

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
Филологический факультет

На правах рукописи

Данилова Елена Алексеевна

Типологическое изучение персонажей
(на материале русской литературы XVIII – XIX вв.)

Специальность 10.01.08 – Теория литературы. Текстология.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата
филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор Чернец Лилия Валентиновна

Москва
2015

Типологическое изучение персонажей

(на материале русской литературы XVIII – XIX вв.)

Содержание

Введение.....	с. 3
Глава I. Типы персонажей и их эволюция в литературном процессе и творчестве писателя	с. 11
1.1. Ключевые понятия и термины.....	с. 11
1.2. Из истории типов персонажей. От типа к стереотипу.....	с. 57
Глава II. Русская литература XVIII – XIX вв.: вариации отдельных типов персонажей.....	с. 101
2.1. Чацкий – правнук Альцеста? Предшественники и преемники героя А.С. Грибоедова.....	с. 101
2.2. Типы взяточников и борцов с «кривосудием» в русской комедии: от «Ябеды» В.В. Капниста до «Доходного места» А.Н. Островского.....	с. 124
2.3. Роман М.В. Авдеева «Тамарин» как спор с «Героем нашего времени» М.Ю. Лермонтова. Печорин и печоринствующие.....	с. 139
2.4. «Кисейная девушка» в произведениях 1860-80-х гг. (Н.Г. Помяловский, Д.Н. Мамин-Сибиряк и др.).....	с. 154
2.5. На распутье: «ни пава, ни ворона». Герой А.О. Осиповича-Новодворского среди заимствованных персонажей.....	с. 166
Заключение.....	с. 184
Библиография.....	с. 189

Введение

В диссертации рассматривается персонажная сфера эпических и драматических произведений, составляющая, наряду с сюжетом, основу художественного мира; вопросы создания и восприятия произведений освещаются лишь в связи с типологией персонажей. В эпике и драме творческий субъект обычно сильнее дистанцируется от предмета изображения, нежели в лирике (за исключением лирики ролевой, которую Б.О. Корман не без оснований относит к «двуродовым произведениям»¹).

В литературоведении основательно разработаны принципы типологического подхода к жанрам, стилям, способам повествования и т.д.² Принципы типологии литературных персонажей, в силу особой сложности объекта, оказываются наиболее спорными, дискуссионными³. В данной работе обосновывается само понятие *тип персонажа* как родовое по отношению к группам литературных героев, получивших устойчивую номинацию в литературном процессе (например, «лишний человек», «самодур», «кающийся дворянин»). Соответственно, необходимо и введение данного термина в систему литературоведческих терминов. В аналитической части работы рассматриваются некоторые типы персонажей в русской литературе XVIII – XIX вв. и прослеживается их эволюция, динамика их восприятия критиками и читателями. При этом к анализу привлекаются не только классические произведения, но и беллетристика, а также массовая

¹ Корман Б.О. Лирика Некрасова. Ижевск, 1978. С. 98.

² См.: Бахтин М.М. Эпос и роман // он же. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975; Пospelов Г.Н.

Проблемы исторического развития литературы. М., 1972; Соколов А.Н. Теория стиля. М., 1968; Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. Киев, 1998; Манн Ю.В. О движущейся типологии конфликтов // Манн Ю.В. Диалектика художественного образа. М., 1987; Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX – XX вв. М., 1994; и др.

³ Из работ последних лет см.: Художественная антропология: теоретические и историко-литературные аспекты / Под ред. М.Л. Ремневой, О.А. Клинка, А.Я. Эсалнек. М., 2011; Савинков С.В., Фаустов А.А. Аспекты русской литературной характерологии. М., 2010; Володина Н.В. Концепты, универсалии, стереотипы в сфере литературоведения. М., 2010; Теория литературы. Т. IV. Литературный процесс / Гл. ред. Ю.Б. Борев. М., 2001; и др.

литература. Сохраняя некоторые устойчивые черты, позволяющие его идентифицировать, тип персонажа эволюционирует в литературном процессе, обрастая, с одной стороны, новыми смыслами; с другой стороны, он нередко теряет былую актуальность, упрощается и становится стереотипом, мишенью для пародии.

Предметом исследования является, во-первых, содержание и функции понятия *тип персонажа*, его отличие от смежного понятия *художественный тип*, или *типический характер*. Когда мы говорим о типе персонажа, нас интересует не эстетическое достоинство созданного литературного образа, не та или иная степень воплощения общего в индивидуальном, а нравственно-психологическая, поведенческая доминанта, объединяющая ряд персонажей. Тип персонажа есть результат *типологии* литературных героев: на фоне тургеневских «лишних людей»⁴ выделяются «нигилисты», «опростелые»; «самодурам» в пьесах А.Н.Островского противопоставлены «деловые люди»⁵. При этом далеко не все вариации одного типа, прослеживаемые в творчестве разных писателей, могут быть отнесены к творческим удачам. Так, в пьесе И.Ф. Горбунова «Самодур»(1868), где автор явно подражает Островскому, поведение главного героя, по сравнению с персонажами комедий «Свои люди – сочтемся!», «В чужом пиру похмелье» и др., явно упрощено. Понятия *тип персонажа* и *типический характер* – разные по своему содержанию и функциям, хотя и смежные: ведь тип персонажа может быть представлен и литературным образом, отличающимся высокой художественностью, и схематичным олицетворением какого-либо качества. Во-вторых, в работе предложен анализ некоторых (недостаточно изученных) типов персонажей и

⁴ Манн Ю.В. «Лишний человек» // Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В.М.Кожеевникова и П.А.Николаева. М., 1987. С. 204. В этот словарь включена также статья Ю.В.Манна «Маленький человек » (с. 207–208), однако нет статьи, посвященной типу персонажа или типологии персонажей.

⁵ См.: Чернец Л.В. Типы «самодура» и «делового человека» в пьесах А.Н.Островского // Русская словесность. 2014. № 5. Как считает автор, тип персонажа «можно считать *инвариантом*, узнаваемым в разных персонажах, но в “чистом виде “ нигде не представленным» (с.54).

их эволюции в русской литературе XVIII – XIX веков, с привлечением многих произведений разной художественной ценности.

Актуальность исследования определяется тем, что понятие *тип персонажа* закрепляет давно сложившуюся традицию сопоставлять периоды в истории литературы, её направления и жанры, этапы творчества писателя, выдвигая на первый план сменяющих друг друга литературных героев и антигероев. Движущаяся типология персонажей позволяет представить в существенном аспекте литературный процесс в совокупности составляющих его рядов (классика, беллетристика, низовая литература).

Объект исследования – драматические и эпические произведения русской и зарубежной литературы, а также современная им критика. Типы персонажей появляются в европейской литературе начиная с Античности и далее сопутствуют многовековому ее развитию. Из русской литературы XVIII–XIX вв. для анализа выбрана не только классика («Ябеда» В.В. Капниста, «Горе от ума» А.С. Грибоедова, «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова, «Доходное место» А.Н. Островского, «Новь» И.С. Тургенева и др.), но и беллетристика («Тамарин» М.В. Авдеева, «Эпизод из жизни ни павы, ни вороны» А.О. Осиповича-Новодворского, «Впережку» Н.К. Михайловского, «Кисейная барышня» Д.Н. Мамина-Сибиряка и др.), называются и некоторые произведения массовой литературы.

Обращение к русской литературе XVIII–XIX вв. (эпика и драма) продиктовано, помимо историко-литературной специализации автора диссертации, также тем, что сами писатели, творившие в это время, оставили много суждений о своих персонажах; само слово *тип* (в значении *тип персонажа*) часто встречается в их письмах и критических статьях. Приведём одно суждение А.Н. Островского (из письма от 15 сентября 1879 г. к его молодому соавтору Н.Я. Соловьёву по поводу их драмы «Дикарка»): «А идея моя вот такая, постарайтесь её понять! Каждое время имеет свои идеалы, и обязанность каждого честного писателя (во имя вечной правды)

разрушать идеалы прошедшего, когда они отжили, опошлись и сделались фальшивыми. Так на моей памяти отжили идеалы Байрона и наши Печорины, теперь отживают идеалы 40-х годов, эстетические дармоеды вроде Ашметьева, которые эгоистически пользуются неразумием шальных девок вроде Дикарки, накоротке поэтизируют их и потом бросают и губят. Идея эта есть залог прочного литературного успеха нашей пьесы и, как смелое нападение на тип, ещё сильный и авторитетный, в высшей степени благородна»⁶. Аналогично понимал И.С. Тургенев свою задачу, в своём «Предисловии к романам» (1880) писавший, что во всех произведениях этого жанра (от «Рудина» до «Нови») стремился «добросовестно и беспристрастно изобразить и воплотить в надлежащие типы и то, что Шекспир называет “the body and pressure of time”⁷, и ту быстро изменяющуюся физиономию русских людей культурного слоя, который преимущественно служил предметом...наблюдений»⁸. Живой интерес к типам персонажей неизменно проявляли литературные критики.

Научная новизна исследования, как представляется её автору, состоит в обосновании *типа персонажа* в качестве самостоятельного литературоведческого понятия; в попытке чётко разграничить понятия и термины *типический характер* и *тип персонажа*, уяснить их разные функции; в анализе некоторых типов персонажей в русской литературе XVIII– XIX вв., получивших устойчивые номинации, и их эволюции.

Методологическую основу диссертации составили работы по теории и истории литературы, в особенности исследования М.М. Бахтина, А.И. Белецкого, А.Н. Веселовского, Алексея Н. Веселовского, Д.Н. Овсяннико-Куликовского, Г.Н. Пospelова, Ю.В. Манна, Л.Я. Гинзбург, В.М. Марковича, В.Е. Хализева, Л.В. Чернец, Н.В. Володиной, Г.К. Косикова, С.А. Мартьяновой, А.Я. Эсалнек, И.Н. Исаковой,

⁶ Островский А.Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1973–1980. Т.11.С. 62.

⁷ «... самый образ и давление времени» (англ.).

⁸ Тургенев И.С. Полн. собр.соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. М., 1982. Т.9.С. 390.

Г.А. Стратановского, В.Н. Ярхо и др. Привлекаются традиционалистские «поэтики», литературная критика разных периодов.

Цель диссертации – придать *типу персонажа* статус «рабочего» понятия, которое может служить инструментом анализа эпических и драматических произведений; указать на отличие понятия *тип персонажа* от понятия *типический характер*; рассмотреть некоторые типы персонажей на материале русской литературы XVIII-XIX вв.

Практическая ценность работы состоит в возможности использования ее положений при сопоставительном анализе художественных произведений, динамики литературного процесса в целом.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Понятие *тип персонажа* имплицитно всегда входит в научный аппарат исследователя при анализе творческого пути писателя, неоднократно возвращающегося к поразившему его социально-психологическому типу (так, в душевном «подполье» пребывают, в соответствии с замыслом автора, многие герои Ф.М. Достоевского), а также при изучении литературного процесса, на разных этапах которого выдвигаются те или иные литературные герои и антигерои. Однако данное понятие нуждается в специальном теоретико-литературном обосновании ввиду его тесной метонимической связи с понятием *типический характер*. Под последним, в традициях классической эстетики, понимается высокая степень воплощения общего в индивидуальном, результат творческой *типизации* характерного в жизни (по Гегелю, суть творчества – в «идеализации» предмета, «очищении» его от случайных черт⁹).

2. В литературоведческих словарно-энциклопедических изданиях термин *тип* обычно определяется как результат творческой *типизации*¹⁰. Но слово *тип* в русском языке многозначно, и одно из его значений

⁹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1968. Т.1. С.164.

¹⁰ См.: Кожин В.В. Типическое // Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В.М.Кожеевникова, П.А.Николаева. М., 1987. С. 440.

применительно к персонажу: представитель некоего множества литературных героев, следствие их *типологии* ¹¹. И это значение также требует отражения в литературоведческом тезаурусе.

3. Важным признаком формирования типа персонажа и его узнавания, идентификации читателями является устойчивая номинация, введённая писателем или критиком и закрепившаяся в литературном процессе: *лишний человек* («Дневник лишнего человека» И.С. Тургенева), *человек в футляре* (одноимённый рассказ А.П. Чехова), *кающийся дворянин* («Вперемежку» Н.К. Михайловского), *чудик* (одноимённый рассказ В.М. Шукшина), *человек свиты* (одноимённая повесть В.С. Маканина) и др. В качестве такой номинации может употребляться собственное имя персонажа, ставшее нарицательным: *Чацкий, Печорин, Обломов*.

4. Сближая персонажей, обладающих разными индивидуальными характеристиками, на основании нравственно-психологической, поведенческой доминанты, можно проследить *эволюцию* типа персонажа как в творчестве одного писателя (Брусков и Ахов у Островского), так в литературном процессе в целом (Печорин и «печоринствующие», например Солёный). Эта эволюция, особенно чётко отражённая в «среднем» и «низшем» литературных рядах, обычно свидетельствует о смене в обществе ценностных приоритетов. Долгая или краткая «жизнь» типа персонажа также связана с его актуальностью для читателей.

5. Приведённые выше положения конкретизируются во второй главе диссертации, где анализируются некоторые типы персонажей и их эволюция, отмечаются предшественники и преемники типов персонажей, номинации которых стали широко использоваться в русской критике и публике. Среди этих номинаций: антропонимы, получившие нарицательное значение: Чацкий, Печорин, Жадов (имя героя пьесы Островского «Доходное место», возбудившей полемику в эпоху начинающих реформ, на относительно краткое время стало нарицательным); «кисейная девушка»

¹¹ Словарные значения слова *тип* рассматриваются в первой главе диссертации.

(так назвал свою героиню Н.Г. Помяловский в повести «Мещанское счастье», и во многом благодаря отзыву Д.И. Писарева оно закрепилось как номинация литературного типа); «ни павы, ни ворона» (это автономинация героя-рассказчика повести А.О. Осиповича-Новодворского «Эпизод из жизни ни павы, ни вороны», психологически предвещающего многих чеховских интеллигентов – героев «безвременья»). Вариации названных типов в последующих произведениях, различных по своей художественной ценности, позволяют проследить их эволюцию.

Апробация диссертации. Наряду с публикациями в журналах «Русская словесность» и «Русский язык и литература для школьников», в научных и реферативных сборниках, материалы диссертационной работы были представлены в форме докладов на научных конференциях «Ломоносов» (2009-2013, 2015) в МГУ имени М.В. Ломоносова; также отдельные положения диссертации были использованы на практических занятиях по основам литературоведения в 2015 году (1 курс романо-германского отделения филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова) и в лекционном курсе «Мир художественного произведения» в Школе Юного Филолога при МГУ имени М.В. Ломоносова.

Практическая значимость. Материалы диссертации можно использовать на лекциях и практических занятиях по основам литературоведения и теории литературы, а также при изучении творчества В.В. Капниста, А.С. Грибоедова, М.Ю. Лермонтова, А.Н. Островского, А.О. Осиповича-Новодворского, Н.Г. Помяловского, Д.Н. Мамина-Сибиряка и др.

Структура диссертационной работы соответствует целям и задачам исследования. Диссертация состоит из Введения, двух глав (теоретической и аналитической), Заключения и Библиографии.

Во Введении указывается на степень разработанности проблемы, формулируются положения, выносимые на защиту, приводятся сведения об апробации работы на научных конференциях.

В первой главе систематизируются ключевые понятия и термины, применяемые при анализе персонажной системы эпических и драматических произведений, определяются содержание и функции понятия *тип персонажа* в его отличии от *типического характера*, излагается, с опорой на научную литературу, история проблемы, обосновывается необходимость привлечения к литературоведческому анализу произведения беллетристики и массовой литературы.

Вторая глава посвящена эволюции некоторых типов персонажей в русской литературе XVIII – XIX веков, как «долгожителей», так и вызывавших интерес у критиков и читателей относительно недолгое время.

Завершает исследование Заключение и библиография.

Глава I. Типы персонажей и их эволюция в литературном процессе и в творчестве писателя

1.1. Ключевые понятия и термины

Размышления о сущности человека, его силе и слабости, его многосторонности (*homo sapiens, homo faber, homo ludens, homo liber, homo res sacra* и др.) сопутствуют всей истории культуры.

«В мире много сил великих, / Но сильнее человека / Нет в природе ничего», – поёт хор в «Антигоне» Софокла. Человек овладел земледелием, «поработил» диких зверей, «создал речь и вольной мыслью / Овладел, подобной ветру, / И законы начертал». Но, будучи «многоумным», он все же не избегнет смерти и ошибок, нередко он не может «отличить добро от зла». Трагедия была создана в 5 веке до н.э.¹²

Идеолог эпохи Возрождения Джованни Пико делла Мирандола в «Речи о достоинстве человека» (1486) считал человека «самым счастливым из всех живых существ», потому что ему дано «владеть тем, чем пожелает, и быть тем, чем хочет». Бог-Отец созданием человека завершил акт творения, и он дал человеку «семена и зародыши *разнородной* жизни». И «соответственно тому, как каждый их возделает, они вырастут и дадут в нём свои плоды». Когда появился человек, всё уже «было распределено по высшим, средним и низшим сферам», поэтому человек сам должен определить свой образ согласно своей воле, «по своему решению»¹³. Ветхозаветное предание о последовательности сотворения Богом мира выступает в рассуждениях Пико делла Мирандолы мотивировкой гуманистического тезиса о возможности для человека свободного выбора.

Спустя четыре столетия совсем молодой Ф.М.Достоевский, как бы предугадывая своё призвание, пишет брату, М.М.Достоевскому: «Человек

¹² Софокл. Антигона // Древнегреческая трагедия. М., 1956. С. 127–128. (Пер. Д.С. Мережковского).

¹³ Эстетика Ренессанса. М., 1981. Т.1. С. 249-250.

есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком»¹⁴ (письмо от 16 авг. 1839 г.). Два десятилетиями позже Н.Н. Страхов, тесно сблизившийся с Достоевским, подчеркивал трудность определения человека, потому что он «*весь в возможности*», к его сущности «принадлежит не только то, что он познает и чувствует, но также и то, что он *действует*». «Пока есть задача, которая *не решена*, пока есть замысел, который *не исполнен*, пока есть цель, которая *не достигнута*, – до тех пор возможна деятельность»¹⁵. Интерес к противоречиям личности, к ее постоянному «самонедовольству»¹⁶, объединял Достоевского и Страхова, ставшего вскоре ведущим литературным критиком, сотрудником журнала братьев Достоевских «Время» (1861-1863), а впоследствии и журнала «Эпоха» (1864-1865), который фактически вел Ф.М. Достоевский.

Герой романа «Степной волк» (1927) немецкого писателя Германа Гессе размышляет над изменчивостью и сложностью человеческой «души»: «В действительности же любое “я”, даже самое наивное, – это не единство, а многосложнейший мир, это маленькое звездное небо, хаос форм, ступеней и состояний, наследственности и возможностей. А что каждый в отдельности стремится смотреть на этот хаос, как на единство и говорит о своем “я” как о чем-то простом, имеющем твердую форму, четко очерченном, то этот обман, привычный всякому человеку (даже самого высокого полета), есть, по-видимому, такое же требование жизни, как дыхание и пища. Обман этот основан на простой метафоре. Тело каждого человека цельно, душа – нет». И часто (далее размышляет повествователь) литературные герои в одном произведении суть разные стороны души самого писателя: «Кто посмотрит так, скажем, на “Фауста”, для того Фауст, Мефистофель, Вагнер составят

¹⁴ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1985. Т. 28. Кн. 1. С. 63.

¹⁵ Страхов Н.Н. Мир как целое. М., 2007. С. 195, 206–207.

¹⁶ Там же. С. 206.

некое единство, некое сверхлицо, и лишь в этом высшем единстве, не в отдельных персонажах, есть какой-то намек на истинную сущность души»¹⁷.

Об апологии человека мыслителями, писателями разных веков можно писать долго. Но можно привести и другие высказывания, проникнутые грустью, печалью при виде человека, ставшего «куклой», «ветошкой», «небокоптителем». Напомним только одно из них, принадлежащее создателю образа Плюшкина: «И до такой ничтожности, мелочности, гадости мог снизойти человек! мог так измениться! И похоже это на правду? Всё похоже на правду, всё может статься с человеком. Нынешний же пламенный юноша отскочил бы с ужасом, если бы показали ему его же портрет в старости»¹⁸. Образ Плюшкина включен в контекст размышлений повествователя об изменениях, которые произошли с ним самим: «...то, что пробудило бы в прежние годы живое движение в лице, смех и немолчные речи, то скользит теперь мимо, и безучастное молчание хранят мои недвижные уста. О моя юность! о моя свежесть!»¹⁹.

Человек в его *развитии*, в изменениях (связанных не только с возрастом), в идейных, нравственных исканиях – прерогатива изображения личности в литературе последних столетий. Отмечая перестройку образа человека в «романизированных» жанрах, М.М.Бахтин пишет о новой концепции личности: «Человек до конца невоплотим в существующую социально-историческую плоть. Нет форм, которые могли бы до конца воплотить все его человеческие возможности и требования, в которых он мог бы исчерпывать себя весь до последнего слова... <...> Всегда остаётся нереализованный избыток человечности, всегда остаётся нужда в будущем и необходимое место для этого будущего»²⁰.

¹⁷ Гессе Г. Избранное. М., 1977. С.260.

¹⁸ Гоголь Н.В. Мертвые души // Собр. соч.: В 6 т. М., 1959. Т.5.С. 133.

¹⁹ Там же. С. 115.

²⁰ Бахтин М.М. Эпос и роман. С.480.

Человек является предметом изучения многих наук: психологии, социологии, медицины, экономики, этнологии и др. Однако ни одна из них не дает о человеке целостного представления. Так, темпераменты, характеризующие «динамические особенности протекания психических процессов и поведения человека»²¹, – предмет изучения психологии; процесс социализации личности, выполнение ею социальных ролей находится в «ведении» социологии²²; физиологией «ведает» медицина и пр.

Односторонность подхода отдельных наук к человеку стремятся преодолеть *философы*. Как пишет А.Г. Спиркин, философия «всегда стремилась к постижению его целостности, прекрасно понимая, что простая сумма знаний частных наук о человеке не дает искомой сущности, и потому всегда пыталась выработать собственные средства познания человека и с их помощью выявить его место в мире. Философскую программу можно повторить вслед за Сократом: “Познай самого себя”»²³. Спиркин подчеркивает в человеке «целостное единство биологического (организменного), психического и социального уровней, которые формируются из двух – природного и социального, наследственного и прижизненно приобретенного»²⁴. Значима в науках о человеке, как подчёркивает А.Я. Эсалнек, традиция разграничения понятий *индивида* и *личности*, важнейшим отличительным свойством которой является *самосознание*²⁵. Хотя структура личного сознания отнюдь не повторяет структуру сознания общественного, в ней также можно обнаружить «дифференциацию и интеграцию разных форм и граней внутреннего мира» (традиционно сюда включают «нравственные, правовые, социальные, политические, религиозные взгляды и представления»)²⁶. И именно

²¹ Немов Р.С. Психология: В 3 кн. М., 2003. Кн.1.: Общие основы психологии. С. 394.

²² Кон И.С. Социология личности. М., 1967. С. 22–29.

²³ Спиркин А.Г. Философия. М., 2002. С.309.

²⁴ Там же. С.318.

²⁵ См.: Эсалнек А.Я. Типология романа. М., 1991. С. 10–16.

²⁶ Там же. С.16–17.

художественная литература представляет образ личности в целостности и взаимопроникновении различных сторон и граней сознания и самосознания.

История философии демонстрирует разнообразие учений о человеке, часто выдвигающих на первый план одно из его «измерений», что отражается и в художественной литературе (фатум наследственности в романах Э.Золя, тотальное влияние «среды» на личность во многих «физиологических» очерках середины XIX века, разного рода утопические концепции²⁷). Родственность философских учений и художественного творчества, в особенности его экзистенциальной проблематики, налицо.

Однако, в отличие от философии – «науки о всеобщем», «теоретического ядра мировоззрения»²⁸, художественная литература – вид *искусства*. В отличие от специализированного, одностороннего подхода к человеку в частных науках, от философской теоретической рефлексии о нём, художественная литература создает целостный *образ* человека – персонажа, лирического героя, повествователя и др. Ведь *общее* в искусстве передано через *индивидуальное*.

«Как всякое эстетическое явление, – пишет Л.Я.Гинзбург, – человек, изображённый в литературе, не абстракция (какой может быть человек, изучаемый статистикой, социологией, экономикой, биологией), а конкретное единство. Но единство, не сводимое к частному, единичному случаю (каким может быть человек, скажем, в хроникальном повествовании), единство, обладающее расширяющимся символическим значением, способное поэтому представлять идею»²⁹. Констатация эстетической природы художественного «человековедения» (если воспользоваться выражением М. Горького) и тезис о преображении действительности (в частности, об отличии персонажа от возможного прототипа), об огромной роли *домысла* и *вымысла* в творчестве писателя можно считать «аксиомами» теоретической поэтики.

²⁷ См.: Егоров Б.Ф. Российские утопии: Исторический путеводитель. СПб., 2007.

²⁸ Спиркин А.Г. Указ. соч. С.14 – 15. (Курсив наш. – Е.Д.)

²⁹ Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л., 1979. С.5.

Художественный образ, отражая действительность, как отмечает М.Н.Эпштейн в энциклопедической статье, «в той или иной степени наделён чувственной достоверностью, пространственно-временной протяженностью, предметной законченностью и самодостаточностью и другими свойствами единичного, реально бытующего объекта»³⁰. В то же время, не будучи реальным объектом, художественный образ «не просто отражает, но обобщает действительность, раскрывает в единичном, преходящем, случайном – сущностное, неизменно-пребывающее, вечное. Однако, в отличие от абстрактного понятия, образ нагляден, не разлагает явления на отвлеченно-рассудочные составляющие, но сохраняет чувственную целостность и неповторимость»³¹.

Целостность образов человека в литературе мотивирует широкое их использование в качестве примеров проявления тех или иных закономерностей учёными разных специальностей. Так, для психолога Б.М. Теплова жизнь Татьяны Лариной в пушкинском романе – «это замечательная история овладения своим темпераментом или, говоря другими словами, история воспитания в себе характера». Если в первой части романа Татьяна «может служить примером крайней чувствительности, впечатлительности, с одной стороны, и импульсивности – с другой», то в восьмой главе героиня – «человек с на редкость законченным характером»³². Пример, по-видимому, убедительный, но разве он исчерпывает смысл, заключенный в образе пушкинской Татьяны?

Для подтверждения своей теории немецкий психиатр К. Леонгард также обращается к анализу литературных произведений во второй части монографии «Акцентуированные личности» (1976). Среди рассматриваемых авторов – У. Шекспир, О. де Бальзак, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой и т.д.

³⁰ Эпштейн М.Н. Образ художественный // Литературный энциклопедический словарь. / Под общей ред. В.М.Кожеевникова и П.А.Николаева. М., 1987. С. 252. (Далее издание обозначается сокращенно: ЛЭС).

³¹ Там же.

³² Теплов Б.М. Заметки психолога при чтении художественной литературы // Вопросы психологии. 1971 № 6. С. 127, 129–130.

Леонгард рассматривает 12 типов характера (гипертимный, дистимный, циклоидный, возбудимый, застревающий, педантичный, тревожный, эмотивный, демонстративный, экзальтированный, экстравертированный, интровертированный) и предлагает анализ образов героев классической мировой литературы в соответствии с выдвинутой классификацией. Однако предложенный ученым анализ не отражает всей многогранности художественных образов.

Семиотики, исследующие невербальные системы знаков, широко опираются на изображение в художественной литературе «языков» жестов, взглядов, прикосновений, параречевых явлений (смех, слезы, речевые паузы и пр.). Так, Г.Е. Крейдлин своё описание «языка» жестов снабжает примерами из произведений Н.С. Лескова, М.Ю. Лермонтова, Л.Н. Толстого, В.В. Набокова и других писателей³³. Однако в книге учёного цитаты из художественных текстов, естественно, не претендуют на уяснение функции данных приёмов в художественном контексте, это только выразительные иллюстрации интересующей семиотика функции жестикуляции.

Как воспроизведение человеческой жизни во *всех* её проявлениях литература «поставляет» ценнейший материал для наблюдений и заключений учёных, специализирующихся в разных областях. В 1893 г. А.Н. Веселовский заметил: «История литературы напоминает географическую полосу, которую международное право освятило как *res nullius* [лат.: ничья вещь], куда заходят охотиться историк культуры и эстетик, эрудит и исследователь общественных идей. Каждый выносит из неё то, что может, по способностям и воззрениям, с той же этикеткой на товаре или добыче, далеко не одинаковой по содержанию. Относительно нормы не сговорились, иначе не возвращались бы так настоятельно к вопросу: что такое история литературы?»³⁴. С тех пор прошло более чем сто лет, а вопрос о специфике

³³ См.: Крейдлин Г.Е. Невербальная семиотика. М., 2004. С. 51–53, 58–59.

³⁴ Веселовский А.Н. Из введения в историческую поэтику // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989. С.42.

художественной литературы по-прежнему вызывает споры. Тем не менее общепризнанным является положение об *образе* как основной форме воплощения содержания в художественной литературе. Именно образность обычно и привлекает читателей.

В одном из самых ранних опытов художественной характерологии – в «Характерах» Феофраста (конец 4 в. до н.э.) – дефиниция скупости в очерке «Крохоборство» («Крохоборство – это мелочное корыстолюбие») представляет для современного читателя гораздо меньший интерес, чем проявления этого корыстолюбия в обычных житейских ситуациях, в поступках и речи персонажа. Иначе говоря, даже при самой односторонней типизации (персонажи Феофраста безымянны и в своём поведении демонстрируют только одно качество) описание характера отличается *образностью*. Крохобор в очерке Феофраста показан за обедом в складчину, где «он считает, кто сколько выпил кубков»; в отношениях с разбившим посуду слугой (хозяин «взыскивает с него стоимость, вычитая из харчей»); он «обшаривает весь дощатый пол», если жена уронила медяк; не позволяет никому съесть фигу из принадлежащего ему сада, или пройти через его поле, поднять «опадыши маслины или финика»; он возвращается с рынка домой, «ничего не купив»³⁵ и т.п. (перечислены 13 ситуаций). Создавая целых три очерка о скупцах (в книге есть ещё очерки «Скаредность» и «Подлокорыстие»), Феофраст прослеживает градацию скупости, в которой «мелочное корыстолюбие» – предел, дальше которого идти некуда. По мнению Г.А. Стратановского, крохобор «вошел в античную и мировую литературу и стал литературным типом, начиная с аристофановского «Богатства» и комедий Менандра вплоть до мольеровского Гарпагона и гоголевского Плюшкина»³⁶.

Лишён имени и аллегорический образ Скупости в первой части средневекового «Романа о Розе» (13 в.), написанной Гильомом де Лорисом.

³⁵ Феофраст. Характеры / Пер., ст. и примеч. Г.А.Стратановского. М., 2010. С.24–25.

³⁶ Стратановский Г.А. Феофраст и его «Характеры» // Феофраст. Указ. соч. С. 123.

Но в портрете, который герой романа увидел на садовой стене, переданы не сюжетные положения, но внешность и костюм некоего женского существа в их эмоциональном восприятии героем:

И рядом с Жадностью другое
Изображенье роковое
Узрел я: Скупости то лик.
Пред ней мой ужас был велик:
О, как страшна, как непригожа!
Худая, кости лишь да кожа;
Грязна, и нет лица старей,
И зелена вся, как порей.
Питаясь хлебом и водой,
Она казалась столь худой
И бледной, как бы уж мертва;
Лохмотьем стан прикрыт едва,
Как будто платье все в клочки
Ей растерзали псов клыки;
На ней вся юбка, боже мой,
Висела грязной бахромой;
Поверх накинута манто,
Как будто с нищего снято.
И не куница, просто смех,
Был выпущен овечий мех,
И той одежде двадцать лет.
Считает худшею из бед
Ведь Скупость платье сшить свое.
До смерти носит всё старье.
Мешок зажат у ней в руке,
Она умрет на том мешке,
Измучена стяжанья злом;

Завязан он таким узлом,
Что если надо вынуть грош,
Концов и в час не разберешь³⁷.

Эти особенности аллегорического изображения Скупости (как и других пороков) перешли впоследствии в жанр *моралите*, где соответствующий персонаж, в нищенском костюме, нес мешок с золотом.

Весьма любопытна также поэма немецкого сатирика Себастиана Бранта «Корабль дураков» (1494). Писатель-гуманист метко обличает пороки своих современников, среди которых особенно выделено стяжательство, корыстолюбие. «На исходе средних веков, в период быстрого подъёма городов и развития буржуазных отношений, резко бросался тот культ наживы, о котором писали многие сатирики и моралисты»³⁸. В создании образа Скопида преобладает *описание многократных действий персонажа, сопровождающееся рассуждением повествователя*:

Дурак пред вами — скопидом.
Стяжать, стяжать любым путем —
Цель его жизни, счастье в том.
Дурак — добро копящий скряга,
Ему его добро не в благо. / Кому богатства он откажет,
Когда в свой час в могилу ляжет?
Но тот ещё глупей стократ,
Кто промотать преступно рад
Всё, что на время во владенье
Дано ему от провиденья³⁹.

В сатирическом «зеркале» Бранта в виде целостного художественного образа представлены 53 порока, представленные конкретно, с

³⁷ Хрестоматия по литературе средних веков. Сост. Б.И. Пуришев, Р.О. Шор. М., 1953. С. 308.

³⁸ Пуришев Б.И. Предисловие // Брант Себастиан. Корабль дураков. М., 14.

³⁹ Брант Себастиан. Корабль дураков. М., 1976. С. 34-36.

использованием характерных бытовых реалий. Распространённость того или иного порока с занятиями, свойственными тому или иному *сословию*: так, он пишет «мздоимцах-чиновниках, о вороватых купцах и ремесленниках, о попах и монахах, прикрывающих свою волчью породу овечьей шкурой...»⁴⁰.

Образность, т.е. отражение предметов и явлений в их *целостности*, является атрибутом художественной литературы; во всех её родах, жанрах, стилях она составляет специфику художественного дискурса, как бы он ни был осложнён теоретической рефлексией в «интеллектуальном романе» – например, в романе Т. Манна, где «самые простые, каждодневные явления развёртываются в нечто сложное, неутомимая мысль художника вовлекает в повествование всё новые связи и ассоциации, предельно уплотняющие иотяжеляющие текст»⁴¹. На первом месте в любом художественном тексте всё равно остаётся образ. Приведём лишь несколько определений образа в последних изданиях: «Образ художественный, категория эстетики, характеризующая особый, присущий только искусству способ освоения и преобразования действительности»⁴²; «Образ художественный – одна из основных категорий эстетики и литературоведения, которая характеризует специфические соотношения внехудожественной действительности и искусства, процесса и результата художественного творчества как особой области человеческой жизнедеятельности. Прежде всего обращает на себя внимание конкретно-чувственная, индивидуально-предметная форма отражения объективной действительности в образе художественном»⁴³; «...целостность художественного образа, в котором *общее* просвечивает в *индивидуальном*, определяет пути анализа»⁴⁴; «Искусство – это *прежде всего* явление эстетическое. <....> Эстетическая деятельность – это прежде всего

⁴⁰ Пуришев Б.И. Указ соч. С. 16.

⁴¹ Днепров В.Д. Интеллектуальный роман Томаса Манна // Он же. Идеи времени и формы времени. М., 1980. С.307.

⁴² Эпштейн М.Н. Образ художественный // ЛЭС. С. 252.

⁴³ Гиришман М.М., Домащенко А.В. Образ художественный // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2008. С. 149.

⁴⁴ Чернец Л.В. Предисловие // Введение в литературоведение / Под ред. Л.В.Чернец. М., 2012. С.4.

созерцание единичных предметов, которые постигаются как нечто завершённое и целостное. Именно *целостность* воспринимаемого составляет главный источник его эстетического постижения»⁴⁵; «Поэтическое искусство – это мышление в образах. Образ – наиболее важный и непосредственно воспринимаемый элемент литературного произведения. <...> В современном литературоведении под художественным образом понимают воспроизведение явлений жизни в конкретно-индивидуальной форме. Цель и назначение образа – передать общее через единичное, не подражая действительности, а воспроизводя её»⁴⁶.

В контексте нашей работы, где основным исследуемым понятием выступает *тип персонажа* (и, соответственно, *типологическое* изучение персонажей), очень важно подчеркнуть *индивидуальность, неповторимость* образа человека (персонажа) в отдельном произведении. Ведь различны, как мы старались показать, даже образы, подчеркивающие одну и ту же, свойственную множеству людей в разные времена, черту характера – скупость (образы Крохобора у Феофраста, Скупости у Гильома де Лориса и Скопидома у Себастиана Бранта). Эти образы различны, но в то же время между ними есть «общее» (скупость), которое позволяет их объединить в одну группу.

Однако специфика художественной литературы, в её понимании современным литературоведением, *не сводится* к констатации образности. Во-первых, образы создаются не только в искусстве; наряду с художественными есть образы *иллюстративные, фактографические* (используемые в науке, публицистике, мемуарах и пр.), не заключающие в себе вымысла⁴⁷. Во-вторых (и это главное), вымысел в искусстве, приводящий к созданию системы образов, художественного мира в целом, не

⁴⁵ Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2009. С. 48–49.

⁴⁶ Ястребов А.Л. Художественный образ // Введение в литературоведение / под ред. Л.М. Крупчанова. М., 2005. С.39–40.

⁴⁷ См.: Поспелов Г.Н. Виды образности // Введение в литературоведение / Под ред. Г.Н. Поспелова. М., 1983. С.38–43.

самоцель, он позволяет писателю ярче передать то «общее», что видит писатель в жизни, в реальных людях.

Что же составляет «общее» для писателя? Этот вопрос, как известно, волновал ещё Аристотеля: «Общее состоит в том, что человеку такого-то характера следует говорить или делать по вероятности или по необходимости, – к чему и стремится поэзия, придавая [героям] имена; а единичное, например, что сделал Алкивиад или что с ним случилось»⁴⁸. По Аристотелю, характеры, хотя они и стоят на втором месте по своему значению в трагедии, в которой «самое важное – состав происшествий» (с.58), не синонимичны персонажам: «Действующее лицо будет иметь характер, если <...> в речи или действии обнаружит какое-либо направление воли, каково бы оно ни было...» (с.87). Философ предъявляет четыре требования к характерам в трагедии: нужно, чтобы они были *благородными* («и женщина может быть благородной, и раб, хотя, может быть, из них первая – существо низшее, а второй – вовсе ничтожное»), *подходящими* («например, можно представить характер мужественный, но не подходит к женщине быть мужественной или грозной»), *правдоподобными* и *последовательными* («даже если изображаемое лицо непоследовательно и таким представляется его характер, то в силу последовательности его должно представить непоследовательным») (с.87–88).

В «Риторике» Аристотеля о характерах говорится гораздо подробнее, но это характеры людей *в самой жизни*, а не литературных персонажей. Риторика как «способность находить возможные способы убеждения относительно каждого данного предмета»⁴⁹ обращена к ораторам, выступающим в суде или перед народом. Некоторые «способы убеждения, доставляемые речью», зависят, согласно Аристотелю, от «характера говорящего» (с.19), поэтому ораторам нужно знать страсти (виды *пафоса*) и

⁴⁸ Аристотель. Об искусстве поэзии / пер. В.Г. Апелльбота. М., 1957. С. 68. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страницы.

⁴⁹ Аристотель. Риторика // Античные риторики/собр. текстов, ст., коммент. и общая ред. А.А. Тахо-Годи. М., 1978. С. 19. Далее цитируется это издание с указанием страницы.

нравы («этнос») людей. В книге второй своей «Риторики» Аристотель дает пространный перечень *страстей* (гнев, милость, любовь, ненависть, страх, стыд, бесстыдство, благодеяние, сострадание, негодование, зависть, соревнование, презрение и др.), а также *нравов*, которые зависят от многих причин (возраст, происхождение, богатство, могущество, или обладание властью, счастье, или удача). Приводя примеры, Аристотель иногда ссылается на изображение страсти поэтами. Так, доказывая, что «с гневом всегда бывает связано некоторое удовольствие, вследствие надежды наказать, так как приятно думать, что достигнешь того, к чему стремишься», он вспоминает о гневе Ахилла в «Илиаде» и цитирует Гомера: «Много слаще, чем мёд, стекает он [гнев] в грудь человека, / После того же всё больше в груди разрастается дымом» (с.72–73). Но чаще примеры, подкрепляющие рассуждения, приводятся из жизни известных, реально существовавших людей.

В сущности, обзор страстей и нравов в «Риторике» Аристотеля, предшествующий анализу «способов убеждения», стилистических приёмов, – это трактат по психологии и этологии, близкий к другим его сочинениям по этике («Никомахова этика», «Евдемова этика»).

О «низких» характерах написал Феофраст, следуя принципу своего учителя: от определения понятия он переходит к примерам. Но это *многие* примеры поведения *одного* персонажа. По модели очерка «Крохоборство» он дал в книге «Характеры», как указано выше, 30 описаний различных пороков. Преимущественный интерес автора к черте характера, а не к её носителю, подчеркнут заглавиями, называющими тот или иной порок: «Ирония», «Льстивость», «Пустословие» и т.д. Однако после краткой дефиниции данной черты характера следует развернутое *изображение* порочного человека, предваряемое словами: «...а ироник вот какой человек», «А льстец вот какой человек», «Вот какой человек пустослов» и др. Затем описывается ряд житейских ситуаций, переданы поступки и слова персонажей, в совокупности создающие *образ*. В целом примеры поведения

героя позволяют видеть воочию именно высмеиваемый порок, хотя в некоторых случаях намекают и на какие-то иные качества персонажа. И.Н. Исакова по поводу очерка «Ворчливость» (в переводе Г.А. Стратановского, в другом переводе заглавие этого очерка – «Брюзга») заметила, что «благодаря примерам мы видим не брюзгу вообще, но брюзгу, живущего в древнегреческом городе, покупающего раба, слышим его выразительные реплики. Попробуем исключить из текста очерка название и дефиницию и судить о характере только по примерам – может быть, мы назовём героя не столько брюзгливым, сколько остроумным?»⁵⁰

Комментируя значение слова «характер» у Феофраста (и у Аристотеля), Г.А. Стратановский отмечает разницу между пониманием этого слова древнегреческими мыслителями и современным его значением: «В термине “характер” мы теперь <...> делаем акцент на личной особенности индивида, которая сообщает ему печать неповторимости, исключительности и действует как живая сила развития. Для грека же, наоборот, характер – это “штамп” для чекана монет, который никогда не предназначен для одного экземпляра), “тип”, “застывшая маска”. Оттого Феофраста не интересует “личность”, но всегда “тип”. Человеческая личность (индивидуум) в ее замкнутости и неповторимости не была у греков предметом научного исследования и целью поэтического изображения. Поэтому с нашей современной точки зрения “Характеры” Феофраста – это скорее типы, серия из тридцати зарисовок, в которых изображены типические носители какого-либо недостатка – льстец, болтун, скряга, хвастун, сплетник, сторонник олигархии и т.п. “Характер” рассматривается как нечто целостное, но статическое и показан только в своих внешних проявлениях, без психологического анализа»⁵¹. В этих суждениях Стратановский опирается и на исследования других знатоков античной

⁵⁰ Исакова И.Н. Литературный персонаж как система номинаций. М., 2011. С. 55.

⁵¹ Стратановский Г.А. Феофраст и его «Характеры» // *Феофраст. Характеры*. СПб., 2010. С.83–86.

литературы (И.М. Тронский, О.М. Фрейденберг, С.С. Аверинцев и др.). Соответственно, суждения Аристотеля о «характерах» в трагедии (о чем шла речь выше), с современной точки зрения, – это суждения о *типах*.

Обращение к ранним опытам изображения человека для нас важно вдвойне. Во-первых, потому, что напоминает о «ножницах» между поэтикой *теоретической* и *исторической*, изучающей определенные периоды национальных литератур, о меняющейся исторически семантике слов «характер», «тип» (а также «персонаж», «герой», о чем будет сказано ниже). Во-вторых, становится очевидным ранний интерес к *типологии* характеров людей и, соответственно, литературных персонажей.

Изображение человека как носителя одной черты характера предшествует в истории литературы – во всяком случае, в художественной этологии – воспроизведению многогранной личности. Впрочем, как замечает Стратановский, древнегреческая литература быстро развивалась, что хорошо видно при сопоставлении Феофраста и Менандра, его ученика. «Менандр заимствовал у Феофраста способ изображения характеров (нанизывание отдельных мелких черт), стремясь к большей их индивидуализации. Так, в комедии Менандра "Брюзга" в образе главного героя Кнемона объединяются отдельные черты нескольких типов Феофраста: грубияна (XV), неотёсанного (IV), крохобора (X), несносного (XX), подозрительного (XVIII)»⁵².

При огромных различиях в понимании и изображении человека в античной литературе и литературе последних столетий – различиях как в самих принципах изображения (сегодня редкий писатель озаглавит произведение определением характера героя: пусть читатель сделает вывод сам!), так и в самом понимании личности, – интерес к *типологии* персонажей сохраняется. Об этом наиболее очевидно свидетельствуют

⁵² Стратановский Г.А. Указ. соч. С.102–103. В скобках указаны порядковые номера очерков в книге Феофраста.

возникающие в литературе и в критике *номинации типов персонажей*, героев и антигероев времени, закрепляемые в литературном процессе, в статьях критиков, в разговорах читателей.

Пришедшее из лингвистики понятие «номинация персонажа» в настоящее время широко используется в литературоведении⁵³. Множественность номинаций в применении к *одному* персонажу (антропонимы и имена нарицательные, местоимения и тропы, перифразы) помогает писателям представить разные грани характера и сложность человеческого общения, как это убедительно показано И.Н. Исаковой, анализирующей систему номинаций Николенки Иртеньева в трилогии Л.Н. Толстого «Детство», «Отрочество», «Юность», Неточки Незвановой в одноимённой повести Ф.М. Достоевского. Исследовательница конкретно показывает, как на выбор номинации влияют «*социальный статус* героя (героини) и выполняемая им (ею) в данной ситуации *социальная роль; ситуация общения / обособления (уединения)* в разнообразии их типов); *форма речи* (повествование от лица рассказчика, речь персонажа прямая, косвенная, несобственно-прямая; при этом учитываются “зоны героя” в речи повествователя; принадлежность *точки зрения* рассказчику или какому-либо другому персонажу (учитываются, помимо идеологической прежде всего фразеологическая и временная точки зрения)»⁵⁴.

Нарицательное имя, выполняющее функцию номинации персонажа, «всегда предполагает классификацию объектов, связь называемого объекта с другими»⁵⁵. Но и антропонимы часто отсылают не только к денотатам, но и к *сигнификатам*. В особенности это очевидно в случае «говорящих имен» (Стародум, Вральман), а также в *прономинациях (автономасиях)*: так, А.П. Сумароков пишет о М.В. Ломоносове в своей «Епистоле II, о

⁵³ См. в особенности: *Савельева В.В.* Художественная антропология. Алматы, 1999 (гл. вторая: «Номинации в художественном тексте как источник моделирования образа-персонажа»); *Исакова И.Н.* Литературный персонаж как система номинаций. М., 2011.

⁵⁴ *Исакова И.Н.* Указ соч. С.154.

⁵⁵ Там же. С.21.

стихотворстве»: «Он наших стран Мальгерб: он Пиндару подобен...»⁵⁶, определяя тем самым вид поэзии, в котором особенно прославился русский поэт.

Номинации типов персонажей, естественно, всегда имеют своим референтом сигнификат, но одновременно указывают на конкретных персонажей. Их можно назвать номинациями-концептами (о чём будет подробнее сказано в конце этого раздела). И они требуют специального изучения.

Маленький человек, лишний человек, новый человек (номинация, известная ещё с древности и наполняющаяся каждый раз новым содержанием)⁵⁷, *мечтатель, подпольный человек, самодур, деловой человек, праведник, человек в футляре* – вот далеко не полный перечень известных номинаций типов литературных героев в русской литературе XIX века. Без характеристики этих типов, номинации которых введены самими писателями (Н.Г. Чернышевским, И.С. Тургеневым⁵⁸, Ф.М. Достоевским⁵⁹, А.Н. Островским⁶⁰, Н.С. Лесковым⁶¹, А.П. Чеховым⁶²), трудно представить

⁵⁶ Сумароков А.П. Стихотворения. Л., 1935. С. 193.

⁵⁷ Приведём выдержку из «Словаря латинских крылатых слов» Н.Т. Бабичева и Я.М. Боровского (М., 1982, с. 321): «**Номо novus**. Новый человек, в словоупотреблении древнеримской публицистики: человек незнатного происхождения, достигший высокого положения в обществе; в расширительном смысле – человек, выдвинувшийся благодаря своим личным качествам; иногда также в значении новичок в какой-либо области или человек новых взглядов, передовой человек». В русской литературе 19 в. антитеза новые люди / старые люди (а также «обыкновенные порядочные люди / особенный человек», «разумный эгоист») определяет расстановку персонажей в романе Н.Г. Чернышевского «Что делать? Из рассказов о новых людях» (1963). См. в частности: Лебедев А.А. Разумные эгоисты Чернышевского. М., 1973.

⁵⁸ В повести «Дневник лишнего человека» (1850) Тургенева главный герой-рассказчик Чулкатурин называет себя лишним человеком, доказывая самому себе точность такого определения. О типе «лишнего человека» см.: Манн Ю.В. «Лишний человек» // ЛЭС. С. 204; Хазова А.В. Тип «лишнего человека» в творчестве И.С. Тургенева // Русский язык и литература для школьников – 2011 - №5.

⁵⁹ Слово «мечтатель» присутствует в заглавии повести Достоевского «Белые ночи. Сентиментальный роман. Из воспоминаний мечтателя» (1848), в основном тексте безымянный герой подробно разъясняет Настеньке, почему он принадлежит к типу «мечтателя». «Подпольный человек» – определение типа, восходящее к «Запискам из подполья» Достоевского (1864). О данных типах в творчестве Достоевского, в частности, см.: Криницин А.Б. Исповедь подпольного человека. К антропологии Ф.М. Достоевского. М., 2001.

⁶⁰ См.: Чернец Л.В. Типы «самодура» и «делового человека» в пьесах А.Н. Островского // Русская словесность. 2014. № 5.

⁶¹ См.: Хализев В.Е. Праведники у Н.С. Лескова // Хализев В.Е. Ценностные ориентации русской классики. М., 2005.

историю литературы данного периода. Особого внимания заслуживает в этом плане творчество М.Е. Салтыкова-Щедрина, неистощимого в обозначении типов своих героев – часто образов собирательных или аллегорических: *господа ташкентцы, помпадур и помпадурши, пенкосниматели, премудрый пискарь* и многие другие⁶³. В аналогичной функции номинации типа персонажей с давних пор выступают *собственные имена*, ставшие *нарицательными* (о чём сказано выше). Вспомним заглавия произведений: «Российский Жилбаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова» В.Т. Нарезного, «Гамлет Щигровского уезда», «Степной король Лир» И.С. Тургенева, «Леди Макбет Мценского уезда» Н.С. Лескова.

Писатели нередко в самих текстах художественных произведений (в рассуждениях повествователя или персонажа) относят того или иного героя к определённому типу, подчеркивают заключённое в образе обобщение. Создавая образы героев «Мёртвых душ», Гоголь в пространных рассуждениях отмечает, что у Чичикова, Манилова, Коробочки, Ноздрева, Собакевича, Плюшкина немало духовных родственников – «*небокоптителей*». От рассказа о данном персонаже он переходит к характеристике многих похожих на него людей: «Один бог разве мог сказать, какой был характер Манилова. Есть род людей, известных по имени: люди так себе, ни то ни сё, ни в городе Богдан, ни в селе Селифан, по словам пословицы»⁶⁴; «Может быть, станешь даже думать: да полно, точно ли Коробочка стоит так низко на бесконечной лестнице человеческого совершенствования? Точно ли так велика пропасть, отделяющая её от сестры её, недосыгаемо огражденной стенами аристократического дома <...>?» (с.61); «Ноздрев ещё долго не выведется из мира. Он везде между нами и,

⁶² См.: Келдыш В.А. О «Мелком бесе» // Сологуб Ф.К. Мелкий бес. Томск, 1990; Чернец Л.В. Человек в футляре: литературный тип и его вариации // Русская словесность. 2014. № 2.

⁶³ См.: Ольминский М.С. Щедринский словарь. М., 1937; Покусаев Е.И. О собирательных типах салтыковской сатиры // Покусаев Е.И. Статьи разных лет. Саратов, 1989; и др.

⁶⁴ Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 6 т. М., 1959. Т.5. С.24.

может быть, только ходит в другом кафтане; легкомысленно – непроницательны люди, и человек в другом кафтане кажется им другим человеком» (с.75); «Родился ли ты [речь идёт о Собакевиче. – Е.Д.] уж так медведем, или омедведила тебя захолустная жизнь, хлебные посевы, возня с мужиками, и ты чрез них сделался то, что называют: человек-кулак? Но нет: я думаю, ты всё был бы тот же, хотя бы даже воспитали тебя по моде, пустили бы в ход и жил бы ты в Петербурге, а не в захолустье» (с.110).

Особую группу номинаций типов персонажей составляют так называемые «говорящие» собственные имена, традиция использования которых восходит к древности, в частности к античной литературе. Она господствовала в русском классицизме, а в комических жанрах к «смешным» антропонимам широко прибегают писатели вплоть до настоящего времени⁶⁵.

Не требует особых доказательств то, что гоголевские типы возникли не в результате логической классификации: если Манилова ещё можно – и то с большой натяжкой – противопоставить Собакевичу (бесхозяйственный / хозяйственный, щедрый / прижимистый, доброжелательный / всех ругающий, глупый / проницательный и т.п.), то Коробочка, Ноздрев, Плюшкин являют собой органичное, но трудно объяснимое логически сочетание разных качеств.

В.Ф. Переверзев в исследовании «Творчество Гоголя» (1914), подходя к гоголевским комическим персонажам с социологических позиций, видел во всех них «общее», связанное с социальной психологией помещичьего класса: «ведь все его образы родились под одной звездой душевладения, все вышли из одной поместной среды, а родственность происхождения немыслима без некоторой родственности характеров»⁶⁶. Их объединяет «объективная и субъективная бессмыслица жизни» (с.122), Именно она

⁶⁵ См.: *Кржижановский С.Д.* Писательские «Святцы» Чехова // *Собр. соч.: в 5 т.* Спб., 2006.

⁶⁶ *Переверзев В.Ф.* Гоголь. Достоевский. Исследования. М., 1982. С. 121. Далее издание цитируется с указанием страницы.

вызывает смех у читателя, ведь «они копят небо, воображая, что они солят землю» (с.122).

В частности, Плюшкин, согласно Переверзеву, смешон именно вследствие *бессмыслицы* своей скупости: «представьте себе, что он узнал всю нелепость своего скряжничества, и перед нами предстанет не комическое, а трагическое лицо» (там же). Как характер Плюшкин – «вполне определённая величина, связанная с вполне определённой средой, с определёнными бытовыми условиями и определённым хронологическим моментом. Если вы современного скупца определите Плюшкиным, вы ошибётесь: современный скряга гораздо ближе к диккенсовскому Скруджу [герою “Рождественской песни“. – Е.Д.], а Скрудж и Плюшкин мало похожи друг на друга. Если бы вы скупца из разночинной среды назвали Плюшкиным, вы были бы очень далеки от истины: тип такого скупца – господин Прохарчин Достоевского, а между Прохарчиным и Плюшкиным целая пропасть. Плюшкин – тип русского скряги-помещика крепостной поры, фигура слишком даже бытовая и конкретно-индивидуальная, а не воплощение отвлечённой психологической черты» (с.119).

Но почему же гоголевские помещики наделены разными страстями, разными «отвлечёнными психологическими чертами»? Почему Плюшкин скуп, а Манилов – «гениальный, исчерпывающий художественный образ *чувствительного* небокопителя» (127), Ноздрёв – «единственный гениально законченный тип *активного* копителя неба» (с.140), Собакевич – «точка, где сходятся все лучи *рассудительного* небокопителства» (с.152)? (курсив везде наш. – Е.Д.). И почему другие исследователи, не говоря уже о читателях, часто выстраивают в один ряд Плюшкина, Гарпагона («Скупой» Мольера), папашу Гранде («Евгения Гранде» Бальзака), Скруджа и даже Крохобора (Феофраст), вполне отдавая себе отчёт в различии конкретно-исторической, социальной, национальной почвы появления этих персонажей?

Типология гоголевских героев, предложенная Переверзевым, выстроенные им ряды вариаций одного типа (так, к «чувствительным небокоптителям» отнесены, помимо Манилова, Иван Фёдорович Шпонька, Иван Иванович Перерепенко, Афанасий Иванович Товстогуб, Подколесин, Тентетников) показывают, что, при всей убедительности многих суждений и тонких наблюдений исследователя, на чисто социологической основе типологию персонажей построить невозможно. Исследователь *volens nolens* различает гоголевских «небокоптителей» и по «отвлечённым психологическим чертам» – по темпераменту и другим особенностям. Как отмечает Л.В.Чернец, «при классификации индивидуальных характеров, созданных ”широким гением” Гоголя, ученый неоднократно апеллирует к натуре человека, что видно уже по подзаголовкам соответствующих глав: *небокоптители чувствительные, активные, рассудительные, комбинированные*. Некоторые же суждения Переверзева вплотную подводят к мысли о возможности перекрестной классификации»⁶⁷. К таким суждениям относятся, например, следующие: «Создавши образы Манилова, Ноздрева и Собакевича, Гоголь показал, во что обращаются чувство, воля и разум – три основных способности духа – в условиях праздного и ненужного существования» (с.162); «Из Ноздрева никогда не получится Тентетников» (с.145).

Опыты типологии персонажей в произведениях одного писателя, тем более в творчестве многих писателей (входящих в одно литературное направление, представляющих один период развития национальной литературы) убеждают как в актуальности самого понятия «тип персонажа»⁶⁸, так и в несоответствии односторонних психологических или социологических классификаций целостности образа человека в литературе.

⁶⁷ Чернец Л.В. Судьбы теоретической поэтики в российском литературоведении (вторая половина XIX – начало XX в. // Живая мысль. К 100-летию со дня рождения Г.Н.Поспелова / Редкол.: П.А.Николаев, М.Л.Ремнева, Л.В.Чернец, А.Я. Эсалнек. М., 1899. С. 183.

⁶⁸ См., в частности, работы по типологии персонажей в творчестве русских писателей 19 века, названные в сносках №№ 37–42, а также: Маркович В.М. Человек в романах И.С.Тургенева. Л., 1975; Кулешов В.И. Натуральная школа в русской литературе XIX века. М., 1982 (раздел

К примеру, классификация *темпераментов* (сангвиник, холерик, флегматик, меланхолик), восходящая к Гиппократу, Галену и расширенная И.П. Павловым до 24 типов⁶⁹, безусловно, значима при изображении персонажа. Однако обычно эта краска выбирается писателем как способствующая проявлению его общественного поведения (не случайно Обломов – флегматик, в отличие от холерика Печорина). То же можно сказать о выделении немецким психологом Эрнстом Кречмером в труде «Строение тела и характер» (1927) четырёх типов конституции человека (*астенический, атлетический, пикнический, диспластичный*), каждый из которых, по его выводам, связан со свойствами психики и даже со склонностью к определенным психическим заболеваниям⁷⁰. Так ли часто учитывают писатели эту связь (если она действительно существует), известна ли нам, например, «конституция» Поприщина или Голядкина?

Широко известно деление психоаналитиком К.Г. Юнгом людей по степени общительности на *экстравертов* и *интровертов*: «Рассматривая течение человеческой жизни, мы видим, что судьбы одного обуславливаются объектами его интересов, в то время как судьбы другого – прежде всего его собственной внутренней жизнью»⁷¹. Однако так называемый «диалог глухих» появляется в литературе поздно, в основном в «новой драме» конца 19 – начала 20 вв., с её пристальным вниманием к проблеме одиночества, разобщенности людей («Одинокое» Г. Гауптмана, «Чайка» Чехова).

По мнению психологов, *характер* как «совокупность устойчивых черт личности, определяющая отношение человека к людям, к выполняемой

«Темы и герои»); Эсалнек А.Я. Типология романа. М., 1991; Гуторов А.М. Герой времени – Человек времени. Проблемы эволюции и духовного своеобразия (На материале русской литературы XIX века). Харьков, 1992; Хализев В.Е. Типология персонажей и «Капитанская дочка»; Праведники у Лескова // Хализев В.Е. Нравственные ориентации русской классики. М., 2005; Савинков С.В., Фаустов А.А. Аспекты русской литературной характерологии. М., 2010; Чернец Л.В. Персонажи // А.Н.Островский. Энциклопедия. Кострома – Шуя, 2012; и др.

⁶⁹ См.: Нуркова В.В., Березанская Н.Б. Психология. М., 2009. С. 499–501.

⁷⁰ См.: Там же. С. 496–497.

⁷¹ См.: Юнг К.Г. Психологические типы // Психология индивидуальных различий. М., 1982. С.200.

работе»⁷², начинает формироваться рано и приобретает относительно устойчивую форму в подростковом возрасте. Народная педагогика это хорошо знает: «Посеешь привычку – пожнешь характер». Но жанр «романа воспитания», прослеживающий формирование характера, возникает лишь в XVIII веке.

Предпринимаются попытки классификации характеров и в *социологии*. Отношение человека к миру, обществу и нравственным ценностям легло в основу типологии, принадлежащей немецкому социологу Э. Фромму. «Социальный характер содержит <...> выборку черт, существенное ядро структуры характера большинства членов группы, которое сложилось в результате основного опыта и способа жизни, общего для этой группы»⁷³. Фромм выделяет три типа социального характера, определяющие мышление и действия индивидов в обществе: *мазохист-садист*, *разрушитель* и *конформист-автомат*. Однако вряд ли подобная классификация может претендовать на исчерпывающий анализ личности.

Еще раз напомним, что в своих классификациях психологи, психиатры, социологи, этнологи зачастую опираются не только на результаты своих исследований и наблюдений над людьми, но и на *образы* художественной литературы, не претендуя, конечно, на целостную характеристику героев. Вообще применение к персонажам сугубо психологических или социологических характеристик, по-видимому, иллюстрирует лишь некоторые общие закономерности, но не раскрывают *особенное* в творчестве. Например, в истолковании В.Ф. Переверзевым творчества И.А. Гончарова остаётся огромный зазор между психологическими преломлениями буржуазного «бытия» в поведении «неудачников» (Александр Адуев, Обломов, Райский) и различиями между этими героями; то же можно сказать и об объединяемых исследователем в одну группу

⁷² Немов Р.С. Психология: В 3 кн. М., 2003. Кн.1. С. 405.

⁷³ Фромм Э. Характер и социальный прогресс // Психология личности: Тексты. М., 1982. С.

успешных «дельцах» (Петр Адуев, Штольц, Тушин), идущих в ногу с Временем⁷⁴. Налицо сильная редукция, упрощение сложных характеров, продолжающих живо интересовать и читателей-потомков, находящих что-то своё в героях, созданных писателем позапрошлого века.

Подчёркивая роль мирозерцательно-эстетических эмоций в процессе восприятия и интерпретации произведения, В.Е. Хализев отмечает неадекватность этим эмоциям односторонних обобщений в подобных типологиях, сближая в данном отношении различные по своей методологии научные школы. По мнению учёного, неплодотворны как «нерефлексивные реакции на искусство» (например «мотивенно-благоговейные»), так и «холодно-дистанционные», немирозерцательные суждения с установкой на превращение эстетического объекта в вещь как повод для собственно интеллектуальных построений. Такого рода суждения, принципиально внеоценочные, преобладают в работах формальной и вульгарно-социологических школ, а также у представителей неомифологического литературоведения и структурализма. Здесь интерпретация или исключается из сферы научной проблематики (формальная школа или структурализм), или редуцируется до экспликации отдельных аспектов смысла: социально-конкретных в резко суженном значении (вульгарная социология), либо, напротив, универсальных, надысторических (фрейдизм и юнгианство в литературоведении). Герменевтические и диалого-личностные аспекты гуманитарного знания в этих случаях применения себе не находят»⁷⁵.

О соответствии «общего» (т.е. черты характера или устойчивого сочетания свойств, выделенных писателем в персонаже) структуре художественного образа давно размышляли и теоретики литературы, и сами писатели. Широко известны слова В.Г. Белинского: «...видят, что искусство и наука не одно и то же, а не видят, что их различие вовсе не в содержании, а

⁷⁴ См.: *Переверзев В.Ф.* К вопросу о монистическом понимании творчества Гончарова // *Переверзев В.Ф.* Гоголь. Достоевский. Исследования. М., 1982. С.382–405.

⁷⁵ *Хализев В.Е.* Интерпретация и литературная критика // Проблемы теории литературной критики / Сб. ст. под ред. *П.А.Николаева* и *Л.В.Чернец*. М., 1980. С. 73.

только в способе обрабатывать данное содержание. Философ говорит силлогизмами, поэт – образами и картинами, а говорят оба они одно и то же. Политико-эконом, вооружась статистическими числами, *доказывает*, действуя на ум своих читателей или слушателей, что положение такого-то класса в обществе много улучшилось или много ухудшилось вследствие таких-то и таких-то причин. Поэт, вооружась живым и ярким изображением действительности, *показывает*, в верной картине, действуя на фантазию своих читателей, что положение такого-то класса в обществе действительно много улучшилось или ухудшилось от таких-то и таких-то причин. Один *доказывает*, другой *показывает*, и оба *убеждают*, только один логическими доводами, другой – картинами. Но первого слушают и понимают немногие, другого – все»⁷⁶.

Но может ли *способ обработки* содержания не зависеть от самого этого *содержания*? В 1950–1970-е годы в советском литературоведении шла оживлённая дискуссия о специфике искусства. Процитированное выше суждение Белинского поднималось на щит сторонниками концепции, сводившей эту специфику к *образности*. Так, Г.А. Недошивин, апеллируя к авторитету Белинского, считал, что «искусство познает действительность в образах, в то время как наука познает её в понятиях»⁷⁷.

Однако большинство теоретиков стремились не просто констатировать образность, но вывести её из *особого содержания* искусства. Выдвигались различные концепции: в искусстве видели выражение *эстетического* отношения художника к действительности (Л.Н. Столович⁷⁸, А.И. Буров⁷⁹); проявление «*непосредственного идеологического познания жизни*, которое осуществляется в обобщенных представлениях, создаваемых с помощью понятий» (Г.Н. Пospelов)⁸⁰; предлагались и другие теории.

⁷⁶ Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года // Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1956. Т.10. С. 311.

⁷⁷ Недошивин Г.А. Очерки теории искусства. М., 1953. С.14.

⁷⁸ См.: Столович Л.Н. Эстетическое в действительности и искусстве. М., 1959.

⁷⁹ См.: Буров А.И. Эстетическая сущность искусства. М., 1957.

⁸⁰ Пospelов Г.Н. Эстетическое и художественное. С. 198.

Не рассматривая здесь сложный и до сих пор дискутируемый вопрос о специфике содержания искусства (эстетической, идеологической или какой-то иной), отметим убедительность тезиса, выдвинутого Пospelовым, о *нетеоретическом* уровне общественного сознания как основном источнике содержания искусства: «Основой художественного творчества, основным источником его содержания, действительно, является непосредственное идеологическое познание жизни, идеологическое “миросозерцание” художника. Но и идеологические теории, созданные самим художником или каким-либо путём усвоенные им, также имеют своё значение в процессе художественного творчества»⁸¹.

Философы называют нетеоретический уровень общественного сознания «обыденным», или «обыденно-практическим», по-разному его оценивая. Так, А.К. Уледов видит различие между «обыденным» и «теоретическим» сознанием в том, что «первое как бы останавливается на поверхности явлений, его обобщения неглубоки, а второе стремится проникнуть в самую сущность явлений, раскрыть закономерности их существования и развития», теоретическое сознание – «обобщение более высокого порядка, чем обыденное, и оно выступает в виде определённой концепции, системы взглядов»⁸². Нам ближе точка зрения А.Г. Спиркина, согласно которой «обыденно-практическое сознание» дополняет «теоретическое», поскольку обладает таким «качеством, как полнота и цельность жизнеощущения»⁸³.

Эти, казалось бы, давние споры и оценки имеют прямое отношение ко дню сегодняшнему, когда ключевым словом при изучении художественного мышления и восприятия искусства становится слово «концепт». В современной гносеологии всё прочнее утверждается мысль о том, что не теоретические взгляды писателя являются основным источником создания

⁸¹ Там же.

⁸² Уледов А.К. Структура общественного сознания. М., 1968. С.45.

⁸³ Спиркин А.Г. Философия. М., 2002. С. 649.

произведения (при всей их важности), но *обыденное сознание*, отражающее действительность в концептах (от лат. *conceptus* – понятие). Термин восходит к средневековым спорам между *реалистами, номиналистами и концептуалистами*⁸⁴.

Актуализации слова *концепт* (в значении, не синонимичном понятию) в современной когнитивной теории способствуют, очевидно, и некоторые наблюдения и теории, *ограничивающие* сферу образности в художественном тексте.

Так, в начале 20 века представитель психологической школы в литературоведении Д.Н. Овсянко-Куликовский разграничивал два вида искусства: в собственном смысле (образное) и «искусство, в котором образы могут иметь место, но природа которого не сводится к понятию образного мышления»⁸⁵. По мнению учёного, в шедевре Пушкина «Я вас любил. Любовь ещё, быть может...» образов «совсем нет – не только в смысле образов познавательных, но и вообще – в смысле отдельных, конкретных представлений»⁸⁶.

Если понимание образа как прежде всего средства познания (в традиции, идущей от А.А. Потебни) можно оспорить, то нельзя не замечать растущей роли рассуждений, излагающих некую теорию, в ряде жанров литературы 19–21 вв. В упомянутой выше работе «Интеллектуальный

⁸⁴ В отличие от средневековых «реалистов», считающих, что универсалии (общие понятия) «существуют реально и независимо от сознания», а также от «номиналистов», утверждающих, что «универсалии существуют только в мышлении», «концептуалисты» полагали, что «в единичных предметах существует нечто общее, на основании чего возникает концепт, выраженный словом. В средневековой философии образец подобного решения проблемы универсалий выдвинул Абельяр» (Философский энциклопедический словарь. М., 1983. С. 569, 440, 278). Данный спор, имевший множество аспектов и оттенков (так, были *крайние* и *умеренные* номиналисты и пр.), отражал сложность гносеологических проблем и восходил к античной философии (Платон versus Аристотель). В.В. Соколов в книге «Средневековая философия» (М., 1979, с. 162–166) подчеркивает критику Пьером Абеляром (1079–1142) «схоластического реализма» и одновременно «крайнего номинализма», отвергавшего всякую объективность «общего», отмечает, что «его учение увеличивало уверенность человека в своих познавательных силах» и что оно получило дальнейшее развитие в истории философии.

⁸⁵ Овсянко-Куликовский Д.Н. Теория поэзии и прозы (Теория словесности). М., 2010. С. 9.

⁸⁶ Там же. С. 43.

роман Томаса Манна» В.Д. Днепров отмечает, что автор «Доктора Фаустуса» и «Волшебной горы» «вводит в свои романы подробнейшие изложения взглядов современной науки, растягивая эти научно-лирические отступления на десятки страниц и уснащая их красками специальной терминологии из разных областей знания. <...> Мысль, как она выразилась в образах, писатель тут же переводит на понятия, но эти, если употребить чудесное выражение Белинского, “осердеченные понятия“, проникнутые страстью и внутренним борением понятия оказываются вместе с тем необходимым продолжением и завершением образа – без них самый образ у Манна принципиально неполон. Понятие непрерывно догоняет фантазию. Переход образа в общую мысль и общей мысли снова в образ составляет принцип оригинального стиля Томаса Манна»⁸⁷.

И в этих переходах от образа к понятию и обратно, по мнению В.Д. Днепров, Манн не одинок: «При всём различии взглядов Шоу, Франса, Мартена дю Гара, Роллана, Уэллса – всем им свойственна одна общая черта: они рассматривают в своих произведениях не только факты, но и идеи времени, они чувствуют, как соприкасаются теории с исторической жизнью человечества»⁸⁸.

Развитие «интеллектуального романа», «драмы идей», «лирики мысли» в последние столетия, по-видимому, также способствует уточнению «языка» литературы. Хотя, конечно, главным в этом «языке» по-прежнему остаётся *художественный образ*.

Что же такое концепт в современных гуманитарных науках? Приведём определение Ю.С. Степанова, получившее широкое признание, несмотря на его метафоричность (а может быть, благодаря ей): «Концепт – это как бы сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. И, с другой стороны, концепт – это то, посредством чего человек – рядовой, обычный человек, не “творец

⁸⁷ Днепров В.Д. Идеи времени и формы времени. Л., 1980. С. 307, 309.

⁸⁸ Там же. С.313.

культурных ценностей” – сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее»⁸⁹. Концепт следует отличать от понятия. Он как бы вбирает в себя то, что принадлежит строению понятия, но при этом «в структуру концепта входит всё то, что и делает его фактом культуры – исходная форма (этимология); сжатая до основных признаков содержания история; современные ассоциации; оценки и т.д.»⁹⁰.

Согласно В.Г. Зусману, концепт имеет двухуровневую структуру. Это «одновременно и индивидуальное представление, и общность»⁹¹. Подобное рассмотрение концепта позволяет сблизить его с художественным образом, который также включает в себе общее и конкретное. «Смысловое колебание между понятийным и чувственным, образным полюсами делает концепт гибкой, универсальной структурой, способной реализовываться в дискурсах разного типа»⁹².

Н.В. Володина, рассматривая применение в литературоведении понятия «концепт», отмечает, с одной стороны, близость концептов и понятий: оба замещают предмет и несут в себе обобщение. Различие же заключается в том, что содержание понятия объективно и добыто рациональным мышлением, тогда как суть концепта отражает всю полноту ментальности: он этноспецифичен и субъективен, возникает в «речи», а не в «языке» (согласно дихотомии, введённой Ф.де Соссюром). В литературоведении концепт – это и «некая идеальная сущность», и её реализация в художественном образе. «Концепт в литературе всегда реализован в образах, но не всякий образ участвует в создании концепта. Он должен обладать инвариантным смыслом и нести в себе отсвет ментальности

⁸⁹ Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры: Изд. 3-е, испр. и доп. – М., 2004. С. 43.

⁹⁰ Там же.

⁹¹ Зусман В. Г. Концепт в системе гуманитарного знания // Вопросы литературы. Май-апрель 2003. С. 4.

⁹² Там же. О концептах применительно к литературоведению см. также: Аскольдов С.А. Концепт и слово; Лихачёв Д.С. Концептосфера русского языка // Русская словесность. Антология / Под общей ред. В.П. Нерознака. М., 1997; Прохоров Ю.Е. В поисках концепта. М., 2009; и др.

народа; носить "имя"; иметь устойчивый, повторяющийся характер (образ может быть единичным) и манифестировать знаковые явления в культуре. В литературном концепте, в отличие от образа, доминирующим оказывается именно инвариантный смысл, который получает в каждом конкретном случае индивидуально-творческую реализацию. Концепт создается при участии автора, но реконструируется читателем (критиком, исследователем)»⁹³.

В качестве рабочего определения концепта предложено следующее: «смысловая структура, воплощённая в устойчивых образах, повторяющаяся в границах определённого литературного ряда (в произведении, творчестве писателя, литературном направлении, периоде, национальной литературе), обладающая культурно значимым содержанием, семиотичностью и ментальной природой»⁹⁴.

Соглашаясь с этим определением, хотелось бы уточнить: образы, в которых «повторяется смысловая структура», обладают устойчивостью, но всё же они не идентичны. Ведь речь идёт об *инварианте* и *вариантах* (*вариациях*), что очевидно из всего контекста суждений Н.В. Володиной, а также из приводимых ею примеров. Так, образ Базарова в романе Тургенева «Отцы и дети» уникален, но одновременно «может быть интерпретирован как концепт "нигилист", если фигуру Базарова рассматривать в определённом литературном ряду (антинигилистический роман и т.д.), в контексте нигилизма как характерного явления русской общественной жизни 1860-х годов, а также представлений о нем, закрепившихся в общественном сознании. Образ Базарова и концепт "нигилист", безусловно, имеют общее поле значений, но также и самостоятельные смысловые и эстетические ориентиры»⁹⁵.

⁹³ Володина Н.В. Концепты, универсалии, стереотипы в сфере литературоведения. М., 2010. С. 10.

⁹⁴ Там же. С. 19.

⁹⁵ Там же. С. 10–11.

Среди выделенных Н.В. Володиной концептов названы многие типы персонажей, характерные для русской литературы и культуры XIX и отчасти XX веков, составляющие основной предмет и нашего исследования: «“маленький человек”, “лишний человек”, “деловой человек”, “новый человек”, “русский европеец”, разночинец и т.д.; тип национального характера: в русской литературе – “смирный тип”, “гордый тип” (Ап. Григорьев) и т.д.; эпохальный характер: люди сороковых годов (XIX в.), шестидесятники (применительно к поколению людей XIX и XX вв.), советский человек и т.д.»⁹⁶.

Подход к типам персонажей как к концептам обоснован. Всё же в нашей работе мы используем традиционный, привычный для писателей, критиков, читателей термин «тип персонажа», обозначающий один из видов концепта.

К концептосфере в литературной Вселенной относятся не только типы персонажей, но и многое другое. Среди названных Н.В. Володиной концептов – «этические, духовные, религиозные сущности (ценности): вера, судьба, истина, честь и т.д.»⁹⁷. Можно назвать целый ряд исследований концептов, посвященных таким ценностям. Например, М.В. Мухина обоснованно считает «дворянское гнездо» концептом русской культуры, «имя» которому дал Тургенев. «Именно с началом гибели усадьбы и угасания дворянской культуры (во второй половине пятидесятих годов XIX в. крестьянская реформа становится неизбежной, а после 1861 г. меняется социальный статус владельцев поместий) “дворянское гнездо” канонизируется и вызывает ностальгические, элегические переживания. И это существенный шаг, потому что “концепты не только мыслятся, они переживаются“»⁹⁸. Взятые в кавычки слова – цитата из вышеназванной статьи Ю.С. Степанова

⁹⁶ Там же. С. 20.

⁹⁷ Там же.

⁹⁸ Мухина М.В. О концепте «дворянское гнездо» // Сравнительное и общее литературоведение. Сб. ст. молодых ученых / Под ред. Л.В. Чернец, Н.А. Соловьёвой, Н.З. Кольцовой. М., 2008. Вып. 2. С.67.

«Концепт». В ряде статей, вошедших в его книгу «Константы: словарь русской культуры», анализируются духовные, нравственные проблемы и ценности, формулировка которых ассоциируется прежде всего с их утверждением в литературе («правда и истина», «отцы и дети», «помогай бедным...», «весь мир – театр»).

В заключение поясним значения терминов, используемых при анализе персонажной сферы эпических и драматических произведений. В центре внимания для нас по-прежнему остаётся *тип персонажа*. Понимание данного концепта сильно осложнено коннотациями, возникавшими в истории литературы разными традициями словоупотребления.

Для современного читателя привычно представление о человеке как главном предмете искусства, его ядре. И сейчас «восприятие любого художественного произведения предусматривает опору и ориентацию на антропологический принцип, т.е. принцип понимания и объяснения человека»⁹⁹. Однако персонажи как характеры далеко не сразу стали осознаваться в качестве главного предмета художественного познания. Антропологизм в литературе утверждался постепенно и с трудом (подробнее об этом будет сказано в следующем разделе данной главы).

При анализе персонажной сферы эпических и драматических произведений в современном русском литературоведении используются многие понятия и термины. Наиболее известные из них: *персонаж, герой, действующее лицо, образ, характер, тип (типический характер), архетип*. К этому ряду терминов необходимо, с нашей точки зрения, добавить *тип персонажа*.

Разветвленная терминология отражает сложность и многоаспектность проблематики. В конце XX – начале XXI вв. появился целый ряд литературоведческих словарей, энциклопедий, учебников по теории

⁹⁹ Эсалнек А.Я. Антропологический принцип в изучении романа // Художественная антропология. С. 35.

литературы, в которых есть существенные расхождения в трактовке перечисленных выше терминов¹⁰⁰.

Остановимся на их основных *современных* значениях, попутно указывая на некоторые устойчивые коннотации, связанные с этимологией слова, с историей термина.

Начнем с терминов, вероятно, самых частотных: *персонаж*, *герой*, *действующее лицо*. Сейчас они обычно употребляются как синонимы, как слова взаимозаменяемые, обозначающие любого субъекта (*им может быть не только человек, но и животное, вещь, если они действуют, разговаривают и пр.*) в мире произведения. Семантически самый нейтральный из этих терминов – *персонаж*, поскольку об этимологии (лат. *persona* – сначала маска, преимущественно театральная, потом «театральная роль» и, наконец, «лицо», «личность»¹⁰¹) при его употреблении обычно не вспоминают, в отличие от слова *герой*, которое в Древней Греции обозначало полубога (Ахилл, Геракл) и широко использовалось и используется за пределами литературы. Появление *литературных* героев, далеких от какого-либо героизма, в русской литературе на рубеже XVIII – XIX вв. долго шутливо комментировалось писателями и провоцировало словесную игру¹⁰². Вспомним ироническую характеристику Чичикова повествователем: «Очень сомнительно, чтобы избранный нами *герой* понравится читателям. Дамам он не понравится, это можно сказать утвердительно, ибо дамы требуют, чтоб *герой* был решительное совершенство, и если какое-нибудь душевное или телесное пятнышко, тогда беда!»¹⁰³ (курсив наш. – Е.Д.). Но уже давно выражения «комический герой», «герой сатиры» и пр. не воспринимаются как оксюмороны. Разведение же

¹⁰⁰ Эти расхождения специально рассмотрены в статье Л.В.Чернец «Персонажная сфера литературных произведений: понятия и термины» (в сб. «Художественная антропология». С. 22 – 35).

¹⁰¹ См.: Черных А.Я. Историко-этимологический словарь: В 2 т. М., 1994. Т.2.С. 24.

¹⁰² Об истории термина «герой литературный» см.: Арапова Н.С. Герой; Чернец Л.В. Герой и героиня в литературном произведении (из истории понятия) // Русская словесность. 1995. № 3.

¹⁰³ Гоголь Н.В. Мертвые души // Собр. соч.: В 6 т. М., 1959. Т.5.С.233.

понятий *герой* и *персонаж*, предпринятое Н.Д. Тамарченко (он считает героем лишь *главное* действующее лицо)¹⁰⁴, не соответствует современной практике словоупотребления, где укоренилось понятие «эпизодический герой» (в рамках эпизода, а иногда и всего произведения, он может быть главным: Рахметов в «Что делать?» Н.Г. Чернышевского, Доезжачий Данила – в эпизодах, изображающих охоту в Отрадном, в «Войне и мире» Л.Н. Толстого).

Образ (понятие родовое: образ моря и т.д.) в применении к персонажу указывает прежде всего на принципы и приемы *изображения* (доминантой образа-персонажа могут быть *психологизм / сюжетность / описательность* и др.¹⁰⁵); различают виды образов-персонажей (*аллегорические, символические, собирательные, групповые, внесценические, заимствованные, фантомные, персонажи-двойники* и др.¹⁰⁶). Это огромная и специальная тема.

Другая группа терминов – *характер, тип (типический характер)*, а также *тип персонажа*. О близости понятий *характер* и *тип* (оба слова – древнегреческого происхождения) уже говорилось выше, в связи с «Характерами» Феофраста. О том же пишут лингвисты. «Родственность понятий *характер* и *тип* задана уже этимологией: греч. *charakter* – “отпечаток, клеймо, начертание, отличительная черта”¹⁰⁷; греч. *typos* – “удар, оттиск”¹⁰⁸; в русский язык оба слова вошли в XVII в.

Эти термины, а также однокоренные слова *характерное, типическое, типизация* и др. указывают на *обобщение*, заключенное в индивидуальности персонажа (героя, действующего лица). В современном словоупотреблении

¹⁰⁴ См.: Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2004. Т.1.С.249.

¹⁰⁵ См.: Есин А.Б. Стиль // Есин А.Б. Литературоведение. Культурология. Избр. труды. М., 2002. С. 56.

¹⁰⁶ См. в частности: Чернец Л.В. Литературные персонажи //Русский язык и литература для школьников. 2013. № 1.С. 3–14; Комова Т.Д. Двойники в системе персонажей художественного произведения (на материале западноевропейской и русской литературы XIX в.). Автореферат на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 2013.

¹⁰⁷ Черных А.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка в 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 333.

¹⁰⁸ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка в 4 т. М., 1987. Т. 4. С. 60.

опять-таки налицо тенденция к синонимизации *характера* и *типа* (*типического характера*).

Хотя вопрос о времени возникновения характеров в искусстве спорен (так, Е.М. Мелетинский пишет о «строптивом» характере героя архаичного эпоса, а также о «трикстере», предвестнике плутовской темы в литературе¹⁰⁹), всё же неоспоримо, что персонаж как *действующее лицо* предшествует *персонажу-характеру*. В.Я. Пропп в «Морфологии сказки» (1928) видел в семи «персонажах» ста сказок из сборника А.Н. Афанасьева исполнителей круга определенных сюжетных функций, но не характеры как таковые, впоследствии французские структуралисты, опираясь на метод В.Я. Проппа, ввели оппозицию «автор» – «актант»¹¹⁰.

Напомним ещё раз слова Аристотеля: «А характер – это то, в чем обнаруживается направление воли...» («Поэтика»). Отражая процесс развития личности, литература постигала и изображала великое разнообразие человеческих характеров – односторонних и многосторонних, статичных и развивающихся, цельных и противоречивых, трагических и комических, романтических и героических и т.д. На терминологическом уровне тип как «готовый» объект подчас противопоставляется сложному и развивающемуся характеру и личности. К примеру, С.А. Мартьянова считает, что «русские писатели переходили не от характера к личности, когда личность отменяет характер, а от однолинейного, рационально-схематического типа к многоплановой индивидуальности, которая представляет собой сплав начал характера и личности»¹¹¹. С нашей точки зрения, «многоплановая индивидуальность» персонажа не препятствует отнесению его к определённом типу.

Но и односторонний и застывший характер (подобный Крохобору у Феофраста или басенным аллегориям жадности, хитрости, глупости и пр.)

¹⁰⁹ См.: Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994. С. 26, 38.

¹¹⁰ См.: Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. М., 2001. С. 8-16

¹¹¹ Мартьянова С.А. Образ человека в литературе: от типа к индивидуальности и личности. Владимир, 1997. С. 57.

всё же остаётся характером. Важно, что он свойствен *данному* персонажу, данному образу, и в этом отношении неповторим.

Слово *тип* (как уже указывалось выше) многозначно. Ведущая тенденция в трактовке *типа* как литературоведческого термина связывает его с процессом *творческой типизации* характерного в жизни. Согласно Г.Н. Пospelову, «высокая степень отчетливости и активности выражения общего, родового в индивидуальности того или иного явления делает это явление *типом* своего рода, *типическим* явлением... <...> Типичны не те отдельные явления жизни, которые, как часто неверно думают, воплощают в себе свойства своего рода с небольшой степенью ясности и силы, которые выступают средними, рядовыми его представителями, часто составляющими в нем большинство. Типичны такие явления, которые, по словам Чернышевского, «превосходны в своём роде, в индивидуальности которых родовые черты “отпечатались” резко, рельефно. Явление может быть необычным, исключительным в своей индивидуальности и именно поэтому может оказаться превосходным в своём роде, типичным для него. Значит, не следует противопоставлять “исключительное” “типическому”, как это нередко делается»¹¹².

В своем понимании творческой типизации ученый опирается на теорию *идеализации* в искусстве, или *очищения* от всего случайного, развитой в «Эстетике» Гегеля. Используя сравнение искусства с глазами – зеркалом души, философ называл художественное произведение тысячеглазым Аргусом, поскольку оно «превращает в глаз не только телесную форму, выражение лица, жесты и манеру держаться, но точно так же поступки и события, модуляции голоса, речи и звуки на всем их протяжении и при всех условиях их проявления...»¹¹³.

В сущности, именно такое понимание художественного творчества (если отвлечься от общего контекста идеалистической философии Гегеля)

¹¹² Введение в литературоведение / Под ред. Г.Н. Пospelова. М., 1988. С. 35.

¹¹³ Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1968. Т.1. С.163.

свойственно всем эстетическим теориям (идеалистическим и материалистическим, использующим или не использующим слово «типизация»). В европейской традиции оно восходит к античности, к разграничению Аристотелем в его «Поэтике» задач поэзии и истории. Образ создается посредством творческой типизации – это «аксиома» теории искусства, эстетики.

При этом результатом творческой типизации часто бывает изображение исключительного случая, явная гиперболизация повсеместно наблюдаемого явления, о чем замечательно писал Достоевский: «Подколесин в своем типическом виде, может быть, даже и преувеличение, но отнюдь не небывальщина. Какое множество умных людей, узнав от Гоголя про Подколесина, тотчас же стали находить, что десятки и сотни их добрых знакомых и друзей ужасно похожи на Подколесина. <...> Итак, не вдаваясь в более серьезные объяснения, мы скажем только, что в действительности типичность лиц как бы разбавляется водой, и все эти Жорж-Дандены и Подколесины существуют действительно, снуют и бегают пред нами ежедневно, но как бы несколько в разжиженном состоянии»¹¹⁴.

Создание *типа (типического характера)* как бы увенчивает художественное творчество. Именно обобщение, заключенное в персонаже, делает его интересным, узнаваемым для читателя. Ведь цель писателя, создающего героя, не изобразить именно *эту* личность, не фактография, а подчеркивание наиболее характерных свойств, что часто достигается с помощью приемов гиперболизации, гротеска, домысла и вымысла и т.д. (это отмечал еще Аристотель, разграничивая «поэзию» и «историю»).

18 ноября 1852 г. Л.Н. Толстой в письме Н.А. Некрасову, издавшему его повесть под заглавием «История моего детства», писал: «Заглавие «Детство» и несколько слов предисловия объясняли мысль сочинения; заглавие же «История моего детства» противоречит с мыслью сочинения.

¹¹⁴ Достоевский Ф.М. Идиот // Собр. соч.: В 10 т. М., 1957. Т.6. С.

Кому какое дело до истории *моего* детства?...»¹¹⁵. Толстой хотел подчеркнуть характерные черты того или иного возраста: «в детстве – теплота и верность чувства; в отрочестве – скептицизм, сладострастие, самоуверенность, неопытность и <начало тщеславия> гордость; в юности – красота чувств, развитие тщеславия и неуверенность в самом себе; в молодости – эклектизм в чувствах, место гордости и тщеславия занимает самолюбие, узнавание своей цены и назначения, многосторонность, откровенность»¹¹⁶. Целью писателя было не показать конкретную личность в определенный период ее жизни, а обобщить представления о человеке на разных этапах его становления. Мы можем считать аксиомой утверждение о том, что каждый герой индивидуален и в то же время это обобщение; общее и индивидуальное сливаются в единый гармоничный образ, в котором нет ничего случайного, каждая деталь важна для понимания целого.

С этой точки зрения примечателен случай, произошедший с писателем В.П. Катаевым. Он вспоминал эпизод из своей молодости, связанный с И.А. Буниным. Катаев принес на суд ему и его жене Вере Николаевне один из своих рассказов. Рассказ был посвящен любовным переживаниям молодого декоратора. В нем подробно были описаны «первое свидание, разрыв с любимой женщиной, ночное пьянство и даже – кажется – нюханье кокаина в какой-то подозрительной компании и, наконец, описание очень раннего, солнечного, еще до озноба холодного утра на Николаевском бульваре, где по гранитным ступеням знаменитой лестницы ходили большие розовые голуби». Внимательно дослушав рассказ до конца, Бунин «некоторое время молчал, повернув ко мне злое лицо со страшными, грозно вопрошающими глазами, а затем ледяным голосом спросил:

- И это всё?
- Всё, – сказал я.

¹¹⁵ Толстой Л.Н. Переписка с русскими писателями: в 2 т., М., 1978. Т. 1. С. 55.

¹¹⁶ Толстой Л.Н. Полн. (Юбилейное) собр. соч.: В 90 т. М., 1928-1958. Т.2. С. 243.

– Вот тебе и раз. Так какого же чёрта, – вдруг заорал Бунин, стукнув кулаком по столу с такой силой, что подпрыгнула чернильница, – так какого же вы чёрта битых сорок пять минут морочили нам голову! Мы с Верой сидим как на иголках и ждем, когда же ваш декоратор начнет писать декорации, а, оказывается, ничего подобного: уже все. Розовые голуби и – конец!...»¹¹⁷.

Возмущенная реакция Бунина была вызвана включением в рассказ детали, которая не влияла ни на развитие сюжета, ни на характер и поведение главного героя. Упоминание о его профессии должно было стать значимым для общего замысла произведения, отразить некоторые характерные особенности, свойственные человеку данного рода деятельности. Однако этого не произошло.

От *творческой типизации и типа (типического характера, типического образа)* как её результата следует отличать понятие *типа персонажа*.

В логическом плане к типу персонажа близок *архетип* (понятие, введенное К.Г. Юнгом и используемое в литературоведении)¹¹⁸: оба эти понятия подразумевают деление на виды, цепочку конкретизирующих терминов (ср.: *благородный разбойник, маленький человек, подпольный человек, новый человек; анима, анимус, тень, персона, самость и т.д.*).

Два значения слова «тип» отметил В.Е. Хализев. «Слово “тип” (типическое) применительно к искусству используется по меньшей мере в двух значениях. В одних случаях ученые основываются на первоначальном смысле этого слова (др.- гр. – образец, отпечаток), служившего прежде всего классификаторским задачам (типы личности в современной психологии; типовые проекты зданий и т.п.). Типическое при этом связывается с представлением о предметах стандартных, лишенных индивидуальной

¹¹⁷ Катаев В.П. Трава забвения // Он же. Святой колодец. Трава забвения. М., 1969. С. 188-189.

¹¹⁸ См. Эсалнек А.Я. Архетип в психологии и литературоведении // Русская словесность 2015. № 6.

многоплановости, воплощающих некую повторяющуюся схему. Тип в данном значении слова составляет лишь один из способов художественного воссоздания человека. Это воплощение в персонаже какой-то одной черты, одного повторяющегося человеческого свойства»¹¹⁹.

Другое же значение слова «тип (типическое)» связывается Хализевым (как и Пospelовым) с процессом творческой типизации: «любое воплощение общего в индивидуальном, если оно достигает яркости и полноты»¹²⁰.

Опираясь на само разграничение В.Е. Хализевым двух значений слова «тип», отметим всё же, что в художественной литературе *тип* (в первом значении слова) является результатом не логической классификации (чётко проводимой на основании и одного или нескольких критериев), но *типологии*, объектом которой являются самые разные персонажи (односторонние и статичные, многосторонние и развивающиеся) характеру), соответственно, созданные посредством разных способов «художественного воссоздания человека».

Два значения слова «тип» зафиксированы в словарях русского языка. Так, в 17-томном «Словаре современного русского языка» первое значение слова: «Яркий, характерный образец, представитель кого-, чего-либо»¹²¹.

Например: «Человек этот был *тип* тогдашнего, честлюбивого прибыльщика, пробивавшего себе ход в люди; он был смел до дерзости и ни перед чем, но зато и получал щелчки ужасные» (Лесков Н.С. Захудалый род), (с. 442).

Другое значение: «Образ в произведениях литературы и искусства, в индивидуальных чертах которого воплощены наиболее характерные признаки лиц определенной категории. Литературный тип» (с.443). Например: «Что такое *тип* в творчестве? – человек – люди, лицо – лица,

¹¹⁹ Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2009. С.76.

¹²⁰ Там же.

¹²¹ Словарь современного русского литературного языка: В 17 т. М.; Л., 1948-1965. Т. 15. С.454. Далее издание цитируется с указанием в скобках страницы.

т.е. такое изображение человека, которое замыкает в себе множество, целый отдел людей, выражающих ту же самую идею». Белинский (с.443).

Хотя понятия смежные (в обоих случаях речь идет об обобщении, выражении общего через индивидуальное), разница между двумя значениями слова существенная. В первом случае речь идет о *представителе некоего множества людей* (т.е. акцентируется принадлежность к некой группе: тип *маленького человека, тип нигилиста*). В фокусе внимания – сама группа, свойственные её представителям черты поведения, психологии (и в жизни, и в литературе). В литературе – это *тип персонажа*, предполагающий существование других типов (так, «подпольный человек» противостоит «мечтателю» у Достоевского, «самодур» – «деловому человеку» у Островского). При этом персонаж может быть не вполне удачным как художественный образ, не быть «ярким, характерным образцом»: так, трудно считать большой удачей Гончарова образ Тушина в «Обрыве», с недоверием отнеслись критики (А.В. Дружинин, А.А. Григорьев, Н.А. Добролюбов) и к образу Штольца.

Во втором же случае – подчеркнуто совершенство художественного воплощения: персонаж как художественный образ предельно ярко раскрывает те черты, которые интересуют в нем автора. В первом случае речь идет о *типологии персонажей*, во втором – о *творческой типизации, типичности*.

Для нашей работы важно именно *первое* значение, поскольку тип персонажа узнаваем не только в классических произведениях, но и в произведениях писателей «второго ряда», и в *массовой литературе* (так, лермонтовский Печорин породил многочисленные подражания). Из авторского кода образ Печорина переходит во всеобщее достояние, семиотизируется, постепенно становится объектом для пародии, стереотипом.

Следовательно, необходимо развести терминологически два понятия:

1) *типический характер* как результат творческой типизации и 2) *тип*

персонажа. Ведь для обозначения *родового понятия*, видами которого являются «маленький человек», «подпольный человек» и т.д., представленные классиком или третьеразрядным беллетристом, нужен особый термин.

К типу «двойника» у Достоевского относится главный герой ранней (1846) повести «Двойник», пребывающий в состоянии галлюцинации господин Голядкин, которого якобы преследует Голядкин 2-й. В этой «петербургской поэме» (как определил автор жанр своего произведения) нашли недостатки и В.Г. Белинский и, позднее, Н.А. Добролюбов. Критика, однако, не обескуражила писателя. В 1859 г. он пишет брату М.М. Достоевскому: «Зачем мне терять превосходную идею, величайший тип по своей социальной важности, который я первый открыл и которого я был провозвестником?»¹²². Достоевскому не удалось переработать повесть так, как ему хотелось, но сам тип двойника он воплотил в целом ряде персонажей следующих произведений, среди них – Ставрогин, Иван Карамазов.

Слово *тип* во втором его значении (как элемент типологии), во избежание путаницы, лучше употреблять с дополнением: *тип двойника, самодура, лишнего человека, подпольного человека, нигилиста и т.д.* К одному типу можно отнести целый ряд персонажей, причем не только на ранних стадиях развития литературы, где много однотипных героев (например, в паллиатах Теренция или Плавта) или в комедии дель арте, в сатирах и комедиях классицизма, где персонажи носят «говорящие» фамилии (например, Филарет и Евгений в сатире А. Кантемира).

Однотипными следует считать и *индивидуализированные* характеры, сложные и противоречивые, чему в литературе XIX – XX вв. можно привести много примеров. Так, в творчестве Тургенева, Островского, Лескова, Достоевского, Толстого, Чехова и других классиков исследователи

¹²² Достоевский Ф.М. Полн. собр.: в 23т. Публицистика и письма. Т. 28. Книга 1. Письма 1832-1859. Л., 1985. С. 340.

выделяют именно типы, группы духовно родственных персонажей, находя соответствующие номинации в текстах самих произведений. При этом каждый персонаж в ряду, например, «подпольных людей» Достоевского или «самодуров» Островского сохраняет свой индивидуальный характер, свою неповторимую индивидуальность.

Писателей-классиков невозможно упрекнуть в схематизме образов, но нельзя отрицать и их приверженность к определенному типу личности, многократное возвращение к нему в своём творчестве. Отметим, что В.Е. Хализев в своей работе «Праведники у Н.С. Лескова», не используя термин «тип персонажа» и отмечая индивидуальное своеобразие лесковских героев, выделяет в них общие черты, т.е., на наш взгляд, он пишет именно о *типе праведника* в творчестве писателя: «Герои праведнического склада нередко встречаются как в самых первых, так и в поздних произведениях Лескова; порой они оказываются на периферии повествования (Сила Крылушкин в "Житии одной бабы", ряд персонажей "Мелочей архиерейской жизни" и "Заметок неизвестного"), нередко они помещены в экзотическую обстановку и облачены в необычные одежды ("Скоморох Памфалон" и "Гора"), но это не мешает нам почувствовать их родство с центральными фигурами лесковского творчества: Несмертельным Голованом, однодумом Рыжовым, Иваном Северьяновичем Флягиным, протопопом Туберозовым и княгиней Протозановой»¹²³.

Разграничивая «тип» и «личностное начало как объект художественного освоения» (глубинно связанное с «аксиосферой»), учёный в то же время предлагает ввести понятие-термин *сверхтип*, фиксирующее «повторяемость, связанную с жанровой принадлежностью произведения и, что ещё важнее, с ориентациями действующих лиц»; он выделяет *авантюрно-героический* и *житийно-идиллический* *сверхтипы*, «надэпохальные и интернациональные»¹²⁴.

¹²³ Хализев В.Е. Ценностные ориентации русской классики. М., 2005. С.219.

¹²⁴ Хализев В.Е. Теория литературы. С. 79, 179, 181.

Не рассматривая здесь столь широкие понятия, отметим продуктивность использования понятия-термина «тип персонажа» при изучении того или иного периода национальной литературы, где оно наполняется конкретно-историческим содержанием. При этом индивидуализация персонажей не препятствует их типологическому изучению, каждый из персонажей-образов в подлинно художественном творчестве сохраняет самостоятельную ценность. Как справедливо отметил И.А. Виноградов ещё в 1936 г., к художественной литературе не следует применять «формально-логическую теорию обобщения», согласно которой «чем шире “содержание” понятия (т.е. количество признаков, входящих в него), тем уже его “объём” (т.е. количество явлений, им охватываемых), и наоборот». На самом деле «общие закономерности всегда существуют лишь в своей индивидуальной форме, в отдельных вещах и процессах, и мышление должно вскрывать “общее” в “особенном”»¹²⁵. Л.Я. Гинзбург в 1979 г. провела аналогию между литературой художественной, документальной и самой жизненной практикой: везде есть свои формулы узнавания человека / персонажа (социальные, морально-психологические), помогающие идентифицировать объект, и «отнесение к общей категории – первый шаг на пути индивидуализации». Некая типологическая модель, возникающая в сознании читателя при первой встрече с персонажем (вне зависимости от того, подтвердится ли эта модель или будет потом отброшена), – «условие общения читателя с персонажем»¹²⁶. Отнесение к определённом типу персонажа отнюдь не лишает его многомерности, индивидуализации. Более того: возможность такого «узнавания» свидетельствует в пользу общественно-психологической значимости героя.

К вариациям типа можно отнести и *стереотипы*, в которые «играет» массовая литература, и многих персонажей в литературе «второго ряда»,

¹²⁵ Виноградов И.А. Вопросы марксистской поэтики. М., 1936. С. 384–385.

¹²⁶ Гинзбург Л.Я. О литературном герое. М., 1979. С.15.

закрепляющих, тиражирующих открытия писателей-классиков (о чем подробнее будет сказано в следующем разделе).

Разграничение *персонажей, характеров, типических характеров, типов персонажей* – важное условие разработки сетки понятий, позволяющей адекватно представить разные аспекты художественной антропологии. Типологическое изучение персонажей – задача, актуальная применительно ко всем стадиям литературного развития.

1.2. Из истории типов персонажей.

От типа к стереотипу

На ранних стадиях развития пальма первенства в литературе принадлежала сюжету («фабуле»). Многие комментаторы «Поэтики» Аристотеля на протяжении долгого времени придерживались подобной позиции: «поэтика – искусство сочинять фабулы» (А. Риккобони)¹²⁷. Интерес представляло именно развитие действия, а участвующие в нем лица, хотя они становились с течением времени все более многосторонними, уходили на второй план. Таким образом, поэт представлялся в первую очередь создателем «фабул», а не действующих лиц.

Однако постепенно основной вектор литературы меняет направление от сюжетов к характерам. Дж. Драйден в 1677 г. в «Набросках ответа Раймеру» скажет: «фабула, как бы живо она ни была продумана <...> не будет действовать на наши чувства, если исключить подходящие характеры, манеры, мысли и речи»¹²⁸. Решительный приоритет характерам перед действием отдает Г.Э. Лессинг в своей «Гамбургской драматургии» (1767–1768). Считая, что именно «характеры действующих лиц, благодаря которым факты осуществились, заставляют поэта избрать предпочтительнее то, а не другое событие», он обосновывает право поэта достаточно свободно обращаться с историческими фактами, даже отступать от них (в частности, он защищает от нападок Вольтера Т. Корнеля – автора трагедии «Эссекс»). Лессинг утверждал: «Во всём, что не относится до характеров, он [поэт] может отступать, насколько хочет. *Только характеры священны для него*; придать им больше силы, представить их в более ярком свете – вот всё, что

¹²⁷ Цит. по: Махов А.Е. Общая часть //Европейская поэтика от Античности до эпохи Просвещения. М., 2010. С. 39.

¹²⁸ Там же.

он может прибавить от себя»¹²⁹. В его рассуждениях о трагедии и комедии, а также о среднем драматическом жанре, именно характеры занимают первое по важности место. В особенности чётко проявилось это в анализе комедии. «В одинаковых положениях могут быть лица с самыми различными характерами, а так как в комедии характеры самое главное, а положения служат только средством для того, чтобы дать им высказаться и ввести их в игру, то нужно принимать во внимание не ситуации, а характеры...». Подчеркивая, с опорой на Аристотеля, типичность («всеобщее») как свойство персонажей в любом жанре, Лессинг склонен видеть в героях комедии «насыщенный характер, скорее олицетворённую идею характера», в трагедии – «охарактеризованную личность»¹³⁰, при этом в его демократической эстетике сословные различия действующих лиц теряют былое жанровое значение. В его мещанской трагедии «Эмилия Галотти» (1772) главная героиня – представительница третьего сословия.

В эстетике европейской литературы сюжет постепенно уходит на второй план, уступая место характерам, он становится инструментом для более полного раскрытия характера. Согласно Г.В.Ф. Гегелю, «всеобщие силы» (таковы «вечные религиозные и нравственные отношения, служащие великими мотивами искусства: семья, родина, государство, церковь, слава, дружба, сословие, достоинство, а в романтическом мире честь, любовь и т.п.)) нуждаются в «активном проявлении посредством действующих индивидов»; соединение этих сторон и образует «характер»¹³¹. Поэтому «действие является наиболее ясным раскрытием человека, раскрытием как его умонастроения, так и его целей. То, что человек представляет собой в своей глубочайшей основе, осуществляется лишь посредством действия, а так как действие имеет духовное происхождение, то оно находит свою предельную ясность и определённую лишь в духовном выражении, в

¹²⁹ Лессинг Г.Э. Гамбургская драматургия. М.–Л., 1936. С.92.

¹³⁰ Там же. С.344.

¹³¹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика.: В 4т. М., 1968. Т.1. С. 228.

речи»¹³² (поэтому по своей «ясности» другие искусства уступают поэзии). Таким образом, суть характера составляет одухотворенность персонажа «всеобщими силами» (например, в «Антигоне» Софокла ими являются семья, родовой обычай, которому следует героиня, и государство, находящего своего защитника в Креонте).

Переключение интереса к характерам и, соответственно, типам персонажей (т.е. однотипным характерам) подготавливалось постепенно, в рамках *канонических* жанров традиционалистской литературы. В литературоведении принято выделять «три наиболее общих и устойчивых типа художественного сознания: 1) архаический, или мифопоэтический; 2) традиционалистский, или нормативный; 3) индивидуально-творческий, или исторический (т.е. опирающийся на принцип историзма)»¹³³. В рамки каждого из названных типов художественного сознания укладываются несколько периодов и направлений развития художественной литературы: «устная и архаическая письменная словесность – для первого типа; древность, средневековье, возрождение, классицизм, барокко – для второго; романтизм, реализм, символизм и др. – для третьего...»¹³⁴. Смена типов художественного сознания происходит отнюдь не случайно и «закрепляется в исторически обусловленной трансформации категорий самой поэтики»¹³⁵.

Архаический период художественного сознания представлен тремя различными группами текстов: архаический фольклор (дошедший до нас лишь отрывочно), архаическая литература (характеризующаяся анонимностью и немалым количеством редакций) и традиционный фольклор, «развивающийся параллельно литературе и во взаимодействии с ней»¹³⁶. Для данного периода в искусстве характерно постижение реальности

¹³² Там же.

¹³³ Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики смене литературных эпох. // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 4.

¹³⁴ Там же.

¹³⁵ Там же.

¹³⁶ Там же. С. 6.

безотносительно к характерам и типам персонажей. В фольклорных сказаниях, народном эпосе, сказках и мифах персонаж – лишь вершитель действий, «герои совершали определенные поступки, но при этом могли не получать какой-либо характеристики»¹³⁷. В.Я. Пропп в своей работе «Морфология сказки» (1928), на основе анализа ста русских народных сказок из сборника А.Н. Афанасьева, выделяет семь видов персонажей – исполнителей определенных функций в сюжете (ученый насчитывает 31 функцию), но не характеры как таковые. Как утверждает А.И. Белецкий, «проблема человеческих характеров не изначально в литературном искусстве», в героическом эпосе или народных сказках «действующие лица только вершители действия <...> но о характеристике их не может идти и речи»¹³⁸. Эмоции, переживания, иными словами, формы поведения персонажей всецело зависят от выполняемого ими круга определенных действий, портрету, мимике, жестам и речевым особенностям особого внимания не уделяется, культивируются так называемые «общие места» (*loci communis*).

Та же тенденция доминирует в древнерусской литературе, которой свойственен *дидактизм*. Жития святых конца XIV – начала XV вв. представляют собой утрированное изображение грешников, ставших впоследствии праведниками, или же людей, изначально в высшей степени благородных и чистых. Д.С. Лихачев отмечал: «В центре внимания писателей оказались отдельные психологические состояния человека, его чувства, эмоциональные отклики на события внешнего мира. Но эти чувства, отдельные состояния человеческой души не объединяются еще в характер»¹³⁹. Интересно, что и восприятие житий читателем той поры было иным, нежели отношение к ним современного читателя: в них искали не

¹³⁷ Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2002. С. 48.

¹³⁸ Белецкий А.И. В мастерской художника слова. М., 1989. С. 60-61.

¹³⁹ Лихачев Д.С. Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого (конец XIV – начало XV в.). М.;Л., 1962. С. 64.

новизну, а соответствие своим верованиям, «должное и священное, нуждающееся в прославлении и требующее неограниченного повторения»¹⁴⁰.

В *традиционалистский* период развития литературы ведущей категорией был *жанр*, определяющий *стиль* (мы имеем в виду конкретно-исторические жанры с их традиционными номинациями на том или ином национальном языке, как-то: паллиата, тогата, миракль, моралите, лэ, фаблио, шванк, житие, хождение и пр.)¹⁴¹. В эпических и драматических жанрах, сколь бы важным в них ни было действие, изображались и вершители действий – персонажи. От античности была унаследована стилевая регламентация, носившая название «колесо Вергилия».

Для средневекового сознания характерно искать четкие соответствия между явлениями внешнего мира и приводить их в стройную систему, «Колесо Вергилия» (правила, которыми руководствовались поэты в течение многих веков) представляло собой «окружность, разделенную на три равных сектора. Каждый сектор соответствовал стилям: *gravis, mediocris, humilis*. Стилям были подчинены сословия, представленные здесь как типовые литературные образы <...> Каждому стилю и образу соответствовал отображенный тут же, в соответствующем секторе, круг предметов: высокому стилю и рыцарю («Энеида») соответствовали меч, конь, крепость, лавр; среднему стилю и землепашцу («Георгики») – плуг, бык, поле, фруктовое дерево; низкому стилю и пастуху («Буколики») – овца, посох, пастбище, буквое дерево <...> Колесо Вергилия, таким образом,

¹⁴⁰ Берман Б.И. Читатель жития: агиографический канон русского средневековья и традиция его восприятия // Художественный язык средневековья. М., 1982. С.160.

¹⁴¹ О разграничении типологических и конкретно-исторических жанров см.: Чернец Л.В. К теории литературных жанров // Литературные жанры: теоретические и историко-литературные аспекты изучения. М., 2008. С. 7-15; Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу / Пер. с фр. М., 1997; и др. Напомним наиболее известные в отечественном литературоведении примеры жанровых типологий: разграничение М.М.Бахтиным *романизованных и канонических* жанров (статья «Эпос и роман» в его книге «Вопросы литературы и поэтики», М., 1975); выделение Г.Н.Поспеловым жанровых групп: *мифологической, героической, этологической, романической* (см.: Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1971 (часть 3)).

одновременно организовывало и мир, и литературный стиль»¹⁴². Что касается персонажей, то в высоком стиле это был воин или государь, именуемый соответственно (в античности – Гектор, Аякс), в среднем стиле – земледелец (Триптолем, Целий), в низком – пастух (Титир, Мелибей)¹⁴³.

Эта система не охватывала, однако, всех известных жанров. Тексты, написанные Вергилием, не были жанровыми образцами в прямом смысле этого слова, а скорее моделировали реальность. Жанровые системы начали складываться в более позднее время.

Принципы и нормы «изобретения» излагаемой материи (*inventio*, латинский аналог – *verba*), включая используемые в канонических жанрах типы персонажей, закреплялись в дидактическом жанре «поэтик». Их описания и перечисления призваны были вдохновить новых авторов на создание новых произведений в данной жанрово-стилевой традиции, а также на «соревнование» с признанными авторитетами.

В рамках интересующей нас типологии персонажей важно, во-первых, уяснить, какие именно *типы персонажей* составляли специфику того или иного жанра (как видно из «колеса Вергилия», главным был *сословный* принцип), во-вторых, указать (конечно, в самых общих чертах) на появление всё новых и новых типов, на их умножение.

Остановимся на некоторых примерах. В первом разделе этой главы рассматривались «Характеры» Феофраста, положившие начало длительной традиции *сатирических обзоров* («зерцал»), где перед читателем представляли всё более многочисленные пороки, а иногда и достоинства людей. Если у Феофраста их 30, то в «Корабле дураков» Себастиана Бранта (1494) их число превышает 50, и не только мужчинам, но и женщинам, по совету сатирика, нужно «глядеть в дурацкое зеркало»:

¹⁴² Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель/ Под общ. ред. Е. А. Цургановой и А. Е. Махова. М., 2010. С. 417-418.

¹⁴³ См. комментарий Н.П. Козловой к сочинению Л. Кастельветро «"Поэтика" Аристотеля, изложенная на народном языке и истолкованная»(1576)// Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 518.

Не меньше, чем глупцов, заметьте, /
И дур встречается на свете.
Пусть прикрываются вуалью,
Я колпаки на них напялю
И потаскух не пощажу –
В костюме дурацкий наряжу!¹⁴⁴.

А у Жана де Лабрюйера, переводчика и продолжателя Феофраста, их совокупное число в книге «Характеры, или Нравы нынешнего века» поистине астрономическое 1120 (в посмертном издании 1696 г.). В этом сборнике число афоризмов в каждой из шестнадцати глав («О творениях человеческого разума», «О достоинствах человека», «О женщинах» и т.д.) колеблется от 31 до 158). Лабрюйер пишет и о пороках, выделенных еще Феофрастом, но представляет их в огромном числе вариантов и оттенков. Только таким порокам, как скупость, стяжательство, казнокрадство и пр., посвящено 83 афоризма или очерка. Рассмотрим один из них (гл. 6-я «О житейских благах», № 28): «Дайте Эргасту волю, и он обложит налогом воду, которую пьют, и землю, по которой ходят: он умеет превращать в золото всё – даже тростник, камыш и крапиву. Он принимает любые советы и пытается провести в жизнь все, что ему советуют. Государь, уверяет он, жалует других только за счет Эргаста, оказывает им лишь те милости, которые заслужены Эргастом. Он полон ненасытной жажды приобретать и владеть; он готов торговать искусством и наукой, взять на откуп даже гармонию. Послушать его, так выходит, что народ с радостью предпочел бы музыке Орфея мелодии Эргаста, лишь бы этот добрый человек был богат, держал свору гончих и завел конюшню!»¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Брант С. Корабль дураков / Пер. Л.Пеньковского. М., 1965. С.26.

¹⁴⁵ Ларушфуко Франсуа де. Максимумы. Паскаль Блез. Мысли. Лабрюйер Жан де. Характеры. М., 1974. С. 285.

Характер Эргаста проявляется в его трепетном отношении к накопительству, чем он весьма напоминает Крохобора у Феофраста. В обоих случаях читатель ничего не узнаёт о наружности персонажей, но детально описано свойственное им поведение. Однако, в отличие от характера, представленного Феофрастом, скупец Лабрюйера имеет имя, а его скупость проявляется в соответствии с реалиями XVII века: он «готов торговать искусством и наукой» и пр.

Однако преобладают в обзрении Лабрюйера описания пороков или качеств, которые характерны именно для *французского общества XVII века*, в особенности для жителей Парижа или придворных. Так, в главе 7-й «О столице» отмечено магическое действие «двора» на чиновников: «Судейский в городе и тот же судейский при дворе – два разных человека. Вернувшись из дворца, он обретает оставленные дома повадки, осанку, облик: он уже не так искателен и не так учтив» (№ 7). А в главе 8-й («О дворе») выразительны образы сравнений, посредством которых описываются придворные: «Двор похож на мраморное здание: он состоит из людей отнюдь не мягких, но отлично отшлифованных» (№ 10); «Взгляните на часы: колесики, пружины, – словом, весь механизм, – скрыты; мы видим только стрелку, которая незаметно свершает свой круг и начинает новый. В точности такова и жизнь придворного: нередко, продвинувшись довольно далеко, он оказывается у отправной точки» (№ 65). Есть главы, вводящие темы, совсем не имеющие аналогов у Феофраста: в 1-й главе («О творениях человеческого разума») речь идет о писателях и читателях, в 3-й – «О женщинах». Словом, само *увеличение типов персонажей* подчёркивает происходящие в обществе изменения, разнородность общества, причём не только французского, что подчеркнул Лабрюйер во «Введении»: «...нельзя свести содержание моего труда к одному королевскому двору и к одной стране: это сразу сузит его...»¹⁴⁶. Как считает В.Бахмутский, «для Лабрюйера

¹⁴⁶ Там же. С.190.

характер во многом уже определяется нравами века, условиями жизни, социальной средой», он «не только моралист, но и социолог»¹⁴⁷.

Можно привести и другие примеры *этологических* (*нравоописательных*) жанров, где интересен сам перечень обозреваемых типов, причем социологические основания типологии, сословный принцип по-разному могут сочетаться с моралистической дидактикой. Так, выразительны в этом отношении некоторые сатиры А.Д. Кантемира, где герои, противоположные по моральным установкам, просто ведут между собой диалог. Таковы Филарет и Евгений (их имена – «говорящие»: в пер. с греч. Филарет – «любитель добродетели», Евгений – «благородный по своему рождению») в одноимённой сатире с подзаголовком «На зависть и гордость дворян злонравных» (1730). На колесо обозрения похожа интересная комедия В.И. Лукина «Щепетильник» (1765), близкая к жанру сатирического зеркала. Здесь к лавке продавца галантерейным товаром подходят по очереди покупатели: придворный *Притворов*, судья *Обиралов*, поэт *Самохвалов* (автор метил в А.П. Сумарокова), *Легкомыслов*, *Вздоролюбов*, и каждый из них говорит о своих привычках, образе жизни, раскрывая свой характер.

Разнообразием и в то же время устойчивостью типов персонажей отличались и *сюжетные* жанры, где между персонажами возникают конфликты, так или иначе разрешаемые в развязке. Повторяемость главных черт характеров ярко, например, проявилась в *паллиате* (от лат. *pallium* – плащ) – римской комедийной пьесе, при постановке которой на сцене актеры выступали в греческих костюмах. Об этом свидетельствует и её *маски* (их было 44), создающие определенный «горизонт ожидания», и *говорящие имена*, и сам прием *контаминации*. И в характерах, и в сюжетах у Теренция и у его не менее известного предшественника Плавта много заимствований из греческого комедиографа Менандра, а также из комедий других авторов.

¹⁴⁷ Бахмутский В. Французские моралисты // Франсуа де Ларошфуко. Максимы. Блез Паскаль. Мысли. Жан де Лабрюйер. Характеры. М., 1974. С. 24.

Оправдываясь перед зрителем от обвинений в повторениях, Теренций в Прологе к комедии «Евнух» ссылается на общепринятую практику:

Так почему же более дозволено
На сцене выводить раба бегущего,
Матрону честную, гетер бессовестных,
Обжору парасита рядом с воином
Хвастливым, или о детях подкинутых
Писать, о том, как старика хозяина
Обманывает раб, или описывать
Любовь, и подозрения, и ненависть?
В конце концов не скажешь ничего уже,
Чтоб не было б другими раньше сказано¹⁴⁸.

Как пишет В.Н. Ярхо: «Ко второй половине 4 в. афинскую сцену все решительнее заполняют персонажи, перечисленные почти полтысячелетия спустя римским писателем Апулеем: “Тут и сводник лживый, и любовник пылкий, и раб хитрый, и подруга расточительная, и супруга властная, и мать снисходительная, и дядюшка сварливый, и друг заботливый, и солдат драчливый, да к тому же и параситы прожорливые и родители прижимистые и гетеры назойливые”»¹⁴⁹. О типах персонажей свидетельствовали маски, в которых актеры выходили на сцену. «Всего их насчитывалось сорок четыре, и среди них девять масок для ролей стариков, одиннадцать – для молодых людей, семь – для рабов, четырнадцать для женщин»¹⁵⁰. Такой набор масок позволял выделить «внутри каждого типа несколько разновидностей: сурового отца и снисходительного, деревенского юношу и городского и

¹⁴⁸ Там же.

¹⁴⁹ Ярхо В.Н. Менандр. У истоков европейской комедии. М., 2004. С. 110.

¹⁵⁰ См.: Webster T. B. L. Monuments illustrating New Comedy. Vol. 1. 3 ed. London, 1995. Pp. 1-51. Цитата по: Ярхо В.Н. Указ. соч. С.111.

т.п.»¹⁵¹. При создании образа внимание уделялось прическе, цвету лица и пр. Семиотика маски и портрета имела огромное значение. Так, «избалованного сынка богатых горожан, утомленного амурными похождениями, легко было сразу же узнать по белому цвету лица. Длинные черные кудри – признак воина, рыжие волосы выдавали человека раздражительного»¹⁵². Вообще в создании «горизонта ожидания» маска имела огромное значение и для греческой, и для римской комедии. Не менее важной она была для трагедии, где смена масок должна была показать всё более усиливающееся страдание («патос») героя.

Свойственен паллиате и прием *контаминации*. Использовать данный прием было легко в связи с повторяемостью не только сюжетных мотивов, но и *типов персонажей*. Открытая социальная сатира была невозможна в политических условиях Рима, именно поэтому комедиографы прибегали к заимствованию из произведений писателей-греков. Таким образом, римские драматурги обличали нравы современников сквозь призму изображения греческого общества: заимствовались не только имена персонажей, но и характерные для греческих комедий типы персонажей. Скупые отцы и сыновья-моты, хвастливые и трусливые воины, ловкие и хитроумные рабы, гетеры – неизменные типы паллиаты¹⁵³.

Ту же семиотическую функцию выполняли *говорящие имена* персонажей (их не было в «Характерах» Феофраста). Так, в «Евнухе» Теренция выразительны имена: *Федрия* (молодой человек) – «веселый, сияющий», *Херея* (его младший брат) – «радостный», *Памфила* – «всеми любимая» (возлюбленная Хереи), *Гнафон* (парасит) – «разевающий челюсти», *Хремет* (имя, характерное для старика, но использующееся в «Евнухе» для именованного молодого человека) – «кашляющий», *Фидипп* – «берегущий коней», *Критон* – «рассуждающий», *Софрона* –

¹⁵¹ Ярхо В.Н. Менандр. У истоков европейской комедии. М., 2004. С. 111.

¹⁵² Там же.

¹⁵³ См.: Варнеке Б. Из наблюдений над древнеримской комедией. Казань, 1905.

«благоразумная». Гетеры, как правило, носили имя *Вакхида* (по аналогии с Вакхом – богов виноделия, опьянения и утех), *Хрисиды* – «золотая», рабов было принято характеризовать либо по месту их происхождения (к примеру, *Дав* – из Дакии), либо по сценическим функциям (*Парменон* – «постоянно находящийся» рядом с господином) и т.д. Имена повторялись и создавали четкий «горизонт ожидания». Уже прочитав имя персонажа, читатель мог судить о его характере и сюжетной роли.

Традиция говорящих имен персонажей закрепились в комических жанрах до наших дней. Особенный расцвет она получила, например, в литературе русского классицизма. Так, в «Ябеде» В.В. Капниста встречаем честного *Прямикова* и взяточника *Кривосудова*, и уже по списку имен можно понять суть конфликта. Б.В. Томашевский называет этот прием *маской* (маска, по Томашевскому, – «разработка конкретных мотивов, гармонирующих с психологией персонажа»¹⁵⁴). «Начиная от элементарных “Правдиных”, “Милонов”, “Стародумов” и кончая “Яичницей”, “Скалозубом”, “Градобоевым” и пр., почти все комедийные имена заключают в себе характеристику. В этом отношении достаточно просмотреть имена действующих лиц у Островского»¹⁵⁵.

Хочется отметить, что при всей устойчивости персонажной системы у Плавта и в особенности у Теренция проявляется и тенденция к *индивидуализации*. Так, в комедии «Братья» Теренций использует нетрадиционный для паллиаты сюжет: главными героями являются братья-старики, на чьем несходстве характеров и построен конфликт пьесы. Суровый афинский крестьянин Демея отдает одного из своих сыновей на воспитание своему брату Микиону – человеку с более либеральными взглядами. По сути пьеса представляет собой конфликт различных систем воспитания (наблюдается отдаленное сходство с романами воспитания XVIII

¹⁵⁴ Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 2001. С. 200.

¹⁵⁵ Там же.

в., когда эта тема стала одной из магистральных). Сюжет наполнен характерными для римской комедии перипетиями и недоразумениями.

Естественно, тенденция к индивидуализации ярко проявляется в комедиях классицизма, в чем легко убедиться, сопоставляя разработку драматургами XVII–XVIII века античных сюжетных схем. Например, можно сравнить Формиона из одноименной комедии Теренция со Скапеном из «Плутней Скапена» Ж.-Б. Мольера, обрабатывающего античный источник: насколько живее, изобретательнее и остроумнее сходный персонаж у Мольера!

Европейская культура знает и другие образцы строгого следования канонам. Такова, например, *комедия дель арте* (в пер. с ит.: профессиональный театр), позднее получившая также название *комедия масок*. Она «была высшим достижением итальянского театра эпохи Возрождения и в значительной мере способствовала профессионализации всего европейского искусства. Возникнув в середине XVI в., в годы усиленной реакции, комедия дель арте выразила оппозиционный дух и радостное свободолобие демократических слоёв итальянского общества»¹⁵⁶. Формирование этого жанра, восходящего к античности, напрямую связано со средневековыми карнавалами и другими уличными праздниками. Сложилась особая система постоянных персонажей комедии дель арте – со своими костюмами, атрибутами и ролью в сюжете. Это постоянство было знаком профессионального театра, в отличие от любительских уличных шествий.

Одной из отличительных особенностей жанра стала игра, основанная на *импровизации* в рамках краткого литературного сценария. Актеры обменивались репликами, часто возникавшими спонтанно, в зависимости от состава публики. Большинство персонажей носили маски. В системе персонажей были три группы: слуги («Дзанни»), носящие имена: Бригелла,

¹⁵⁶ История зарубежного театра. Часть 1: Театр Западной Европы от античности до Просвещения / Под ред. Г.Н.Бояджиева и А.Г.Образцовой. М., 1981. С.118. См. также: *Пави Патрис*. Словарь театра /пер. с фр. М., 1991. С.154–155.

Арлекин, Серветта, Пульчинелла, Труффальдино и др.; сатирические – смешные старики *Панталоне, Капитан, Доктор*; влюбленные. Высмеивалась жадность или глупость второй группы персонажей: так, Панталоне – богатый купец, который считает себя умнее всех, но постоянно оказывается обманутым; Доктор – маска, хвастающая своей учёностью, но на деле громоздящая бессмысленные афоризмы; Капитан, восходящий к типу «хвастливого воина» у Плавта. Персонажи-слуги отвечали за создание комического эффекта, они проявляли находчивость и ловкость, помогая влюбленным преодолевать препятствия; продвижение сюжета в большой степени зависело именно от них. Самым популярным персонажем комедии дель арте стал Арлекин. Влюбленные, в отличие от остальных, не носили масок и говорили на тосканском наречии (на языке сонетов Петрарки). Актеры, игравшие влюбленных, первыми начали записывать текст своей роли. Но к XVIII в. жанр утрачивает свою популярность: и трафаретность сюжетов, и сами маски становятся тормозом на пути развития характерологии (и, в частности, мимики актёров).

Итак, в традиционалистский (иначе: нормативный) период, когда ведущей категорией поэтики был литературный жанр, в литературе преобладали *жанровые герои*; при этом, в традициях «Риторики» Аристотеля и «Науки поэзии» Горация, учитывался возраст человека. Приведем требования нескольких авторов «поэтик» к героям наиболее известных жанров.

К примеру, Юлий Цезарь Скалигер в своей «Поэтике» (1561) пишет: «...ты же должен изображать молодежь, следуя таким советам: молодость всегда стремится и рвется, иной раз бурно, к тому, чего жаждет. Жаждет она уже многого и тотчас, а получив, отбрасывает прочь, направляя уже к другому свои мысли. Дух скорее проворен, чем способен на великое. Гнев и любое настроение написаны на лице. Начинают действовать раньше, чем подумают, и отказываются от дела раньше, чем доведут его до конца. <...>

Предпочитают пользе честь, ибо опыт еще не научил их. <...> Старческий возраст своими нравами совершенно противоположен молодости»¹⁵⁷.

О том, как писать трагедии, сатиры, элегии, эпиграммы и пр., подробно наставляет Мартин Опиц в «Книге о немецкой поэзии» (1624). Так, комедия «показывает обыкновенную жизнь и обыкновенных людей; здесь речь идет о свадьбах, приглашениях в гости, забавах, обманах и шельмовстве слуг, хвастливых ландскнехтах, любовных интригах, легкомыслии юности, алчности стариков, сводничестве и подобных делах, которые ежедневно случаются среди людей низкого сословия»¹⁵⁸.

Для жанровых героев характерны узнаваемость, статичность. Как писал Н. Буало в своем «Поэтическом искусстве» (1674):

Герой, в ком мелко все, лишь для романа годен.
Пусть будет он у вас отважен, благороден,
Но все ж без слабостей он никому не мил:
Нам дорог вспыльчивый, стремительный Ахилл;
Он плачет от обид – нелишняя подробность,
Чтоб мы поверили в его правдоподобность;
Нрав Агамемнона высокомерен, горд;
Эней благочестив и в вере предков тверд.
Герою своему искусно сохраните
Черты характера среди любых событий¹⁵⁹.

К традиционным, идущим от поэтик Аристотеля и Горация, требованиям последовательности в изображении характера, его узнаваемости («Пусть будет тщательно продуман ваш герой, / Пусть остается он всегда самим собой!¹⁶⁰»), его соответствия данному жанру добавлено

¹⁵⁷ Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 65.

¹⁵⁸ Там же. С. 456.

¹⁵⁹ Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957. С. 81.

¹⁶⁰ Там же. С. 82.

пожелание «нелишних подробностей», т.е. некоторой *индивидуализации*. Всё же на фоне последующего развития литературы характеры и, соответственно, типы персонажей отличаются односторонностью.

Тот же подход к изображению характеров мы встречаем и в русской литературе. А.П. Сумароков, творчество которого развивалось в рамках классицизма, в «Эпистоле о стихотворстве» четко разграничивает литературные жанры и приводит примеры желательных для каждого жанра типов персонажей. Основная цель комедии, по Сумарокову, – «издёвкой править нрав»¹⁶¹. И он дает «желающим взобраться на Парнас» следующие указания:

Представь бездушного подьячего в приказе,
Судью, что не поймет, что писано в указе.
Представь мне щеголя, кто тем вздымает нос,
Что целый мыслит век о красоте волос:
Который родился, как мнит он, для амуру;
Чтоб где-нибудь к себе склонить такую ж дуру.
Представь латынщика на диспуте его,
Который не соврет без *ergo* ничего.
Представь мне гордого, раздута как лягушку,
Скупого, что готов в удавку за полушку¹⁶².

Традиционалистское художественное сознание подразумевает «опору на образец (стилистический, жанровый, тематический, сюжетный и т.д.), и отсюда свойственный ему набор устойчивых литературных моделей, своего рода универсалий»¹⁶³. Именно поэтому, говоря о характерах и типах,

¹⁶¹ Сумароков А.П. Стихотворения. Под ред. А.С. Орлова. С. 188.

¹⁶² Там же. С. 189.

¹⁶³ Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Указ. соч. С.

относящихся к данному периоду, следует отметить односторонность, отсутствие многогранности в изображении характеров.

Итак, типы персонажей, распределенные по жанрам, были живой реальностью, о чем свидетельствует четкая семиотика масок и костюмов ещё в греческом и римском театре и другие приемы создания «горизонта ожидания» в более поздних жанрах. «Поэтики» закрепляли сложившуюся традицию. Следует подчеркнуть, что нормативные поэтики практически не учитывали открытия литературы эпохи Возрождения. В рамках классицизма сохраняется жанровое деление, хотя само число жанров постепенно возрастает (так, у Буало представлен *сонет*, Сумароков подробно пишет о *ироикомической поэме*).

Философская предпосылка Ренессанса – *гуманизм*, поставивший человека с его универсальными возможностями в центр изображения. Исследователи подчеркивают многосторонность, противоречивость героев У. Шекспира, М. де Сервантеса, Ф. Рабле, развитие характеров в их произведениях. Именно «в культуре Возрождения намечается то перемещение в центр мировосприятия человеческой личности, которое впоследствии вообще приведет к крушению нормативного сознания в литературе»¹⁶⁴. Уже в рамках традиционалистских жанров в эпоху Возрождения обнаруживается перемещение интереса персонажа как представителя сословия к личности.

В.В. Кожин приводит интересный пример трансформации жанра *фацетии*, или *фацеции* (от лат. *facetia* – шутка, острота), т.е. «короткого рассказа типа анекдота»¹⁶⁵, под пером Леонардо да Винчи.

«Леонардо рассказывает... о двух странствующих монахах, которые “сделали на пути привал в одной гостинице, в обществе некоего купчика, севшего с ними за один стол, на который по бедности означенной гостиницы

¹⁶⁴ Там же. С. 16.

¹⁶⁵ *Державина О.А.* Фацеция // Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М. 1987. С.463.

не подано было ничего, кроме варёной курицы... Этот самый купчик, видя, что для него будет этого мало, обратился к тем монахам и сказал: “Ежели не изменяет мне память, то не вкушаете вы ни в коем разе по таким дням в монастырях ваших мяса”. На такие слова вынуждены были монахи ответить, что это правда. После чего купчик мог поступить по своему желанию и съел один ту курицу, а монахи остались ни при чём»¹⁶⁶. А дальше, при совместной переправе через реку, один монах взялся перенести на своих плечах купца, но на середине реки спросил его, есть ли при нём деньги. Услышав положительный ответ, монах сказал, что монастырский устав запрещает носить на себе деньги, и сбросил купца в воду. «Купец вынес эту месть с приветливым смехом, мирно и наполовину покраснев от стыда»¹⁶⁷.

Как комментирует Кожин, рассказ Леонардо не является сатирой ни на монахов, ни на купцов: в нём превалирует *личностное*, а не сословное начало: «...в финале рассказа, как бы отбросив в сторону <...> сословные маски, открыто улыбаются друг другу *человеческие* лица; лицо купчика не просто “краснеет” – оно покрывается краской *человечности*. Перед нами уже не монах и купец, но личности, или, выражаясь точно, *частные* люди, бытие и сознание которых ранее, в сущности, не было предметом искусства»¹⁶⁸. Но, конечно, новое содержание требовало для себя и новых форм изображения, в фации Леонардо рассказе притчевая традиция ощущается еще очень сильно.

Именно в эпоху Возрождения начинают создаваться «изобилующие светотенями, противоречивыми оттенками сложные характеры во всем богатстве национальной и социальной, профессиональной и местнобытовой, исторической, культурной, возрастной <...> психологии»¹⁶⁹. Подобные характеры появляются у Шекспира, дерзко перерабатывающего по-своему

¹⁶⁶ Кожин В.В. Происхождение романа. М., 1963. С. 17. Текст фации см.: Леонардо да Винчи. Избр. произведения. М.–Л., 1935. Т.2. С.361–362.

¹⁶⁷ Там же. С.17.

¹⁶⁸ Там же. С.24.

¹⁶⁹ Пинский Л.Е. Шекспир. Основные начала драматургии. М., 1971. С. 280-281.

средневековую хронику, итальянскую новеллистику, античные сюжеты и пр. Гамлет и Дон-Кихот, совсем не похожие на своих литературных предшественников (жестокий конунг Амлет в исландских сагах, Амадис Гальский в в одноимённом романе Г.Р. де Монтальво (1508) и герои других рыцарских романов), обретают яркую последующую жизнь в литературе и критике XIX-XX вв.

Правдоподобие и многогранность шекспировских героев отмечал А.С. Пушкин: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера скупой скуп – и только; у Шекспира Шайлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен»¹⁷⁰.

И.Ф. Волков называл художественный метод Возрождения «универсальным реализмом», имея в виду, что ренессансное сознание воспринимало человека как *свободную личность*, чьи действия зависят не от античного рока или средневекового божественного возмездия, а от его собственных решений. Такой подход и позволял создавать объёмные и пластичные характеры, поражавшие Пушкина. Волков считает, что искусство эпохи Ренессанса «"универсально", так как воспроизводило современные ему характеры как проявление всеобщей, извечно существующей природы человека. Оно "универсально" и в том смысле, что создавало на этой основе всесторонние характеры героев. Оно "универсально" также потому, что синтезирует художественную правду о своих современниках и о человеческой жизни вообще с иллюзорными представлениями об общественном характере жизни как заданном естественной природой человека. И, наконец, искусство Возрождения

¹⁷⁰ Пушкин А.С. Собр. соч.: в 10 т. М., 1962. Т. 7. С. 210.

”универсально” и в том смысле, что заимствовало готовые образцы и сюжеты из предшествовавшей образной культуры»¹⁷¹.

Поэтики, разработанные теоретиками классицизма, не учитывали широту универсальных возможностей человека, открытую Ренессансом. Классицизм рационализировал человеческое поведение, во главу угла были поставлены принципы разума и служения государственным целям. Конфликт разума и чувства наиболее ярко отражен в трагедии П. Корнеля «Сид» (1636). «Искусство классицизма подчеркнуто рационалистично. Разум предписывает здесь художнику изначально существующие типы человеческой характерности, подразделив их по степени их национально-абсолютистской значимости; разум устанавливает здесь нормы человеческого поведения, под которые подтягивается конкретно-чувственное содержание жизни»¹⁷².

В отличие от классицистов, мыслители эпохи Просвещения стремились вернуться к идеалам Возрождения (так, Лессинг восхищался Шекспиром), то есть синтезировать чувственный и рациональный способы познания мира, изобразить человека как единство противоположностей. Художественный метод просветителей приближался к реализму (в литературоведении существует даже понятие «просветительский реализм»), для него также были характерны внимание к деталям и достоверность образов, взятых не из глубокой древности, а из современной жизни.

Мощным ударом по жанровой регламентации литературы, по нормативной поэтике классицизма явилось признание *драмы* как «среднего драматического жанра» («слезной комедии», «мещанской трагедии») и его теоретическое обоснование в работах «Беседы о ”Побочном сыне”» (1757), «О драматической поэзии» (1758) Д. Дидро, «Гамбургская драматургия» Лессинга и др. Не случайно ревностные защитники классицизма не принимали этих новшеств. Так, А.П. Сумароков и в своей «Эпистоле о стихотворстве», и в многожанровом творчестве строго следовал заветам Н.

¹⁷¹ Волков И.Ф. Литература как вид художественного творчества. М., 1985. С. 89.

¹⁷² Там же. С. 143.

Буало. Он резко возражал «против смешения Мельпомены и Талии»¹⁷³, разрабатывая трагедию и комедию отдельно. Осуждал мещанскую трагедию и Вольтер, он же видел в Шекспире «дикаря с проблесками гения, сверкающего, как искры в крошечной тьме»¹⁷⁴.

Ещё более разрушительные для жанровой дисциплины последствия имело стремительное развитие *романа*, о котором Буало пренебрежительно, как бы вскользь, писал в своём «Поэтическом искусстве»:

Несообразности с романом неразлучны,
И мы приемлем их – лишь были бы нескучны!
Здесь показался бы смешным суровый суд.
Но строгой логики от вас в театре ждут...¹⁷⁵.

А на прециозные любовные романы Мадлены де Скюдери он отозвался пародией «Герои из романов. Диалог в манере Лукиана», иронизируя над превращением бывших «героев» в чувствительных и многоречивых любовников. Характерно, что и в «Трактате о возникновении романов» Пьера-Даниэля Юэ (1666) главной целью «вымышленных любовных историй, искусно написанных прозой», объявляется «поучение читателям, коим надо всегда показывать добродетель вознаграждённой, а порок наказанным». Развлечение, согласно Юэ, своего рода средство «заманить читателя наслаждением, смягчить суровость наставлений изяществом примеров и исправить его недостатки, осудив их в другом»¹⁷⁶.

«Роман» (под ним в средневековье имелось в виду произведение, написанное на *романском*, а не на латинском языке) в современном литературоведении – термин, имеющий по крайней мере два значения, в зависимости от того, в какой системе понятий он рассматривается. Во-

¹⁷³ Благой Д.Д. История русской литературы XVIII века. М., 1945. С.167.

¹⁷⁴ Вольтер. Эстетика. М., 1974. С.169.

¹⁷⁵ Буало Н. Указ. соч. С.81.

¹⁷⁶ Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 412–413.

первых, термин используется для обозначения *мегажанра*, долгая история которого – от эллинской литературы до наших дней – включает множество разновидностей, конкретно-исторических жанров, к которым часто относят и *поэму* («Неистовый Роланд» Л. Ариосто (1532), «Освобождённый Иерусалим» Т. Тассо (1580)¹⁷⁷), и *рыцарский роман*, вдохновивший на подвиги сервантесовского Дон-Кихота, и *плутовской роман* (начиная с безымянной «Жизни Ласарильо с Тормеса»), и *психологический роман* (М. де Лафайет «Принцесса Клевская»), не говоря уже о различных видах *романа*, ставшего ведущим жанром в литературе XIX – XXI веков.

Как справедливо отметил Б.А. Грифцов, «история романа, взятая даже в самом непродолжительном эпизоде, так богата частностями, так ни одно произведение не поддаётся пересказу, что дна не найти, если развёртывать тему исторически. Уже одним этим открывается надобность в теоретическом рассмотрении, которое спрашивало бы не о разнообразии, а об единстве жанра»¹⁷⁸. Ученый выделяет четыре больших периода в истории романа: позднегреческий роман II–XII вв.; рыцарский, главным образом французский (XII–XV вв.); пастушеский, пародически-рыцарский, плутовской (с XVI в. развивающийся преимущественно в Испании); современный роман (начиная с французского романа XVII в.). Искомое единство в прерывистой истории жанра (потому что «история знала периоды развитой и богатой литературы, совершенно, однако, лишенные романа»¹⁷⁹) Грифцов видит в «контроверсе» (иначе: конфликте, противоречии): «Роман живёт контроверсой: спором, борьбой, противоположностью интересов, контрастами желанного и осуществимого. Как роман греческий, соединив материал эротический с этнографическим, приобрёл широту, так и навсегда

¹⁷⁷ О полемике в итальянской критике 16 в. относительно жанра этих поэм, не соответствующих суждениям Аристотеля об эпосах Гомера, см.: Лозинская Е.В. Теория романа в итальянской критике эпохи Чинквеченто // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения. Энциклопедический путеводитель. М., 2010. С. 398-402. Ряд критиков (Дж. Чинцио, Дж. Малатеста и др.) связывали названные поэмы с традицией романа.

¹⁷⁸ Грифцов Б.А. Теория романа. М., 1927. С.5.

¹⁷⁹ Там же. С.18.

этот второй признак широкого захвата, многотемности, многоплоскостности остаётся исключительным правом романа, потому и его обязанностью. Наконец, не ограниченный никаким объёмом, свободный от обязательной симметричности, роман, как ничто, может передавать нравы в движении»¹⁸⁰.

При всей выразительности и стремлении избежать нормативности, данная характеристика романа уязвима: во-первых, потому, что понимаемая широко «контroversа» свойственна многим жанрам, во-вторых, потому что «широкий захват» материала всё-таки не обязателен для романа. Если, например, романы И.С. Тургенева, в отличие от его повестей и рассказов, действительно, отличаются «широким захватом», то этого нельзя сказать о Ф.М. Достоевском, полемически назвавшем «Белые ночи» «сентиментальным романом».

Другое, почти общепринятое сегодня, понимание романа – отношение к нему как к наиболее показательному жанру Нового времени, наиболее свободному от подчинения канону, от внешней регламентации. Сопоставляя роман с древним эпосом, М.М. Бахтин отметил, помимо свободы романа от диктата предшествующих «образцов», воплощенную в нем новую концепцию личности. Если «человек высоких дистанцированных жанров – человек абсолютного прошлого и далекого образа», он «весь завершён и закончен», то в романе он перенесен «в зону контакта с незавершённым событием настоящего (а следовательно, и будущего», что «приводит к коренной перестройке образа человека в романе (а в последующем и во всей литературе)»¹⁸¹. В сущности, Бахтин, противопоставляя «живой язык» романа «мертвым», «условным языкам строгих канонических жанров»¹⁸², противопоставляет разные концепции личности (что особенно важно для нашей темы). Учёный приходит к выводу о «романизации» (в эпоху господства романа) других жанров, в том числе драматических и лирических,

¹⁸⁰ Там же. С. 148.

¹⁸¹ Бахтин М.М. Эпос и роман // он же. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 476, 478.

¹⁸² Там же. С. 448.

о «жанровом критицизме», свойственном не только роману Нового времени, но и другим «романизированным» жанрам; в духе бахтинской теории сейчас пишутся исследования о «метаромане»¹⁸³.

В этом противопоставлении «романизированных» и «канонических» жанров можно видеть своеобразную синекдоху противопоставления поэтики «традиционалистской» и «индивидуально-творческой». При всём внимании Бахтина к «памяти жанра», к карнавальной, «смеховой» традиции, выплеснувшейся на страницы романа Ф. Рабле, роман, в его концепции, достигает своего расцвета в Новое время. При этом жанр в его освещении учёным практически не имеет конкурентов.

Когда Бахтин пишет, например, о том, что «избыточная невоплотимая человечность может реализоваться не в герое, а в авторской точке зрения (например, у Гоголя)»¹⁸⁴, он пишет о концепции личности, её развитии, несводимости к социальному положению и пр. (словом, о том, что объединяло Гоголя и, скажем, Лермонтова), но не о собственно *жанровых* различиях, предполагающих *разные* принципы изображения человека.

Серьёзным коррективом к бахтинской жанровой теории является теория *жанровых групп*, предложенная Г.Н. Пospelовым, проследившим, в частности, поэтику и традиции *этологии* (*нравоописания*), отнюдь не утратившей своего значения в новой литературе (французские и русские «физиологии», нравоописательные очерки 1860 – 1880 гг., в особенности панорамные циклы Г.И. Успенского, сатиры Щедрина, социальные утопии и др.)¹⁸⁵. Без сопоставления с другими *мегажанрами* (жанровыми группами) роман утрачивает свою жанровую специфику.

Кроме того, и в наше время одной из задач жанрологии остаётся изучение *конкретно-исторических* жанров и их авторских номинаций,

¹⁸³ См. в частности: Зусева-Оскан В.Б. Историческая поэтика метаромана. М., 2014.

¹⁸⁴ Бахтин М.М. Эпос и роман. С. 480.

¹⁸⁵ См.: Пospelов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1971 (часть третья); Пospelов Г.Н. Типология литературных родов и жанров // он же. Вопросы методологии и поэтики. М., 1983.

складывающихся в определенную систему в рамках изучаемого периода национальной литературы. И определенные жанровые каноны, в особенности в беллетристике и массовой литературе, в этих рамках продолжают складываться. Напомним, что в отечественном литературоведении понятие жанровой системы, с опорой на Ф. де Соссюра, разрабатывал в 1920-е годы Ю.Н. Тынянов¹⁸⁶.

Тем не менее именно история романа, его метаморфозы, его перерастание в *мега-* и *метажанр*, ранее других освободившийся от императива условностей и правил (по Буало, читатель приемлет «несообразности в романе»), привлекает исследователей и читателей, ищущих в литературе наиболее полного художественного отражения проблемы личности в её многогранности, противоречивости, развитии (которое может оказаться и «дорогой никуда», как назвал один из своих романов А. Грин). В особенности полно авторская концепция личности воплощается обычно в главных героях романов, составляющих, по предложенному А.Я. Эсалнеку термину, его «микросреду». Рассматривая систему персонажей в романе XIX – XX вв., А.Я. Эсалнек обосновывает понятие *романной ситуации*, определяющей расстановку персонажей. *«С учётом мнений социологов, философов, психологов, этиков можно представить романную ситуацию как взаимоотношения личности, микросреды и среды, где личностью является герой, обладающий более или менее значимым внутренним миром; микросредой – совокупность двух-трёх таких героев, которые являются носителями определённых духовных ценностей и стремятся к обмену мыслями, идеями, настроениями; средой же – все остальные персонажи, с которыми соприкасаются герои романного типа и которые нередко противопоставлены или просто чужды*

¹⁸⁶ См.: Тынянов Ю.Н. О литературной эволюции // он же. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. О соотношении изучения конкретно-исторических жанровых систем и жанровых традиций в «большом времени» (если использовать любимое выражение М.М.Бахтина) см.: Чернец Л.В. К теории литературных жанров // Литературные жанры: теоретические и историко-литературные аспекты изучения. М., 2008.

им»¹⁸⁷. Естественно, что авторская концепция личности полнее всего раскрывается в героях, составляющих «микросреду» (в многолинейном романе она может быть достаточно многочисленной).

О типах персонажей, наиболее ярко представляющих тот или иной исторический период развития национального общества, чаще всего судят именно по главным лицам романов и «романизированных» драм, их аналоги находят в лирике¹⁸⁸. Главной категорией, определяющей движение литературного процесса, становится не жанр, а *автор*. Романтизм разрабатывает новую концепцию личности, в которой понятие *индивидуального* приобретает основополагающее значение. В связи с этим единство различных текстов обеспечивается не их принадлежностью к одному и тому же жанру, а тем, что они принадлежат перу *одного писателя*, то есть возникают индивидуально-творческие стили, позволяющие раскрывать стороны личности творца и вместе с тем определять степень его талантливости. В литературный обиход входят такие определения автора, как «великий писатель», «гений». В период доминирования реализма категория жанра, в традиционалистском его понимании, окончательно перестает устанавливать нормы литературного развития.

Критики и читатели спорят о героях и антигероях «нашего времени», их имена нередко становятся *нарицательными*. Размываются контуры прежних *жанровых* героев, и об интересах и идеалах общества можно судить по их литературным зеркалам в разных родах и родовых формах литературы.

Стремительное развитие русской литературы в конце XVIII – XIX вв., ее движение от классицизма к сентиментализму и, далее, к романтизму и реализму нашло четкое отражение в смене типов главных героев романа, драмы, а также лирических героев.

¹⁸⁷ Эсалнек А.Я. Основы литературоведения. Анализ романного текста. М., 2004. С. 21.

¹⁸⁸ О смене жанровых систем в русской литературе конца 18– начала 19 века см.: Стенник Ю.В. Системы жанров в историко-литературном процессе // Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения / Под ред. А.С. Бушмина. Л., 1974.

Литературоведческое изучение типов персонажей начинается достаточно поздно, ведь наука о литературе (ее необходимо отличать от нормативных поэтик) сравнительно молода.

И в литературоведческих, и в литературно-критических работах сложилась традиция характеризовать определенный исторический период развития национальной литературы, ее ведущие идеи и идеалы через «героев времени», представленных в классических произведениях, а также через господствующие интертекстуальные сюжеты или сюжетогенные мотивы¹⁸⁹. К примеру, «шестидесятые годы» русского XIX в. невозможно представить адекватно, обходя проблему «нигилизма» и «нигилистов», буквально расколовшую публику: романы «Отцы и дети» И.С. Тургенева и в особенности «Что делать?» Н.Г. Чернышевского явились сильнейшим раздражителем для значительной ее части, стимулом для появления романа «антинигилистического». Как отмечалось выше, не менее значимо и постепенное угасание типа, превращение типа в стереотип и мишень для пародий.

Отметим, что рассматриваемые нами типологии персонажей во второй главе основаны прежде всего на принципе историзма.

В зеркале художественной литературы наглядно предстает *конкретно-историческое* наполнение сущности человека: ведь задолго до формирования исторического подхода к жизни общества писатели, как бы отвлеченно они сами ни мыслили, изображали не человека *вообще*, а представителей определенного общества, страны, века, носителей определенной системы нравственных ценностей. Зачастую при этом характер героя не соответствовал его социальному статусу, роду занятий, изображенным времени и стране. Так, А.С. Пушкин писал о героях Дж.-Г. Байрона: «...он создал себя вторично, то под чалмою ренегата, то в плаще корсара»¹⁹⁰. А

¹⁸⁹ См.: Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Экспериментальное издание / отв. ред. Е.К. Ромодановская. Вып. 1–3. Новосибирск, 2006–2008.

¹⁹⁰ Пушкин А.С. О традициях Байрона // Собр. соч.: в 10 т. М., 1962. Т. 6. С. 272.

Достоевский не верил самому Шекспиру: «...его итальянцы... почти сплошь те же англичане»¹⁹¹.

В некоторых литературоведческих школах даже отрицалась или сильно ограничивалась возможность создания писателем чуждого ему психологически характера, в его персонажах искали и находили отражение внутреннего мира самого автора. Крайнее проявление этой тенденции – утверждение В.Ф. Переверзевым *автогенной* в своей основе сущности характеров, сводимой исследователем к так называемому «социальному характеру», под которым понималась психология, свойственная определенному классу общества на том или ином этапе его развития, психология, вырастающая из его социального «бытия». Так, тип «двойника», проходящий через все творчество Достоевского, отражает, согласно ученому, промежуточное – между «молотом и наковальней» – положение разночинца, мещанина; по своей социальной психологии Версиков или Ставрогин – «упадочные мещане», а не дворяне, и не следует верить их «социальным паспортам»¹⁹². Творчество предстает как «игра» писателя в свой «социальный характер», и вырваться из этого плена он не властен. «...И куда бы ни летел на крыльях творческого воображения автор: в надзвездные эфиры или в преисподнюю, под экватор или на полюсы, в древний Рим или средневековый Париж, – он летит, окруженный своими образами, всюду несет их с собой»¹⁹³. С одной стороны, так подчеркивалась органика искусства, не рационалистический характер творчества; с другой, утверждалась невозможность писателя изобразить чуждую ему классовую психологию. Попытки такого изображения (например, аристократы в романах Достоевского), по мнению В.Ф. Переверзева, приводили к «маскараду».

¹⁹¹Достоевский Ф.М. О русской литературе. М., 1987. С. 312.

¹⁹²См.: Переверзев В.Ф. Гоголь. Достоевский. Исследования. М., 1982. С. 251.

¹⁹³Переверзев В.Ф. Проблемы марксистского литературоведения // Литература и марксизм. 1929. Кн. 2. С. 22.

Подобное понимание вело, очевидно, к упрощенному толкованию типа персонажа¹⁹⁴. Однако «характер при этом осознается как некая универсальная доминанта художественного творчества»¹⁹⁵. «Научная позиция Переверзева определялась ориентацией на работы Г.В. Плеханова и на монистический, т.е. историко-материалистический подход к искусству, основная задача которого заключалась в объяснении связи искусства с общественной жизнью, в стремлении найти главный фактор, определяющий сущность искусства»¹⁹⁶. Характеры как бы вырастали на почве породившей их среды.

История литературоведения знает и другие мотивировки создания автором того или иного персонажа, вызвавшего интерес и споры современников, ставшего ярким представителем типа, узнаваемого во многих героях. Так, не духовное родство, а скорее психологический *контраст* с собственным «я» привлек И.С. Тургенева, когда он создавал образ Базарова. «Этот человек, столь симпатичный Тургеневу, изображенный с такою любовью, почти пристрастной, представляет собой натуру прямо противоположную натуре самого Тургенева. Базаров, как известно, человек необычайно сильной воли, железного характера. С этой стороны он служит настоящим контрастом Тургеневу, и, по-видимому, здесь-то и нужно искать объяснения того невольного влечения, которое сразу почувствовал наш художник к лицу, послужившему “оригиналом” Базарова, а потом – к его художественному воспроизведению, герою “Отцов и детей”»¹⁹⁷.

Названные разные школы – социологическую и психологическую – объединяет принцип *каузальности*, хотя он понимается по-разному. В истории литературоведения его одним из первых стремился применять И. Тэн, считающийся основоположником культурно-исторической школы.

¹⁹⁴ См.: Переверзев В.Ф. Творчество Гоголя. // Переверзев В.Ф. Гоголь, Достоевский. Исследования. М., 1982.

¹⁹⁵ Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2002. С. 47.

¹⁹⁶ Эсалнек А.Я. Теория литературы. М., 2010. С. 33.

¹⁹⁷ Овсянко-Куликовский Д.Н. Литературно-критические работы: В 2 т. М., 1989. С. 443.

Ученый выделил три фактора, определяющие развитие и изучение искусства: *расу, среду и момент*. Среда толкуется им как «состояние умов и нравов, как потребности, наклонности, чувства, моральная температура, складывающаяся в определенное время в определенной стране»¹⁹⁸. Именно среда, по И. Тэну, более всего формирует характеры. «Характер есть именно то, что философ называет сущностью вещей, вот почему...говорят, что искусство имеет целью обнаружить эту сущность»¹⁹⁹. Отсюда вытекает общий интерес к доминирующему характеру в определенный период. И.Тэн в «Чтениях об искусстве» попытался выделить такие *господствующие характеры* в разные эпохи: «Эта группа чувств, потребностей и склонностей, обнаруживаясь всецело и блистательно в одном и том же лице господствующий, верховодный характер, т.е. образец, вызывающий восторг и симпатию современников. В Греции такою личностью является породистый обнаженный юноша, достигший совершенства во всех телесных упражнениях; в средние века – восторженный монах и влюбленный рыцарь; в XVII в. – лучший царедворец; в наше время – вечно пытливый и грустный Вертер или Фауст»²⁰⁰.

Вообще в истории литературоведения редкие направления обходили своим вниманием персонажей, их прототипы, процесс типизации (о котором можно судить по данным творческой истории, текстологии): ведь именно герои, которым сочувствует читатель, либо, напротив, которые его возмущают или смешат, интересны ему в первую очередь. «Нетерпеливые читатели осаждают дом Ричардсона, чтобы узнать от него или его домашних, жива ли Кларисса Гарлов, героиня его обширного и еще не дописанного до последней главы романа; к могиле несчастного Вертера отправляются поклонники, готовые последовать его примеру; пруд, где утопилась карамзинская Лиза, монастырь, связанный с воспоминанием о ней,

¹⁹⁸Эсалнек А.Я. Теория литературы. М., 2010. С. 256.

¹⁹⁹Тэн И. Философия искусства. М., 1994. С. 23.

²⁰⁰Тэн И. Чтения об искусстве. М., 1874. С.60.

становится предметом такого же внимания, как позже скамейка в Орловском саду, где другая Лиза, Калитина, сживала с Лаврецким»²⁰¹.

На этом фоне резко выделяется своими чисто сциентистскими интересами к форме, «приёмам», с помощью которых «сделано» произведение, русская формальная школа (прежде всего ОПОЯЗ) 1910–20-х годов и наследующие его традиции нарратологические штудии, где персонаж является прежде всего «ниткой для нанизывания отдельных эпизодов», по выражению М.М. Бахтина²⁰². Формалисты не интересовались героем как характером; для них важно было то, как *сделано* произведение («Как сделана “Шинель” Гоголя» Б.М. Эйхенбаума). В.Б. Шкловский предложил тезис: «искусство как приём», т.е. инструмент, при помощи которого создается художественное произведение. Впоследствии, в 1960 – 1970-е годы, французские структуралисты-нарратологи (А.Греймас, Кл. Бремон), применившие к литературному тексту методы структурной лингвистики, будут интересоваться персонажами не как характерами, но исключительно как *действующими* лицами, «актантами»²⁰³. Структуралисты видят в сюжете художественного произведения лишь формально-логическую структуру, однако, как справедливо отмечает Г.К. Косиков, «наряду с логическим существует семантическое измерение сюжета, задающее, во-первых, “характеры” персонажей, их положение (например, на социальной или возрастной лестнице, в системе родственных отношений и т.п.), а во-вторых, вытекающие отсюда мотивировки их поступков <...> Содержание мотивировок (и в целом семантика литературы) имеет не формально-логическую, а социо-культурную природу»²⁰⁴. Исследователь приводит весьма наглядный пример, иллюстрирующий различные способы изложения одной и той же истории: «1. “Один богатый и старый помещик решил

²⁰¹Белецкий А.И. В мастерской художника слова // он же. Избр. труды по теории литературы. М., 1964. С.119.

²⁰²Бахтин М.М. (Медведев П.Н.) Формальный метод в литературоведении // Бахтин М.М. Тетралогия. М., 1998. С.258.

²⁰³См.: Косиков Г.К. От структурализма к постструктурализму. М., 1998. Гл.2.

²⁰⁴Косиков Г.К. От структурализма к постструктурализму. М., 1998. С. 93.

жениться на девушке-сироте, но этому стал мешать его брат, опасавшийся, что останется без наследства,” и т.п. 2. “Субъект А решил получить объект Б, столкнувшись при этом с противодействием антагониста В, желавшего овладеть объектом Г, который принадлежал А”»²⁰⁵. Формально-логические связи сохранены во втором изложении, однако его едва ли можно назвать сюжетом. «Причина в том, что в данном случае опущены все семантические характеристики персонажей. Между тем охарактеризовать “субъект А” в качестве “богатого старика”, а “объекту Б” приписать свойства “быть девицей” и “быть сиротой” – значит сказать очень многое»²⁰⁶.

М.М. Бахтин иронически заметил, что «автор, создавая свое произведение, не предназначает его для литературоведа и не предполагает специфически литературоведческого *понимания*, не стремится создать коллектива литературоведов. Он не приглашает к своему пиршественному столу литературоведов»²⁰⁷. Как показано прежде всего в трудах Бахтина и других ученых, наследующих *герменевтическую* традицию истолкования произведения, в порождении его содержания участвует читатель (и как адресат, и как реципиент). Всплеск интереса к *интерпретации* произведения в последней трети 20 века, изучение закономерностей порождения интерпретаций, сопутствующих жизни литературных шедевров, привел и к актуализации категории *персонажа* и *типа персонажа* – его архетипических корней и исторических модификаций, принципов изображения в различных родах и жанрах, литературных направлениях, осмысления критиками и читателями. Появилось немало содержательных исследований, посвященных различным аспектам создания литературных персонажей и их участию в дальнейшем литературном процессе (в частности, путем их заимствования новыми авторами)²⁰⁸.

²⁰⁵ Там же. С. 92.

²⁰⁶ Там же. С. 92-93.

²⁰⁷ Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук // Он же. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С.388.

²⁰⁸ См.: Лихачев Д.С. Человек в литературе Древней Руси. М., М., 1970; Бахтин М.М. Эпос и роман // он же. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975; Бахтин М.М. Автор и герой в

В тесной связи с оживлением научного интереса к литературным персонажам и различным интерпретациям их характеров возродился интерес к различным направлениям литературной критики, в частности русской критики XIX в., где не утихали споры о героях произведений. Переизданы и штудируются статьи С.П. Шевырева, А.В. Дружинина, П.В. Анненкова, А.А. Григорьева, Н.Н. Страхова, Н.К. Михайловского, Д.С. Мережковского и многих других, и сам принцип состязательности мнений (*pro* и *contra*) заметно оживил изучение русской классики.

К одному литературному типу может быть отнесен ряд персонажей, как одномерных, так и многогранных, противоречивых по своему характеру. Иначе говоря, тип персонажа – понятие, не менее важное для литературы эпохи авторских индивидуальностей, авторских стилей, чем для жанров Античности (например, для паллиаты с её масками) или Средневековья, где в жанрах мистерии или моралите преобладала аллегория, т.е. для эпохи, когда господствовало «традиционалистское художественное сознание»²⁰⁹. Для прослеживания преемственности в литературе необходимы последовательные основания типологии.

С формированием научных школ типы и типология персонажей стали предметом изучения ученых. Как уже отмечалось выше, основоположником

эстетической деятельности // он же. Эстетика словесного творчества. М., 1986; Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973; Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л., 1979; Кочеткова Н.Д. Литература русского сентиментализма. Л., СПб., 1994; Эсалнек А.Я. Типология романа. М., 1991; Гуторов А.М. Герой времени – человек времени. Проблемы эволюции и духовного своеобразия (на материале русской литературы 19 века). Харьков, 1992; Мартыанова С.А. Образ человека в литературе: от типа к индивидуальности и личности. Владимир, 1997; Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994; Чернец Л.В. «Как слово наше отзовется...». Судьбы литературных произведений. М., 1995; Макеев М.С. Спор о человеке в русской литературе 60-70-х гг. 19 века. Литературный персонаж как познавательная модель человека. М., 1999; Хализев В.Е. Ценностные ориентации русской классики. М., 2005; Художественная антропология и творчество писателя / под ред. В.В.Савельевой, Л.И.Абдулиной. Усть-Каменогорск – Алматы, 2007; Фаустов А.А., Савинков С.С. Очерки по характерологии русской литературы. Воронеж, 1998; Савинков С.В., Фаустов А.А. Аспекты русской литературной характерологии. М., 2010; Володина Н.В. Концепты. универсалии. Стереотипы в сфере литературоведения. М., 2010; Художественная антропология / под ред. М.Л. Ремневой, О.А.Клинга, А.Я.Эсалнек. М., 2011; Исакова И.Н. Литературный персонаж как система номинаций. М., 2011; и др.

²⁰⁹ Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 15.

культурно-исторической школы принято считать И. Тэна. В отечественном литературоведении это направление связано с работами А.Н. Пыпина, Н. С. Тихонравова, в которых обнаруживается «несомненное тяготение к ориентации на действительность, констатации связи литературы и жизни, литературы и идейно-умственной атмосферы времени, признанию значимости историзма и рассмотрению литературы как историко-литературного процесса»²¹⁰. А.Н. Веселовский писал: «История литературы в широком смысле этого слова – это история общественной мысли, насколько она выразилась в движении философском, религиозном и политическом и закреплена словом»²¹¹.

Выявление связей между «последующим и предыдущим», сопоставительное изучение ряда литератур стало основной задачей сравнительно-исторической школы, основоположником которой в отечественном литературоведении является Веселовский. Он утверждал, что его «сравнительный метод» есть «только развитие исторического, тот же исторический метод, только учащенный, повторенный в параллельных рядах, в видах достижения возможно полного обобщения»²¹². Развивая теорию заимствования сюжетов индианиста Т. Бенфея, Веселовский считал необходимым изучать элементы сходства между различными литературами. Сравнивались не только общие мотивы и похожие сюжетные схемы, но и персонажи произведений (как главные, так и второстепенные, в том числе внесценические). Ведь А.Н. Веселовский полагал, что в современном романе «центр не в фабуле, а в типах»²¹³.

Применительно к новой литературе много сопоставлений между персонажами русской и западноевропейских литератур проводил

²¹⁰ Эсалнек А.Я. Теория литературы. М., 2010. С. 27.

²¹¹ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 41.

²¹² Веселовский А.Н. О методе и задачах истории литературы как науки // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 37.

²¹³ Веселовский А.Н. Поэтика сюжетов // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. С. 306.

Алексей Н. Веселовский²¹⁴. В качестве примера можно привести тип «странного», впоследствии названного «лишним», человека, прочно вошедший в русскую литературу XIX века; он имел многочисленных предшественников в литературе западноевропейской. Традиции в изображении «героя времени», восходящие к «Рене» Ф.Р. Шатобриана, «Адольф» Б. Констана, «Исповеди сына века» А. де Мюссе и др. нашли свое продолжение и развитие в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». С названными выше произведениями этот первый русский психологический роман сближают психологизм, мотив исповеди, самоанализ главного героя.

Итак, для большинства литературоведческих направлений второй половины XIX века персонажи и их типы представляли важнейший предмет исследования. И мифологическая, и культурно-историческая, и сравнительно-историческая школы видели в литературном произведении отображение духа эпохи.

В творчестве писателей, входящих в одну литературную школу (например, в гоголевскую, щедринскую), можно наблюдать черты преемственности, создание новых вариаций типа. При построении типологии персонажей особое место занимает творчество Салтыкова-Щедрина, смело вводящего знакомых персонажей (Фонвизин, Грибоедов, Гоголь, Тургенев, Островский) в новую систему персонажей и открывающего в их характерах неожиданные грани. Ф.М. Достоевский признавался, что в «Господах Молчалиных» Щедрин ему «разъяснил» этого, казалось бы, ясного грибоедовского героя: «...я, чуть не сорок лет знающий «Горе от ума», только в этом году понял как следует один из самых ярких типов этой комедии, Молчалина...»²¹⁵.

²¹⁴ См.: Веселовский Алексей Н. Западное влияние в новой русской литературе. Изд. 5. М., 1916.

²¹⁵ Достоевский Ф.М. Дневник писателя // Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990. Т.23. С.144.

Литературные типы не неподвижны, и в задачу исследования входит рассмотрение эволюции типа, его возможное перерождение в другой тип, отношение к нему новых поколений читателей. Изучение «жизни» литературных «героев времени», после их создания, не менее важно, чем прослеживание их генезиса.

Итак, историческое развитие личности и отражение его в литературе влечет за собой появление и новых понятий и терминов. В ряду понятий, связанных с изучением персонажной сферы произведения, главная функция литературного типа – группировка персонажей, обладающих разными индивидуальными характерами, на основании доминирующих социально значимых черт в их поведении и психологии. Эту функцию тип персонажа выполняет на *всех* стадиях развития литературы, отмеченных интересом к человеческому характеру. При этом и сам тип персонажа раскрывает свой потенциал в новых условиях, и принципы, приемы типизации исторически эволюционируют.

Отметим, что наряду с появлением новых типов персонажей в литературе, особенно в XX – XXI вв., нередко остро ставится и переживается писателями проблема обезличения, стандартизации человека, в силу целого ряда общественных, политических, психологических причин. «Многие ли читатели помнят имя рассказчика в “Тошноте” или в “Постороннем”? Есть ли там человеческие типы? Не будет ли чистейшим абсурдом усматривать в этих книгах способ исследования характеров?» – риторически вопрошает А. Роб-Грийе²¹⁶. Однако сам трагический пафос изображения безликих героев Ж.-П. Сартра и А. Камю свидетельствует о болезнях общества; их осознание – уже залог исцеления. Ведь и в литературе XIX в. «избыточная невоплотимая человечность может реализоваться не в герое, а в авторской точке зрения (например, у Гоголя)»²¹⁷.

²¹⁶ Роб-Грийе А. О нескольких устаревших понятиях [1957] // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX в. / Сост., предисл., общая ред. Л.Г. Андреева. М., 1986. С. 114-115.

²¹⁷ Бахтин М.М. Эпос и роман // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 480.

Важнейшая задача литературоведения при изучении творчества отдельного писателя и литературного процесса в целом – выделение типов персонажей, концентрированно передающих своеобразие эпохи, литературного направления, ценностные ориентации писателя.

Актуальность понятия *тип персонажа*, в его отличии от понятия *литературный тип (типический характер)* диктуется также тем, что литературные произведения не одинаковы по своим художественным, эстетическим достоинствам. «Явления художественной словесности (будь то творчество писателя как целое или его единичное создание) разномасштабны и неравноценны», – пишет В.Е. Хализев²¹⁸. Именно поэтому правомерно говорить об *аксиологической шкале* литературы. В качестве литературного «верха» принято выделять *высокую* (подлинно художественную, иначе *классическую*) литературу, в противовес ей – *массовую*, или «*тривиальную*» литературу («литературный низ»), а между ними располагать *беллетристику* (средний, или второй ряд, в котором есть свои разряды). О типе, типическом характере как эстетически совершенном воплощении общего в индивидуальном обычно говорят применительно лишь к высокой, классической литературе, но типы персонажей прослеживаются во *всех* литературных «рядах», причем в «нижних» часто они заметнее, в силу своего схематизма и превращения в *стереотипы*.

«Литературная классика являет собой совокупность произведений *первого ряда*. Это, так сказать, верх верха литературы. Она, как правило, опознается лишь извне, со стороны, из другой, последующей эпохи»²¹⁹. Зачастую современники попросту неспособны адекватно оценить талант писателя или его произведение. Вспомним негативные отзывы критиков-славянофилов об образе Печорина в «Герое нашего времени» М.Ю. Лермонтова или резкое несогласие демократических критиков

²¹⁸ Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2002. С. 156.

²¹⁹ Там же. С. 157.

(М.Е. Салтыков-Щедрин, Е.И. Утин и др. с изображением «нигилиста» Марка Волохова в «Обрыве» И.А. Гончарова – романе, который стал для писателя последним (может быть, по вине и этой критики). С другой стороны, «автор, восторженно принятый современниками, – это лишь “кандидат” в классики»²²⁰. Ведь наравне с произведениями А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя столь же высоко (иногда даже выше) оценивалось первыми читателями творчество Н.В. Кукольника и В.Г. Бенедиктова. Зачастую произведения писателей, вознесенных в свое время на высокий пьедестал, пополняют потом в ряды беллетристики. Так, в 1865 г. большой интерес публики вызвал роман «Жизнь Шупова, его родных и знакомых» А. Михайлова (А.К. Шелера), повесть же Стебницкого (Н.С.Лескова) «Леди Макбет Мценского уезда» прошла почти не замеченной²²¹. В движении времени «литературные репутации» писателей изменяются, и часто «критика и даже сами поэты – рабы текущего момента и настроения»²²².

Слово “беллетристика” (от фр. *belles letters* – изящная словесность) используется в разных значениях: в широком смысле – художественная литература (это словоупотребление ныне устарело); в более узком – повествовательная проза. В настоящее время под беллетристикой обычно понимается срединный, самый широкий литературный ряд: «писатель второго ряда может вплотную приблизиться к первому ряду, а может значительно отдалиться от него – творчество может оказаться в опасном соседстве с сочинительством»²²³. При этом «шкала ценностей отнюдь не зеркально отражается в шкале читательского спроса. Старая истина: беллестристику читают активнее, чем классику»²²⁴. Популярность беллетристических произведений, как правило, кратковременна. Но «обыкновенные таланты, – как утверждал В.Г. Белинский, сетовавший на

²²⁰ Там же.

²²¹ См.: *Рейтблат А.И.* От Бовы к Бальмонту. М., 1991. С.188.

²²² *Розанов И.Н.* Литературные репутации. М., 1928. С.5–6.

²²³ *Гурвич И.А.* Беллетристика в русской литературе XIX века. М., 1991. С.4.

²²⁴ Там же. С.5.

слабое развитие русской беллетристики, – необходимы для богатства литературы»²²⁵. В целом беллетристика выступает как «движущий фактор общекультурного развития»²²⁶.

Беллетристика, как уже сказано, далеко неоднородна. И в ее составе значимы прежде всего произведения, откликающиеся на «злобу дня» и отражающие быт и нравы определенного общества в определённое время, иначе говоря, в ней ценится *злободневность*.

Зачастую беллетристические произведения выступают продолжением произведений классических – например, «Возврат Чацкого в Москву, или Встреча знакомых лиц после двадцатипятилетней разлуки. Продолжение комедии А.С. Грибоедова “Горе от ума”» Е.П. Ростопчиной (опубликована в 1865 г.). Нередко это подражания прославленным произведениям. Таковы «Бедная Маша», «История несчастной Маргариты» и другие повести, написанные вслед за «Бедной Лизой» Н.М. Карамзина. Так или иначе, беллетристика представляет вниманию читателя целую галерею персонажей, относящихся к одному типу, нередко заданному классической литературой.

Подражание часто доводит беллетристов до эпигонства – «нетворческого следования традиционным образцам»²²⁷ и, как пишет В.Е. Хализев, «назойливого повторения и эклектического варьирования хорошо известных литературных тем, сюжетов, мотивов, в частности – подражания писателям первого ряда»²²⁸. Однако серьезные беллетристы стараются избегать эпигонства, «обыкновенные таланты» (как их называл В.Г. Белинский), входящие в ту или иную писательскую «школу», «нередко нащупывают, а то и открывают для разработки те тематические, проблемные пласты, которые позднее будут глубоко вспаханы классикой»²²⁹. Беллетристы зачастую выводят на авансцену типы персонажей, в недостаточной мере

²²⁵ Белинский В.Г. Собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т.8.С.379.

²²⁶ Вершинина Н.Л. Русская беллетристика 1830-1940 годов (Проблема жанра и стиля). Псков, 1997. С. 146.

²²⁷ Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 510.

²²⁸ Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2002. С. 168.

²²⁹ Гурвич И.А. Беллетристика в русской литературе XIX в. М., 1991. С. 62.

разработанные в литературе первого ряда. Так, С.В. Ковалевская в повести «Нигилистка» (опубликована посмертно на шведском языке, в 1892 г.) предложила свою вариацию типа «новой женщины», введенного Н.Г. Чернышевским в образе Веры Павловны («Что делать?»), а Н.Ф. Бажин в повести «Степан Рулёв» (1864) сотворил своих героев по образу и подобию Рахметова и тургеневского Базарова.

Появление подобных вариаций отражает характерные для определенной эпохи настроения в обществе, удовлетворяют читательский интерес к новому типу персонажа. Беллетристика с представленными в ней типами персонажей являет собой «достоверный документ, на основании которого нетрудно восстановить характеристические черты времени и узнать его требования. Следовательно, изучение подобного рода произведений очень важно как свидетельство актуальности того или иного типа персонажа, это «одно из неперенных условий хорошего литературного воспитания»²³⁰. Занимая «срединное» место в литературной иерархии, беллетристика так или иначе соприкасается и с высокой литературой, и с литературным «низом».

Массовая литература (тривиальная, паралитература) представляет собой «категорию литературных произведений, относимых к маргинальной сфере общепризнанной литературы и отвергаемых как псевдолитература»²³¹. К паралитературе, по мнению Ю.М. Лотмана, принято относить произведения, не вошедшие в «официальную литературную иерархию»²³² своей эпохи. Следовательно, «массовая литература выступает в качестве универсальной, трансистоической оценочной категории, возникшей вследствие неизбежного размежевания художественной литературы по ее эстетическому качеству»²³³. Кроме того, Лотман отмечает социологическую

²³⁰ Салтыков-Щедрин М.Е. Собр. соч.: В 20 т. М., 1966. Т. 5. С. 455.

²³¹ Baldick Ch. The concise Oxford Dictionary of Literary Terms. Oxford. N.-Y. 1990. P. 160.

²³² Лотман Ю.М. Массовая литература как историко-культурная проблема // Избр. статьи: В 3 т. Таллин, 1992. Т.3. С. 384.

²³³ Мельников Н.Г. Массовая литература // Введение в литературоведение / Под ред. Л.В. Чернец. М., 2010. С. 617.

составляющую паралитературы. По мнению исследователя, понятие массовой литературы «касается не столько структуры того или иного текста, сколько его социального функционирования в общей системе текстов, составляющих данную культуру», оно «определяет отношение того или иного коллектива к определенной группе текстов»²³⁴. Одно и то же произведение может быть как включено в массовую литературу, так и исключено из нее. Происходит это благодаря подвижности границ между паралитературой и литературой второго ряда, а также вследствие отсутствия четко определенных и закреплённых критериев эстетической значимости. «Многие значительные художественные произведения далеко не сразу завоевывают широкое признание и попадают на вершину литературной пирамиды <...> нередко литературные шедевры и вовсе не проходят инстанции ценностного отбора своего времени и остаются как бы “вне литературы”»²³⁵. С другой стороны, произведения, лишённые эстетической ценности, подчас получают высокие оценки в прессе. Происходит это за счёт возникновения «массовой читательской аудитории», т.е. благодаря приобщению к чтению людей, по своим предпочтениям значительно уступающим литературной элите. Авторы, зарабатывающие на жизнь писательским трудом, вынуждены считаться уже не только с авторитетным мнением известных критиков, но и со вкусами разнородной читательской массы.

Ориентация на читателя-покупателя постепенно становится ведущей тенденцией в литературе, подсчитываются все слагаемые успеха и ...прибыли. Значимых и эстетически совершенных произведений становится все меньше, образцов бульварной литературы и писателей, выполняющих «заказ» публики, все больше. И эта тенденция обнаруживается в литературном процессе очень давно.

²³⁴ Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 381.

²³⁵ Мельников Н.Г. Указ. соч. С. 619.

Как иронически отметил еще С.П. Шевырев, «”литераторы-спекулянты” <...> потворствуют прихотям века <...> пишут без труда честного, не по призыву мысли, а потому, что обязались книгопродавцу столько-то листов, как фабрикант обязуется поставить казне столько-то половинок сукна»²³⁶. Так, одним из наиболее удачливых писателей-фабрикантов, открыто заявлявшим о своей зависимости от вкусов читающей публики, был издатель газеты «Северная пчела» Ф.В. Булгарин: «Мы служим публике в качестве докладчика, должны переносить все ее прихоти, терпеливо слушать изъявления неудовольствия и быть весьма осторожными во время ее милостивого расположения»²³⁷.

Произведения массовой литературы обладают «общностью *тематики*, устоявшимся набором *действующих лиц* (чаще всего подчиненных той или иной сюжетной функции); в них преобладают клишированные элементы художественной формы, включающие готовый контекст идей, эмоций, настроений, воспроизводящие привычные эстетические шаблоны, психологические и идеологические стереотипы»²³⁸. Герои произведений массовой литературы зачастую заимствованы из произведений литературы первого ряда или принадлежат к тому же типу персонажа, что и герои высокой литературы. Но в силу их очевидного схематизма целесообразно говорить о стереотипичности персонажей.

Тем не менее, массовая литература – «собственно литературное явление, сопряженное со специфической поэтикой: номенклатура популярных жанрово-тематических канонов, имеющих в своей основе трафаретные сюжетные схемы, обладающих общностью тематики, устоявшимся набором действующих лиц и стилевых клише»²³⁹.

²³⁶ Шевырев С.П. Словесность и торговля // Московский наблюдатель. 1835. Кн. 1. Ч. 1. С. 26–27.

²³⁷ Булгарин Ф.В. Соч.: в 3 ч. Спб., 1836. Ч. 2. С. 390.

²³⁸ Мельников Н.Г. Указ. соч. С.626.

²³⁹ Там же. С. 631.

В настоящее время и литература, и читательская аудитория сильно расслоены, есть много авторов, пишущих для определенной категории читателей и в определенном жанре, знаком принадлежности к массовой литературе служат и заглавие произведения, и полиграфическое оформление книги. Есть специальный словарь-справочник по массовой литературе, где приведены примеры ориентации авторов на подражание известным авторам и на создание сериалов типа «Бандитский роман», «Женские истории». «В заглавиях отражается наличие серийного героя (следователя, сыщика, писателя-детективщика или даже преступника: А. Бушков: *Волк насторожился. Волк прыгнул. На то и волки. Волчья стая*». Соответственно, в массовой литературе для женщин авторы «сразу иронически сниженно определяют тип главной героини: “Куколка для монстра”, “Проклятие стервы”, “Все девочки любят богатых”...»²⁴⁰.

Хотя эстетический «низ» никогда, вероятно, не был столь агрессивен в своём желании любой ценой завлечь читателя, играя часто на самых низменных чувствах, производство сочинений для невзыскательной публики существовало с давних пор²⁴¹.

В России фирмой И.Д. Сытина в Москве, на Никольском рынке, изготавливались книги для народа, «над которыми столько лет, не переставая, смеялась настоящая русская литература: “Бова”, “Еруслан”, сонники, песенники...». Часто за основу брались произведения классиков, они частично переделывались и печатались под новым заглавием: так, «Князь Серебряный» А.К. Толстого становился «Князем Золотым», «Страшная месть» Гоголя – «Страшным колдуном». При этом для успеха книги нужен был *определённый тип героя*: «лубочный разбойник, чтобы иметь успех, должен быть благороден. Простой душегуб, лишённый всякого героического

²⁴⁰ Черняк В.Д., Черняк М.А. Массовая литература в понятиях и терминах. Учебный словарь-справочник. М., 2015. С. 52–53.

²⁴¹ См. в частности: Чекалов К.А. Формирование массовой литературы во Франции. XVII – первая треть XVIII века. М., 2008.

оттенка, вызовет только отвращение», – вспоминал Сытин²⁴². Так, в книжках, разносимых офенями, завершал свою скитальческую жизнь ставший стереотипом (т.е. «повторяющимся без изменений», что противоречило самой природе творчества²⁴³), некогда живой образ.

Проследить историю важнейших типов персонажей, полную перипетий и далеко не всегда переходящих в стереотип, – одна из задач литературоведения.

²⁴² *Сытин И.Д.* Жизнь для книги. М., 1960. С. 45, 52.

²⁴³ *Володина Н.В.* Концепты, универсалии, стереотипы в сфере литературоведения. М., 2010. С. 30.

Глава II. Русская литература XVIII – XIX вв.: вариации отдельных типов персонажей

2.1. Чацкий – правнук Альцеста? Предшественники и преемники героя А.С. Грибоедова

Русская литература развилась гораздо позднее, нежели литературы западноевропейских стран, и ей надлежало стать, если можно так выразиться, наследницей художественных ценностей других народов. Однако многие проблемы, которые поднимали «корифеи литературы Запада, ставились русскими писателями глубже и острее»²⁴⁴.

В эпоху А.С. Грибоедова самыми авторитетными считались французские комедиографы. Темы «Грибоедов и Мольер», «Альцест и Чацкий» не раз выдвигались и русскими, и западными исследователями. Со времени появления статьи Алексея Николаевича Веселовского «Альцест и Чацкий» (1881) сопоставление «Горе от ума» и «Мизантропа» стало «классической темой русского литературоведения»²⁴⁵.

На близость Чацкого к главному герою комедии Ж.-Б. Мольера (1666, публ. 1667) указывали ещё современники Грибоедова. М.А. Дмитриев вскользь отметил, что Чацкий – «это Мольеров Мизантроп в мелочах и карикатуре» («Вестник Европы», 1826, № 6)²⁴⁶. В 1830 г. В.А. Ушаков развил эту мысль: «Чацкий есть не иное что, как Мольеров Альцест, возродившийся по истечении полутора лет в другом крае, в другом обществе, с другими причудами и с другими причудами мизантропии или, лучше сказать, излишней филантропии, по тому что ни Чацкого, ни Альцеста

²⁴⁴ Штейн А. Национальное своеобразие "Горя от ума" // А. С. Грибоедов, 1795 — 1829: Сб. ст. М., 1946. С.7.

²⁴⁵ Там же.

²⁴⁶ Цит. по: Пиксанов Н.К. Грибоедов. Исследования и характеристики. Л., 1934. С. 195.

нельзя упрекнуть к ненависти к людям. <...> Да, Чацкий есть не иное что, как правнук Альцеста»²⁴⁷. Правда, по мнению критика, образ Чацкого не имеет, в отличие от Альцеста, непреходящего значения и «может нравиться на сцене только в наше время, и для потомства он сделается привлекательным проецируемым предметом изучения нравов и обычаев прошлого»²⁴⁸.

Исследуя генезис «Горя от ума», Алексей Николаевич Веселовский в статье «Альцест и Чацкий» («Вестник Европы», 1881, № 3) и последующих своих работах развивал гипотезу о влиянии «Мизантропа» на «Горе от ума»: «Интерес к мольеровскому творчеству очевиден у Грибоедова по многим признакам. Мы встречаем у него и сочувственные общие оценки, и воспроизведение отдельных мест из комедии...»²⁴⁹.

Н.К. Пиксанов, скрупулёзно и всесторонне рассмотревший творческую историю «Горя от ума», считает натяжками некоторые переключки в текстах комедий, указанные Веселовским. Всё же последняя реплика Чацкого («Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету, / Где оскорблённому есть чувству уголок!..Карету мне, карету!»), как считает исследователь, близка к словам Альцеста в финале «Мизантропа»: *chercher sur la terre un, endroit ecarté où d`être homme d'honneur un aît la liberté*²⁵⁰. Пиксанов также отмечает старание русских переводчиков передать фразу Альцеста как можно более близкой к словам Чацкого:

«У Т. Щепкиной-Куперник:

И буду *уголка* искать вдали от всех,

Где мог бы человек быть честным без помех;

²⁴⁷ Ушаков В.А. Московский бал, третье действие из комедии «Горе от ума» (Бенефис г-жи Н.Репиной) (Московский телеграф, 1830, № 11) // А.С.Грибоедов в русской критике. Сб. ст. / Сост., вступ. ст. и прим. А.М.Гордина). М., 1958. С.53.

²⁴⁸ Там же.

²⁴⁹ Веселовский А.Н. Западное влияние в новой русской литературе. Изд. 5-е. М., 1916. С. 156.

²⁵⁰ Пиксанов Н.К. Указ. соч. С.233.

У Н. Холодковского:

И буду я искать, найдётся ль уголок,

Где честный человек свободно жить бы мог;

Особенно у Льва Поливанова:

Пойду искать себе на свете уголок,

Где честный человек свободно жить бы мог...

Хотя *endroit* не имеет прямого значения “уголок”»²⁵¹.

Всё же Пиксанов не исключает случайности в совпадениях этой и некоторых других реплик Альцеста и Чацкого. Его вывод гораздо осторожнее, чем у Веселовского: «Однако бесспорно, что заключительные фразы Альцеста и Чацкого действительно близки друг к другу – и не только буквально, но и сценически, и психологически. Случайно ли это? Случайность не исключена, так как последние слова Чацкого, естественно, как бы принудительно рождаются из всей ситуации его в финале комедии. Но столь же вероятно психологически, что здесь обнаружилась реминисценция из «Мизантропа», с юности знакомого и любимого. Во всяком случае, текстуальных сближений с Мольером в «Горе от ума» ничтожное количество, и они не существенны, назовём ли мы их заимствованиями или совпадениями»²⁵².

Но обратимся к сущности характеров героев.

На наш взгляд, Альцест с самого начала пьесы непримирим не только к порокам, но и к сравнительно безобидным человеческим слабостям. Интересен спор Альцеста и его приятеля Филинта.

²⁵¹ Пиксанов Н.К. Указ соч. С.233–234. Отметим, что в переводе «Мизантропа» Т.Щепкиной-Куперник, помещенном в издании 1957 г. (Мольер Ж.-Б. Собр. соч.: В 2 т. М.), указанная фраза звучит иначе:

«Когда б решились вы / со мною прочь бежать от суетной молвы, / От общества людей и навсегда отныне / Со мной укрылись бы, вдвоём, в глуши, в пустыне, – / Лишь это оправдать вполне бы вас могло...» (Т.2.С.130).

²⁵² Там же. С.234.

Альцест

Нет, все мне ненавистны!

Одни – за то, что злы, преступны и корыстны;

Другие же – за то, что поощряют тех,

И ненависти в них не возбуждает грех,

А равнодушие царит в сердцах преступных

В замену гнева душ, пороку не доступных.

Примеров налицо немало вам найду. (С. 65).²⁵³

Далее Альцест описывает «низкого плута», с которым ведет тяжбу. О его плутовстве известно всем, однако

<...> он всюду мило принят,

Никто в лицо ему презрения не кинет –

В чинах и должностях ему всегда успех,

Порядочных людей он перегонит всех.

Я видеть не могу без горького презренья

Коварным проискам такого поощренья:

И, право, иногда мне хочется скорей

В пустыню убежать от близости людей. (65 – 66).

Филинт отвечает ему:

О боже мой, к чему такое осужденье!

К людской природе вы имейте снисхожденье;

Не будем так строги мы к слабостям людским,

Им прегрешения иные извиним!

Не будем так строги мы к слабостям людским,

Им прегрешения иные извиним!

<...>

²⁵³ Текст комедии с указанием страниц цитируется по изданию: Мольер Ж.-Б. Мизантроп / Пер. Т.Л. Щепекиной-Куперник // Собр. соч.: В 2 т. М., 1957. Т.2.

Не вам, поверьте мне, заблудший свет исправить... (с. 66).

Филинт, разделяя негодование Альцеста, все же предпочитает его не высказывать, так как ему дороже собственный покой:

Я вижу множество, как вы, вещей и дел,
Которых видеть бы иными я хотел.
Но что бы ни было, не раздражаюсь бранью
И волю не даю, как вы, негодованью.
Людей, как есть они, такими я беру;
Терплю безропотно их жалкую игру.
Иное ни к чему меня не привело бы.
И, право, мне покой мудрее вашей злобы.

Альцест

Покою, сударь мой, вы хвалитесь своим.
Ужели ваш покой ничем не возмутим?
А если б изменил ваш друг вам очевидно,
А если б разорить старались вас постыдно,
А если б гибли вы от клеветы людской, –
Все ненарушенным остался б ваш покой?

Филинт

На все, что будит в вас такое беспокойство,
Смотрю спокойно я, как на людские свойства.
И так же оскорбить меня бы не могло
Увидеть у людей порок, и ложь, и зло,
Как ястреба найти не странно плотоядным,
Мартышку – хитрою, а волка – кровожадным.

Альцест

Так все переносить – измену, воровство...
И даже не сказать ни слова одного?

Ну нет! Мне эта речь – прямое оскорбление. (С. 66–67).

Альцест верен себе в каждом эпизоде в соответствии с советом Н. Буало: «Герою своему искусно сохраните / Черты характера среди любых событий...»²⁵⁴. Само название «Мизантроп», а не, предположим, «Альцест» подчеркивает односторонность типизации, что отметил А.С. Пушкин, сравнивая мольеровского Тартюфа и шекспировского Шейлока (комедия «Венецианский купец»): «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера скупой скуп – и только; у Шекспира Шайлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен. У Мольера лицемер волочится за женой своего благодетеля, лицемеря; принимает имение под сохранение, лицемеря; спрашивает стакан воды, лицемеря»²⁵⁵.

Это наблюдение подходит даже к характеру Альцеста, одному из самых сложных у Мольера. Вот как язвительно характеризует Альцеста его возлюбленная, Селимена:

<...> дух противоречья

Способен вызвать в нем приливы красноречья...

Он должен высказать неудержимый жар,

Противоречие – его особый дар.

Ужасно для него общественное мнение,

И в примиреньи с ним он видит преступленье.

Он опозоренным себя навеки б счел,

Когда бы против всех отважно не пошел.

Честь спора для него отрадна и желанна,

И спорить сам с собой привык он постоянно:

²⁵⁴ Буало Н. Поэтическое искусство / Пер. Э. Линецкой. М., 1957. С. 80.

²⁵⁵ Пушкин А.С. Table-Talk // Собр. соч.: В 10 т. М., 1962. Т.7.С.210.

С своими чувствами готов пуститься в бой,
Раз выскажет при нем их кто-нибудь другой. (С.88–89).

Не таков Чацкий, чей «милльон терзаний» нарастает постепенно. И можно ли назвать Чацкого мизантропом? Вопрос сложный. Веселовский, отмечая различия между Чацким и Альцестом, все же отстаивает мысль об их «однородности», «похожести»; к такому выводу близок и Пиксанов: «В обоих произведениях мы видим в лице героя развитого и умного человека, доходящего иногда до крайнего пессимизма, резкого в суждениях и отношении к людям»; «его одиночество среди них скрашивает лишь привязанность к женщине, которая предпочитает ему глупца»; «в неумении сдерживаться, промолчать, где нужно»²⁵⁶, оба героя сходятся.

В.А. Ушаков из главных героев комедий Мольера и Грибоедова пальму первенства отдает Альцесту – не только потому, что он раньше появился в литературе, но потому что «Чацкий исключительно принадлежит той эпохе, в которую создал его Грибоедов»²⁵⁷, что он имеет чисто *историческое* значение. Однако долгая жизнь комедии в целом и образа Чацкого в частности показала, что это не так. Показательно, что А.Г.Горнфельд (представитель психологической школы, ученик и последователь А.А. Потебни), поставивший в начале 20 в. перед литературоведением задачу «изучения судьбы художественных произведения *после* их создания», в качестве примера произведения-долгожителя привел именно комедию Грибоедова: «Возьмите любую историю русской литературы и культуры и посмотрите, что говорится в ней, например, о «Горе от ума» после 1834 года [в этом году комедия была полностью опубликована. – Е.Д.] Ничего или почти ничего. А ведь мы почти век после

²⁵⁶ Пиксанов Н.К. Грибоедов. Исследования и характеристики. Л., 1934. С. 219.

²⁵⁷ Ушаков В.А. Московский бал, третье действие из комедии «Горе от ума» // А.С. Грибоедов в русской критике. М., 1958. С. 53.

этого жили с Чацким, век думали о нем, век питались им. Наша душевная жизнь есть его история; он ею жил, он ею обогащался, не только мы им»²⁵⁸,

Были исследователи, высказывающиеся против сближения Чацкого с Альцестом. К примеру, французский переводчик и исследователь А. Легрель (Legrelle), издавший в 1884 г. французский перевод «Горя от ума», назвал Чацкого псевдо-Альцестом и отметил, что «попытка провести параллель между протагонистами обеих пьес привела бы только к установлению очень существенного различия между ними, а остальные характеры еще более явственно эти различия подчеркивают»²⁵⁹. Драматург и театральный деятель П.П. Гнедич, напротив, в статье «О Грибоедовском "Горе от ума"», помещенной в «Вестнике Европы» (1890, № 1), вновь сблизил этих героев, сообщая при этом любопытную биографическую подробность: «Грибоедов в юности всегда восхищался Альцестом, даже играл в домашних спектаклях его роль», о чем Гнедичу, состоявшему в отдалённом родстве с Грибоедовым, было известно из «семейных преданий»²⁶⁰. В других исследованиях, о которых упоминает Пиксанов, аналогия Чацкий – Альцест дополнялась многими параллелями. Резонно указывая на необходимость не только психологических, но «литературных» аргументах, Пиксанов приходит, после обзора гипотез, к следующему выводу: «"Мизантропа" Лукиана, "Историю Абдеритов" Виланда, "Танкреда" Вольтера, "Модного кавалера" Данкура, Грессетова "Злого", "Возвращение депутата" Немцевича, "Свадьбу Фигаро" Бомарше, "Гамлета" Шекспира, "Дон-Карлоса" Шиллера – мы сразу – и без большого сопротивления со стороны инициаторов сближения – выбросим из дальнейшего обсуждения – по очевидности натяжек. И тогда остается один Мольер»²⁶¹.

²⁵⁸ Горнфельд А.Г. О толковании художественного произведения // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1916. Т. 7. С.

²⁵⁹ Цит. по: Пиксанов Н.К. Указ. соч. С. 201.

²⁶⁰ Цит. по: Пиксанов Н.К. Указ. соч. С. 202–203.

²⁶¹ См.: Пиксанов Н.К. Указ. соч. С. 217.

Очевидно, нельзя полностью отрицать влияние Мольера (как и классицистической комедии в целом) на Грибоедова, необходимо лишь установить границы этого влияния.

На особую роль Чацкого среди созвучных ему героев в русской литературе, указал Ап. Григорьев. Он считал Чацкого «единственным героическим лицом нашей литературы» – во-первых, потому что он совершенно свободен от преклонения перед великосветским кругом; во-вторых, потому что его натура – натура бойца, то есть натура в высшей степени страстная»²⁶². Альца же ни критики, ни исследователи творчества Мольера не называли *героем*, т.е. носителем героического пафоса.

«Жизнь» Чацкого, имя которого стало нарицательным (то есть номинацией литературного типа) растянулась вот уже на три столетия. Различные вариации этого типа встречаются как в классической литературе, так и в произведениях второго ряда. И интерес, на наш взгляд, представляют не только хорошо известные читающей публике произведения М.Е. Салтыкова-Щедрина и И.А. Гончарова (о них будет сказано ниже), но и полузабытые сейчас произведения, которые точнее всего отнести к беллетристике: «Семейство Холмских» (1832) Д.Н. Бегичева, «Возврат Чацкого в Москву, или Встреча знакомых лиц после двадцатипятилетней разлуки» (1856) Е.П. Ростопчиной.

Д.Н. Бегичев, долгие годы находившийся с Грибоедовым в переписке и являющийся членом литературного кружка, образовавшегося вокруг писателя, в 1832 г. опубликовал роман «Семейство Холмских. Некоторые черты нравов и образа жизни, семейной и одинокой, русских дворян». Произведение снискало большую популярность, в молодости его с

²⁶² Григорьев А.А. По поводу нового издания старой вещи. «Горе от ума». Спб. 1862 // Григорьев А.А. Искусство и нравственность. М., 1986. С. 296, 303.

интересом читал Л.Н.Толстой²⁶³. Читателям, по мнению Г.М. Фридлендера, роман представлялся «своего рода дворянской эпопеей, в которой живая наблюдательность и любовь автора к патриархальной помещной жизни пробиваются сквозь схему нравоучительно-дидактического “семейного романа” с характерной для него громоздкой фабулой, многочисленными отступлениями и вставными эпизодами»²⁶⁴. Роман примечателен тем, что в нем фигурируют персонажи с именами, заимствованными из комедии Грибоедова. Встречаемся мы и с Александром Андреевичем *Чадским* (фамилия героя несколько изменена, но брату С.Н.Бегичева было хорошо известно, что в черновиках Грибоедова есть такой вариант).

В «Семействе Холмских...» персонажи делятся строго на положительных и отрицательных. Бегичев пытается переосмыслить образы героев Грибоедова, но их характеры оказываются под его пером всё же однобокими и схематичными. Писатель в своем произведении «ограничился только нравственной и бытовой сферами. Другие проблемы находятся вне поля его зрения»²⁶⁵. Характер Чадского разработан наиболее подробно, он предстает человеком, «пылкая несдержанность» которого «приводит его к несчастью»²⁶⁶. Многогранность характера, созданного Грибоедовым, исчезает в романе.

По мнению М.В.Строганова, проанализировавшего грибоедовские реминисценции в «Семействе Холмских...», «Чадский Бегичева только именем своим напоминает Чацкого Грибоедова; вся судьба его иная, да и сам он далеко не положительный герой. Декабристская порывистость Чацкого, близкая к экзальтированности, расценивается как неумение владеть собой. Чацкий не может привлечь внимания Бегичева, и судьба Чадского – расплата за экзальтированность и увлечённость Чацкого. Положительным

²⁶³ См.: Гусев Н.Н. Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1828 по 1855 год. М., 1954. С. 277.

²⁶⁴ Фридлендер Г.М. Нравоописательный роман. Жанр романа в творчестве романтиков 30-х гг. // История русского романа. В 2 т. М.; Л., 1962. Т. 1. С. 264.

²⁶⁵ Мецераков В.П. А.С. Грибоедов. Литературное окружение и восприятие. Л., 1983. С. 17.

²⁶⁶ Там же.

героем “Семейства Холмских” является не боец революционного типа, а, так сказать, эволюционер, который видит залог счастливого существования как себя самого, так и всякого человека, в умении владеть собою, совершенствовать своё внутреннее “я”, в умении “быть счастливым”»²⁶⁷.

Написанная графиней Е. П. Ростопчиной в 1856 г. и опубликованная лишь в 1865 г. пьеса под названием «Возврат Чацкого в Москву, или Встреча знакомых лиц после двадцатипятилетней разлуки» была задумана автором как «продолжение» «Горя от ума». В «разговоре в стихах» (как определила писательница свое произведение, написанное, как и «Горе от ума», вольным ямбом) Чацкий – усталый, пожилой человек «с большой лысиной на голове», он через 25 лет после своего «бегства» из Москвы вновь в ней появляется и встречается с «знакомыми» и некоторыми незнакомыми лицами.

Как же сложилась судьба героев Грибоедова? Молчалин стал действительным тайным советником (т.е. дошел «до степеней известных», как предрекал грибоедовский Чацкий), Скалозуб – военным губернатором, его женой стала-таки Софья (хотя он, как говорила грибоедовская героиня, герой «не моего романа»). И снова Чацкий вынужден столкнуться с низостью, тщеславием, интригами, взяточничеством и прочими пороками московского света. Но в нём говорят уже не о «вольтерьянцах» и «карбонарии», в почёте (по крайней мере на словах) – книги и просвещение.

Одной из ключевых сцен этой комедии становится спор между славянофилами и западниками, Чацкий высмеял и тех, и других, и спор Элейкина (фамилия говорящая: от слова «елей») с Феологинским от слова «теология», очевидно, это «намёк на происхождение Чернышевского, сына священника»²⁶⁸) весьма забавен. Удачнее всего у писательницы, с художественной точки зрения, получились именно те сцены, «где есть

²⁶⁷ «Семейство Холмских» Д.Бегичева в русской литературе XIX века // Художественное творчество и проблемы восприятия. Сб. науч. тр. Калинин, 1990. С. 122– 123.

²⁶⁸ Ранчин А.М. «Горе от ума» А.С. Грибоедова и «Возврат Чацкого в Москву...» Е.П. Ростопчиной // Русская словесность. 1996. № 2.С. 13–14.

определенное “приращение” проблематики, выражены собственные взгляды Ростопчиной»²⁶⁹. А именно – спор между одетыми в русские народные костюмы Горичевыми и следующими европейской моде Тугоуховскими, с участием поэтов-идеологов славянофильской и западнической партий, где комические стороны каждой из них доведены до абсурда: Ростопчина «не разделяла убеждений ни тех, ни других»²⁷⁰, и её смех над обеими партиями привёл к цензурному запрещению пьесы.

Что же касается 48-летнего Чацкого, то в пьесе Ростопчиной он теряет глубину и неоднозначность своего характера, выступая скорее в качестве резонера, выразителя авторских убеждений. Оставаясь по-прежнему ироничным, он стал гораздо более терпимым и хладнокровным, занимается «спокойными» науками, от мотива сумасшествия не осталось ни следа. Он стал учёным, о чём не без некоторого тщеславия сообщает Фамусову:

«<...> Без дела – я?! Спросить извольте-ка, свет целый

Вам назовёт мои труды!

К статистике давно в душе питаю страсть я,

И геология внушает мне участие;

В журналах можете вы отыскать следы

Моих разборов, розысков...»²⁷¹.

Так и вспоминаются слова Репетилова о сочинениях «гения» Удушьева Ипполита Маркелыча: «В журналах можешь ты однако отыскать / Его отрывок, взгляд и нечто». В споре между идейными противниками Чацкий пытается примирить обе партии: «Для блага общего, для пользы всенародной составим общий уговор!»²⁷².

²⁶⁹ Чернец Л.В. «Как слово наше отзовется...». Судьбы литературных произведений. М., 1995. С. 167.

²⁷⁰ Коточигова Е.Р. Что стало с Чацким и Молчалиным и за кого всё-таки вышла замуж Софья? Е.П. Ростопчина «Возврат Чацкого в Москву...» // Русский язык и литература для школьников. 2011. № 5. С.60.

²⁷¹ Ростопчина Е.П. Возврат Чацкого в Москву, или Встреча знакомых лиц после двадцатипятилетней разлуки. *Разговор в стихах* // Ростопчина Е.П. Литературные сочинения. М., 1991. С.311.

²⁷² Там же. С. 377.

В «Разговоре...» Ростопчиной менее всего интересен именно Чацкий, скучна и его собеседница – княгиня Ольга Юрьевна Цветкова, образованная дама, далёкая от крайностей, под которой, вероятно, Ростопчина подразумевала самое себя²⁷³.

Словом, и Д.Н. Бегичев, и Е.П. Ростопчина в грибоедовском герое видели именно *Чадского*.

Из писателей-классиков к образу Чацкого обратился М.Е. Салтыков-Щедрин в сатирическом цикле «В среде умеренности и аккуратности». В части «Господа Молчалины» (1874) читатель также встречается с грибоедовскими (а также гоголевскими, тургеневскими) героями, узнаёт об их дальнейшей жизни²⁷⁴. В рассказе Молчалина перед нами предстаёт совсем другой, чем у Грибоедова, Чацкий – директор Департамента Умопомрачений, женившийся на Софье Павловне и примирившийся с устоями фамусовского общества. Салтыков-Щедрин переосмыслил роль Чацкого: вместо героического вестника свободы появляется либерал, готовый «прислуживаться». Сатирик выявляет несостоятельность либеральных взглядов. Эволюционный путь развития российского общества, путь постепенных реформ, по мнению Салтыкова-Щедрина, приводит к тому, что поборники либерализма начинают приспособливаться к существующему бюрократическому аппарату. Желание перемен не реализуется. Решительный Чацкий превращается, под пером сатирика, в рыхлого чиновника, не способного устроить даже собственные дела: Чацкий у Щедрина не в состоянии составить ясное завещание, и его вдове Софье Павловне приходится вести длительную тяжбу из-за наследства. С точки зрения сатирика, герой Грибоедова – один из «лишних людей», над которыми сатирик неизменно иронизировал²⁷⁵. Такое понимание и

²⁷³ См.: Там же. С. 62.

²⁷⁴ См.: Салтыков-Щедрин М.Е. Полн. собр. соч.: В 20 т. М., 1971. Т.12.

²⁷⁵ О приёме заимствования персонажей у Щедрина, о его продолжениях биографии литературных героев, в том числе Чацкого, см.: Дементьев А.Г. Типы классической литературы в произведениях Щедрина // Ученые записки Ленингр. ун-та. Л., 1941. № 11; Бушмин А.С.

изображение эволюции Чацкого можно считать образно-творческой полемической интерпретацией»²⁷⁶.

Если Салтыков-Щедрин в «Господах Молчалинах» (как и Ростопчина в «Возврате Чацкого в Москву...») представляет дальнейшую «жизнь» Чацкого, изображает его возможное будущее, то И.А. Гончарова интересуют *отдельные черты* характера главного героя «Горя от ума».

Гончаров основную задачу своей творческой деятельности находил в изображении типов, под которыми подразумевал «нечто очень коренное – долго и надолго устанавливающееся и образующее иногда ряд поколений»²⁷⁷. В письме Ф.М. Достоевскому (от 11 февраля 1874 г.) он писал: «... тип слагается из долгих и многих повторений или наслоений явлений и лиц, где подобия тех и других учащаются в течение времени и, наконец, устанавливаются, застывают и делаются знакомыми наблюдателю»²⁷⁸. «Это нечто очень коренное» писатель увидел в Чацком Грибоедова, которому посвятил статью «Мильон терзаний» (1871). Для Гончарова герой грибоедовской пьесы приобретает мировое значение; он сравнивает Чацкого с персонажами Шекспира и Сервантеса. Для него Чацкий становится воплощением героизма и новаторства, противостоящего косности и рутине. «Чацкий неизбежен при каждой смене одного века другим. Положение Чацких на общественной лестнице разнообразно, но роль и участь всё одна, от крупных государственных и политических личностей, управляющих судьбами масс, до скромной доли в тесном кругу»²⁷⁹. Гончаров видит в Чацком не просто один из типов, эволюционировавших на почве российской действительности, Чацкий – носитель вневременной истины: «Кто не знал или не знает, каждый в своем кругу, таких умных, горячих, благородных

Преимственность в развитии литературы. М., 1975; С.124–130; Чернец Л.В. «Как слово наше отзовется...». М., 1995 ((раздел 4, гл.1) и др.

²⁷⁶ Есин А.Б. Полемическая интерпретация как форма бытования классики // Классика и современность / Под ред. П.А.Николаева и В.Е.Хализева. М., 1991. С.120.

²⁷⁷ Гончаров И.А. Письмо Ф.М. Достоевскому (от 14 февраля 1874 г.) // Собр. соч.: в 8 т. М., 1955. Т.8. С. 57.

²⁷⁸ Там же.

²⁷⁹ Гончаров И.А. Мильон терзаний // Собр. соч.: В 8 т. М., 1955. Т. 8. С.32.

сумасбродов, которые производят своего рода кутерьму в тех кругах, куда их занесет судьба, за правду, за честное убеждение?!»²⁸⁰. Таким образом, конфликт Чацкого с фамусовским обществом наделяется новым, более широким смыслом, хотя и более расплывчатым.

Гончаров неоднократно вспоминает о Чацком и в своем романе «Обрыв» (1869). Главный герой романа Райский – человек «сороковых годов» (автор писал «Обрыв» в течение почти двадцати лет) и хронологически приближен к грибоедовскому герою. Райский занимает законное место в ряду «лишних людей»: он не способен вдохновиться никакой деятельностью, склонен к фразерству, бесплодным размышлениям о судьбе России и не может испытывать бескорыстного чувства любви.

Райский, поучающий героинь «Обрыва» (Софью Беловодову в первой части романа, Марфеньку и Веру, а также их бабушку в последующих частях), напоминает Чацкого, с его филиппиками в адрес светских условностей, царящего в обществе лицемерия, несправедливостей и пр. «Подобно Чацкому, Райский выступает в роли “просветителя” молодых героинь, стремится освободить их от предрассудков косной среды, указать им правильный путь»²⁸¹, – пишет М.Л.Королёва, подробно рассмотревшая многочисленные реминисценции из «Горя от ума» в романе Гончарова.

Роль «просветителя», однако, мало удастся Райскому, повторяется ситуация «Горя от ума». Однако предмет его обличений в целом гораздо уже, чем у Чацкого. Как литературный тип Чацкий, с которым Софья Беловодова неоднократно сравнивает Райского, претерпевает значительную трансформацию: роман Гончарова написан в 1869-м году, к тому же сам писатель далёк от политического радикализма. В связи с этим на первый план выходит *комическая* сторона образа Чацкого, которую отметил ещё Пушкин в письме к А. А. Бестужеву в январе 1825 г.: «Всё, что говорит он

²⁸⁰ Там же. С. 34.

²⁸¹ Королёва М.Л. Чацкий – литературный предшественник Райского? (Грибоедовские реминисценции в «Обрыве» Гончарова) // Русская словесность. 2008. № 2. С.12.

[Чацкий. – Е. Д.], – очень умно. Но кому говорит он все это? Фамусову? Скалозубу? На бале московским бабушкам? Молчалину? Это непростительно. Первый признак умного человека – с первого взгляду знать, с кем имеешь дело, и не метать бисера перед Репетиловыми и тому подоб.»²⁸². Райский представляет собой определенный этап развития типа, к которому принадлежит Чацкий. Многочисленные отсылки к произведению Грибоедова в тексте романа указывают на сходство между Райским и Чацким, которое первый и сам ощущает: «...может быть, я тоже с корабля попал на бал». Ни тому, ни другому не находится места в окружающем их дворянском обществе.

Исследователи сравнивали и продолжают сравнивать главных героев пьес, схожие сюжетные линии, отдельные реплики действующих лиц и т.д. Интересным аспектом при сопоставлении систем персонажей в комедиях Мольера и Грибоедова является наличие в них большого числа внесценических персонажей.

В современной теоретической поэтике в систему персонажей драматического произведения принято включать не только действующих лиц, перечисленных в списке, предваряющем основной текст пьесы, но и тех, о которых лишь говорят на сцене, т.е. *внесценических*. Зачастую эти персонажи очень важны для создания ситуации произведения. Они могут отличаться «особой экономией средств изображения» (в пьесе А.П. Чехова «Три сестры» таков Протопопов, у которого «романчик» с Наташей), но могут иметь развернутую структуру образа (в пьесе М.А. Булгакова «Последние дни» главный герой – Пушкин, но на сцене он не появляется)²⁸³.

Конфликты пьес «Мизантроп» и «Горе от ума» построены на столкновении *одинокого* честного героя с порочным светским *обществом*.

²⁸² А. С. Пушкин. Письмо к А. А. Бестужеву (конец января 1825 г.) // Собр. соч.: В 10 т. М., 1962. Т.9. С. 133-135.

²⁸³ См.: Чернец Л.В., Исакова И.Н. Персонаж // Введение в литературоведение / Под. ред. Л.В. Чернец. М., 2006. С. 201, 209.

Это столкновение подчеркивается не только действующими на сцене лицами, но также интересны для сопоставления и *внесценические персонажи* в обеих комедиях, их число и функции. Среди них часто встречаются собирательные, коллективные образы – например, «судьи» из монолога Чацкого «А судьи кто?» (действие II, явл. 5) или «королевская свита» из пьесы «Мизантроп» (действие I, явл. 2). Всё это создает трудности при определении числа персонажей в произведении.

Внесценические персонажи как приём поэтики – тема, не привлекавшая специального внимания в критике XIX века.

«...В моей комедии 25 глупцов на одного здравомыслящего человека...»²⁸⁴, – писал А.С. Грибоедов в П.А. Катенину в начале 1825 г. «В группе двадцати лиц отразилась, как луч света в капле воды вся прежняя Москва», ее рисунок, тогдашний ее дух, исторический момент и нравы»²⁸⁵, – отметил И.А.Гончаров в 1872 г. Есть и другие аналогичные суждения, например, запись В.К. Кюхельбекера в его дневнике (8 февраля 1833 г.): «Дан Чацкий, даны прочие характеры, они сведены вместе и показано, каковы непременно должны быть встречи этих антиподов, – и только»²⁸⁶.

Видно, что в этих суждениях внесценические персонажи вовсе не учитываются. Они стали предметом анализа значительно позднее. В 1934 г. Н.К. Пиксанов указал, что в комедии «есть еще вереница образов, воссоздаваемых в беседах и монологах; без них не закончена была бы картина грибоедовской Москвы, не полон был бы идейный смысл пьесы, даже сценический состав ее не был бы так прочно цементирован»²⁸⁷. Пиксанов насчитывает свыше 45 таких лиц. Среди них «разработаны великолепно и своей значительностью превышают некоторых из действующих, например: Максим Петрович, Татьяна Юрьевна, крепостник-

²⁸⁴ Грибоедов А. С. Письмо Катенину П. А. (первая половина января — 14 февраля 1825) // Грибоедов А. С. Сочинения. М., 1985. С. 403.

²⁸⁵ Гончаров И.А. Милльон терзаний // Собр. соч.: В 8 т. М., 1955. Т. 8. С. 10.

²⁸⁶ Кюхельбекер В.К. Дневник // А. С. Грибоедов в русской критике. М., 1958. С. 38.

²⁸⁷ Пиксанов Н.К. Указ. соч. С. 294.

театрал; значительна, как символ, и княгиня Марья Алексевна, хотя о ней автор обмолвился только одним стихом»²⁸⁸. Можно добавить, что этот «только один стих» (реплика Фамусова) завершает текст пьесы, занимая в нем, таким образом, сильную позицию:

Ах! Боже мой! что станет говорить
Княгиня Марья Алексевна!

Вообще введение внесценических персонажей и событий – старинный прием, широко применявшийся еще в античной драме. Так, в комедии Теренция «Формион» две героини (Фания и Памфила), на которых в финале, преодолев множество препятствий, женятся Антифон и Федрия, так и не появляются на сцене, хотя о них часто говорят не только влюбленные в них юноши, но и другие персонажи. Даже раб Гета восхищен Фанией:

Красавица, а главное –
Прикрысы ни малейшей – босоногая,
Не убрана, и волосы распущены,
В слезах, одета плохо, и не будь у ней
Природной красоты в самой наружности,
Наружность пострадала бы от этого²⁸⁹.

В драматургии классицизма правило трех единств (места, времени и действия) часто вынуждало знакомить зрителей с некоторыми звеньями сюжета (иногда очень важными) посредством рассказа какого-либо персонажа о событиях, не показанных на сцене. Так, в трагедии Ж. Расина «Федра» о страшной гибели Ипполита, произошедшей за пределами Фив, рассказывает его наставник Терамен. В «Сиде» П. Корнеля главный герой в

²⁸⁸ Там же. С. 295.

²⁸⁹ *Теренций*. Комедии / Пер. А. Аргюшкова. М., 1988. С. 252.

длинном монологе повествует о победоносной битве с маврами (действие 5). О естественности подобных приемов при необходимости соблюдать единство времени сам Корнель писал: «Не могу обойти молчанием, что хотя мы и обязаны сводить всякое трагическое действие к одному дню, это не мешает сообщить в трагедии рассказом или каким-нибудь другим более искусным способом о том, что делал герой в течение многих лет»²⁹⁰. «Делал герой» что-либо, естественно, вступая в какие-то отношения с другими персонажами – внесценическими. Благодаря рассказу о прошлом, а также о событиях, происходящих «за сценой», общее число действующих лиц увеличивалось.

И в русской литературе Грибоедов был не первым, кто использовал прием ввода внесценических лиц и событий. Точкой отсчета в истории данного приема в русской комедиографической традиции можно считать комедию «Тресотиниус» (1750) А.П. Сумарокова, где количество персонажей, не показанных на сцене, значительно превышает число сценических лиц (их лишь около десяти). Другая комедия Сумарокова, «Лихоимец», также проста по сюжету, в ней всего шесть сценических персонажей, но количество упоминаемых лиц достигает нескольких десятков. Д.И. Фонвизин в пьесе «Недоросль» решает поставленные задачи не только за счет сценических, но и благодаря внесценическим персонажам. Одним из ярких лиц является «молодой граф», о котором Стародум рассказывает Правдину в доказательство того, что в «большом свете водятся премелкие души»²⁹¹. В целом ряде комедий XVIII века число внесценических персонажей заметно превосходит число сценических, что обычно усиливает сатирическую направленность пьесы и создает художественный эффект²⁹².

²⁹⁰ Корнель П. Рассуждения о трех единствах – действия, времени и места // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 389.

²⁹¹ Русская драматургия XVIII века. М., 1987. С. 204-205.

²⁹² См. подробнее: Калганова В.Е. Внесценические персонажи в русской литературе второй половины XVIII века (А.П. Сумароков, Д.И. Фонвизин) // Другой XVIII век. Материалы третьей научной конференции по проблемам литературы и культуры. М., 2002. Интернет-ресурс: <http://www.philology.ru/literature2/kalganova-02.htm>

Итак, сколько же персонажей в «Горе от ума»? Очевидно, вместе с лицами, не появляющимися на сцене, их более семидесяти. И введение внесценических лиц не просто укрупняет ситуацию, подчеркивая многочисленность, сплоченность противостоящего Чацкому фамусовского общества, но и уточняет, даже изменяет соотношение сил. Ведь названы не только антиподы Чацкого, но и лица, похожие на него: двоюродный брат Скалозуба, «вдруг» оставивший службу ради чтения книг; племянник княгини Тугоуховской князь Федор, который «чинов не хочет знать»; его учителя – «профессоры» Педагогического института в Петербурге, упражняющиеся «в расколах и в безверьи» (это собирательный образ) (с.60, 114). Следовательно, Чацкий, одинокий в доме Фамусова, имеет единомышленников за его пределами, прежде всего в северной столице. Так противопоставляются фамусовская Москва и «ученый» Петербург.

Кроме того, сценические герои пьесы (и не только Чацкий) упоминают *безымянных* лиц, что позволяет отразить крепостнические порядки: это и «арапка для услуг» Хлестовой, и слуги «Нестора негодяев знатных», которых он выменял на трех борзых собак, или любитель балета, согнавший «на многих фурах / От матерей, отцов отторженных детей» (с. 102, 64). Заметим, что тема крепостного права поднимается исключительно с помощью внесценических персонажей.

Благодаря внесценическим лицам (названным по имени и безымянным, описанным подробно и вскользь упомянутым) расширяется общая тематика пьесы и одновременно раздвигаются ее пространственно-временные границы, вводится внесценическое время и пространство. Читатель как бы переносится в век Екатерины и присутствует на «куртаге», посещает «тайные собрания по четвергам» в Английском клубе, слушает речь «французика из Бордо» в одной из комнат дома Фамусова, не показанной на сцене, ездит к Татьяне Юрьевне, которая «Балы дает нельзя богаче, / От Рождества и до поста, / И летом праздники на даче» (с. 52, 125, 118, 88).

Четвертое действие комедии происходит в «снях», что оценили как новаторский прием некоторые первые критики пьесы; понравились и образы гостей, присутствующих на вечере у Фамусова. Так, Н.И. Надеждин в статье «"Горе от ума"». Комедия в 4-х действиях А.С. Грибоедова» (1830) , в целом осудив пьесу за «отсутствие действия», выделил сценически сильные места: «Пестрое разнообразие лиц и бальная сумятица дают еще некоторое движение концу третьего акта; четвертый держится только затейливою новостью небывалой на нашем театре сценой разъезда»; «но вообще акты сменяют друг друга, как подвижные картины в диораме»²⁹³. В целом Грибоедов верен классицистическим правилам единства места и времени (соблюдение единства действия многие исследователи оспаривают).

Естественно, этим правилам в 1666 г. следовал Мольер в комедии «Мизантроп». За сцену вынесены многие персонажи и события. Прибегает к ним Мольер, укрупняя конфликт, но не изменяя его сути. Так, о предстоящем Альцесту процессе, как и о том, что он его проиграл, мы узнаем от него самого, судебное же разбирательство не показано. Селимена в разговоре с Клитандром и Акастом, происходящем в присутствии Альцеста, рисует словесные портреты представителей высшего общества, их можно даже назвать эпиграммами. Приведем небольшой фрагмент этой беседы:

А к а с т

А ваше мнение, скажите, об Адрасте?

С е л и м е н а

Напыщенный гордец! Другой не знает страсти.

Он себялюбом, как толстый шар, надут;

Считает, что его не оценили тут;

Он на весь мир сердит, всегда двором обижен;

Кто б ни был награжден, уж значит – он унижен.

²⁹³ Н.И. Надеждин "Горе от ума". Комедия в 4-ех действиях А.С. Грибоедова // А.С. Грибоедов в русской критике. М., 1958. С. 61.

К л и т а н д р

А молодой Клеон? В его открытый дом
Стремятся нынче все. Что скажете о нем?

С е л и м е н а

Он повару своим обязан возвышеньем,
И все к его столу стремятся с увлеченьем. (С.86–87).

Достаточно и этих примеров, чтобы понять, каково истинное отношение к людям в изображаемом обществе и насколько высока цена ложной лести.

Альцест, обращаясь к Клитандру и Акасту, иронизирует:

О милые друзья! Вперед, смелей вперед!
Пощады никому, свой каждому черед!
Вы строго судите, но между тем замечу:
Вы с радостью им всем бросаетесь навстречу,
Их рады лобызать, им нежно руки жать
И ревностно свои услуги предлагать. (С.88).

Но Мольер, в отличие от Грибоедова, использует внесценических персонажей в раскрытии только *одной* темы – низкопоклонства и корыстного лицемерия, против них и восстает главный герой. Как и в «Горе от ума», в «Мизантропе» внесценические персонажи усиливают фланг, противостоящий главному герою (это сближает пьесы). В «Горе от ума», однако, данный прием связан не столько с необходимостью познакомить зрителя с важными звеньями сюжета, сколько с *идейным* конфликтом пьесы, лишь отчасти проявившимся в любовной интриге (она лишь оттеняет главный конфликт: Чацкий остается в доме Фамусова из-за Софьи, но его обличительные монологи направлены против московского барства в целом).

Алексей Н. Веселовский предположил, что именно у Мольера Грибоедов заимствует прием ввода внесценических персонажей: он сближает

беседу Фамусова со Скалозубом о москвичах во 2-м действии в присутствии Чацкого со сплетнями в салоне Селимены в присутствии Альцеста (акт 2, сцена 5, фрагмент процитирован выше)²⁹⁴. Так была намечена ставшая теперь уже традиционной литературоведческая тема внесценических персонажей и их функций в «Горе от ума».

Но можно ли утверждать, что Грибоедов перенимает именно у Мольера прием введения внесценических лиц? Ведь к нему прибегали ещё античные авторы.

Сопоставительный анализ комедий «Горе от ума» и «Мизантроп» показывает, что оба драматурга многократно (в особенности Грибоедов) используют данный прием. В то же время сам выбор внесценических лиц свидетельствует о различии конфликтов пьес. Грибоедов не только казнит лицемерие изображаемого общества (это сквозная тема «Мизантропа»), не только подчеркивает его многочисленность, но и вводит персонажей, похожих на Чацкого, странных для Фамусова и его гостей (Альцест же идейно одинок), в целом рисует более полную картину общественной жизни. Именно благодаря внесценическим лицам Чацкий предстает не чудаком-одиночкой, но идеологом, имеющим *единомышленников*.

²⁹⁴ Веселовский А.Н. Западное влияние в новой русской литературе. М., 1916. С. 156.

2.2. Типы взяточников и борцов с «кривосудием» в русской комедии: от «Ябеды» В.В. Капниста до «Доходного места» А.Н. Островского

Мотив взяточничества – один из наиболее актуальных мотивов, объединяющих многие произведения русской литературы XVIII – XIX вв., в частности комедию «Ябеда» В.В. Капниста (1798) и «Доходное место» А.Н. Островского (1858). Дополнительным поводом для сближения этих пьес служит интертекстуальная связь – длинная цитата в «Доходном месте» из комедии Капниста: Жадов в последнем действии пьесы исполняет песенку про взятки, которую поют члены Гражданской палаты в «Ябеде»:

Бери, большой тут нет науки.
Бери, что можно только взять.
На что ж привешены нам руки,
Как не на то, чтоб брать, брать, брать...²⁹⁵.

Но этим сходство комедий не ограничивается.

Сюжеты обоих произведений основаны на столкновении честного, порядочного и фактически одинокого героя с порочным обществом, где укоренены взяточничество, беспринципность, где, по словам Г.Р. Державина, «покрыты мздою очеса» («Властителям и судиям»).

В обеих комедиях данное противостояние подчеркнуто говорящими именами персонажей. В «Доходном месте» это *Вышнековский* (возвышающийся над окружающими); *Юсов*, служащий у него под началом (намек на служение юстиции); *Белогубов*, подчиненный Юсова (у Белогубова, по словам его покровителя, «губа-то не дура» (с. 44)).

²⁹⁵ Островский А.Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1974. Т. 2. С. 99. Ср.: Капнист В.В. Ябеда // Русская драматургия XVIII века. М., 1985. С. 397. Далее тексты обеих комедий цитируются по этим изданиям с указанием страниц.

В «Ябеде» использование приема говорящих имен еще более выразительно, выдержано в духе классицизма: *Прямиков* вынужден бороться с *Праволовом* (т.е. ловцом прав), *Кривосудовым*, *Атуевым* (от охотничьего крика «Ату!»), *Бульбулькиным*, прокурором *Хватайко* и др. Интересна перекличка имен в «Ябеде» с именами в комедии Н.Р. Судовщикова «Неслыханное диво, или Честный секретарь», изданной в Москве в 1802 г. В данной пьесе также рассматривается тема взяточничества и присутствуют персонажи с такими фамилиями, как *Кривосудов*, *Прямиков*, *Правдин*.

В «Доходном месте» нравам и суждениям основной массы чиновников («не пойман – не вор», «курочка по зернышку клюет, да сыта бывает» (с. 52, 77) – так рассуждает Юсов) противостоят убеждения главного героя Жадова. Для Жадова неприемлемы привычки чиновников, не гнушающихся подаяниями просителей. Он открыто и яростно вступает в спор со своими противниками, в том числе с собственным дядей Вышневым.

«Жадов – это пробуждающаяся нравственная сила общества, выходящего из полного мрака, где не было места никакому светлому образу» – так характеризовал главного героя «Доходного места» один из демократических критиков («Вестник Европы», 1869, №1)²⁹⁶.

В рецензиях на комедию, собранных Н.Ф. Денисюком, пылкие речи Жадова зачастую сравниваются с монологами Чацкого. Например, слова Чацкого, обращенные к Фамусову: «Нет, нынче свет уж не таков. <...> Вольнее всякий дышит / И не торопится вписаться в полк шутов» – передают отношение героя к старшему поколению и к «веку минувшему». Чацкий представляет московский свет как «полк шутов», к которому себя и таких, как он, не относит.

Так и обличительные речи Жадова направлены против застоялого общества, где привыкли безнаказанно брать и давать взятки. Юсов, Белогубов, Вышневы – те же «шуты» для Жадова, что и Максим

²⁹⁶ См.: Денисюк Н.Ф. (сост.). Критическая литература о произведениях Островского: В 4 вып. М., 1906. Вып. 3. С. 144.

Петрович, Скалозуб, Фамусов, готовые «выслуживать» чины и положение, – для Чацкого.

Сам Островский восхищался талантом Грибоедова и не отрицал влияния «Горя от ума» на свои произведения. Вот что сказал он в 1883 г. артистам, чествующим его в Тифлисе, во время его посещения Грузии в 1883 г.: «На высокой горе над Тифлисом красуется великая могила Грибоедова, и так же высоко над всеми нами парит его гений. Не мы, писатели новейшего времени, а он внес живую струю жизненной правды в русскую драматическую литературу»²⁹⁷.

А в начале творческого пути (в письме к М.П. Погодину от 30 сентября 1853 г.) Островский так определил свое кредо: «Чтобы иметь право исправлять народ, не обижая его, надо ему показать, что знаешь за ним и хорошее; этим-то я теперь и занимаюсь, соединяя высокое с комическим»²⁹⁸. По мнению А.И. Журавлевой, Островский продолжает традицию «высокой комедии» (характерную для «Горя от ума»), а не гоголевскую²⁹⁹. В комедии «Ревизор» Гоголь также разрабатывает мотив взяточничества, но «Ревизор» – комедия без положительного героя, или, по словам Автора пьесы в «Театральном разезде после представления новой комедии», здесь есть «одно честное, благородное лицо <...> – смех»³⁰⁰. Общая же схема для рассматриваемых пьес («Ябеда» и «Доходное место»): честный герой противостоит порочному обществу. В пьесе Гоголя данной схемы нет.

На основании переключек между комедиями Капниста, Грибоедова и пьесой «Доходное место» Н.П. Кашин пришел к выводу, что комедия Островского «создавалась под влиянием двух столь знаменитых русских комедий “Ябеда” и “Горе от ума”, причем первой из них, уступающей в степени своей знаменитости, принадлежит, однако, большая степень

²⁹⁷ Островский А.Н. О литературе и театре. М., 1986. С. 102.

²⁹⁸ Островский А.Н. Письмо к М.П. Погодину (от 30 сентября 1853 г.) // Указ. соч. Т. 11. С. 57.

²⁹⁹ См.: Журавлева А.И. А.Н. Островский – комедиограф. М., 1981. С. 38-82.

³⁰⁰ Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 6 т. М., 1959. Т. 4. С. 268.

влияния»³⁰¹. Действительно, «Ябеду» и «Доходное место» особенно тесно сближают изображаемая социальная среда (чиновничество) и мотив взяточничества.

Итак, если рассматривать сюжет, вслед за А.Н. Веселовским, как «комплексе мотивов»³⁰², то между комедиями «Ябеда», «Горе от ума» и «Доходное место» есть несомненное сходство.

Термин «мотив» происходит от латинского «*moveo*» – «двигаю», и, действительно, сюжетные мотивы продвигают действие вперед. Особенностью мотива является его повторяемость. Мотивы могут как переходить от текста к тексту (что особенно характерно для сюжетных мотивов), так и повторяться в рамках одного произведения. Повторяемость мотива, при формулировке которого исследователь отвлекается от «конкретного содержания» текста, дает основание для сопоставления произведений, разделенных во времени³⁰³ (эта концепция, принадлежащая А.Л. Бему, позднее была положена в основу словаря сюжетов и мотивов³⁰⁴). Поэтому мы и можем включать в сопоставительный анализ пьесы, между появлением которых прошло более полувека.

Мотив взяточничества в «Доходном месте» напрямую связан с мотивом низкопоклонства (опять-таки характерным для «Горя от ума»), ведь, по словам Чацкого, «чины людьми даются».

Приведем диалог Юсова и Белогубова:

Юсов. Обратили на тебя внимание, ну, ты и человек, дышишь; а не обратили – что ты?

Белогубов. Ну, что уж-с.

³⁰¹ *Кашин Н.П.* «Доходное место» и комедии: «Ябеда» и «Горе от ума» // Он же. Этюды об Островском. М., 1912. С. 74.

³⁰² *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М., 1989. С. 301.

³⁰³ *Бем А.Л.* К уяснению историко-литературных понятий // Изв. Отд. рус. яз. и лит. АН. Спб., 1919. Т. 23. С. 231.

³⁰⁴ См.: Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы / Отв. ред. Е.К. Ромодановская. Новосибирск, 2009. Вып. 1-3.

Юсов. Червь! (С. 43).

Таким образом, взяточники у Островского готовы, с одной стороны, получать подаяния от просителей и сами быть «благодетелями», а с другой – гнуть спину перед сильными мира сего.

Мотив низкопоклонства в прямой связи с мотивом взяточничества можно проследить и в «Ябеде» Капниста. Праволов дает взятки Кривосудову и делает подарки его жене, они же готовы ради своего «кормильца» не пожалеть и родную дочь, выдав замуж за ненавистного ей Праволова. Приведем диалог Фёклы (жены Кривосудова) с мужем:

Фёкла

<...>

Нам Праволов давно знаком; а старый друг,
И по пословице, ведь лучше новых двух.
Не правда ль, миленькой? ась?

Кривосудов

Правда присносушна.
Но, кажется, к нему дочь очень равнодушна.
Ей что-то Праволов не по нутру.

Фёкла

Так что ж?
Так на нее смотреть? что стар он, не пригож,
Не финтоват, не враль, так дуре и не нравен;
Но ум его уж зрел и кошелек исправен,
Полюбятся они, как лет пять проживут.
Не так ли?

Кривосудов

Точно так. Что за сомнение тут? (С. 351).

В комедии «Доходное место» во многом благодаря репликам Жадова создан собирательный образ русского чиновника без совести и чести: «Как я буду молчать, когда на каждом шагу вижу мерзости? Я еще не потерял веру в человека...» (с. 48), в человека, способного на борьбу. Веру в людей не потерял и Прямиков. Если Жадов отказывается брать взятки, то Прямиков отказывается их давать.

Главному герою в «Ябеде» предстоит суд, и он, несмотря на предупреждения своего приятеля повытчика Доброва, готов бороться честно:

Пускай подарками мой враг марают руки.
Я мыслю, что мою тем правость помрачу,
Когда я за нее монетой заплачу. (С. 329).

Добров – еще один персонаж, который, находясь в обществе взяточников, остается непричастным к их делам (хотя и принимает иногда «благодарности»). Он дает едкие характеристики членам Гражданской Палаты:

Что дому господин, гражданский председатель,
Есть сущий истины Иуда и предатель,
Что и ошибкой он дел прямо не вершил;
Что с кривды пошлиной карманы начинил;
Что он законами лишь беззаконье удит
<...>

И без наличного довода дел не судит. (С. 326).

Жена Кривосудова не лучше своего мужа, «пред нею нет чужаго» и для нее «даянье всяко благо». Да и у остальных членов Палаты

...все на один салтык заведено.

Один член вечно пьян, и протрезвления нету;

Так тут какому быть уж путному совету?

Товарищ же его до травли русаков

Охотник страстный: с ним со сворой добрых псов

И сшедшую с небес доехать правду можно... (С. 326).

Прокурор Хватайко также, по словам Доброва, замечательно вписывается в эту компанию:

О! прокурор,

Чтоб в рифму мне сказать, существеннейший вор.

Вот прямо в точности всевидящее око:

Где плохо что лежит, там зетит он далеко.

Не цапнет лишь того, чего не досягнет.

За праведный донос, за ложный он берет;

Щечит за пропуск дел, за голос, предложенья,

За нерешение решимого сомненья,

За поздний в суд приход, за пропущенный срок,

И даже он дерет с колодников оброк. (С. 327).

Добров пытается хоть как-то достучаться до судий, напоминая им о давно лежащих и уже запыленных делах. В репликах Доброва Капнист выводит целую галерею внесценических лиц, наличие которых ярко подчеркивает повсеместность «кривосудия», оправдывающего взяточников, носящих фамилии *Тяпкин*, *Чужепродав*, *Драч*:

Добров (читает)

"Корнета Скудова иск за наследный дом,
Отнятый у него секретарем Драчом",
(Говорит.)

Уж третий год лежит в полаты это дело.

Кривосудов

О, мимо! Пусть лежит еще три года смело,
Авось-либо тогда решим его судьбу.
Он домом смел назвать пребедную избу.

Добров (читает)

"Иск вексельный Луки Ссудихина майора
На Володимира Хватайка прокурора".

Кривосудов

Ах! мимо; поскорей, скорей брось этот вздор!
Помилуй, нам всего нужнее прокурор.

Добров (читает)

"Через опекуна прошение Бедняковых,
О выкупе двух сел наследственных отцовых.
На подполковницу Чужхватову, вдову
Ирину..."

Кривосудов (Доброву)

С делом сим я после призову. (С. 424-425).

Таким образом, тема взяточничества развивается как на сцене, так и за сценой, тем самым укрупняя главный конфликт произведения.

В «Доходном месте» внесценический образ *Любимова* (также говорящая фамилия) напоминает о Чацком. Вот что говорит жена Вышневого: «В то время я встретила в обществе Любимова, вы его знали. Помните его открытое лицо, его светлые глаза, как умен и как чист был он сам! Как горячо он спорил с вами, как смело говорил про всякую ложь и неправду! Он говорил то, что я уже чувствовала, хотя и неясно. Я ждала от вас возражений. Возражений от вас не было; вы только клеветали на него, за глаза выдумывали гнусные сплетни, старались уронить его в общественном мнении, и больше ничего. Как я желала тогда заступиться за него; но я не имела для этого ни возможности, ни достаточно ума. Мне оставалось только... полюбить его». (С. 107).

В пьесах также есть «лишние», с точки зрения развития действия, персонажи: *Мыкин, Досужев*, в которых Жадов, как в зеркале, может видеть свое безрадостное будущее. Мыкин живет в нищете и мыкается из стороны в сторону, дабы прокормиться. Вот что говорит он Жадову: «Так и живу, соображаясь со средствами. Лишних затей, как видишь, не завожу»; «Где уж нам, голякам! Сыт, прикрыт чем-нибудь от влияния стихий – и доволен»; «Нет, брат, нам жениться нельзя. Я вот год был без места, ел один черный хлеб. Что бы я с женой-то делал?». (С. 71-72).

Досужев спивается, весь его быт – хмельной досуг: «А вот, изволите ли видеть, во-первых – я веселый человек, а во-вторых – замечательный юрист. Вы учились, я это вижу, и я тоже учился. Поступил я на маленькое жалованье; взятки брать не могу – душа не переносит, а жить чем-нибудь надо. Вот я и взялся за ум: принялся за адвокатство, стал купцам слезные прошения писать. Уж коли не ехать, так давайте выпьем. Василий, водки!». (С. 80). И далее: «Много надо силы душевной, чтобы с них взятки не брать. Над честным чиновником они сами же смеяться будут; унижать готовы – это им не с руки. Кремнем надо быть! И храбриться-то, право, не из чего! Тащи с него шубу, да и все тут. Жаль, не могу. Я только беру с них деньги за их невежество да пропиваю». (С. 81).

Интересную характеристику Досу́жеву дает Ап. Григорьев: «Горькое и трагическое в судьбе тех, кого называет карасями Досу́жев “Доходного места”, благороднейшая личность, которой практический ее героизм не указывает иного средства жить самому и служить народу, как писать прошения со вставлением всех орнаментов»³⁰⁵.

Яркие говорящие фамилии (Мыкин, Досу́жев) подчеркивают принцип поведения обоих персонажей. Благодаря этим лицам, как и благодаря внесценическим персонажам в «Ябеде», читатель может представить себе судьбы порядочных людей, вынужденных страдать от нечестных судей, чиновников-взяточников и т.д.

Итак, в обеих комедиях очевидно неравенство сил и обреченность героя, противостоящего сплоченной массе.

«Доходное место» – комедия не классицистическая, и не сатира в чистом виде. Поэтому немаловажно отметить, что характеры Вышневого, Юсова, Белогубова разработаны более детально и многогранно, нежели характеры Кривосудова и его «компании» (последние представлены схематично). Для Юсова, например, существует особое понимание порядочности. Он оправдывает свое взяточничество, ведь он берет за то, что делает, за услугу. Он же осуждает писца, который деньги взял, но «обязанностей» не выполнил: «Не марай чиновников. Ты возьми, так за дело, а не за мошенничество. Возьми так, чтобы и проситель был не обижен и чтобы ты был доволен». (С. 77).

Стоит отметить, какова была сумма честного жалования, которое получали чиновники за свои труды: городовые – 3 р., старшие землемеры-инженеры – 25 р., их помощники – 12,5 р. и т.д. «Все это была нищета, гнавшаяся за куском хлеба», старающаяся сделать все, «чтобы извлечь из своего служебного положения наибольшую выгоду»³⁰⁶.

³⁰⁵ Григорьев А.А. После «Грозы» Островского. Письма к Ивану Сергеевичу Тургеневу // Григорьев А.А. Искусство и нравственность. М., 1986. С. 243.

³⁰⁶ Аиукин Н.С., Ожегов С.И., Филиппов В.А. Словарь к пьесам Островского. М., 1993. С. 29

Кроме мотива взяточничества (его ведущую роль подчеркивают сами названия пьес), общим для двух комедий является и традиционный любовный мотив, причем оба мотива тесно связаны. Но на фоне сходного очевидно и различие.

В «Ябеде» Прямиков и его невеста София четко противопоставлены всем остальным персонажам. Характер Софии мотивирован и ее московским воспитанием (она жила в Москве у тетушки), между ней и ее родителями (София – дочь Кривосудова) нет ничего общего. В «Доходном месте» Полина (невеста, а потом жена Жадова) находится под сильным влиянием своей матери и сестры, которые настраивают ее против мужа: он не может обеспечить ее платьями и шляпками, которые вдоволь имеются у ее сестры Юлиньки (жены Белогубова):

Кукушкина. Что нужно для женщины... образованной, которая видит и понимает всю жизнь, как свои пять пальцев? Они этого не понимают. Для женщины нужно, чтобы она одета была всегда хорошо, чтобы прислуга была, а главное – нужно спокойствие, чтобы она могла быть отдалена от всего, по своему благородству, ни в какие хозяйственные дразги не входила. Юлинька у меня так и делает; она ото всего решительно далека, кроме как занята собой. Она спит долго; муж поутру должен распорядиться насчет стола и решительно всем; потом девка напоит его чаем и он уезжает в присутствие. Наконец она встает; чай, кофе, все это для нее готово, она кушает, разделася отличнейшим манером и села с книжкой у окна дожидаться мужа. Вечером надевает лучшие платья и едет в театр или в гости. Вот жизнь! вот порядок! вот как дама должна вести себя! Что может быть благороднее, что деликатнее, что нежнее? Хвалю.

Полина. Ах, вот блаженство-то! Хоть бы недельку так пожить.

Кукушкина. Да, с своим мужем ты дождешься, как же! (С. 88).

В статье «“Доходное место” г. Островского» («Сын Отечества», 1857, №16 (с. 250)) дается такая характеристика Юлиньки и Полины: «Девушки эти – пустые необразованные кокетки»³⁰⁷, а в статье «Два слова о главном действующем лице комедии г. Островского “Доходное место”» («Спб. Ведомости», 1857 г. №111 (с.242)) критик пишет, что в комедии «представлен молодой образованный человек (Жадов), прекрасно рассуждающий о взятках, но все его прекрасные рассуждения разлетаются в пух от одного каприза дурно воспитанной и не понимающей его женщины»³⁰⁸.

Важно отметить, что Жадов проходит испытание временем: год после свадьбы он и Полина живут на небольшой заработок, бедствуют, ссорятся между собой. В «Ябеде», в соответствии с правилами классицизма, действие занимает одни сутки, за этот короткий период между влюбленными не возникает никаких размолвок. Любовный мотив психологически намного убедительнее разработан у Островского.

Но все же в обеих пьесах влюбленность главных героев оказывает влияние на их поведение. В них обоих происходит надлом. Прямиков из-за Софии готов помогать Кривосудову и заступиться за него перед Сенатом. Жадов не выдерживает упреков жены и, прощаясь со своими идеалами, идет к дяде просить доходного места. От окончательного нравственного падения его спасает лишь катастрофа с Вышневым. Но отказался ли бы Жадов от доходного места, если бы Вышневский остался влиятельным и богатым? Вопрос открытый.

Мотив взяточничества в 1850-е гг. разрабатывался, кроме Островского, и другими драматургами, широкий резонанс получили пьесы В.А. Соллогуба «Чиновник» (1856) и Н.М. Львова «Свет не без добрых людей» (1857). В них выведены честные, не берущие взятки чиновники. При этом Львов

³⁰⁷ См.: Денисюк Н.Ф. (сост.). Критическая литература о произведениях Островского. М., 1906. Вып. 1. С. 250.

³⁰⁸ Там же. С. 256.

полемизировал с Соллогубом, изображившим в Надимове (главный герой его пьесы) богатого помещика, который служит губернским чиновником и постоянно подчеркивает свою честность и высокую идейность: «Я убедился, что для России нужны не чиновники по названию, а чиновники по делу; оттого я и определился на службу, что я в ней не нуждаюсь, (с достоинством) но что она во мне нуждается»; «надо крикнуть на всю Россию, что пришла пора и, действительно, она пришла, – искоренить зло с корнями»³⁰⁹. Н.М. Львов в пьесе «Свет не без добрых людей» (1857) противопоставил Надимову честного, но *бедного* чиновника Волкова; в 1858 г. в комедии «Предубеждение, или Не место красит человека, человек – место» он развивал ту же тему.

Критика довольно резко отзывалась об этих комедиях. Н.Ф. Павлов назвал Надимова «человеком - идеей», который и «любит как-то огромно»³¹⁰ и будто создан для того, чтобы «он показался нам ужасно красноречив и страшно добродетелен»³¹¹. Павлова горячо поддержал Н.Г. Чернышевский, увидевший в его «истинно художественной критике» аргумент в пользу своего критического метода: "Если идея фальшива, о художественном не может быть и речи, потому что форма будет также фальшива и исполнена несообразностей"³¹².

Анализируя «Доходное место», Н.А. Добролюбов в «Темном царстве» противопоставил далеким от жизненной правды героям В.А.Соллогуба и Н.М.Львова образ Жадова: «Пример этих бездарных фрезеров показывает, что смастерить механическую куколку и назвать ее честным чиновником вовсе не трудно; но трудно вдохнуть в неё жизнь и заставить её говорить и действовать по-человечески»³¹³.

³⁰⁹ Соллогуб В.А. Чиновник // Русская драма эпохи А.Н. Островского / Сост., общая ред., вступит. ст. А.И. Журавлевой. М., 1984. С. 83, 91.

³¹⁰ Павлов Н.Ф. Разбор комедии графа Соллогуба "Чиновник" / Соч. Н. Павлова. М., 1857. С. 34.

³¹¹ Там же. С. 9.

³¹² Чернышевский Н.Г. Заметки о журналах. Июнь, июль 1856 // Чернышевский Н.Г. Литературная критика. М., 1981. Т. 1. С. 242.

³¹³ Добролюбов Н.А. Собр. Соч.: В 3 т. М., 1987. Т. 2. С. 326.

Герой же Островского далеко не «куколка». Он человек. И слабование, проявленное Жадовым, подчеркивает трудность борьбы с устоявшимися обычаями, таким образом, внешний конфликт переходит во внутренний. Позднее в пьесе «Пучина» (1865) эта тема будет продолжена Островским. Главный герой этой пьесы Кисельников, изменяя своим принципам, берет взятку, но сходит с ума, не выдержав мук совести.

А в пьесе «На всякого мудреца довольно простоты» (1868) главный герой, носящий говорящую фамилию *Глумов*, глумится над своим прошлым, когда он «писал эпиграммы на всю Москву», и принимается за «панегирики»³¹⁴. Свое истинное отношение к московским тузам, своим покровителям, он высказывает в дневнике: «Всю желчь, которая будет накапливать в душе, я буду сбывать в этот дневник, а на устах останется только мёд. Один в ночной тиши, я буду вести летопись людской пошлости»³¹⁵.

Некоторые критики 1870-х годов (Е.И. Утин³¹⁶, Л.Н. Антропов³¹⁷ и др.), сопоставляя Глумова с Жадовым, подчеркивали типичность обоих для своего времени. «Сравнение Жадова с Глумовым оказалось очень продуктивным для понимания характера "мудреца" 1870-х и тех жизненных реалий, которые его вызвали к жизни»³¹⁸. Таким образом, Глумов может рассматриваться и как одна из вариаций дальнейшей эволюции Жадова. Во всяком случае, критика 1870-х гг. такой возможности не исключала.

Итак, можно сделать следующий вывод: мотив взяточничества, общий для пьес «Ябеда» и «Доходное место», разрабатывается драматургами по-разному, несмотря на сходную сюжетную схему. В обеих комедиях честные герои противостоят многочисленному и сплоченному порочному обществу,

³¹⁴ *Островский А.Н.* Собр. соч.: В 12 т. М., 1974. Т.3. С.9

³¹⁵ Там же.

³¹⁶ *Утин Е.И.* Современные мудрецы // Вестник Европы. 1869. № 1.

³¹⁷ *Антропов Л.Н.* Театральные заметки: по поводу произведений Дьяченко, Самарина, Стахеева и новой комедии Островского «На всякого мудреца довольно простоты» // Заря. 1869. № 1.

³¹⁸ *Коточигова Е.Р.* Е.И. Утин как общественный деятель и критик А.Н. Островского // Русская словесность. 2012. № 6. С. 34. См. также: *Коточигова Е.Р.* Л.Н. Антропов - критик А.Н. Островского. К обзору русской критики 1870-х годов // Русская словесность. 2013. № 3.

оба они, отказываясь брать и давать взятки, готовы бороться за правду, но также оба не выдерживают испытания любовью и «ломаются». Но Островский, рассматривая мотив взяточничества, во-первых, показывает своих героев «изнутри», он с психологической точки зрения обосновывает их поступки (Добролюбов отметил «благодущие и особого рода совестливость взяточников» в «Доходном месте, сближающую их с Добротворским из «Бедной невесты»³¹⁹; Полина, любящая мужа, поддается влиянию своей родни). Во-вторых, герои представлены с разных сторон (взяточник Белогубов в то же время – хороший муж и готов даже помочь Жадову), главный герой проходит через испытание временем, бедностью, изображены его душевные терзания. Этого нет у Капниста. Его герои более схематичны, показаны однобоко (что соответствует поэтике классицизма), хотя в сатирической остроте и комизме комедии отказать нельзя.

Во многом под влиянием цензуры оба автора показали в развязках порок наказанным: и Кривосудов и Вышневецкий попадают под суд. Но дело писателя – поставить вопрос.

³¹⁹ Добролюбов Н.А. Темное царство // Собр. соч.: В 3 т. М., 1987. Т.2. С. 440 – 441.

2.3. Роман М.В. Авдеева «Тамарин» как спор с «Героем нашего времени» М.Ю. Лермонтова.

Печорин и печоринствующие

«Печоринство» нередко называют болезнью 19 века. Влияние образа Печорина на тогдашних как читателей, так и писателей неоспоримо. Для одних Печорин стал объектом подражания, для других – предметом яростной полемики.

Так, в рецензии на первое издание романа редактор журнала «Маяк» С. А. Бурачок назвал Печорина «настоящим» автором книги, который «умер и на могиле поставил себе памятник "легкого чтения", похожий на гроб повапленный: снаружи красивый, блестит мишурой, а внутри гниль и смрад»³²⁰. По мнению С.П. Шевырева, «Печорин, конечно, не имеет в себе ничего титанического; он и не может иметь его; он принадлежит к числу тех пигмеев зла, которыми так обильна теперь повествовательная и драматическая литература Запада»³²¹. В отличие от ранее опубликованной статьи В.Г. Белинского о романе, где критик увидел в Печорине «Онегина нашего времени» и выразил надежду, что «его во многих отношениях дурное настоящее – обещает прекрасное будущее»³²², Шевырев, исходя из славянофильской доктрины, полагал, что такие типы, как Печорин, вообще не должны проникать в русскую литературу и оказывать воздействие на русского читателя.

На произведение Лермонтова откликнулся и сам император Николай I: «Это то же преувеличенное изображение презренных характеров, которое находим в нынешних иностранных романах. Такие романы портят нравы и

³²⁰ Бурачок С. А. «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова // Дурылин С.Н. «Герой нашего времени» М.Ю.Лермонтова. Комментарии. М., 2006. С. 254.

³²¹ Шевырев С.П. Об отечественной словесности. М., 2004. С. 155.

³²² Белинский В.Г. Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова // Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т.4. С. 264-265.

портят характер. <...> Это жалкая книга, показывающая большую испорченность автора»³²³, – писал он к императрице (12 июня 1840 г.). Николаю I пришлось по душе образ Максима Максимыча, именно капитана император хотел бы видеть «героем времени», однако «благородный характер», по мнению императора, Лермонтов заменяет «жалкими, очень малопривлекательными личностями, которые, если бы они и существовали, должны были быть оставлены в стороне, чтобы не возбуждать досады»³²⁴.

Ответом на такую трактовку образа Печорина стало появившееся во втором издании романа (1841) авторское ироничное Предисловие: «Иные ужасно обиделись, и не шутя, что им ставят в пример такого безнравственного человека, как Герой Нашего Времени; другие же очень тонко замечали, что сочинитель нарисовал свой портрет и портреты своих знакомых... <...> Герой Нашего Времени, милостивые государи мои, точно, портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии. <...> Отчего же вы не веруете в действительность Печорина? <...> Уж не оттого ли, что в нем больше правды, нежели бы вы того желали?..»

Спору, который образ Печорина так надолго возбудил в критике, сопутствовали и многочисленные художественные интерпретации характера героя, среди которых было много *полемиических*. М.Е. Салтыков-Щедрин в «Губернских очерках» (1856–1857), в цикле «Талантливые натуры», иронически пишет о «печоринстве», ставшем модой в провинции, где оно «утратило свой демонический характер, свою прозрачность и нежность, которыми в особенности привлекает к себе симпатии дам, и облеклось в свой будничный, плотяный наряд, вполне соответствующий нашему северному климату, который, который, как известно, ничего прозрачного и легкого не терпит»³²⁵. Можно назвать немало литературных персонажей,

³²³ Николай I. Из письма к императрице (12/24 июня 1840 г.) // *Дурылин С.Н.* «Герой нашего времени» М.Ю.Лермонтова. Комментарии. М., 2006. С. 252.

³²⁴ Там же.

³²⁵ *Салтыков-Щедрин М.Е.* Собр. соч.: В 20 т. М., 1965. Т.2.С. 277.

подтверждающих эти слова сатирика и свидетельствующих о превращении типа в *стереотип*, в не подтвержденную внутренними достоинствами эффектность, броскость поведения героя, гипнотизирующего своих романтически настроенных поклонниц: таковы Бахтиаров из повести А.Ф. Писемского «Тюфяк» (1851), Мерич в «Бедной невесте» А.Н. Островского (1852), Пустовцев в романе В.И. Аскоченского «Асмодей нашего времени» (1858) и др. Повальное увлечение романом Лермонтова и одновременно комизм восприятия его главного героя положены в основу веселого водевиля И.Е. Чернышева «Жених из долгового отделения» (1858), где экзальтированная героиня мечтает встретить «мсье Печорина» в жизни. Это должен быть «молодой человек красивой наружности», «с возвышенным умом и холодным сердцем», «он разочарован жизнью, вечно грустен и ни в чем не может найти себе удовольствия»³²⁶. Маску Печорина донашивает Солёный в «Трёх сестрах» (1901) А.П. Чехова, он откровенно пародирует по отношению к лермонтовскому герою. Вообще «печоринство», в его разнообразных вариациях, было распространенным предметом иронии, даже сатиры, под пером многих русских писателей, что хорошо освещено в лермонтоведении³²⁷.

Другая тенденция – сближение Печорина с его создателем, с поэтом, любимым читателями. Интересно стихотворение Н.П. Огарева «Характер» (1841), в котором, по мнению С.Н. Дурылина, поэт «рисует Печорина»³²⁸:

Ребенком он упрям был и резов,
И гордо так его смотрели глазки
Лишь матери его смиряли ласки,
Но не внимал он звуку грозных слов.

³²⁶ Русская драма эпохи А.Н. Островского / Сост., общая ред., вступ. ст. А.И. Журавлевой. М., 1984. С. 194. с

³²⁷ См.: Дурылин С.Н. Роман М.Ю.Лермонтова «Герой нашего времени». Комментарии. М., 2006; Журавлева А.И. Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М., 2002 (гл. 14: «Печорин и печоринство в 1840-1850-е годы» (жизнь литературного образа в истории)); и др.

³²⁸ Дурылин С.Н. Указ. соч. С. 139.

Про витязей бесстрашных слушать сказки
Любил в тиши он зимних вечеров,
Любил безбрежие степи раздольной,
Следил полет далекий птицы вольной.

Провел он буйно юные года:
Его везде пустым повесой звали,
Но жажды дел они в нем не узнали,
Да воли сильной, в мире никогда
Простора не имевшей... Дни бежали,
Жизнь тратилась без цели, без труда;
Кипела кровь бесплодно... Он был молод,
А в душу стал закрадываться холод.

Влюблен он был, и разлюбил; потом
Любил, бросал, но – слабых душ мученья –
Не знал раскаянья и сожаленья.
Он рано поседел, в лице худом
Явилась бледность. Дерзкое презренье
Одно осталось в взоре огневом,
И речь его, сквозь уст едва раскрытых,
Была полна насмешек ядовитых³²⁹.

В.И. Красов (член кружка Н.В. Станкевича) посвятил лермотовскому герою «Романс Печорина». Печорин у Красова предстает абсолютно безразличным к жизни и смерти: «Всё уж мне равно – / Будь то яд или зараза, / Или бой в горах Кавказа – / Я готов давно»³³⁰. Образ Печорина проходит и через ряд поэм Аполлона Григорьева («Отрывок из сказаний об одной

³²⁹ Огарев Н.П. Характер // Огарев Н.П. Стихотворения и поэмы. М., 1956. С.121.

³³⁰ Красов В.И. Романс Печорина // «Москвитянин». 1845. № 11. С. 110-111.

темной жизни», «Олимпий Радин» и др.). Сильное влияние, которое оказал на него лермонтовский Печорин, критик будет преодолевать в ряде своих статей, посвященных ниспровержению «хищного типа».

Одной из самых заметных «переделок» «Героя нашего времени» стал роман М.В. Авдеева «Тамарин». Возможно, в подражание Лермонтову, автор пишет Предисловие (датировано 26 ноября 1851 г.). Это Предисловие было напечатано в книжном издании романа 1853 г.³³¹ (а не в 1868 г., как ошибочно указала А.И. Журавлева³³²; в этом издании автор лишь несколько изменил последний абзац своего ранее уже опубликованного Предисловия³³³).

В Предисловии автор подробно объясняет свой замысел. Создавая своего персонажа, он надеялся «проследить дальнейшее развитие типа героев своего времени», показать в действительности «собрание всех пороков». Критики, – по словам писателя, – «уже свели Печорина с пьедестала, на который поставил его автор»³³⁴, Авдеев же собирается развенчать романтический идеал, в которого превратился Печорин в глазах большей части публики, в особенности женской. Он обвиняет Лермонтова в увлечении своим героем, которое передалось и его современникам, и последующим поколениям. Задача Авдеева – «показать обществу и человеку, как они добродушно обманывались, и показать разоблачение этого обмана» (с. 5).

В 1859 г. в статье «Что такое обломовщина?» Н.А. Добролюбов будет сравнивать героя Гончарова с Печориным. Для него Печорин – тот же

³³¹ См.: Роман и повести Михаила Авдеева, под ред. В.А.Исакова, в 2-х т. СПб., 1853. Т.1 (с. 1–8 занимает Предисловие, датированное 26 ноября 1826 г.).

³³² См.: Журавлева А.И. Указ. соч. С. 222.

³³³ Приводим этот абзац: «Настоящий роман, при своем появлении в Современнике, возбудил множество разнородных толков, которые я выслушал молча. Ныне, издавая его отдельно, я счел нужным высказать свой взгляд. Верен ли этот взгляд и каково выполнил я свою задачу, об этом уж не мне судить» // Сочинения М.В. Авдеева, издание Ф. Стелловского, в 2-х т. СПб., 1868. Т. 1. С. 4.

³³⁴ Текст произведения здесь и далее цитируется с указанием страниц по изданию: Авдеев М.В. Тамарин. М., 2001. С. 4.

Обломов, «сведенный с красивого пьедестала на мягкий диван, прикрытый вместо мантии только просторным халатом»³³⁵. Интересна стилистическая переключка Добролюбова с Авдеевым (слова о *сведении с пьедестала*). Заметим, что Добролюбов был знаком с романом Авдеева, и, по-видимому, можно говорить об осознанной или неосознанной реминисценции в его статье из авторского Предисловия к «Тамарину».

Свое отношение к Печорину Авдеев сохранит и позднее: в 1874 г. выйдет в свет его книга «Наше общество (1820 – 1870) в героях и героинях литературы», где он также даст лермонтовскому герою резкие характеристики: «Не обладая никакими особенными качествами, ничем не заявляя своих способностей, Печорин, вследствие мелких успехов между еще более мелкими людьми, воображает, что он человек необыкновенный»³³⁶. Авдеев отмечает, что Печорин далеко не глуп, однако не получил «здорового развития», а потому «в нем много для нас смешного и жалкого <...> Герои (если не великие действительно) всегда несколько смешны и жалки: это их участь»³³⁷.

Роман «Тамарин» печатался по частям в журнале «Современник» (3 части: 1849, 1850 и 1851 гг.). Предисловие же было опубликовано при издании романа отдельной книгой и явилось своего рода пояснением для публики (да и для критики), которая восприняла роман Авдеева лишь как подражание «Герою нашего времени».

Насколько соответствует замысел автора, высказанный им в Предисловии, его реализации? Действительно ли Авдеев снимает романтическую завесу с «героя времени»? Или же увлекается сам и рисует образ, лишь отчасти напоминающий Печорина?

³³⁵ Добролюбов Н.А. Что такое обломовщина? // Русская критика эпохи Добролюбова и Чернышевского. М., 1989. С. 266.

³³⁶ Авдеев М.В. Наше общество (1820-1870) в героях и героинях литературы. СПб., 1874. С. 47.

³³⁷ Там же. С. 49.

В обоих романах мы встречаем одну и ту же сюжетную схему, где любовный мотив играет основную роль. Есть сходные черты и в композиционной организации.

В первой части романа, повести «Варенька», где речь идет об отношениях юной героини и Тамарина, прозванного «демоном», рассказчиком выступает его сосед Иван Васильевич, который своей душевной простотой напоминает Максима Максимыча из «Героя нашего времени». Он также по-отечески любит Тамарина, как и Максим Максимыч Печорина, и уж тем более не видит в нем никакого “демона”, однако признает его странность и превосходство над другими: «Да, я его очень любил... <...> Только сам не знаю отчего, а я всегда чувствовал над собой его превосходство, и это меня нисколько не удивляло и не огорчало, как будто так и следовало быть. А как подумаешь – так точно удивительно, потому что не один я, хотя другие и не сознаются... <...> ...чувствуешь, что первый в этом обществе Сергей Петрович! Ну, что он такое? Отставной поручик, еще и армейский, владетель каких-нибудь трех сотен душ, не князь, не граф... <...> За что бы, казалось, считать его лучше себя и других? Так нет, подите же, считаешь себе да и только! Разве что умен? Действительно, умен, в этом и враг его сознается. Да что в этом уме? <...> Что он, заставит каждого язык прикусить?! <...> Что ж это за ум, с которым он весь век только глупости делает?» (с. 13-14).

Иван Васильевич также дает развернутый портрет Тамарина, очень похожий на портрет Печорина: «Сергей Петрович был среднего роста, тонок и чрезвычайно строен; ноги и руки крошечные, но мускулистые; черты лица правильные, умные и чрезвычайно спокойные; волосы светлые, мягкие, шелковистые; глаза большие, карие, прекрасные глаза, но странные. Обыкновенно они, как и все лицо его, были очень холодны и покойны; но, казалось, в глубине их таилась какая-то особенная сила. Если он одушевлялся, что, впрочем, бывало довольно редко, то они начинали светиться более и более. Тогда в них одних проявлялось столько воли,

твердой и непреклонной, такая сила характера, какую мне никогда не случалось видеть в самых резких и выразительных физиономиях, а в нем и подозревать было нельзя. Вообще он был недурен собой, по-видимому, довольно слабый, бледный, очень грациозный, но медленный в движениях и как будто усталый» (с. 14-15).

Как и капитан из «Героя...», Иван Васильевич позднее разочаровывается в своем любимце.

Следующая часть, «Из записок Тамарина», вводит во внутренний мир героя, что напоминает «Журнал Печорина». Рассказ ведется от лица Тамарина, он, как и герой Лермонтова, подвергает себя самоанализу, однако этот самоанализ у Авдеева выглядит менее правдоподобным и естественным, Тамарин явно драпируется. Кроме того, при описании отдельных сцен главный герой выступает в качестве «всеведущего автора» – он знает, что чувствуют другие персонажи:

«Варенька слушала меня с удовольствием, потому что ей самой хотелось, чтобы я оправдался; может быть, она бы желала, чтобы оправдания мои были несколько яснее и определеннее, но за неимением лучших удовольствовалась и этими: хорошо иметь дело с судьей, у которого подкуплено сердце. Взгляд Вареньки прояснился и развеселился, хотя черные брови из упрямства были еще несколько сдвинуты.

– Кто ж обвиняет вас! – сказала она. – Но я думала, что вы по крайней мере объясните ваш внезапный отъезд.

Я сделал мину по обстоятельствам и отвечал, пожав плечами:

– Что ж делать, так было надо!

Я люблю подобного рода ответы: они привлекательны своей неизвестностью и притом имеют то преимущество, что всякий может недосказанное истолковать по своему желанию» (с. 132-133).

В последней же части, повести «Иванов», рассказ ведется в основном от третьего лица, с включением авторских отступлений, здесь точка зрения

автора-повествователя выражена непосредственно. Таким образом, и по *субъектной структуре речи* оба романа оказываются похожи.

Часть «Иванов» вышла в свет последней и являлась наиболее самостоятельной и отдаленной от романа Лермонтова по сравнению с другими повестями. Это был своего рода «новый финал жизни» Печорина, предложенный Авдеевым как итог жизни Тамарина. Эта часть и дает основание рассматривать роман Авдеева именно как спор с «Героем нашего времени», а не просто как подражание ему. Вопрос лишь в том, насколько этот спор удался автору «Тамарина».

Вернемся к анализу произведений. Очевидно, есть много общего между романом Авдеева и главой «Княжна Мери» в *расстановке персонажей и в соотношении характеров*. Варенька Домашнева (отметим говорящую фамилию героини) из «Тамарина» списана с княжны Мери. Это та же романтическая героиня, жаждущая найти свою любовь, увлекшаяся «демоном» и, что естественно, обманувшаяся в своих ожиданиях. Вот что говорит сам Тамарин о Вареньке: «Я любил видеть ее довольной, счастливой, веселой при встрече со мною; я любил задумчивый, любящий взгляд ее темно-голубых глаз, когда, по праву сельской свободы, сидя вдвоем в саду, в теплый осенний вечер, я передавал ей свои убеждения или рассказывал пеструю повесть моей прошедшей жизни; а она слушала, пристально смотря на меня хорошенькими глазками, и, казалось, хотела спросить ими: неужели ты все это пережил и перечувствовал? <...> И слышно мне было неровное биение пульса в ее белой руке; и тешило меня ее детское удивление, и радовала ее первая любовь! Много, может быть, дней похоронил бы я еще в деревне, с моей соседкой! Много, быть может, хороших дней утратил я со своим отъездом! <...> И в самом деле, не смешон ли был я, герой в романе деревенской девочки?» (с. 125).

Володя Имшин, молодой человек, влюбленный в Вареньку, по своей сюжетной роли близок к Грушницкому (однако по характеру – это разные персонажи). Баронесса Б*** (Лидия Петровна) напоминает читателю Веру

из «Героя нашего времени». Перед отъездом баронесса, как и Вера, отправляет своему возлюбленному пространное письмо: «...Я погибла, Тамарин, погибла, потому что расстаюсь с тобой, быть может навсегда! Муж мой узнал все; он везет меня. Вокруг меня увязывают вещи, готовят экипаж; люди не понимают причины отъезда и ходят как растерянные; барон бранит их. Но какое мне до них дело! <...> ...быть может, мое последнее письмо; Бог знает, увидимся ли мы еще!» (с.61-62). По своему содержанию и стилистике письма героинь похожи.

Баронесса пересказывает всю историю любви с Тамириным, дает характеристику его личности: «...я знаю тебя, я знаю тебя лучше, чем ты сам <...> у тебя было чудное сердце, нежное и раздражительное до болезненности». Лидия Петровна винит себя в том, что любовь оказалась несчастной: «Тогда я променяла тебя... <...> Что я тогда сделала с тобой, мой добрый друг, мой злой демон! Какое оскорбление я нанесла твоему страшному самолюбию! Как беспощадно попала твое мягкое, детское сердце!» Баронесса считает себя причиной нынешнего поведения Тамирина: «...ты страшно облек себя светскими условиями и приличиями. Из-за них не прорывалось ни одно свободное чувство, ни один сильный порыв, который бы не подходил под устав света; ты стал типом умного, высокого *du somme il faut* - как это слово странно звучит с твоей прежней смелой, свободной натурой <...> ...ты головой был выше всех. Я прозрела, я полюбила. <...> Ты от меня взял все и ничего мне не дал. Тогда, как и теперь, твоя чудная двойственная натура, заманчивая странным столкновением противоположностей, влекла к себе, невольно обещала что-то высокое, прекрасное - и давала только холодную, мертвую любовь <...> ты стал для меня, – моим идеалом, моим добрым гением, моим черным демоном! <...> Ты мало изменился, только еще более охладел, изленился жить и чувствовать» (с. 62-66).

Однако Баронесса по характеру выглядит намного легкомысленнее Веры. Лидия Петровна и себя облекает в плену демонизма: «я была тогда

другая, я была тогда для тебя тем черным посланием судьбы, которым ты был для меня во всю жизнь и чем будешь для других. Для других-то за что?» (с. 67). Она признается, что разбивала сердце Тамарину, Вера же, наоборот, бескорыстно любит Печорина. Разнятся концовки писем: Вера просит Печорина не жениться на княжне Мери, Лидия Петровна же благословляет любовь Тамарина и Вареньки: «Люби Вареньку, если можешь любить, позволь и ей любить себя. Быть может, она даст твоему сердцу ту жизнь, которую отняла я у него. Тогда я первая благословлю ее. Если же нет, что же? Ведь надобно ей когда-нибудь страдать. Ведь страдали же и ты и я!» (с. 67).

Литературным предшественником Федора Федоровича служит доктор Вернер. Оба персонажа – приятели главных героев – холодны и расчетливы в своих суждениях, являются глашатаями весьма сомнительных истин. «Федор Федорыч очень умен и потому часто позволяет себе говорить вздор; он очень дурен собой, и любимый предмет его – женщины; у него предоброе сердце и презлой язык; в характере его много мечтательности и увлечений, и, несмотря на это, он ужасный скептик и материалист. Кроме страшной лени, он не имеет ни одного качества, которое бы бросалось в глаза, а между тем я бы не хотел его иметь своим соперником. Мы не были с ним друзьями, потому что не верили в дружбу, но были большими приятелями, потому что уважали друг друга. И то сказать: мы шли с ним всегда по разным дорогам, но если бы сошлись на одной, то, наверное, были бы смертельными врагами!» (с. 135). Так пишет Тамарин в своих записках.

Бесспорна перекличка и между главными героями двух романов. Однако не менее очевидны и *различия* между ними. Этому способствует и другое место и время действия: сначала деревня, потом провинциальный город: Тамарин, заскучавший в деревне, покидает ее (возникают аллюзии на роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»). Картина за картиной мелькают события: разбитые надежды Вареньки и ее замужество (она выходит замуж за Володю Имшина и из деревенской девушки, подобно Татьяне Лариной,

превращается в светскую даму), отъезд Тамарина из города и его возвращение через несколько лет. Он вновь пытается добиться любви Варвары Александровны, одновременно преуспевает и в других любовных похождениях (Тамарин ухаживает за замужней дамой Марией Б***, или Марион, как прозвали ее «за красоту и свободную прелесть обращения»). Но в итоге остается ни с чем (и Варвара Александровна, и Марион его отвергают), на его пути возникает соперник – Иванов. По мысли Авдеева, время Тамарина ушло.

Но в «Герое нашего времени» сердечные увлечения не исчерпывают всей жизни Печорина, и «Княжна Мери» лишь одна из пяти частей романа. Любовный мотив в романе Лермонтова основной, но отнюдь не единственный.

Как уже отмечалось выше, несопоставимы по своей глубине и психологический самоанализ Печорина и «записки» Тамарина. Печорин многогранен. К примеру, в «Фаталисте» показаны отношение героя к судьбе и предначертанью, его способность к героическому, в прямом смысле слова, поступку (случай с солдатом, когда Печорин, рискуя жизнью, помогает арестовать убийцу). Кроме того, Печорин путешествует, оказываясь то среди горцев на Кавказе, то в водяном обществе Кисловодска, то попадая в историю с контрабандистами в «Тамани». Окружение же Тамарина не меняется.

Для уяснения характера Печорина немаловажен эпизод его погони за Верой. Главный герой предстает перед читателем без маски, пусть на минуту, но полностью открывает свою душу и чувства, «плачет как ребенок» (хотя в дальнейшем и старается анализировать это событие): «И долго я лежал неподвижно и плакал горько, не стараясь удерживать слез и рыданий; я думал, грудь моя разорвется; вся моя твердость, все мое хладнокровие – исчезли как дым. Душа обессилела, рассудок замолк, и если б в эту минуту

кто-нибудь меня увидел, он бы с презрением отвернулся»³³⁸. Разве демоны умеют плакать? «Рассудок замолк», уступив дорогу чувствам. Тамарин на проявление чувств не способен. «Все противоречия, которые разрывают личность Печорина, не могут уменьшить природной силы, составляющей основу его личности»³³⁹.

Есть ли подобная сила в Тамарине? Что мы знаем о Тамарине, кроме того, что пелена «демона» окутала его с ног до головы? Не является ли само прозвище «демон» отсылкой к одноименной поэме Лермонтова? Интересна и игра слов с фамилией персонажа: *тамарин демон*. Стоило ли брать одинаковую сюжетную канву, чтобы разоблачить Печорина? Проводить Тамарина по его следам?

Повторимся: критики романа Авдеева подчеркивали в основном *подражательность* произведения. Н.Г. Чернышевский писал, что «в романе нет свежести, он сшит из поношенных лоскутков», что это «буквальное подражание “Герою нашего времени”», где «искажен дух, смысл подлинника»³⁴⁰. А.В. Дружинин в письме к Шевыреву пишет о «Тамарине»: «влияние Лермонтова и “Героя нашего времени” видно на каждой странице и просвечивает в каждом персонаже...»³⁴¹.

Поэт М.П. Розенгейм сравнивал Печорина и Тамарина и сопоставил с Гамлетом в «Последней элегии» (1858-1868), дав обоим, что не удивительно, резкие характеристики:

Где же люди веры? Где же люди силы,
Люди убеждений неподкупно твердых,
Под грозою крепких, пред подачкой гордых?
Вот они, взгляните, смех и жалость вчуже –

³³⁸ Текст романа цитируется по изданию: *Лермонтов М.Ю.* Герой нашего времени // Собр. соч.: В 4 т. Л., 1979-1981. Т. 4.

³³⁹ *Дурылин С.Н.* «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова. Комментарии. М., 2006. С. 82.

³⁴⁰ *Чернышевский Н.Г.* Литературная критика: В 2 т. М., 1981, Т.1. С. 26.

³⁴¹ *Дружинин А.В.* Собр. соч.: В 8 т., Спб., 1865-1867., Т. 6. С. 164.

Солнечного диска отражение в луже,
Русские подделки мрачного Гамлета,
Но могучий образ вечного поэта
Так же по плечу нам, как холопу барин;
Наш Гамлет – Печорин, наш Гамлет – Тамарин –
Люди отрицания мелкого и злого,
Люди эгоизма, фатовства пустого.
Под плащом Гамлета наглое бретерство,
Желчная бездарность, пошлое фразерство³⁴².

Действительно, роман Авдеева – претензия на почти детальное (мотив подслушивания, прощальных писем) воспроизведение сюжетной канвы «Героя нашего времени», с якобы аналогичным героем и его дальнейшим (благодаря временной протяженности романного действия) развитием.

Но Авдеев не Лермонтов, а Тамарин не Печорин. Авдеев создает по-своему интересного героя, но разоблачения Печорина как такового не происходит (его и не может произойти, Тамарин, в отличие от Печорина, однобок). Не разоблачен до конца и сам Тамарин, хотя он и «остается не у дел». Варенька отвергает его, да и в обществе он абсолютно лишний (Печорина, заметим, ни Бэла, ни княжна Мери, ни Вера не отвергают). Но ведь Тамарин и стремится к этой обособленности. На последних страницах романа мы слышим из уст повествователя о «ничтожности» Тамарина, о том, что он достоин лишь жалости (видимо, по мнению автора, этих нелестных слов заслуживает и Печорин). Но где на деле подтверждения этому?

Иванов, по замыслу Авдеева, должен был стать «новым героем», пришедшим на смену Тамарину. «Что касается до Иванова, то это не противоположность Тамарина, как некоторые думают, а более современный и близкий нам тип, как я его понимаю. Он у меня очерчен настолько, насколько был нужен для Тамарина, и, если характер этот несколько сух и

³⁴² Розенгейм М.П. Стихотворения. Изд. 3-е, Спб., 1882. С. 311.

беден поэтической стороной, то тем не менее, я полагаю, верен действительности», – пишет Авдеев в «Предисловии» (с. 6).

Но в чем новизна Иванова? Героев такого типа мы можем встретить в русской литературе и до появления «Тамарина» (например, честный Прямиков из «Ябеды» Капниста или чиновник Сакс из повести «Полинька Сакс» А.В. Дружинина).

Ап. Григорьев в статье «Крайние грани развития отрицательного взгляда» отметил: «Печорин влек нас всех неотразимо и до сих пор еще может увлекать, и, вероятно, всегда будет увлекать – брожением необъятных сил, с одной стороны, и соединением с этим вместе северной сдержанности через присутствие в себе почти демонского холода самообладания. <...> Отвратительные и смешные стороны Печорина в нем нечто напускное, нечто миражное, основы же его характера трагичны, пожалуй, страшны, но никак уже не смешны... Вот этими-то своими сторонами Печорин не только был героем своего времени, но едва ли не один из наших органических типов героического»³⁴³.

Осознанный, пусть и не вполне удачный, спор Авдеева с Лермонтовым, «Тамарина» с «Героем нашего времени» весьма интересен как свидетельство «жизни» лермонтовского героя, узнаваемого критикой и публикой в произведениях писателей так называемого «второго ряда». Ведь о Тамарине в 1850-е годы говорили и спорили много и горячо.

³⁴³ Григорьев Ап. Крайние грани развития отрицательного взгляда // «Время». №11. 1862. С. 51.

2.4. «Кисейная девушка» в произведениях 1860-80-х гг.

(Н.Г. Помяловский, Д.Н. Мамин-Сибиряк и др.)

Одним из признаков типа персонажа является его *устойчивая номинация* (*благородный разбойник, лишний человек, тургеневская девушка* и т.д.). Подобные номинации зачастую охватывают манеру поведения и быт, присущие целым слоям общества в определенное время. Наряду с общеизвестными наименованиями, существуют также номинации типов, не получившие столь широкой популярности, но в свое время имевшие устойчивый семантический ореол. Одна из них – *кисейная девушка* (вариант: *кисейная барышня*).

Как возникло такое выражение? Слово *кисея*, обозначающее вид ткани, в русском языке известно, согласно П.Я. Черных, «с начала XVII в.» и, «по-видимому, «заимствовано из турецкого языка»³⁴⁴. В «Толковом словаре живого великорусского языка» В.И. Даля (в 4 т., 1863–1866) отмечается связь между платьем из кисеи и носящей его женщиной-щеголихой: «КИСЕЯ, кисейка ж. – тонкая, редкая ткань, начально из индейской крапивы, ныне из хлопка; бумажная рединка. Твр [тверское. – Е.Д.] (грубый и редкий холст. Кисейник – кисейное платье. Кисейница в народе: щеголиха, которая ходит в кисее»³⁴⁵. Историки русского быта напрямую связывают «силуэт» платья из кисеи с манерой поведения его носительницы. Р.М.Кирсанова указывает, что это выражение, появившееся в России в 1860-х годах в демократической среде, было подготовлено еще в 1830–40-х годах, когда возникла новая мода: «Талия опускается на место и всячески подчеркивается невероятно пышными нижними юбками, которые позднее заменит кринолин из металлических колец. Новый силуэт должен был подчеркивать хрупкость, нежность, воздушность женщины. Склоненные

³⁴⁴ Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: В 2 т. М., 1994. Т.1.С.397.

³⁴⁵ Даль В.И. Толковый словарь русского языка. Современная версия. М., 2002. С.319–320.

головки, потупленные глазки, медленные, плавные движения или, напротив, показная шаловливость были характерны для того времени. Верность образу требовала, чтобы девушки такого типа жеманничали за столом, отказываясь от еды, постоянно изображали отрешенность от мира и возвышенность чувств. Пластические свойства тонких, легких тканей способствовали выявлению романтической воздушности. Таких тканей было много, но большее распространение получила кисея, и давшая название псевдоромантической жеманнице»³⁴⁶. На протяжении всего XIX в., несмотря на смену модных пристрастий, облик воздушной «кисейной барышни» сохранял завидное постоянство. Описывая петербургское общество рубежа веков, Д. А. Засосов и В. И. Пызин отмечают: «Несколько слов о "кисейных барышнях" – термине, вошедшем в литературу. Выходное, бальное платье молодым небогатым девицам было принято шить из белой кисеи. Это было недорого, и такое платье на голубом или розовом чехле делало девицу нарядной, если к тому же прическа с большим белым бантом, белые туфельки и чулки. Если платье было пышное, получался воздушный вид. По талии обычно завязывалась широкая белая лента, на спине из этой же ленты делался большой бант с концами. Руки обычно были открыты, делалось маленькое декольте»³⁴⁷.

В русскую художественную литературу данное выражение первым ввел Н.Г. Помяловский в повести «Мещанское счастье» («Современник», 1861, № 2). И оно закрепилось в литературе, что было отмечено еще в конце XIX в. лексикографом М.И. Михельсоном, который ввел «кисейную барышню» в свой перечень «ходячих и метких слов», приводя соответствующие цитаты из романов «Островитяне» Н.С. Лескова (1866),

³⁴⁶ Кирсанова Р.М. Там же. С 225-226. Сценический костюм и театральная публика в России XIX века. Калининград; М., 1997. С. 225–226.

³⁴⁷ Засосов Д.А., Пызин В.И. Из жизни Петербурга 1890 – 1910-х гг. Записки очевидцев. Л., 1991. С. 110.

«Бездна» Б.М. Маркевича (1883–1884) и «Распад» П.Д. Боборыкина (1997)³⁴⁸. Позднее В.В. Виноградов дополнил этот перечень, указав на роман «Панургово стадо» Вс. Крестовского (1869), роман «Горное гнездо» (1884) Д.Н. Мамина-Сибиряка и его же повести «Кисейная барышня» (1889) и «Не то...» (1891), а также на повесть «Молох» А.И. Куприна (1896) и др.³⁴⁹ Согласно Виноградову, данное выражение, «пущенное в широкий литературный оборот Н.Г. Помяловским в 1860-е гг., укрепилось в интеллигентской речи и в публицистическом стиле как едко-ироническая характеристика женского типа, взлелеянного старой дворянской культурой», однако на исходе столетия, «с изменениями общественного быта», оно «отходит в архивный фонд русской литературной речи, хотя и появляется иногда на широкой арене общелитературного языка»³⁵⁰.

Соглашаясь с выводом ученого относительно постепенного перехода выражения «кисейная барышня» в пассивную лексику, в архаизм, отметим, однако, что в художественном контексте названных выше произведений, и прежде всего в повести «Мещанское счастье», этот фразеологизм передает не только «едко-ироническую характеристику женского типа». Сочувственное отношение к героине повести (и подобным ей) преобладает также в статье Д.И. Писарева «Роман кисейной девушки» (1865).

Важно отметить и то, что у героини Помяловского были свои предшественницы в русской литературе, что изучение типа персонажа и его номинации – смежные, но все-таки разные аспекты: далеко не всегда зарождению того или иного типа сопутствует выразительное его обозначение. Задача литературоведческого исследования – проследить зарождение типа, разные этапы его эволюции, включая переход в стереотип;

³⁴⁸ См.: Михельсон М.И. Русская мысль и речь. Свое и чужое. Опыт русской фразеологии. Сборник образных слов и иносказаний: В 2 т. М., 1997. Т.1. С. 428.

³⁴⁹ См.: Виноградов В.В. История слов. М., 1994. С. 244– 245. Рукопись была издана после смерти ученого в 1994 г.

³⁵⁰ Виноградов В.В. Указ соч. С. 245.

соответственно, нужно сопоставить коннотации используемой многими авторами одной и той же номинации.

Начнем с повести Помяловского, героиня которой многократно названа «кисейной девушкой». Елена Ильинична Илличова, Леночка, – молоденькая провинциальная девушка из бедной дворянской семьи, крестная дочь помещика Аркадия Ивановича Обросимова, к которому в качестве учителя для его сына поступил на службу Егор Иванович Молотов. Этот главный герой повести вскоре становится любовной привязанностью Леночки. Как заметил Молотов, «Обросимовы об Илличовой имели понятие как о девочке пустой и легкой. Только отец поддерживал свою крестницу и гостью и, казалось, понимал ее иначе» (с. 40)³⁵¹. Дочь Обросимова, эмансипированная Лизавета Аркадьевна, дает резкую характеристику неразвитой, по ее мнению, девушке Леночке и называет ее «кисейной девушкой»:

«– Кисейная девушка!

– Лиза! – начал с упреком отец...

– Да что, папа! – перебила Лизавета Аркадьевна, – ведь жалко смотреть на подобных девушек – поразительная неразвитость и пустота!.. Читали они Марлинского, – пожалуй, и Пушкина читали; поют "Всех цветочков боле розу я любила" да "Стонет сизый голубочек"; вечно мечтают, вечно играют... Ничто не оставит у них глубоких следов, потому что они не способны к сильному чувству. Красивы они, но не очень; нельзя сказать, чтобы они были очень глупы... непременно с родимым пятнышком на плече или на шейке... легкие, бойкие девушки, любят сантиментальничать, нарочно картавить, хохотать и кушать гостинцы... И сколько у нас этих бедных, кисейных созданий!..

– Ты Леночку не знаешь, – сказал отец, – оттого и говоришь так. Она девица очень добрая.

³⁵¹ Помяловский Н.Г. Мещанское счастье. Молотов. Очерки бурсы. М., 1987. Здесь и далее повесть цитируется по этому изданию с указанием в скобках страниц.

– Добрая? – ответила дочь с досадою. – Знаю, очень хорошо я это знаю. Они все у нас добренькие: всегда спасут муху из паутины и раздавят паука...

– Я тебе советую познакомиться с нею покороче; тогда ты ее полюбишь...

– Я ее и теперь люблю, папаша, разумеется, как можно ее любить... как птичку... цветок... как хорошенький узор... не больше... Она не способна отвечать на привязанность глубокую, на страсть сильную...» (с. 41).

Д.И. Писарев в статье «Роман "кисейной девушки"», опубликованной первоначально под названием «Мыслящий пролетариат» («Русское слово», 1865, № 1), называет Леночку «живым и шаловливым ребенком» (202)³⁵². Заслугой Помяловского критик считает то, что в героини «он взял совершенно обыкновенную девушку» – из тех, что «обыкновенно рисуются художниками на втором плане только для того, чтобы оттенить контрастом натуру высокую, изящную, глубокую, тихую и наполненную скрытыми чертами» (с. 200). В Леночке нет тайн, «она вся как на ладони» (там же). Леночка, по мнению Писарева, похожа на Ольгу Ларину. Хотя Леночка, как и Татьяна Ларина, отправляет письмо любимому человеку, в котором открывает свои чувства, само ее письмо, в особенности тривиальная подпись: «по гроб верная вам и любящая», резко отделяет ее от пушкинской героини. Послание Леночки – поступок легкомысленный, вообще она бросилась к Молотову «на шею без расчета, без условий, без кокетливых уловок, именно по-птичьи, – так, как бог на душу положил» (с. 204).

Сравнивает Писарев Леночку и с Асей из одноименной повести И.С. Тургенева (1858), отмечая сходство сюжетных ситуаций и любовь обоих писателей к своим героиням. Но, в отличие от Тургенева, которому «необходимо было окружить ее [Асю. – Е.Д.] развалинами прирейнских

³⁵² Писарев Д.И. Роман кисейной девушки // Собр. соч.: В 4 т. М., 1956. Т.3. Здесь и далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием в скобках страниц.

замков, сделать из нее эффектную дикарку и показать читателю, что в ее нетронutom уме таятся богатые задатки будущего развития», Помяловский «как последовательный плебей не делит людей на высшие и низшие натуры, на дюжинные и недюжинные, на пошлые и изящные» (с.199). Леночка «и не развита, и не умна, и не сияет никакими особенными добродетелями» (с. 199). Ася, как отмечает критик, не смогла бы написать возлюбленному «безграмотное» письмо с подписью «по гроб верная и любящая» (с.199). А «глупенькая» Леночка смогла, хотя потом сама же испугалась собственного поступка.

Таким образом, традиционная героиня второго плана в повести Помяловского вдруг оказалась на авансцене, что критик высоко оценил. Отметим, что статья Писарева написана после публикации романа Чернышевского «Что делать?» («Современник», 1863, № 3–5), где главные сюжетные герои – «обыкновенные порядочные люди (а не «особенный человек» Рахметов). И сделано это не только по цензурным соображениям: писатель обращался к читателям, похожим на Лопухова, Кирсанова и Веру Павловну, желая вселить в них бодрость и оптимизм. Писарев, осуждая «бухгалтерскую безукоризненность юного Егора Ивановича» (с. 204) в его отношениях с Леночкой, находит, что она, «по энергии и задушевности чувства, неизмеримо выше, прекраснее и сильнее умного и развитого мужчины, только что соскочившего с университетской скамейки» (с.204–205). Статья критика дышит верой в возможность счастливой и полезной для общества жизни таких «кисейных девушек», как героиня Помяловского: «Э, Леночка, Леночка! <...> Вас можно любить, и вас будут любить, и вы сделаетесь умными, мыслящими и полезными людьми. Никакого в вас органического порока не оказывается. Но чтобы увидеть и развернуть те те задатки здорового ума, которые в вас таятся, надо обладать не такими силами, какими располагал твой ненаглядный Егорушка» (с. 212).

Итак, у Помяловского Леночка – героиня первого плана. Такая роль «кисейной барышни» подготавливалась на протяжении долгих лет.

Зарождение типа (еще не получившего номинацию) относится, очевидно, к первой трети XIX в. Писарев сравнивает Леночку с Ольгой Лариной, чей портрет во многом напоминает беззаботную «кисейную девушку»:

Всегда скромна, всегда послушна,
Всегда как утро весела,
Как жизнь поэта простодушна,
Как поцелуй любви мила;
Глаза, как небо, голубые,
Улыбка, локоны льняные,
Движенья, голос, легкий стан,
Всё в Ольге... но любой роман
Возьмите и найдете верно
Ее портрет: он очень мил...
[...]

Ольга Ларина и Леночка в повести Помяловского сходны во многом, однако не во всем. Есть между ними и существенное различие: Леночка в отличие от пушкинской Ольги уже задумывается о своем положении, болезненно переживает свою отсталость, недостаточность образования. Показательно ее признание Молотову: «Никому мы не нужны... кому любить таких?» («Мещанское счастье», с. 106).

Шестидесятые годы XIX века – время обострения наболевших общественных вопросов, один из которых – назначение женщины, ее эмансипация. Русские женщины выбирали разные пути: одни, следуя в ногу со временем, занялись собственным образованием и активной общественной деятельностью (таковы, к примеру, Вера Павловна из романа «Что делать?», не имеющая ничего против применяемой к ней номинации «синий чулок», или Вера Баранцова из повести С.В. Ковалевской «Нигилистка», написанной в 1884 г., но воскрешающей прошлое)³⁵³, другие – так и остались

³⁵³ Напомним, что в 1860-е годы стали открываться женские гимназии (казенные и частные) с семилетним сроком обучения, а с 1870-х гг. – *высшие женские курсы*: «в 1872 курсы

отрешенными от реального мира – «кисейными». По мере развития женского образования и изменения общественного самосознания фразеологизм «кисейная барышня» звучит все более иронично, утверждается антитеза, которую можно обозначить примерно так: *девушка самостоятельная, образованная, преодолевающая трудности / кисейная барышня – существо беспомощное, избалованное и легкомысленное.*

Интересна сатирическая оценка «кисейных барышень» и противопоставление им девушек образованных в комедии Анатолия Резеды «Кисейная барышня, или Где мед, там и мухи» (1878)³⁵⁴. Это развлекательная пьеса с любовной интригой, потонувшая в беллетристическом потоке. О главной героине Клавдиньке ее тетя Марфа Петровна отзывалась как о девушке легкомысленной: «Она кисейная! Кисейная! <...> злой дух, демон в юбке» (с.52). И добавляет: «Эти кисейные барышни – бедовые!» (с.103). Марфа Петровна противопоставляет племяннице свою дочку Людмилу, получившую прекрасное образование: «Моя дочка не какая-нибудь кисейная барышня: всегда первая во всем! (с.7), «не то, что другие девицы, что называется “кисейные”, у которых одни ветры в голове! Шуры, да муры!» (с.50). Однако именно Клавдинька оказывается девушкой серьезной, умной и доброй. Влюбленный в нее герой пьесы говорит: «Вы не похожи на тех дюжинных, кисейных барышень, которые способны только заниматься нарядами, да на фортепьянах бренчать» (с.47). Четкое и характерное определение, которое дают «кисейной барышне» герои

В.И.Герье в Москве, в 1876 – высшие женские курсы в Казани, в 1878 – высшие женские курсы в Киеве и, наконец, в том же году – Бестужевские курсы в Петербурге (официальное название – Петербургские высшие женские курсы)» (Раскин Д.И. Состояние образования в Российской империи // Русские писатели. 1800 – 1917. Биографический словарь. М., 1999. Т.4. С. 688).

³⁵⁴ Кисейная барышня, или Где мед, там и мухи. Комедия в 4-х актах Анатолия Резеды. СПб., 1878. Отметим, что об этой пьесе, где заглавие представляет собой номинацию рассматриваемого нами типа, нигде доньше не упоминалось. Ее литографическое издание мы получили в Российской государственной библиотеке в неразрезанном виде. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием в скобках страниц.

пьесы, свидетельствует о закреплении литературного типа. Духу времени соответствует и деление героинь на образованных и «кисейных».

В своих «Литературных воспоминаниях» А.М. Скабичевский пишет: «Женский вопрос в те времена [начало 60-х гг. – *Е.Д.*] только что возникал. Образование же женщин сильно хромало. Женских гимназий еще не существовало. Девушки получали или домашнее воспитание, под фериулою доморощенных гувернанток, которые и сами-то были образованны и воспитаны с грехом пополам, или же в институтах и частных закрытых пансионах, и большинство их оставалось “кисейными барышнями”, все образование которых ограничивалось смесью французского языка с нижегородским и брэнчаньем на фортепьянах легких танцевальных пьесок. Понятно, что при всеобщем подъеме духа самый воздух, казалось, был насыщен жаждою развития и просвещения. Стоило появиться в деревенском околотке одному – двум студентам <...>, окрестные барышни сами втягивали их в это дело, засыпая массою вопросов, требуя разъяснений, осаждая их ожесточенными спорами, прося серьезных книг и т.д. Такие словечки, как “отрешиться от пошлых, отживших предрассудков”, “совлечь с себя ветхого человека”, “возродиться к новой жизни”, сделались самыми модными» (с.144)³⁵⁵. Практически «вся интеллигенция была охвачена эпидемией общего взаимного развивания», и студенты «ревностно принялись развивать барышень всех званий и состояний» (с.143).

Неудивительно, что барышни интересовались и своими молодыми учителями. «Романы иначе и не начинались тогда, как вдруг появлялся ”он” и поражал ”ее” обширностью знаний и начитанностью, глубиной идей и головокружительною новизной смелых взглядов», – пишет Скабичевский (с. 144). Появление в доме «нового человека», образованного и начитанного, не могло остаться без внимания со стороны романтично настроенных особ. Однако «большинство романов оканчивались таким же малодушным

³⁵⁵ Скабичевский А.М. Литературные воспоминания. М., 2001. С. 144. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием в скобках страниц.

отступлением в решительную минуту, каким отличались и Рудин, и герой Аси, и Молотов» (с.145).

Скабичевский ставит господина Н.Н. из повести Тургенева «Ася» и Молотова из «Мещанского счастья» в один ряд. Писарев сравнивает Леночку с Асей. Присмотримся еще раз: похожи ли друг на друга эти героини?

Несомненно, Леночка и проще, и духовно беднее тургеневской Аси, однако между ними можно найти и схожие черты. Ася – одна из самых неуравновешенных героинь типа «тургеневской девушки», она так же легка и эмоциональна, как Леночка, также порхает с цветка на цветок и лазает по горам, как «коза», разве что нет у нее «кисейного платья» (правда, в главе четвертой упомянуто, что Ася сидит на развалинах феодального замка, закутав голову «кисейным шарфом»). Подчас Ася не менее наивна и простодушна, чем Леночка, и в ее поведении можно разглядеть следы «кисейности». Однако необходимо учитывать разное социальное положение девушек, которое накладывает свой отпечаток на их манеру поведения: Ася, хоть и была дочерью богатого помещика и крестьянки, под опекой Гагина стала настоящей дворянкой, путешествующей по миру, Леночка же – бедная провинциалка. Различен и уровень образованности героинь.

В основу обеих повестей положен мотив несчастной любви, и есть несомненное сходство в расстановке персонажей. Героини влюбляются в молодых людей, не готовых к ответному чувству, вероятно, они этого чувства попросту боятся. Важно то, что герои принадлежат к разным сословиям: господин Н.Н. – состоятельный и праздный дворянин (вариация типа «лишнего человека»), а Молотов – мещанин и труженик, стремящийся к саморазвитию. Однако, говоря словами Писарева, для них обоих «немыслим крупный активный поступок» (с. 211).

Развязка любовного конфликта в обоих случаях печальна. Тяжелое последнее объяснение с Н.Н. заставляет Асю уехать из города, а Леночку – плакать ночи напролет. И хотя г. Н.Н. «ломал руки», ища и зовя Асю, и испытал жгучее раскаяние, было поздно. Молотов же благодаря наивной и

доброй Леночке призадумался об отношениях между мужчиной и женщиной, и в следующей повести Помяловского («Молотов»), где герою уже тридцать лет, он, как считает Писарев, «гораздо лучше двадцатилетнего», ведь «толчки и удары жизни шлифуют и закаляют его» (с.216). Значит, не так уж бесполезны «кисейные барышни», как утверждает Лизавета Обросимова.

Тип «кисейной девушки», зародившийся еще в первой трети XIX столетия и выведенный Помяловским на авансцену, заинтересовал многих писателей. Одно из показательных произведений – повесть Д.Н. Мамин-Сибиряка «Кисейная барышня» (1889). Главная героиня Зиночка Ромодина в начале повести – «премилая молодая девушка с немного утомленным лицом», «клубная опытная барышня», которая была «слишком избалована» (С. 339)³⁵⁶. «Легкомыслие Зиночки было известно всем» (с. 340), и некоторые молодые люди в глаза называли ее «кисейной барышней». Но характер героини показан в развитии.

Повесть интересна как отражение ведущих идей 1880-х годов. Если Леночка еще только начинает осознавать свою ущербность, то Зиночка (во многом из-за обрушившихся на нее несчастий) преодолевает трудности. Она долгое время называет себя «кисейной барышней», осознавая «обидный смысл, скрытый в этой кличке: кисейная барышня боится всего и не умеет ничего делать...» (с. 344). Зиночка даже ведет «Дневник кисейной барышни», где анализирует собственные поступки.

Некогда обеспеченная семья Зиночки распалась: отец из-за связи с горничной был вынужден покинуть родной дом, мать увлеклась авантюристом, который впоследствии ее обманул и бросил ни с чем, и она топит горе в вине. Семья Ромодины обанкротилась, они остались фактически на улице, и Зиночке пришлось взвалить на свои хрупкие плечи заботу о всех домочадцах и даже слугах. Она зарабатывает на хлеб, вышивая платки для дома моды, заботится об учебе младших Ромодины; сама

³⁵⁶ Мамин-Сибиряк Д.Н. Кисейная барышня // Полн. собр. соч.: В 12 т. Пг., 1916. Т.7. С. 339. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием в скобках страниц.

«гимназию она не кончила, но знала два новых языка и много читала» (с.349). В конце повести ее главный обидчик, молодой и богатый, сватается к ней, и счастье входит в дом барышни. В общем, это назидательная повесть со «счастливым концом»; в контексте нашей темы важен ее ведущий сюжетный мотив – преодоление героиней своей «кисейности».

Таким образом, если в Ольге Пушкина мы видим девушку, которую не угнетает положение «кисейной барышни» (а из всех персонажей только Онегин сравнивает ее с «глупой луной / на этом глупом небосклоне»), если в Леночке Помяловского есть уже задатки самоанализа и осознание собственной ущербности, то Зиночка Мамина-Сибиряка – это тот шаг вперед, который, как надеялся Писарев, может и должна сделать «кисейная барышня».

«Кисейная барышня» – далеко не лучшая повесть Мамина-Сибиряка, ее «мораль» воспринимается как слишком очевидная и заезженная. Как писал П.Н. Ткачев в статье «Новые типы “забитых людей”» (1881), «разного рода сентиментальные и кисейные барышни если и не сошли окончательно со сцены жизни, то все же перестали интересовать читающую публику...»³⁵⁷. Выражение «кисейная барышня» для читателей новых поколений утрачивает тот конкретно-исторический смысл, который оно имело в русской литературе и критике XIX века, в особенности в 1860–80-е годы.

³⁵⁷ Ткачев П.Н. Новые типы «забитых людей» // Люди будущего и герои мещанства. М., 1986. С.299-300.

2.5. На распутье: «ни пава, ни ворона».

Герой А.О. Осиповича-Новодворского среди заимствованных персонажей

Нарицательное значение имени персонажа позволяет писателям прибегать к приему его «оживления». В русской литературе XIX в. виртуозно пользовался этим приемом М.Е. Салтыков-Щедрин. Сатирик в своих произведениях зачастую полемически изображал дальнейшую жизнь уже известных персонажей. Например, в цикле очерков «В среде умеренности и аккуратности» фигурируют герои комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума»: Молчалин, Чацкий, Загорецкий и др. «...Взять литературного героя, литературный тип прошлого времени и показать его в жизни текущих дней – это любимый прием Щедрина»³⁵⁸, – отмечал М. Горький.

Писатели щедринской школы также прибегали к этому приему, причем не только в сатирических целях. Одной из интересных вариаций на тему последующей жизни известных персонажей является повесть А.О. Осиповича-Новодворского (1853–1882, настоящая фамилия – Новодворский, псевдоним – А.Осипович) «Эпизод из жизни ни павы, ни вороны (Дневник домашнего учителя)». Повесть была опубликована в шестом номере «Отечественных записок» за 1877 г. и вызвала большой интерес как у читателей, так и у критиков: об «Эпизоде...» и его авторе писали рецензенты народнической газеты «Неделя»³⁵⁹, И.И. Ясинский, близко знавший Новодворского и впоследствии опубликовавший выдержки из его дневника³⁶⁰, а позднее А.М. Скабичевский³⁶¹, Ф. Арнольд³⁶², Е. Жданский³⁶³, И. Житецкий³⁶⁴ и другие исследователи. Отклик получило и

³⁵⁸ Горький М. История русской литературы. М., 1939. С. 273.

³⁵⁹ «Неделя». 1877. №42.

³⁶⁰ «Отечественные записки». М., 1882. № 4.

³⁶¹ Скабичевский А.М. История новейшей русской литературы. 1848-1892 гг. Изд. 2-е испр. и доп. Изд. Ф. Павленкова, СПб., 1893.

³⁶² Арнольд Ф. К истории «лишних людей»// «Русский мир», 1902. № 9.

³⁶³ Жданский Е. [Без загл.]// «Правда», 1905. № 6.

посмертное издание сочинений Новодворского (СПб., 1897, издатель А.Б. Батуев, вступительная статья М. Гродецкого).

Однако образ главного героя не был оценен в должной мере³⁶⁵. Критики характеризовали Новодворского как изобразителя «разлада и душевных мук известной части тогдашней молодежи, отставшей от вороньего стада невежд и пошляков и не могшей или не умевшей пристать к своим бодрым, восторженно верующим сверстникам – “павам”»³⁶⁶.

Отметим, что журнал «Отечественные записки» редактировал Салтыков-Щедрин, который высоко оценивал талант Новодворского. Влияние Щедрина как писателя и идеолога на автора «Эпизода...» неоспоримо. Однако по природе своего дарования Новодворский не был чистым сатириком.

Имена известных литературных персонажей возникают в «Эпизоде...» в связи с описанием родословной главного героя повести по фамилии Преображенский. Оказывается, его родители – Печорин и княжна Мери, дед – лермонтовский Демон, братья – Рудин и Базаров. Упоминаются также Онегин и Обломов. Онегин – «вовсе не брат отца, как утверждали некоторые, а только далекий родственник, десятая вода на киселе»³⁶⁷, Обломов – «сын Онегина, а не Печорина» (с. 247). Как пишет А.М. Гуторов, «здесь не без юмора воплощена эстафета духовных исканий основных персонажей русской литературы, что уже концептуально было осмыслено “шестидесятниками” – Н.Г. Чернышевским, Н.А. Добролюбовым (“Что такое обломовщина?”), А.И. Герценом в ряде статей»³⁶⁸.

³⁶⁴ Житецкий И. Герои былого в повестях А.О. Осиповича-Новодворского // «Современный мир», 1907. № 6.

³⁶⁵ См. рец. в журналах «Русская мысль» (1897. № 2) и «Русское богатство» (1897. №2).

³⁶⁶ «Русское богатство». 1897, № 11. С. 21.

³⁶⁷ Осипович-Новодворский А.О. Эпизод из жизни ни павы, ни вороны // Русские повести XIX века 70–90-х годов: В 2 т. М., 1957. Т.1. С. 247. Далее повесть цитируется по этому изданию с указанием страницы.

³⁶⁸ Гуторов А.М. Новодворский, Андрей Осипович // Русские писатели. XIX век. Библиографический словарь: В 2 ч. / Под ред. П.А. Николаева. 2-е изд., дораб. М., 1996. С. 86.

Заглавие повести Новодворского восходит к басне И.А.Крылова «Ворона» (1825), где рассказывается о высокомерной Вороне, которая, «утыкавши себе павлиньим перьем хвост», надеялась стать «украшением Юнонина двора». Однако Павы ее ощипали, и кончились ее затеи тем, «Что от Ворон она отстала, / А к Павам не пристала». Басня поясняется «былью» про купеческую дочь Матрену, которая вышла замуж за Барона, но так и не смогла найти свое место среди знатной родни, да и старая родня от нее отвернулась: «И сделалась моя Матрена / Ни Пава, ни Ворона».

Баснописец высмеивает Ворону (и Матрену), призывая держаться «звания, в котором ты рожден»,³⁶⁹ – мораль, звучавшая, конечно, диссонансом в среде народников 1870-х годов, увлеченных идеями П.Л. Лаврова, Н.К. Михайловского и других идеологов этого движения, ценивших в дворянах не их родовитость, а «раскаяние», осознание необходимости уплаты «долга» перед народом. В «Исторических письмах» (1868–69) Лавров призывал «критически мыслящих личностей» не ограничиваться «ролью *представителя* и *хранителя* цивилизации», но стать ее «*деятелем*». Тем самым «критически мыслящие личности», т.е. интеллигенты-народники, согласно Лаврову, выполняют «нравственную обязанность расплачиваться за прогресс»³⁷⁰.

Одним из самых значимых для народников – и в жизни и в литературе – считался тип «кающегося дворянина». Эту номинацию ввел в обиход Михайловский в очерке «Вперемежку (Фантазия, действительность, воспоминания, предсказания)» («Отечественные записки», 1876–77), изобразивший в лице Григория Темкина яркий вариант данного типа. В начале произведения Темкин, главный герой и одновременно рассказчик, оспаривает мысль одного из персонажей романа Ф.М. Достоевского «Подросток» («Отечественные записки», 1875), Николая Семеновича,

³⁶⁹ Крылов И.А. Соч.: В 2 т. М., 1955. С.175–176.

³⁷⁰ Лавров П.Л. Философия и идеология. Избр. произведения: В 2 т. М., 1965. Т. 2. С. 83, 87.

который в своем письме к Аркадию Долгорукому указывает ему, что «высший слой людей» можно найти исключительно в родовитом дворянстве:

«Если бы я был русским романистом и имел талант, то непременно брал бы героев моих из русского родового дворянства, потому что лишь в одном этом типе культурных русских людей возможен хоть вид красивого порядка и красивого впечатления, столь необходимого в романе для изящного воздействия на читателя. <...> Я не потому говорю, что так уже безусловно согласен с правильностью и правдивостью красоты этой; но тут, например, уже были законченные формы чести и долга, чего, кроме дворянства, нигде на Руси не только нет законченного, но даже нигде и не начато»³⁷¹.

Герой Михайловского, Григорий Темкин, происходил из древнего дворянского рода и имел законных родителей. Но в детстве его дразнили из-за фамилии, – подобно Аркадию, который был «не князем, а *просто* Долгоруким»³⁷². Григория «в насмешку величали... Потемкиным, “великолепным князем Тавриды”, “сыном роскоши, прохлад и нег”... и, наконец, просто “Гришкой в потемках”, как, по преданию, школьники дразнили знаменитого любимца Екатерины»³⁷³. Фамилия, провоцирующая насмешки, в обоих произведениях подчеркивает мотив сословного чванства, и развитие этого мотива в очерке Михайловского полемично по отношению к письму Николая Семеновича в «Подростке». При этом рассказчик подчеркивает: «Ясно, что Николай Семенович и г. Достоевский – два совсем разных лица. Николай Семенович – просто преданный дворовый, а г. Достоевский, может быть, даже согласится со мной, что мы, дворяне, недавно только *начали*, т.е. начали вырабатывать формы чести и долга, и начали именно покаянием» (с. 222) Это замечание – тактический прием критика, в 1876–77 гг. еще далекого от концепции «жестокоего таланта»

³⁷¹ Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 10 т. М., 1957. Т.8. С. 622.

³⁷² Там же. С. 9.

³⁷³ Михайловский Н.К. Вперемежку / Полн. собр. соч. СПб., 1909. Т.4. Далее текст произведения цитируется по этому изданию с указанием страницы.

писателя (статья «Жестокий талант» написана Михайловским в 1882 г., после смерти Достоевского).

Взрослый Темкин считает себя «кающимся дворянином», оторвавшимся от своего сословия: «А оторвался я единственно потому, что не нашел ни законченных форм чести и долга, ни красивого типа...» (с. 221).

Повесть Новодворского «Эпизод из жизни ни павы, ни вороны» близка к сложной в жанровом отношении повести Михайловского (своеобразие ее поэтики отражено в подзаголовке). В очерке «Вперемежку» «...воспоминание сменяется предсказаниями, действительность – фантазией, рассказ – лирикой или размышлением» (с. 220). «Эпизод...» Новодворского – «не связный художественный рассказ, а беспорядочные наброски, в том виде и порядке, в каком в памяти возникали пережитые впечатления» (с. 245). Но оба произведения можно считать «романами воспитания» в миниатюре. Их объединяют глубокий демократический пафос, сатирическое (щедринское) отношение к сословному высокомерию и либеральной фразеологии; вообще обе публикации соответствуют программе «Отечественных записок» (чего нельзя безоговорочно сказать о «Подростке»).

Однако между главными героями – Темкиным и Преображенским – есть существенная разница: первый называет себя «кающимся дворянином», второй – «ни павой, ни вороной». Оба героя – из обедневших дворян, обоих преследует бедность на грани нищеты, что располагает к внутреннему раздвоению; везде, по-видимому, есть автобиографические мотивы (Новодворский был сыном обнищавшего дворянина). Но герои по-разному выходят из переживаемых ими кризисов. Темкин, как и его единомышленники (Бухарцов, Далматов, Нибуш, Апостолов, сестра Соня), преодолевающие «разлад совести с жизнью» (с. 277), намечают у Михайловского «положительный тип», который «нам почти неизвестен в беллетристике» (с. 273). Рассказчик (а в сущности сам автор) считает тему «новых людей» далеко не исчерпанной: «нетронутый красоты тут вдоволь»

(с. 272); однако в текущей литературе «положительный герой» – «такая же условная фигура, как “первый любовник”, “комическая старуха”, “благородный отец” и т.п. на сцене. Это – “амплуа” и только. Наши большие художники или совсем избегают этого амплуа, или не умеют с ним справиться...» (с. 274). И стремящийся судить обо всем трезво рассказчик, выражая мысли Михайловского, лирически восклицает: «Ах, если бы я был первоклассный художник, если бы я мог разлиться в звуках, в образах, в красках, – я бы воспел вас, братья по духу, изобразил бы вас, мученики истории...» (с. 239).

Хотя главный герой «Эпизода...» Новодворского носит фамилию Преображенский, он пока *не преобразился* в законченный, самодостаточный тип. В нем нет уверенности ни в себе, ни в народнических идеях, чем он резко отличается от «кающихся дворян» и – шире – от «новых людей» (из разных сословий) в очерке Михайловского, он осознает себя «ни павой, ни вороной».

Как отмечалось выше, «Эпизод...» Новодворского несет в себе автобиографические мотивы. Жизнь и творчество писателя неразрывно связаны друг с другом. Сам автор «Эпизода...» писал в своем дневнике: «“Что такое Новодворский? – Человек чрезвычайно даровитый, но обленившийся и без характера” – это говорил мой бывший учитель <...> Все недоумевают, а между тем дело очень просто: я ни павая, ни ворона. Да»³⁷⁴. Главный герой идейно и даже некоторыми фактами своей биографии близок автору повести: он около года «опрощался», хотел стать разнорабочим³⁷⁵. В дневнике Новодворского читаем: «Я похерил всех и вся, все, что носило на себе хоть какие-нибудь признаки буржуазии – дворянства»³⁷⁶. Но к закату жизни Новодворский разочаровался в «хождении в народ»: «Я ясно почувствовал, что я теперь дальше от народа, чем когда бы то ни было, что я

³⁷⁴ «Отечественные записки». 1882. № 4. С. 297.

³⁷⁵ См.: Бокова В.М. Новодворский Андрей Осипович // Русские писатели 1800-1917 гг. Биографический словарь / Под ред. П.А. Николаева. М., 1999. Т.4. С. 348.

³⁷⁶ См. «Отечественные записки». 1882. № 4. С. 293.

теперь не только не могу быть чернорабочим, как мечтал когда-то, но что даже положение народного учителя едва ли было бы мне под силу... <...> Мне опротивела те обстановка бесприютности, которую пахнет при слове “мужик”, опротивела потому, что я слабею, когда он не переменяется <...> А между тем я себя воспитаю, чтобы слиться с народом. Насмешка над логикой с моей стороны и горькая ирония обстоятельств надо мною»³⁷⁷.

«Эпизод...» – своеобразный отклик и на роман И.С. Тургенева «Новь», который открывается воображаемым разговором Тургенева с Соломиным, одним из героев «Нови», якобы состоявшимся за три года до появления этого романа («Вестник Европы». 1877. № 1-2). В повести Новодворского Тургенев комментирует прочитанное им письмо Преображенского к Соломину. В этой сцене очевидно, как и у Михайловского (на страницах «Вперемежку» имя Тургенева встречается многократно), ироническое отношение Новодворского к писателю, сетующему, что автор письма, Преображенский, «превратился ни в паву, ни в ворону» главным образом потому, что он «такой, можно сказать, хорошей породы, и так измельчал!..» (с. 243) (под «хорошей породой» имеется в виду родословная Преображенского, о которой было сказано выше). Тургенев отчасти объясняет печальную метаморфозу с Преображенским тем, что он все же не совсем чистых кровей: «Он... вы знаете?... некоторым образом незаконнорожденный... Ну, постоянные уколы самолюбия, некоторые неудачи... Жаль, жаль!» (с. 243).

Эти суждения, приписываемые Тургеневу, в прямом смысле никак не затрагивают Преображенского (у него, как и у Темкина, законные родители), речь идет о *литературной* родословной героя (воспитанного простой крестьянкой). Но в гораздо большей степени они предваряют мотивировку поведения главного героя «Нови» Алексея Нежданова. Новодворский представляет разговор Соломина с Тургеневым как имевший место в действительности, и если представить, что это разговор на самом деле состоялся, то Преображенский – своего рода прототип Нежданова. По

³⁷⁷ Там же. С. 294.

крайней мере, именно таковым его видит и показывает читателю Новодворский.

«Опростившийся», «преобразившийся» Нежданов оказался «нежданным гостем» как в городе (он незаконный сын князя, богача и генерал-адъютанта, от гувернантки его дочерей), так и в деревне (народ не принимает нового проповедника). Разочаровавшись и в себе, и в «хождении в народ», Нежданов заканчивает жизнь самоубийством (отметим, что у Преображенского также была попытка самоубийства). Нежданов – та же «ни пава, ни ворона», он не нашел своего места.

Нежданову в романе противопоставлен постепеновец Соломин, и авторская идея недвусмысленно передана в эпиграфе: «"Поднимать следует новь не поверхностно скользящей сохой, но глубоко забирающим плугом"» (*Из записок хозяина агронома*).

Роман «Новь», на наш взгляд, не менее важен для понимания повести Новодворского, чем «Вперемежку». И параллель Нежданов – Преображенский заслуживает специального рассмотрения.

Нежданов «был ужасно нервен, ужасно самолюбив, впечатлителен и даже капризен; фальшивое положение, в которое он был поставлен с самого детства, развило в нем обидчивость и раздражительность; но прирожденное великодушие не давало ему сделаться подозрительным и недоверчивым. Тем же самым фальшивым положением Нежданова объяснялись и противоречия, которые сталкивались в его существе. Опрятный до щепетильности, брезгливый до гадливости, он силился быть циничным и грубым на словах; идеалист по натуре, страстный и целомудренный, смелый и робкий в одно и то же время, он, как позорного порока, стыдился и этой робости своей и своего целомудрия и считал долгом смеяться над идеалами»³⁷⁸.

³⁷⁸ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. М., 1982. Т. 9. С. 155-156. Далее текст произведения цитируется по этому изданию с указанием страницы.

Нежданов уже на первых страницах романа предстает перед читателем как натура неоднозначная: в разговоре с Паклиным он ведет себя недружелюбно и даже несколько озлобленно, при этом его запал совершенно пропадает, когда в дверях его квартиры появляется Сипягин: он краснеет без причины и чувствует себя весьма скованно в присутствии аристократа. Для Нежданова, как и для Преображенского, характерна смена настроений и желаний.

Нежданов «явно, на виду у всех, занимался одними политическими и социальными вопросами, исповедовал самые крайние мнения (в нем они не были фразой!) — и втайне наслаждался искусством, поэзией, красотой во всех ее проявлениях... даже сам писал стихи. Он тщательно прятал тетрадку, в которую он заносил их <...> Ничто так не обижало, не оскорбляло Нежданова, как малейший намек на его стихотворство, на эту его, как он полагал, непростительную слабость» (с. 156). Факт поэтического творчества является еще одним показателем тонкой душевной организации Нежданова.

«Товарищи его любили... их привлекала его внутренняя правдивость, и доброта, и чистота; но не под счастливой звездой родился Нежданов; нелегко ему жилось. Он сам глубоко это чувствовал — и сознавал себя одиноким, несмотря на привязанность друзей» (с. 156). Примечательно, что в подготовительных материалах к роману Тургенев назвал Нежданова «романтиком реализма»³⁷⁹.

При детальном анализе образов главных героев становится очевидно, что в характерах Нежданова и Преображенского, их мироощущении, в частности в склонности к «эстетике», душевных колебаниях, неуверенности в себе, сомнениях в «деле», немало общего.

Полемика Новодворского в его повести с Тургеневым прежде всего проявилась в оценке литературной родословной героя, в отношении к различным вариантам «лишнего человека» как сквозного типа русской

³⁷⁹ Там же. С. 399.

литературы (начиная от Онегина и Печорина). Тургенев, как известно, создал богатую галерею «лишних людей»³⁸⁰, и эта закрепившаяся в литературном процессе номинация типа введена им в «Дневнике лишнего человека» (1850).

Начало переоценки «лишних людей» (истоки типа уходят в литературу западноевропейского романтизма: «Рене» (1802) Ф.Р. де Шатобриана, «Адольф» (1816) Б. Констана и др.) было положено Н.А. Добролюбовым в статье «Что такое обломовщина?» (1859), предельно сблизившим Онегина, Печорина, Бельтова, Рудина и... Обломова. Добролюбов создает в статье аллегорический образ дремучего леса и болота, откуда должны вывести народ передовые люди, а не жизненные прототипы названных литературных героев.

Весна 1874 г. ознаменовалась отправкой участников подпольных социалистических кружков по деревням и селам в надежде «разбудить народ»: объяснить крестьянам необходимость свержения существующего порядка и власти. П.Л. Лавров писал: «На первое место мы ставим положение, что перестройка русского общества должна быть совершена не только с целью народного блага, не только для народа, но и посредством народа»³⁸¹. Однако «хождение в народ» не принесло ожидаемых результатов. «...Тщетны были наши первые попытки: пропаганда словом, перманентные восстания, пропаганда фактами. Мы, очевидно, шли ложным путем... Должен быть правильный путь. Где он? Я ходил как в заколдованном лесу. Жизнь, завязав нам глаза, издеваясь, играла с нами в жмурки»³⁸², – писал в своих воспоминаниях Н.К. Бух. А. Лукашевич в записках о «хождении в народ» отмечал: «...разделяющая стена между нашим братом и народом <...> нередко давала себя чувствовать»³⁸³.

³⁸⁰ См.: Манн Ю.В. «Лишний человек» // Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В.М. Кожеевникова и П.А. Николаева. М., 1987. С. 204; Хазова А.В. Тип «лишнего человека» в творчестве И.С.Тургенева // Русский язык и литература для школьников. 2011. №5.

³⁸¹ Лавров П.Л. Избр. соч. Т. 2. М., 1934. С. 31.

³⁸² Бух Н.К. Воспоминания. Изд. Всесоюзн. об-ва политкаторжан и ссыльно-поселенцев. М., 1928. С. 139.

³⁸³ К истории «хождения в народ» (Нечто из «попыточной практики» А. Лукашевича). С предисл. В.И. Невского // Красный архив. 1926, 2 (15). С. 129-130.

Новодворский в «Эпизоде...» выводит целую галерею «лишних» людей, создает смешанный ансамбль персонажей (писатели, заимствованные литературные герои, критики). Чтобы отразить настроение поколения конца 70-х гг., автор прибегает к ряду аллегорий и намеков, использует тонкий юмор, утрированно резкие характеристики.

Фамилия главного героя – Преображенский, он из дворян. Идеино он близок к типу «кающегося дворянина», в котором проснулась совесть (если использовать номинацию типа, предложенную Н.К. Михайловским), готового выплатить исторический «долг» народу (к чему призывал в «Исторических письмах» П.Л. Лавров). Однако его поведение не отличается последовательностью, он не борец, не «скала». Другой персонаж повести, также участвующий в «хождении в народ», – кузнец Печерица, интеллигент из крестьян, «разночинец, в котором проснулась честь» (впервые понятие «разночинец» было употреблено Михайловским в статье «Что же случилось?», 1874). Оба героя оказываются в повести «ни павами, ни воронами», в них можно видеть предтеч чеховских колеблющихся интеллигентов. «Утомившиеся, истерзанные герои Новодворского – прямые предшественники чеховских Ивановых, Астровых, героев его романа “Моя жизнь” и террориста “Из рассказа неизвестного человека”. Только А.П. Чехов, внук крепостного, “домашний учитель” в юности, пришел к своим героям позднее, когда они более созрели, когда эпоха безвременья более определилась...», – писал В.Л. Львов-Рогачевский в своей статье «А. Осипович-Новодворский и эпоха перелома»³⁸⁴.

Действительно, Преображенского можно сравнить с Мисаилом Полозневым, героем повести Чехова «Моя жизнь (*Рассказ провинциала*)» (1896). Дворянин по происхождению, Полознев фактически отрекается от родной семьи и решает «опроститься». Его не устраивает бессмысленное переписывание бумаг в канцелярии и получение незаслуженных, как он считает, денег. Несмотря на уговоры сестры и угрозы отца, герой выбирает

³⁸⁴ Львов-Рогачевский В.Л. А. Осипович-Новодворский и эпоха перелома. М., 1929. С. 16.

для себя честный и тяжелый труд: становится маляром, его дразнят «Маленькая польза». Бывшее окружение отворачивается от него, но и попытки приблизиться к народу оказываются неумелыми. Он мечется, колеблется. «Маленькая польза» является той же «ни павой, ни вороной», не нашедшей места ни в прежнем кругу, ни в новом, рабочем.

Итак, Новодворский свободно обращается, подобно Щедрину, со знакомыми персонажами, «домысливая» их биографии, прибегает к фантастике: появляется Тургенев, который обсуждает с Соломиным (будущим героем «Нови») характер Преображенского (о чем сказано выше), в том же разговоре обсуждают они и характер Белинского, отнесенного Преображенским также к «ни павам, ни воронам» (с чем Тургенев не соглашается). Очевидно, выражая мнение автора, Преображенский дает следующую характеристику критику:

«Что такое Белинский как тип? Это "алчущая правды", вечно страдающая, вечно рвущаяся к свету ни павая, ни ворона...

Он родился между воронами, <...> родился впечатлительным, сердечным, добрым <...> Неотъемлемая особенность его характера – неудовлетворенность и стремление к идеалу. Ни вороны, ни павы этого не испытывают. У первых ничего подобного не зарождалось в голове, а вторые успокоились на лоне какой-нибудь до того широкой (или узкой) идеи или на таком громадном запасе силы, что перед нею все сомнения, терзания – нуль! Белинскому завидно это олимпийское спокойствие. Он так энергично рвется к богине, что, наконец, может достать до нее рукой <...> Но тут-то оказывается, что павой ему никогда не бывать, <...> он страстно любит ворон... <...> Он протягивает руку вниз, зовет ворон, несмотря на то, что павам это, может быть, вовсе нежелательно; потом, видя, что вороны не обнаруживают ни малейшего поползновения лететь так высоко, он схватывает богиню за подол платья и тянет ее вниз, к воронам; когда и эти желания ни к чему не приводят, он, больной, измученный, проклинает и божество, и ворон и умирает... ни павой, ни вороной» (с. 244-245).

В этой связи любопытны гораздо более поздние суждения критика В.В. Воровского, подчеркивавшего двойственность положения Белинского: «Стоя на пороге между поколением культурного дворянства и нарождающимся тогда типом разночинца-отрицателя, сам разночинец по происхождению и по складу своей психики, но в то же время и хранитель культурных заветов идеалистов 30-х годов, Белинский гармонично совмещает в себе оба течения русской интеллигенции»³⁸⁵.

Появляется в повести Новодворского и героиня романа «Накануне» Елена Инсарова, которая вернулась из Болгарии после смерти мужа и стала учительницей в селе с ироническим названием «Забава». Печерица говорит о ней: «Ну а теперь балуется, на настоящей точке еще не утвердилась». Елена также признает себя ни павой, ни вороной: «Легко мне, вы думаете, пришлось в Болгарии? Но я бросила дело, к которому, хотя с трудом, но привыкла и полюбила; я вернулась в Россию, потому что считала это своим долгом, принялась за работу, которую считаю полезной... Докажите мне противное!.. Зачем обескураживать и без того ни паву, ни ворону какую-то!..» (с. 279).

И что же? Из сказанного следует, что Демон, Печорин, Рудин, Базаров, Елена, критик Белинский и герои Новодворского – это, так или иначе, один и тот же тип: ни пава, ни ворона?

«Ни пава, ни ворона – название общее, такое же, как например, лошадь, бабочка, а пород их много, как и пав», – говорит Соломин Тургеневу в повести Новодворского (с. 247). И все эти «породы», по всей видимости, объединяет не что иное, как «дух отрицанья, дух сомненья».

Автор утрирует характерные черты заимствованных персонажей, превращая, к примеру, Рудина в нытика, а Базарова – в насмешника. Вот как описывается сцена смерти деда Преображенского, т.е. Демона: «У его постели собрались мы все: отец — Печорин, я, мои братья — Рудин и Базаров. Я прекрасно помню эту минуту. У двери почтительно вытянулся

³⁸⁵ Воровский В.В. Литературно-критические статьи. М., 1956. С. 142.

крепостной лакей во фраке и белых перчатках; у изголовья сидел отец, холодный и бесстрастный, словно происходившее вовсе не к нему относилось; мы, ребята, стояли. Базаров был угрюм и недоволен. Он, кажется, ругался про себя, что “заставляют торчать тут и слушать всякую чепуху отцов”. Рудин навзрыд рыдал, а я испытывал нечто неопределенное: то зареву во всё горло, то вдруг затихну и употребляю усилия, чтоб не расхохотаться; то тоска какая-то найдет, то беспричинная злость разбирать станет — и всё это в одну и ту же минуту» (с. 246-247).

Главный герой, как губка, впитывает в себя отдельные черты героев Тургенева и Лермонтова; и в результате выходит – ни то ни сё, ни пава, ни ворона. Печорин, Рудин, Базаров и, конечно, Демон – сомневающиеся натуры, не находящие своего места в мире, «лишние» люди. Родовое, по сути, понятие «лишние люди» объединяет сразу несколько поколений литературных героев. Новодворский, как и Щедрин, не видит особых различий между Рудиным, человеком «сороковых годов», и нигилистом Базаровым. Что же касается Демона, то он «не отрицал и не сомневался даже в крепостном праве...» (с. 246). В иронической зарисовке Новодворского лермонтовские герои не столь уж далеки от героя «Старосветских помещиков» Гоголя: «Тогда Афанасий Иванович...был еще молодцом, носил белый жилет и только что похитил Пульхерию Ивановну» (с. 246).

Новодворский, используя известных персонажей (не изменяя даже их имен), делает своего героя, с одной стороны, «родственником» «лишних» людей – дворян – интеллигентов, с другой – близким к народу (воспитала героя простая женщина – крестьянка, вдова сельского священника Феофиста Преображенская). Иными словами, Новодворский вводит новый тип, который, тем не менее, оказывается *наследником* и *продолжателем* уже существующих типов.

Тип не стоит на месте, он постоянно развивается – вместе с изменением идеалов времени. Значима сама фамилия героя – *Преображенский*. Автор вместе с героем иронизирует над «лишними» людьми. Преображенский

старается отречься от своей родословной, ему чужды настроения индивидуализма и “демонизма”. Однако он еще не способен на серьезный шаг, на какие-либо действия. Примечательны слова Преображенского о своей возлюбленной: «Я не могу допустить, чтобы эти атласные руки копались во всякой гадости, чтоб на этом изящном теле вместо элегантного платья с кружевами появился неуклюжий рабочий передник... Нет, я лучше всю ее изукрашу кружевами, обсыплю розами, приду измученный с работы и буду приносить ей жертвы...» (с. 263). «Преображенский остается как бы между двух стульев»³⁸⁶.

Возлюбленная героя считает его филистером, т.е. человеком с ограниченными взглядами, мещанином. «Перспектива стать филистером нестерпима для его сознания, к тому же еще полного романтических иллюзий»³⁸⁷. Преображенский в мечтах отвечает Доминике Павловне: «”Филистер? Смотри же теперь: видишь эти мозолистые руки? Видишь, как моему голосу повинуются тысячи народа? Да какого народа!” <...>

И я расчищаю, командую, работаю...» (с. 262).

Интересен эпизод, когда главный герой пытается участвовать в разгрузке баржи, таскать бревна, но не может их поднять. Он явно перекликается со вставкой «На поденной работе» в повести Н.К. Михайловского «Вперемежку». Это неудачная попытка «умственного пролетария» заработать на жизнь физическим трудом:

«В каком-то сладострастном опьянении подошел я к полену, но... в этой минуте, казалось, сосредоточились, как в фокусе, все предшествовавшие, разрозненные элементы скандала: полено было очень тяжело, так тяжело, что при попытке поднять его меня всего бросило в жар... <...>

– Ну, ну!.. – раздавались ободрительные голоса.

³⁸⁶ Гуторов А.М. Указ соч. С. 86.

³⁸⁷ Зенькович Л.И. «Эпизод из жизни ни павы, ни вороны» Осиповича (А.О. Новодворского) // Уч. зап. Ленингр. пед. ин-та. Л., 1965. Т. 273. С. 83.

Я употребил нечеловеческое усилие и поднял. В спине что-то хрустнуло. Согнувшись в три погибели, едва не провалившись с доски, дотащил я бревно до берега и принялся за другое. Оно, это другое, было еще тяжелее. У меня не хватило сил донести его; я пошатнулся, выпустил свою ношу и сам повалился на скользкие доски барки...» (с. 273).

Сам себя он видел во главе своего народа, рядом с народом. Но эхом отдаются слова: «Филистер! Филистер!» и «Хворый, бедняжка!» (с. 274). «Осипович с обычной иронией показывает еще не выветрившийся романтический пафос героя»³⁸⁸.

Преображенский осознает свою беспомощность и решается на самоубийство. Но оно не удается. Преображенского выхаживает Елена.

Конфликт между высокими идеалами и прозой жизни заставляет главного героя фактически обратиться в бегство от всего, что «призывало его: от родных, которые зывали к нему о помощи, от женщины, которая полюбила его, от ученья и от дела, которое оказалось ему не по силам»³⁸⁹, – пишет А.М. Скабичевский.

Однако беспомощны не только дворяне и интеллигенты, беспомощен и сам народ. Толпа «силачей, словно из бронзы вылитых» (с. 262), оказывается неспособной влиться в процесс преобразования. Народ тоже сомневается. Налицо двойственность социального положения и душевного состояния *всех* персонажей.

Вот что говорит Преображенский о Печерице: «Как-никак, а для меня Печериця был только ни пава, ни ворона, с железными мускулами, с крепкими нервами, а все-таки ни пава, ни ворона... Когда он, бывало, вечером засядет за книги и через несколько минут зашагает в волнении по крошечной площадке пола (где эти упражнения были возможны), то в его тревожном, беспокойном взоре я ясно вижу ни паво, ни вороньи сомнения и колебания; если в эту минуту войдет кто-нибудь посторонний и Печериця

³⁸⁸ Там же. С. 86.

³⁸⁹ Скабичевский А.М. Сочинения. СПб., 1903. Т. 2. С. 111.

начнет с ним разговор, толковый, разумный разговор, твердым голосом и с видом власть имеющего, то я прекрасно знаю, что на сердце у него скребут кошки... Вся разница между ним и мною только та, что я, так сказать, постепенно спускался с вершин Кавказа, тогда как он вырастал из земли» (с. 254).

Отметим также еще одну реминисценцию – из романа «Что делать?» Н.Г. Чернышевского. Лиза – девушка, которую Феоктиста Преображенская взяла к себе на воспитание (неродная сестра главного героя), подобно Вере Павловне, собирается открыть швейную мастерскую:

«Я всё думала... — начала она тихим шепотом, — не могу спать... Слышу, ты стонешь... Пожалуйста, не удивляйся, что я так... Я пришла тебе сказать: ты не слушайся мамы; она добрая, но не понимает тебя... Ты об ней не беспокойся: у меня в городе знакомые есть; дают в долг швейную машину, очень дешево, и заказов много обещали. Я прекрасно умею шить, проживем без нужды ...» (с. 270).

Однако надеждам «шестидесятников» и «семидесятников» не суждено было сбыться. Мастерские и коммуны, о которых мечтал Чернышевский и его последователи, оказались нежизнеспособными, о чем, в частности, иронически писал Н.С. Лесков (роман «Некуда» (1864)).

Примечателен рассказ Новодворского «Роман» (1881), где главный герой Алеша не без иронии предлагает своей подруге написать роман о женщине, умершей от невозможности открыть кухню для бедняков: «"Жила-была некоторая девица, которая захотела чего-то и стала стремиться куда-то. И уж так захотела и так стала стремиться, что умерла от чахотки" <...> Захотелось ей... Я не говорю: нового платья или любви как таковой – это уж слишком "маменькины" мотивы – а, положим, кухни... "Дайте, говорит, мне устроить кухню для бедных, а не то выйду в рубашке на мороз, простужусь и умру". <...> Как *эта* боролась? Я могу ответить только вообще: строгою последовательностью мысли, последовательностью поступков, честным отношением к компромиссам, то есть допущением только тех сделок с

совестью, которые, при ее условиях, абсолютно неизбежны. Отчего погибла? От этого самого. С кем боролась? Конечно, с препятствующими и препятствиями...»³⁹⁰

По мнению одного из критиков 1890-х гг., повести Новодворского «дают полную, блестящую картину того умственного движения, которое Н.К. Михайловский окрестил названием “покаяние дворянства”»³⁹¹. «Эпизод из жизни ни павы, ни вороны» открывает для читателя новый тип персонажа, вариации которого впоследствии можно будет встретить в рассказе «Эпизод из жизни искателя» В.Г. Короленко (1879), повести «Борская колония» Н.Е. Каронина-Петропавловского (1890), произведениях Н.Д. Хвощинской и других писателей.

Выстраивая родословную своего героя, восходящую еще к лермонтовскому Демону, Новодворский показывает движение, развитие типа «лишнего человека», изображает своего героя на стыке завершения старого типа и рождения нового. Герой Новодворского – «с миру по нитке», *наследник и родоначальник* одновременно, «ни пава, ни ворона».

³⁹⁰ Осипович-Новодворский А.О. «Сувенир» и другие рассказы. М., 1960. С. 63.

³⁹¹ Бессонов М. Письма в редакцию. «Волынь», 1896. № 172.

Заключение

На основании проведенного в диссертационной работе анализа можно сделать следующие выводы.

При изучении персонажной сферы эпических и драматических произведений наряду с утвердившимися понятиями-терминами *персонаж*, *герой*, *действующее лицо*, *образ*, *характер*, *тип* (или *типический характер*) целесообразно использовать понятие *тип персонажа*.

Под типом персонажа понимается то общее, что объединяет разных персонажей, каждый из которых обладает индивидуальным характером. Это сближающее персонажей начало обычно подчеркивается самим писателем или критиками (читателями) в номинации типа: *лишний человек*, *подпольный человек*, *нигилист*, *мечтатель*, *самодур*, *помпадур* и *помпадурши* и др. В роли номинации типа персонажа зачастую выступают и собственные имена литературных героев, приобретшие нарицательное значение: *Гамлет*, *Ромео*, *Отелло*, *Дон-Кихот*, *Дон-Жуан*; в русской литературе – *Обломов* и *обломовщина*, *Печорин* и *печоринство*, *Плюшкин*, *Чичиков* и т.д.

Если *тип* (*типический характер*) – прежде всего результат *творческой типизации*, то *тип персонажа* – это результат *типологии*, целью которой является выделение наиболее актуальных в литературном процессе «героев и антигероев» времени. Дополнительным аргументом в пользу разграничения названных понятий является то, что типы персонажа обычно четко представлены в *беллетристике* (выделяемой как второй, срединный ряд в аксиологической шкале литературы) и в так называемой *массовой литературе*, хотя в последней они сплошь и рядом изображены схематично и можно говорить о *стереотипах*. Иными словами, типы персонажей опознаются, функционируют и за пределами классики, творцы которых создают типические, превосходные в своем роде характеры.

Понятие *тип персонажа* очень важно при изучении *литературного процесса*. Ведь вычленение типа персонажа требует сопоставительного анализа ряда литературных произведений, в которых есть сходные герои. Их может объединять некое вневременное («вечное») нравственное качество, например скупость, хотя, в силу образности искусства, это качество всегда представлено в конкретных деталях, передающих специфику национальной общественной жизни (Крохобор в «Характерах» Феофраста, Скупость в средневековом «Романе о Розе», Стяжатель в «Корабле дураков» С. Бранта). Национально-историческая конкретность, а также разнообразие приемов поэтики характерны для изображения того же свойства в описании нравов у Ж. Лабрюйера, Мольера (Гарпагон в «Скупом») и Гоголя (Плюшкин в «Мертвых душах»). В творчестве одного писателя нередко прослеживается многократное возвращение к определенному типу персонажа, все более глубокий художественный его анализ (например, таковы вариации «самодура» в пьесах А.Н. Островского). *Тип персонажа* можно отнести к *концептам* (по мнению Н.В. Володиной), через совокупность которых обычно представлен культурный срез эпохи, в более широком контексте – константы национальной культуры.

В литературоведении сложилась терминологическая традиция относить к типам (в первом значении слова) только *односторонние* и *статичные* характеры, преобладающие в традиционалистский период литературы, на относительно ранних её стадиях (например, маски в паллиате), а также второстепенных лиц романов и драм, созданных в более поздний период. Однако понятие и термин *тип персонажа* целесообразно применять к литературному процессу в целом, на *всех* его стадиях, в том числе к литературе XIX–XXI веков с её сложными, противоречивыми, развивающимися характерами: под типом персонажа понимается *инвариант*, прослеживаемый в реально созданных *вариациях*, где он выступает как доминанта индивидуализированных характеров. Например, в творчестве Достоевского черты «подпольного человека» прослеживаются в герое

«Записок из подполья», Свидригайлове («Преступление и наказание»), Ставрогине («Бесы»).

Цель второй, аналитической главы нашей работы – рассмотреть некоторые типы персонажей и проследить их *эволюцию*, на материале русской литературы конца XVIII – XIX веков.

В первом разделе этой главы рассматриваются «предшественники и последователи» Чацкого из комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума». К предшественникам еще первые критики комедии, а впоследствии Алексей Н. Веселовский, относили Альцеста («Мизантроп» Мольера). Но истинных последователей у грибоедовского Чацкого, которого Ап. Григорьев в 1862 г. назвал «единственным героическим лицом нашей литературы», было немного. Ведь «продолжения» его биографии у Е.П. Ростопчиной, у М.Е. Салтыкова-Щедрина можно считать *полемическими* художественными интерпретациями. Некоторые черты Чацкого можно увидеть в образе Райского («Обрыв» И.А.Гончарова), они узнаются и в расширенном толковании «страдательной» роли Чацкого в его статье «Милльон терзаний». Рассматривается также прием введения «внесценических лиц», восходящий еще к античной драматургии, в частности к паллиате, и сближающий Грибоедова и Мольера.

В разделе «От “Ябеды” В.В. Капниста до “Доходного места” А.Н. Островского: типы взяточников и борцов с “кривосудием”» прослеживается общий для двух комедий мотив взяточничества в сочетании с мотивом низкопоклонства; сопоставляются типы взяточников, представленные в комедиях, привлекаются пьесы В.А. Соллогуба, Н.М. Львова о *честном* чиновнике, широко обсуждаемые в критике 1860-х годов. На фоне однотонных Прямикова и Кривосудова с компанией («Ябеда») особенно очевидна точность, глубина психологического реализма Островского. Открытый финал «Доходного места» провоцировал критиков пореформенного времени (Е.И.Утин, Л.Н.Антропов) намечать дальнейшую

судьбу Жадова, один из возможных вариантов –превращение Жадова в Глумова («На всякого мудреца довольно простоты»).

В разделе «Роман М.В. Авдеева "Тамарин" как спор с "Героем нашего времени" М.Ю. Лермонтова. Печорин и печоринствующие» шедевр Лермонтова сопоставляется с его «кривым» зеркалом в романе Авдеева, с его претензией на полемику с Лермонтовым. Также высказывается гипотеза о возможном влиянии авторского Предисловия в «Тамарине» на некоторые формулировки в статье Н.А. Добролюбова «Что такое обломовщина?» (1859). Отмечается эволюция печоринского типа, постепенно теряющего свою актуальность, особенно во второй половине 19 века, даже превращение типа в *стереотип*.

В разделе «"Кисейная девушка" в произведениях 1860-80-х гг. (Н.Г. Помяловский, Д.Н. Мамин-Сибиряк и др.)» рассматривается тип «кисейной девушки» («кисейной барышни»), номинация которого была введена Помяловским в повести «Мещанское счастье». Героиня второго плана становится под пером Помяловского предметом сочувственного психологического анализа. Обращению в последующей литературе к данному типу способствовала критика Д.И. Писарева. Интересна эволюция типа персонажа: кисейная барышня старается (в повести Мамин-Сибиряка и в произведениях других, ныне забытых, авторов избавиться от присвоенной ей номинации, стать самостоятельным, самодостаточным человеком, умеющим нести ответственность за себя и за свою жизнь.

В разделе «На распутье: "ни павы, ни вороны". Герой А.О. Осиповича-Новодворского среди заимствованных персонажей» анализируется прием «оживления» лермонтовских и тургеневских героев в повести Осиповича-Новодворского «Эпизод из жизни ни павы, ни вороны. (Дневник домашнего учителя)». Рассматривается противоречивое отношение к этим героям самого писателя, принадлежащего к щедринской школе. Главный герой повести, в сопоставлении с «кающимися нигилистами» (повесть Н.К. Михайловского «Вперемежку») и Неждановым («Новь» И.С. Тургенева)

предстает как наследник «лишних людей» и одновременно родоначальник *нового типа*, предвосхищающего чеховских интеллигентов.

Изучение этих и других типов персонажей (как «долгожителей», так и вызывавших споры критиков и читателей в течение относительно недолгого времени) помогает живо и конкретно воссоздать идейно-психологическую атмосферу разных этапов «золотого» века русской литературы.

Библиография

Художественные произведения^{*}

- Авдеев М.В. Тамарин. М., 2001.
- Бегичев Д.Н. Семейство Холмских: Некоторые черты нравов и образа жизни, семейной и одинокой, русских дворян: В 6 ч. М., 1832.
- Брант С. Корабль дураков. Избранные сатиры / Пер. Л.Пеньковского. М., 1965.
- Булгаков М.А. Последние дни (А.С. Пушкин). М., 2012.
- Гессе Г. Степной волк // Гессе Г. Избранное. М., 1977.
- Гоголь Н.В. Мёртвые души // Собр. соч.: В 6 т. М., 1959. Т.5.
- Гончаров И.А. Обрыв // Собр. соч.: В 8 т. М., 1995. Т.5–6.
- Грибоедов А.С. Горе от ума // Соч. М., 1958.
- Достоевский Ф.М. Идиот // Собр. соч.: В 10 Т. М., 1957. Т.6,8.
- Дружинин А.В. Полинька Сакс // Дружинин А.В. Повести. Дневник. М., 1986.
- Капнист В.В. Ябеда // Русская драматургия XVIII в. М., 1987.
- Каронин-Петропавловский Н.Е. Борская колония // Русские повести XIX века (70–90-х годов): В 2 т. М., 1957. Т.2.
- Катаев В.П. Трава забвения // Катаев В.П. Святой колодец. М., 1969.
- Ковалевская С.В. Нигилистка // Ковалевская С.В. Воспоминания, повести. М., 1974.
- Корнель П. Сид / Пер. М.Лозинского // Театр французского классицизма. Пьер Корнель. Жан Расин. М., 2010.
- Красов В.И. Романс Печорина // «Москвитянин». 1845. № 11.
- Крылов И.А. Ворона // Он же. Соч.: В 2 т. М., 1955. Т.2.

^{*} В первый раздел библиографии включены только те художественные произведения, которые в той или иной мере привлечены в диссертации к анализу типов персонажей.

- Лабрюйер Жан де. Характеры // Ларушфуко Франсуа де. Максимы. Паскаль Блез. Мысли. Лабрюйер. Жан де. Характеры. М., 1974.
- Леонардо да Винчи. Избр. произведения. М.–Л., 1935. Т.2.
- Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени // Собр. соч.: В 4 т. Л., 1979-1981. Т. 4.
- Лесков Н.С. Некуда // Собр. соч.: В 6 т. М., 1993. Т. 1.
- Лоррис Гильом де. Роман о Розе / Пер. С. Пинуса // Хрестоматия по зарубежной литературе средних веков / Сост. Б.И. Пуришев, Р.О. Шор. М., 1953.
- Львов Н.М. Предубеждение, или Не место красит человека, человек – место. СПб., 1858.
- Львов Н.М. Свет не без добрых людей // «Отечественные записки». 1857. № 1.
- Мамин-Сибиряк Д.Н. Кисейная барышня // Полн. собр. соч.: В 12 т. Пг., 1916. Т.7.
- Михайловский Н.К. Вперемежку // Полн. собр. соч. СПб., 1909. Т.4.
- Мольер Ж.-Б. Мизантроп / Пер. Т.Л. Щепкиной-Куперник // Собр. соч.: В 2 т. М., 1957. Т. 2.
- Некрасов Н.А. Современники // Собр. соч.: В 4 т. М., 1979. Т.3.
- Огарев Н.П. Характер // Огарев Н.П. Стихотворения и поэмы. Л., 1956.
- Осипович-Новодворский А.О. «Сувенир» и другие рассказы. М., 1960.
- Осипович-Новодворский А.О. Эпизод из жизни ни павы, ни вороны // Русские повести XIX века (70–90-х годов): В 2 т. М., 1957. Т.1.
- Островский А.Н. Доходное место // Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1974. Т. 2.
- Островский А.Н. На всякого мудреца довольно простоты // Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1974. Т. 3.
- Островский А.Н. Пучина // Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1974. Т. 2.
- Писемский А.Ф. Тюфяк // Собр. соч.: В 9 т. М., 1953. Т.1.

- Помяловский Н.Г. Мещанское счастье. Молотов. Очерки бурсы. М., 1987.
- Расин Ж. Федра /Пер. Мих. Донского // Театр французского классицизма. Пьер Корнель. Жан Расин. М., 2010.
- Резеда А. Кисейная барышня, или Где мёд, там и мухи. Комедия в 4-х актах. СПб., 1878.
- Розенгейм М.П. Стихотворения. Изд. 3-е. СПб., 1882.
- Ростопчина Е.П. Возврат Чацкого в Москву, или Встреча знакомых лиц после двадцатипятилетней разлуки. *Разговор в стихах* // Ростопчина Е.П. Счастливая женщина. Литературное сочинение. М., 1991.
- Салтыков-Щедрин М.Е. В среде умеренности и аккуратности // Полн. собр. соч.: В 20 т. М., 1997. Т.12.
- Салтыков-Щедрин М.Е. Губернские очерки // Полн. собр. соч.: В 20 т. М., 1965. Т.2.
- Соллогуб В.А. Чиновник // Русская драма эпохи А.Н. Островского. Сост., общ. ред., вступ. статья А.И. Журавлевой. М., 1984.
- Софокл. Антигона / Пер. Д.С. Мережковского // Древнегреческая трагедия. М., 1956.
- Сумароков А.П. Стихотворения. Л., 1935.
- Сумароков А.П. Тресотиниус // Он же. Драматические сочинения. Л., 1990.
- Теренций. Комедии / Пер. А. Артюшкова. М., 1988.
- Тургенев И.С. Ася // Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. М., 1980. Т.5.
- Тургенев И.С. Новь // Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. М., 1982. Т.9.
- Феофраст . Характеры / Пер.Г. А. Стратановского. Л., 1974.
- Фонвизин Д.И. Недоросль // Русская драматургия XVIII в. М., 1987.
- Хвощинская Н.Д. Повести и рассказы. М., 1984.
- Чернышевский Н.Г. Что делать? М., 1969.

Чехов А.П. Моя жизнь (Рассказ провинциала) // Собр. соч.: В 12 т. М., 1956. Т. 8.

Чехов А.П. Три сестры // Собр. соч.: В 12 т. М., 1956. Т. 9.

Литературоведение. Литературная критика

Авдеев М.В. Наше общество (1820-1870) в героях и героинях литературы. СПб., 1874.

Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.

Антропов Л.Н. Театральные заметки: По поводу произведений Дьяченко, Самарина, Стахеева и новой комедии Островского «На всякого мудреца довольно простоты» // «Заря». 1869. № 1.

Арапова Н.С. Герой // «Русская словесность». М., 1995. № 3.

Аристотель. Об искусстве поэзии / пер. В.Г. Апеллерота. М., 1957.

Аристотель. Риторика // Античные риторики / Собр. текстов, ст., коммент. и общая ред. А.А. Тахо-Годи. М., 1978.

Арнольд Ф. К истории «лишних людей» // «Русский мир». 1902. №9.

Аскольдов С.А. Концепт и слово // Русская словесность: от теории словесности к структуре текста / Под общ.ред. В.П. Нерознака. М., 1997.

Ашукин Н.С., Ожегов С.И., Филиппов В.А. Словарь к пьесам Островского. М., 1993.

Бабичев Н.Т., Боровский Я.М. Словарь латинских крылатых слов. М., 1982.

Бахмутский В. Французские моралисты // Франсуа де Ларошфуко. Максимы. Блез Паскаль. Мысли. Жан де Лабрюйер. Характеры. М., 1974.

Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986.

Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук // Он же. Эстетика словесного творчества. М., 1986.

Бахтин М.М. (Медведев П.Н.) Формальный метод в литературоведении // Бахтин М.М. Тетралогия. М., 1998.

Бахтин М.М. Эпос и роман // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973.

Белецкий А.И. В мастерской художника слова; Об одной из очередных задач историко-литературной науки // Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. М., 1964.

Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года // Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1956. Т.10.

Белинский В.Г. Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова // Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т.4.

Бем А.Л. Достоевский – гениальный читатель // Бем А.Л. Исследования. Письма о литературе. М., 2001.

Бем А.Л. К уяснению историко-литературных понятий // «Изв. отд. рус. яз. и лит. АН.». СПб., 1919. Т.23.

Берман Б.И. Читатель жития: агиографический канон русского средневековья и традиция его восприятия // Художественный язык средневековья. М., 1982.

Бессонов М. Письма в редакцию // «Волынь». 1896. № 172.

Благой Д.Д. История русской литературы XVIII века. М., 1945.

Бочаров С.Г. Генетическая память литературы. Феномен «литературного припоминания» // Бочаров С.Г. Филологические сюжеты. М., 2007.

Буало Н. Поэтическое искусство / Пер. Э. Линецкой. М., 1957.

Булгарин Ф.В. Соч.: В 3 ч. СПб., 1836. Ч. 2.

Бурачок С. А. «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова // Дурылин С.Н. «Герой нашего времени» М.Ю.Лермонтова. Комментарии. М., 2006.

- Буров А.И. Эстетическая сущность искусства. М., 1957.
- Бух Н.К. Воспоминания. М., 1928.
- Бушмин А.С. Наука о литературе. М., 1980. (Глава 6).
- Варнеке Б.В. Из наблюдений над древнеримской комедией. Казань, 1905.
- Введение в литературоведение / Под ред. Г.Н. Пospelова. М., 1988.
- Введение в литературоведение / Под ред. Л.В. Чернец. М., 2012.
- Вершинина Н.Л. Русская беллетристика 1830-1940 годов (Проблема жанра и стиля). Псков, 1997.
- Веселовский Алексей Н. Западное влияние в новой русской литературе. Изд. 5. М., 1916.
- Веселовский А.Н. О методе и задачах истории литературы как науки; Поэтика сюжетов // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989.
- Виноградов И.А. Вопросы марксистской поэтики. М., 1936.
- Виноградов В.В. История слов. М., 1994.
- Волков И.Ф. Литература как вид художественного творчества. М., 1985.
- Володина Н.В. Концепты, универсалии, стереотипы в сфере литературоведения. М., 2010.
- Воровский В.В. Литературно-критические статьи. М., 1956.
- Вольтер. Эстетика. М., 1974.
- Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1968. Т.1.
- Геннекен Э. Опыт построения научной критики. Эстопсихология. М., 2011.
- Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л., 1979.
- Гиршман М.М., Домашенко А.В. Образ художественный // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тamarченко. М., 2008.
- Гончаров И.А. Милльон терзаний // Собр. соч.: В 8 т. М., 1956. Т.8.

Гончаров И.А. Письмо Ф.М. Достоевскому (от 14 февраля 1874 г.) // Собр. соч.: В 8 т. М., 1955. Т.8.

Гордин А.М. Грибоедов в русской критике // Сост., вступ. статья и примечания. М., 1954.

Горнфельд А.Г. О толковании художественного произведения // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1916. Т. 7.

Горький М. История русской литературы. М., 1939.

Грибоедов А. С. Письмо П.А. Катенину (первая половина января — 14 февраля 1825) // Сочинения. М., 1985.

Григорьев А.А. Крайние грани развития отрицательного взгляда // «Время». 1862. №11

Григорьев А.А. По поводу нового издания старой вещи «Горе от ума» // Григорьев А.А. Искусство и нравственность. М., 1986.

Грифцов Б.А. Теория романа. М., 1927.

Гурвич И.А. Беллетристика в русской литературе XIX века. М., 1991.

Гусев Н.Н. Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1828 по 1855 год. М., 1954.

Гуторов А.М. Герой времени – Человек времени. Проблемы эволюции и духовного своеобразия (На материале русской литературы XIX века). Харьков, 1992.

Гуторов А.М. Новодворский, Андрей Осипович // Русские писатели. XIX век. Библиографический словарь: В 2 ч. / Под ред. П.А. Николаева. 2-е изд., дораб. М., 1996.

Даль В.И. Толковый словарь русского языка. Современная версия. М., 2002.

Дементьев А.Г. Типы классической литературы в произведениях Щедрина // «Ученые записки Ленингр. ун-та». Серия филологических наук. Вып. 11. Л., 1941.

Денисюк Н.Ф. (сост.). Критическая литература о произведениях А.Н.Островского. М., 1906. Вып. 1,2,3.

Державина О.А. Фацеция // Литературный энциклопедический словарь // Под ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М., 1987.

Днепров В.Д. Интеллектуальный роман Томаса Манна // Днепров В.Д. Идеи времени и формы времени. М., 1980.

Добролюбов Н.А. Губернские очерки. Из записок отставного надворного советника Щедрина; Предубеждение, или Не место красит человека, а человек – место. Комедия в двух картинах. Соч. Н. Львова // Собр. соч.: В 3 т. М., 1986. Т.1.

Добролюбов Н.А. Что такое обломовщина?; Тёмное царство // Собр. соч.: В 3 т. М., 1987. Т.2.

Достоевский Ф.М. Дневник писателя // Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990. Т.23.

Достоевский Ф.М. О русской литературе. М., 1987.

Дружинин А.В. Письма // Собр. соч.: В 8 т., СПб., 1865-1867., Т. 6.

Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель / Под общ. ред. Е.А. Цургановой и А. Е. Махова. М., 2010.

Егоров Б.Ф. Российские утопии: Исторический путеводитель. СПб., 2007.

Есин А.Б. Стиль // Есин А.Б. Литературоведение. Культурология. Избр. труды. М., 2002.

Есин А.Б. Полемиическая интерпретация как форма бытования классики // Классика и современность / Под ред. П.А.Николаева, В.Е.Хализева. М., 1991.

Житецкий И. Герои былого в повестях А.О. Осиповича-Новодворского. «Современный мир». 1907. № 6.

Журавлева А.И. Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М., 2002.

Журавлева А.И. А.Н. Островский – комедиограф. М., 1981.

Журавлева А.И. Русская драма эпохи А.Н.Островского /Сост., общая ред., вступ. ст. А.И.Журавлевой. М., 1984.

Засосов Д.А., Пызин В.И. Из жизни Петербурга 1890 – 1910-х гг. Записки очевидцев. Л., 1991.

Зенькович Л.И. «Эпизод из жизни ни павы, ни вороны» Осиповича (А.О. Новодворского) // «Ученые записки Ленингр. пед. ин-та». Л., 1965. Т. 273.

Зусман В.Г. Концепт в системе гуманитарного знания // «Вопр. лит.», 2003. Май-апрель.

Ивинский Д.П. К гоголевской типологии характеров. «Галерея помещиков» в первом томе «Мёртвых душ» // «Русская словесность». 1997. № 6.

Исакова И.Н. Литературный персонаж как система номинаций. М., 2011.

История зарубежного театра. Часть 1: Театр Западной Европы от античности до Просвещения / Под ред. Г.Н. Бояджиева и А.Г. Образцовой. М., 1981.

История русской литературы XIX века. 40–60-е годы / Под ред. В.Н. Аношкиной и Л.Д. Громовой. М., 2001.

История русской литературы XIX века. 70–90-е годы. / Под ред. Л.Д. Громовой, В.Н. Аношкиной, В.Б. Катаева. М., 2001.

К истории «хождения в народ» (Нечто из «попыточной практики» А. Лукашевича). С предисл. В.И. Невского // «Красный архив». 1926. № 2 (15).

Калганова В.Е. Внесценические персонажи в русской литературе второй половины XVIII века (А.П. Сумароков, Д.И. Фонвизин) // Другой XVIII век. Материалы третьей научной конференции по проблемам литературы и культуры. М., 2002.

Кашин Н.П. «Доходное место» и комедии: «Ябеда» и «Горе от ума» // Кашин Н.П. Этюды об Островском. М., 1912. Т.2.

Келдыш В.А. О «Мелком бесе» // Сологуб Ф.К. Мелкий бес. Томск, 1990.

Кирсанова Р.М. Розовая ксандрейка и драдедамовый платок. *Костюм – вещь и образ в русской литературе XIX века*. М.– СПб., 2006.

Кирсанова Р.М. Сценический костюм и театральная публика в России XIX века. Калининград; М., 1997.

Клинг О.А. Человек как объект и субъект художественного психологизма // Художественная антропология. Теоретические и историко-литературные аспекты. Матералы Международой научной конференции «Поспеловские чтения» / Под ред. М.Л. Ремнёвой, О.А. Клинга, А.Я. Эсалнек. М., 2011.

Кожин В.В. Происхождение романа. М., 1963.

Комова Т.Д. Двойники в европейской комедии (Плавт, Шекспир. Мольер) // Поэтика литературного произведения. Сб.ст. в честь 70-летия Л.В. Чернец. М., 2010.

Комова Т.Д. Персонажи-двойники в художественном произведении: опыт типологии // Сравнительное и общее литературоведение. Сб.ст. молодых учёных / Под ред. Л.В. Чернец, Н.А. Соловьёвой, Н.З. Кольцовой. Вып. 4. М., 2013.

Кон И.С. Социология личности. М., 1967.

Корман Б.О. Теория литературы. Ижевск, 2006.

Корнель П. Рассуждения о трех единствах – действии, времени и места // Литературные манифесты западноевропейских классицистов / Собр. текстов, сост., примеч. и общая ред. Н.П.Козловой. М., 1980.

Королёва М.Л. Чацкий – литературный предшественник Райского? (Грибоедовские реминисценции в «Обрыве» Гончарова) // «Русская словесность». 2008. № 2.

Косиков Г.К. От структурализма к постструктурализму. М., 1998. (Гл.2.).

Коточигова Е.Р. Л.Н.Антропов – критик А.Н.Островского. К обзору русской критики 1870-х годов// «Русская словесность». 2013. № 3.

Коточигова Е.Р. Е.И. Утин как общественный деятель и критик А.Н.Островского // «Русская словесность». 2012. № 6.

Коточигова Е.Р. Что стало с Чацким и Молчалиным и за кого все-таки вышла замуж Софья? // «Русский язык и литература для школьников». 2011. №5.

Кочеткова Н.Д. Литература русского сентиментализма. Л., СПб, 1994.

Крейдли Г.Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык. М., 2004.

Криницын А.Б. Исповедь подпольного человека. К антропологии Ф.М. Достоевского. М., 2001.

Кулешов В.И. Натуральная школа в русской литературе XIX века. М., 1982.

Кюхельбекер В.К. Дневник // А. С. Грибоедов в русской критике. М., 1958.

Лавров П.Л. Исторические письма // Лавров П.Л. Философия и идеология. Избр. произведения: В 2 т. М., 1965. Т.2.

Лебедев А.А. Разумные эгоисты Чернышевского. М., 1973.

Лессинг Г.Э. Гамбургская драматургия. М.–Л., 1936.

Литературные манифесты западноевропейских классицистов / Собр. текстов, вступ. ст. и общая ред. Н.П.Козловой. М., 1980.

Литературный энциклопедический словарь / Под общей ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. М., 1987.

Лихачёв Д.С. Концептосфера русского языка // Русская словесность. Антология / Под общей ред. В.П. Нерознака. М., 1997.

Лихачев Д.С. Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого (конец XIV – начало XV в.). М.; Л., 1962.

Лихачев Д.С. Человек в литературе Древней Руси. М., 1970.

Лозинская Е.В. Теория романа в итальянской критике эпохи Чинквеченто // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения //

Под общей ред. Е.А. Цургановой и А.Е. Махова. Энциклопедический путеводитель. М., 2010.

Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. Киев, 1998.

Лотман Л.М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. Л., 1974. (Гл.1.)

Лотман Ю.М. Массовая литература как историко-культурная проблема // Избр. статьи: В 3 т. Таллин, 1992. Т.3.

Львов-Рогачевский В.Л. А. Осипович-Новодворский и эпоха перелома. М., 1929.

Макеев М.С. Спор о человеке в русской литературе 60-70-х гг. 19 века. Литературный персонаж как познавательная модель человека. М., 1999.

Манн Ю.В. «Лишний человек»; «Маленький человек» // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.

Маркович В.М. Человек в романах И.С. Тургенева. Л., 1975.

Мартьянова С.А. Образ человека в литературе: от типа к индивидуальности и личности. Владимир, 1997.

Марченко А.М. Печорин: знакомый и незнакомый // «Столетия не сотрут...». Русские классики и их читатели. М., 1989.

Махов А.Е. Общая часть // Европейская поэтика от Античности до эпохи Просвещения. М., 2010.

Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994.

Мелетинский Е.М. Достоевский в свете исторической поэтики; Как сделаны «Братья Карамазовы». М., 1996.

Мельников Н.Г. Массовая литература // Введение в литературоведение / Под ред. Л.В. Чернец. М., 2010.

Мельников Н.Г. Портрет без сходства. Владимир Набоков в письмах и дневниках современников. М., 2013.

Мережковский Д.С. Л.Толстой и Достоевский // Мережковский Д.С. Л.Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995. (Ч.2, гл. 1).

Мещеряков В.П. А.С. Грибоедов. Литературное окружение и восприятие. Л., 1983.

Михельсон М.И. Русская мысль и речь. Свое и чужое. Опыт русской фразеологии. Сборник образных слов и иносказаний: В 2 т. М., 1997. Т.1.

Мухина М.В. О концепте «дворянское гнездо» // Сравнительное и общее литературоведение. Сб. ст. молодых ученых / Под ред. Л.В. Чернец, Н.А. Соловьёвой, Н.З. Кольцовой. М., 2008. Вып. 2.

Надеждин Н.И. "Горе от ума". Комедия в 4-ех действиях А.С. Грибоедова // А.С. Грибоедов в русской критике. М., 1958.

Недошивин Г.А. Очерки теории искусства. М., 1953.

Немов Р.С. Психология: В 3 кн. М., 2003. Кн.1.

Николай I. Из письма к императрице, 12/24 июня 1840 г. // Дурьлин С.Н. «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова. Комментарии. М., 2006.

Нуркова В.В., Березанская Н.Б. Психология. М., 2009.

Овсяннико-Куликовский Д.Н. История русской интеллигенции // Собр. соч. М., 1906. Т.7.

Овсяннико-Куликовский Д.Н. Литературно-критические работы: В 2 т. М., 1989.

Овсяннико-Куликовский Д.Н. Теория поэзии и прозы (Теория словесности). М., 2010.

Ольминский М.С. Щедринский словарь. М., 1937.

Островский А.Н. Письмо к М.П. Погодину (от 30 сентября 1853 г.) // Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1952. Т. 11.

Павлов Н.Ф. Разбор комедии графа Соллогуба "Чиновник" / Соч. Н. Павлова. М., 1857.

Патрис Пави. Словарь театра /Пер. с фр. М., 1991.

Переверзев В.Ф. Гоголь. Достоевский. Исследования. М., 1982.

Переверзев В.Ф. Необходимые предпосылки марксистского литературоведения // Литературоведение // Под ред. В.Ф. Переверзева. М., 1928.

- Пиксанов Н.К. Грибоедов. Исследования и характеристики. Л., 1934.
- Пиксанов Н.К. Творческая история «Горя от ума». М., 1971.
- Пинский Л.Е. Шекспир. Основные начала драматургии. М., 1971.
- Писарев Д.И. Роман кисейной девушки // Собр. соч.: В 4 т. М., 1956. Т.3.
- Покусаев Е.И. О собирательных типах салтыковской сатиры // Покусаев Е.И. Статьи разных лет. Саратов, 1989.
- Поспелов Г.Н. Виды образности // Введение в литературоведение / Под ред. Г.Н. Поспелова. М., 1983.
- Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1971. (Ч.3.)
- Поспелов Г.Н. Типология литературных родов и жанров // Поспелов Г.Н. Вопросы методологии и поэтики. М., 1983.
- Поспелов Г.Н. Эстетическое и художественное. М., 1965.
- Прозоров В.В. Читатель и литературный процесс. Саратов, 1975.
- Проскурина В.Ю. Диалоги с Чацким // «Столетия не сотрут...». Русские классики и их читатели. М., 1989.
- Прохоров Ю.Е. В поисках концепта. М., 2009.
- Пушкин А.С. О традициях Байрона // Собр. соч.: в 10 т. М., 1962. Т. 6.
- Пушкин А.С. Table-Talk // Собр. соч.: М., 1962. Т.7.
- Пушкин А.С. Письмо к А.А. Бестужеву, конец января 1825; Письмо П.А.Вяземскому (от 28 января 1825 г.) // Там же. Собр. соч.: в 10 т. М., 1962. Т.9.
- Ранчин А.М. «Горе от ума» А.С. Грибоедова и «Возврат Чацкого в Москву...» Е.П. Ростопчиной // «Русская словесность». 1996. №2.
- Раскин Д.И. Состояние образования в Российской империи // Русские писатели. 1800– 1917. Биографический словарь. М., 1999. Т.4.
- Рейтблат А.И. От Бовы к Бальмонту. Очерки по истории чтения в России во второй половине XIX века. М., 1991.

Роб-Грийе А. О нескольких устаревших понятиях. (Пер. с фр.) // Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века / под общей ред. и с предисл. Л.Г. Андреева. М., 1986.

Розанов И.Н. Литературные репутации. М., 1928.

Русские писатели 1800-1917 гг. Биографический словарь / Под ред. П.А. Николаева. Тт. 1–5. М., 1989 – 2007.

Савельева В.В. Художественная антропология. Алматы, 1999. (Гл. вторая: «Номинации в художественном тексте как источник моделирования образа-персонажа».)

Савинков С.В., Фаустов А.А. Аспекты русской литературной характерологии. М., 2010.

Сарнов Б. М. По следам знакомых героев. М., 1989.

Скабичевский А.М. История новейшей русской литературы. 1848-1892 гг. Изд. 2-е, испр. и доп., СПб., 1893.

Скабичевский А.М. Литературные воспоминания. М., 2001.

Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Экспериментальное издание / Отв. ред. Е.К. Ромодановская. Вып. 1–3. Новосибирск, 2006–2008.

Словарь современного русского литературного языка: В 17 т. М., 1948-1965. Т. 15.

Соколов В.В. Средневековая философия. М., 1979.

Соколов А.Н. Теория стиля. М., 1968.

Сpirкин А.Г. Философия. М., 2002.

Стенник Ю.В. Системы жанров в историко-литературном процессе // Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения // Под ред. А.С. Бушмина. Л., 1974.

Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры: Изд. 3-е, испр. и доп. М., 2004.

Столович Л.Н. Эстетическое в действительности и искусстве. М., 1959.

Стратановский Г.А. Феофраст и его «Характеры» // Феофраст. Характеры. СПб., 2010.

Страхов Н.Н. Мир как целое. М., 2007.

Строганов М.В. «Семейство Холмских» Д.Бегичева в русской литературе XIX века // Художественное творчество и проблемы восприятия. Сб. науч. тр. Калинин, 1990.

Суворова А.В. Интрига в драме (к уточнению понятия) // Сравнительное и общее литературоведение. Сб. ст. молодых учёных. Вып.4. М., 2013.

Суворова А.В. Интрига в драматическом произведении (на материале пьес А.Н.Островского). Дис. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. М., 2013.

Сытин И.Д. Жизнь для книги. М., 1960.

Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2004. Т.1.

Теория литературы. Т. IV. Литературный процесс / Гл. ред. Ю.Б. Борев. М., 2001.

Теплов Б.М. Заметки психолога при чтении художественной литературы // Вопросы психологии. 1971. № 6.

Тихомиров С.В. Повторы // А.П. Чехов. Энциклопедия / Сост. и науч. ред. В.Б. Катаев. М., 2011.

Ткачев П.Н. Литературное попури // Ткачёв П.Н. Люди будущего и герои мещанства. М., 1986.

Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу / Пер. с фр. М., 1997.

Толстой Л.Н. Переписка с русскими писателями: В 2 т., М., 1978. Т. 1

Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 2001.

Тынянов Ю.Н. О литературной эволюции // Он же. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

Тэн И. Философия искусства. М., 1994.

Тэн И. Чтения об искусстве. М., 1874.

Уледов А.К. Структура общественного сознания. М., 1968.

Утин Е.И. Современные мудрецы. Комедия А.Н.Островского «На всякого мудреца довольно простоты» // «Вестник Европы». 1869. № 1.

Ушаков В.А. Московский бал, третье действие из комедии «Горе от ума» // А.С. Грибоедов в русской критике. М., 1958.

Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. М., 1987. Т.4.

Фаустов А.А., Савинков С.С. Очерки по характерологии русской литературы. Воронеж, 1998.

Философский энциклопедический словарь. М., 1983.

Фридлендер Г.М. Нравоописательный роман. Жанр романа в творчестве романтиков 30-х гг. // История русского романа. В 2 т. М.; Л., 1962. Т.1.

Фромм Э. Характер и социальный прогресс. (Пер. с нем.) // Психология личности: Тексты. М., 1982.

Хазова А.В. Тип «лишнего человека» в творчестве И.С. Тургенева // «Русский язык и литература в школе». 2011. № 5.

Хализев В.Е. Интерпретация и литературная критика // Проблемы теории литературной критики / Сб. ст. под ред. П.А. Николаева и Л.В. Чернец. М., 1980.

Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2009.

Хализев В.Е. Типология персонажей и «Капитанская дочка»; Праведники у Лескова // Хализев В.Е. Нравственные ориентации русской классики. М., 2005.

Хрестоматия по литературе средних веков / Сост. Б.И. Пуришев, Р.О. Шор. М., 1953.

Художественная антропология и творчество писателя // Под ред. В.В. Савельевой, Л.И. Абдулиной. Усть-Каменогорск – Алматы, 2007.

Художественная антропология: теоретические и историко-литературные аспекты // Под ред. М.Л. Ремневой, О.А. Клинга, А.Я. Эсалнек. М., 2011.

Цветкова Н.В. Проблема романа в теоретическом и критическом наследии С.П. Шевырева. Псков, 2009.

Чекалов К.А. Формирование массовой литературы во Франции. XVII – первая треть XVIII века. М., 2008.

Чернец Л.В. Герой и героиня в литературном произведении (из истории понятия) // «Русская словесность». 1995. № 3.

Чернец Л.В. «Как слово наше отзовется...». Судьбы литературных произведений. М., 1995.

Чернец Л.В. Персонажная сфера литературных произведений: понятия и термины // Художественная антропология: теоретические и историко-литературные аспекты. М., 2011.

Чернец Л.В. Судьбы теоретической поэтики в российском литературоведении (вторая половина XIX – начало XX в.) // Живая мысль. К 100-летию со дня рождения Г.Н. Пospelова // Редкол.: П.А. Николаев, М.Л. Ремнева, Л.В.Чернец, А.Я. Эсалнек. М., 1999.

Чернец Л.В. Типы «самодура» и «делового человека» в пьесах А.Н.Островского // «Русская словесность». 2014. № 5.

Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: В 2 т. М., 1994. Т.1,2.

Чернышевский Н.Г. Заметки о журналах. Июнь, июль 1856 <О разборе Н.Павловым комедии В.А. Соллогуба «Чиновник» > // Чернышевский Н.Г. Литературная критика: В 2 т. М., 1981. Т.1.

Чернышевский Н.Г. Русский человек на rendez-vous. Размышления по прочтении повести г. Тургенева «Ася» // Чернышевский Н.Г. Литературная критика: В 2 т. М., 1981. Т.2.

Черняк В.Д., Черняк М.А. Массовая литература в понятиях и терминах. Учебный словарь-справочник. М., 2015.

Шевырев С.П. Об отечественной словесности. М., 2004.

Шевырев С.П. Словесность и торговля // «Московский наблюдатель». 1835. Кн. 1. Ч. 1

Штейн А. Национальное своеобразие "Горя от ума" // А.С. Грибоедов, 1795 — 1829: Сб. ст. М., 1946.

Эпштейн М.Н. Образ художественный // Литературный энциклопедический словарь / Под общей ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. М., 1987.

Эсалнек А.Я. Антропологический принцип в изучении романа // Художественная антропология: Теоретический и историко-литературный аспекты. М., 2011.

Эсалнек А.Я. Архетип в психологии и литературоведении // «Русская словесность». 2015. № 6.

Эсалнек А.Я. Основы литературоведения. Анализ романного текста. М., 2004.

Эсалнек А.Я. Теория литературы. М., 2010.

Эсалнек А.Я. Типология романа. М., 1991.

Этов В.И. «Их поколение миновало»: Рудин и Лаврецкий // «Русская словесность». 2002. № 1.

Этов В.И. Судьба поколения: Базаов и братья Кирсановы // «Русская словесность». 2006. № 7.

Юнг К.Г. Психологические типы. (Пер. с нем.) // Психология индивидуальных различий. М., 1982.

Ярхо В.Н. Менандр. У истоков европейской комедии. М., 2004.

Ястребов А.Л. Художественный образ // Введение в литературоведение / Под ред. Л.М. Крупчанова. М., 2005.

Baldick Ch. The concise Oxford Dictionary of Literary Terms. Oxford. N.-Y. 1990. P. 160.

Webster T. B. L. Monuments illustrating New Comedy. Vol. 1. 3 ed. London, 1995. Pp. 1–51.