Хамитов Марсель, Буяновская Виктория

«Невытанцовавшаяся любовь» в русских повестях 1840-х годов: накануне психологического романа

Нам придется начать с уже трюистического утверждения – 40-е годы XIX в. в русской литературе представляют собой едва ли не первое десятилетие несомненного господства прозы; конечно, и поэтическая эволюция параллельно начинает свой новый виток в лице Некрасова, Тютчева и Фета, однако именно проза находится в фокусе внимания и читателей, и критиков. Более того, *ведущая* роль в этот период принадлежит «средней» прозаической форме – которая динамически колеблется между объемным рассказом и малым романом и с огромной условностью называется «повестью». Действительно, хотя в 40-е годы выходит несколько сверхзначимых романных текстов (от «Героя нашего времени», с которого началась декада, и «Мертвых душ» до первых романов Достоевского, Герцена и Гончарова), именно средняя форма, если не говорить о переводах, заполняет страницы русских журналов – а значит, по замечанию Белинского, и всю литературу. Согласно собранной в рамках нашего НУГ базе, в 1840-е годы происходит резкий бум журнальных повестей – по сравнению с 30-ми годами их число увеличилось почти в два раза, с 230 до 418, или почти в полтора раза, если учитывать отдельные издания. Ощутимый количественный скачок не мог не повлечь за собой и качественные изменения – можно сказать, что именно внутри этого жанра, утверждающегося в русской литературе в течение предыдущих двух десятилетий и достигшего в это время пика своего развития (и популярности), наиболее активно и плодотворно функционирует «творческая лаборатория» – поиск новых сюжетных и композиционных решений, которые в итоге меняют саму архитектонику повести и приближают ее к романной структуре (точнее, к структуре романа 50х-60х годов). Значение этих «поисков» и «нахождений» далеко не сводится к становлению того, что в советском литературоведении принято было именовать «натуральной школой», и должно стать предметом отдельного обширного исследования; мы же сконцентрируемся лишь на одной сюжетной модели повестей 40-х годов, структурные изменения в которой, по нашему мнению, оказались знаковыми для всего жанра и стали прообразом сходных романных моделей. В фокусе нашего внимания будет сюжет несчастной любви (невозможности брака) – а точнее, те *препятствия*, что по воле автора мешают героям воссоединиться и запускают «трагический механизм».

Прежде чем переходить к структурным инновациям внутри этой сюжетной модели, необходимо кратко наметить ее устоявшуюся, т.е. наиболее характерную и частотную, форму – какой она сложилась во второй четверти XIX в. При всем разнообразии типов повестей (романтической, фантастической, светской и т.д.) в них можно выделить инвариантную композицию «несчастливого» любовного сюжета – очевидным образом она включает в себя «экспозицию» отношений героев, конфликт (препятствие) и трагичный (по крайней мере, для самих героев) финал. Препятствие это могло быть статичным, изначально заданным, как социальное неравенство, или динамичным, то есть диктуемым самим сюжетом повести – подробная классификация такого рода препятствий была проделана Татьяной Александровной Китаниной. Дерево фабульных ситуаций может разрастаться почти безгранично – но для нас важно то, что любое такое препятствие *объективно существует* и понятно и самим влюбленным, и

читателю. «Объективность» его выражена по-разному – в зависимости от поджанра каждой конкретной повести – но все «трагические» обстоятельства имеют внешнюю мотивировку; даже такое нематериальное препятствие, как роковой случай или смерть, реализуется как вмешательство внешнего мира в локальный мирок героев, которое физически отдаляет их друг от друга (этот сюжет часто используется в еще популярных в 30-е годы восточных повестях – например, в «Киргизском пленнике» и «Дарже» Петра Кудряшова). Еще более трансцендентны препятствия в романтико-фантастических повестях, разрабатывающих поэтику иррационального: все «обыкновенные» мотивировки здесь снимаются, поскольку меняются сами законы, организующие художественный мир. Однако даже при таком намеренном нарушении причинно-следственной связки всех событий любовный конфликт происходит после некоторого внешнего вмешательства – чаще всего «нечистой» или иной фантастической силы. Сам субъект «вторжения» принципиально энигматичен и не может быть осмыслен средствами «рационального» познания (как, например, мертвец, явившийся, чтобы забрать бывшую невесту) – но «овнешненность» этого фантастического препятствия остается; иными словами, читатель не понимает внутреннюю суть явления, но его воздействие на мирок героев вполне разложимо на привычные формулы. Так, в известной повести Владимира Титова «Уединенный домик на Васильевском» 29-го года брак Павла и Веры не осуществляется из-за появления в локальном мирке Васильевского острова инфернального Варфоломея, – однако его дьявольские способности реализуются вполне «человеческим» способом (сначала через «соперничество», когда он отбивает Веру у Павла, а затем через «месть» – когда Вера отказывается с ним венчаться). Сложнее организованы в этом отношении гоголевские повести с их причудливой контаминацией «рациональных» и «иррациональных» мотивировок любовного конфликта – так, к примеру, в «Вечере накануне Ивана Купала» «стандартный» сюжет социального неравенства героев и последовавшего «неравного» соперничества (героиню хотят выдать за богатого жениха) осложняется вмешательством нечистой силы, Бисаврюка, который дает Петрусю деньги на свадьбу, но сам же разрушает счастье этого брака.

Несомненно, в повестях 1840-х гг. все намеченные формы «внешнего» любовного препятствия, легко описываемые как сумма «элементарных сюжетов» по классификации Китаниной, не только не уходят, но и разрабатываются во всех возможных изводах – чему немало способствовал и указанный нами количественный скачок. В случае с т.н. «светскими» и «бытовыми» повестями это очевидно – здесь стандартные любовные конфликты могут быть вписаны в неожиданный исторический контекст (как в повести В. Шебякина «Дочь римского сенатора»), но структура их не меняется. То же можно сказать и по отношению к новому изводу фантастических повестей у Одоевского – вновь внутренне иррациональное и трансцендентное явление вмешивается в судьбу героев по схеме «элементарного» любовного конфликта, в виде воскресшего мужа-мстителя (как в повести «Косморама») или обладающей сверъестественными силами оставленной невесты, мстящей неверному жениху и его новой избраннице (как в «Саламандре»).

То, что сама архитектоника любовного сюжета в русской повести к 40-м гг., если пользоваться тыняновской терминологией, «автоматизировалась», по всей видимости ощущали и сами авторы: в это время выходит все больше и больше текстов, где узловой любовный конфликт «автопародируется» и через это комическое освещение снимается (как в анекдотичном рассказе Некрасова «Капитан Кук» 1841-го года, где мнимое соперничество снимается фарсовой развязкой, или повести Панаева «Раздел имения»,

которая завершается ровно на той точке, где зарождается элементарный сюжет измены супруги). Такое «изнашивание» сюжетных моделей провоцировало попытки заменить не только «материал» и «костюмы» героев, но и саму структуру любовного конфликта – и параллельно с «традиционными» моделями в 1840-е годы возникает ряд повестей, в которых развертывается тот же сюжет невозможности счастливого брака, – но объяснить, почему он «невозможен», уже не получится простым наложением элементарных схем. «Внешние» препятствия либо вообще отсутствуют, либо играют третьестепенную роль в развитии конфликта; более того, сам конфликт перестает быть «зримым» и ощутимым – смещение его из внешнего мира во внутренний делает механизм его действия принципиально иррациональным (в отличие от фантастических повестей). Возникновение такого рода текстов, которые, безусловно, еще не будучи психологической прозой, уже стоят у ее истоков, представляет собой знаковый историко-культурный феномен – однако нас интересует прежде всего не генезис этого явления (тем более что его корни в романтизме и философских концепциях кружка Станкевича-Бакунина и затем Белинского достаточно показаны в известной монографии Л.Я. Гинзбург), а то, как он повлиял на сюжетно-структурные и связанные с этим смысловые изменения, которые произошли внутри жанра. По понятным причинам наиболее сложно организованные и «инновативные» тексты 40-х годов публиковались в «Отечественных записках» и «Современнике» – флагманах этого периода. Однако развитие «предпсихологизма» в этих журналах шло различными путями, на что, безусловно, не могло не повлиять культурно-интеллектуальное окружение двух авторских групп (в особенной степени это относится к кружку авторов журнала Краевского). Попробуем наметить эти пути, которые, конечно, стоят под знаком лермонтовского романа, но все же задают принципиально не-печоринскую модель. Начнем – по «старшинству» – с «Отечественных записок».

Прежде всего отметим самое важное – элементарные сюжеты не исчезают вовсе, но как бы отходят на периферию, становятся лишь слабым «внешним» эхом (производной) внутреннего конфликта, подлинного «препятствия» к любовному счастью. Так, например, в повести «Цветок» Петра Кудрявцева сохраняется остов стандартной схемы конфликта: у рассказчика есть соперник на руку (но не сердце) Кати – «секретарь», за которого она в финале выходит замуж; однако «объяснение» несостоявшегося брака героев намеренно абсурдно – рассказчик будто бы «невовремя заболел», упустив свое счастье. «Соперник» же его настолько оттеснен на периферию, что лишен какого-либо имени, всегда называясь в тексте только «секретарем»; между ними нет и не может быть никаких столкновений. Соперник рассказчика – это только сюжетный «рудимент», *внешний маркер* того конфликта, что невозможно описать иными «объективными» проявлениями, поскольку нет даже и никакого запрета на этот брак, и рыдающий отец будет прямо спрашивать у дочери, согласна ли она с его решением. Героиня так и не выскажет ни своего мнения, ни любви к рассказчику – внутренние заслоны героев и неэксплицируемые психологические коллизии, происходящие в их сознании, оказываются единственным «препятствием» к желанному браку. Однако, повторим, психологические преграды еще требуют здесь своего внешнего отражения – не только в фигуре «секретаря», но и в символических предметах, «овеществленных» проекциях сложных эмоций героев. Здесь таким материальным символом выступает цветок, который рассказчик, не имея права на признание чужой невесте, дарит ей перед свадьбой; точно так же у Ал. Галахова, автора знаменитой хрестоматии, в повести «Старое зеркало» символ вынесен в заглавие – он должен вобрать в себя весь сложный комплекс чувств, которые не могут выразить герои.

В отдельных текстах нет даже и этого внешнего «дублера» внутреннего конфликта героев, и он явлен во всей своей «открытости» и принципиальной непонятности. Так, в короткой повести Николая Сатина «Березы» психологические противоречия героя (Александра) эксплицированы им самим в письме другу – но их природа и механизм их действия остаются не более открытыми, чем у героини «Цветка», в том числе и самому герою. Рассказчик становится свидетелем знакомства Александра с молодой девушкой и их зарождающегося романа; когда ему нужно уехать на Кавказ, он, невзирая на доверенные ему другом переживания, уверен в *стандартном* развитии намеченного сюжета: «Драма приближалась к счастливой развязке... Я поехал на Кавказ и оставил моего друга, с полностью уверенностью по возвращении найти его женатым и пересозданным любовью». Однако в полученном через некоторое время письме он видит, что его ожидания обманулись: Александр сообщает, что расстался с девушкой – но, предупреждая новое «стандартное» объяснение, говорит, что не разлюбил ее, но «бежит от нее и хочет, чтобы она забыла него». Расхожие «печоринские» штампы о невозможности тихой, мирной семейной любви, которыми он вначале пытается объяснить свой уход, герой заменяет уже *невыразимыми* внутренними причинами – по его собственным словам, «всякое столкновение с жизнью вовлекает его в тысячу противоречий». Неслучайно в описании его жизни лейтмотивом звучит сравнение героя с женщиной – начиная от «слишком женского» воспитания, которое он получил, и заканчивая его признанием рассказчику, что «он сам несколько женщина». «Женственность» и сопряженные с ней «интимность» и «психологичность» переживаний оказываются в неожиданно сильной позиции – образ женщины в повестях 40-х годов становится куда более весомым уже хотя бы потому, что позволяет вывести на сюжетную авансцену внутренний конфликт героев.

В «Андрее Колосове», ранней повести Тургенева, напротив, этот конфликт целиком сосредоточен в мужском характере, неслучайно вынесенном в название. Любовные коллизии здесь, как кажется, облекаются во «внешние» формы – точнее, в «соперничество» Колосова и рассказчика; однако ни «отказ» Андрея от Вари, ни последующий «побег» самого нарратора от той же героини невозможно объяснить никакими объективными причинами – а намечающийся сюжет соперничества разрешается своей полной противоположностью: рассказчик «возвращается» к Колосову и к их дружбе, без единого внешнего вмешательства оставив возлюбленную (так, отец Вари только всеми силами форсировал их брак). Характер героини здесь оказывается периферийным, лишь оттеняющим центральным характер Колосова – который, впрочем, все еще остается энигматичным: его психологические особенности уже провоцируют любовный конфликт, но не получают подробного описания, как в позднейших тургеневских (а затем толстовских) романах; «Андрей Колосов» оказывается «свернутым», еще не получившим достаточного – в том числе и жанрового – «масштаба», вариантом психологической прозы.

Теперь попробуем проследить градацию и внутреннюю логику в раскрытии возможностей такой сюжетной модели на примере повестей разного типа, опубликованных в другом журнале-флагмане середины XIX в., "Современнике". Поначалу новый сюжетный механизм встраивался в структуру повестей, не смещая ее в целом и не «размыкая» герметичную схему в психологическую загадку. Кроме того, в соответствии с общим законом обязательной "внешней" событийности внутренний отказ от любви не мог стать в повести в сильную позицию, а являлся лишь одним из звеньев

сюжета - нередко вспомогательным. Однако, как мы постараемся показать, постепенно, по мере разработки сюжетной модели и темы "невозможной любви", сам жанр повести существенно эволюционировал.

Одним из первых вариантов модели, еще безусловно далеким от романного психологизма, был сюжет «эксцентрического» отказа от любви, мотивированного не поддающейся анализу «странностью» характера, необъяснимой патологией. Так, в повести Павла Васильевича Анненкова «Она погибнет!» (1848) поведение героини резко разрушает элементарную сюжетную схему соперничества, на которой строилась вся повесть: за героиней ухаживают во всем друг другу противопоставленные «философ» Высицкий и легкий, светский Ногаев; она сначала сближается с первым, потом со вторым, но в итоге из двух соперников неожиданным образом не выбирает ни одного. Но подчеркнутая "ненормальность" ситуации оказывается необходима для обмана читательских ожиданий и иронии над самой схемой и обоими героями, тщательно прописанное противопоставление которых мгновенно теряет смысл.

Но "патология" характера может восприниматься и вполне серьезно. В "Рассказе Алексея Дмитрича" Александра Васильевича Дружинина (также 1848 г.) герой влюбляется в замученную мачехой девушку Веру, придавленную семейным гнетом настолько, что она не решается принять предложение героя, хотя явно отвечает ему взаимностью. Сам герой, Алексей Дмитрич, отказывается от борьбы за ее любовь после того, как на его глазах происходит отвратительная семейная сцена; он буквально «бежит» от Веры, в дальнейшем так и не заводит семьи и превращается в своего рода «человека в футляре». Любовное чувство в этом контексте играет второстепенную роль, первостепенное же - лишенное готической таинственности, максимально «прозаизированное» родовое «проклятие», исследованное, можно сказать, психоаналитически – недаром значительная часть повести посвящена детству героя, когда он получил первые семейные «травмы». Но, поскольку и любовь оказалась затронута страшной "болезнью", распадом, намечается перспектива и ее проблематизации по модели проблематизации семейных отношений, «машины неестественной многосложности», как выражается один из героев.

От патологии такого рода недалеко до трагедии героя, жаждущего, но не способного любить, точнее, почему-либо не способного реализовать свой незаурядный потенциал любви; это тоже своего рода «болезнь», правда, «болезнь» условная. На границе двух этих оптик возникает, например, повесть о человеке, как бы не вполне сумевшем стать человеком. Такова, например, Белка, главная героиня повести «Пасека» Авдотьи Яковлевны Панаевой (1849). Никогда не знавшая своих родителей и выросшая в лесу, она попадает в город подростком; в ней развивается самолюбие, желание испытывать свою красоту на всех мужчинах – и отчасти поэтому она соглашается выйти замуж, не любя своего супруга и увлекаясь то одним, то другим его товарищем. Патология любви, которую автор «диагностирует» у Белки, «замыкается» в романтическую (и деромантизированная) свободу-одиночество – недаром Белка в финале снова сбегает в лес, на пасеку, возвращается в свою «дикую» среду, по-настоящему ее сформировавшую. Через повесть протянуты сразу несколько линий «невозможной» любви, но, что ее более важно, магистральной психологической темой повести становится скорее «нелюбовь», которая в элементарных сюжетах была необходима только для контраста, противостояния любви, в чем и заключалась интрига.

По мере разработки нового сюжетного механизма буквально «болезненные» коннотации снимаются, но не полностью - они эволюционируют в образ «изношенности» души, ее почти физиологической неспособности полюбить, например, после множества разочарований и в коннотации «извращенности» тех мотивов, которые толкают героев к новому «невозможному». Эта романтическая модель, пусть и уже почти утратившая свой ореол, оказывается крайне продуктивной для малой прозы того периода: в центр помещается событие, которое должно «расшатать» привычную схему, так что за ней начинает мерцать другое, более истинное «Я» героя, благодаря чему художественная перспектива значительно углубляется. При этом размыкается и герметичная композиция повести, читателю представляется "фрагмент" истории, с размытым началом (исходным состоянием и причиной условной «болезни» героя) и концом (результатом борьбы в его душе). Событийность в повести вытесняется почти бесфабульным сюжетом "разгадывания" героя/героини.

Так, в «Капризной женщине» (1850), еще одном опубликованном в «Современнике» тексте Панаевой, "перевернутом" травелоге, в котором практически не остается места для внешних впечатлений, рассказчик на протяжении всей повести пытается "разгадать" свою соседку по дилижансу, кокетку и, по-видимому, много пережившую женщину, постепенно влюбляясь в нее. Ее история оставлена позади, дорога же позволит рассказчику составить о героине лишь фрагментарное впечатление, а бесконечная психологическая игра оборвется ни на чем: герой решит один поехать в новое путешествие и больше никогда не знаться с капризными женщинами. Примечательно, что у героини нет имени (а это не такое частое явление в журнальной малой прозе того периода) – при всей ее эксцентричности здесь уже гораздо больше обобщения, типизации, зачатков «психологии любви».

Отметим, что причина возникновения условной «болезни» почти теряется, а ее кажущаяся «беспричинность» задает особую трагическую или, как можно анахронически сказать, «экзистенциальную» оптику; особое значение обретают «свернутые», принципиально «нераскрываемые» сюжеты. Таков, например, сюжет тургеневского «Гамлета Щигровского уезда», включенного в «Записки охотника» и опубликованного в «Современнике» в 1849 г. В своей надрывной исповеди герой, лишенный имени и «зримого» облика, упоминает мимоходом, как в молодости он, путешествуя за границей, влюбился в юную немку, но *испугался своего чувства* и сбежал – этому страху любви не дается никакого разъяснения, но он оказывается знаковым для судьбы героя.

Подобные символические обобщения и энигматичность вполне естественно сочетались с детализацией внутренней жизни героев, конкретизацией изменений во времени. Своеобразную хронику душевного развития (и развития способности любить) мы видим, например, в повести Дружинина «Полинька Сакс» (1847). Юная Полинька, не сумев или не успев полюбить своего мужа по-настоящему, увлекается легкомысленным князем Галицким; муж, заботясь о счастье любимой им женщины, отпускает ее. Через некоторое время, живя со вторым мужем, Полинька осознает, что любит первого, Сакса. От пережитых потрясений она заболевает и пишет Саксу свое первое в жизни любовное письмо, которое он получает уже после ее смерти. Как мы видим, препятствие к любви между Полинькой и Саксом «овнешнено» здесь фигурой «третьего», соперника – Галицкого, однако это ничего по сути не меняет. Способность девушки зрело любить и данный ей шанс на любовь не совпали во времени, но, на самом деле, конфликт

завязывается в еще более крепкий узел: вероятно, если бы не произошло то, что произошло, она бы и не оценила безвозвратно потерянное.

За сюжетом «несвоевременной» любви, конечно, стоит не простое «временное», а «психологическое» несовпадение. Этот сюжет активно сдвигает и разрушает элементарные сюжеты повестей. Так, в повести «Поздно!» (1848), опубликованной в «Современнике» под псевдонимом «Т.Ч.», сначала разворачивается элементарный сюжет измены жениха, за которой следует женитьба на сопернице. Главная героиня отчаянно душит в себе любовь, и по прошествии многих лет, повстречав другого, достойного его любви, отказывает ему, понимая, уже не способна пробудить в себе настоящее чувство. Таким образом, там, где в элементарном сюжете при совпадении всех «внешних» обстоятельств и явной «предназначенности» героев друг другу не могло возникнуть препятствия для любви, разворачивается трагедия, перекрывающая даже трагедию измены возлюбленного.

Логично, что личная трагедия утратившего способность любить героя часто оборачивалась трагедией возлюбленного – сюжет страдающего и потому приносящего страдания другим героя смыкается в малой прозе конца 1840-ых гг. с «печоринской» линией, правда, ощутимо «деромантизированной». Более того, целый комплекс лермонтовских приемов оказался продуктивным для развития темы. Так, в повестях Михаила Васильевича Авдеева "Варенька" и "Я. Записки Тамарина", складывающихся в роман, происходит смена точек зрения, в том числе, углубление перспективы в интимном, дневниковом «Я-повествовании». В ходе бесконечной рефлексии главного героя предельно четко формулируется интересующая нас проблема: «Что за странная прихоть сердца – составлять несчастную любовь, тогда как у нас есть все условия для счастливой любви!». В то же время в этой формулировке отражается существенная отличительная особенность «печоринского» извода рассматриваемого нами сюжета: «прихоть сердца» – это почти «влечение»; психология любви здесь смещает традиционную полюсную «расстановку», согласно которой сама любовь не содержит в себе страданий, их приносит ревность, разлука, безответность чувства, измена, то есть, «лишение» любви – Тамарин же размышляет о таком чувстве, которое «питается маленькими страданиями» и ими отчасти и порождается. Логично тогда, что и финальный отказ от любви является абсолютно неизбежным для Тамарина «сбоем», свидетельствующем об общей трагической нецельности его внутреннего мира.

Разумеется, столь явно «подражательный» путь был с содержательной точки зрения тупиковым, но для нас здесь важна кристаллизация определенных сюжетных механизмов и соответствующих художественных приемов. Более поздние повести и психологические романы о несостоявшейся любви вырастают, в том числе, и на этой почве, причем мы можем наблюдать структурную связь с разработанной в 40-ых гг. моделью. Элементы этой модели легко угадываются, например, в тургеневской «Асе», причем угадывается не только структура повести в самых общих чертах – встреча, сложное и неполное осознание своего чувства, пиковый момент, упущенное счастье, затем воспоминания, и сожаления, но и оркестровка каждого из этапов. Герой находится «на грани» счастья, «на грани» верного выбора, и тем более эфемерным это счастье кажется, когда уже через несколько мгновений вернуть его невозможно. В тот момент, когда от героя зависит дальнейший поворот событий, происходит «сбой», и он поступает ровно «обратно» тому, к чему сам, казалось, стремился. Эфемерной, до конца не проясненной причиной становится то самое «временнОе» несовпадение, за которым стоит, опять же,

несовпадение «психологическое» и вся сложность, непредсказуемость законов развития чувств и их «синхронизации»: Гагин обвиняет Асю, что она поторопилась, «не дала развиться чувству, которое начинало созревать..». При всей неповторимости чувства Гагина даже эта трагедия переживается им как бы не в полную силу - он говорит, что не слишком долго грустил по Асе. Мотив воспоминания об ушедшем комбинируется с мотивом «изношенности» души в почти печоринском «варианте» неспособности к полноте любого чувства. Но и психологическая загадка становится сложнее, чувство, уподобленное в финале слабому запаху увядшего цветка, не поддается даже четкой фиксации; повесть остается предельно «разомкнутой», выбивается из «пространства» малой прозы и заставляет переосмыслять жанр – именно таков потенциал сюжетного механизма, постепенно расшатывавшего и – расшатавшего – поэтику «элементарных сюжетов».