

На правах рукописи

Ребель Галина Михайловна

**Герои и жанровые формы романов Тургенева и Достоевского
(Типологические явления русской литературы XIX века)**

Специальность 10.01.01 – русская литература

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени

доктора филологических наук

ИЖЕВСК 2007

**Работа выполнена в ГОУ ВПО
“Пермский государственный педагогический университет”**

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Института истории РАН (Санкт-Петербург)

Егоров Борис Федорович

доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской литературы Уральского государственного университета им А.М. Горького

Пращерук Наталья Викторовна

доктор филологических наук, профессор кафедры социально-гуманитарных дисциплин Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина

Щенников Гурий Константинович

Ведущая организация ГОУ ВПО «Воронежский государственный педагогический университет»

Защита состоится 31 октября 2007 г. в 10 часов на заседании диссертационного совета ДМ 212.275.06 при ГОУ ВПО «Удмуртский государственный университет» по адресу: 426 034, г. Ижевск, ул. Университетская, 1, корп. 2, ауд. 204.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ГОУ ВПО «Удмуртский государственный университет» **и на сайте**

Автореферат разослан «___» _сентября_ 2007 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета

Н.И. Чиркова

Общая характеристика работы

Состояние изучения вопроса. Жанровое мышление Тургенева и Достоевского до сих пор изучалось преимущественно порознь, и на каждом из двух направлений накоплен интересный и богатый материал наблюдений и обобщений. Роман Достоевского получал разные жанровые определения, которые нередко объективно вступали в полемику друг с другом: роман-трагедия (Вяч. Иванов, вслед за ним так считали К. Мочульский, Б. Евнин, В. Кирпотин, В. Одинокоев); «евангельский реализм» (Ю. Иваск, о том же пишет Г. Померанц); идеологический роман (Б. Энгельгардт), философский диалог, раздвинутый в эпопею приключений (Л. Гроссман), полифонический роман (М. Бахтин), социально-философский роман (А. Белкин), философская трагедия (Г. Щенников), универсально-синтетическая фаза социально-универсального романа (В. Недзвецкий) и т. д. В большинстве этих определений фиксируется не только содержательное, но и структурное своеобразие соответствующей формы. Роман Тургенева преимущественно определяется содержательно и аттестации его соотносятся скорее по принципу взаимодополнения: социально-психологический, общественно-идеологический, исторический (Г. Курляндская, П. Пустовойт), социально-политический (Г. Бялый), общественный (А. Батюто), роман частной жизни (В. Кирпотин), бытовой психологический роман с любовной интригой (У. Фохт), субъективный роман, роман кульминации личности (Н. Вердеревская), «персональный» роман испытания как вариант социально-универсального романа (В. Недзвецкий) и т. д. Уже Н. Страхов отметил в романе Тургенева философскую составляющую, Ю. Лебедев и В. Маркович пишут о наличии в нем трагического начала, которое трактуют по-разному. Много потрудился над жанровым определением тургеневского романа Л. Пумпянский, давший несколько формулировок, каждая из которой уточняет предыдущую: героический роман, роман искомого героя, роман лица, роман социальной продуктивности, культурно-героический роман, «трехъярусное построение: культурно-героический роман, лирико-любовный и сатирико-бытовой, – развившееся на основе пушкинского “свободного” романа»¹. Кроме того, есть идущая от самого писателя традиция именования романа Тургенева повестью – психологической повестью (Б. Эйхенбаум) усадебной повестью (В. Щукин), повестью-романом (А. Цейтлин); В. Одинокоев называет его романом-эскизом.

Следует заметить, что приведенные жанровые аттестации нередко носят «необязательный», варьирующийся даже у одного и того же исследователя характер, к тому же далеко не все они инструментально эффективны, то есть позволяют отличить одну романную модификацию от другой. Так, определения «социально-политический», «социально-психологический», «общественно-идеологический»,

¹ Пумпянский Л.В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 381 – 400.

«нравственно-психологический», «философский» (последнее, разумеется, не в специальном, а в широком смысле этого слова) равно приложимы и к роману Тургенева, и к роману Достоевского.

Наиболее интересны, содержательны и продуктивны в контексте наших размышлений определения «парные», данные на контрасте, фиксирующие сравнительные жанровые качества разных моделей, – например, у Пумпянского: роман лица (Тургенев) – роман поступка (Достоевский); у Бахтина: монологический роман (Тургенев, Толстой, Гончаров) – полифонический роман (Достоевский). При этом если предлагаемая Пумпянским дифференциация носит нейтральный характер, то Бахтин явно оказывает предпочтение полифоническому роману, то есть роману Достоевского, в котором, с его точки зрения, герой обретает невиданную дотоле свободу и самостоятельность в самой структуре произведения «по отношению к автору, точнее, по отношению к обычным овнешняющим и завершающим авторским определениям»². Эту тенденцию поддерживает В. Недзвецкий, предлагающий фазисный подход, в подтексте которого лежит идея ценностной иерархии «качественно своеобразных “возрастов”» русского социально-философского (социально-универсального) романа, «проходящего в своей эволюции через три диалектически взаимосвязанные формы: *синкретический роман* (“Евгений Онегин”, “Мертвые души”, “Герой нашего времени”), *“персональный” роман испытания* (Гончаров, Тургенев) и *универсально-синтетическая фаза* (романы Достоевского и Л. Толстого)»³. Промежуточно-переходное положение тургеневского романа фиксируется в типологических раскладах В. Кирпотина, таким же образом видят ситуацию В. Одинокоев, Г. Бялый, А. Батюто, С. Шаталов, полагающие, что в сравнении с Толстым и Достоевским Тургенев как романист, как психолог проигрывает. Роман Тургенева вообще не фигурирует как этапное или просто значимое явление в развитии жанра в книге В. Кожина «Происхождение романа». Л. Гинзбург настаивает на социально-исторической детерминированности героя Тургенева, об этом же пишет Г. Бялый.

Тут следует уточнить, что специальных сравнительных исследований творчества Тургенева и Достоевского очень немного (работы В. Виноградова, Г. Бялого, Е. Тюховой, Л. Николаевой, А. Батюто и др.), а лежащую в их основе интенцию очень точно сформулировала Н.Ф. Буданова, комментируя название своей монографии «Достоевский и Тургенев: Творческий диалог»: «Можно возразить: книга эта больше о Достоевском, чем о Тургеневе, и “диалог” ведет преимущественно Достоевский, причем не только с Тургеневым, но и с другими русскими писателями. Подобное соображение, как мы думаем, не меняет существа дела. Пусть в диалоге “Достоевский – Тургенев” и даже в многоголосье эпохи 1860-х – начала 1880-х годов ведущим будет Достоевский, он имеет на это полное право: диалогичность

² Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 16.

³ Недзвецкий В.А. Русский социально-универсальный роман XIX века: Становление и жанровая эволюция. М.: Диалог – МГУ, 1997. С. 21.

художественного сознания и слова Достоевского, убедительно доказанная М. Бахтиным и другими учеными, в наше время общепризнанна»⁴. Иными словами, эстетический и идеологический приоритет Достоевского принимается за аксиому. Что же касается жанрового мышления Тургенева и Достоевского, то оно, по совершенно справедливому замечанию О. Осмоловского, «изучалось лишь в уникальных свойствах»⁵ и до сих пор еще не становилось предметом сравнительного исследования. Между тем, потребность в таком исследовании очевидно назрела.

Новизна и актуальность исследования. Новизна нашего исследования обусловлена прежде всего **задачей**, которая ставится впервые: структурно-типологическое сопоставление романских жанровых форм Тургенева и Достоевского **с целью** выведения соответствующих жанровых формул, то есть построения жанровой типологии второго уровня (А. Эсалнек), а в конечном счете – с целью пересмотра соотношения двух художественных феноменов: романа Тургенева и романа Достоевского.

Там, где до нас видели не просто абсолютное различие, но – разные этапы становления романа как жанра, соответственно и разное качество художественных решений (ситуация неизменно трактовалась в пользу Достоевского), мы обнаруживаем, при безусловной разности, черты сходства романских миров (в образах главных героев, в построении системы персонажей), что является результатом влияния Тургенева на Достоевского, а также не поддающуюся иерархической оценке значимость, уникальность и, в то же время, взаимодополняемость созданных писателями художественных систем.

Романы Тургенева и Достоевского не первый раз объединяются в одну подгруппу «идеологический роман», однако впервые в рамках этой подгруппы обозначается совершенно очевидная и необходимая оппозиция: *идеологический роман-как-жизнь* (Тургенев) и *идеологический роман-эксперимент* (Достоевский), – которая позволяет, не перечеркивая сходство, акцентировать принципиальное различие между двумя романскими формами. В контексте решения проблемы жанровой дифференциации двух романских форм предлагается также уточнение всей жанровой системы классического романа, в которой выделяются два уровня. Первый уровень фиксирует прежде всего проблемно-тематическое членение: идеологический роман, эпический роман, социально-психологический роман и т.д. На втором уровне осуществляется необходимое уточнение преимущественно на основе особенностей поэтики: *идеологический* роман подразделяется на роман-как-жизнь и роман-эксперимент (в этот ряд вписывается и идеологический роман-утопия Н. Чернышевского); *эпический* роман представлен модификациями роман-как-жизнь, роман-миф, роман-легенда, роман-фэнтези и т.д. Научная продуктивность и

⁴ Буданова Н.Ф. Достоевский и Тургенев: Творческий диалог. Л.: Наука, 1987. С. 7.

⁵ Осмоловский О.Н. Ф.М. Достоевский и русский роман XIX века. Орел, 2001. С. 220.

обоснованность предлагаемой системы подтверждается современной жанроопределяющей стратегией в рамках постмодернизма.

Впервые в основу жанровой типологии положены такие структурно-содержательные аспекты романного мира как тип героя и способ его постановки в романе (система персонажей, композиция сюжета).

Не менее, а может быть, и более важно то, что в работе предлагаются во многом новые прочтения романов Тургенева и Достоевского – новые как с точки зрения проблемно-тематической, так и с точки зрения поэтики, что и позволило, в конечном счете, осуществить жанровую дифференциацию. Существенно скорректирована и проиллюстрирована анализом отдельных произведений история становления тургеневского романа. Принципиально по-новому освещаются в работе психологическое мастерство Тургенева и Достоевского (пересматривается концепция Г. Бялого), соотношение героя и идеи, соотносительный масштаб личностей главных героев Тургенева и Достоевского, проблема свободы героя (как персонажа и как личности) в романах писателей. Существенные уточнения вносятся в полифоническую трактовку романов Достоевского, принадлежащую М. Бахтину, принципиально переосмысливается трагическая природа героев Тургенева и Достоевского.

На основе анализа соответствующих писем, документов и романа «Бесы» пересматривается предложенная в 1924 году А. Долининым и поддержанная другими учеными трактовка «баденского конфликта» между Тургеневым и Достоевским, а также интерпретация в свете этого конфликта романа «Бесы», в частности смысла и характера содержащихся в нем пародий на произведения Тургенева. В работе предлагается новое видение системы персонажей и содержания образов этого романа, а в конечном счете осуществляется корректировка итогового смысла произведения.

Работа содержит новые варианты типологических схем героев русской литературы XIX века, помогающие увидеть ту общую персонажную картину, в которую вписаны герои Тургенева и Достоевского, причем по ходу анализа конкретных произведений типологическая специфика интересующих нас героев существенно уточняется.

От романов Тургенева и Достоевского в литературу XX и XXI веков протянуты силовые линии взаимодействия и на отдельных примерах (произведениях М. Горького, М. Шолохова, Н. Островского, М. Булгакова, целого ряда современных писателей) показано, как создается и поддерживается «резонантное пространство литературы» (В. Топоров). Многие произведения в контексте темы впервые рассматриваются под соответствующим типологическим углом зрения или вообще впервые становятся предметом литературоведческого анализа.

Новизной работы определяется и ее **актуальность**, о которой, тем не менее, скажем дополнительно следующее.

В широком смысле слова в нашей работе ставится и решается вопрос *идентификации* – один из важнейших, сущностных вопросов человеческого сознания и бытия. Идентификация же, в свою очередь, невозможна без типологизации и осуществляется именно через нее, ибо без типологических формул «единичный образ аморфен, он распадается, он не имеет названия»⁶, а следовательно, не существует в символическом плане, в плане культуры.

Идентификация личности (своей и чужой) и ситуации, в которой она находится и в соответствии с которой выбирает определенную стратегию поведения, взаимодействия с окружающим миром (иными словами, идентификация *героя* и *жанра*), относится к числу важнейших. Не случайно в учебнике социологии культуры явление типизации поясняется через соответствующую литературоведческую модель: «И точно так же, как при распознавании речевых жанров, описанных Бахтиным, люди научаются безошибочно распознавать тип взаимодействия, “угадывая” его по частным признакам, ибо заранее имеют ощущение целого предстоящего взаимодействия, его композиционного строения, типичного начала и завершения и прочих “жанровых” признаков»⁷.

Именно литература на протяжении веков поставляла идентификационные формулы, которыми человек широко и нередко бессознательно пользовался в обыденной жизни. Но и сама она не только продуцирует эти формулы, но и нуждается в их постоянном уточнении. Потребность как можно более точной жанровой идентификации продиктована самой современной жизнью, в том числе жизнью литературы, – ее многообразием и, в то же время, нарастающей аморфностью, стиранием границ, перетеканием сущностей из одной формы в другую, что неизбежно чревато утратой не только идентичности, но и чувства сохранности, стабильности, защищенности, а в итоге – растерянностью, потерянностью в мире, которую человек и пытается преодолеть самоопределением и определением окружающих его вещей и явлений. Осмысляя опыт постмодернизма, И.С. Скоропанова пишет: «Одно из последствий размыкания и децентрирования структуры – жанровое обновление литературы. В постмодернизме возникают необычные – гибридные, мутантные жанровые образования <...>. Нередко авторы-постмодернисты дают своим произведениям подзаголовки, являющиеся именно жанровыми обозначениями. Таковы роман-комментарий, роман-клип, роман-эссе, роман-странствие, конспект ненаписанного романа, двойной роман, реконструкция романа, роман-пьеса»⁸. Совершенно очевидно, что указанные определения призваны «застолбить» личное, уникальное (стремящееся быть таковым) жанровое

⁶ Гинзбург Л. О психологической прозе. Л.: СП, 1971. С. 18.

⁷ Ионин Л.Г. Социология культуры: путь в новое тысячелетие. (Учебное пособие для студентов вузов). М., 1998. С. 95.

⁸ Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: Новая философия, новый язык. СПб.: Невский простор, 2002. С. 157.

пространство, то есть жанры по-прежнему остаются ведущими героями «больших и существенных судеб литературы и языка»⁹.

Что же касается актуальности жанрово-идентификационных усилий, обращенных вспять, к классике, то ее наглядно подтверждают приведенные выше многочисленные разноречивые определения романов Тургенева и Достоевского. То же относится и к оценкам и типологической квалификации романских героев, которые (оценки и квалификации) по-прежнему нередко отрицают друг друга.

Для решения **главной задачи** нашего исследования, каковой является структурно-типологическое сопоставление романских жанровых форм Тургенева и Достоевского, мы поставили перед собой целый **ряд частных задач**:

- создать типологическую схему персонажей русской литературы XIX века, проясняющую место и роль в ней героев Тургенева и Достоевского;
- исследовать содержание и структуру образов главных героев в избранных для анализа романах Тургенева и Достоевского;
- изучить постановку главных героев в этих романах, то есть систему персонажей, в которую они включены, и композицию сюжета, в которой они раскрываются как личности и как персонажи;
- осуществить эти задачи в рамках целостного анализа отдельных произведений, а также в рамках сравнительного анализа романов Тургенева и Достоевского;
- сопоставить полученные результаты, то есть дать сводную сравнительную характеристику романов Тургенева и Достоевского;
- сопоставить жанровые модели Тургенева и Достоевского с аналогичными формами других авторов;
- проверить продуктивность созданных Тургеневым и Достоевским типов героев и романских моделей в последующей литературе;
- проанализировать документальное (письма, воспоминания, дневники) и художественное (роман «Бесы») отражение «баденского конфликта» между Тургеневым и Достоевским, его идеологический смысл и эстетические результаты;
- оценить сравнительное значение Тургенева и Достоевского в истории русской литературы;
- в ходе решения перечисленных задач оценить существующие по этим аспектам литературно-критические и литературоведческие концепции и самоопределиться относительно них.

Методологические подходы и методы исследования. Выбор методологических ориентиров исследования осуществлен с учетом концепций М. Бахтина, Ю. Лотмана, М. Гиршмана, М. Гершензона, М. Бубера, Ю. Айхенвальда,

⁹ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М.: ИХЛ, 1975. С. 451.

Б. Шкловского, Б. Кормана, И. Смирнова, Д. Лихачева, И. Есаулова и других представителей разных школ и направлений. Одним из ключевых методологических понятий для нас является понятие целостности, введенное в современный научный обиход М. Гиршманом, так как на любых путях исследования, при использовании самых разных литературоведческих технологий, для того чтобы не упустить, не подменить эстетически имманентное (И. Смирнов), *необходимо учитывать целостность художественного объекта исследования*, взаимосвязанность и взаимозависимость всех его элементов, *систему сцеплений* (Л. Толстой), в которой они только и существуют и вне которой если не совсем мертвы, то искажены до неузнаваемости. Симптоматично и даже символично в этом плане название одного из самых значительных исследований творчества Достоевского последнего десятилетия – «Целостность Достоевского» Г.К. Щенникова.

У М. Бахтина, в его размышлениях об «инонаучности» гуманитарного знания, находим методологическую формулу пути постижения целостности: «Пределом точности в естественных науках является идентификация ($a = a$). В гуманитарных науках точность – преодоление чуждости чужого без превращения его в чисто свое (подмены всякого рода, модернизация, неузнание чужого и т. п.)»¹⁰. Чтобы, *преодолевая чуждость чужого, не превратить его в чисто свое*, следует понимать целостность предстоящего явления и признавать его суверенность вещи в себе, а соответственно невозможность искусственного рассечения системы сцеплений, расчленения целого на самостоятельные части и рассмотрения частей вне целого и вне их связи друг с другом. Такая методологическая стратегия предопределила **первый основополагающий метод** нашего исследования – *углубленный анализ художественного произведения* в разных вариантах-аспектах: анализ эпизода в контексте целого; структурный анализ образа героя, в частности его психологической составляющей; анализ системы персонажей, композиции сюжета; сравнительный анализ разных произведений по указанным параметрам; целостный анализ отдельного произведения, интертекстуальный анализ. В итоге нашей работы мы должны выйти на типологические обобщения, соответственно *типологизация* (или типология) является **вторым основополагающим методом** нашего исследования. *Взаимокорректировка методов углубленного анализа и типологизации* призвана помочь избежать той опасности, которая возникает, «когда анализ текста направлен лишь на выяснение соответствия художественного образа архетипу» и при этом «неизбежно становится избирательным: в тексте выискиваются лишь знаковые мотивы и образы»¹¹.

Опираясь на теорию и практику существующих типологических исследований (работы М. Бахтина, В. Проппа, Б. Храпченко, С. Машинского, Н. Павловой, В. Одинокова, А. Эсалнек, Н. Вердеревской и др.), мы положили в

¹⁰ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 371.

¹¹ Щенников Г.К. Целостность Достоевского. Екатеринбург, 2001.

основу типологии структурный принцип. **Основанием** предлагаемой нами **внутрижанровой дифференциации** стали два аспекта: 1) *тип героя и структура его образа*; 2) *система персонажей и композиция сюжета*, то есть *постановка героя в структуре романа*. Очевидно, что эти два аспекта дополняют друг друга и в конечном счете являются единым основанием для создания типологии романских форм.

Здесь уточним, что термины «жанровая форма», «жанровая модификация», «жанровая разновидность», «жанровая модель» мы употребляем в качестве синонимов, так как разное содержание за ними, несмотря на усилия отдельных литературоведов, не закрепилось.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Предлагаемые типологические расклады героев русской литературы (преимущественно *романических* героев) XIX века, в отличие от существовавших вариантов и схем, «персоналистичны», то есть восходят к конкретным героям мировой литературы и базируются на именном принципе. Это, с одной стороны, сразу вызывает конкретные ассоциации с первоначальными Гамлетом, Дон Кихотом, Татьяной Лариной и т. д., а с другой – создает смысловой объем, обеспеченный как масштабностью и емкостью «вечных» типов, стоящих за каждым именем, так и богатством трактовок и ассоциаций, которыми эти именные знаки обросли в процессе своей жизни в культуре. «Мужская» и «женская» типологии построены нами по-разному, что обусловлено двумя обстоятельствами: во-первых, преимущественным сосредоточением русской литературы XIX века на «мужской» проблематике, соответственно большим разнообразием мужских типов; а во-вторых, тем, что женщина по природе своей почвенна, мужчина – скиталец, что и подтверждают наши типологические расклады: женский представляет собой парадигму, восходящую к национальной протогероине Татьяне Лариной, мужской – многоуровневое построение, в основе которого лежит тургеневская оппозиция: Гамлет и Дон Кихот. Вокруг Гамлета и Дон Кихота, составляющих главные контрастные опоры соответствующей классификации, возникли «гнезда» прилегающих к ним типов и, что не менее важно, обозначились предельные проекции каждого из этих героев-символов – Христос и Антихрист, которые оформляют геройный космос русской литературы, завершают его устройство и, в то же время, безусловно корреспондируют с системой аксиологических координат, характерных для русской и – шире – христианской – культуры в целом. Построение «мужской» типологии позволило вычленил собственно национальные типы, увидеть национальную уникальность, не имеющую именных знаковых аналогов, и в этом смысле незаменимую знаковую сущность образов Обломова и Дмитрия Карамазова. Кроме того, в рамках данной типологии очевидно, с одной стороны, зияние – отсутствие Дон Жуана, с другой стороны – пестрота и «разнокалиберность» лиц, подпадающих под аттестацию Вечного Жида (синонимические определения: байронический герой, лишний человек,

скиталец). Женская парадигма не только подтверждает связь между *протогероиней* Татьяной Лариной и героинями Тургенева и Достоевского, но и обнаруживает кардинальное отличие *тургеневской девушки* от *пушкинской барышни* – принципиально значимую не только в художественном, но и в национальном контексте замену «смиреницы», живущей «по народной правде», на своевольную и дерзновенную максималистку, которая на следующем этапе трансформации, в творчестве Достоевского, предъясвляет таящийся в этом женском типе разрушительный, катастрофический потенциал.

2. Анализ романов Тургенева и Достоевского позволил уточнить предложенные в рамках схемы типологические определения героев. В частности, Инсаров, данный в романе как классический Дон Кихот, в финале своей судьбы предстает надорвавшимся Дон Кихотом – и здесь обнаруживается не предусмотренное архетипом собственно тургеневское усложнение и углубление темы: смертельным оказывается для целеустремленного героя раздвоение *между женщиной и родиной* (то есть реальное совмещение *мельниц* и *Дульсинеи*), ибо женщина, с одной стороны, подтверждает героический статус мужчины, с другой – увлекает его в бездну, перед лицом которой равно бессильны любые расчеты и цели. Анти-Инсаровым, трагическим Гамлетом оказывается «нигилист» Базаров, бесстрашно сокрушающий твердыни социально-политических и философских общих мест и героически противостоящий самой смерти. Искажены наполеонизмом гамлетовское и донкихотское начала в Раскольникове, который свою и чужую жизнь превращает в материал для эксперимента. Инфернальным, потусторонним Базаровым, то есть анти-Гамлетом оказывается Ставрогин, из которого, по его же собственным словам, действительно «вышло одно отрицание». Безусловно подтверждает свой христоподобный статус князь Мышкин, восходящий не только к евангельскому Иисусу, но и, как подробно показано нами, к герою книги Э. Ренана «Жизнь Иисуса». «Положительно прекрасное» начало несомненно несет в себе «рыцарь Красоты» Степан Трофимович Верховенский, в котором одновременно предъясвлен классический «обломовец». Тургеневские «обломовцы» – Лаврецкий и Литвинов – олицетворяют то срединное созидательное начало, которое позволяет им, с одной стороны, устоять под напором стихийных сил, с другой – возделывать реальную почву.

3. Тип может быть не только *знакомым незнакомцем*, но и *незнакомым незнакомцем*, в корне меняющим представление о знакомом и привычном. Главные романические герои Тургенева и Достоевского – люди *необыкновенные*. Однако при этом исключительность героев Тургенева носит жизнеподобный характер, то есть это такая исключительность, которая присуща самой жизни, встречается в ней, возможна в ней, в то время как исключительность героев Достоевского имеет фантастический отблеск, это исключительная исключительность, балансирующая на грани невозможного. Жизнеподобие тургеневского романа, с одной стороны, и

«чудовищные уклонения и эксперименты» как художественный метод и жанрообразующий принцип творчества Достоевского, с другой стороны, проявляются прежде всего в личности и образе героя.

4. Структурообразующими, а тем самым и жанровоопределяющими началами образа героя в романах Тургенева и Достоевского являются психологическое его решение, соотношение героя и идеи, личностная и персонажная свобода героя, а также его человеческий масштаб. По всем этим параметрам обнаруживается принципиальное расхождение между романами Тургенева и Достоевского, что, казалось бы, общеизвестно, однако характер этого расхождения существенно пересмотрен и скорректирован в нашем исследовании. В частности, развенчивается литературоведческий миф о тотальной детерминированности героя Тургенева, «эпохальной» (социально-исторической) обусловленности его поведения и личности. «Тайная психология» Тургенева – это не набор намеков на очевидное, а сложнейший, филигранный психологический рисунок, слагающийся из множества элементов и создающий объемный, многомерный образ героя, который не поддается однозначному, исчерпывающему прочтению, благодаря чему весь интерес тургеневского романа сосредоточен на *тайне лица*. Глубина проникновения во внутренний мир человека в романах Достоевского достигается за счет неизбежного в этом случае ограничения – отсечения всего того, что выходит за рамки *состава преступления*, что и делает художественную психологию Достоевского экстремальной, *экспериментальной*.

И у Тургенева, и у Достоевского романские миры выстроены вокруг героев-идеологов, однако если тургеневский герой-идеолог вмещается в его систему координат явлениям, на протяжении романа он движется, развивается, изменяется, то герой-идеолог Достоевского – мономан, который образует с идеей единое целое и подчиняет ей все, что предстает его взору, преломляя сквозь эту призму не только факты, но и окружающих людей, что и превращает их в «двойников». Более того, для героя-идеолога Достоевского идея выступает аналогом-заменителем пресловутой среды, которая «заела» и на которую сваливается вина за все, что происходит с героем. Самые свободные герои Достоевского – Соня Мармеладова, князь Мышкин, Алеша Карамазов, которые, в отличие от героев-идеологов, демонстрируют разные варианты «достигнутой личности», то есть воплощают *не идею, а образ*. И тут возникает неожиданная, но по сути своей закономерная переключка между атеистом Базаровым и хриstopодобным князем Мышкиным, которые разными путями идут к свободному самовыражению, свободному взаимодействию с миром, и именно эти герои являются героями трагическими. Путь к подлинной личностной и персонажной свободе пролагает по ходу романа третируемый со всех сторон, но непобедимый в своей полноценной человечности «устарелый либералишка» Степан Трофимович Верховенский – фигура замечательная не только художественно, но и культурно-исторически, ибо в ней, как

и в романе «Бесы» в целом, воплотилась неразрывная свободная, творческая связь между ее создателем Достоевским и его вечным соперником-оппонентом Тургеневым.

5. Сопоставление романских структур Тургенева и Достоевского позволяет принципиально по-новому сформулировать характер жанрового различия между ними. В первом случае герой погружается в естественный жизненный поток (художественную имитацию его) и ставится в *универсальные* ситуации испытания (идеологические дебаты, дружба, вражда, любовь, сыновство-отцовство, смерть), в которых он должен продемонстрировать свою *личностную* состоятельность. Проверкой идеи как таковой Тургенев не занимается, его интересует не столько сама по себе идея, сколько человек, воодушевленный ею. Роман Достоевского, напротив, строится как двойной эксперимент: герой производит опыт с идеей, которую он *выдумал*, автор экспериментирует с героем-идеологом – создает ему условия для осуществления этой идеи, с тем чтобы проверить, сможет ли он ее *на себе перетащить*. В обоих случаях мы имеем дело с **идеологическим** романом, но с двумя его принципиально разными вариантами: **романом-как-жизнь** (Тургенев) и **романом-экспериментом** (Достоевский). В сущности, речь идет о жанровой типологии не только второго, но и третьего уровня: роман как таковой мы подразделяем на роман идеологический, эпический, социально-психологический, социально-бытовой и т. д. В свою очередь идеологический роман подразделяется на идеологический роман-как-жизнь, идеологический роман-эксперимент, идеологический роман-утопия; эпический роман подразделяется на эпический роман-как-жизнь, эпический роман-легенда, эпический роман-миф, эпический роман-фэнтези и т. д.

6. Сравнительный структурно-типологический анализ позволяет увидеть не только различие романских миров Тургенева и Достоевского, но и сходство между ними, а в конечном счете равновеликость и в то же время взаимосвязанность, взаимодополняемость созданных писателями художественных систем. Заново проанализированная история создания романа «Бесы», а также предлагаемая интерпретация самого романа свидетельствуют о том, как история вражды переплавлялась в бессмертные образы, превращаясь в историю русской литературы.

7. Выборочный анализ художественных явлений XX и XXI веков свидетельствует о продуктивности и актуальности ключевых типов героев XIX века. Что касается жанровых форм, то безусловно продуктивен и устойчив как жанровая форма оказался *эпический роман-как-жизнь* (ставший родоначальником эпической романной парадигмы), широко востребована предъявляемая в разных вариациях форма *романа-эксперимента*, что особенно характерно для литературы постмодернизма; сопряжение же всех элементов тургеневской и достоевской структур (разумеется, по отдельности) в одном художественном продукте, по-видимому, дело будущего.

Поэтапная **апробация** результатов исследования проводилась на научных конференциях. Назовем некоторые из них:

- Текст-2000: Теория и практика. Междисциплинарные подходы. Ижевск. 24 – 27 апреля 2001.

- Актуальные проблемы филологического образования: Наука – вуз – школа. 26 – 27 марта 2002. УрГПУ. Научно-исследовательский центр «Словесник». Екатеринбург.

- 5-е Коминские чтения. Динамика литературного процесса XIX – XX веков: Текст и контекст. ПГУ, Пермь, 22 мая 2002.

- Образование и молодежная политика в современной России. Всероссийская научно-практическая конференция. Санкт-Петербург, 26 – 28 сентября 2002.

- «Мова і культура»: XIII Международная научная конференция им. проф. Сергея Бураго. 28 июня – 2 июля 2004. Киев.

- Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики. 19 – 21 сентября 2004 г. Международная ассоциация преподавателей языка и литературы (МАПРЯЛ), Гродненский государственный университет им. Янки Купалы. Гродно.

- Международная конференция «Библия и национальная культура». 4 – 9 октября 2004. ПГУ, Пермь.

- Кормановские чтения – IX. Удмуртский государственный университет. Филологический факультет. Кафедра теории литературы и истории русской литературы. Кафедра русской литературы XX века и фольклора. 20 – 22 апреля 2006 г.

- VIII Международная научная конф. «Русская литература: национальное развитие и региональные особенности». 5 – 7 октября 2006 г. Екатеринбург.

- Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. «Михаил Булгаков в XXI веке. К 40-летию выхода в свет романа “Мастер и Маргарита”». 1 – 2 ноября 2006 г. Санкт-Петербург.

- Международная научная конференция «Донецкая филологическая школа: итоги и перспективы», посвященная 40-летию кафедры теории литературы и художественной культуры. 10 – 12 ноября 2006 года. Донецкий национальный университет, Донецк, Украина.

- Международная научно-практическая конференция: Современная русская литература: Проблемы изучения и преподавания. Пермь: ПГПУ, 28 февраля – 1 марта 2007.

Структура работы. Работа состоит из введения, пяти частей, каждая из которых подразделяется на главы (третья глава второй части, в свою очередь, делится на параграфы), заключения и списка литературы.

Основное содержание диссертации

Во **Введении** изложены методологические подходы и методы исследования, описано состояние изучения вопроса; сформулированы задачи и характер исследования, продекларирована научная новизна работы, обоснована ее актуальность и обозначены положения, выносимые на защиту.

Часть первая – «**Типология героев русской литературы XIX века**» – состоит из двух глав: 1) **Между Гамлетом и Дон Кихотом**; 2) «**Гнездо**» **Татьяны**. Если в последующих частях работы, в соответствии с принятыми методологическими установками, все выводы и аттестации вырастают из анализа материала, добываются индуктивным путем, то построение персонажных схем (в первой главе полностью, во второй главе частично) осуществляется с опорой на сложившиеся, общепринятые представления о героях русской литературы XIX века. Герои Тургенева и Достоевского вписаны здесь в типологические ряды, из которых они далее будут извлекаться, чтобы предстать во всей своей уникальности и в то же время подтвердить свою типологическую сущность, свою причастность некоему общему ряду. Не повторяя сказанное о содержании этих глав выше (см. положения, которые выносятся на защиту), здесь лишь констатируем, что мужские типы многообразнее, они образуют многоярусное построение, которое держится на двух контрастных опорах (Гамлет и Дон Кихот), и большинство из них восходит к уже существовавшим на момент появления соответствующих произведений русской литературы мировым образцам. Собственно русские явления – «обломовщина» и «карамазовщина». Отправной точкой женской типологической парадигмы является национальная героиня Татьяна Ларина. В творчестве Тургенева и Достоевского эта парадигма, изначально имеющая свою контрастную составляющую (Ольга Ларина), разветвляется и усложняется, а «слом», то есть переход в принципиально новое качество происходит в образе тургеневской Аси, которая, с одной стороны, подчеркнута похожа на пушкинскую Татьяну, а с другой – демонстрирует принципиально иную стратегию поведения, в основе которой лежит не смирение, а своеволие и максимализм. Анализ женских характеров и судеб позволяет скорректировать восприятие классической ситуации rendez-vous и воздать должное героям-мужчинам, которые, во-первых, начиная с Онегина и включая Раскольникова, объективно содействовали личностному становлению женщины и давали ей возможность состояться, а во-вторых, в «слабости» своей оказывались порою ближе к «почве», чем максималистка-женщина.

Часть вторая – «**Жанровые модификации романов Тургенева и Достоевского**» – состоит из трех глав и содержит очерк процесса становления тургеневского романа, целостный анализ романа Тургенева «Накануне», целостный анализ романа Достоевского «Идиот» и сравнительный анализ романов «Отцы и дети» и «Преступление и наказание».

Глава первая – «Становление тургеневского романа. Постройка и лица романа “Накануне”» – начинается с размышлений над жанровой природой романа Тургенева, которая неоднократно подвергалась сомнению. На материале романов «Рудин» и «Дворянское гнездо» показано, как тургеневский роман отпочковывался от повести и обретал собственно романическое качество.

Строение (А. Чичерин) жанровой формы в первом тургеневском романе происходит на глазах у читателя. Образ Рудина двоится с самого начала, но до определенного момента это двоение между внешними (публичными) предьявлениями и не соответствующей им внутренней сущностью. Такая подача героя достигает своей кульминации в развязке любовной истории, в классической ситуации на rendez-vous. Гамлетовский вопрос у Тургенева становится вопросом о состоятельности на любовном свидании, а сам Гамлет-Рудин предстает рефлектёром, слова которого «так и остаются словами». В сущности, художественная задача выполнена, герой в полной мере оправдал сюжетные ожидания и *повесть* на этом должна была бы закончиться, как закончилась «поражением» на rendez-vous история господина Н. Н. («Ася»). Но Тургенев на сей раз пишет не повесть, а *удлиненную повесть*, то есть роман. И хотя и не очень ловко структурно – швы вывернуты наружу, пропорции не соблюдены, – он ломает заданную было логику предьявления героя и, прибегнув к помощи безотказного сюжетного двигателя – дискретно данного течения времени, выбирается из рамок любовной истории, расширяет и углубляет картину, вписывает героя в хронотоп дороги, нескончаемого скитальческого пути, и вновь сводит его с Лежневым, который из главного обвинителя Рудина превращается в его пылкого защитника. Короткий сюжетный «довесок» к основному повествованию, в котором нет Рудина, но есть разговоры о нем по прошествии двух лет после главных событий (XII глава), вкупе с эпилогом, действие которого происходит несколько лет спустя и где Рудин опять появляется, не закругляют-договаривают заданные темы, а, вопреки привычной сюжетной логике, переворачивают их трактовку, оспаривают не только частную лежневскую точку зрения, но и ту авторскую концепцию, в свете которой подавался герой в основном повествовании. Убедительно показав эффектно философствующего героя-идеалиста и образно-сюжетно продемонстрировав его жизненное фиаско, автор словно сам спотыкается об эту линейную, однонаправленную доказательность, в которой господствует заданность, тенденция, а значит – полуправда, если не ложь, и, в ущерб художественной стройности, но во имя художественной правды там, где следовало поставить точку, вдруг заводит речь с другого конца. Если первые одиннадцать глав – это аргументы против героя, то двенадцатая глава и эпилог – это аргументы в его пользу, контраргументы, снимающие однозначность и безапелляционность ранее вынесенного приговора. Гамлет оборачивается Дон Кихотом с судьбой Вечного Жида.

Несовершенство романной структуры (недорешенность, конструктивная двойственность) в данном случае оказывается своеобразным эстетическим аналогом

«неоконченного существа», которому роман посвящен, и с этой точки зрения эстетически оправданно. Именно в «Рудине» впервые была предъявлена собственно *тургеневская романная формула*, которую Л. Пумпянский очень точно определил как «роман лица»¹². *Личность героя во всей ее сложности, противоречивости и полноте, в разных ее проявлениях, с разных точек зрения поданная, не только на rendez-vous (это удел повести), но в разных ситуациях и положениях испытанная, – вот что является главным предметом изображения в тургеневском романе. А поскольку эта личность укоренена во времени и в определенном смысле действительно является исторической, то ее драма всегда сопряжена с идеологической проблематикой, которая тоже выступает как жанровый атрибут романа, так как она предполагает развернутый диалог, спроецированный на соответствующий социальный фон, что разрушительно для центростремительной компактности, необходимо присущей повести.* «Длитель споры» невозможно в рамках малой формы, нужен нерегламентированный сюжетный простор, который предоставляет только роман.

В романе «Дворянское гнездо» перед читателем проходит настоящий парад разнообразных лиц, которые действительно прежде всего и главным образом являются собой социально-исторические типы и типичностью своей во многом исчерпываются, но главный герой *опять*, как в «Рудине», *перерастает* свою социальную роль и оказывается не столько средним человеком, как обычно оценивают и характеризуют Лаврецкого (см., например, работы В. Марковича), сколько человеком *посредине*, на пересечении разных взглядов, оценок, обращенных к нему запросов, человеком, пребывающим в состоянии необходимости выбора и оставляющим за собой право не только на этот выбор, но и на выход в экзистенциальную, не детерминированную никакими внешними обстоятельствами сферу. Если Рудин обретает эту срединность, нерешенность, обеспечивающую и утверждающую его *личностную безотносительную ценность и свободу* благодаря сюжетному слову и сюжетным пристройкам, изменяющим логику раскрытия характера, то Лаврецкий с самого начала романа *личностно больше любых аттестаций и собственных внешних поступков-проявлений*. Категорическое неприятие героем каких бы то ни было сторонних квалификационных заключений на свой счет всецело поддерживается автором, соответственно выстраивающим художественную стратегию, которая обеспечивает свободу героя и ограждает его от любой попытки объективации, *пришпиливания*, исчерпания. В случае Рудина это было достигнуто за счет столкновения разных, в том числе взаимоопровергающих оценок. В «Дворянском гнезде» психологическая составляющая образов главных героев в немалой степени погружена в подтекст: Лаврецкому и еще более Лизе оставлена непроницаемая для вторжений извне область интимных переживаний, и это, с одной стороны, делает их образы более поэтичными, с другой, несмотря на поэтический ореол, которым они

¹² Пумпянский Л.В. Классическая традиция. Указ. изд. С. 383.

окружены, усиливает их жизнеподобие: мы знаем о Лаврецком и Лизе много, но не более того, что, даже при самом тесном общении, нам дано знать о *других*.

Многоплановость и многозначность подачи героя, личность которого является главным предметом изображения, широта и многоуровневость охвата действительности (семейный, социальный, общественно-политический, идеологический, экзистенциальный ее срезы), многогеройность и многолинейность, при доминировании главного героя и главной линии, проблемная насыщенность, острота постановки проблем и свободное по времени романного действия их обсуждение – вот *свойства тургеневского романа, принципиально отличающие его от повести*.

Анализ романа «Накануне» мы построили с опорой на неразрывно связанную с ним в истории литературы статью Н. Добролюбова «Когда же придет настоящий день?» не только потому, что Добролюбов действительно очень точно понял и социальный посыл, и структуру произведения, но и потому, что его статья, его личность и судьба служат подтверждением социально-исторической проницательности Тургенева. Однако такое традиционное прочтение отнюдь не является исчерпывающим, и там, где критикам и исследователям виделась «математическая ясность плана» (К. Леонтьев), обнаруживается сложность «постройки» (А. Григорьев) и эстетическое совершенство создания, скрадывающие глубинный трагический смысл и «переворачивающие» посыл социально-исторический.

В «Накануне» образуются две встречных, а не параллельных, как это виделось Н. Добролюбову и А. Григорьеву, интенции: одна – целеустремленный, неудержимый порыв главной героини к человеческой («желание деятельного добра») и женской («как жить без любви?») самореализации; другая – прихотливое, непредсказуемое, бесцельное и алогичное, с точки зрения человека, движение самой жизни в ее внесоциальных, природных проявлениях. До поры до времени стихия таится, являя собой лишь мирный природный фон, на котором разворачиваются события первого плана (как фоном, выгодно оттеняющим фигуру Инсарова, кажутся Шубин, Берснев и Курнатовский), но в тот момент, когда управляемый человеческой волей поток победно устремляется в намеченное и желанное русло, навстречу подымается гораздо более мощная, сокрушительно безучастная к индивидуальным порывам волна, вздымается над ним, обрушивается на него и бесследно гасит инерцию целенаправленного движения.

Трагическая кульминация романа – смерть Инсарова, который был неуязвим, пока стремился к одной единственной цели, пока им владела «одна, но пламенная страсть». Его равнодушие к художеству, отторжение «русской любви» – интуитивная, инстинктивная самозащита от покушения на цельность и однонаправленность собственной личности и судьбы. В этих лежащих за пределами избранной им жизненной стратегии сферах – искусстве, любви – он, как и Базаров, угадывает, по

точному определению Н. Страхова, «враждебное начало»¹³ – неуправляемую стихию, которая не совместима с выстроенной им для себя линейной жизненной перспективой, смятение невыразимых чувств, которое грозит потеснить и умалить простое и ясное чувство любви к родине. Знаменательно, что инсаровское недоверчиво-подозрительное, опасливое отношение к «идеальным» сторонам жизни сквозит и в добролюбовской статье: в подчеркнутом дистанцировании от «художества» установкой на разговор не о произведении, а по поводу произведения, в намеренном сосредоточении на общественно актуальной проблематике и напряженном лиризме «мимоходных», как бы нехотя, невзначай высказанных размышлений на любовную тему, от которых критик поспешно устремляется к раз и навсегда заданной себе задаче извлечения социально полезных уроков из эстетического объекта, – Добролюбов выстраивает статью в соответствии с той логикой, по которой Инсаров хотел выстроить жизнь, но, как пишет И. Тургенев в романе «Дым», «природа не справляется с логикой, с нашей человеческой логикой; у ней есть своя, которую мы не понимаем и не признаем до тех пор, пока она нас, как колесом, не переедет». Именно то, что Инсаров игнорировал, то, чего он сторонился, от чего пытался сбежать, интуитивно предчувствуя катастрофичность встречи, настигает и сокрушает его. Знаменательна чистота опыта и тем самым абсолютная его доказательность: Инсарова убивает не просто любовь, а счастливая любовь к достойнейшей из женщин, которая отдается не только ему, но и его делу и готова в полной мере разделить его участь.

«Энтузиастическая» Елена, не ведающая ни страха, ни сомнения, ни сожалений, в максимализме своем не исключение, а предельное выражение того, что свойственно и другим тургеневским героиням. Очень многими своими чертами похожие на Татьяну Ларину (чужие в своей семье, живущие сложной и напряженной внутренней жизнью, томимые ожиданием любви, жаждущие самореализации, способные на неординарный, социально дерзкий поступок), тургеневские девушки, в конечном счете, утверждают совершенно не приемлемую для протогероини логику поведения и формулу судьбы. Татьяна после неудачной попытки своевольного жизнестроения смиряется и, по примеру своей матери, по нянинному образцу, покоряется обстоятельствам, таким образом входя в русло традиционной женской судьбы или, говоря словами Достоевского, устраивая свою жизнь «по народной вере и правде». Героиням Тургенева смирение неведомо.

«Вина – быть и хотеть быть личностью»¹⁴ – объясняет М. Гершензон, и это объяснение мы не раз вспомним в рамках наших размышлений о судьбах героев Тургенева и Достоевского. Но в данном случае уточним: вина Елены в том самом, чего катастрофически не доставало «слабым» тургеневским героям-мужчинам, терпевшим поражение на rendez-vous, и что в ней наличествует в избытке, если не в

¹³ Страхов Н.Н. Литературная критика. М.: Современник, 1984. С. 191.

¹⁴ Гершензон М.О. Мечта и мысль И.С. Тургенева. М.:1919. С. 62.

переизбытке, – в предельной сосредоточенности на достижении желанного результата, в абсолютном доверии собственному расчету, в самоуверенном небрежении к неподвластным личной воле, в том числе иррациональным, обстоятельствам.

Важнейшим в романе знаком рационалистической самонадеянности героини (как и ее избранника – и здесь оказываются равно «виновны» мужчина и женщина) является настойчиво декларируемая художественная неувменяемость, а ведь искусство и есть воплощенная вольность, стихия и тайна. Сюжетной реализацией рационалистического своеволия становится лежащая в основе сюжета архетипичная ситуация выбора жениха – выбора, который в данном случае продиктован не влечением сердца, не чувственным обольщением и уж никак не затмением разума, а, напротив, разумными, социально значимыми мотивами.

Героическая тема человеческого самостояния получает в романе «Накануне» трагическое звучание (и героика, и трагедия за пределами романа наглядно подтверждаются судьбой Н.А. Добролюбова – его истовым служением идее и его безвременным, «инсаровским», уходом), а социальная жизнедеятельность героев-провозвестников объективно полемически соотнесена с жизненным преуспеянием мирных созидателей-профессионалов и загадочными пророчествами «философа земли русской».

Роман «Накануне» не общественный роман, структурированный дополнительной философской нагрузкой (А. Батюто), и не философский роман на социально-конкретном материале (М. Гершензон), а – *идеологический* роман, в котором герой-идеолог и его идея подвергаются одновременной социальной и экзистенциально-онтологической проверке, а неоднозначность результатов этой проверки, преждевременная неожиданная гибель «сильных» героев и финальные успехи героев «слабых» образуют новое продуктивное идеологическое поле, не только взывающее к новому герою – *когда у нас народятся люди?* – но и ставящее вопрос о содержательном наполнении самого *героизма*.

Глава вторая – «Мир героев, структура и жанр романа Ф.М. Достоевского “Идиот”» – не случайно, а закономерно состыкована с предыдущей. «Идиот» в определенном смысле самый тургеневский роман Достоевского. При всем принципиальном стилистическом и содержательном отличии от романов Тургенева, он, в конечном счете, обнажает те же трагические смыслы, которые таятся за «социальной» сюжетной поверхностью «Накануне», и на совершенно ином материале демонстрирует-подтверждает, что, чем ярче, уникальней, дерзновеннее в своем порыве к идеалу личность, тем неизбежнее и катастрофичней ее преждевременная гибель.

Анализ романа позволяет опровергнуть общепринятое представление об алчном, равнодушном и преступном мире, погубившем «положительно прекрасного» Мышкина (К. Мочульский, В. Гроссман, Вяч. Иванов), ибо, при всей

эксцентричности изображения, это вполне приемлемый и даже *благосклонный* мир, который не только не отверг князя, но, напротив, принял его абсолютно всерьез, окружил его вниманием и любовью, можно сказать, заключил в объятия. В сравнении мир героев романа «Идиот» может показаться едва ли не идиллией, *Каной Галилейской*, так что вменить ему вину в случившейся трагедии никак не получится. Не подтверждают свою правомерность и настоятельные попытки идеализации и помещения в центр романного мира Настасьи Филипповны (В. Гроссман, Г. Фридлендер, Т. Касаткина), как несправедливой представляется дискредитация Аглаи Епанчиной. Аглая – совершенно «тургеневская девушка» – разумеется, в эксцентрическом Достоевском исполнении, но при этом легко узнаваемая: цельная, своенравная, умная, «с запросами», максималистка, способная «прыгнуть в окошко», жаждущая самоотвержения, готовая к подвигу любви, уверенная в своем выборе, в своей правоте. Но, как и в тургеневском «Накануне», в романе «Идиот» человеческий выбор, план, желание, расчет и даже правота – ничто перед лицом надчеловеческих, внечеловеческих сил, и вымечтанную Аглаей идиллию сметает посланница *вечной Изиды* (Тургенев) – стихия, трагедия, орудием которой выступает Настасья Филипповна, являющая собой феномен «страшной преступницы», *Федры навыворот*, ведомой не чувственностью и мстительностью по отношению к отвергнувшему ее юноше, а бесчувственностью, мстительностью по отношению к вожделеющим ее мужчинам и благоговейным страхом перед тем, кто любит ее, не вожделея. Как двойник и как знак причастности Настасьи Филипповны древней трагедии выступает обреченный, как и она, гибели *Ипполит*. И оба они не только субъекты своей судьбы, но и невольники своей участи, над которой довлеет рок. Страх князя перед Настасьей Филипповной подобен страху Ипполита перед надвигающейся смертью – это страх перед непостижимым и неотвратимым.

Эту разгулявшуюся языческую стихию, эту надвигающуюся катастрофу и пытается предотвратить человек Нового времени, носитель иной, христианской, системы ценностей – князь Мышкин, надеясь заботами, уходом, жалостью, состраданием вырвать Настасью Филипповну из цепей того, что он называет безумием и что в глубинном, символическом плане есть проявление ее причастности темным, разрушительным силам, губительной стихии, беспощадному року. Но это оказывается ему не под силу, как не под силу «тургеневской девушке» спасти свою «швейцарскую» мечту, и в итоге торжествует древняя трагедия, которая увлекает в свою пучину не только изначально намеченные жертвы, но и того, чье явление породило иллюзию ее преодоления, кто вмешался в ее поступь, попытался разорвать языческую цикличность, преодолеть изначально заданность, изменить роковой ход событий.

Впрочем, в финальной катастрофе нередко обвиняют самого Мышкина. С одной стороны, ему предъявляют счет за то, что «он воплощает в себе образ Христа», а «это есть гордыня задания, гордыня идеала, принятие на себя образа Жениха и

Спасителя, принадлежащих Другому»¹⁵. С другой стороны – за бессилие этого самого евангельского идеала, неспособность его преобразовать реальную жизнь. Как подробно показано в нашей работе, Мышкин действительно восходит к Иисусу евангелия и, едва ли не более, к Иисусу Э. Ренана, подтверждением чему служат не только черты его личности и особенности поведения, но и сама структура романа. И в этом случае, как и относительно романа «Накануне», приходится опровергать стереотипное восприятие композиции сюжета, согласно которому срединная часть «Идиота» – отступление, замедление действия, уклонение героя от цели, которой принято считать спасение Настасьи Филипповны. Между тем, именно срединное расширение предъявляет «воплощенность» (Мочульский говорит о «недовоплощенности», связанной с бесполостью) Мышкина, его готовность и способность быть желанным участником жизненного процесса. Именно «посторонние» линии и эпизоды середины романа обнаруживают всю силу его обаяния, притягательности и воздействия на окружающих. В первой части князь предъявляет себя миру, обращает на себя внимание, заставляет себя слушать, совершает поступки, долженствующие если не исправить, то частично поправить мир. Дальше – мир предъявляет на него свои права, выставляет счет, рвет на части, взыскует, ревнует, соперничает перед ним и за него. Мышкин пытается умиротворить, воссоединить, примирить, хочет быть и является стержнем, равновесом, упорядочивающим и облагораживающим началом, и при этом впервые в жизни живет полной, насыщенной, многособытийной, моментами по-настоящему счастливой жизнью. Что же касается его «недовоплощенности» (незаземленности), то скорее эта та самая избыточность человечности, которую М. Бахтин считал неизменным атрибутом романного героя, в данном случае векторально направленная в сторону Христа, ассоциативно нарочито перекликающаяся с миссией и судьбой Иисуса.

Трагический финал романа предрешен изначально и прямо предсказан. Мышкин никого не погубил – но и не спас. Его собственная участь тоже предсказана – картиной Гольбейна «Мертвый Христос», выступающей своеобразным аналогом романа, от которого у *иного* может вера пропасть. В сущности, в романе «Идиот» испытывается на прочность то, к чему в финале своей истории пришел Раскольников, осуществляется экспериментальная проверка – что было бы, если бы появился «князь Христос»? в нем ли истина и спасение?

В отличие от Тургенева, создававшего художественный мир как образно-аналитическое отражение мира реального, Достоевский тяготел к нарочитым художественным смещениям и сгущениям, его художественный мир имеет фантастический отблеск при отсутствии фантастического в буквальном смысле слова. Даже интенсивная, жесткая полемика у Тургенева естественно вписана в достоверную жизненную раму, иллюзия саморазвивающейся действительности,

¹⁵ Зандер Л.А. Тайна добра (Проблема добра в творчестве Достоевского). Франкфурт: Посев, 1960. С. 129.

свободного, не обузданного авторской волей течения жизни не нарушается ничем. Герой представлен во всей своей личностной полноте и, в то же время, недосказанности, неисчерпанности. В романе «Идиот» идеологические страсти кипят с невиданной силой. Обстоятельства и герои не просто экзальтированы, а эксцентричны. В центре романного мира – *исключительный*, почти невозможный герой и *исключительные* поступки и обстоятельства. И все это сплавлено и вброшено в *вихревое* сюжетное движение (В. Гроссман). «Неужели фантастичный мой “Идиот” не есть действительность, да еще самая обыденная!» (29, кн. 1, 19) – спрашивал-сокрушался писатель, невольно подтверждая то, что хотел опровергнуть. «В “Идиоте” очень ясно видно, – пишет Н. Бердяев, – что Достоевского совершенно не интересовал обыкновенный строй жизни, природной и общественной, не интересовал эпический быт, статика жизненных форм, достижения и ценности жизнеустройства, семейного общественного и культурного. Его интересовали лишь гениальные эксперименты над человеческой природой»¹⁶. *Экспериментальность* художественного мира Достоевского и представляется нам его *жанроопределяющим началом*.

Глава третья – «Сравнительный анализ романов И.С. Тургенева “Отцы и дети” и Ф.М. Достоевского “Преступление и наказание”» – в соответствии со своим названием построена как сопоставление двух романских миров в наиболее существенных, с точки зрения их жанровой сущности, аспектах.

§ 1. Предъявление героя: Художественная психология. Оспаривая тезис Г. Бялого о том, что в тургеневском романе изображено сознание, которое детерминировано социальными и природными обстоятельствами, то есть не содержит «ничего таинственного или резко индивидуального», а потому «не предполагает проникновения в загадочные глубины души» и «поддается изучению при помощи скудных методов “тайной психологии”»¹⁷ (эта же мысль настоятельно поддерживалась Л. Гинзбург, которая отказывала Тургеневу в подлинном психологизме), мы путем детального анализа текста показали, что в романе Тургенева, при кажущейся простоте изображения героя, литературный психологизм предъясняется в изысканнейшем и сложнейшем своем варианте. Образ героя здесь создается при помощи очень деликатного, неброского, рассеянного (разбросанного по тексту), многосоставного, филигранного, сложного *психологического рисунка*, существенными элементами которого являются в совокупности все проявления героя в их взаимодействии и взаимокорректировке: слова и ситуация, в которой они сказаны, умолчания и, как вариант умолчания, речи *не о том*, портрет, жест, поза, поступок, место в системе персонажей, в сюжете романа – то есть вся полнота геройного существования в художественном мире произведения, без учета которой любые оценки будут носить частичный, ограниченный или даже искаженный характер. Героя Тургенева

¹⁶ Бердяев Н.А. О русских классиках. М. Высшая Школа, 1993. С. 59.

¹⁷ Бялый Г.А. О психологической манере Тургенева (Тургенев и Достоевский) //Русская литература. 1968. № 4. С. 46 – 47.

приходится разгадывать – герой Достоевского находится в состоянии непрерывного отчета и самоотчета. «Слышите, слышите?» – этот пронзительный рефрен исповеди Мармеладова – выплеск сокровенного чаяния всех наделенных правом голоса героев Достоевского, все они жаждут быть услышанными и понятыми, все пространно и предельно – нередко за пределами – откровенно говорят о себе.

«Немотствующее подкарауливанье» – одна их форм поведения героев и один из способов их изображения в романе Тургенева.

Исповедальное словоизвержение – так можно было бы по контрасту определить способ существования и изображения героя Достоевского.

Герои Достоевского – это непрерывно функционирующие идеологические инстанции, и именно поэтому их задача в том, чтобы выговориться до конца, сформулировать и практически предъявить свою позицию, то есть себя. Герои Тургенева, в том числе герои-идеологи, – самоценные, не исчерпываемые своей идеологической задачей личности, замкнутые в себе монады, между ними и читателем всегда остается *не заполненное словами пространство свободного взаимодействия*. В отличие от них, сохраняющих естественную, жизнеподобную суверенность, личностную тайну, герой Достоевского в определенном смысле оказывается базаровской лягушкой для опытов: он обнажен и выпотрошен до основания, а в том, что пытался скрыть, уличен собратьями по художественному миру – относительно Раскольникова наиболее успешно эту функцию выполняет Порфирий Петрович, художник-импровизатор от полицейского сыска, alter ego своего создателя.

Если Базарова читатель наблюдает главным образом дистанцированно, со стороны, если **в романе Тургенева главным интригующим моментом является тайна личности**, то в романе Достоевского нет этой тайны. «Муза Достоевского, с ее экстатическим и ясновидящим проникновением в чужое я»¹⁸, не устремлена к тайне этого я во всей его целостности, как бы парадоксально ни звучало такое утверждение, потому что, во-первых, эта тайна не есть ее цель, а во-вторых, мы в романе «Преступление и наказание» почти не получаем или получаем значительно меньше, чем у Тургенева, «темного» психологического материала, то есть каких-то жестов, поступков, слов, которые не объяснены, не поддаются однозначному толкованию и являются своеобразным психологическим ключом к герою.

Л. Пумпянский, выделяя жанровые подвиды романа, обозначал их как «роман лица» и «роман поступка»¹⁹, совершенно справедливо соотнося первую формулу с романом Тургенева, вторую – с романом Достоевского. *Лицо* Раскольникова, вопреки настояниям М. Бахтина, достаточно «овнешнено», объективировано, прорисовано и повествователем, и другими героями романа, но **не лицо является главным предметом изображения, главной загадкой романа Достоевского, а**

¹⁸ Иванов Вяч. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 293.

¹⁹ Пумпянский Л.В. Классическая традиция. Указ. изд. С. 393.

противоречащий лицу поступок, его жизненные и идейные истоки и процесс его осмысления – вот что лежит в основе интриги и становится предметом художественного исследования. «Весь сложный сыск этого метафизического судьи и небесного следователя, – пишет Вяч. Иванов, – ведется с одной целью: установить состав метафизического преступления в преступлении эмпирическом»²⁰. **Состав преступления, а не состав личности** главным образом интересует Достоевского.

Как и почему «очаровательный мальчик» (И. Анненский) Родион Романович Раскольников совершил ужасное злодеяние – вот проблема, над которой автор заставляет размышлять читателя «Преступления и наказания». *Что такое Базаров?* – вот вопрос, которым озадачен читатель романа «Отцы и дети» вместе с другими его героями.

§ 2. Базаров и Раскольников: Слово – идея – масштаб личности.

Базаров и Раскольников – идеологи, при этом Базаров *по крайней мере* не уступает Раскольникову в силе полемического заряда, который в него заложен, однако *голоса* тургеневского и Достоевского идеологов не только совершенно по-разному *поставлены* в структуре своих романов, на чем справедливо настаивает М. Бахтин, но и по-разному тематически наполнены и стилистически инструментованы.

И дело не только в том, что Базаров совершенно сознательно и последовательно уклоняется от «болтовни», в то время как Раскольников, по собственному его признанию, «слишком много болтает», но, что еще более важно, Раскольников всё окружающее подчиняет себе, окрашивает своими представлениями, превращает в факт собственного сознания, а Базаров, при всей идеологической целенаправленности взгляда на вещи в начале романа, признает за этими вещами право на независимое существование, видит в них объективную данность, а не аргумент или контраргумент собственных теоретических построений. Соответственно и слово Базарова, в отличие от слова Раскольникова, содержательно и интонационно обусловлено не только внутренними побуждениями, но и контекстом, более того, очень часто это не столько идеологически ответственное, сколько *контекстуальное* слово. При этом Базаров выразительно, образно, артистично пользуется словом и раскрывается в нем не менее глубоко и неожиданно, чем в поступках. Раскольников же монотонен и однообразен. Нельзя не согласиться с тем, что «монологическое слово Раскольникова поражает своей крайней внутренней диалогизацией и живою личной обращенностью ко всему тому, о чем он думает и говорит»²¹, но невозможно не увидеть и другое: монолог Раскольникова слышит только то чужое слово, которое так или иначе сопряжено с его собственным ходом мыслей. В него западает и в нем прорастает исключительно то, что «работает» на его

²⁰ Иванов Вяч. Родное и вселенское. Указ. изд. С. 298.

²¹ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Указ. изд. С. 39.

теорию и на его душевные муки, ни о каких стилистических играх или содержательных уклонениях в сторону в его случае и речи быть не может.

Как идеолог, Базаров ускользает от окончательных определений, и нигилист он весьма неоднозначный: то серьезный и умный критик существующих порядков, то задиристый демонстратор нигилистических «принципов». Как человек, Базаров не сводим к своей идеологической начинке, не равен своим идеям, тем более что они, как уже сказано, достаточно разноречивы, и в этом смысле он, безусловно, кардинально отличается от Раскольникова. Правда, идея Раскольникова тоже многосоставна – и мы подробно показываем ее источники-слагаемые, в том числе те, которые до сих пор не отмечались в качестве таковых, однако, во-первых, в отличие от Базарова, Раскольников равен своей идее, немислим без нее, во-вторых, никакого противоречия внутри раскольниковской теории нет: «благородная» и «наполеоновская» части замечательно стыкуются, дополняя и углубляя друг друга, и скрещение их вполне обоснованно – в первой уже таится вторая, ибо в основе обеих лежит лишенная нравственного содержания дилемма: «Тварь ли я дрожащая или *право* имею», а уж для чего *имею* – благодетельствовать или злодействовать – дело второстепенное. Сама подобная постановка вопроса совершенно немислива в устах Базарова, которому и в голову не придет подозревать себя *тварью дрожащей* и доказывать обратное таким чудовищным способом. Неординарность Базарова не нуждается в специальных доказательствах, она очевидна для всех, с кем его сводит жизнь, потому что это неотъемлемое свойство его личности. Не нужно быть *глубоким мыслителем* Раскольниковым – достаточно быть умной девочкой Катей, чтобы понимать, что нельзя хотеть быть *сильным, энергичным*, что Базаров «этого и не хочет, а в нем это есть».

В художественных мирах своих произведений Базаров и Раскольников даны как люди необыкновенные, но если сравнивать их между собой, то «беспокойный и тоскующий (признак великого сердца), несмотря на весь его нигилизм»²², Базаров – фигура гораздо более масштабная, чем построивший по готовым лекалам свою теорию и свалившийся под грузом совершенного по ней преступления Раскольников.

Раскольников, по М. Бахтину, совершенно свободен от авторского диктата и непосредственно, лично взаимодействует с читателем, в то время как Базаров якобы пребывает в плену чужого слова о себе, чужих оценок и чужой (авторской) воли, то есть скован по рукам и ногам, – из чего логично следует вывод о преимуществах жанровой модели Достоевского, обеспечивающей если не абсолютную, то значительно бóльшую свободу герою и значительно бóльшую художественную силу и выразительность его образа, чем роман тургеневского типа. Стоит, однако, присмотреться внимательнее, с одной стороны, к тому, для чего дана «свобода» герою Достоевского и как он ею пользуется, а с другой стороны, к тому, как действует в рамках «несвободы» герой Тургенева.

²² Достоевский Ф.М. ПСС в 30 т. Т. 5. С. 59.

Огромное достоинство Базарова-мыслителя и несомненное преимущество его перед Раскольниковым состоит в адекватности, непредвзятости подхода к явлениям действительности, в отсутствии теоретического догматизма, теоретической ущербности и слепоты, в свободе и полноте взаимодействия героя с миром. А в романе «Преступление и наказание» все вращается вокруг преступления и породившей его теории. Всё располагается между *да* и *нет*, *можно* и *нельзя*, между *pro* и *contra* относительно преступления. И если герой равен собственному слову о себе, то это слово о преступлении, и только о нем. И свободен он только в жестко очерченных автором рамках пути к преступлению.

Беда Раскольникова в том, что он, попав в плен собственной казуистики, «вышел из задумчивости» и – убил. Достоинство и сопряженная с ним уязвимость Базарова – в *задумчивости*, в сложности и неоднозначности восприятия мира. «...Идолы были ненавистны его научно-философскому уму»²³ – это сказано о Тургеневе, но с тем же успехом приложимо к Базарову.

По-разному относясь к людям, с которыми сводит его жизнь, Базаров видит и воспринимает их такими, какие они есть, не встраивая их в удобную для себя схему. Примечателен в этом смысле авторский комментарий к последуальному ожиданию противников: «Молчание длилось тяжелое и неловкое. Обоим было нехорошо. Каждый из них сознавал, что другой его понимает». Дар понимания – великий дар. Раскольников же понимает только то, что касается или волнует его лично, смотрит на людей исключительно сквозь призму собственной идеи и оценивает их с точки зрения способности или неспособности под нее подпасть или стать для него *исходом*. В частности, и потому роятся вокруг него двойники, что он ищет в людях только самого себя, *преступное* сходство с собой. Осуждавший семейство Мармеладовых за то, что *пользуются* Соней, Раскольников, делает то же самое. Он ведь потому и выбрал ее, потому и загонял в тупик, разъяняя ей гибельность ее положения и бессмысленность жертвы, что только такая, доведенная до крайней степени унижения и отчаяния, она могла если не понять его, то посочувствовать ему и пойти за ним. Он по-своему утилитарист не меньше Лужина, но значительно более изощренный. Следует заметить, что и теория Раскольникова, в отличие от базаровского нигилизма, *во всех своих пунктах и вариантах* предусматривает *выгоду лично для него*.

Сравнивая Базарова и Раскольникова, Г. Бялый утверждает, что «у обоих романистов герой создан теорией, она господствует над ним, подчиняет его себе, становится его страстью, его второй натурой»²⁴. Однако то, что верно относительно Раскольникова, абсолютно неприложимо к Базарову.

Базаров не равен своей идее и, в отличие от Раскольникова, *обучаем*. По ходу романа он не только *открывается*, обнаруживая личностную глубину, но и *изменяется*, адекватно и очень достойно отвечая на разные жизненные вызовы и

²³ Никольский Ю. Тургенев и Достоевский (История одной вражды). София, 1921. С. 84.

²⁴ Бялый Г. А. О психологической манере Тургенева (Тургенев и Достоевский) Указ. изд. С. 42.

героически – на вызов смертный. Раскольников же – яркий пример человека *об одной идее* и пример того, к чему подобная однонаправленность неизбежно приводит. Такой же тип маниакальной личности представлен в «последователях» Ставрогина – Кириллове, Шатове, Петре Верховенском, отчасти в Иване Карамазове. Князь Мышкин тоже на мгновение срывается в не сулящую ничего хорошего одноидейную непримиримость, но это всего лишь мгновение, а в иных своих проявлениях он неожиданным образом перекликается с Базаровым: для обоих характерны *двойные мысли*, оба умеют *прощать* чужое счастье и бросают трагический вызов *времени*. Базаров даже не «гамлетизирующий Дон Кихот», как определил его Ю. Манн, а донкихотствующий Гамлет или просто Гамлет. Его дерзание отягощено сомнением в конечной осмысленности действий. Его поединок с *дядей* (чужим, но это здесь неважно) есть тоже дело чести. Он не принц, а лекарский сын, но в нем тоже трепещет, любит и ненавидит бунтующее *сыновство*. У него принципиально иные, чем у Дон Кихота, отношения с идеей: он ей не подчиняется, он из нее вырастает по ходу романа, она уживается в нем с другими идеями, в то время как Раскольников погряз в своей идее по уши и выбраться из ее тисков не может. В Раскольнике тоже есть следы Дон Кихота и еще более Гамлета, но черты обоих типов извращены, изуродованы его *наполеонизированным* сознанием. Его *быть иль не быть* оборачивается уголовщиной, его «рыцарство» оказывается убийственно для тех, кому он якобы служит. Его эксперимент со своей и чужой жизнями завершается полным крахом, и он при этом не в силах не только «мысль разрешить», но и ответственность взять на себя, он просто стряхивает с себя старую идею и без внутреннего содрогания-раскаяния, без единой мысли о загубленных жизнях обращается к новой спасительной идее. Немаловажно и то, что Раскольников не только экспериментатор, но и материал для авторского эксперимента: попытка преобразить «автора» каторжных записок Александра Петровича Горячкова, тяжело страдавшего от своей неуместности и чужести в среде законных каторжан, – в своего, *законного*, в «убийцу в законе». Эксперимент показал: *стать* своим невозможно. Своим можно только *быть*. Но сама авторская провокация удалась. «Будущая критика, – писал Л. Шестов, – приспособит Заратустру и Раскольникова к нуждам “добрых и справедливых”, не почувствовав в них людей трагедии»²⁵. Проницательная точность упрека сочетается здесь с неточностью вывода. Критика действительно воздала Раскольникову те почести, о которых он мечтал в своей каморке, хотя человеком трагедии он не является и от встречи с роком успешно уклонился. А Базаров оказывается лицом к лицу со смертью. В отличие от Раскольникова, у него нет надежды на воскресение, на другую жизнь, у него нет внешней опоры, нет *вечной Сонечки* – но у него есть он сам. Все незаслуженно расточаемые Раскольникову комплименты Базарову – в самый раз. Пронзительная человечность, неподвластная болезни сила ума, колоссальная воля,

²⁵ Шестов Л. Достоевский и Нитше: Философия трагедии //Шестов Лев. Собрание сочинений. Т. III. Paris: YMCA-PRESS, 1971. С. 227.

достоинство, красота и величие духа – все, что есть лучшего в человеке, *в мужчине*, отдано Тургеневым финальному Базарову. Его поведение перед лицом смерти действительно подвиг (Писарев). И он действительно *гигант*, в котором, несмотря на весь его нигилизм и скепсис, оживает древний трагический, героический дух. Именно он, а не Раскольников, – подлинный трагический герой, тот самый, который «обязан один решить исход борьбы», который «должен выдержать испытание лишь благодаря своему нравственному величию; и внешнее избавление, и помощь, которую боги могут ему оказать, *недостаточны* в его положении. Его ситуация может разрешиться только внутренним путем»²⁶. Именно Базаров, подчиняясь *необходимости*, предъявляет ту степень личностной *свободы*, ту «отвагу и величие мысли»²⁷, которые вপুরе подлинно трагическому герою.

§ 3. Система персонажей. Система персонажей «Преступления и наказания» во многом аналогична соответствующей структуре «Отцов и детей». Пара Раскольников – Разумихин напоминает пару Базаров – Аркадий. В обоих случаях главный герой лично значительнее, сильнее, ярче своего друга, которого считает не более чем приятелем, к тому же если главный герой – идеолог, то друг дистанцируется от этой идеологии по ходу сюжета (Аркадий) или сразу (Разумихин). В обоих случаях отношения внутри пары не паритетные, а иерархические, отчасти даже односторонние. И Аркадий, и Разумихин – хорошие, добрые, великодушные, преданные, но – без полета, «недалекие» люди, за свою «обыкновенность» вознагражденные тем обычным человеческим счастьем, которое недоступно ни Базарову, ни Раскольникову.

В обоих романах есть идеологические карикатуры на главных героев: Ситников и Кукшина в «Отцах и детях»; Лужин, Лебезятников, отчасти Свидригайлов в «Преступлении и наказании». Однако если разнокалиберные «бесы» Достоевского действительно *по слову* героев-идеологов свои грязные дела вершат, то у героя Тургенева нет однозначного идеологического слова, и такой «ученик», как Ситников, *не по слову* Базарова готовится действовать, а *по собственной догадке об этом слове*, что, впрочем, с Базарова не снимает вины. В обоих случаях главные женские персонажи – Анна Сергеевна Одинцова и Соня Мармеладова – не очень характерные для творчества обоих писателей, отклоняющиеся от типажного набора своих авторов фигуры.

У обоих главных героев есть свой П. П., благодаря которому раскрывается их идеологическое состояние, образ мыслей, а в случае Раскольникова – *idée fixe*. В сущности, Порфирий Петрович при Раскольникове играет во многом ту же роль «provocateur» и «разоблачителя», что и Павел Петрович при Базарове, и правота обоих П. П. получает неопровержимое сюжетное подтверждение, однако в случае Базарова она не отменяет его собственной многозначной правоты. И хотя на

²⁶ Шеллинг В.Ф. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. С. 409.

²⁷ Там же. С. 398.

поверхности романа «Преступление и наказание» проблема отцов и детей как будто не просматривается, не формулируется, Раскольников, замахнувшийся на существующий закон, тем самым покушается на традицию, а традиция и есть атрибут отцов, роль которых поручена не Пульхерии Александровне, остающейся вполне конкретной несчастной матерью своего идейно свихнувшегося сына, а «закоченелому человеку», следовательно Порфирию Петровичу, выступающему защитником закона во всех смыслах этого слова, ибо он не просто преступника в тупик загоняет – он единственный вступает с Раскольниковым в идеологическую схватку.

При указанном функционально-содержательном сходстве, Павел Петрович и Порфирий Петрович сделаны абсолютно по-разному. Первый существует и помимо Базарова, а второго без Раскольникова нет вообще, ибо он дан не во всей естественной человеческой полноте, которая остается за рамками повествования, а лишь в одной ипостаси – как гениальный следователь, зацепивший преступника на крючок его собственного слова и подтащивший его на этом крючке к добровольному признанию.

Тут обнаруживается очень важное различие поэтики Тургенева и Достоевского. Герои Тургенева даны многогранно и воспринимаются как самоценные личности. «Они люди хорошие», – говорит Д. Писарев о Кирсановых, в то время как героев Достоевского так оценивать невозможно, ибо они гораздо более «концептуальны», функциональны и однонаправленны. Если у Достоевского, по определению М. Бахтина, «две мысли <...> – уже два человека, ибо ничьих мыслей нет, а каждая мысль представляет всего человека»²⁸, то это, в свою очередь, означает, что человек сводится к своей мысли или к мысли другого о себе, измеряется ею и в немалой степени равен ей, что особенно очевидно на материале образов героев второго, третьего ряда.

Системно-персонажный параллелизм романов «Отцы и дети» и «Преступление и наказание» вряд ли может быть совершенно случаен при том пристальном, ревнивном внимании, с которым Достоевский относился к творчеству Тургенева в целом, и при том глубоком проникновении его в суть «Отцов и детей», которое засвидетельствовано самим Тургеневым, в частности.

§ 4. Композиция сюжета. Оба романа отличает несвойственная (или далеко не в такой степени свойственная) другим произведениям Тургенева и Достоевского прозрачность, стройность, логическая внятность и даже, в случае «Преступления и наказания», нарочитая искусственность построения, сказывающаяся более всего именно на сюжетно-композиционном уровне. Но целенаправленная авторская воля определяет ход событий в «Отцах и детях» и «Преступлении и наказании» совершенно по-разному.

Сюжетное движение «Отцов и детей», при всей концептуальной значимости его отдельных пунктов и их последовательности, имитирует естественный ход

²⁸ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Указ. изд. С. 124.

событий, вольное движение героя во времени и пространстве, – разумеется, здесь есть внутренняя романная логика, обусловленная характером героя и необходимостью этот характер раскрыть, но она не нарушает логику свободного, самопроизвольного течения жизни, – так могло быть, так бывает, и ни один из сюжетных поворотов не обнаруживает авторского вмешательства, специальных усилий по его организации. Герой Тургенева по жизни и в рамках своего романа *движется* свободно и дерзко, хотя рано или поздно на него обрушивается неподвластная индивидуальной воле сокрушительная волна – стихийная, природная сила. Она может смести и сметает в конце концов человека, но она не отменяет его свободы и дерзания в рамках отмеренной ему жизни. Герой Достоевского, напротив, *движим*, то есть движется подневольно, *словно попал клочком одежды в колесо машины*, или – *как ведомый на казнь*, по однажды заданной (пусть даже им самим придуманной) траектории, при этом он вовлекает в свое губительное, катастрофическое движение всех, кто встречается на пути и не успевает отскочить в сторону. Фраза «на преступление-то словно не своими ногами пришел» имеет не только психологический смысл, который вкладывает в нее Порфирий Петрович, но и сюжетно-технологическое наполнение: не своими ногами, а по воле автора должен был герой дойти до последних столбов.

Сюжет у Тургенева – это *линейное объективное движение* героя по своей судьбе. Его этапы – *ожидание героя, предъявление героя, испытание героя, гибель-величание героя и прощание с ним*. Сюжет у Достоевского – *спирально-кумулятивное субъективное движение*, кружение вокруг события, осмысление уже случившегося. Каждая новая часть романа – это вариация на ту же самую тему с участием новых персонажей, с новыми шансами на исход и с новыми знаками неизбежного поражения. Субъектная активность героя *сюжетно обусловлена*, ибо смысл романного действия именно в том и состоит, чтобы он сам осознал случившееся, на себе *перетащил* все *pro* и *contra*.

Если роману Тургенева безусловно подходит формула Л. Пумпянского «роман лица», то его же формула романа Достоевского – «роман поступка» – нуждается в уточнении. В романе Достоевского герой измеряется не самим по себе поступком, во всяком случае, не только им, а – отношением к этому поступку и к себе в связи с ним, осмыслением случившегося путем диалогического взаимодействия с окружающим миром. При этом полифоническая субъектная горизонталь в романах Достоевского взнуздывается и обуздывается сюжетной вертикалью, воплощающей верховную авторскую волю, которая неотвратимо направляет романное действие от преступления, отступления, дерзновения – к наказанию, и глубинная *силлогистичность* романа Достоевского очевидна, несмотря на его разлитую диалогическую мощь, в то время как компактно-целенаправленный роман Тургенева разворачивается в соответствии с законами жизни, а не притчи и не логики.

При всей своей актуальности, социально-политической остроте, включенности в решение вечно насущных для России идеологических вопросов,

«Отцы и дети» – это трагический роман, роман-эпитафия, в котором нет открытого финала, нет классической романной незавершенности, ибо для этого единственного и неповторимого героя – все кончено, все окончательно. А роман «Преступление и наказание» – грандиозный социально-идеологический художественный эксперимент. Герой проверяет теорию. Автор проверяет героя. Опыт дал отрицательный результат, но герой *воскрес* для новой жизни, и хотя «новая жизнь не даром же ему достается, <...> ее надо еще дорого купить, заплатить за нее великим, будущим подвигом», в финале «Преступления и наказания» нет смерти и *еще все впереди* (М. Бахтин).

Часть третья посвящена рассмотрению **Сравнительных особенностей романов Тургенева и Достоевского**. Здесь суммируются и подкрепляются выборочным анализом других произведений полученные ранее результаты.

В *Главе первой, «Тип героя»*, указано, что главные герои романов Тургенева и Достоевского – люди *необыкновенные*, выделенные из окружающей среды не только более пристальным к ним авторским вниманием, но и совершенно иным, нежели у окружающих их персонажей, личностным потенциалом, принципиально отличной судьбой. И хотя исключительность Инсарова и Базарова, с одной стороны, и Раскольникова и князя Мышкина, с другой, носит различный характер *внутри* авторского художественного мира, она, в то же время, позволяет говорить о системных контрастах и перекличках между тургеневским и достоевским мирами.

Базаров и Мышкин, в потенции бывшие продолжением и развитием Инсарова и Раскольникова, по существу противостоят им, являются анти-Инсаровым и анти-Раскольниковым. Базарову абсолютно чужд инсаровский фанатизм; человечески, личностно он гораздо тоньше, сложнее, глубже, масштабнее «болгара» и намного изощреннее, искуснее его сделан как художественный образ. «Хриstopодобный» гуманист Мышкин, в свою очередь, противостоит патологическому человеколюбцу Раскольникову, первому из «бесов» Достоевского, соблазвившемуся и соблазняющему «легким» способом решения проблемы социальной справедливости. Раскольников, как и Инсаров, – фанатик. Мышкин, как и Базаров, понимает неоднозначность людей и обстоятельств, ощущает трагизм собственного существования, и оба они причастны высокой трагедии. Эстетические рамки образа Раскольникова уже, чем те, в которые помещен Мышкин, показанный более многогранно и сложно, во множестве различных свободных связей с самыми разными людьми (Раскольников вращается в заданной им самим системе «двойников»), и здесь опять обнаруживается сходство с парой Инсаров – Базаров.

Но при всей очевидности пересекающихся художественные системы Тургенева и Достоевского параллелей, так же как и контрастов внутри каждой из этих систем, тоже по-своему их сближающих, несомненно и сущностное типологическое отличие: *исключительность героев Тургенева носит жизнеподобный характер*, то есть это такая исключительность, которая присуща самой жизни, встречается в ней и, собственно, и является критерием и контрастной точкой отсчета для определения

массовидного, широко распространенного; в то время как *исключительность героев Достоевского носит фантастический характер*, это *исключительная исключительность*, балансирующая на грани невозможности и именно таким образом обнажающая скрытые, лежащие под спудом видимой реальности возможности.

В *Главе второй, «Психология»*, мы показываем, что *аналитизму* Толстого (Л. Гинзбург), нацеленному на препарирование текучей психики, фиксирование каждого ее ускользающего момента, и *экстремальному психологизму* Достоевского, выворачивающему наизнанку субъекта мысли и переживания, противопоставляет деликатность и сдержанность Тургенева, который, вслед за Пушкиным, дает внешние проявления и косвенные знаки психологических процессов, – а такая манера письма требует **аналитических усилий от читателя**. Убежденность же в том, что изображение подлинной тайны личности дано Достоевскому, в то время как «тайная психология» Тургенева – это всего лишь прием, поддающийся легкой дешифровке, приводит не только к ошибочным итоговым выводам, но и к частным подменам и искажениям, что и проиллюстрировано соответствующими примерами, свидетельствующими о том, как тщательно выдерживает Тургенев *жизнеподобие предьявления* своего героя, давая знать о его переживаниях преимущественно косвенными способами. Что касается Достоевского, то его герои – «одного безумия люди», которые стремятся из недр данной им изначально или рукотворной невыносимости выкрикнуть в ненавистное лицо мира свой «репортаж с петлей на шее». Соответственно и психология здесь тоже экстремальная – патопсихология или, иначе, *экспериментальная психология*. Как справедливо указывает Г. Бялый, у Достоевского дано «заострение психологического состояния, доведенное до трагического гротеска, до фантастики, до беснования», однако тот факт, что «у Тургенева такого рода психологический анализ был бы невозможен», отнюдь не означает, что Достоевский идет «дальше Тургенева»²⁹, как не означает и то, что он идет дальше Толстого, – это означает только то, что он идет другим путем, в другом направлении, на котором тоже не достигает предела, ибо, во-первых, это невозможно и углубление неизбежно оборачивается сужением обзора, а во-вторых, как не раз указывал сам Достоевский, психология – «палка о двух концах».

Литературоведческий миф о детерминированности героя Тургенева развеивается пристальным анализом текста, а вот традиционно воспринимаемые как более свободные герои Достоевского не просто детерминированы – они с самого начала своих романов (и это прямо указано в тексте) *обречены* исполнить возложенное на них идеологическое и художественное задание: Раскольников и Рогожин буквально, Иван и Дмитрий Карамазовы фигурально – *убить*; князь Мышкин, Настасья Филипповна, Федор Павлович Карамазов – *погибнуть*; Раскольников и Иван Карамазов – довести идею крови по совести или от безбожия до ее исполнения; «бесы» на то и бесы, чтобы продемонстрировать одержимость и

²⁹ Бялый Г. А. О психологической манере Тургенева (Тургенев и Достоевский). Указ. изд. С. 39, 40.

погибнуть и/или погубить. Более того, герой Достоевского нередко и задуман под соответствующее деяние – как *тип, соответствующий злодейству* (29, кн. 1, 141), и никакую *штуку удрать* со своим автором, в частности уклониться от предписанной участи, такой «тип» уже не может.

Самые несвободные герои Достоевского как раз те, что рождены «от идеи». А вот князь Мышкин рождается, пробуждается к жизни от крика осла (как Соня – от плача голодных малышей) – то есть от живого, теплого, человеческого («осел добрый и полезный человек», шутя и всерьез говорит он у Епанчиных) призыва. Разбуженный сам, он хочет разбудить других, помочь им очнуться, проникнуться радостью жизни и милосердием к живущим. Его рыцарство не надмирное, не надуманное и не книжное, а теплое, живое, настоящее, но – «швейцарское». Может быть, он потому и впадает на мгновение в страстную апологетику русского бога, что чувствует себя недостаточно русским и хочет компенсировать эту неизбежную для него *везде* чуждость.

Разумеется, свобода князя Мышкина совершенно иная, чем свобода атеиста Базарова, который от своего атеизма, вопреки прогнозам Достоевского, отнюдь не движется к вседозволенности, не разрушается лично и не превращается в обезумевшего мстителя-бунтаря, как нигилисты-богоискатели, – но парадоксальным и в то же время глубинно закономерным образом Базарову в конечном счете гораздо ближе «идиот» Мышкин, чем нигилист Раскольников.

В *Главе третьей, «Герой и идея»*, показано соотношение героя и идеи в романах Тургенева и Достоевского. У Тургенева есть герои, сформированные идеей (Рудин), придавленные ею (Нежданов), органически слитые с ней (Инсаров); есть дистанцирующийся, по инстинкту самосохранения, от навязываемых ему идей Литвинов; есть Базаров, который значительно больше своей и какой бы то ни было вообще идеи в силу масштаба собственной личности; есть Лаврецкий, который, хотя и не столь человечески масштабен, но тоже выведен за рамки идеологического поля в область экзистенциальных и онтологических переживаний самими трагическими обстоятельствами своей жизни и, разумеется, личной предрасположенностью к этому выходу, способностью к нему. Во всех этих случаях, несмотря на существенные различия между собой, герои интересуют автора прежде всего как личности, как лица. Соответственно и испытываются они не служением идее, а самой жизнью во всем многообразии ее проявлений. Герои-идеологи Достоевского, наоборот, всецело заданы, предопределены своей идеей, здесь опять-таки достигается экспериментальная чрезмерность – усугубление идеологической составляющей до степени ее абсолютного доминирования в составе личности и образа, так что действительно «если отмыслить от них идею, в которой они живут, то их образ будет полностью разрушен»³⁰.

Есть неожиданная, *по контрасту* и *по сходству*, переключка в воплощении проблемы «герой и идея» в образах Литвинова и Ставрогина.

³⁰ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Ука. изд. С. 115.

Главный герой романа «Дым», «обыкновенный» человек Григорий Литвинов, в отличие от Рудина, Лаврецкого, Инсарова, Базарова, является уже не субъектом, а объектом, к тому же разнонаправленного, идеологического воздействия. В очередной раз возбудившаяся против Тургенева критика остро и раздраженно отреагировала на отдельные идеологические послы романа, но, погруженная в злобу дня и партийные интересы, не почувствовала и не оценила то, как перевариваются-уравновешиваются в романном целом идеи-страсти, упираясь в инертную, здоровую и трезвую сущность так не понравившегося ей «дюжинного» героя. Все обрушившиеся на Литвинова проекты социальных преобразований, в том числе очевидно близкие автору романа идеи Потугина, развеиваются, как дым, и так же, как любовное марево-наваждение, остаются в чужом Баден-Бадене, который покидает устремившийся в Россию делать конкретное дело, которому научился, герой – один из немногих *социал-трудовиков* (В. Розанов) в русской литературе. Тургенев нащупывал новые пути и в литературе, и в самой жизни, но Достоевскому «приземленные» варианты Литвинова и Соломина («Новь») категорически не нравились, он искал способы спасения отечества прежде всего в борениях идеологических *pro* и *contra*.

Если Литвинов является объектом разнонаправленных идеологических воздействий, которые, не укоренившись в его сознании, сливаются в дымное облако и, отторгнутые им, развеиваются в пространстве, то герой «Бесов» Ставрогин, напротив, сам порождает разнонаправленные волны идеологического дыма, продуцирует взаимоотрицающие идейные концепции, а затем равнодушно и презрительно отклоняет все навязываемые ему знамена, потому что ни в один из порожденных им идеологических фантомов ни минуты не верит, а просто экспериментирует с идеями и с попавшимися на их удочку людьми. Одержимость ставрогинских последователей-учеников тем страшнее, чем очевиднее пустота, мертвенность источника, из которого они почерпнули вдохновение. Сворачиванием окружающих (физическим и идеологическим) Ставрогин словно пытается пробудить, возбудить самого себя, но, в отличие от идеологов-мономанов, он бесстрастен и вообще не имеет лица, на месте которого – страшная в своей непроницаемой красавости маска.

Ставрогин не идеолог, а *идеологический – и психологический!* – экспериментатор, и в этом смысле очередной (и самый страшный) двойник своего автора, – экспериментатор, забрасывающий в человеческие души идеи-семена (то есть персонифицирующий идеи, одевающий их плотью, наделяющий подобием лица) и со стороны наблюдающий, что из этого произрастет и чем это обернется для мира и для него самого.

Несмотря на то, что после Ставрогина, казалось бы, «уже нет продолжения ряда»³¹, продолжение следует – и Версильову отдаются ставрогинский хаос и

³¹ Бочаров С.Г. Французский эпиграф к «Евгению Онегину» (Онегин и Ставрогин) //Московский пушкинист. I. М., 1995. С. 217.

ставрогинские утопии-сны, но одновременно в нем усиливаются и психологически укореняются привлекательные, благородные черты, обнаруживается идеологическая вмняемость и способность быть посредником между поколениями, и все опять-таки от него ждут подвига, и, при всей своей жизненной несостоятельности и неспособности удержаться на пьедестале, он окружается преданнейшей всепрощающей любовью, в том числе *сыновней* любовью, которая словно оказывается компенсацией тому самому русскому скитальцу, которого Достоевский идеологически третирует, но который для него как человека и художника является одним из главных структуро- и смыслообразующих моментов русской жизни и собственного романа. Подростку Версиров кажется «таинственным и неразгаданным» – похоже, он кажется таковым и самому Достоевскому. Уничтожив героя этого типа в «Бесах», он вновь воскрешает его в Версирове и опять подвергает жесточайшему испытанию в образе Ивана Карамазова. «Я – трус, я боюсь, что ваши тайны вырвут вас из моего сердца уже совсем, а я не хочу этого», – говорит Подросток отцу. Пожалуй, так мог бы сказать и автор, которого, по верному наблюдению Н. Бердяева, «не интересовали люди крепкого почвенного уклада, люди земли, бытовики, верные почвенным, бытовым традициям. Он всегда брал человеческую природу расплавленной в огненной атмосфере. И не интересна, не нужна была ему человеческая природа, охлажденная, статически застывшая. Он интересовался лишь отщепенцами, он любил русского скитальца»³².

Погребая очередного идеолога под обломками его умозрительной идеи и совершенных на ее основе преступлений, Достоевский неизбежно и неизменно выводит на новые романские подмостки следующего идеолога, в котором во многом возрождается предыдущий и с помощью которого осуществляется новый виток осмысления тех же идей и тех же аргументов *pro* и *contra*. Его творчество – Сизифов труд по преодолению идейных завалов, которые он сам же и нагромождает, его главные герои – порожденные идеей, «придавленные идеей» и ею же *съеденные* персонажи.

В главе четвертой, «Структура романного целого», обозначены принципы формирования романного целого, которые во многом предопределены соотношением героя и идеи. Герой Достоевского не просто находится во власти идеи, он ее воплощает, а герой Тургенева в нее облачается (или не облачается) – соответственно строятся сюжеты романов. Герой Тургенева погружается в естественный жизненный поток (художественную имитацию его), сталкивается с другими героями, ставится в *универсальные* ситуации испытания (дружба, любовь, сыновство-отцовство, смерть), в которых он должен продемонстрировать свою *личностную* состоятельность. Проверкой идеи как таковой Тургенев не занимается, его интересует не столько сама по себе идея, сколько герой, воодушевленный ею. Достоевский, напротив, персонифицирует идеи (то же самое делают его герои – например, для Раскольникова

³² Бердяев Н.А. О русских классиках. М. Высшая Школа, 1993. С. 73.

мыслеобразами его теории становятся Наполеон, «вечная Сонечка», Лужин, Свидригайлов) и сталкивает их между собой, превращая сюжет в испытание героя-идеолога. М. Бахтин услышал в этом столкновении «полифонию полноценных голосов», Вяч. Иванов увидел «железные звенья логической цепи» и поступь древней трагедии. Однако определение жанровой сущности романа Достоевского как романа-трагедии, несмотря на то, что оно принято большинством исследователей, представляется нам крайне сомнительным. Логику судьбы героя-идеолога у Достоевского замечательно точно обозначает Порфирий Петрович: «Теорию выдумал», по ней преступление совершил – «вышло-то подло» – да сам-то теоретик «все-таки не безнадежный подлец» (вариант Ставрогина – *безнадежный подлец*). Иными словами, в катастрофических событиях романа Достоевского, за исключением романа «Идиот», не слышна поступь рока, все это **выдуманные**, рукотворные, **экспериментальные** трагедии, «результат злой воли, актуального зла»³³, в то время как у Тургенева трагическое произрастает из самой жизни, обрушивается на человека помимо его желания и усилий, а посланцами трагического выступают прекрасные и прельстительные стихийные силы – природа и любовь. Сходным образом разворачивается сюжет романа «Идиот».

Не трагедийную, точнее даже не драматургическую роль играет в романе Достоевского и центральное событие. В «Преступлении и наказании» оно выступает в роли завязки, или, иначе, развязки плана-конспекта, каковым в определенном смысле является первая часть. В «Идиоте» и «Бесах» оно отнесено в самый финал и оказывается неизбежной, предсказанной вначале развязкой, причем в «Идиоте» мы узнаем о нем в пересказе и в его последствиях. В «Подростке» единственное кульминационное событие вычленишь весьма затруднительно. В «Братьях Карамазовых» убийство «спрятано» в сюжетном потоке как, с одной стороны, нечто само собой разумеющееся, с другой – неважное само по себе и выступающее лишь поводом к дальнейшим сюжетным перипетиям. Во всех случаях интерес смещен с события на его осмысление, которое и превращается в грандиозный романский диалог. Последний же, как ни парадоксально это может показаться на первый взгляд, при всем своем драматургическом потенциале, контртрагедия.

Полифония – форма преодоления одиночества. Полифония заглушает поступь смерти. В мире Достоевского смерти, в сущности, нет. А если кто и погибнет (Ставрогин), то тотчас возродится (в Версилове) – по евангельскому принципу, ставшему эпиграфом к «Братьям Карамазовым»: *если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода* (Иоан. 12, 24). «Ритуальные» же жертвы, как правило намеченные изначально (старуха-процентщица, Шатов, старик Карамазов), а порой и сами к тому стремящиеся (Настасья Филипповна), не трагичны в жанровом смысле.

³³ Бобров С. «Я, Николай Ставрогин...» // Достоевский Ф.М. Бесы: Роман в трех частях. М.: Согласие, 1996. С. 585.

В отличие от уклонившихся в спасительную полифонию героев Достоевского, Базаров оказывается во власти древней трагедии – трагедии рока. У Достоевского по-настоящему, классически трагична только судьба князя Мышкина. Мы подробно сопоставляли романы «Отцы и дети» и «Преступление и наказание, но и сквозь совершенно разную художественную материю романов «Отцы и дети» и «Идиот» проглядывает сходная сюжетная логика И герой времени Базаров, и герой вне времени Мышкин являются в новые для них миры и сразу приковывают к себе всеобщее внимание, вызывают пристальный и ревнивый интерес. Оба – «свою мысль имеют», и оба начинают с того, что – Базаров неохотно, а Мышкин по собственной инициативе – излагают свою «программу», причем делают это фрагментарно и нередко опосредованно. Оба практически сразу приобретают влияние на окружающих, внушают веру в себя, оба, раскрываясь по ходу действия, испытываются любовными, дружескими и идеологическими отношениями, оба остаются верны себе и в то же время человечески обогащаются и обаятельно раскрываются, оба погибают от завышенных требований к себе и миру и в обоих случаях причиной гибели становится женщина и ее любовь. Оба героя – воплощение авторского идеала. Мышкин был задуман как «положительно прекрасный». Про Базарова, через много лет после выхода романа, когда отшумели полемические страсти, Тургенев признался-проговорился в письме к А.П. Философовой: «...в Вашем искании Базарова – “настоящего” – все-таки сказывается, быть может бессознательно, жажда красоты – конечно, своеобразной»³⁴.

Разумеется, выделенная нами схема одета каждым из писателей в уникальную художественную плоть. Роман Тургенева стремительно и изящно движется от зачина к финальной эпитафии, создавая иллюзию естественного *линейного* движения самой жизни, подкрепляемую апелляцией к читательскому жизненному опыту. Сюжет романа Достоевского нередко разворачивается по спирали, с множественными возвратами, повторами, хронологическими смещениями, уточнениями и добавлениями к сказанному ранее. Безмерностям и чрезмерностям романских сооружений Достоевского противостоит соразмерность и ответственность тургеневской романной постройки. С одной стороны, искусно и нарочито сложно организованный *социально-метафизический лабиринт*, с другой – свободное самодвижение событий, *жизнеподобная целостность* определяют характер созданных Достоевским и Тургеневым жанровых модификаций романа.

Глава пятая – «Жанр» – содержит предлагаемые нами жанровые формулы и их разъяснения.

Роман Тургенева мы назвали – *идеологический роман-как-жизнь*.

Роман Достоевского – *идеологический роман-эксперимент*.

Идеологический характер романов Тургенева и Достоевского обусловлен тем, что главная роль в них неизменно отводится **героям-идеологам**, а движение

³⁴ Тургенев И.С. ПСС в 28 т. Письма в 13 т. Т. 10.. С. 296.

сюжета предопределено (у Достоевского всецело, у Тургенева в немалой степени) обсуждением и решением **идеологических** (в широком спектре социальных, политических, правовых, философских) **проблем**.

Формула **роман-как-жизнь** не означает роман, равный жизни, копирующий жизнь, покорно следующий за ней, а означает – роман, создающий **иллюзию** жизнеподобия. Именно таков роман Тургенева.

Об экспериментальности в связи с Достоевским писали многие, но никто не говорил о том, что **именно экспериментальность является жанрообразующим принципом в романе Достоевского**. Между тем, на наш взгляд, это именно так, ибо все несущие опоры его имеют экспериментальный характер: герой, который одновременно выступает объектом и субъектом эксперимента; теория (идея) героя, лежащая в основе эксперимента; сюжет, в котором разворачивается и осмысливается-обсуждается соответствующий опыт; и даже стиль повествования, в котором нередко сплавлены несовместимые с традиционной точки зрения элементы. И те свойства героя Достоевского, на которых настаивал Бахтин – то, что он во многом «фигурирует не как человек жизни, а как субъект сознания и мечты»³⁵, то, что он пространственно тяготеет к *площади* или *порогу*, – дополнительно подчеркивают экспериментальность, лабораторность героя и ситуации.

В идеологическом романе Тургенева идея и носитель идеи проверяются жизнью. В идеологическом романе Достоевского идея и ее носитель проверяются лабораторным, экспериментальным путем. И то и другое равно правомерно и интересно. И то и другое поучительно и провиденциально.

А в сравнении обнаруживаются как незаметные вне его особенности каждого из романов, так и их совершенно необходимая и в художественном, и в культурно-идеологическом национальном опыте взаимодополняемость.

В рамках данной логики жанровых определений роман Л. Толстого следует обозначить **эпический роман-как-жизнь**. Для сравнения и подтверждения правомерности предлагаемых уточнений напомним, что существуют *эпический роман-миф* («Иосиф и его братья» Т. Манна), *эпический роман-легенда* («Сердце пармы» А. Иванова), *эпический роман-фэнтези* (трилогия Дж. Р. Р. Толкиена) и т. д. Что касается романа И. Гончарова, то это «классический» **социально-психологический роман** (предстоящее слову «роман» определение в данном случае снимает необходимость в каких бы то ни было дополнительных уточнениях), действительно предъявляющий, в отличие от романов Тургенева, Достоевского и Толстого, *типические характеры в типических обстоятельствах*. Как уже указывалось (см. положения, выносимые на защиту), речь идет о типологии не только второго, но и третьего уровня.

В Части четвертой – «Тургенев и “Бесы”» – показано, как из романного подтекста, из художественных намеков, нюансов и эстетических глубин идейно-

³⁵ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Указ. изд. С. 67.

художественное взаимодействие Тургенева и Достоевского выплеснулось на поверхность самой жизни прямым столкновением-скандалом, чтобы затем вновь преобразиться в текст.

Глава первая, «...Он слишком оскорбил меня своими убеждениями», содержит переосмысление концепции «баденского конфликта» Тургенева и Достоевского, предложенной в свое время А. Долининым. На основании соответствующих документов (писем Достоевского, дневников и воспоминаний А.Г. Достоевской, а также писем Тургенева) исследованы психологические мотивы идеологических обвинений, высказанных Достоевским по адресу Тургенева в знаменитом письме к А.Н. Майкову.

Глава вторая, «Великий писатель», содержит анализ образа Кармазинова в романе «Бесы» как прямой карикатуры на Тургенева, а также осмысление содержания и характера пародий на произведения Тургенева в сопоставлении с самими этими произведениями («Казнь Тропмана», «Призраки», «Довольно»), которые стилистически во многом опережали свое время и именно поэтому были недопоняты и недооценены современниками.

В **Главе третьей, «Западники и нигилисты требуют окончательной плети»**, проанализировано главное направление идеологического удара Достоевского по Тургеневу и его единомышленникам. То, что Тургенев противопоставлял друг другу и подавал в сложнейшей психологической и идеологической нюансировке, Достоевский стремится свести воедино, перемешать до неразличимости составляющих элементов: личностная уникальность и идеологическая контрастность героев «Отцов и детей» («либералов» Кирсановых и «нигилиста» Базарова, за которым маячат его «обезьяны» Ситников и Кукшина) перемалываются в памфлетной мясорубке «Бесов» с целью изготовления однородного фарша, на котором выставлена единая этикетка – «либерализм». Однако, как показано на материале текста романа, пародия как бумеранг: малейшее уклонение от истины – и пародист рискует угодить под собственную плеть.

Глава четвертая – «Лицо второстепенное»? – озаглавлена в соответствии с тем, как сам автор определил роль в романе Степана Трофимовича Верховенского, однако знак вопроса появился в заглавии не случайно. Этот «тургеневский герой в старости» (А. Майков), вопреки первоначальному замыслу о нем, вопреки идеологической тенденции романа и предпочтениям, которые автор отдавал другим героям и в содержательном, и в конструктивном плане, оказался единственным вменяемым, нравственно и социально ответственным лицом – вообще едва ли не единственным *лицом* романа.

Верховенский-старший – гораздо более полная и многогранная пародия на Тургенева (и его героев), чем Кармазинов, двойничество Кармазинова и Верховенского относительно друг друга очевидно, но если Кармазинов – злая карикатура на *предателя, который*, перефразируя сказанное Достоевским о

Тургеневе, *изначально не мог быть полезен*, то Степан Трофимович Верховенский – полновесный, объемный образ слабого, зависимого, фанфаронистого, заблуждающегося и заблудшего, по мнению автора, но при этом очаровательного в своей обломовщине, невинности и добродушии «блажного ребенка», который в критическую минуту не просто оказывается *полезен*, но поднимается на истинно гражданскую и человеческую высоту. Причем если образ Кармазинова статичен, то образ Верховенского-старшего дан в динамике: сначала в нем преобладают иронические интонации и сатирические краски (акцентируются личная и гражданская несостоятельность, трусость, позерство, паразитизм), но с появлением главных «бесов» (пара Ставрогин – Верховенский), а также «двойника» – Кармазинова, оттянувшего на себя общий для них с Верховенским-старшим поколенческий и идеологический негатив, образ Степана Трофимовича обретает человеческую полноту и комическое обаяние – здесь во многом использован тот же эстетический эффект утепления и приближения к читателю персонажа за счет его слабых, смешных сторон, что и в случае Мышкина. Этот *мямля, эгоист, баба, робкое сердце, обломок*, вечный *ребенок* – как только не умаляют его все кому не лень – оказывается, тем не менее, самым живым, подлинным, привлекательным героем романа. Отыгравшись в своей антипатии к либералам-западникам на Кармазинове, Достоевский карнавальному сброду «бесов» противопоставляет Степана Трофимовича Верховенского – как подлинного человека, в отличие от окружающих его масок и функций, как полноценную личность на фоне мельтешащих вокруг обманливых личин, как «робкое сердце», «обломка» нереализованных упований – *архаического явление!* – и, в то же время, верного и самоотверженного рыцаря Красоты.

Тургеневский герой в старости, вопреки замыслу о нем Достоевского, не оплошал сам и спас своего создателя, увлек его за пределы тенденциозного памфлета к высотам подлинного художества, а роман «Бесы», в свою очередь, оказался кульминационным моментом личного и творческого взаимодействия двух великих русских художников: в рамках чуждой Тургеневу жанровой формы романа-эксперимента, вопреки намерениям автора, предъявляются не новые идеологические формулы, а *достигнутая личность* «устарелого либералишки».

Часть пятая – «Силовые линии русской классики» – содержит выборочный обзор литературных явлений XX и XXI веков, речь здесь идет не столько о преемственности как таковой, сколько о художественно-прогностической пронизательности классиков, о провокационной продуктивности их идейно-эстетических интенций, о сознательном и бессознательном движении преемников в их русле, – в общем, о явлении, очень точно названном В. Топоровым «резонантным пространством литературы».

Глава первая, «Гамлет и Дон Кихот», представляет в типологическом ракурсе «титულных» героев советской литературы – Григория Мелехова

(М. Шолохов, «Тихий Дон») и Павла Корчагина (Н. Островский, «Как закалялась сталь»), а также героя романа А. Иванова «Сердце пармы» князя Михаила.

Во *Главе второй*, «**Положительно прекрасный человек**», дан под соответствующим углом анализ образов Луки (М. Горький, «На дне»), Иешуа Ганоцри (М. Булгаков, «Мастер и Маргарита»), Даниэля Штайна (Л. Улицкая, «Даниэль Штайн, переводчик»).

В *Главе третьей*, «**Лабиринты сцеплений**», содержатся размышления о продуктивности созданных Тургеневым и Достоевским жанровых форм.

Влияние Тургенева на последующую русскую литературу, как, впрочем, во многом и влияние других классиков, было, на наш взгляд, дробным, «вычлененным»: филигранный психологический рисунок, повышенный интерес к личности героя, определяющий структуру произведения, идеологическая заостренность проблематики, выразительность и точность при лаконизме описаний, лирическая насыщенность и ироническая острота повествования – все это в той или иной степени и в разных сочетаниях, несомненно, стало достоянием совокупного эстетического опыта и воплощалось в творчестве таких разных писателей, как А.Фадеев, Э. Казакевич, К. Паустовский, В. Тендряков, Б. Васильев, В. Токарева и др.

Романическая же модель Тургенева в целостности своей – *идеологический роман-как-жизнь*, пожалуй, остается (во всяком случае, пока) недостижимой, и первым уловил эту отрицательную перспективу и объяснил ее Достоевский, связавший эстетическое совершенство, художественную соразмерность такого романа с завершенностью нравственных и социальных форм, которые в нем отражены и которые неизбежно в какой-то исторический момент расшатываются до состояния «беспорядка и хаоса», требующего для своего воспроизведения иных приемов и иного языка. На наш взгляд, дело здесь не столько даже в объективных, сколько в субъективных предпосылках – для создания такого романа нужна богатейшая, вскормленная отечественной почвой, вобравшая в себя мировую культуру, независимая, свободная и в то же время цельная, «завершенная», уникально художественно одаренная личность, каковой был И.С. Тургенев, но сама такая личность действительно является плодом целой эпохи, ее культурным венцом.

Достоевский, если продолжить сравнение, – не венец, а бродило, дрожжевая закваска того «смутного времени», о котором он пишет в «Подростке» как об эстетической предпосылке новых форм. Раздираемый внутренними противоречиями, тяготеющий одновременно к *pro* и *contra* и в то же время страстно жаждущий однозначной, спасительной и утешительной ясности, он по натуре своей совпадает, резонирует, гениально творчески взаимодействует с эпохой «постоялого двора», эпохой «хаоса». И хотя его *идеологический роман-эксперимент* тоже не стал во всей своей жанровой «чистоте» активно воспроизводимой матрицей, однако эта жанровая форма по самой «карнавальной», «мениппейной» природе своей, глубоко и убедительно исследованной М. Бахтиным, оказалась, пожалуй, более продуктивной,

чем тургеневская, и, будучи изначально предрасположенной к художественной переработке нового материала, открытой новым стилистическим вливаниям, в разных вариациях воспроизводилась впоследствии. Ярчайшим примером этого является роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита», который словно сделан на заказ по «мениппейному» рецепту М. Бахтина, то есть по описанному ученым жанровому канону, и даже используется в смежных с филологией областях как «экспериментальная модель реальности и источник эмпирических данных, на основе которых можно сформулировать некоторые категории, понятия и обобщения, вводящие в своеобразную область социологии культуры, которую можно назвать социологией повседневности»³⁶. Экспериментально-идеологический жанровый характер безусловно имеют такие современные произведения, как романы В. Сорокина, Б. Акунина, Л. Улицкой, А. Иванова, что более или менее подробно показано в нашем исследовании. Все эти авторы очень активно апеллируют к идеям и образам классики, в первую очередь Достоевского.

Что касается романа как такового, то ему на протяжении XX века неоднократно выносился смертный приговор. Но для того чтобы убедиться, что роман жив, вовсе не обязательно, следуя возложившему в свое время «Венок на гроб Романа» П.М. Бицилли, переводить свой взор с «литературы» на «беллетристику», вспоминать «плебейское происхождение Романа» и сокрушаться о том, что он «не сторел со стыда», «не изнемог под ударами Рока, а проявил удивительную и, правду говоря, малопривлекательную живучесть»³⁷, снизойдя до обслуживания эстетически всеядных широких масс и превратившись в явление масскульта. Более того, роман Достоевского – что замечательно объяснил в свое время М. Бахтин, – в отличие от романа Тургенева, не только не отрывался от своего плебейского происхождения, но, напротив, превратил эти плебейские корни в жанрообразующее карнавальное начало, и именно поэтому оказался столь продуктивен. Но и относительно «рафинированной» романной формы, предъявленной Тургеневым, сам Достоевский начертил вполне обнадеживающую перспективу: «О, когда минет злоба дня и настанет будущее, тогда будущий художник отыщет прекрасные формы даже для изображения минувшего беспорядка и хаоса».

В **Заключении** суммируются результаты исследования, которые и стали основой положений, выносимых на защиту.

По теме диссертации опубликованы:

1. Ребель Г.М. Художественные миры романов Михаила Булгакова. Пермь: ПРИПИТ, 2001. – 196 с. 12, 25 п.л.

³⁶ Ионин Л.Г. Социология культуры: путь в новое тысячелетие. Указ. изд. С. 78.

³⁷ Бицилли П.М. Трагедия русской культуры: Исследования, статьи, рецензии. М.: Русский путь, 2000. С. 475.

2. Ребель Г.М. Целостный анализ повести А.С. Пушкина «Метель». Библиотечка «Первого сентября». Серия «Литература». Вып. 5 (11). М.: Чистые пруды, 2006. – 31 с. 1, 92 п.л.
3. Ребель Г.М. Герои и жанровые формы романов Тургенева и Достоевского. (Типологические явления русской литературы XIX века). Пермь: ПГПУ, 2007. – 398 с. 24, 87 п.л.
4. Ребель Г. Испытания русского романа: «Накануне» И.С. Тургенева в добролюбовской интерпретации // Вопросы литературы. 2006. № 2. С. 202 – 222. 1, 25 п.л.
5. Ребель Г. Кто «виноват во всем этом»? Мир героев, структура и жанр романа «Идиот» // Вопросы литературы. 2007. № 1. С. 190 – 227. 2, 31 п.л.
6. Гохштейн Г.М. (Ребель Г.М.) О жанровой природе полифонизма (авторская позиция в романах Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» и И.А. Гончарова «Обломов») // Проблема автора в русской литературе XIX – XX вв. Межвузовский сборник научных трудов. Ижевск, 1978. С. 49 – 57. 0, 5 п.л.
7. Ребель Г.М. О своеобразии авторской позиции в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина» // Проблема автора в художественной литературе. Межвузовский сборник научных трудов. Ижевск, 1983. С. 93 – 99. 0, 37 п.л.
8. Ребель Г.М. К чему жалость? Размышления о пьесе А.М. Горького «На дне» и изучении ее в школе // Русский язык и литература в средних учебных заведениях УССР. Научно-методический журнал Министерства образования УССР. 1990. № 3. С. 18 – 24. 0, 37 п.л.
9. Ребель Г.М. Между двумя безднами. Философские проблемы в творчестве Ф.М. Достоевского // Язык и литература в школе. Украинский вестник. Республиканский научно-методический журнал. 1996. № 1 – 2. С. 41 – 46. 0, 31 п.л.
10. Ребель Г.М. Между двумя безднами. Философские проблемы в творчестве Ф.М. Достоевского (окончание) // Язык и литература в школе. Украинский вестник. Республиканский научно-методический журнал. 1996. № 3 – 4. С. 26 – 29. 0, 18 п.л.
11. Ребель Г.М. Как отвечает сам автор на лукавый вопрос Воланда // Кормановские чтения. Вып. 5. Материалы межвузовской научной конференции (апрель 1997). Ижевск, 1998. С. 231 – 244. 0, 81 п.л.
12. Ребель Г.М. Преображение Ивана Бездомного как главное художественное событие романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Русская литература. XX век. Направления и течения. Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 4. УрГПУ. Екатеринбург, 1998. С. 111 – 127. 1 п.л.
13. Ребель Г.М. Роман И.С. Тургенева «Накануне» в свете добролюбовской интерпретации // Кормановские чтения. Вып. 4. Ижевск, 2002. С. 87 – 107. 1, 25 п.л.
14. Ребель Г. «Пермское колдовство», или Роман о парме Алексея Иванова // Филолог. 2004, № 4. С. 26 – 43. 1, 0 п.л.
15. Ребель Г. Зачем Акунину «Бесы»? (Художественная апология либерализма в романе Б. Акунина «Пелагия и белый бульдог») // Филолог. 2004. № 5. С. 33 – 45. 0, 75 п.л.

16. Ребель Г.М. Типология героев русской литературы XIX века // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики: Матер. междунар. научн. конф., 19 – 21 сент. 2004 г. Гродно. В 2 ч. Ч. 2. /Отв. ред. Т.Е. Автухович, А.С. Смирнов. Гродно: ГрГУ, 2005. С. 133 – 146. 0, 81 п.л.
17. Ребель Г.М. Между Гамлетом и Дон Кихотом: типологическая схема персонажей русской классики // Кормановские чтения: Материалы Межвуз. конф. (Ижевск, апрель, 2004). Ижевск, 2005. С. 45 – 60. 0, 93 п.л.
18. Ребель Г. «...У счастья нет завтрашнего дня» (Пушкинские традиции в повести И.С. Тургенева «Ася») // Филолог. 2005. № 7. С. 49 – 62. 0, 81 п.л.
19. Ребель Г. Как препарировать текст: Советы начинающим на материале романа И.С. Тургенева «Отцы и дети» // Филолог. 2005. № 7. С. 103 – 109. 0, 37 п.л.
20. Ребель Г.М. Между Гамлетом и Дон Кихотом: попытка типологии героев русской литературы XIX века // Информационный вестник Форума русистов Украины: Вып. 11. Симферополь: Крымский Архив, 2005. С. 108 – 124. 1 п.л.
21. Ребель Г. Несостоявшееся возвращение // Нева. 2005. № 11. С. 183 – 198. 0, 93 п.л.
22. Ребель Г. Явление Географа, или Живая вода романов Алексея Иванова // Октябрь. 2006. № 4. С. 173 – 182. 0, 56 п.л.
23. Ребель Г.М. «Скажи: которая Татьяна?» // Литература. 2006, № 6. С. 15 – 20. 0, 31 п.л.
24. Ребель Г.М. Федор Михайлович против Виссариона Григорьевича, или Кто лучше понял «Евгения Онегина»? Материалы к уроку-диспуту // Литература. 2006. № 7. С. 15 – 20. 0, 31 п.л.
25. Ребель Г.М. Кто управляет миром в романе «Мастер и Маргарита»? // Литература. 2006. № 8. С. 33 – 39. 0, 37 п.л.
26. Ребель Г.М. Пушкинские мотивы и образы в повести И.С. Тургенева «Ася» // Вестник Удмуртского университета: Филологические науки. Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 2006. № 5 (1). С. 97 – 111. 0, 82 п.л.
27. Ребель Г.М. К вопросу о системе персонажей и содержании образов героев романа Ф.М. Достоевского «Идиот» // Вестник Пермского государственного педагогического университета. Серия «Филология». Вып. 1. 2006. С. 37 – 43. 0, 37 п.л.
28. Ребель Г. Зачем Акунину Ф.М., а Достоевскому – Акунин? // Дружба народов. 2007. № 2. С. 201 – 210. 0, 56 п.л.
29. Ребель Г.М. Черты романа XXI века в произведениях А. Иванова и Л. Улицкой // Современная русская литература: Проблемы изучения и преподавания. Часть 1. Пермь: ПГПУ, 2007. С. 195 – 201. 0, 37 п.л.
30. Ребель Г.М. Методологическое значение понятия целостности // Литературоведческий сборник. Вып. 29 – 30. Донецк: ДонНУ, 2007. С. 13 – 31. 1, 12 п.л.