

и исторической школе, содержащиеся в статье «Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства» (1858) оказываются затем в статье о Пушкине и т. д. Хаотическая экзальтированность идей и чувств Григорьева являлась причиной усложненности его стиля; порождала сочетание высоких понятий с разговорно-бытовыми оборотами (например, в статье «Горе от ума» сказано: мир, в котором сияет графиня Воротинская... безнаказанно кобянится Софьев... и т. п.). Таким образом, мифологичность критика бесспорно оказала влияние на жанры его статей. Статьи критика остаются незавершенными, составленными из разных фрагментов. В их основе интуиция критика, культ «непосредственности», чувственности восприятия.

Литература

1. Григорьев А. Сочинения: В 2-х т. — СПб, 1876.
2. Зеньковский В. В. История русской философии: В 2-х т. — Л. — Эго. — 1991.
3. Стеблин-Каменский М. И. Миф. — Л, 1976. — 104 с.
4. Фрай А. Антология критики. В кн.: Зарубежная эстетика и теория литературы XIX — XX в. в. — МГУ, 1987, с. 232 — 254.
5. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм. — М, 1986. — 792 с.
6. Страхов Н. Воспоминания об Ал. Григорьеве. — Эпоха. — 1864. — Т. 9. — С. 10 — 25.

А. Малиновский

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ РОМАНА И. А. ГОНЧАРОВА «ОБРЫВ»

«Обрыв» — наиболее адекватная иллюстрация художественных поисков Гончарова, связанных с воплощением программного тезиса «в роман все уходит». Сохранив в нем нравоописательность как жанровую константу своих произведений, художник значительно изменяет способ отображения. Социальность подчинена «преображению внутренней сущности» [8, 715] героев. Ситуация Филемона и Бавкиды, столь значимая в предшествующих романах, утрачивает свою хронологическую определенность в

«Обрыве». Неоднородность жизни «снимает» границы между идиллической замкнутостью и миром «междуязычных связей и отношений» [1, 462]. Провинциальная Малиновка соотносится с большим миром незавершенности и одновременно сама является воплощением этого мира. Конститутивный принцип романа, отмеченный М. М. Бахтиным, — «Ближайшее пространство, местные локальные легенды, приближение, фамильяризация. И в то же время утопическая даль» [2, 139] — вполне созвучен произведению Гончарова. Идиллия как «полнота счастья в ограничении» [6, 268] присутствует лишь в описании провинциального городка и пожилой четы Молочковых, которые «прожили век, как будто проспали».

Драматизм истории, проникая в изолированный мирок и прерывая цикличность жизни, предопределяет трагические коллизии мифологического прошлого и исторической сомкнутости. Резонно определил жанр «Обрыва» Е. Г. Эткинд — «детективный роман психологической направленности» [12, 150], — учитывая диалектику действия и психологического анализа. Разумеется, если в этом контексте не понимать как атрибутивное свойство одноименного жанра...

Имплицитно присутствующий в «Обрыве» «роман дороги» (встречи героя с женщинами) «обрастает» системой отношений «Райский-Вера». Поиски идеала красоты завершаются обретением его в гимне женственности и скульптурном изображении Веры как воплощения Мадонны. Романтический эгоизм в отношениях с Наташей, Софьей, Марфенькой, а поначалу и с Верой перерастает в конце романа в поклонение одухотворенной красоте. Стереотип «кисейной барышни» трансформируется в романтический идеал таинственной женщины, спускающейся к обрыву. Отметим, что в космизме любви Райского предвосхищена соловьевская концепция Эроса, в частности миф о грядущем схождении Вечной Женственности. По Вл. Соловьеву, «любовный свет», идеализация любимого предмета есть начало видимого восстановления образа Божия в материальном мире» [2, 132]. Гармония божественной и земной красоты воплощается в «артистическом» сознании Райского. Венцом его эстетических поисков ста-

новится идея непреходящей красоты, «осмысленной и одухотворенной Венеры».

Идея сверхчувственного, вечного стремления к вечной красоте, свойственная Райскому, вырастает в комплекс «семейственности» Веры, отвергающей «теорию любви на срок». Задумчивый лик Спасителя, к которому она обращается — некая связующая нить между «обрывом» и «старой правдой». Миссия героини, заключающаяся в стремлении вернуть возлюбленного к вечной правде («туда, на гору, в сад!»), отчетлива в библейском контексте первого искушения. Сравнение Волохова с удавом содержит прямые аллюзии «мудрого змия», вселившего греховность в первых людей. Знакомство героев происходит в саду: Волохов лакомится яблоками и предлагает плоды Вере. Сад — райский уголок, Эдем, цветущий и украшающий усадьбу и вместе с тем греховное место, граничащее с обрывом. Так, хронотоп Марфеньки связан с уютным домом, крыльцом и садовой аллеей. Выходящие за пределы ограниченного локуса усадьбы, воспринимается как мифически ужасное (место, где сад граничит с рощей, и обрыв, в котором похоронен убийца). Объяснение Марфеньки и Викантьева происходит в саду, недалеко от крыльца, под пение соловья. Вера встречается с Марком в обрыве, окруженном рощей с таинственным шелестом деревьев...

В линии Вера-Волохов реализуется универсальная для русской литературы XIX в. сюжетная модель «спасителя» и «погубителя». Справедлива мысль Ю. М. Лотмана: «погубитель», «соблазнитель» мира в романе после Гоголя получает устойчивые черты антихриста» [8, 719]. Этимология фамилии Волохов восходит в волхву-«лжепророку», пытавшемуся «отвратить... от веры». Общая для художественных исканий той поры мифологическая триада «смерть-ад-воскресение» «срабатывает» в сюжетной структуре русского романа. Историческим аналогом мифологии «ад» в «русском сюжете» является пребывание героя в Сибири, где происходит его нравственное возрождение. Реальное пространство Сибири в художественном сознании 19 века выступает как некая «обетованная земля», в которой проявляется «мифогенная сила личности» [8, 724]. Ю. М. Лотман, доказывая спонтанность

«рождающегося русского сюжета» [8, 722], приводит и первоначальный вариант «Обрыва» с отчетливо выраженной в нем «сибирской» линией. Героя за политические убеждения сослали в Сибирь, куда следовала за ним и Вера.

Однако отсутствие «сибирского варианта» в окончательной редакции не «снимает» контекстуальность русского романа в «Обрыве». Сюжетная ситуация, которая «началась поцелуями двух любящих сердец, а кончилась Сибирью», интенционально ощутима и в этом произведении. Герой — «погубитель», появляющийся извне и несущий в себе разрушительную силу, воплощает начало антихриста. Возможно, исключение «сибирского варианта» с его перспективой возрождения было сознательным сюжетным ходом Гончарова...

Сосуществование в пределах одного хронотопа двух мировоззренческих языков, патриархальной незыблемости и разрушительной социальной силы, определило новое соотношение нравоописательной и романтической моделей в жанровой структуре произведения. Нравоописательность доминирует в обрисовке «группового портрета» усадьбы Бережковой, но одновременно «снимается» жестко иерархизованная структура «малый-большой мир». Идиллия утрачивает свою жанровую автономность (ср.: В «Обломове» идиллия сохраняет черты жанра, что проявляется и в формальной маркированности — «Сон Обломова»). Компактно пространство деформируется. Уютный домик бабушки противопоставлен старому дому с пустыми комнатами, в котором живет Вера. Аллеи в конце сада поросли ельником и уводят в лес. В усадьбе появляется герой извне, отрицающий традиционный уклад жизни. Гончаров, отмечая вступление новой литературы в зрелость, пишет: «Европейские литературы вышли из детства — и теперь ни на кого не подействует идиллия... все уходит в роман, в рамки которого укладывается целая жизнь» [4, 259]. Все это определило создание «нетрадиционной в ее структурных компонентах» [10, 92] романной формы, связанной с композиционным приемом удвоения.

Жанровый эксперимент реализуется на уровне автор — герой. Эффект двойного освещения восходит к архаическому первообразу зеркала как окна в потусторонний

мир. Таким миром для Гончарова явилась сложность «диалектики души», глубинные процессы во внутренней жизни личности, актуализированные в психологическом романе 2-й половины XIX в. «Роман в романе» предоставляет сложную картину художественных поисков писателя в условиях становящейся действительности. Повествование превращается в «акт самопознания создаваемого жанра» [10, 92]. Эстетическая аксиома автора — «писать самый процесс брожения нельзя» — воплощается в творческом сознании Райского, так и не закончившего свой роман.

Включение субтекста (романа Райского) в основной корпус произведения подчеркивает особую значимость границы как структурно-смыслового компонента различия смыслов автора и героя. Пересечение этих смыслов (и в плане симметрии, и в плане асимметрии) создает эффект художественной игры, проявляющейся в «скольжении между структурными упорядоченностями разного рода» [7, 14]. Рассмотрим конкретные проявления иерархии смыслов. Райскому, собирающемуся написать роман о современной жизни («жизнь — это роман, а роман — это жизнь»), свойствен оценочный подход к жанру как семиотическому аналогу реальности. Так, история взаимоотношений с Беловодовой не может быть включена в романский сюжет, поскольку, с одной стороны, герой не стал свидетелем внутреннего преобразования своей кузины, а с другой — он живет в предощущении более грандиозных событий. Это «пролог к роману», «а самый роман-вперед... у живых людей, с огнем, движением, страстью!» Известно, что сам Гончаров не считал «петербургскую» часть «Обрыва» связанной с основным сюжетным корпусом. В асимметричной плоскости осмысливается идиллия. Приехав в Малиновку и застав на крыльце Марфеньку, Райский восклицает: «Так и есть: идиллия!» Оценочность обусловлена стереотипом деревни как благословенного уголка. Но идиллическая тональность, декларированная в сознании Райского, сохраняется до появления Веры, с личностью которой связаны события, размыкающие хронотоп «старосветских помещиков». Жанровые акценты (автора и героя) снова пересекаются в осмыслении трагичности внутреннего состояния героини. Последующее

развитие сюжета это подтверждает. Испытав губительное воздействие страсти, Вера переживает катарсис-очищение, возрождаясь к новой жизни.

Субтекст героя и текст автора находятся в отношениях синтагматической однородности. Это исключает возможность «культурного взрыва» [7, 9] с его вертикальной рядоположенностью текстовых знаков. Незначительные модификации в общем-то однородного семиотического пространства развертывает «самый процесс брожения» сложного замысла в творческом сознании Гончарова. Но поскольку «жанр фиксирует сдвиги в духовной жизни общества и меняется вместе с ними» [3, 51], можно сказать, что романы автора и героя воплощают инвариантные модели мира. Ведь Райский пишет о 1840-х годах, не включая в свое произведение непонятного ему Волохова. Гончаров, писавший роман на протяжении 20 лет, отображает реалии, связанные в основном с усадебной культурой. Но трансформируя образ ссыльного героя-либерала первой редакции в нигилиста, художник расширяет рамки замысла, охватывая и пореформенное время. Это стремление к полноте отображения противопоставлено «артистическому» дилетантству Райского, которому так и не удалось осуществить замысел синтетического романа, сузившегося до рамок любовного славославия. Но следует отметить, что стремление Гончарова к синтетичности парадоксально обернулось разрушением художественной целостности романа. Отсюда установившиеся в критике и литературоведении разночтения. В целом тенденциозная позиция Шелгунова содержала рациональную схему: «Стоило ли жить 20 лет... чтобы отстаивать в 1869 году то, что осмеивалось и признавалось старым в 1847г.?» [5, 258]. Поскольку Гончаров ставит точку в конце 1860-х годов, в сознании критика все персонажи связываются с пореформенным временем. Это порождает представления об анахронизмах в «Обрыве». Но «Эпизоды из жизни Райского» написаны именно в 50-е годы и в этом смысле герой прочитывается как вариант Адуева. В связи с этим можно констатировать, что композиционные просчеты Гончарова связаны с нарушением единства хронотопа: «идеолог» — шестидесятник Волохов как бы попадает в 1840-е годы...

Создание «романа в романе» как иллюстрации к постижению законов творчества определило особенности восприятия произведения. Сознание читателя ориентировано на игру реальности и фикции, проявляющейся в двойственности восприятия. Автор и герой как бы две ипостаси художественного мышления. Райский пересоздает жизнь по законам красоты (даже в грубой чувственности дворовой Марины ему видится «жрица культа» и «матерь наслаждений»). Позиция Гончарова определена реалистической доминантой изображения человека в его многообразных связях с миром. Структура «двойного романа» порождает игровую ситуацию, связанную с ироническим осмыслением художественных поисков героя. Роман Райского «с позиции другого способа кодирования... приобретает черты повышенной условности, подчеркивается его игровой характер» [7, 15].

Но это не означает, что текст автора «отрицает» субтекст героя. Композиционный коллаж, созданный в «Обрыве», опирается на диалог взаимодополняющих друг друга голосов. Введение романа Райского в сюжетный строй произведения, в свою очередь, способствует трансформации всей «семиотической системы» [7, 8]. Ю. М. Лотман пишет: «Текст как генератор смысла. Мыслящее устройство... нуждается в собеседнике» [7, 15]. В этом смысле показательно обвинение Гончарова в излишней романтичности и «натянутости» в изображении Бережковой...

В связи со сказанным можно выделить по крайней мере две функции романного «зеркала» в «Обрыве»: паролитическую и диалогическую. Они объединены значимой для писателя гносеологической установкой, превращающей повествование в «сферу осознанно-семиотического творчества» [7, 11].

Изменения в жанрологии Гончарова связаны со следующими показателями. Воплощенная в «Обрыве» модель мира во многом изменила структуру нравоописания. Пространственная антитеза «малый — большой мир» прочитывается в символическом контексте, связанном с духовными поисками героев и обретением ими своей внутренней сущности. Усилившаяся в связи с этим сконцентрированность на «внутренних» «жестах» «персонажей» [9, 18] означала новый виток в развитии психологизма. Рецепция

«двойного романа» определила логику сюжета, реализующего процесс самопознания жанра.

Литература

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975 — С. 447 — 483.
2. Бахтин М. М. К стилистике романа/Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. — Т. 5. — М., 1996. — С. 139 — 140.
3. Бурлина Е. Я. Культура и жанр: Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. — Саратов, 1987. — С. 27 — 61.
4. Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. — М., 1980 г.
5. Гончаров в русской критике. — М., 1958. — 359 с.
6. Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. — М., 1981. — С. 254 — 275.
7. Лотман Ю. М. Текст в тексте//Учен. зап. Тарт. ун-та. Труды по знаковым системам. — Тарту, 1981. — С. 3 — 18.
8. Лотман Ю. М. Сюжетное пространство русского романа XIX ст. //Лотман Ю. М. О русской литературе. Статьи и исследования. — Санкт-Петербург, 1997 — С. 712 — 729.
9. Наливайко Д. С. Про драматизацию структуры роману XIX ст. //Питання літературознавства. — 1993. — Вип. 1. — С. 5 — 23.
10. Недзвецкий В. А. Романы И. А. Гончарова. — М., 1996. — 99 с.
11. Соловьев В. С. Смысл любви//Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. — М., 1991. — С. 99 — 160.
12. Эткнд Е. Г. «Внутренний человек» и внешняя реальность: Очерки психоэстетики русской литературы XVI — XIX веков. — М., 1998. — С. 147 — 164.

О. Виноградова

ДО ПИТАННЯ ПРО ЖАНРОВУ ПРИРОДУ ТВОРУ БОГДАНА ЛЕПКОГО «МАЗЕПА»

Твір Богдана Лепкого про гетьмана І. Мазепу можна назвати епопеєю. Епопея — термін багатозначний. УРЕ дає, наприклад, такі визначення: «Епопея — у Стародавній Греції — цикл епічних оповідей, героїчних пісень, легенд... У сучасному розумінні слова, епопея — великий за обсягом твір епічної форми, у якому становлення характерів головних героїв відбувається у зв'язку з вирішальними подіями в житті народу» [11, 46].

«Іноді епопеями називають, — зауважує В. Лесин, — і менші твори... («Тарас Бульба» М. Гоголя... «Фата морга-