, пищали, плакали среди всякой рухляди полунагие жиденята, со взъерошенными головами, и суежилась испуганная жидовка при свете догорающего в бутылке сального огарка. На глиняном, изрытом полу валялись кадки, кубышки, кульки, мешки, связки чего-то неопределенного и т.д. К стене бурого цвета и у окошечка были приставлены две скамейки и поломанный стол» (XI, 181–182).

В свете изображаемого становится понятной подчеркнуто уничижительная манера поведения героя («на стук подъехавшего экипажа» «старый» человек «выбежал», «кинулся к расшатавшемуся колесу»; указывая дорогу приехавшим, он согнулся «в три погибели»; кучер, везущий состоятельного путешественника, может надменно продемонстрировать ему свое превосходство, «без спроса» «выхватив» у него фонарь). Но

вместе с тем в еврее-корчмаре отмечен и ясный ум, и какая-то особенная, заложенная, вероятно, на генетическом уровне жизнестойкость, о чем свидетельствуют *«бойкие живые глаза»*, которые *«радостно сверкали»* на его лице. Соллогубу удастся передать национальную специфику образа персонажа, что достигается не только благодаря использованию характерных портретных деталей (*«седые пейсики»*, выющиеся *«под грязной ермолкой»*, *«орлиный нос»*), но и с помощью мастерски, буквально одной фразой, переданному колориту торопливой (*«затараторил»*) еврейской речи (*«Вай мир!»*, *«починить теперь не можно»*, *«квартира у меня – что не надо лучше»*, *«Ай, ай...»*), который особенно заметен на фоне *«крепкой»* и *«сочной»* украинской *«мови»* (*«Э! щоб тобі с миста не зыхаты!»*, *«Та бренешь, бисов жид! эх, бренешь!..»*).

Так же колоритен и образ кучера-«малоросса», встречающего по поручению Дарьи Андреевны Ардарова, – носителя упомянутой *«мови»*.

«– Кто здесь от Дарьи Андреевны Колпиной? – крикнул Ардаров.

На последней ступеньке крыльца зашевелилась какая-то черная масса, которую Ардаров принял сначала за кучу лохмотья, – и из-под дырявой старой попоны стало выползать какое-то существо, кряхтя, потягиваясь и зевая.

– *Чого?* – отозвалось это существо.

– Ты прислан от Дарьи Андреевны Колпиной?

– *Вид Колпихи?*

– Да!

– Дарьи Андреевны?

– Да!

– С хутора Кудашевки?

– Да!

Малоросс словно соображал что-то и затем сказал:

– *Атож – ма-буть и мы!..*

– Лошади у тебя есть? – спросил Ардаров.

– *Та кони е... и дрындуля е, и овес е, та усе тут... А вас, панэ, пидозвольте спытатыс, як вас прозываты?*

– Князь Ардаров.

– *Еге! так и есть, так и барыня казала – до князя! Та се, бач іе записочку нам переказовали...*

<...> Кучер направился к забору, где стояло разнузданная четвертня... и вошел с лошадьми в дружелюбный разговор, не

особенно торопясь с закладкою» (XI, 178-179).

Образ степенного украинца-кучера Остапа, знающего себе цену и не робеющего перед господами, возникает по контрасту с образом суетливого еврея-корчмаря, заискивающего перед приезжими. Поначалу он кажется каким-то аморфным «существом» («зашевелилась *какая-то черная масса*»), неловким и даже ленивым («стало *выползать* какое-то существо, *кряхтя, потягиваясь и зевая*»). Но кучер мгновенно преображается, когда берется за привычную и, очевидно, любимую работу (об этом свидетельствует, в частности, его отношение к лошадям, с которыми он, запрягая их, ведет «*дружелюбный разговор*»): «Остап *не без удали* сидел на козлах. *Ловко* подобрав возжи, он *лихо* взмахнул кнутом, - и четверня *дружно* подхватила экипаж» (XI, 178-179).

Речь кучера-«малоросса», в сравнении с торопливой речью корчмаря, немногословная, неспешная и тоже, как будто, ленивая: «*протянул* Остап», «*равнодушно* ответил кучер» (и это в тот самый момент, когда «раздался оглушительный треск», «черную завесу неба» стали «*рассекать*» молнии, «разом рванул порывистый вихрь» и «хлынул ливень»). Неспешность речи Остапа - это проявление характера человека, уверенного в себе.

Так, психологически точно в диалогах раскрываются герои не только разных социальных статусов, но и разных национальностей. В диалогах сталкиваются разные «субъектные сферы», сознания самых разных людей, «отделенных друг от друга социально, географически». Диалог способствует показу различных способов мышления и выражения персонажей; в нем «раскрываются характеры, “идеи” и “страсти” героев». В свое время М.М. Бахтин назвал это «романным разноречием»¹.

Так же ситуативно, как и образы еврея-корчмаря, кучера-малоросса, на короткое время появится в романе некто Хворков, сослуживец Ардарова по полку в бытность его на Кавказе. Автор не только дает Хворкову резко отрицательную характеристику («отличался нравом назойливым, дерзким, придирчивым, несносным»), но и показывает его «в деле», в котором и раскрывается истинная сущность этого персонажа.

¹ Бахтин М.М. Эпос и роман. С. 180.

Хворков, оскорбивший Ардарова на именинах эскадронного командира («Мы у маменьки под юбочкой воспитываемся... Мы белоручки... Здоровье наше нежное... <...>... почел бы себе за великое счастье хорошенько проучить высокопоставленную вашу особу» - III, 529) и вынужденный после этого, против своей воли, принять участие в рекогносцировке, оказывается трусом. Тогда как «белоручка» Ардаров отважно действует как настоящий герой. В качестве «послесловия» к этому романному эпизоду иронически сообщается, что Хворков, никогда более «не показывавшийся» на Кавказе, «ни в эскадроне, ни в полку», «очутился в недалеком сибирском городе», где неизменно ходил «в черкесском платье, с кинжалом, шашкой и пистолетами» (III, 533)¹.

Одним из самых ярких эпизодов романа является «случайная» встреча в «сибирских дебрях» Ардарова с Савелием Фокиным при трагических для последнего обстоятельствах:

«Ехал он [Ардаров – С.Е., Н.В.] в кибитке по белой безбрежной пустыне; был сильный мороз, и бушевала вьюга... <...> На гладком снеге лежало вытянувшись голое тело мертвого мальчика. К дереву прислонилась полулежа молодая женщина-крестьянка, с лицом измученным, но еще красивым. Она прикрывалась тулупом, держа на руках грудного ребенка, а из-под дырявого меха выглядывало красное личико девочки лет четырех. Рядом с ними стоял угрюмый, плечистый мужик с черною, как смоль, бородою. Тулуп он отдал семье, сам же остался в холщевой рубахе, ноги обвил сеном, перевязанным веревками, а тело прикрыл рубищами, снятыми с мертвого ребенка; голова была повязана тряпкою» (IX, 82).

История Савелия Фокина – самая «правдивая» и «печальная»: «кладное» житие этого «работящего, исправного», непьющего («даже в самые большие праздники не запивал») крестьянина в одночасье оборвалось. За расправу над волостным писарем, домогавшимся его красавицы-жены, Савелий Фокин был сурово наказан, получив двухлетний срок тюремного

¹ Этот персонаж Соллогуба в какой-то степени напоминает описанный Л.Н. Толстым в рассказе «Набег» (1853) тип «удальца-джигита», «образовавшегося по Марлинскому и Лермонтову», который «смотрит на Кавказ не иначе, как сквозь призму героев нашего времени, Мулла-Нуров и т.п.», представляя сниженный и даже карикатурный его вариант.

заключения. «Безропотно, тихо, примерно» вытерпев срок, вернулся в родное село, где «душа его осталась», но был изгнан «обществом» как «тюремный» и снова наказан «навечной» ссылкой в Сибирь со всем семейством («Идите, мол, дохнуть на все четыре стороны, куда глаза глядят!»). Соллогуб и в этом случае «досказывает» скорбную «повесть» Савелия Фокина, который, сбежав, очевидно, из Сибири (а значит можно предполагать трагический финал истории его семьи), «в отместку односельчанам за свою несправедливую ссылку» поджигает родное село (XXI, 562).

В произведении, посвященном изображению судьбы героя-дворянина, возникает колоритный образ русского крестьянина, хозяина и труженика, который в «*через-крайних*» обстоятельствах, доведенный до отчаяния становится «беглым бродягой», бунтарем-одиночкой. В этой типичной, с точки зрения автора, «*заурядной* повести» «крестьянина одной из приднепровских губерний» отразились и трагическое положение русского крестьянства, и самый острый разлад «переворотившейся» пореформенной эпохи.

Встреча Ардарова с крестьянином Савелием Фокиным, как и другие «дорожные» встречи, который никогда не могли бы состояться, если бы герой-дворянин оставался в пределах своего круга, открывали ему окружающую действительность с новой, неизвестной ему, подчас трагической стороны, способствуя изменению его сознания.

Эпизодические персонажи, появляясь на краткий миг на страницах романа, не только предстают со своими характерами, судьбами, способствуя созданию по-романному широкого социального фона, но и позволяют полнее раскрыть характер главного героя, непосредственно вступающего с ними в самые разнообразные контакты и отношения. Так, в эпизоде встречи с замерзающим в сибирской тайге семейством Савелия Фокина («был сильный мороз, и бушевала выюга») в полной мере обнаруживается сострадающая и деятельная натура главного героя, который, едва завидев «несчастных», «приказал становиться и *побежал*» к ним. С помощью своего камердинера Джона он сделал все, что возможно было сделать для ссыльных в этих трагических обстоятельствах («приютил и обогрел их и

подобрал “мертвенького”» мальчика – сына Савелия Фокина, доставил к месту назначения), спасая, таким образом, от верной гибели целое семейство. А потом еще и «щедро одарил семью Фокина». На кладбище, во время похорон сына, Савелий Фокин, «повалившись в ноги» Ардарову, рыдая, скажет: «Мы – вечные твои молеельщики!.. И если тебе нужен будет на что верный человек, - кликни только Савелия Фокина: животом лягу за тебя!...» (IX, 84). Повествование о судьбе личной (история героя-дворянина), таким образом, переплетается с повествованием о судьбе народной (типичность, «заурядность» истории крестьянина Савелия Фокина подчеркнута в романе).

Персонажи романа очень плотно вмещены в предметный, вещественный мир. Поэтому, вводя в роман то или иное действующее лицо, Соллогуб нередко обращается к своему излюбленному приему характеристики персонажа через описание его дома (уже знакомому по светским повестям). Сравним описания интерьеров жилищ двух героинь – Натальи Львовны и матери Ардарова.

«Гости направились в гостиную [Натальи Львовны – С.Е., Н.В.], убранную мебелью времен Людовика XVI, из красного дерева, с блестящими медными украшениями; потом повернули в угловой кабинет, убранный по стенам картинами, древним фарфором, статуями, венецианскими зеркалами. У мраморного белого камина с дорогими часами и разными художественными безделками, стояло на смирнском ковре низкое, длинное кресло, обитое богатою японскою материей. К нему, под узорчато-расшитыми шелком и золотом салфетками, примыкали с разных сторон различной величины столики, с разбросанными на них газетами, брошюрами, фотографиями, вышиваньями, корзинами, шкатулками разнообразных стилей и времен. У стены красовался резной шкаф эпохи Генриха II, наполненный книгами исторического, философского содержания, а также и по классической литературе. К окну был придвинут вызолоченный письменный стол с богатыми принадлежностями. Перед столом, на мольберте, висели два портрета, изображавшие молодого генерала и женщину редкой красоты. Обивка диванов, кресел и занавеси была из японской вышитой материи, комната блистала щегольством и пышностью. Хозяйка дернула за шнурок китайской шторы. За сторой оказалась дверь на балкончик с крыльцом, и открылся целый рай цветов и растений» (XII, 188).

Дом Натальи Львовны поражает «щегольством и пышностью»: «картины, древний фарфор, статуйки», камин из белого мрамора с «дорогими часами» и «художественными безделками» на нем, «венецианские зеркала», мебель «из красного дерева» с «медными украшениями» времен Людовика XVI», «резной шкаф эпохи Генриха II», «вызолоченный письменный стол» - на всем печать не только богатства, но и эстетического вкуса хозяйки. Книги разнообразного содержания, не только художественные, но и «исторические», «философские», стоящие на полках в «шкапу», чтением которых могла увлекаться далеко не каждая молодая двадцатидвухлетняя «барышня» - дворянка, свидетельствуют о глубине и серьезности интересов Натальи Львовны («... читала и продолжаю читать», - скажет она Ардарову). Здесь все говорит об образе ее жизни и любимых занятиях хозяйки: и поставленный в удобном месте («придвинутый» «к окну») «письменный стол», и неизменные для дворянок XIX века предметы для «вышиванья», и благоухающий цветник, вид на который открывается взору за дверями балкона. Очевидно, что героиня устроила свой усадебный дом для себя, руководствуясь лишь собственными пристрастиями и вкусом, а не для чужих глаз, чтобы удовлетворить свое тщеславие.

И вместе с тем не может не бросаться в глаза некоторая эклектичность убранства жилища Натальи Львовны: мебель *французская* эпох Людовика XVI и Генриха II, зеркала «венецианские», «смирнский ковер» *турецкий*, диваны и кресла, обитые «японскою материей», «стора» «*китайская*». Смешение «разнообразных стилей и времен», в общем-то, может быть, и обычное для дворянского, тем более усадебного дома, в контексте художественного мира романа оказывается не случайным. В связи с этим невольно вспоминается «балкон» городского дома «бабушки», сестры любимой покойной бабушки Натальи Львовны:

«На деревянном, почерневшем балконе громоздились плетеные ширмы, обтянутые лохмотьями зеленой пожелтевшей китайки. За ними виднелось большое кресло, вышитое по канве, потерявшей уж всякий цвет. Тут же торчал овальный столик карельской березы. На полках из простого дерева можно было различить: сломанный телескоп, старый

медные весы, жестяную высокую сахарницу, битую посуду, банки, ларчики, коробочки, целые груды всякого хлама...» (XIV, 361).

Казалось бы, между описаниями дома Натальи Львовны в Сумбуровке и описанием балкона, которое дает представление обо всем «бабушкином» доме в губернском городе, нет ничего общего. Первое жилище, владелицей которого является цветущая молодая красавица, несет на себе печать роскоши и утонченного вкуса, которым отмечена каждая «безделица» в нем; второе, принадлежащее старухе («Из ума она выжила...»), – «скарёдного хаоса» («целые груды всякого хлама»), от которого «вевало дряхлостью, плесенью и скупостью» («она... все что-то собирает, как Плюшкин...»). Но и там, и там – смешение «разнообразных стилей и времен», а точнее – хаос, сумбур, характеризующий не только вещный, предметный мир, в который погружены героини, но и их внутренний мир. Слова, сказанные Натальей Львовной о бабушке: «У бедной моей бабушки и в голове то же самое, что на балконе...», – как окажется впоследствии, могут быть отнесены и к самой героине, запутавшейся в своей жизни. И далее почти пророчески звучат слова: «Из ума она выжила, но до любви не дожидка». «Не дожидка» до настоящей любви, как окажется позднее, и сама Наталья Львовна, предпочтя ей комфортное безлюбное существование.

Тот же прием характеристики героя через описание вещного, предметного мира использует Соллогуб и при создании образа матери Ардарова.

«Когда с трепетным сердцем подвёхал он [Ардаров – С.Е., Н.В.] к обветшалому пятиоконному дворцу художественного города, – его обдало холодом. В мраморной передней никого не было. В смежной мраморной зале в два света, с почерневшей позолотой и растрескавшимися пилястрами, также ни души... Ардаров вошел в будуар, но в нем никого не было. Самая комната, как приют старой женщины, казалась диковинной: стены обтянуты розовым атласом; в окнах розовые, прозрачные занавеси, обливавшие нежным светом пестрое собрание кушеток, кресел, креслец и табуреток, разбросанных изящно и назначенных для посетителей; местами красовались итальянские шкафчики и столики, заставленные дорогими безделками» (VI, 65).

Безлюдный («*никого не было*», «*ни души*») и как будто необжитый «дворец» матери, «заставленный» множеством фактически не нужных предметов интерьера («собранием кушеток, кресел, креслец и табуреток»), «*дорогими безделками*» (в доме Натальи Львовны, как помним, «безделки» «художественные»), вызывает ощущение «холода», которым так и «обдало» Ардарова (холодный мрамор «передней» и «залы» еще более усиливает это ощущение). За показной роскошью, «назначенной» исключительно «для посетителей», проглядывает не совсем удачно маскируемое материальное неблагополучие («дворец» «*обветшалый*», «зала» с «*почерневшей позолотой и растрескавшимися пилястрами*»). «Диковинный» будуар хозяйки «дворца» (весь в розовом цвете: «стены обтянуты *розовым* атласом; в окнах *розовые*, прозрачные занавеси»), совсем не похожий на «приют *старой* женщины», выдает ее стремление молодиться, скрывать свой возраст, а значит – заниматься только собой. «Пятиоконный дворец» со следами видимого разрушения – не только «холодное», но и «чужое» пространство для Петра Ардарова, который с таким «трепетным сердцем» ждал после долгих лет разлуки встречи со своей матерью и так обманулся в своих ожиданиях.

Холод пространства может согреть только любящее сердце. Дарья Андреевна, ожидая приезда Ардарова, украсит одну из комнат своего дома дорогими его (а потому и ее) сердцу вещами:

«Эта комната, несколько дикая на взгляд завязного европейца, изображала *целую поэму, полную сердечных воспоминаний*. К главной стене приставлена была широкая грузинская тахта, покрытая персидским ковром, мутаками и подушками. Над тафтой по ковру, прибитому к стене, висело всякого рода оружие: лезгинские винтовки, дагестанские и тифлиские кинжалы, турецкие пистолеты, бурки, хевесурские прямые мечи, персидские сабли и палаши драгунские. Все это перемешивалось с азиатскими седлами, уздечками, бубенчиками, колокольчиками, расшитыми попонами, железными шишаками и кольчугами, нагайками, папахами разных видов и другими предметами кавказского обихода. *Словом, от мертвой стены так и веяло живым Кавказом* и боевою тревогою, грозными и милыми доспехами» (XIII, 197).

Подобно светским гостиным и будуарам с множеством «безделок», комната Дарьи Андреевны тоже перегружена вещами, казалось бы, не имеющими практического назначения. Однако ненужные, с точки зрения узко утилитарной, предметы интерьера одухотворены, согреты любовью женщины, «сердечными воспоминаниями» о важных для нее и Ардарова событиях, а потому «мертвые стены» «оживают». Целую жизнь, прошлое и настоящее, историю любви вместило небольшое пространство комнаты. И при всей замкнутости этого пространства вещи, заполнившие его и заключающие в себе «сердечный», «милый» смысл, понятный только посвященным, раздвигают его границы.

Итак, дом героя, вещи, которыми он себя окружает, могут многое сказать об их хозяине. Светская гостиная, заставленная с умыслом разными «дорогими безделками», порой не обладающими эстетической ценностью, не являющимися памятными для их обладателя, – это образ ложного существования, порожденного искаженным сознанием, желанием соответствовать общепринятой «светской» модели поведения, что оборачивается нивелировкой личности, утратой ею истинных человеческих качеств. И, напротив, обустройство жилища вещами нужными и полезными или дорогими сердцу свидетельствует о существовании, наполненном значением и смыслом. Вещный, предметный мир помогает воплотить образ героя во всей его неповторимой индивидуальности, с его особыми привычками и образом жизни (о роли в вещной детали в создании образа главного героя – далее)¹. Но, кроме этого, специфическая художественная предметность (вещность) позволяет сделать наглядным, зримым образ мира в романе.

Создавая роман уже в самом конце жизни, размышляя о духовной эволюции главного типа – «доброго, но безвольного малого» – в условиях русской пореформенной действительности, Соллогуб обращается к своим излюбленным образам, сюжетным

¹ «... Вещь... не обособляется от человека, не заслоняет его, привлекает к себе интерес и внимание как выражение различных форм деятельности человека, состояния его души» (Галанов Б. Живопись словом. Портрет. Пейзаж. Вещь. М. : Сов. писатель, 1974. С. 279).

ходам, разрабатываемым еще в светских повестях. В последнем произведении писатель во многом повторяет и доводит до логического завершения сюжетные коллизии светских повестей 1840-х годов¹. Так, сюжетная линия повести «Аптекарьша» Шарлотта – Фиренгейм находит свое продолжение в романе в отношениях Дарьи Андреевны и Ардарова. И Фиренгейм, и Ардаров сознают, что их любовь (первого – к Шарлотте, второго – к Дарико) была невозможна: представления аристократов о любви разбивались о быт разночинцев («поэзии мешала проза»). Но если в «Аптекарьше» герой испытывает тяжелые муки раскаяния от сознания того, что явился причиной смерти Шарлотты, то в романе ситуация разрешается более прозаическим образом. Со временем Ардаров понимает, что никогда по-настоящему и не любил Дарико, тем более, не смог бы любить ее вечно. Поймет это и смирится с невозможностью взаимного чувства и Дарья Андреевна, с горечью осознавая разность их социальных положений.

Слишком поздно поймут, что упустили счастье, которое было «так возможно», Леонин, герой «Большого света», и Ардаров, вовремя не разглядевшие прекрасных женщин, посланных им судьбой: первый – Наденьку, второй – свою свояченицу Таню. Но если Леонин вынужден будет навсегда оставить ту, «которая рождена была для него, ту, которую он сам рожден был любить», но которая составила счастье другого, то к Ардарову сознание утраты придет уже в самом конце жизни, когда он будет умирать на руках любящей его Тани.

Вполне «разумные» поступки совершают Наталья Львовна и княжна – героиня повести «Медведь». Выгодно и удачно, по мнению света, выйдя замуж, обе героини, тем не менее, обретают в супружестве лишь внешнее благополучие. Чувство вины, осознание того, что они явились причиной глубоких страданий и гибели любимых людей, будет преследовать их до конца жизни.

«Автозаимствование» сюжетов собственных светских повестей с дальнейшим их развитием в жанровых границах

¹ Одним из первых повторение сюжетных ходов («бедность сюжетами») в светских повестях Соллогуба 30 – первой половины 40-х годов отметил В.Э. Вацуро (см.: Вацуро В.Э. Беллетристика Владимира Соллогуба. С. 264).

романа позволило Соллогубу более глубоко и всесторонне исследовать всегда интересовавшую его природу взаимоотношений личности и общества, что, в свою очередь, способствовало созданию именно романного образа мира.

В своеобразный диалог Соллогуб вступает не только с собственным более ранним творчеством, но и со своими современниками. Уже само заглавие его последнего произведения – «Через край» – напоминает символические заглавия романов 1860 – начала 1880-х годов: «Обрыв» (1869) И.А. Гончарова, «Некуда» (1864) Н.С. Лескова, «В водовороте» (1871) А.Ф. Писемского, «В водовороте страстей» (1876) Д.Н. Мамина-Сибиряка, «Без исхода» (1873) и «Омут» (1881) К.М. Станюковича, «Перелом» (1880–1881), «Бездна» (1883–1884, незаверш.) Б.М. Маркевича и др.

Переходность пореформенной поры, когда «все... перевернулось и только укладывается», не могла не отразиться на мировосприятии современников. Понимание российского мира как неустойчивого, находящегося на «*переломе*», зафиксировано в предельно резких и категоричных названиях произведений. Представление о «переломности» эпохи есть и в заглавии соллогубовского романа, что связано с символическим образом «*края*». Но если у современников писателя подчеркивалась ситуация «безысходности» (когда идти уже «*некуда*», ибо дальше – «*обрыв*», «*водоворот*», «*омут*», «*бездна*»), то у Соллогуба в самом названии романа заключена мысль о возможности движения, выхода из сложившегося тупикового положения – «*через*» его «*край*». Выход – в единении с миром «Земли Русской», в обретении «семьи... на родной земле» (к чему на протяжении всего повествования и стремится, хотя и безуспешно, главный герой).

Итак, можно говорить о масштабности художественного мира романа «Через край», который включает в себя и огромный, без-*крайний* (позволим себе такую акцентировку, обусловленную многозначностью слова-образа *край* в романе) мир «Земли Русской» (мир народный, который открывает для себя Ардаров, миры петербургский (светский), провинциальный, усадебный, кавказский), и миры «чужие» (другие страны, по которым путешествует главный герой). Центром романного мира является

Петербург – столица Российской империи – и его «большой свет»: не только потому, что здесь принимаются судьбоносные для страны решения. Отсюда начинается движение главного героя, его жизненный путь (это отправная точка в развитии сюжета), и сюда же он время от времени возвращается, постепенно осозная свою чуждость свету, но не имея достаточных сил, чтобы пойти на окончательный разрыв с ним. За пределами Петербурга – огромное пространство «Земли Русской», о котором понятия не имеет замкнутый, сосредоточенный на самом себе центр.

Таким внутренне разрозненным предстает в романе Соллогуба «Через край» мир «Земли Русской», постепенно открывающийся главному герою Петру Ардарову в процессе его движения по «большой дороге» жизни. И он занят мучительными поисками своего места в этом дисгармоничном большом русском мире.

§ 3. «Человек не от века сего»: изменения в трактовке центрального типа героя

Главный герой романа «Через край» – Петр Ардаров – появляется уже в первой главе. Именно к нему стягиваются все нити повествования. Так подчеркивается важная идейно-композиционная роль этого образа в художественной структуре романа, моноцентрического по своей природе. Все действующие лица романа, вступающие с Петром Ардаровым в те или иные отношения, призваны способствовать многостороннему раскрытию его характера. В своем последнем произведении Соллогуб вновь сосредоточивается, как уже отмечалось, на изображении своего излюбленного типа героя, который по своему происхождению принадлежит к столичному «большому свету». Но в отличие от светских повестей принципы изображения «доброе, но безвольное малое» в романе существенно меняются.

Если в начале романа «молодой кавалерист», «беспардонный кутила» Петр Ардаров – типичный представитель «золотой» светской молодежи, ведущий свойственный этому «румяному кружку» «разгульный» образ жизни, предаваясь

«чрезмерному пьянству» («репутация его: “выпить не дурак” – установилась прочно»), что «считалось последним словом молодечества», то после клятвы, данной отцу, он под влиянием обстоятельств, связанных с выходом за пределы своего аристократического мирка, начинает меняться, отказываясь от прежних привычек, осознавая ответственность, которая лежит на нем как последнем потомке славного рода князей Ардаровых. При этом о «молодечестве» Петра Ардарова говорится кратко в самом начале романа. Весь же роман посвящен поискам своего места в большом русском мире, которыми занят герой. Следовательно, авторский замысел, который реализуется в романе, связан с изображением эволюции образа главного героя.

Как, с помощью каких приемов и средств раскрывает Соллогуб образ своего центрального героя?

В арсенале изобразительных средств художника, как правило, особая роль принадлежит портрету¹. Однако Соллогуб не акцентирует в своем романе внимание читателя на внешнем облике Ардарова (в отличие, скажем, от образа отца героя – настоящего «русского барина» «в полном значении этого слова», с подробного описания портрета которого и начинается роман, или Натальи Львовны, чья «античная» красота, «грациозность» и «пластичность» («словно у древней греческой статуи»), «царственность» («Богиня!..») будут отмечены автором при первом же появлении ее на страницах романа – в главе XII). А вот первое появление главного героя в произведении (глава I) не сопровождается его портретной зарисовкой. Лишь в IV главе, да

¹ «В романе или повести портрет не может превратиться в нечто самодовлеющее, не может зажить своей, отдельной от персонажа жизнью. И нос, и улыбка, и выражение глаз – все связывается на портрете с душевным миром героя. Любая деталь приобретает значение и ценность “в контексте”, в тесном взаимодействии с другими деталями» (*Галанов Б.Е.* Искусство портрета. М. : Сов. писатель, 1967. С. 115). «Портрет в литературном произведении – одно из средств создания образа героя, с отражением его личности, внутренней сущности через изображение... внешнего облика, являющееся особой формой постижения действительности и характерной чертой индивидуального стиля писателя» (*Дмитриевская Л.Н.* Пейзаж и портрет: проблема определения и литературного анализа. М. : Литера, 2005. С. 90).

и то со слов Дарьи Андреевны, не содержащих, впрочем, никакой конкретной информации, мы узнаем, что Ардаров и «молодой», и «храбрый удалец», и «добрый такой», «милый», и, наконец, «красивый». Сказанное Дарьей Андреевной, впрочем, не столько характеризует внешность Ардарова (эпитета «красивый», конечно же, недостаточно для того, чтобы представить, как выглядел герой), сколько выражает отношение самой героини к нему.

И только в XI главе «Буря» (в середине романа) безличный повествователь, как бы «спохватившись», «запоздало» опишет внешний облик Петра Ардарова. Заметим, что XI глава является кульминационной в развитии романного действия. С этой главы жизнь Ардарова круто меняется, разделившись на две половины: до встречи с Натальей Львовной и после, когда жизнь героя, пережившего высочайший душевный подъем, как будто истощивший его, стремительно будет двигаться к своей трагической развязке, ускоренной болезнью, приведшей в конечном итоге к смерти.

«Из вагона 1-го класса вышел брюнет, высокого роста, стройный. На вид ему было лет тридцать, хотя легкая проседь уже серебрилась на его висках. Он не суетился, не торопился, не хватался за несессеры, пледы и т.д., – видно было, что он привык к путешествиям, чувствовал себя в дороге как дома. Одет он был в серое английское, дорожное платье, прочного товара и серьезного покроя, – без притязаний на особую модность, и даже легко уже поношенное, но тем не менее безукоризненно изящное и чистое. Галстук его держался крепко. Белоснежное белье изобличало в нем тонкий вкус. Красивые руки были плотно охвачены шведскими перчатками, не первой, впрочем, свежести. <...> Завидев начальника станции, приезжий направился к нему, и с изысканною вежливостью, сняв круглую, низкую поярковую шляпу, обратился к нему с вопросом...» (XI, 178).

Небольшая портретная зарисовка призвана лишь обозначить социальный статус героя. Одной только деталью писатель указывает на принадлежность Ардарова к высшему обществу, точнее – к «большому свету»: об этом свидетельствует его «серое английское дорожное платье», «прочного товара и серьезного покроя» (вспомним об

упоминавшейся уже англomanии «большого светика»¹. Истинный аристократизм Ардарова обнаруживаются в «безукоризненном» изяществе и «чистоте» его «дорожного платья», «белоснежном» (даже в дороге!) белье, выдающем его «тонкий вкус», в его ухоженных «красивых руках», «изысканности» манеры его поведения»². Несуетливость Ардарова («не торопился, не хватался за несессеры, пледы и т.д.»), а также «легко уже *поношенное*» «дорожное платье» и «*не первой... свежести*» «шведские перчатки» выдают его привычку к «перемене мест» («чувствовал себя в дороге как дома»).

Таким образом, рисуя портрет Ардарова, Соллогуб фиксирует то внешнее, что может быть замечено внимательным наблюдателем, оставляя скрытым внутреннее состояние героя. Очевидно, что автор, описывая внешность Ардарова, и не пытается при этом раскрыть его характер, проникнуть в его внутренний мир. В связи с этим возрастает роль детали (портретной, речевой, жестовой), с помощью которой автор передает настроение героя, его сиюминутное состояние или неожиданную, резкую перемену в нем.

¹ Умение в краткой форме передать самую суть изображаемого является несомненным признаком художественного таланта. Так, А.П. Чехов, открывая «тайны писательства» А.С. Лазареву-Грузинскому, говорил: «Для того чтобы подчеркнуть бедность просительницы, не нужно тратить много слов, не нужно говорить о ее жалком, несчастном виде, а следует только вскользь сказать, что она была в *рыжей тальме...*» (см.: [Электронный ресурс] Режим доступа : http://az.lib.ru/l/lazarewgruzinskij_a_s/text_0020.shtml. Курсив наш. - С.Е., Н.В.).

² «Чистое белье», начиная с XVIII века, «служило мерилom» аристократического «благородства» (см. об этом: *Коути К.* Нижнее белье [Электронный ресурс] Режим доступа: http://zhurnal.lib.ru/k/kouti_k/underwear.shtml). Ср., напр.: Печорин и в условиях «кочевой жизни» носит «*ослепительно-чистое* белье, избличавшее привычки порядочного человека»; о принадлежности героя Лермонтова к высшему обществу говорит и «*маленькая аристократическая рука*», которую плотно облегает перчатка («запачканная» в дороге), которая казалась словно «нарочно сшитой» по его руке (*Лермонтов М.Ю.* Герой нашего времени // Лермонтов М.Ю. Сочинения : в 6 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1957. Т.6. С. 243); «*красивая рука* с длинными розовыми ногтями» Павла Петровича Кирсанова казалась «еще красивей от *снежной белизны* рукавчика» (*Тургенев И.С.* Отцы и дети // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: в 28 т. Соч. : в 15. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1963. Т.8. С. 208) и т.д. Курсив наш. – С.Е., Н.В.

Так, повторяющей деталью, выдающей психологическое состояние Ардарова, является указание на частое мгновенное покраснение его лица, смущение и «конфузливость»: *«покраснел, как школьник, и отвернулся, чтобы скрыть свое смущение»; «покраснел и в смущении проговорил»; «Ардаров сконфузился»; «словно жаром обдало Ардарова, и он покраснел, что называется, до корня волос». Эта особенность в сочетании с «порывистостью» («... порывисто бросился к штаб-лекарию, схватил его за руки и крепко сжимал их в своих руках. – “Простите меня”, - говорил князь прерывающимся от душивших его слез голосом...» - IV, 545), эмоциональной «подвижностью» («с отчаянием хватался за голову»; «инстинктивно протянул вперед руки - чуть не вскрикнул от радости»; «с юношеским жаром воскликнул он»; «безотчетно отдался наплыву охватившего его нового неизведанного им чувства...» - XIV, 363; «беспредельная нежность зазвучала в его голосе»; «тяжелое чувство камнем легло на душу Ардарова»; «тяжелое чувство мигом отразилось на лице Ардарова» - XIX, 555) свидетельствует о его тонкой душевной организации, повышенной чувствительности. Княгиня Горицына, знающая своего племянника «насквозь», скажет ему: «... ты доверчив до глупости, впечатлителен, как женщина, быстро увлекаешься» (VII, 69). Немужественность Ардарова в конечном итоге обернется безвольностью, неспособностью в нужный момент принять единственно верное решение, совершить необходимый в конкретной ситуации поступок.*

Как уже было отмечено ранее, вещи, которыми окружают себя герои, могут многое сказать об их владельце: вещи «не только не заслоняют от нас человека, но всякий раз помогают проявиться его мыслям, чувствам, желаниям, привычкам, вкусам»¹. Убранство жилища несет на себе отпечаток личности его хозяина (вспомним описания флорентийского «дворца» матери Ардарова или усадебного дома Натальи Львовны). И жилище Петра Ардарова в этом отношении не является исключением. Не давая описания петербургского дома Ардаровых, Соллогуб подробно изображает «маленькую хату,

¹ Галанов Б. Живопись словом. Портрет. Пейзаж. Вещь. С. 278.

вымазанную глиной и мелом», которую герой занимал во время своей службы на Кавказе:

«Вправо комнатка отделялась для кухни, влево красовалась горница с двумя кривыми окнами, грошовыми обоями и досчатою перегородкою. Первое отделение служило приемной и кабинетом. На видном месте, под литографированным портретом князя Воронцова выдвигалась тахта, покрытая персидским ковром и такими же бархатными подушками. Рядом стоял стол из простого дерева, обтянутый черною клеенкою. На нем лежали книги, планы, бумаги, письменные принадлежности, и между ними выделялась превосходная миниатюра, изображавшая старого князя. Походное кресло, походный стол, несколько стульев и ковров довершали убранство. Второе отделение служило спальней и уборной. В углу золотая икона сверкала драгоценными камнями, под ней, на столике лежала библия. Вдоль стенки, обтянутой ковриком, на котором висело резное оружие, нагайки и папахи, стояла железная, походная кровать. У противоположной стенки стоял стол, покрытый роскошным несессером, отцовским подарком на дорогу. На третьей стене висело платье, задернутое простынею. Таково было помещение наследника 40 000 душ» (IV, 533).

Верный своему принципу изображения жилища как особого предметного мира, который многое может сказать о личности его хозяина, автор и в этом случае заполняет жизненное пространство Ардарова значимыми вещами. «Семейная» икона Спасителя в «золотой ризе», которой благословил отец сына «на жизнь христианскую, на твердое служение славе нашего великого и дорогого государства» («Образ этот держи всегда при себе...» - I, 427), и «библия» на столике под ней соседствуют с «литографированным портретом» героя войны 1812 года, наместника Кавказа князя Воронцова и «превосходной миниатюрой», на которой изображен старый князь Ардаров. - Это своего рода «иконостас» Петра Ардарова, духовный и святой для него центр жилища. «Резное оружие, нагайки и папахи» (здесь не экзотическое украшение, но привычная атрибутика военного человека на Кавказе), «походное кресло, походный стол» и «железная, походная кровать» говорят о роде занятий и образе жизни героя, способного удовлетворяться, в случае необходимости, самыми скромными условиями быта. «Наследник 40 000 душ» поселяется в глинобитной хатке с «кривыми окнами» и

«грошовыми обоями» на стенах; на одной из них висит его «платье», «задернутое простынею»; письменный стол ему заменяет самый обычный «стол из простого дерева, обтянутый черною клеенкою». Лишь «тахта, покрытая персидским ковром и такими же бархатными подушками», «роскошный несессер», отцовский и потому дорогой для Ардарова подарок, да сверкающая «драгоценными камнями» уже упомянутая «золотая икона» – вот те немногие вещи, которые украшают «маленькую хату», напоминая о социальном статусе героя.

«Книги, планы, бумаги, письменные принадлежности» на столе свидетельствуют о значительности духовных интересов и потребностей «образумившегося, остепенившегося» героя. Кстати, стремление Петра Ардарова к самообразованию («... буду сперва учиться, а потом попытаюсь применить к делу приобретенные познания», - «сказал он себе») было замечено его сослуживцами по драгунскому эскадрону. Вопреки нетерпеливым ожиданиям однополчан («Слава о прежней его удали дошла, конечно, и до Кавказа по общепохмельному ведомству» - III, 527), вместо «ящичков с отборнейшими винами» к месту военной службы Ардарова были присланы ящики... с книгами. Майор – командир эскадрона, в котором служит герой, - шутливо отнесет Ардарова к числу людей ученых: «Все за книжечками, а об водке – ни полслова» (III, 529)¹.

Заметим, кстати, что во время своей службы на Кавказе Ардаров «устроил на свой счет штуцерную команду» (а во время Крымской войны старый Ардаров «на свой счет вооружил дружину»), «нанял регента для обучения эскадронных певчих, подарил эскадрону новые трубы, а в самом Телаве основал начальную русскую школу...» (III, 527). Так что «невыгодные» для Ардарова ложные слухи о его «скупоści, доходившей до

¹ Майор включает в свою речь цитату из популярной в военной среде «Песни старого гусара» Дениса Давыдова, в которой упоминается имя Антуана-Анри (Генриха) Жомини (1779 - 1869) - французского бригадного генерала и российского генерала от инфантерии (с 1826), французского и русского военного писателя, автора мемуаров по истории наполеоновских войн: «Жомини да Жомини / А об водке – ни полслова» (см.: Давыдов Денис. Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1959. С. 138 [курсив автора – С.Е., Н.В.]; о популярности стихотворения см.: там же. С. 259).

скарденности» («он уклоняется от угощений во избежание расходов»), «испарились сами собою».

Как видим, описания интерьера кавказского жилища, вещей, которыми окружает себя Ардаров, работают на создание его образа, помогают раскрытию его характера, красноречиво свидетельствуя о решительных переменах в жизни героя. Но, как и в случае с портретом, эти описания (с точки зрения внешнего наблюдателя фиксирующего лишь видимое, лежащее на поверхности) не позволяют проникнуть во внутренний мир Ардарова, который не сразу открывается читателю.

Иное дело пейзаж, которому принадлежит особая роль в системе изобразительно-выразительных средств Соллогуба. Описаний природы, соотнесенных с состоянием героя, в романе не так уж много. Вместе с тем, пейзаж, как правило, появляется в ключевые (переломные для главного героя) моменты развития действия. Так, приезду Ардарова в Сумбуровку, имение «барышни» Натальи Львовны, их встрече предшествует пейзаж – описание природы в ее динамике, резком переходе от состояния покоя – к буре:

«Тут [за городом – С.Е., Н.В.] кругозор уже расширялся. За небольшой рощей тянулась степь, над которою вспыхивали огоньки зарницы на темнеющем небосклоне... Кругом было торжественно тихо, молчаливо. Спокойно было и на душе Ардарова» (XI, 179).

Едущий в коляске Ардаров всматривается в открывающуюся его взору картину. Он видит «рощу», уходящую за горизонт бесконечную «степь», «огоньки зарницы», которые вспыхивают «на темнеющем «небосклоне», - и у него возникает ощущение своей незримой связи с окружающим миром, с этой «торжественной» тишиной: «Ему вспоминалось прошлое, чувства пережитые...» (XI, 179). Но нахлынувшие на героя словно «в розовом тумане» воспоминания, которым он предается в состоянии приятной «легкой дремоты», оказываются внезапно («вдруг») прерванными:

«Вдруг раздался оглушительный треск. Струя яркого света поминутно рассекала черную завесу неба. Гроза разыгрывалась. Разом рванул порывистый вихрь, от которого все словно застонало, заметалось кругом, – и разом хлынул ливень. <...> Дождь лил как из ведра, в двух шагах ничего не было видно. <...>

“- ... мы не туда едем? *сбились с дороги?*” – встревожился Ардаров» (XI, 181).

Душа героя чутко откликается на изменения в природе: когда «*кругом... тихо, молчаливо*», «*спокойно... и на душе Ардарова*», когда же «*раздался оглушительный треск*» и вспышки молнии начали «*рассекать*» «*черное*» небо, когда «*разом*» «*рванул порывистый вихрь*» и «*хлынул ливень*», герой «*встревожился*». Созвучие настроения Ардарова состоянию в природе (прием психологического параллелизма) говорит о тонкости, впечатлительности его натуры.

Пейзаж здесь выполняет не только психологическую функцию, помогающую понять душевную способность героя чутко отзываться на происходящее вокруг (качество, которое принято называть «чувством природы»), но и сюжетообразующую: благодаря буре Ардаров, «*сбившийся с дороги*» (!), случайно попадет в Сумбуровку, где состоится встреча героев.

Впервые оказавшись в усадьбе Натальи Львовны, Ардаров «*залибовался* открывавшейся перед ним панорамой»:

«...местность обрывалась усаженными деревьями, уступами, с выюющимися между ними дорожками, к широкой судоходной реке; за рекой лежала степь, далекая, гладкая, ровная до самого голубого, безоблачного небосклона» (XII, 185).

Соллогуб снова дает сначала спокойный, величественный пейзаж: ощущением широты («*широкая*» полноводная река), простора и свободы («*далекая*» степь, простирающаяся до самого горизонта, где она смыкается с «*голубым, безоблачным*» высоким небом) веет от него. И, кажется, что душа Ардарова, который любит этим «великолепным» видом, тоже расширилась, наполнилась светом и воздухом в предчувствии любви.

Герои под воздействием до сих пор не известного им чувства, зарождающегося в их сердцах, начинают необычайно остро воспринимать «величие окружающей природы», ощущая свое внутреннее единение с ней.

«Прежде я [Наталья Львовна – С.Е., Н.В.] глядела на восход солнечный, на вечерние тени, на любимую мою пеструю степь, на дорогу мою капризную реку – все равно, как на картину, писанную масляными красками; а теперь не то, – теперь все это живет в моих

глазах, говорит, роднится со мною... *Всему этому я принадлежу, и оно как будто часть меня самой...*

– Да, да! – восторженно полупшепотом прервал ее Ардаров. – Я тоже не понимал прежде природу, безучастно глядел на нее, а теперь начинаю понимать... *Она начинает жить в моих глазах, наполняться величием и смыслом...* А природу я начинаю понимать, потому что жить начинаю, начинаю любить... И чтобы понять смысл и тайну жизни, – нужна любовь... Любить нужно... Вы нужны... <...> Что такое роща? Деревья, листья, трава... Но если в рощу эту пойдешь с вами, – все оживится, заговорит кругом и будет приветливо улыбаться, потому что вы тут, потому что душа другого начнет жить вашей жизнью, полной неземной поэзии...» (XV, 371).

Сама того не подозревая, Наталья Львовна первой почти признается Ардарову в любви («теперь не то, – теперь все это живет в моих глазах, говорит, роднится со мною»). «*Теперь*» – это сейчас, когда героиня, еще не осознав в полной мере происходящие в ней изменения, начинает смотреть на мир другими глазами. Ардаров, в свою очередь, понимая все, о чем хочет сказать Наталья Львовна, «эхом» откликается на ее полупризнание в любви (он «тоже не понимал прежде природу, безучастно глядел на нее» и только «теперь» начинает ее «понимать»), потому что «*теперь*» он испытывает чувства, схожие с ее чувствами. И это взаимопонимание, трогательное и сердечное, оказывается возможным, с точки зрения автора, только для любящих сердец. Изображение пробуждения любви в сердцах Ардарова и Натальи Львовны, сопровождающееся полной жизни «картиной» украинской природы, способствует поэтизации этого чувства, открывая в героях то лучшее, что в них есть.

Однако зарождающееся чувство, которое еще не вполне осознают сами герои, сулит им не только радость, но и беду. Уже в следующий пейзаж – «картину роскошной украинской ночи» (когда происходит первый важный для Петра Ардарова и Натальи Львовны разговор), такую же и даже еще более «великолепную», чем первая сумбуровская «панорама», – входит тревожная нота. Предзнаменованием чего-то недоброго станет «заревое пожара», резко контрастирующее с «картиной» «тихой, теплой, светлой, упоительной» ночи. На это зарево обратит внимание Наталья Львовна Ардаров:

«Далеко-далеко на горизонте виднелось *заревое пожара*. То разом ярко вспыхнет оно, как вспыхивает солома, то померкнет, как бы давая этим знать, что соломе недолго сгореть...

– Вот, – прервал, наконец, молчание Ардаров, указывая вдаль, – ... Видите вы это зарево? Знаете, какая первая мысль является при взгляде на этот пожар? <...> Тем местом прошел какой-нибудь беглый бродяга; он украл на заднем дворе лошадь и, чтобы избежать погони, поджег деревню, которая и сгорит вся, до последней избенки, до последнего сарая, бани, овина... А беглец, при свете зарева, мчится без оглядки. <...> Завтра там будет голое пепелище с обгорелыми головнями и – самая горькая, беспомощная нужда...» (XII, 191–192).

«Первая» и, как потом выяснится, пророческая мысль, возникшая у Петра Ардарова при взгляде на «заревое пожара», воплотится позднее в реальность. Реальность тем более страшную, что «бродягой», спалившим целую деревню, окажется тот самый крестьянин Савелий Фокин, которого со всем его семейством, замерзающим в глухих «сибирских дебрях», спас некогда Ардаров. «Деревней» же, сгоревшей дотла, станет село и прилежащая к нему Сумбуровка. Та самая Сумбуровка, в которой Петр Ардаров и Наталья Львовна в знаменательную для них ночь, решительно изменившую их жизни, впервые испытают предчувствие счастья, еще не зная, какие испытания ждут их впереди. Символические образы бури, «зарева пожара», таким образом, выступают грозными предзнаменованиями жизненной драмы, которую предстоит пережить героям.

Образ Сумбуровки имеет особое значение в художественной структуре романа. В усадьбе Натальи Львовны, среди «роскошной» украинской природы зарождается любовь героев. И образом «голового пепелища» - сгоревшей Сумбуровки, где они мечтали о счастье, которое казалось им тогда таким возможным и близким, - завершается роман: «как здесь когда-то хорошо жилось и думалось, и как все это горько кончилось!..» (XXI, 566). Само название усадьбы, связанное с понятием сумбура, то есть беспорядка, путаницы, неразберихи¹,

¹ Отвечая на вопрос Ардарова: «Отчего у вас такой странный балкон?..» (вспомним еще раз о балконе городского дома «бабушки» Натальи Львовны, заваленном «целыми грудями всякого хлама»), - героиня ответит: «Этот балкон – вся моя история. Он – причина, что я деревеньку свою назвала

символически соотносится с любовью-страстью героев, которая, подобно природной стихии (буре), ворвалась в их жизнь и перепутала в ней все, нарушив привычный, сложившийся уклад их быта. Образ бури становится важным в идейно-тематическом, сюжетно-композиционном планах. Буря предвещает не только резкую перемену погоды, но и перелом в общем развитии романного действия, судьбе главного героя.

Создавая образ центрального героя, Соллогуб обращается и к внутреннему монологу. Этот прием психологического анализа автор использует тогда, когда Ардаров испытывает потребность понять себя, свои отношения с окружающими людьми. В драматически сдержанных, немногословных внутренних монологах героя получают выражение его напряженные раздумья, в которых он жестко, не щадя себя, анализирует и судит свои поступки, мысли, чувства. Эти монологи-размышления нередко имеют диалогическую природу, что отражает раздвоенность сознания Ардарова. Герой сам себе задает вопросы и, как бы ни было горько ему, честно отвечает на них:

«Полный благоговения к отцовским заповедям, полный ужаса перед собственной немощью, он с болью в сердце *спрашивал себя*:

- Я едва только начинаю жить, – и *что же я делал? <...> С первого шага на войне я уже нарушил военный закон, распоряжение начальника...* Там же я встретил сердечных соседей, приютивших меня как родного, – и *чем же я отплатил им за это? – Жену соблазнил... У мужа отнял навек душевное равновесие*, - и за это был пристыжен, унижен его беспредельным великодушием, всепрощающею любовью к жене!.. » (V, 545).

«Где же она, эта любовь обетованная, эта неосязательная, невидимая душевная радость, парящая над вселенной?.. *Нет ее и не будет!..*» (VIII, 79).

Как правило, во внутренних монологах не воссоздается психический процесс во всех его подробностях и деталях (как, например, в романах Достоевского или в произведениях Л. Толстого 50-60-х годов). Мысль героя, переживающего какой-то важный, этапный момент своей жизни, предстает в ее итоговом

Сумбуровкой. В ней я спасаюсь, укрываюсь... У бедной моей бабушки и в голове то же самое, что на балконе... Сор какой-то» (XV, 369).

выражении. Это связано с тем, что содержание внутренних монологов Ардарова связано с уже пережитым. Герой, находясь на новой, более высокой ступени своего духовного развития, пытаясь понять себя, возвращается в мыслях хоть и к недавнему, но все-таки прошлому, осмысляя его с позиции уже изменившегося сознания. Так, через шесть лет, будучи женатым, Петр Ардаров вспомнит о «первом увлечении молодости» и с высоты уже приобретенного жизненного опыта осознает то, что раньше ему было непонятно:

«Странная моя судьба, – думал Ардаров, – на Кавказе я был близок к любви, но полноты любви испытать не мог... Поэзии мешала проза; упоению мешала совесть... Да и наши уровни взглядов, потребностей, привычек были совершенно различны» (VIII, 79).

В большинстве своем внутренние монологи передаются краткими, не распространенными предложениями. Многочисленные паузы, графически и интонационно выделенные многоточиями, оказываются семантически насыщенными. Читатель должен понять, что утаивается «между строк», что не высказано словом, догадаться о том, что на самом деле чувствует герой.

В романе «Через край» мы не найдем исчерпывающего разъяснения душевных состояний персонажей (Соллогубу вообще не была свойственна «многословность» повествования). Как правило, внутренние переживания действующих лиц романа передаются в форме несобственно-прямой («не высказанной» непосредственно) речи, тесно переплетаясь с авторскими суждениями.

«...он [Ардаров – С.Е., Н.В.] уже начинал бояться, что никогда не найдет в глубине своего сердца достаточного пыла для нелицемерного чувства. И вот перед ним сидит женщина [Дарья Андреевна – С.Е., Н.В.]. Она привлекает его не красотой только, но тем особенно, что она ему нравится. Она как будто для него даже и не чужая... Он чувствует, сознает, что она горячо и глубоко любит его и не желает даже скрывать этого в полном чистосердечии полудетского неведения. Ардаров, растроганный, благодарный, задетый за живое, смотрит на нее с нежностью. Ардаров не воспламенился до безумия, не влюбился очертя голову, но ему стало отрадно и как бы светло, спокойно. Ему показалось, что жизнь похорошела, что душе его стало как-то уютнее... Вдруг его словно кольнуло что-то... “Остановись! –

говорил ему внутренний голос, – не отравляй чужого спокойствия!.. Не пользуйся неосторожностью молодого чувства!.. Счастье – мигнуто, раскаяние – вечно...» (IV, 536).

Всезнающему автору, обнаруживающему свое присутствие в романе в форме безличного повествователя, известно, что чувствует герой, о чем он думает, когда «молчит» («... он уже начинал бояться»; «Он чувствует, сознает...»; «Ему показалось...»; «Ардаров не воспламенился до безумия, не влюбился очертя голову...»; «Вдруг его словно кольнуло что-то...»). Автор не только фиксирует то, что может быть доступно внешнему наблюдателю («смотрит на нее с нежностью»), но и «слышит» «внутренний голос» Петра Ардарова («Остановись! – говорил ему внутренний голос, – не отравляй чужого спокойствия!...»).

При этом разные голоса – безличного повествователя и героя – нередко оказываются настолько связанными, что – в большинстве своем – предстают нерасторжимо слитыми в едином речевом потоке, что свидетельствует о близости автора и созданного им персонажа. Приведем пример. Безличный повествователь передает внутренние переживания Ардарова, вызванные воспоминаниями о его первом увлечении молодости:

«Вот, наконец, предстала перед ним как живая – милая, стройная, увлеченная, преданная, бесхитростно-любящая женщина. Любил ли он ее сам, как она заслуживала?.. Нет!.. Он тешился, радовался, наслаждался ее беспредельным чувством, но в своем чувстве к ней он ясно создавал предел...» (XI, 180).

Это в восприятии и Ардарова, и безличного повествователя Дарья Андреевна предстает («как живая») «милой, стройной, увлеченной, преданной, бесхитростно-любящей женщиной». И они же вместе, автор и герой, вопрошают: «Любил ли он ее?..». И вместе отвечают: «Нет!..».

Изображая в романе внутренний мир своих героев, Соллогуб, вероятно, не мог не учитывать художественный опыт Л.Н. Толстого 70-х годов – автора романа «Анна Каренина»¹. Как

¹ Популярность «Анны Карениной» Толстого – общеизвестный факт. Так, друг молодости Л.Н. Толстого С.С. Урусов в марте 1875 году писал: «Все говорят об “Анне Карениной” как о чудо-романе» (цит. по: Горная В.З. Мир читает «Анну Каренину». М. : Книга, 1979. С. 11). Н.Н. Страхов после выхода из

установлено исследователями, психологизм - стилевая доминанта творчества писателя - не оставался неизменным. Так, по мнению О.Н. Осмоловского, эти изменения явственно обнаруживаются в «Анне Карениной». Толстой отказывается от «микроанализа» внутреннего мира героя (что ранее было в центре его внимания – например, в «Войне и мире»). Психологический анализ в эти годы становится более сдержанным, лаконичным, что сказывается, прежде всего, на излюбленном толстовском приеме - внутреннем монологе, с помощью которого воспроизводится теперь не поток сознания, не «стенограмма» «диалектики души», а передаются чувства, мысли героев в их итоговом выражении. Толстой уже не прибегает к подробным описаниям переживаний и состояний героев, отображая теперь не весь психический процесс, а только вершинные, «пороговые» моменты душевной жизни, внутренней борьбы героев - «диалектику полярных сил сознания»¹. Не вдаваясь в подробное рассмотрение проблемы влияния Толстого (автора «Анны Карениной») на Соллогуба (автора романа «Через край»), которая может быть предметом самостоятельного изучения, отметим лишь очевидное совпадение творческих исканий двух писателей - современников, направленных на раскрытие внутреннего мира человека в «переворотившейся» российской действительности.

Несмотря на значимость обозначенных выше приемов (как косвенных, опосредованных, так и прямого – в виде внутреннего монолога), которые использует Соллогуб, их все-таки недостаточно для того, чтобы образ Петра Ардарова предстал в романе во всей его живой конкретике. Особенностью романа «Через край» является его насыщенность диалогами. В диалогах образ главного героя раскрывается в его отношениях с разными людьми, в различных ситуациях, а значит - освещается с разных сторон, что способствует созданию целостного

печати шестой части романа сообщал писателю: «Роман Ваш занимает всех и читается невообразимо. Успех действительно невероятный, сумасшедший. Так читали только Пушкина и Гоголя, набрасываясь на каждую их страницу и пренебрегая все, что писано другими» (цит. по: там же).

¹ См.: *Осмоловский О.Н.* Принципы познания и изображения человека в романе Л.Н.Толстого «Анна Каренина» // Филологические науки. 1978. №3. С. 31-42.

представления о нем. Как правило, диалоги, сменяя повествование «от автора», возникают в тот момент развития сюжета, когда происходит остановка в пространственном перемещении Ардарова. Однако развитие действия при этом не останавливается: неожиданные встречи, новые завязывающиеся знакомства и отношения определяют дальнейшие события и судьбы героев романа. В этом смысле можно говорить о сюжетообразующей (и сюжетопредваряющей) функции диалога в романе.

Как уже отмечалось, «внешний» сюжет, обусловленный передвижениями главного героя в пространстве, осложняется «внутренним», связанным с духовной эволюцией Ардарова: так мотив дороги становится в романе и мотивом жизненного пути, испытания, которое ждет героя на этом пути. Испытанием для героя оказываются его встречи на «большой дороге» с другими людьми, контакты с ними, которые получают свое художественное воплощение на диалогическом уровне повествовательной структуры романа.

Важнейшей для раскрытия образа Петра Ардарова является *сюжетная ситуация испытания героя любовью - «русский человек на rendez-vous»*, - ставшая уже традиционной в русской литературе к моменту начала работы Соллогуба над романом. Первым таким испытанием будет для героя встреча с Дарьей Андреевной – женой эскадронного штаб-лекаря, с которой судьба сведет его во время военной службы на Кавказе. В эпизодах знакомств с новыми людьми важная роль в раскрытии образов героев романа принадлежит *первому* диалогу, который возникает между ними. В этих диалогах сразу психологически точно очерчиваются характеры персонажей, обусловленные их принадлежностью к определенному социальному кругу. В случае с Дарьей Андреевной, Дарико, имеет значение еще и национальная ее принадлежность, ибо по матери, «княжне Гогоридце, из Сигнаха», она «настоящая грузинка». Отсюда ее пылкость и страстность, и одновременно гордое достоинство, с которым умеют держать себя кавказские женщины. Поэтому можно говорить о характерологической функции диалога у Соллогуба.

До того момента, пока Ардаров наблюдал издали, как

соседка «суежилась на своем двореке, кормила кур своих и цыплят, возвращалась с рынка и вязала чулок на крыльчке» («а я все по хозяйству...»), она казалась ему каким-то «безжизненным» существом. Но первый же разговор с ней заставляет Ардарова убедиться в обратном. Таким новым и неожиданным для героя, воспитанного в петербургском «большом светике», привыкшего общаться со светскими «куклами», было живое проявление естественных человеческих чувств, без тени какого-либо притворства, жеманства, что «ему стало отрадно и как бы светло, спокойно»: «Он, по сиротской доле своей, никогда никем не балованный, никогда никем не обрадованный сердечною ласкою, вдруг почувствовал себя как бы под покровительством беспредельного и пламенного участия» (IV, 542) . Да и Дарико, вероятно, впервые ощутила потребность диалога («мы с ним [мужем – С.Е., Н.В.] редко разговариваем – времени нет»), желание открыть свой внутренний мир навстречу другому человеку.

«– Как вы прекрасны!.. – невольно вырвалось у него.

– Я-то прекрасна?.. Что вы, что вы? – непритворно удивилась она. – Вот хозяйка я, в самом деле, хорошая – могу похвастать!.. Не поверите, как мне со стороны было досадно видеть, как вас обкрадывают!.. Давно уж я думала: как бы познакомиться с ним, чтобы ему всю правду открыть: точно младенец, – даже смеются над вами!.. Теперь познакомились, – и давайте потолкуем о вашем хозяйстве. Белье у вас такое, что я и во сне ничего подобного не видала; но стирают его ужасно, просто срам посмотреть: сорочки в дырках; все только водою сплеснуто; белье только скомкано, но не выглажено. Ну уж стирка! могу сказать; а цену ломают страшную... <...>... зачем же деньгами-то сорить?.. Разве вам не стыдно?..

– Очень стыдно... <...> Что же мне делать?..

– Это уж теперь мое дело. Прачку я вам дам свою; она стирает отлично. Правда, она прикрадывает немножко, но самую безделицу и не пьет. <...>

– Да ведь это беспокойство же для вас!.. <...>

– Нашли что сказать! <...>

– Добрая вы, сердечная, прелестная женщина!..» (IV, 536–537).

В диалоге сталкиваются две разные речевые стихии – литературная и народно-просторечная, носителями которых

являются люди разного социального положения и культурного уровня. На фоне восторженных реплик Ардарова («*Как вы прекрасны!...*»; «*Добрая вы, сердечная, прелестная женщина!...*») «непритворный», разговорный характер речи Дарьи Андреевны выступает особенно выразительно («*могу похвастать!...*»; «*просто срам посмотреть: сорочки в дырках; все только водою сплеснуто*»; «*Ну уж стирка!*»; «*цену ломят страшную*»; «*зачем же деньгами-то сорить*»; «*прикрадывает немножко*»; «*Нашли что сказать!*»). Героиня близко к сердцу принимает «житейскую неопытность» Ардарова, который, словно «младенец», не замечает обмана («*досадно видеть, как вас обкрадывают!...*»), почти по-матерински жалея его. Она, «в полном чистосердечии полудетского неведения», еще не осознает вполне, что это желание окружить заботой человека, которого она, по существу, совсем не знает, есть выражение любви, высказывающейся с наивной непосредственностью. Оттого-то Ардаров, никогда прежде не знавший такой сердечности и искренности, сразу будет очарован женой простого штаб-лекаря: «Ардаров, растроганный, благодарный, задетый за живое, смотрит на нее с нежностью. <...> ... душе его стало как-то уютнее...». И хотя «внутренний голос» («Вдруг его словно кольнуло что-то...»), попытается вразумить Ардарова («Остановись!.. не отравляй чужого спокойствия!.. Не пользуйся неосторожностью молодого чувства!..» - IV, 536), он предпочтет заглушить его: герой примет любовь Дарьи Андреевны, не будучи способным ответить ей таким же сильным и искренним чувством, не находя в самом себе его «источника»: «Душа его не была воспитана к нежности. <...> У него не было даже и потребности любить» (IV, 535).

Спустя годы, вспоминая о своем «первом увлечении молодости», Петр Ардаров подумает: «*Поэзии мешала проза...*». Увидя теперь Дарико («Куда девалась прежняя свежесть, прежняя прелесть Дарьи Андреевны?»), он с грустью отметит про себя: «*легкокрылая поэзия обратилась в тучную прозу!...*» (XII, 187). И, наконец, поймет: «наши уровни взглядов, потребностей, привычек были совершенно различны» (VIII, 79).

Разность, о которой говорит повзрослевший Ардаров, была задана с самого начала. «Проза» жизни (куры и цыплята,

вязанные чулки, стирка белья, мытье посуды...) никак не совмещалась с привычками светского существования, «поэзия» которого все-таки имела над героем власть (до самого конца его жизни). Выражением этой разности и были разные речевые стихии, так явно обнаружившиеся в первом диалоге героев, которые, столкнувшись, так и не смогли слиться в едином стилевом потоке.

И, тем не менее, Дарья Андреевна, уже обремененная многочисленным семейством, будет продолжать любить Ардарова, печалиться и тревожиться о нем. А ее немногословный, занятый делами муж, штаб-лекарь Кондратий Филиппович Колпин, у которого прежде не было времени, чтобы разговаривать со своей молодой женой, но который «знал все» и знал также, что «таких болезней лекарствами не лечат», окажется «нравственным силачом» (так охарактеризует его сам Ардаров), человеком глубоко порядочным и деликатным, способным понять чувство горячо любимой им женщины и поддержать ее. В финале романа они оба, вместе – муж и жена – горестно плачут по «новопреставленному рабу Божьему» во время панихиды, заказанной по случаю кончины Ардарова, человека, который так много значил в их жизни.

Вторым - и главным - испытанием для героя станет его встреча с Натальей Львовной, молодой, красивой, богатой помещицей. Кажется, теперь ничто не мешает их взаимопониманию: они люди одного социального и культурного круга. Правда, препятствие, через которое герой не сможет перешагнуть, все-таки есть: Ардаров к моменту встречи с Натальей Львовной будет уже женат, и ставший ему ненавистным «светик» будет цепко удерживать его в своих сетях, разорвать же их у него не хватит сил.

Как и в предыдущем случае, важен первый разговор Ардарова и Натальи Львовны, хозяйки Сумбуровки, в которую волею случая попадает главный герой, на фоне «роскошной украинской ночи» (глава XII «Барышня»). Начинается диалог с серьезной темы - обсуждения ситуации в стране. Герои горячо и взволнованно говорят о «безурядице», которая стала нормой жизни «Руси необъятной», горькой и беспросветной нужде простого люда: «Плач голодных детей, отчаянье и стоны

беспомощных матерей...», - «оживленно» говорит Ардаров – «Это ужасно», - «с чувством» подхватывает Наталья Львовна¹. Герои с пафосом, почти в унисон произносят очень правильные, в духе времени слова: «Все говорят о любви к народу, а охотников послужить этому самому народу нет. Любите народ – идите поучите его словом и примером всему, что ему нужно знать, помогите ему в беде, поддержите его советом», - «воодушевленно» «ораторствует» Наталья Львовна, «выпрямившись во весь рост и величественно жестикулируя». Ардаров, глядя на нее «с восторгом», вторит: «... дайте простому народу побольше простора, облегчите его в материальном отношении, посоветуйте ему, терпеливо поруководите им, – и он сам найдет себе должный путь к свету, – найдет так, как мы едва ли в состоянии даже указать ему» (XII, 193).

Однако одними словами все и исчерпывается: ни Ардаров, ни, тем более, «барышня» Наталья Львовна, «знающая», по ее мнению, «крестьянство» («я выросла среди него»), так ничего и не сделают для облегчения участи даже своих собственных крестьян. К слову сказать, тут же, после правильных горячих слов в защиту «крестьянства», Наталья Львовна несправедливо обидит свою преданную старую няньку-«мужичку», которая так некстати вмешается в разговор героев, обеспокоенная тем, что ее «голубка» до сих пор не ложилась спать (а уж «скоро светать будет...»): «Какое вам дело! –

¹ Проблема бесправного положения русского крестьянства становится особенно актуальной в кризисные 80-е годы. Так, Ф.А. Щербина констатировал: «...идея о русском народе и его благе приобретает все больше и больше прав гражданства в современной русской действительности и приверженцев в среде русской интеллигенции...» (Щербина Ф. Задачи русской общественной мысли // Русская мысль. 1881. № 3. С. 24). «Имя народа у всех теперь на устах, - писал А.Н. Пыпин. - Люди, совершенно противоположных воззрений говорят о нем, ссылаются на него в подтверждение своей идеи, выставляют заботу о “народе” основанием своих общественно-политических мнений и планов. В то же время литература наполняется массой разнообразных изучений, научных и художественно-беллетристических, касающихся самых разнообразных сторон народной жизни» (Пыпин А. Изучения русской народности. Историко-литературный обзор // Вестник Европы. 1881. № 8. С. 756).

крикнула она [Наталья Львовна – С.Е., Н.В.], топнув ногою. - Как вы смели позволить себе войти ко мне без зова, да еще и наставление мне читать!.. Уходите отсюда, говорю вам!.. Вы надоели мне, слышите... На-до-ели!..» (XII, 195)¹. И хотя, чуть позже, «барышня» босиком (как дитя!) прибежит к старой няньке и плача будет просить у нее прощение (и от этого у Ардарова, невольно подслушавшего разговор в соседней комнате, «на душе... разом просветлеет»), неприятный осадок у читателя остается.

В понимании причины «всех... напастей и бед» в стране («беспечность, лень, рознь, невежество» самого общества) герои, как будто бы, обнаруживают полное единодушие и взаимопонимание, что подчеркивается взволнованными повторами-подхватами в их ответных репликах:

«- Да, вы правы, князь, правы! – с жаром поддержала его Наталья Львовна. - Я так же думала, - и чем более всматривалась в жизнь и людей, тем более убеждалась в справедливости такого взгляда...

- Верно, верно! - ответил Ардаров... - об этом именно я и говорю» (XII, 192).

Но когда речь заходит о любви и супружестве, что, по-настоящему, гораздо более волнует героев, чем «крестьянский вопрос», неожиданно обнаруживаются расхождения в их представлениях, на первый взгляд, впрочем, объяснимые разным жизненным опытом. Однако дело не только в этом: у них разные жизненные позиции, что важнее. Поэтому, достигнув своей кульминации в патетически-приподнятой реплике Ардарова, произнесенной «тихо и задумчиво», но с затаенной внутренней силой и страстью (что выражается сплошными восклицательными конструкциями: «... и тьма и свет зависят от существа любимого! Им держится вселенная! В нем восторг и отчаяние... в нем жизнь и смерть!»), разговор неожиданно обрывается: «Собеседники почувствовали себя как-то неловко. Каждый из них боялся прервать молчание, чтобы не сказать лишнего...» (XII, 195).

¹ Разрядка автора. - С.Е., Н.В.

Образы «зарева пожара», тревогой окрасившего «картину роскошной украинской ночи», и бури, из-за которой Ардаров, ехавший к одной женщине – Дарье Андреевне, попал к совсем другой («...*Буря занесла меня к вам*», - скажет он «барышне» Наталье Львовне), выступают в романе и символическим выражением силы и внезапности (стихийности) чувства, захватившего героев, и в то же время грозным предзнаменованием той трагедии, которая развернется впоследствии.

Предчувствуя недоброе, герой в ожидании разговора с Натальей Львовной, который окажется последним, с тревогой подумает: «*Быть буре!*». Ардаров, призывая любимую женщину быть «благоразумной», «не бить стекол», «не идти против общественного мнения» напоминает в этой ситуации тургеневского Рудина: ардаровское «*нужно выждать...*» сродни печально знаменитому рудинскому «*покориться*» - в ответ на вопрос героини: «... что нам надобно теперь делать?». Тем самым Ардаров оскорбит Наталью Львовну («*Выждать! Чего выждать?..*»), ждавшую от мужчины, ради которого она пошла на разрыв со своей средой, «крепкой опоры», а не «вечно ослабевающей руки», решительного действия, которое разом бы разрубило мучительный для них узел противоречий. Ардаров же, в свою очередь, также оскорбленный женщиной, которую он, тем не менее, продолжает горестно и «беззаветно» любить, в состоянии полной душевной опустошенности будет искать смерти («*Я где-нибудь кончу и, вероятно, скоро*») и найдет ее. А Наталья Львовна, также опустошенная, «сгоревшая» в «пожаре» своей любви, будет вести внешне «блестательное» безлюбное существование супруги «породистого» лорда Дарлингтона. Но при этом безуспешными будут ее попытки отогнать от себя «другие образы, другие воспоминания», «дорогие ее сердцу мечты». Жизнь разведет героев, которые так и не сумеют понять друг друга.

Однако это непонимание, как и в ситуации с Дарьей Андреевной, также было заложено с самого начала. Уже в первом диалоге героев обнаруживаются такие качества характера Натальи Львовны, как категоричность, безапелляционность («*И я уверена, я убедилась из опыта...*»; «*Я*

с детства знаю крестьянство... и с убеждением, положив руку на сердце, говорю...»), гордость, точнее гордыня («... *я горда до болезненности*»), эгоистичность, привычка считаться только с собственными желаниями и интересами («Я не хочу зависеть от чужих капризов, - с меня довольно и своих собственных... Я хочу быть независимой и начальника, господина над собою не ищу, не желаю и никогда не пожелаю!...»; «здесь *моя воля* - другой нет»; «я здесь *барыня*, я здесь *царица!*»), подчеркнутые императивным, каким-то наступательным характером интонации, - словом все то, что при первой встрече было воспринято Ардаровым как проявление сильного, независимого характера «барышни», вызвав его восторг, восхищение ею. Героиня судит обо всем уверенно, решительно и строго, не зная жизни, не испытав еще ни сильных чувств, ни сильных потрясений. В противоположность манере говорить Натальи Львовны интонация реплик Ардарова, подчеркнутая как авторскими ремарками, так и особым строением фразы, выражающей сомнение, неуверенность, иная: «*тихо и задумчиво* сказал Ардаров»; «я *мог бы ответить*, что я не знаю...»; «*Мне кажется*, что любовь ваша наружная, повелительная... *Мне кажется*, что воображение ваше пламенное, но сердце ваше еще не отыскалось»). И дело не только в том, что Наталья Львовна главным образом высказывается (она интересна самой себе, она сама - в центре своего внимания), а Ардарову важно услышать ответ, понять свою собеседницу («Ардаров *внимательно слушал* Наталью Львовну...»; «А любовь? - спросил Ардаров, *более и более интересуюсь оборотом разговора*»). Уже в первом диалоге с очевидностью скажется несовместимость характеров героев, предопределившая печальный финал их «беззаконного» союза: «повелительная любовь» «рассудительной» Натальи Львовны потребует от интеллигентного, но «безвольного», все время сомневающегося Ардарова таких жертв, которых он не в состоянии будет принести.

Эта же несовместимость характеров Ардарова и Натальи Львовны еще более отчетливо обнаружится в их последнем диалоге - в сцене парижской ссоры героев (XIX, 555-556). Это было время, когда к ним обоим, «после первого бешеного порыва

счастья», уже пришло осознание того, что счастье это какое-то ненастоящее, «краденое, нездоровое», когда на смену упоению любовью пришли «смутное ожидание» чего-то, тревога и, наконец, страдание. Достаточно было любого внешнего повода, чтобы вспыхнула ссора, и он не замедлил явиться. Невероятно гордая Наталья Львовна была глубоко оскорблена тем, что в русской церкви она, «обратив на себя всеобщее внимание», сделалась «предметом общего разговора» и сплетен, а затем была публично унижена экс-губернаторшей, обратившейся к своему мужу со словами, сказанными «достаточно громко»: «Вы с ума сошли?!.. Разве в церкви, да еще при жене, говорить с т а к и м и женщинами!..»¹. Эта случайная сцена в церкви и стала поводом для ссоры: накапливающееся в Наталье Львовне в течение последних двух лет их совместной с Ардаровым жизни недовольство (как следствие мучительной для нее неопределенности положения) разом излилось на него.

Сама ссора, окончившаяся разрывом, зреет задолго до кульминационного по своей нервной напряженности разговора героев. Уже с утра Ардарову *«кусало сердце недоброе предчувствие»*, «он был мрачен». Накануне произошло *«тягостное объяснение»*, во время которого Ардаров *«умолял»* Наталью Львовну *«приостановить расходы, страшась совершенного разорения»*. «Наталья Львовна ничего не ответила, а только *сумрачно* на него посмотрела. Простились они вечером *холодно*, - и *тяжелое чувство камнем легло на душу* Ардарова» (XIX, 554-555). Не приводя самого «объяснения» героев, автор с помощью одних только психологических деталей ясно передает их состояние.

Наталья Львовна начнет разговор, с трудом сдерживая себя, *«каким-то особенно спокойным голосом, вовсе не соответствовавшим взволнованному выражению ее лица»*. Однако деланное спокойствие очень скоро покидает ее.

«— Ах, ваше отчаяние, ваше отчаяние! как надоело оно мне... Я от роду не встречала такого бесхарактерного, такого бессильного человека, как вы...

— Наташа! — с упреком и мольбою обратился к ней Ардаров.

¹ Разрядка автора. — С.Е., Н.В.

– Ах!.. Что такое?.. – с жаром заговорила она. – Да дайте же мне раз навсегда высказаться!.. Мне самой не легко, вы это знаете. Я ни в чем никогда вас не упрекала, потому что... но мне отрадно было бы найти в вас крепкую опору, а не вечно ослабевающую руку... Я хочу, чтобы вы любили без боязни, открыто, светло, как я сама полюбила вас, а не крадучись по закоулкам... И чего вы боитесь?.. Вашей жены?..

– Моя жена здесь ни при чем, Наташа, – с нетерпеливым движением перебил ее Ардаров, – оставим ее в покое... Я и перед ней виноват...

– Что-о!? – с негодующим изумлением переспросила его Наталья Львовна.

– Да, – с твердостью произнес Ардаров, – я и перед женой моей много виноват, но не о ней теперь речь...<...>

– Скажите мне, – начала она, и едва сдерживаемая злоба так и звенела в ее голосе, – скажите мне, что вы за человек такой?.. Как, в ту минуту, когда женщина, всем пожертвовавшая для вас, вынесла из-за вас жестокое оскорбление, вы при ней, ей же в глаза, у нее в доме, смеете упоминать о вашей жене, говорить, что вы перед ней виноваты!.. Это – дерзость неслыханная, и даже разрыв лучше!.. <...>

– Наташа! – умоляющим голосом заговорил он. – Наташа, прости меня! Я виноват. Сердись на меня, казни меня, но не говори, не произноси никогда этого страшного слова – “разрыв”!..

– А я, – с возрастающей злобой продолжала Наталья Львовна, – я только об этом и думаю теперь!.. Мне не по силам эта жизнь!.. Она душит, гнетет меня!.. <...>

– <...> Вы думаете, что мне нельзя будет позабыть того счастья, которое вы доставили мне!.. – И уже совсем потеряв голову и желая, что называется, доконать Ардарова, она презрительно сжала свои побледневшие губы и медленно проговорила: – Ваша любовь?.. На что мне ваша любовь? Вы... вы даже не б о г а т ы!..» (XIX, 556)¹.

«Наступательные», взволнованные реплики Натальи Львовны (обилие вопросительных и восклицательных предложений, многоточия-паузы, междометия – «Ах!...»), сопровождающиеся авторскими психологическими ремарками («с горячностью перебила его»; «опять нетерпеливо перебила его речь»; «насмешиливо спросила»; «заметила с неудовольствием»; «насмешиливо вымолвила»; «порывисто встала»; «с жаром заговорила», «гневно воскликнула»),

¹ Разрядка автора. – С.Е., Н.В.

свидетельствуют о том, что характер героини не только не переменялся с момента их первой встречи, но, напротив, обозначился еще более ясно. Все свойственные характеру Натальи Львовны качества: вспыльчивость, категоричность, неумение и нежелание уступать и сдерживать себя, привычка считаться только со своим мнением, - в полной мере проявятся в ссоре героев.

И чем больше старался Ардаров успокоить любимую, тем все более и более безуспешными оказывались его попытки: «Как это часто бывает с людьми, не терпящими возражений, слова Ардарова не успокоили, а еще больше возбуждали Наталью Львовну». Неосторожная реплика Ардарова - «Моя жена здесь не причем...», - окончательно вывела из себя героиню («“Что-о!?” – с негодующим изумлением переспросила его Наталья Львовна»; *«едва сдерживаемая злоба так и звенела в ее голосе»*; «И уже совсем потеряв голову и желая, что называется, *доконать* Ардарова, она презрительно сжала свои побелевшие губы и медленно проговорила...»).

В то время как в Наталье Львовне неудержимо нарастали «злоба» и гнев, Ардаров становился все более и более беспомощным, не умея найти нужные слова, не зная, как прекратить ссору, как выйти из невыносимой для обоих ситуации. А главное – он, дворянин, аристократ, так и не смог защитить честь любимой женщины (что, не раздумывая, сделал крестьянин Савелий Фокин, набросившись на обидчика с дубиной). Беспомощность и слабость героя подчеркиваются авторскими ремарками, сопровождающими его речь, резко контрастирующими с теми ремарками, с помощью которых автор обозначает динамику состояния Натальи Львовны: *«покорно наклонил голову»*; *«весь бледный слушал ее, потупив голову»*; *«проговорил он тихо»*; *«промолвил он»*; *«проговорил он медленно»*; *«с упреком и мольбою обратился к ней Ардаров»*. И лишь один раз за все время ссоры он позволил себе не согласиться с любимой женщиной, *«с нетерпеливым движением»* перебив ее (когда речь зашла о его жене) и даже с не свойственной ему *«твердостью»* произнес: «Да, я и перед женой моей много виноват...». Но эта была лишь минутная «твердость» Ардарова. Реакция Натальи Львовны: «Это –

дерзость неслыханная, и даже разрыв лучше!..», – мгновенно лишит Ардарова «твердости». Он, «как ужасленный, вскочил с кресла, шагнул вперед и *протянул к ней руки*»; «*умоляющим голосом*» («как школьник»!) станет просить прощения («Наташа, прости меня! Я виноват...»).

Но Наталья Львовна уже не простит ему ни его минутной «твердости», ни его всегдашней слабости и «бессильного отчаяния» («Я от роду не встречала *такого бесхарактерного, такого бессильного человека*, как вы...»), бросив с презрением и негодованием свои последние роковые, оскорбившие его слова («Вы даже не *б о г а т ы !*...»), положившие конец и их разговору, и их отношениям. И в этот последний решительный момент (в момент кульминации и одновременно развязки конфликта в развитии сюжетной линии Ардаров - Наталья Львовна), герой, обнаружив свое полное бессилие, покорно сникнет перед обстоятельствами, отчетливо осознавая полную невозможность их изменения: «*Лицо Ардарова потемнело. Он взял дрожавшей рукой свою шляпу, низко поклонился Наталье Львовне и молча, нетвердыми шагами* вышел из комнаты». - «Наталья Львовна мигом опомнилась. Она поняла, что зашла слишком далеко, сказала нечто недостойное ее самой». Но было уже поздно. Так красиво начавшаяся – с восторгов и поэзии - любовь закончилась банально – ссорой, обидами, оскорблениями и взаимным непониманием.

Лишенный теплого родительского участия, не знавший материнской ласки и заботы, Ардаров жаждет любви. Но, откликаясь на любовь женщины, будь то Дарья Андреевна или Наталья Львовна, герой оказывается не способным оправдать ее ожидания. Не оправдал Ардаров ожидания и Низы Сухановой, ставшей его женой. Однако Низа - совсем другой тип женщины, встреченной Ардаровым не на «большой дороге», а в привычном узком кругу «большого светика», когда он еще не перешагнул «через» его «край», - женщины «беспощадной, бессердечной», преследующей только меркантильные цели, рассчитывавшей с помощью замужества занять более высокое положение в обществе. Портретные детали - глаза с «отблеском *гладкой стали*», «звучный, *металлический*» голос» - выразительно характеризуют ее как типичную представительницу высшего

света – этого «столичного механизма». Не разгадав поначалу характер Низи, Ардаров даже испытывает к ней «признаки симпатии, *могущей развиться в любовь*». Однако Низи быстро «парализует» эти «признаки», и любовь, не нужная в «светике», так и не «развилась». Их заключенный по всем правилам «светика» союз («партия прекрасная во всех отношениях... древнее имя, состояние, связи, положение, чего лучше?») изначально не предполагал любовь («Что амуров нет – это не беда! Напротив...» - XVIII, 76).

Результатом же брака «по расчету» станет взаимное разочарование. Низи, недовольная тем, что брак не оправдал ее великосветских ожиданий, будет воспринимать его как «одиннадцатилетнюю каторгу». «Вы загубили мою жизнь; вы искрошили свою карьеру; своими глупыми выходками вы сделали посмешищем всего Петербурга...», - в сердцах бросает она мужу (XVIII, 552).

Герой же несчастлив в браке потому, что в нем не было самого главного – любви, той самой «невидимой душевной радости, парящей над вселенной», о которой грезил его сердце. Не случайной окажется и смерть рожденного в законном безлюбовном браке младенца-сына, которого, однако, Ардаров успеет «полюбить любовью, о которой никогда и не думал». Потерю сына он будет оплакивать в своем горьком одиночестве.

Ни разу в романе между героями – мужем и женой - не возникает тот диалог, который свидетельствовал бы о семейном согласии и взаимном понимании: «Когда они оставались вдвоем, *они не знали о чем говорить*, - общего у них ничего не было: им было скучно вместе!» (XVIII, 79). Ардаров и Низи способны лишь обмениваться колкими раздраженными репликами, не испытывая ни малейшего желания услышать друг друга.

Желая раз и навсегда «покончить» с тем «невыносимым положением», в котором они «находятся в отношении друг к другу», Ардаров предложит Низи единственно возможный, с его точки зрения, «исход» - развод. Но получит категоричный отказ: «... я переверну весь мир, но не допущу этого!.. <...> Вы мой муж – и останетесь им всегда!..» (XVIII, 552). Решительности и

твердости Низи, сумевшей к тому же склонить на свою сторону все петербургское высшее общество («Ардаров сделался, благодаря проискам жены, предметом всеобщего негодования и бесконечной вражды» - XIX, 552), герой, как это обыкновенно бывает с ним, ничего не сможет противопоставить. Все «невероятные усилия» Ардарова казаться «спокойным» в разговоре с женой сводили на нет его *«дрожащий голос»* и *«мертвенная бледность»*, покрывавшая «тонкие черты» его лица.

Соллогуб, как видим, использует один и тот же, что и в случае с Натальей Львовной (при всей разности этих женских образов), сюжетный ход: сильная героиня и слабый герой, - подчеркивая (в который раз!) беспомощность Ардарова, его неспособность противостоять обстоятельствам, а уж тем более изменять их.

И все-таки судьба пошлет Ардарову женщину, которая могла бы составить счастье его жизни. В романе о ней сначала говорит мудрая «тетка-карлица» Ардарова – княгиня Горицына: «... Таня – как есть ангел!.. Так и навсегда останется, - точно на нее Бог улыбнулся!..», - обсуждая с племянником его предполагаемую женитьбу на другой – Низи, старшей сестре Тани. «Только молоденька, милый, для тебя – всего 15 лет: дожидаться бы пришлось еще года два, три...» (XVIII, 75). И вот эта «худенькая девочка, полуребенок, полудевушка», когда «исступленная» мать невесты устроила «неприличную сцену» истерики (а в голове Ардарова «мелькнула мысль отказаться и бежать»), оказалась способной понять состояние героя («В то время как невеста Ардарова отворачивалась от него, одна Таня *отгадала чувства, удручавшие Ардарова...*») - и найти для него нужные «слова утешения». «Поцеловав его в щеку», Таня шепнула: «Простите ее... И вас мы все любить здесь будем, - *вы теперь родной наш...*». Тогда-то Ардаров и вспомнил слова своей любимой тетушки: «Действительно, в этой девушке сияло нечто ангельское, миловидное, глубоко-доброе, ласковое, неземное...» (XVIII, 77).

Погруженный в свои переживания, заботы и дела, Ардаров не то чтобы не замечал своей свояченицы, но как-то привычно не думал о ней. Но всякий раз с ее приходом в

комнату проникал «как бы луч весеннего света» (Ардаров чувствовал это), и становилось легче дышать, «долго... веяло чем-то светлым и успокоительным».

Образ Тани нарисован в романе не так неясно (как, например, образы Дарьи Андреевны, Натальи Львовны), он не предстает в своей зримой наглядности и конкретике. Подчеркивая свежесть, прелесть и очарование юной Тани, автор выделяет в ее портрете только глаза – «большие, темно-синие», оттененные «густыми, темными ресницами и бровями», и взгляд – «глубокий, пронизательный», доходящий «до души». Очевидно, что автору важно привлечь внимание читателя не на внешнюю сторону образа Тани, а на его внутреннюю суть – на его «ангельскую» природу. В системе женских образов романа Таня занимает особое место: это идеал женщины, в авторском его понимании, – верной, преданной, любящей.

В последний раз образ Тани возникает уже в финале романа. Жизненные пути героев окажутся разными. Но «большая дорога» все-таки сведет их вместе. Получится так, что они оба едут в одно и то же место: Ардаров вступает в отряд, который должен участвовать в ташкентской экспедиции; туда же направляется в качестве сестры милосердия Таня, вступившая в Х** общину¹ (поступок, совершенно органичный ее характеру). Как ангел-хранитель, появится она у постели умирающего Ардарова: «Это Бог послал вас сюда, чтобы я не умер совсем одиноким! – с трудом сказал Ардаров». И между ними состоится диалог – первый и единственный в романе настоящий диалог, при всем его немногословии и даже недоговоренности, основанный на самом сердечном, глубоком взаимопонимании:

«“Тата... вы не знаете... в моей жизни...”». И больной остановился. По лицу его пробежало судорожное движение. “Я все знаю”, - ответила она...». Только перед лицом смерти поймет Ардаров : «Ты – чистая, добрая, любящая... С тобой, только с тобой могло быть счастье!..» (XX, 560).

«А счастье было так возможно, так близко!..». Но упустил

¹ О движении сестер милосердия и институте общин сестер милосердия см.: Берсуцкая Я. Сестры милосердия. Белые голубки // [Электронный ресурс] Режим доступа : <http://vineste-front.ru/sestry-miloserdiya-belye-golubki> .

Ардаров свое счастье, не угадал его в той «худенькой девочке», что послана была ему судьбой (не подождал «года два, три»), не смог сделать себя и ее счастливым.

Таким образом, получается, что главный герой романа Соллогуба «Через край» не выдержал испытания любовью? Следуя логике Н.Г. Чернышевского, автора известной статьи «Русский человек на rendez-vous», посвященной повести И.С. Тургенева о несостоявшейся любви («Ася»), на этот вопрос, как будто бы, следует ответить утвердительно. По Чернышевскому, человек, не выдержавший испытание любовью, то есть не способный сделать единственно правильный выбор и совершить поступок в соответствии с этим выбором, не может состояться и на общественном, гражданском поприще. А «без приобретения привычки к самобытному участию в гражданских делах, без приобретения чувств гражданина ребенок мужского пола, вырастая, делается существом мужского пола средних лет, а потом пожилых лет, но мужчиной он не становится...»¹.

В свое время мудрая «тетка-карлица» наставляла Ардарова:

«... не готовься к широкому полету: не это нам надо... И если тебе удастся своим посильным, скромным трудом принести родине как-нибудь, в каком-нибудь уголке, в каком-нибудь деле, какую-нибудь маленькую пользу, я поклонюсь тебе в пояс» (VII, 69).

По-матерински любя Петра и зная его лучше других, княгиня Горицына понимала, что он не «птица широкого полета», а потому внушала своему племяннику: «не задавайся целью быть непременно государственным человеком» (да и «Ликургов нам не надо»); «посильный, скромный труд» - вот что нужно России, «особенно в настоящее время», «работники нужны». И Ардаров старался, как мог, трудиться, приносить свою «маленькую пользу»²:

¹ Чернышевский Н.Г. Русский человек на rendez-vous // Чернышевский Н.Г. Собр. соч. : в 5 т. М. : Изд-во «Правда», 1974. Т.3. С. 414-415.

² Соллогуб уловил только нарождающуюся в русском обществе тенденцию, оформившуюся в теорию «малых дел», получившую особенное распространение в период реакции 1880-х годов (см. об этом: [Электронный ресурс] Режим доступа : <http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/187966>), вложив ее основную идею посильного, практического служения народу в уста старой

«Он соображал практические улучшения уголовного законодательства в связи с общими согласованными реформами; он подвергал анализу, критике теорию науки, составлял финансовые расчеты, придумывал, на основании опытов, уничтожение бродяжничества, организацию тюремных работ и упразднение пересылочной системы» (X, 176).

Не удовлетворяясь «сухим, суровым, келейным, безотрадным» трудом, Ардаров во время своей службы в министерстве объезжает российские остроги, желая понять истинное положение заключенных, условия их содержания, чтобы усовершенствовать российское уголовное законодательство, допускающее «частной воле наказывать невинных».

Однако ни кабинетная, ни практическая деятельность не приносила Петру Ардарову удовлетворения: от его «маленькой пользы» ничего не менялось в его родном отечестве. Не сумеет Ардаров преуспеть, то есть в достаточной мере проявить свою «самобытность», в «гражданских делах». Подтверждением этого станет его награждение после инспекционной поездки в Сибирь орденом «Станислава на шею» - низшим российским орденом, которым обычно награждались чиновники (эта награда могла стать предметом гордости лишь чиновника малого ранга, вроде служащего губернской «канцелярии» Ельпидифорского, но отнюдь не аристократа Ардарова)¹. Ожидаемой в этой связи окажется реакция его амбициозной жены Низи, которая «возненавидела окончательно» мужа, занимавшегося, по ее мнению, «вздором», а заодно и свою сестру Долли за то, что ее муж, князь Ленщиков, в то же самое время «занял пост товарища министра» - ответственную и почетную должность.

Несмотря на свои благородные порывы и устремления, Ардаров оказался «посмешищем» в глазах света, «идеалистом», по мнению сослуживцев («тогда как нужны люди

княгини Горицыной, радеющей, как и ее брат – князь Андрей Петрович Ардаров, - за отечество.

¹ См. об этом: *Федосюк Ю.А.* Что непонятно у классиков, или Энциклопедия русского быта XIX века. 11 изд. М. : Флинта, 2010 [Электронный ресурс] Режим доступа : http://www.modernlib.ru/books/fedosyuk_yuriy_a/chto_neponyatno_u_klassikov_ili_enciklopediya_russkogo_bita_XIX_veka.

практические»); с точки же зрения автора, сочувствующего своему герою, - человеком, не сумевшим в своих духовных исканиях обрести надежную опору в ситуации «всеобщего обособления»: *«для своих – чужой, для соотечественников – бесполезный»*.

§ 4. Особенности выражения авторской позиции

Очевидно, образ Петра Ардарова - наиболее полное воплощение типа «доброего, но безвольного малого», центрального в творчестве Соллогуба, - был ему особенно дорог. Не случайно писатель наделяет его автобиографическими чертами: в частности, как и Соллогуб, Ардаров служит на Кавказе (и служит именно в «те же» 50-е годы, что и автор); как и автор, который в 70-е годы был председателем комиссии по преобразованию российских тюрем, герой в «те же» 70-е годы надеется своим деятельным участием изменить несправедливую пеницитарную систему в России. Близость писателю этого образа проявляется и в постоянном желании объяснить читателю, а порой и оправдать поступки героя, перенести часть ответственности с него на обстоятельства. Можно говорить о том, что при всей разности идейных позиций Соллогубу были близки слова Н.Г. Чернышевского: «Вы вините человека, – всмотритесь прежде, он ли в том виноват, за что вы его вините, или виноваты обстоятельства и привычки общества, всмотритесь хорошенько, быть может, тут вовсе не вина, а только беда его»¹.

Аукториальный тип повествования (от третьего лица), который избирает Соллогуб, позволяет описывать происходящие события, выявляя причинно-следственные связи между ними, раскрывать внутренний мир персонажей с позиции «всеведущего автора». Тяготее к объективности, данный тип повествования в то же время не предполагает у Соллогуба беспристрастности изображения: автор не остается равнодушным к событиям и героям, им созданным; читатель ощущает его «присутствие» в романе.

Занимая позицию внешнего наблюдателя, обладающего

¹ Чернышевский Н.Г. Русский человек на rendez-vous. С. 165.

исчерпывающим знанием обо всех героях, автор, выступающий в роли безличного повествователя, то есть не персонифицированного, сюжетно не проявленного в произведении, открыто заявляет о своей причастности высшему аристократическому кругу общества, к которому принадлежит и его герой:

«В то время у нас доживали свой век древние светские старухи. Они были средоточием общественной жизни, пользовались большим почетом и большим влиянием» (V, 546).

Он оказывается *своим* в этом мире, хорошо его знает, а потому его оценки, суждения, комментарии авторитетны (для читателя).

Нередко в процессе повествования автор меняет ракурсы изображения. Например, начинает описание того или иного события с предельным объективизмом, что позволяет оттенить или усилить драматизм происходящего, а затем уже передает переживания, мысли героев, проникая всевидящим оком писателя-эпика в их внутренний мир. Так, в сцене проводов отцом – князем Ардаровым сына Петра на войну писатель сначала изображает только то, что доступно внешнему взгляду, что могло бы быть увидено любым случайным свидетелем:

«Оба держали себя *бодро, хладнокровно* и обсуждали положение Франции при ее втором случайном императоре. В соборе отслужили они напутственный молебен, а потом отец проводил сына до Николаевской железной дороги. Прощание было короткое: *при свидетелях чувствительность неуместна*. Поезд тронулся и полетел... и пока он не исчез из глаз, старик чуть заметно благословлял его мелким крестом».

Что стоило старику-отцу отправлять на фронт единственного сына (а сыну прощаться с горячо любимым отцом) и при этом сдерживать свои чувства – догадаться не трудно. Но «догадываться» читателю и не приходится. Уже в следующем абзаце всезнающий автор, в речь которого вплетается несобственно-прямая речь героя-отца, сообщает следующее:

«Как он [старый князь – С.Е., Н.В.] ни бодрился, но ему было *невыносимо тяжело* – и от отъезда сына, и от других печальных причин. Он велел взять себя опять в Казанский собор, стал у гробницы фельдмаршала, князя Кутузова, в таинственном полумраке храма, вдохновляющего к молитве и размышлению, и стоял долго, сам не зная

сколько времени, *изнемогающий, пораженный, убитый*. Его *терзало страшное, необъяснимое предчувствие*... Ему казалось, что на милую его родину подымалось огромное черное облако, готовое разразиться громом и молнией... Ему казалось, что горячо любимый им государь, никому не уступавший, и тут не уступит... Ему казалось, наконец, что и для него лично утешения не будет на свете, что сына своего он уже более никогда не увидит... Предчувствия его сбылись...» (II, 427).

Прием инверсии, возвращающий читателя к только что описанной сцене проводов, позволяет понять, что же на самом деле испытывал старый князь, отправляя сына на войну, отдавая эту «последнюю жертву отечеству». «Изнемогающий, пораженный, убитый», старый князь, тем не менее, во время прощания находит в себе силы выглядеть «бодрым, хладнокровным», ясно осознавая при этом, что сына своего «он уже более никогда не увидит». Психологический комментарий автора добавляет новый штрих к образу Андрея Петровича Ардарова - человека-государственника, патриота, духовно сильной личности, умеющей контролировать свои эмоции (ибо «при свидетелях чувствительность неуместна»). Становится понятной роль отца в формировании характера уже повзрослевшего Петра Ардарова.

Нередко повествование заметно субъективизируется, что придает ему особый личный тон и эмоциональную окрашенность. Это сказывается и в обилии оценочных эпитетов, слов явно оценочного характера, которые использует автор. В качестве примера можно привести сцену встречи матери и сына после двадцатилетней разлуки:

«... показала иссохшая, еще стройная старуха, вся вымазанная разными красками. На голове ее, под черной кружевной косынкой, торчал завитой черный парик... Черное шелковое платье топырилось по последней моде. <...> Быстрою вспышкой уже потухавших глаз она окинула его с ног до головы... Потом подошла к нему и бережно поцеловала его в лоб, чтоб не стереть с губ алой краски. Затем поступью трагической актрисы она дотаскилась до кушетки, упала на кружевные подушки и притворилась, что с нею сделался обморок. Обморок однако продолжался недолго. <...> На одну секунду она словно помолодела, и по очертаниям ее расписанного лица пробежал луч чего-то искреннего, но не надолго» (VI, 65–66).

Авторское отношение к героине выражено однозначно - и в

описании ее внешности (*«иссохшая»*, с уже *«потухающими»* глазами, но молодящаяся *«старуха»*, старающаяся с помощью *«разных красок»*, *«завитого черного парика»*, который *«торчит»* на ее голове, слишком яркой (*«алой»*) помады, а также модного платья скрыть свой возраст), и ее поведения, в котором нет ничего искреннего, естественного. «Луч чего-то искреннего» лишь на мгновение осветит ее раскрашенное лицо и тут же погаснет. В сцене встречи с сыном мать играет роль, которую подсказывает ей ситуация: *«поступью трагической актрисы» «дотащилась»* она до кушетки, будто собрав последние силы, *«упала на кружевные подушки и притворилась, что с нею сделался обморок»*. Но играет она плохо, фальшиво, что подчеркивается ремарками, окрашенными нескрываемой авторской иронией: *«Обморок однако продолжался недолго»*. Мать и поцеловала-то сына в лоб *«бережно»* не от нахлынувшего на нее чувства нежности, а потому, что боялась стереть «краску» со своих губ. У нее не нашлось ни одного искреннего слова для сына, помнившего слова отца (*«Не забывай, Боже сохрани, что она - твоя мать. <...> Сын для матери не судья...»* - I, 426) и возлагавшего слишком большие надежды на эту встречу. «Красивый мужчина!» - вот первая фраза, которую услышал Петр Ардаров из уст матери, тоже с «нетерпением» ждавшей встречи с сыном и тоже возлагавшей на нее большие надежды, однако совсем иного рода: «обветшалой красавице» нужны были от «душеньки» - сына лишь деньги для «поддержания светского приличия». И ради достижения своей цели она, забывая «светские приличия» и сбрасывая маску, превращается в «фурию» (*«... упала на пол в истерических судорогах и завопила, что требует немедленного расчета...»* - VI, 67).

Авторский комментарий обнажает, разоблачает притворство героини. Категоричная однозначность оценки героини не позволяет читателю истолковать ее образ в ином ключе, помимо предложенного ему. Такой увидит Ардаров свою мать, встречи с которой он так трепетно ждал. А потому понятным оказывается то «тяжелое чувство» разочарования, с которым покидает герой Флоренцию, расставшись с матерью (теперь уже навсегда).

Занимая позицию «всеведения», безличный повествователь находится *над* всеми действующими лицами романа. Он и понимает героев лучше, чем они сами понимают себя. В большинстве своем, авторские характеристики вводятся тогда, когда знакомство читателя с тем или иным персонажем еще достаточно внешнее и довольно поверхностное. Поэтому авторский комментарий помогает читателю проникнуть в коренные особенности психологии персонажа, понять истинные мотивы его поведения. Так, причину неспособности Ардарова полюбить автор видит в условиях его воспитания (потому так значима в романе сцена единственного свидания сына с матерью). Ребенок, испытывающий дефицит любви в детстве, не научается любить, оказывается не способным полюбить, став взрослым человеком:

«Душа его не была воспитана к нежности. Чувство любви было ему совершенно неизвестно. <...> Такие натуры встречаются, впрочем, довольно часто. Сбитые с толку или *очерствшие при воспитании*, они замыкаются в невольное одиночество, желают, жаждут любви, и не находят в самих себе ее источника, не встречают любви в окружающих. Тогда они испытывают горе бессилия, считают себя нравственными уродами, обрекают себя на сердечное одиночество – и приходят в отчаяние. А когда молодость отцветет, когда минет пора восторгов, – вдруг всецело охватывает их любовь беспредельная, жгучая, губящая, терзает их страстью и ревностью, и нередко сводит в могилу» (IV, 535–536).

Повествователь не только объясняет, почему Ардаров не смог ответить на чувство Дарико, но и видит в его личных психологических особенностях отражение неких общих качеств, свойственных определенному типу людей, встречающихся «довольно часто». Всеведущий и проницательный автор на основании знания человеческой психологии в начале романного повествования, когда, казалось бы, еще ничего не предвещает трагической развязки, будет говорить об опасности «беспредельной, жгучей» любви, которая настигает человека в пору, когда «молодость отцветет». Такая внезапная любовь, «всецело» захватывающая человека, оказывается «губящей», способной «свести» его «в могилу». (Здесь Соллогуб приближается к пушкинской трактовке любви: «Но в возраст поздний и бесплодный, / На повороте наших лет, / Печален

страсти мертвый след...». Онегин, чья душа тоже «не была воспитана к нежности», который знал одну лишь «науку страсти нежной», слишком поздно встретил свою любовь, так и не испытав ее «благотворных», обновляющих порывов.) Испытывая далее героя любовью, показывая его в отношениях с разными женщинами (Дарьей Андреевной, Низи Сухановой, Натальей Львовной, Таней), автор тем самым подтверждает справедливость психологической характеристики, данной выше.

Кажется, Соллогуб не осуждает своего героя, признавая за внешними обстоятельствами силу, которой невозможно противостоять. Однако отнюдь не все поступки Ардарова в его отношениях с женщинами оправдываются автором. Герою, пообещавшему навестить Дарью Андреевну, но так и не сдержавшему своего обещания, оправдания не будет. И хотя в адрес Петра Ардарова не прозвучит ни одного прямого слова упрека, самой сценой ожидания Дарьей Андреевной его приезда в Кудашевку Соллогуб недвусмысленно выразит свое отношение к поступку героя. В том, с каким волнением и любовью готовит Дарья Андреевна свой дом к приезду дорогого гостя, во всех этих милых бытовых подробностях, несомненно, выражается авторское понимание важности происходящего для героини:

«Кухарке приказано было готовить кавказский шашлык. Няне сказано было одеть детей по-праздничному. Прислуге еще раньше внушено было, что ожидается знатный петербургский гость, князь, - и она подтянулась, видимо не желала ударить лицом в грязь. <...> Стол был накрыт белоснежною скатертью; сервировка стола была небогата, но изящна» (XIII, 197).

А с каким старанием сама Дарья Андреевна убрала для дорогого гостя комнату, от стен которой веяло «родным ее и горячо любимым ею Кавказом». В этом «любимом уголке», «полном сердечных воспоминаний», где Дарико «работала и отдыхала, думала и мечтала», все говорило об Ардарове, которого она по-прежнему любила, «любила, быть может, больше, чем прежде».

«Да, она любила Ардарова, хотела видеть его у себя в доме, хотела говорить с ним, хотела, чтобы он помнил ее и, если не любил, то, по крайней мере, уважал бы. И только, - и больше ничего не нужно...».

Настойчивые повторы («любила... любила», «хотела

видеть...», «хотела говорить с ним...», «хотела, чтобы он помнил ее...») свидетельствуют о силе чувства, которое владеет Дарьей Андреевной, которое она, как ни старается, не может «заговорить» доводами рассудка («Он женат, у меня пять человек детей... Нет, мы можем быть только хорошими знакомыми!.. Лучше умереть, чем повторить ошибку прошлого еще раз!»). Всезнающий автор, подхватывая голос рассудка героини, продолжает: «Иначе, какими глазами стала бы смотреть она на милого, доброго, великодушного Кондратия Филипповича...». Но это чисто женское, вырвавшееся из глубины души желание: *«И только, - и больше ничего не нужно...»* - говорит о том, как мучительна в героине внутренняя борьба, как трудно ей следовать голосу рассудка, когда сердце по-прежнему полно неутоленной страстной любовью, которую она должна подавлять в себе.

Казалось бы, «взвесив *еще и еще раз* в своем уме все эти доводы и мотивы, Дарья Андреевна окончательно успокоилась...». Но именно - *«казалось бы»*... Показавшийся на дороге в «облаке пыли» экипаж моментально лишит ее непрочного, достигнутого с такими усилиями спокойствия.

«Она посмотрела по направлению к Сумбуровке – и чуть не вскрикнула от радости... По дороге вилось облако пыли... Ехал экипаж четверней – и в нем Ардаров. Вот он уже подъезжает к повороту... Вот сейчас возьмет вправо... Сердце ее затрепетало от радости... Но...

– Ах, Боже мой! – почти вскрикнула Дарья Андреевна...

Экипаж не взял вправо, по направлению к дому Дарьи Андреевны, а проехал прямо по пути в уездный город.

Бедная женщина побледнела... Разлюбить можно, забыть можно, даже легко для мужчин, но зачем же оскорблять, оказывать такую черствость, такую грубость!?!.. На это женщины не способны, по крайней мере, не все... » (XIII, 198).

Напряжение в Дарье Андреевне нарастает по мере приближения экипажа, что подчеркивается в авторском повествовании короткими фразами, повторами и паузами (словно от волнения у героини перехватывает дыхание): *«Вот он уже подъезжает к повороту... Вот сейчас возьмет вправо...»*. Но – экипаж проехал мимо... Боль и обида Дарьи Андреевны найдут живой отклик у безличного повествователя. Сопереживание героине выражается не только в авторских ремарках (*«чуть не*

вскрикнула от радости...»; «Сердце ее затрепетало от радости...»; «почти вскрикнула...»; «Бедная женщина побледнела...»), обрывающихся паузами-многоточиями (и эта недосказанность есть проявление абсолютного всеведения автора, его понимания того, что чувствует сейчас Дарико). Автор не только вводит прямое слово героини – взволнованное и горькое *«Ах, Боже мой!»*, которое с болью (*«почти вскрикнула...»*) вырывается из самой глубины сердца Дарьи Андреевны, обманутой в своей сокровенной и трепетной надежде, но и включает в свою речь ее несобственно-прямую речь: *«Разлюбить можно, забыть можно, даже легко для мужчин, но зачем же оскорблять, оказывать такую черствость, такую грубость!?»*. Это переплетение голосов безличного повествователя и Дарьи Андреевны свидетельствует не только о проникновении автора в самые тайники души героини, но и о самом сердечном и полном его сочувствии ей (*«бедная женщина»*), ясно давая понять читателю, как он оценивает поведение Петра Ардарова.

Автор нигде прямо не выражает свое отношение к герою. Но есть в романе персонаж, занимающий особое место в системе его образов. Это довольно странный персонаж, не участвующий в развитии действия (по крайней мере, никак не определяющий его течение); какие-либо связи между ним и Ардаровым (как и между другими героями) отсутствуют. Словом, лицо эпизодическое – то ли реальный (в художественном мире романа), как и другие герои, персонаж, наделенный подчеркнуто заурядной внешностью (*«чистенький, небольшой господин средних лет, с плоским, несколько калмыцким лицом и черными глазками, добродушными и вместе с тем насмешливыми»*), то ли плод больного сознания и воображения Ардарова, *«расслабленного недугом»* (*«Лихорадка донимала его. В каждой кости он чувствовал резкую боль, но мысли его были ясны до чрезвычайности. Он все видел, все понимал, все помнил и помнил как-то разом»* – XV, 365). Ардарову припомнится, что он уже встречал этого человека, сидящего сейчас с ним на одном диване, *«и в Париже, в Италии, и на Кавказе, и в Сибири...»*, – словом, везде, где он бывал: *«покажется, промелькнет и исчезнет»*.

Таинственный «незнакомец» возникает в романе неожиданно, во время губернского бала. И, кажется, никто, кроме Ардарова, его не видит. Так же неожиданно, как появился, «незнакомец» исчезает с первыми громкими звуками оркестра, заигравшего «триумф-марш Мендельсона», исчезает навсегда, словно его и не было вовсе. «Я... *посторонний свидетель, тихий путешественник*», - аттестует он самого себя.

«... Я человек в исключительном положении, в стороне от всякой деятельности... *я только гляжу и всматриваюсь в чужую жизнь*. Своей у меня нет; я – *печальник чужой жизни*. <...> Я только гляжу, наблюдаю. Но ни к чему не равнодушен, хотя ни во что не вмешиваюсь; я прохожу мимо людей, или, правильнее, они проходят мимо меня. <...> ... *я вижу их душу насквозь*...» (XV, 366).

Привыкший «всматриваться в чужую жизнь», равнодушный «тихий путешественник», «печальник чужой жизни», наделен даром видеть души людей «насквозь». Вот и Ардарова он «давно» и «хорошо» знает:

«Вы человек не от века сего... Человек вы с характером, но без воли, с идеалами, но без цели. Вы всегда чего-то ищете в тумане и ничего не находите. Да хоть бы и сейчас: что вы здесь? Разве не чуждо вам все это общество?.. Но вы, видимо, чего-то напряженно ждете, чего-то волнуетесь, но едва ли вы выяснили себе ожидаемое, так как иначе вам нечего было бы так нервничать, ажитироваться...» (XV, 366).

Очевидно, «тихий путешественник» нужен в романе только для того, чтобы охарактеризовать Ардарова – сказать самые *главные* слова о нем. Он герой-резонер, выполняющий в романе важную идейно-художественную функцию, являясь одной из форм выражения авторской позиции.

Как будто бы «тихий путешественник», характеризуя Ардарова, ничего нового не сообщает о герое, суммируя уже все известное о нем читателю. Он отмечает нервический склад характера Ардарова («*чего-то напряженно ждете, чего-то волнуетесь*»), отчужденность от общества и одиночество («*Разве не чуждо вам все это общество?*»), его вечный поиск «цели» своего существования и невозможность ее обретения в силу туманности, неясности представления об этой цели («*Вы всегда чего-то ищете в тумане и ничего не находите*»; «*едва ли вы выяснили себе ожидаемое*»). Так или иначе, об этом же говорят разные герои романа, знающие Ардарова. Но именно

таинственному герою-резонеру принадлежит точное определение сущности образа Ардарова: *«человек не от века сего»*, - указывающее на его принадлежность к типу «лишнего человека». При этом обозначаются и причины «лишности» Ардарова, которые, с точки зрения «тихого путешественника» (а значит и автора), не являются внешними, но кроются в самой натуре героя: *«человек... с характером, но без воли, с идеалами, но без цели»*.

Помимо формулы «тихого путешественника» – «человек не от века сего», в романе есть еще одна отсылка к типу «лишнего человека». «Тетушка», княгиня Горицына, говорит Петру Ардарову:

«... в молодости я читала хорошую книгу, – испанец какой-то написал, – “Дон-Кихот”. Видишь ли, этот Дон-Кихот рыцарствует все за благодородство, а между тем его самого постоянно колотят» (V, 548)¹.

Исследователи романа Сервантеса традиционно указывают на нерасторжимое слияние в образе Рыцаря Печального Образа комического и трагического начал. С одной стороны, в Дон Кихоте отсутствует «чувство реальности» («человек, лишенный ощущения действительности», «несуразный, нелепый, жалкий и смешной»); а с другой – ему свойственны «упорное, героическое следование мечте, верность возвышенной цели, сколько бы эта цель ни противоречила грубой логике реальных и косных фактов»² (но «реальная среда разрушает его замыслы, обнажая драматическое несоответствие замышленного и действительного»³).

«Тетушка», отдавая должное нравственным качествам «голубчика» Пети («Ты честен и добр, ум у тебя прямой и светлый... хоть раз сознannому убеждению ты уже никогда, ни за что не изменишь» - VII, 69), но зная в то же время об

¹ В литературоведении существует мнение о Дон Кихоте как «лишнем человеке», «пришедшим слишком поздно», «представляющим пережившую себя общественную группу - рыцарство» (см.: [Электронный ресурс] Режим доступа : <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le6/le6-5143.htm>).

² Снеткова Н. «Дон Кихот» Сервантеса. М. ; Л. : Худож. лит., 1965. С. 140-141.

³ Степанов Г.В. Дон Кихот: персонаж и личность // Сервантесовские чтения. Л. : Наука, 1985. С. 82.

излишней «доверчивости» и «впечатлительности» своего племянника, будет прямо соотносить его с образом «рыцарствующего за благородство» Дон Кихота, которого «постоянно колотят», предупреждая: «Берегись, чтоб и с тобой не случилось то же самое!...».

Сослуживцы видят в Ардарове лишь отсутствие «чувства реальности», которое мешает ему продвигаться по карьерной лестнице («В мире же служебном утвердилось убеждение, что Ардаров человек весьма благородный и знающий, но идеалист, тогда как нужны люди практические» – Х, 176). В глазах представителей «большого светика», придерживающихся иных жизненных принципов, поступки, которые совершает Ардаров, неразумны, бессмысленны, смешны и «вздорны».

Герой Соллогуба – «человек не от века сего», «деятель без почвы», как называет его сам автор, продолжает плеяду *«лишних людей»*, русских дворянских интеллигентов. В свое время Д.Н. Овсянко-Куликовский писал: «“Лишнего человека” создает совместное действие двух факторов... Один – это плохая психическая организация человека, наследственная или благоприобретенная, выражающаяся в недостатке душевной энергии, в вялости чувства и мысли, в неспособности к упорному и правильному труду, в отсутствии инициативы»; другой – «умственный, идейный и моральный разлад между личностью и средой»¹, переживаемый всеми «лишними людьми». Оба эти «фактора»: и «недостаток душевной энергии», «отсутствие инициативы», и «разлад» со средой, к которой Ардаров принадлежит по происхождению и воспитанию, присутствуют в романе, обуславливая характер героя, а значит и его судьбу.

Задумав произведение, в центре которого должен был стоять выламывающийся из своей среды «лишний человек», Соллогуб не мог не учитывать опыта своих предшественников, создавших классические образцы этого типа (А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, И.С. Тургенева). В соллогубовском типе «человека не от века сего» многие черты оказываются уже

¹ Овсянко-Куликовский Д.Н. Причины появления «лишних людей» в русской жизни // «Лишние люди» в творчестве Тургенева и его предшественников / под ред. А. Полинковского. Одесса, 1913. С. 15.

знакомыми. По своему психологическому облику он напоминает «печальный тип» «потерянного» героя другой эпохи «безвременья» (как можно назвать, по аналогии с 80-ми годами, 30-е годы XIX века), когда, по замечанию А.И. Герцена, «почва пропадала под ногами» и для порядочного человека, не знающего, «как выйти и куда идти», ничего другого не оставалось, как становиться «лишним» («только потому, что он развился в человека»)¹.

Однако непонятый и отринутый своим кругом Ардаров не впадает в «русскую хандру», подобно Онегину, не бросает вызов светскому обществу, как Печорин. В отличие от «лишних людей» николаевской эпохи (Онегина, Печорина), для которых был характерен «недостаток в практическом труде» (А.И. Герцен), Ардаров, о чем уже говорилось, как раз стремится к практической деятельности, желая быть полезным отчеству.

Ардаров напоминает и тургеневского Рудина - героя более поздней исторической эпохи: оба они, не выдержав испытание любовью, лишены опоры в своих духовных исканиях, становятся «бесприютными скитальцами»².

Но, прежде всего, главный герой романа «Через край» сродни «кающемуся дворянину» - типу человека из среды русского образованного дворянства, страдающего от сознания того, что предки его были крепостниками, и желающего «послужить народу»³. Этот тип, нередко осложняясь психологическим комплексом «лишнего человека», начинает складываться в 40-60-е годы, но полное свое оформление он

¹ См.: *Герцен А.И.* Лишние люди и желचेвики // Герцен А.И. Собр. соч. : в 8 т. М. : Изд-во «Правда», 1975. Т.5. С. 46-57. Курсив автора. – С.Е., Н.В.

² О мотиве скитания, связывающем главного героя романа И.С. Тургенева с «вечными образами»: Агасфером и Дон Кихотом, см.: *Пращерук Н.В.* «Другой бы умер давно»: Рудин и Агасфер // *Русская классика : динамика художественных систем.* Екатеринбург, 2009. Вып. 3. С. 256-263.

³ Выражение «кающийся дворянин», закрепившееся в русской критике и литературе, впервые употребил народнический критик и публицист Н.К. Михайловский в очерках «Впережку», изданных в «Отечественных записках» (1876-1877) под псевдонимом «Г. Темкин». Герой, от лица которого ведется повествование в очерках, ставит перед собой задачу «откровенно рассказать, как и почему» он «стал кающимся дворянином» (Отечественные записки. 1876. Т. 1. С. 141).

получает в русской литературе уже в пореформенные годы¹.

Вечная неудовлетворенность собой, неустанный поиск смысла жизни сближают Ардарова с одним из главных персонажей романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина» – «кающимся дворянином» Константином Левиным. Оба героя задаются одними и теми же вопросами: «Без знания того, *что я такое и зачем я здесь*, нельзя жить»» (Левин); «*Что я такое? Для чего я живу?*» (Ардаров)². Оба героя в своих мучительных исканиях приходят к выводу, что цель жизни человека состоит не в удовлетворении личных эгоистических потребностей, не в достижении «маленького» семейного счастья (как бы ни была важна и значительна семья в жизни человека).

«Счастливый» семьянин, Левин «был несколько раз так близок к самоубийству, что спрятал шнурок, чтобы не повеситься на нем, и боялся ходить с ружьем, чтобы не застрелиться»³.

Ардаров же не обрел «не только счастья, но даже и спокойствия» в семейной жизни, не смог навести порядок в собственном доме (для этого у него не достало решительности, к которой взывал его тесть):

«... Ардаров был окружен недоброжелательством у самого себя. У него ели, пили, распоряжались, на него не смотрели, с ним не церемонились и его же заглазно ругали. Только Суханов Поликарп приходил иногда в негодование. Не раз советовал он зятю вооружиться дубиной и вытолкать напавшую на его дом сволочь. *Но Ардаров не решался*. Он уважал еще неприкосновенность своего имени и не хотел бросить его на поругание общественным толкам» (Х, 175).

¹ Так, например, Г.К. Щенников в связи с образом главного героя романа «Бесы» писал: «В Николае Ставрогине Достоевский соединил черты “лишнего человека” 40-х годов и “кающегося дворянина” 70-х для того, чтобы представить обобщенный образ “русского барича”, аристократа с серьезными духовными запросами, но оторванного от народа и оттого испорченного» (Щенников Г.К. Достоевский и русский реализм. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1987. С. 269).

² Еще раньше вопросы: «... зачем я жил? для какой цели я родился?..» - мучил другой «лишний человек» - Печорин (Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени // Лермонтов М.Ю. Сочинения : в 6 т. Т. 6. С. 321).

³ Толстой Л.Н. Анна Каренина // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. : в 90 т. М. : ГИХЛ, 1939. Т. 19. С. 371.

Конечно, духовные искания Левина выражены острее (с большей силой их художественного изображения); по драматической напряженности, интенсивности внутренней жизни герой Толстого на голову выше Ардарова. Но и тот, и другой приходят к пониманию необходимости общей идеи, которая бы объединила их со всем миром, с другими людьми. Левин, проникаясь «мужицкой верой» в добро, открывает для себя простую, на первый взгляд, и в то же время глубокую истину – «надо любить ближнего и не душить его». Ардаров, помня наказ отца, благословившего его на «твердое служение» отечеству: «Подружись с народом не с тем, чтобы учить его, а чтоб учиться у него», – будет стараться следовать ему (другое дело, что старания эти вряд ли можно назвать успешными).

Но если Левин обретает веру в существование «несомненного смысла добра» и свой «дом» в мире, где «все... перевернулось и только укладывается», – иначе говоря, обретает смысл жизни (хотя очевидно, что на этом его нравственные искания не заканчиваются), то итог исканий Ардарова в ту же самую трагическую «безурядную» эпоху – горькое осознание бесполезности и бесцельности собственного существования («Я не сделал ничего...»; «Для своих – чужой, для соотечественников – бесполезный»).

Но, помимо безволяности, есть еще одна причина, которая способствовала тому, что «кающийся дворянин» Ардаров оказался «лишним», несмотря на его желание быть полезным «родной земле». Писатель подчеркивает, что неспособность Ардарова изменить свою жизнь и жизнь близких ему людей обусловлена не только его личностными свойствами, сколько определенными качествами, характерными натуре русского человека вообще. Отец Ардарова, который, несомненно, близок автору, говорит своему сыну:

«... у нас нет меры... мы всегда бьем *через край*: сопьется ли в кабаке мужик от запоя, зарапортуются ли книжники, схватится ли изувер за нож по недостатку здравого смысла... Все мы, русские, в общей громаде, все мы – греха таить нечего – *ч е р е з к р а й* н и к и. Вот

где наша болячка общенародная» (I, 425)¹.

Очевидно, что старый Ардаров выражает здесь точку зрения автора, его представление о сущности национального характера: русский человек ни в чем не знает границ – «края». Самосохраняющее чувство «меры» в нем отсутствует. Если он любит, то обязательно испепеляющей страстью, если ненавидит – теряет «здравый смысл», если тоскует или, напротив, веселится – оканчивает запоем и пьяным угаром... От этой «черезкрайности» и случаются с ним все беды: «Русский человек в одиночку – бессилен, потому что он *бессилен перед собственной волей, перед собственными страстями, перед собственной беззаботностью*» (I, 426).

Старый князь Андрей Петрович Ардаров тревожится так потому, что «черезкрайность» он видит и в своем собственном сыне. В пору первой молодости Петра она проявлялась в «чрезмерном пьянстве», «безобразиях», о которых «впоследствии он не мог вспомнить без отвращения». Но и после обещания измениться, данного отцу, герой не всегда руководствуется чувством меры. Не испытывая глубокой любви к Дарико, он позволил себе пойти на поводу своих эмоций, нарушив, таким образом, на всю оставшуюся жизнь покой не только женщины, горячо и преданно полюбившей его, но и ее мужа.

Поручик Ардаров и служит со свойственной молодости безудержностью. Так, проводя рекогносцировку местности, где «кровожадные лезгины» устроили засаду, забыв об осторожности и нарушая, тем самым, приказ майора («в лес ни под каким видом не въезжать»), «разгоряченный» Ардаров, «не выдержав», «кинется» за одним из стрелявших в лес. Да, Петр Ардаров доказал, что он бесстрашный человек (и «весь эскадрон» был «свидетелем» этого). Но это бесстрашие могло

¹ Разрядка автора. – С.Е., Н.В. По всей видимости, Соллогуб в последние годы жизни много размышлял о «черезкрайности» как свойстве русского характера, о чем свидетельствует не только роман. В мемуарах, над которыми Соллогуб работал в те же годы, когда создавался роман, он пишет: «... русский размах всегда шагает *через край*» (Соллогуб В.А. Повести. Воспоминания. М. : Худож. лит., 1988. С. 359. Курсив наш. - С.Е., Н.В).

стоять ему жизни («Пуля свистнула над самым ухом Ардарова» - III, 531).

«Черезкрайней» можно назвать и любовь героя к «барышне» Наталье Львовне (как, впрочем, всякую, стихийную по своей природе страсть), которая, как болезнь, внезапно настигает его и стремительно развивается (Дарья Андреевна, с тревогой наблюдавшая за Ардаровым и Натальей Львовной, «смутно чувствовала», что они «катятся под гору и их уже ничем не остановишь» - XVII, 548). Неслучайно начало любви Ардарова совпадает со «злокачественной тифозной горячкой», от которой он едва не умер; от «горячки» герой, в конце концов, и умирает, когда расстанется с Натальей Львовной. Болезненная «горячка» становится своеобразным, можно сказать, символическим фоном, на котором разворачивается история любви героев романа (любовь уподобляется «злокачественной» болезни).

«Черезкрайниками» являются и другие герои романа. Это и Наталья Львовна, безоглядно отдавшаяся впервые захватившему ее чувству любви, бросившая вызов светским нормам и условностям («Вы знаете, я немножко блажная...» - признается она Дарье Андреевне). А после расставания с Ардаровым она все с той же «черезкрайностью своей натуры», бросится в «уносящий ее вихрь» «роскошной жизни», ища в ней «не удовольствия, а какого-то опьянения», которое позволило бы ей забыть прошлое (XXI, 565). Да и Дарико, забывшая о супружеском долге и со всем темпераментом юности полюбившая Ардарова, тоже может быть отнесена к «черезкрайнему» типу. И мать Ардарова, пренебрегшая не только супружескими, но и материнскими обязанностями, – «женщина страстная и развратная».

Страсть – чувство «черезкрайнее», опасное и губительное, считает автор. Человеку необходимо соблюдать нравственную меру, об отсутствии которой в русских людях сожалел умудренный жизненным опытом старый Ардаров. Ее соблюдение позволяет человеку не совершать ошибок в жизни, сохранять чувство собственного достоинства. Этой внутренней мерой обладает Кондратий Филиппович Колпин – «нравственный силач», благодаря такту и пониманию которого

будет сохранена семья. Натуры же «черезкрайние» остаются в жизни глубоко несчастными. Вспомним судьбу Дарьи Андреевны, которая, несмотря на любовь и преданность своего замечательного мужа, живет памятью об Ардарове; или Натальи Львовны – окруженной роскошью супруги состоятельного лорда, мучающейся воспоминаниями; или судьбу самого Ардарова, бессильно сникающего перед своей ничтожной в нравственном отношении женой и собственной нерешительностью доводящего отношения с Натальей Львовной до трагического разрыва.

Так, раскрываются новые смыслы заглавия романа. Образ *края* оказывается связанным и с психологической, чисто национальной чертой характера русского человека, как его понимал Соллогуб.

Тип «безвольного», рефлектирующего интеллигента, не сумевшего порвать со своей средой и не знающего, «куда идти», в пору, когда на первый план выходил вопрос о герое, занимающем активную жизненную позицию, носителя передового общественного сознания, выглядел, очевидно, по меньшей мере, несвоевременным. Уже с середины века «лишний человек» престаёт быть главным героем русской литературы¹. Критика «лишнего человека», которому ставится теперь в вину его «неумение преодолевать трудности, претворять в жизнь “благие порывы”», с этого времени становится едва ли не общим местом в литературе².

Таким образом, по мысли автора, главный герой романа «Через край» оказывается человеком, который «пришел слишком поздно». Подтверждением этой горькой истины становится сцена явления умирающему герою покойного отца:

«— Отец! — с ужасом, делая над собою усилие, проговорил Ардаров, закрывая глаза, — отец!.. <...> Я не сделал ничего того, что ты так строго и так любовно наказывал мне. *России я не послужил...* Имение растратил... Наследника не оставил... Имя твое славное уронил!.. Да, проклинай меня, отец, я виноват!..

Старик покачал головой.

¹ См. об этом: *Тамарченко Г.Е.* Чернышевский и борьба за демократический роман // *История русского романа* : в 2 т. Т. 2. С. 37.

² См. об этом: *Проскурина Ю.М.* *Varia.* О русской классике. XIX век. С. 44 - 47.

– Нет, сын мой, не проклинать тебя пришел я, а взять к себе... Ты ничего не сделал, потому что ты не мог ничего сделать. *Не нашим изнеженным плечам выносить тяжелую мощь Земли Русской!.. Чтобы служить ей, чтобы спасти ее, нужны сильные руки, суровая воля...*» (XX, 561).

И все же именно его, Ардарова, кающегося дворянина и лишнего человека, мучительные духовные искания, безуспешные попытки понять истинные причины общего неустройства жизни, а главное - хоть в малой степени изменить ситуацию к лучшему оказываются в центре внимания писателя.

Соллогуб не обвиняет Петра Ардарова, не сумевшего, как считает сам герой, «послужить» России (как не обвиняет своего сына и отец), понимая, что не дворяне, чьи «изнеженные плечи» не способны «выносить тяжелую мощь Земли Русской», будут деятелями на поприще современной истории, в трагическую пореформенную эпоху. «Отцы» оказались исторически бессильны: только одного желания послужить родной стране, одной только «маленькой пользы» в нынешней ситуации недостаточно. Должна явиться *новая сила, новые люди*. Представителем этой новой силы становится в романе сын Дарьи Андреевны – Петруша.

Однако тип «нового человека», который к началу работы Соллогуба над романом «Через край» уже получил права гражданства в литературе¹, все-таки не был предметом изображения писателя. Соллогубу важнее было показать поколение «отцов», к которому он сам принадлежал, их, подчас исполненные трагизма духовные искания, их верность нравственным принципам в эпоху «*нынешней безурядицы*», то есть в *настоящее* для автора романа время.

Подобно своим великим современникам – Ф.М. Достоевскому («Братья Карамазовы»), Л.Н. Толстому («Анна Каренина»), Соллогуб, а вслед за ним и его герой, видит выход

¹ Вслед за Н.Г. Чернышевским («Что делать?», 1863) тему «новых людей» активно разрабатывают его последователи: Н.Ф. Бажин («Степан Рулев», 1864), В.А. Слепцов («Трудное время», 1865), Н.А. Благовещенский («Перед рассветом», 1865), И.А. Куцевский («Николай Негорев, или Благополучный россиянин», 1871), А.О. Осипович-Новодворский («Эпизод из жизни ни павы, ни вороны», 1877) и др.

из создавшейся социально-политической ситуации в стране в нравственном единении людей, в преемственной связи-диалоге поколений, основанной на единой великой цели – служении своему Отечеству – «Земле Русской».

Но прежде чем герою Соллогуба открылась необходимость связи своей жизни с жизнью других людей, необходимость *со-бытия*, он должен был пройти через ряд испытаний. В горькую минуту своей жизни, потеряв отца, сына, любимую тетюшку, Ардаров осознает, «что у него... есть еще другая семья, семья громадная ... Семья эта – родная земля...» (VIII, 80). А значит - он несет личную, сыновнюю ответственность за нее. «Родину мы любим, - учил его отец, - не потому, что она хороша, а потому, что она своя и что мы ее *дети*. <...> ... люби Россию, несмотря на ее слабость, иначе русским гражданином ты никогда не будешь» (I, 424). Так, в романе возникает тема семьи как органически, естественно возникающей связи с «родной землей», связи между людьми разных поколений.

Проблема семьи в 70-е годы активно обсуждалась в обществе, публицистике, к ней было приковано внимание писателей. То были годы, когда в «переворотившейся» России, окончательно вступившей (после отмены крепостного права) на путь капиталистического развития, как уже было отмечено, обостряются все противоречия, когда ощущение трагизма русской жизни становится почти нестерпимым. Понятно, почему в этих условиях выдвигается на первый план этическая проблематика, связанная с поисками путей, ведущих к единению людей. В центре внимания русского общества оказывается семья – его малая «ячейка». Именно в семье выявляются, прежде всего, нравственные возможности личности, ее способности к духовным и душевным контактам, без которых невозможно преодоление «существования в одиночку».

Общеизвестны слова Л.Н. Толстого о «мысли семейной» в «Анне Карениной» (1873-1877), которые приводит в своем дневнике Софья Андреевна¹. Роман Толстого, изначально

¹ «... в “Анне Карениной” я люблю мысль семейную, в “Войне и мире” любил мысль народную...» (цит. по: *Толстая С.А. Дневники* : в 2 т. М. : Худож. лит., 1978. Т. 1. С. 502).

посвященный изображению лишь «частной» семейной жизни («Замысел такой частный. И успеха большого не может и не должно быть»¹), перерос в «роман из современной жизни», поразивший читателя «вседневностью» своего содержания, глубоким и точным художественным осмыслением русской пореформенной действительности². Толстовская формула «*Все смешалось...*» охватывала не только частные особенности русского семейного быта, но и общие, коренные закономерности эпохи, определяющие эти особенности.

«Механизмы» разрушения «целого человеческого гнезда», от которого «и пера не осталось», будет исследовать в своем романе - семейной хронике «Господа Головлевы» (1875-1880) М.Е. Салтыков-Щедрин, показывая на примере жизни трех поколений одного рода, что в современном обществе принцип семейственности давно утратил свою святость³.

Проблемы семьи, отцов и детей волнуют и Ф.М. Достоевского – автора романа «Братья Карамазовы» (1878-1880)⁴. В центре романа оказывается «история одной семейки», в которой разрываются связи между поколениями. Размышляя о типе «случайного семейства», к которому относится семья Карамазовых, Достоевский писал: «... случайность современного русского семейства... состоит в утрате современными отцами всякой *общей идеи* в отношении к своим семействам, общей для всех отцов, связывающих их самих между собою, в которую бы они сами верили и научили бы так верить детей своих, передали бы им эту веру в жизнь... В результате – беспорядок,

¹ Цит. по: Бабаев Э. Цена тишины [Электронный ресурс] Режим доступа : <http://litena.ru/books/item/f00/s00/z0000031/st005.shtml>.

² 19/20 марта 1873 года С.А. Толстая сообщает своей сестре Т.А. Кузминской: «Вчера Левочка вдруг неожиданно начал писать *роман из современной жизни*» (цит. по: *Гудзий Н.К.* История писания и печатания «Анны Карениной» // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. : в 90 т. М. : ГИХЛ, 1939. Т. 20. С. 577. Курсив наш. – С.Е., Н.В.).

³ См., напр., об этом: *Ермоленко С.И.* Хроника «выморочного» рода // Салтыков-Щедрин М.Е. Господа Головлевы: Роман. Екатеринбург: У-Фактория, 2002. С. 320 – 351.

⁴ См.: *Фридляндер Г.М.* Романы Достоевского // История русского романа. Т. 2. С. 262.

раздробленность и случайность русского семейства, – а надежда – почти что на одного Бога...»¹.

Как и Достоевский, Соллогуб настаивает на необходимости тесной связи отцов и детей на основе «общей идеи», что, по его мнению, особенно актуально в эпоху «нынешней безурядицы». В самом начале романа старый князь Ардаров ставит в пример сыну службу предков: прапрадеда, прадеда, деда. В конце романа возникает, напомним, образ Петруши Колпина. В романе нет прямых указаний на то, что Петруша приходится кровным сыном Петру Андреевичу Ардарову. Но во время первой и единственной их встрече главный герой будет по-отечески благословлять сына Дарьи Андреевны, названного, очевидно, в его честь:

«Ардаров хотел было протянуть ему руку, но Дарья Андреевна *быстро оглянулась на все стороны и скороговоркой шепнула:*

– Поцелуйте его!..

Ардаров понял... *Крепко обнял он мальчика и поцеловал его в голову. Мальчик безотчетно, но с чувством обнял князя. Дарья Андреевна страстно глядела на них обоих, и на прекрасных еще ее глазах засверкали две алмазные слезы...*» (XII, 185).

Эта эмоционально насыщенная сцена вместила в себя многое: и сердечную готовность главного героя, не имеющего собственных детей, по-отечески благословить сына женщины, в которую он когда-то *почти* был влюблен и которая (он знает это) по-прежнему любит его; и личную драму Дарико, пронесшей через всю жизнь свою неразделенную любовь к Петру Ардарову; и «безотчетное» осознание важности происходящего («мальчиком» Петрушей, благодарно («с чувством») принимающим благословение от неизвестного ему человека.

Очевидно, что Соллогуб любит своего юного героя. При первом его появлении безличный повествователь заметит: «По лестнице вбежал красивый мальчик – бойкий, веселый, рослый, здоровый» (XII, 185). И в самом конце романа мы вновь встречаемся с этим героем, «блистательно – кандидатом» окончившим «курс в Москве» и теперь после долгого

¹ Достоевский Ф.М. Дневник писателя. Июль – август. 1877 // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. : в 30 т. Л. : Наука, 1983. Т. 25. С. 178-179. Курсив наш. С.Е., Н.В.

заграничного путешествия «с радостным сердцем» возвращающимся домой, в «родное гнездо», «к дорогим людям, нетерпеливо ожидавшим его». «Он видел другие земли, он поучился чужому разуму», но «от этого» ему «еще дороже» стала «его серая родина». «Он едет молодой, здоровый, веселый, честный, *готовый служить этой необъятной земле...*» (XXI, 566).

Так смыкаются в рамках романного повествования «начало» и «конец» ардаровского рода, и передается от поколения «отцов» к «сыновьям» духовная эстафета, символизирующая надежду стареющего писателя на молодое поколение – «русских мальчиков», которым по силам будет то, что не смогли сделать их «отцы». Вместе с тем в романе Соллогуба нет «насмешки горькой обманутого сына над промотавшимся отцом» (М.Ю. Лермонтов). Перед читателем предстает род Ардаровых – людей старшего и молодого поколений, объединенных не только кровными, но и духовными узами – «общей идеей» служения своему Отечеству.

Включение образа героя-разночинца важно, на наш взгляд, для понимания авторской позиции, как она выразилась в романе: Соллогуб, на протяжении всей своей жизни утверждавший мысль об избранности дворянского сословия, его назначении вести за собой все слои русского общества, – в своем последнем произведении как бы благословляет поколение новых людей – демократов-разночинцев, как благословляет князь Ардаров Петрушу, сына бывшего штаб-лекаря Кондратия Филипповича Колпина, приобретшего «тяжелым, упорным, многолетним трудом» «вместе со степенью доктора медицины» «еще и репутацию дельного хирурга». Именно с такими людьми, честными, деятельными, образованными, связывает теперь писатель-аристократ надежды на будущее России.

Вместе с тем образ Петруши Колпина «на пороге» его служения «Земле Русской», завершающий роман, делает открытым его финал: вслед за Толстым («Анна Каренина») Соллогуб обращается к пушкинской традиции «свободного романа», «распахнутого» в будущее. Если судьбы других действующих лиц предстают в романе как фабульно завершенные (жизнь их определилась, ясны ее перспективы), то

Петруша находится в самом начале своего пути (напомним: мотив дороги – жизненного пути – сюжетообразующий в произведении).

Несмотря на то, что «Через край» заканчивается грустными словами сожаления представителя «детей» о несбывшихся мечтах и надеждах «отцов»: «Сумбуровка! – подумал Петруша, – и ему разом представилось, как здесь когда-то хорошо жилось и думалось, и как все это горько кончилось» (XXI, 566), – финал (именно вследствие своей распахнутости в будущее) вносит жизнеутверждающее начало в роман. Но что ждет страну в будущем, каким образом она может выйти из затянувшегося пореформенного кризиса – эти вопросы писатель оставляет за рамками своего произведения. Ответов нет и еще, вероятно, не могло быть: их не давала пока сама «переворотившаяся» русская жизнь, в которую пристально вглядывался стареющий писатель. Роман, следовательно, строился именно в зоне контакта с незавершенной («неготовой», становящейся) действительностью.

Заключение

Роман В.А. Соллогуба «Через край» был подготовлен предшествующим творчеством писателя, прежде всего, его светскими повестями. Впервые в истории светской повести писатель в 1840-е годы поставил в центр ее художественного мира новый тип героя – принципиально *обыкновенного* человека - «*доброго, но безвольного малого*», не противопоставляющего себя среде, не осознающего свое превосходство над ней, но всецело подчиненного внешним обстоятельствам. Так, в рамках традиционно романтической жанровой разновидности утверждался в творчестве Соллогуба реализм, который в те годы становился господствующим литературным направлением в русской литературе. Реализм органически «вызревал» в жанровой форме светской повести не через отрицание романтизма, но в самых его недрах. С другой стороны, жанровая форма светской повести позволяла компенсировать недостаток психологизма в литературе 40-х годов, который особенно заметно ощущался, например, в прозе беллетристов натуральной школы.

В светских повестях Соллогуба 40-х годов образ центрального героя – «доброго, но безвольного малого» – постепенно эволюционировал: повышался уровень его нравственных требований к самому себе и окружающей среде («большому свету»), нарастало критическое отношение к ней. «Большой свет», напротив, оставался неизменным, статичным, не способным к развитию, представляя собой замкнутый мир, строго охраняющим свою кастовость.

Высший петербургский свет становится предметом изображения и в романе «Через край». Претендуя на центральное положение в мире российском, «процеженный, очищенный» «большой светик» на самом деле оказывается на «краю» «Земли Русской». Не в смысле своего географического положения, но в силу исключительной сосредоточенности на самом себе и, следовательно, оторванности от большого русского мира («*Петербург был сам по себе, Россия – сама по себе*»).

Образ мира предстает в романе сложным, как будто даже фрагментарным (состоящим из самых разнообразных миров:

петербургского, кавказского, провинциального, заграничного и т.д.), но вместе с тем и внутренне единым, художественно целостным. Единство достигается, как мы увидели, благодаря связующим «скрепам», которые обнаруживаются на разных уровнях художественной структуры романа: это, прежде всего, хронотоп «большой дороги» - жизненного пути, сюжетообразующий в произведении; сквозной мотив испытания героя-протагониста любовью, в основе которого лежит традиционная для отечественной литературы ситуация «русский человек на rendez-vous» (в нашем случае точнее было бы ее обозначить как «*лишний человек* на rendez-vous»). Это и сквозные образы-символы: центральный образ «*края*», задающий динамику романному повествованию (движение героя «*через край*» «большого светика» в большой русский мир); «*сумбура*» (хаоса, беспорядка, «безурядицы») - как выражение современной русской жизни, какой ее видел и понимал Соллогуб; «*бури*» и «*пожара*», сопровождающие основную сюжетную линию Петра Ардарова и «*барышни*» Натальи Львовны, как выражение внезапности, стихийности губительной страсти, как предзнаменование трагедии, ожидающей героев. На повествовательном уровне единство подчеркивается настойчивым использованием соединяющих инициальных фраз, открывающих главу и отсылающих к событиям главы предшествующей. Целостность романного образа мира, созданного писателем, свидетельствует о *завершенности* произведения.

«Через край», художественное время которого, выходя за рамки фабульных 50-70-х гг. XIX века, разомкнуто в будущее (вследствие обращения к пушкинской традиции открытого финала), строится, как и положено роману, в зоне контакта со становящейся, «неготовой» действительностью. В результате, произведение, посвященное, по замыслу автора, истории одного дворянского рода, одной аристократической семьи, перерастает в «роман из современной жизни», охватывающий разные слои русского общества, разные явления и процессы «сумбурной» русской пред- и пореформенной действительности, как они отражаются в сознании главного героя, определяя направление его духовной эволюции.

Главный герой романа – Петр Андреевич Ардаров – относится к традиционному для Соллогуба типу «доброго, но безвольного малого», знакомого читателю по светским повестям писателя. Однако теперь автор наделяет героя новыми чертами: это личность, осознавшая неблагополучие российской действительности, свою личную ответственность за настоящее и будущее страны, поставившая перед собой цель – служение «Земле Русской». Но вместе с тем герой романа оказывается не способным что-либо изменить не только в стране, но даже и в собственной жизни. За духовной эволюцией «доброго, но безвольного малого», впервые задумавшегося о смысле жизни, его исполненной драматизма судьбой и следит автор. При этом герой несомненно близок автору. Это проявляется не только в том, что Соллогуб наделяет своего героя автобиографическими (служба на Кавказе, увлечение пеницитарным делом), но и – главное – автопсихологическими чертами: личным выстраданным духовным опытом. Именно в последнем (а не в простом введении биографических реалий) и заключается подлинный *автобиографизм* романа.

Конечно, кругозор автора всегда шире кругозора любого из его героев. И если Петр Ардаров в финале своей жизни приходит к горькому разочарованию (*«Для своих – чужой, для соотечественников – бесполезный»*), не видя выхода из остро ощущаемой им «безурядицы», когда нормой становится «существование в одиночку», то Соллогуб, живущий в «ту же», что и его герой, «переворотившуюся» эпоху, не теряет надежды на возможность этого выхода. Занятый поиском «всеобщей связи явлений», писатель хочет найти в «безурядном» «сумбуре» современной ему русской действительности опору, которая позволила бы преодолеть ее раздробленность, хаотичность. Подобно Л.Н. Толстому («Анна Каренина») и Ф.М. Достоевскому («Братья Карамазовы»), он видит эту опору в нравственном единении людей, в преемственной связи поколений, основанной на единой великой цели – служении своему Отечеству – «Земле Русской».

В своем последнем произведении Соллогуб изобразил современную ему становящуюся действительность 70-х годов XIX века, поставив такие важнейшие этико-философские и

социально-политические вопросы, как: смысл человеческой жизни; нравственная ответственность человека за происходящее в мире; взаимоотношения между «отцами» и «детьми», разными социальными слоями русского общества; пути дальнейшего развития страны и выхода из создавшегося кризисного положения. При этом главными оказываются вопросы, связанные с духовным самоопределением личности в пореформенную пору («*Что я такое? Для чего я живу?*»).

Название романа – «Через край» – многозначно. С одной стороны, в образе «края» получает символическое выражение «крайнее» состояние русского общества рубежа 1870–1880-х годов («... мы находимся *на краю большого переворота*»), что проявляется в различных сферах его жизни – от государственной до частной, семейной. С другой стороны, с образом «края» связано понимание Соллогубом природы русского национального характера: самой натуре русского человека свойственна «черезкрайность», отсутствие чувства меры, неумение управлять собственными страстями. Отсюда, по мысли писателя, все беды русского человека, его безвольность, неумение преодолеть «сумбурность» собственной жизни. И, наконец, еще один смысл заглавия – сюжетопредваряющий (или, точнее, – сюжетопределяющий), соотнесенный с хронотопом «большой дороги», обуславливающим не только особенности образа мира и его развертывания в романе, но и направление («*через край*» цепко удерживающей его светской среды) духовной эволюции героя, связанное с поисками им своего места в жизни.

Не замеченный современниками, не повлиявший на литературную жизнь 80-х годов XIX века, роман Соллогуба «Через край» не стал «литературным фактом» (Ю.Н. Тынянов) своего времени. Однако невнимание к последнему произведению писателя, унаследованное литературоведением от прижизненной критики, представляется несправедливым. Насыщенный этико-философской проблематикой социально-психологический роман Соллогуба вполне вписывается в историко-литературный процесс, жанровую картину рубежа 1870–1880-х годов. Чутко улавливая эстетические запросы времени, Соллогуб двигался в том же направлении, что и ведущие писатели тех лет. Как и его

современники (прежде всего, Ф.М. Достоевский и Л.Н. Толстой), автор романа «Через край», в соответствии с возможностями своего художественного таланта, в лице главного героя исследует тип «лишнего человека» - «человека не от века сего», осложненный психологическим комплексом «кающегося дворянина» 70-х годов. Пожалуй, после Петра Ардарова последним «кающимся дворянином» в отечественной словесности можно назвать только Дмитрия Нехлюдова – главного героя романа Л.Н. Толстого «Воскресение». А потому без романа Соллогуба «Через край» вряд ли может быть полно представлена эволюция одного из центральных типов русской литературы XIX века.

Анализ светских повестей второй половины 40-х годов XIX века и романа «Через край», до сих пор не вписанных в контекст творчества Соллогуба, позволяет выявить художественную эволюцию писателя, понять ее логику и направление. Творческая эволюция Соллогуба обнаруживается не только в движении художественного метода писателя, но и в жанровой динамике. Движение Соллогуба от *романтической светской повести*, сосредоточенной на изображении узкого и замкнутого мира «большого света», – к *реалистическому роману из современной жизни*, в котором предпринята попытка охватить самые разные социальные слои русского общества, соответствовало жанровой динамике русской прозы XIX века: от малых и средних эпических форм 40-х годов – к большим романным формам 60–70-х годов. С другой стороны, направление творческой деятельности Соллогуба, приведшее его к созданию уже в самом конце жизни романа, совпадает с главным вектором развития русского романа (и всей русской литературы XIX века), характеризующимся тенденцией к все более полной и глубокой психологизации, усложнению этико-философского содержания. Так, обнаруживается совпадение индивидуальных творческих устремлений Соллогуба с общими закономерностями литературного процесса, которым органически соответствовали художественные искания писателя.

Да, Соллогуб, как показывает анализ, творил в русле уже сложившейся жанровой традиции русского социально-психологического романа. И его «Через край» не открывает

новых путей в развитии романного жанра. Однако по-прежнему актуально суждение В.М. Жирмунского о том, что методологически неверным и даже ненаучным является такой подход, когда история литературных жанров ограничивается лишь «художественными вершинами эпохи, теми идеальными поэтическими достижениями, которые были выделены художественным сознанием современников или потомства как “вечные спутники” культурного человечества... как наиболее типичное выражение “духа эпохи”». При таком подходе, - утверждает ученый, - «конкретная история литературного жанра» превращается в «хождение по вершинам». А для того чтобы понять закономерности литературного развития, нужно знать не только «вершины», но и подступы к ним, но и то, что эти «вершины» окружает, что превращает «индивидуальные признаки великого литературного произведения в признаки жанровые», «индивидуальную комбинацию признаков» - в «каноническую для данной эпохи», создавая, таким образом, традицию¹.

Роман «Через край» заслуживает внимания не только потому, что является *последним* произведением, *единственным* сочинением большой эпической формы В.А. Соллогуба – автора ценимых демократической критикой повестей в духе натуральной школы. Без романа (как и без подготовивших его светских повестей 40-х годов) не могут быть полными ни наше представление о творчестве писателя в целом, ни понимание историко-литературного процесса 70–80-х годов XIX века, ни история русского романного жанра.

¹ Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л. : Наука, 1978. С. 226-227.

Указатель имен

Акимов В. 31-32
Александр II 138
Александр III 138
Алексеев М. П. 54
Ардаров Е. И. 127
Аркудинская В.К. 15, 120
Арнольд Мэтью 133
Арсеньев К. К. 132
Ахундова Б. А. 121-122
Ахшарумов Д. Д. 154
Бабаев Э. 236
Баевский В. С. 154
Бажин Н. Ф. 234
Базанов В. Г. 37-38
Барелете (Барлетте) 126
Баскаков В. Н. 121
Батюто А. И. 124
Бахтин М. М. 134-135, 143, 146, 147, 175
Башуцкий А. П. 96
Бебутов В. И., князь 151
Белинский В. Г. 5-8, 9, 10, 12, 14, 15, 22, 26-28, 30, 34, 36, 45-48, 69, 90-91, 96, 139-140
Белкина М. А. 19, 26, 34, 35-36, 37,
Бенедиктов В. Г. 14
Берсуцкая Я. 214
Бестужев-Марлинский А. А. 34, 37, 38, 48-54, 59, 72, 74, 91-93, 116, 176
Благовещенский Н. А. 234
Боборыкин П. Д. 7, 128-129
Брокгауз Ф. А. 15
Бурсов Б. И. 141
Буслаев Ф. И. 125-126
Вацуро В. Э. 17, 21-22, 23, 84, 85, 89, 90, 104, 105, 183
Венгеров С. А. 15-16
Видуэцкая И. 125
Вильчинский В. П. 44, 45, 64

Виноградов В. В. 61, 88
Вогюэ Эжен Мельхиор, де 133
Вольф М. О. 4
Воронцов М. С. 17, 155, 190
Вяземский П. А. 15
Галанов Б. Е. 182, 186, 189
Гальдос Б. П. 127
Гальт Р. 127
Ган Е. А. 34, 54-59, 74
Гаршин В. М. 132
Гачев Г. Д. 119
Генрих II 178
Герцен А. И. 228
Гладкова Ел. 34, 35, 36-37, 43
Гоголь Н. В. 6, 11, 14, 29, 62, 173, 199
Гололобов М. 151
Гончаров И. А. 123, 132, 184
Горная В. З. 198
Горнфельд А. Г. 4
Горький А. М. 139, 140
Грибоедов А. С. 160
Григорьев Ап. 10
Грехнев В. А. 11-13, 17, 20-21, 22, 35, 69, 90, 91, 95-96, 105,
Гречнев В. Я. 136-137
Груздев А. И. 129-130,
Губер П. К. 17-18, 26
Гудзий Н. К. 236
Давыдов Денис 191
Дергачев И. А. 121, 127, 128, 130-131, 135, 136, 137
Джиованиоли Рафаэль 127
Дмитриевская Л. Н. 186
Добролюбов Н. А. 4, 9, 10-12, 13, 14, 21
Додэ А. 127
Достоевский Ф. М. 123, 125, 127, 132, 140, 196, 229, 235, 236-
237, 242, 243
Дурова Н. А. 34, 61,
Евзерихина В. А. 38-39
Екатерина II 156

Елисеевы (торговый дом «Братья Елисеевы») 154-155
Ермоленко С. И. 132, 236
Ефрон И. А. 15
Жирмунский В. М. 244-245
Жомини Антуан-Анри (Генрих) 191
Жук А. А. 14
Жуков В. Г. 154
Жукова М. С. 34, 61
Засодимский П. В. 123, 128
Затеева Т. В. 123, 132
Златовратский Н. Н. 123
Золя Э. 127
Зудина Н. М. 40
Зырянов О. В. 130, 131
И. К-в (И. Кольцов, И.К. – псевдонимы Л.А. Тихомирова) 133
Иезуитова Л. А. 129, 132
Иезуитова Р. В. 39, 40, 43, 45, 48, 60, 64, 65, 72, 75,
Измайлов Н. В. 70
Каминский В. И. 129
Канунова Ф. З. 42, 54
Карамзин Н. М. 29, 42
Кастилионе (Castiglione) Бальдассаре 125
Кийко Е. И. 23, 46
Киреевский И. В. 7
Кирпотин В. Я. 137, 138
Кожин В. В. 31
Кондратьев Б. С. 40
Кормилов С. И. 31
Коровин В. И. 40, 48, 69, 75
Короленко В. Г. 132
Коути К. 188
Кравцов Н. И. 121
Крестовский В. (псевдоним Н. Д. Хвощинской-Зайончковской)
124
Крестовский В. В. 124
Кузминская Т. А. 236
Кулешов В. И. 61, 62, 129
Кунгурцева Н. А. 130

Курдин Ю. А. 40
 Курочкин В. С. 15
 Кутузов М. И. 160
 Куцевский И. А. 124, 234
 Лаврентьева Е. В. 77
 Лазарев-Грузинский А. С. 188
 Левин Ш. М. 120
 Лейдерман Н. Л. 25, 32, 33, 58, 118, 134, 141, 143
 Лермонтов М. Ю. 17, 29, 34, 36, 168, 176, 188, 227, 229, 238
 Лесков Н. С. 125, 184
 Линков В. Я. 141
 Лихачев Д. С. 143, 155, 157, 169
 Ломунов К. 125
 Лузикова С. Н. 27, 39, 42
 Людовик XVI 178
 Маймин Е.А. 141
 Мамин-Сибиряк Д. Н. 128, 129-131, 184
 Манн Ю. В. 61, 62,
 Маркевич Б. М. 124, 184
 Мейлах Б. С. 28, 34
 Мещерский В. П. 124
 Минаев Д. Д. 15
 Михайловский Н. К. (псевдоним – Посторонний, Г. Темкин)
 132, 228
 Могилянский А. П. 129
 Мопассан Гюи (Ги), де 133
 Мотылева Т. Л. 133, 134
 Муратова К. Д. 122
 Наполеон (I Бонапарт) 156
 Наполеон III 148
 Некрасов Н. А. 96
 Немзер А. С. 7, 18-19, 22, 90, 96, 105
 Нечаева В. С. 46
 Николай I 148-150
 Овсяннико-Куликовский Д. Н. 227
 Огарев Н. П. 28
 Одоевский В. Ф. 34, 36, 38, 47, 48, 54, 62, 68-72, 74, 117
 Омулевский И. В. 124

Осипович-Новодворский А. О. 234
 Осмоловский О. Н. 199
 Осповат Ал. 23, 26
 Отолини Витторио 127
 Павлов Н. Ф. 10, 34, 36, 43, 44-45, 48, 54, 62, 63-67, 72, 117,
 Панаев И. И. 7, 11, 48,
 Пантелеев Л. Ф. 154
 Петр I 147, 148, 156, 160
 Петрарка Франческо («певец Лауры») 125
 Пинаев М. Т. 124
 Писемский А. Ф. 184
 Погодин М. П. 29
 Покусаев Е. И. 14
 Полонский Я. П. 127
 Пращерук Н. В. 228
 Проскурина В. Ю. 42
 Проскурина Ю. М. 61, 62, 73, 115, 124, 131, 233
 Пруцков Н. И. 123, 124, 125
 Пушкин А. С. 17, 29, 34, 36, 88-89, 148, 154, 199, 227
 Пыпин А. Н. 132, 204
 Розанов И. Н. 16-17
 Роттердамский Эразм (псевдоним Герхарда Герхардса) 126
 Сазиковы П. Ф. и И. П. 155
 Салтыков-Щедрин М. Е. (псевдоним – Н. Щедрин) 123, 125,
 135-136, 139, 236
 Санд Жорж 127
 Сахаров В. И. 44, 48
 Северин Н. (псевдоним Н. И. Мердер, урожд. Свечиной) 127
 Селезнев Т. Ф. 23
 Семухина И. А. 137
 Сенковский О. И. (псевдоним - Барон Брамбеус) 59-60, 116
 Сервантес Сааведра Мигель, де 226
 Сидяков Л. С. 27, 29, 30
 Сизова М. А. 28, 39, 42, 43, 45, 48
 Синенко В. С. 28, 32, 33
 Скабичевский А. М. 132, 133
 Склеинис Г. А. 124
 Слепцов В. А. 234

Снеткова Н. 226
 Соколов Н. И. 123
 Сорокин Ю. С. 124
 Станюкович К. М. (псевдоним – Ф. Решимов) 124, 127, 133, 184
 Степанов Г. В. 226
 Степанов Н. Л. 35
 Страхов Н. Н. 126, 198-199
 Суровцев Ю. И. 28, 31, 32
 Тамарченко Г. Е. 233
 Тамарченко Н. Д. 31, 42
 Толстая С. А. 235, 236
 Толстой Л. Н. 123, 125, 126, 132, 136, 138, 140, 176, 196, 198-199, 229, 235, 236, 238, 242, 243
 Томашевский Б. В. 31, 145
 Топоров В. Н. 159
 Третьякова О. В. 70, 71
 Тургенев И. С. 125, 132, 136-138, 188, 215, 227, 228
 Тынянов Ю. Н. 243
 Тюнькин К. 125
 Тютчев Ф. И. 44-45
 Уйда (псевдоним Луизы де ла Раме) 127
 Урусов С. С. 198
 Федосюк Ю. А. 216
 Флеровский Н. (псевдоним В. В. Берви) 124
 Фридлендер Г. М. 236
 Хализев В. Е. 4-5
 Цейтлин А. Г. 61, 121
 Чернышевский Н. Г. 8, 124, 215, 217, 234
 Чехов А. П. 128, 132, 140-141, 188
 Чистова И. С. 17, 23, 85, 90
 Шевырев С. П. 26, 30, 43-44, 45-46, 47, 65
 Шелгунов Н. В. (псевдоним – Н.Ш.) 132, 133
 Шеляпина О. В. 128
 Щенников Г. К. 122, 129, 131, 229
 Щербина Ф. А. 204
 Щукин В. Г. 82
 Эджворт М. (Эджуорт - Edgeworth) 46-47
 Эльяшевич Арк. 31, 32

Эсалнек А. Я. 140
Языков Н. М. 11
Якушин Н. И. 19, 23

Научное издание

***Ермоленко Светлана Ивановна,
Валек Наталья Анатольевна
В.А. Соллогуб «Через край»:
забытая страница русской романистики:***

Монография

Компьютерная верстка:

С.И. Ермоленко

Технический редактор:

А.А. Ибатуллин

Оформление обложки:

В.Ю. Грушевская

Подписано в печать 27.11.2013 г. Формат 60х84/16

Бумага для множ. ап. Гарнитура Times New Roman

Печать на ризографе.

Усл. печ. л. 14,80. Тираж 500 экз. Заказ № 4250.

Оригинал-макет отпечатан

в Уральском государственном педагогическом университете

620017, г. Екатеринбург, просп. Космонавтов, 26

E-mail: uspu@dialup.utk.ru