

### «Невытанцовавшаяся любовь» в русских повестях 1840-х годов: накануне психологического романа<sup>1</sup>

«40-е годы XIX в. составляют крупнейший этап в развитии русской повести, период ее "владычества", почти безраздельного», – так начинается посвященный интересующему нас десятилетию раздел «Русской повести XIX века», первого обширного исследования истории этого жанра<sup>2</sup>. Конечно, оговорка о «почти безраздельном» владычестве повести в 1840-е годы весьма существенна – не стоит забывать, что декада началась «Героем нашего времени», вскоре после которого вышли «Мертвые души»; через несколько лет свои первые романы издадут Достоевский, Герцен и Гончаров. Однако *ведущая* роль «средней» прозаической формы – динамически колеблющейся между объемным рассказом и малым романом – в этом десятилетии несомненна; количественный скачок (если в 1830-х годах было опубликовано свыше X оригинальных повестей, то в 1840-х – уже Y) закономерно повлек за собой качественные изменения. Можно сказать, что именно внутри этого в большей степени «журнального»<sup>3</sup> (по крайней мере, в ситуации 40-х годов) жанра, утверждающегося в русской литературе в течение предыдущих двух десятилетий<sup>4</sup> и достигшего в это время пика своего развития (и популярности), наиболее активно и плодотворно функционирует «творческая лаборатория» – поиск новых сюжетных и композиционных решений, которые в итоге меняют саму архитектуру повести и приближают ее к романной структуре (так как жанровая граница между романом и повестью давно является предметом бесплодных теоретических спекуляций, то уточним – к структуре того типа романа, т.н. «тургеневского», что сложится в конце 50-х годов). Значение этих «поисков» и «нахождений» далеко не сводится к становлению того, что в советском литературоведении принято было именовать «натуральной школой», и должно стать предметом отдельного обширного исследования; мы же сконцентрируемся лишь на одной сюжетной модели повестей 1840-х годов, структурные изменения в которой, по нашему мнению, оказались знаковыми для всего жанра и стали прообразом сходных романских моделей. В фокусе нашего внимания будет сюжет несчастной любви (невозможности брака) – а точнее, те *препятствия*, что по воле автора мешают героям воссоединиться и запускают «трагический механизм».

---

<sup>1</sup> Статья подготовлена в ходе проведения исследования (проект № 16-05-0013 «Русская повесть 1825-1850: электронная библиография и указатель сюжетов») в рамках Программы «Научный фонд Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ)» в 2016 г. и в рамках государственной поддержки ведущих университетов Российской Федерации "5-100". Вся указанная статистическая информация и корпус рассматриваемых текстов опираются на оригинальную базу данных, собранную участниками проекта.

<sup>2</sup> Мейлах Б.С. Развитие жанра повести в период утверждения реализма в 40-е годы // Русская повесть XIX века: История и проблематика жанра. Л.: Наука, 1973. С. 247.

<sup>3</sup> Ср. у Белинского: «В журналах теперь сосредоточилась наша литература, и оригинальная, и переводная» (Белинский В.Г. Русская литература в 1841 году // Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 5. М., 1953. С. 571).

<sup>4</sup> Ср. с уже «историческим» взглядом Белинского в 1835 г.: «Повесть наша началась недавно, очень недавно, а именно – с двадцатых годов текущего столетия» (Белинский В.Г. О русской повести и повестях г. Гоголя // Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 272).

Прежде чем переходить к структурным инновациям внутри этой сюжетной модели, необходимо наметить ее устоявшуюся, т.е. наиболее характерную и частотную, форму – какой она сложилась во второй четверти XIX в. При всем разнообразии типов повестей (романтической, фантастической, светской и т.д.) в них можно выделить инвариантную композицию «несчастливого» любовного сюжета – очевидным образом она включает в себя «экспозицию» отношений героев, конфликт (препятствие) и трагичный (по крайней мере, для самих героев) финал. Различные типы «матримониальных» препятствий в русских повестях были богато разработаны – в самом общем виде можно выделить «статичный» (когда невозможность брака обусловлена изначально заданными положениями героев – например, их социальным неравенством) и «динамичный» (диктуемый сюжетом повести – вмешательством соперника, вынужденным отъездом героя и т.д.) конфликты; дальнейшая классификация неизбежно требует построения огромного дерева фабульных вариантов – героическая попытка максимально полного изображения подобной схемы была предпринята Т.А. Китаниной<sup>5</sup>. Однако для нашей задачи такое углубление в дедуктивную прогрессию не представляется значимым; важнее, напротив, подчеркнуть то, что объединяет все эти варианты, – каким бы ни было препятствие, уничтожающее возможность героев быть вместе, оно *объективно существует* и понятно (будучи осознано) как самим влюбленным, так и читателю. Утверждение это обманчиво очевидно – ситуация невозможности брака, казалось бы, может реализоваться только как производная от набора некоторых объективных препятствий; однако, как мы постараемся показать, уже в «предпсихологических» повестях 1840-х годов «очевидность» такой организации любовного конфликта ставится под сомнение – если прежде предметом художественного «эксперимента» становились разные формы обстоятельств, мешающих героям воссоединиться, то здесь, при затушевании внешнего конфликта, акценты переставляются на принципиально иной вид «препятствия» – психологический.

Действительно, при всем разнообразии поджанров русской повести в 1820-30е годы – и, соответственно, разных огласовок любовных конфликтов в ней – все «трагические» обстоятельства в них имеют внешнюю мотивировку. Нагляднее (и чаще) всего она выражена в социальном неравенстве героев – намеченная еще у Карамзина (если учитывать именно русский прецедент) двойчатка «бедная девушка – богатый мужчина» в самых разных своих вариантах будет бесконечно множиться в русских повестях. Более «динамичная» версия этого сюжета представлена в тех текстах, где оба героя принадлежат к примерно одному социальному слою, но их семьи в силу тех или иных причин (преимущественно финансовых) запрещают их брак. В не менее распространенном сюжете соперничества «препятствие» персонифицируется в фигуре «дублёра» – и напряжение, циркулирующее внутри этой треугольной структуры, не может быть разрешено положительным финалом, поскольку один из героев все равно будет отвергнут (варианты гармонического разрешения такого конфликта, как в романе «Что делать?», появятся значительно позже). Наконец, наиболее «нематериальное» препятствие – роковой случай, заставляющий героев навсегда разъединиться, хотя бы пространственно (вынужденный отъезд одного из влюбленных) – все равно реализуется как вмешательство внешнего мира в их локальный мирок, физически удаляющее одного героя от другого

---

<sup>5</sup> См., напр., составленное ей дерево вариантов к элементарному сюжету «Соперники»: Китанина Т.А. Материалы к указателю сюжетов предпушкинской прозы // Пушкин и его современники. Сборник научных трудов. Вып. 4. СПб., 2005. С. 530–532.

(максимальной точкой здесь является смерть). «Счастливая» версия такой модели часто разрабатывалась в т.н. «восточных» повестях, наводнивших в эти годы страницы журналов и так или иначе варьирующих фабулу «Кавказского пленника», – например, в трех повестях П.М. Кудряшова, опубликованных в ОЗ («Киргизский пленник» (1826), «Даржа» (1829), «Искак» (1830)), брак невозможен из-за несвободы главного героя, и как так только он сбегает из плена, любовный сюжет счастливо замыкается.

В повестях, разрабатывающих поэтику иррационального (романтико-фантастических), такие «обыкновенные» мотивировки снимаются, поскольку меняется сам принцип организации художественного мира и действующих в нем законов. Однако даже при намеренном нарушении фабульной логики, причинно-следственной связки всех событий, любовный конфликт в таких повестях происходит после некоторого внешнего вмешательства – чаще всего «нечистой» или иной фантастической силы. Сам субъект «вторжения» принципиально энигматичен и не может быть осмыслен средствами «рационального» познания (как, например, мертвец, явившийся, чтобы забрать бывшую невесту – как в анонимной повести «Голос с того света», опубликованной в «Московском телеграфе» в 1828 г.) – но «овнешненность» этого фантастического препятствия остается<sup>6</sup>. Неважно, насколько «персонифицирована» злая сила, разлучающая возлюбленных, – читатель не может постичь ее внутренней природы, но прекрасно понимает, *как* это вмешательство мешает героям быть вместе (то есть парадоксальным образом, при всей иррациональности препятствия, механизм его влияния на любовный сюжет вполне «рационален»). Так, в фантастической повести В. Титова (по сюжету, рассказанному Пушкиным) «Уединенный домик на Васильевском», опубликованной в 1829 г. в альманахе «Северные цветы», брак Павла и Веры не осуществляется из-за появления в локальном мирке Васильевского острова inferнальной силы, олицетворенной в фигуре Варфоломея, – его дьявольские способности реализуются вполне «человеческим» способом (сначала через «соперничество», когда он отбивает Веру у Павла, а затем через «мечь» – когда Вера отказывается с ним венчаться). Аналогичную схему имеют многие повести, опубликованные в 1820-30е годы на страницах русских журналов, – например, анонимная (и, вероятно, переводная) «Таинственная пятница» («Московский телеграф», 1828): как и у Титова, возлюбленным, Элизе и Арнольду, мешает третий, «инфернальный» персонаж, Ганс, который сначала действует как соперник, а затем как мститель – только, в отличие от Варфоломея, он не являет собой дьявольскую силу, а обращается к ней за помощью. Сложнее организованы в этом отношении гоголевские повести с их причудливой контаминацией «рациональных» и «иррациональных» мотивировок любовного конфликта. Так, к примеру, в «Бисаврюке, или Вечере накануне Ивана Купала», как называлась повесть в первой публикации в ОЗ в 1830 г., «стандартный» сюжет социального неравенства героев (Петро – простой работник у казака Коржа, в чью дочь Пидорку он влюблен) и последовавшего «неравного» соперничества (Пидорку хотят выдать за богатого жениха) как будто преодолевается за счет «иррационального» – Петро, выполнив жуткие условия демонического Бисаврюка, получает не только вожаемое золото, но и согласие Коржа на свадьбу; однако нечистая сила, устранившая преграды к браку, теперь сама является препятствием к *счастливому* браку – из-за ее вмешательства он распадается, и Петро гибнет. Еще сложнее устроен «Невский проспект», где «свадьбе»

---

<sup>6</sup> О тех изводах романтических повестей, где фокус переносится на противопоставление героя и общества, его положение «выключенности», мы поговорим позднее.

Пискарева и брюнетки препятствуют сначала социальное неравенство (она работает в публичном доме), затем трансцендентность опиумных мечтаний художника, которые не могут воплотиться в реальности, и, наконец, просто отказ самой героини; случай Пирогова как будто укладывается в схему «соперничества» (с мужем «возлюбленной»), но разрешается гротескным образом: пьяные ремесленники с именами литераторов высекают (в черновой версии, не пропущенной цензурой) чиновника и выгоняют его. Финальные фразы рассказчика о Невском проспекте, неверному свету которого не стоит верить, дают новую мотивировку несостоявшимся любовным сюжетам – сам фантастический город оказывается «препятствием»; но и в этом случае, при максимальной иррациональности внешнего мира, читатель понимает механизм его «искривляющего» вмешательства в жизнь героев.

Несомненно, в повестях 1840-х гг. все намеченные формы «внешнего» любовного препятствия, легко описываемые как сумма «элементарных сюжетов» по классификации Т.А. Китаниной<sup>7</sup>, не только не уходят, но и разрабатываются во всех возможных изводах – чему немало способствовал и указанный нами количественный скачок. «Светские» повести 1820-30х гг. и окружающий их романтический ореол (связанный прежде всего с именем Марлинского) постепенно вытесняются «бытовыми» или некоторыми «усредненными» гибридами, но, вне зависимости от их жанровой природы, любовные конфликты в них строятся по уже заданным моделям. Конечно, просто «калькирования» не происходит – авторы пытаются либо переосмыслить уже канонический сюжет (так, в небольшой повести П.Р. Фурмана «Охтянка» («Иллюстрация», 1845) сын надворного советника влюбляется в молочницу Феклу и добивается ее любви – однако в финале топится не «бедная Фекла», к тому же изменившая с извозчиком, а сам герой), либо ввести менее разработанный, необычный материал (имеем в виду даже не «восточные» повести, уже стремительно терявшие популярность, а например, повесть В. Шебякина «Дочь римского сенатора» («Иллюстрация», 1846), где цепочка элементарных сюжетов соперничества, запрета на брак и т.д. вписана в контекст Империи времен Октавиана Августа); однако эти нововведения не меняют сам принцип построения конфликта. То же самое можно сказать и по отношению к новому изводу фантастических повестей, представленному прежде всего в творчестве В.Ф. Одоевского, – вновь внутренне иррациональное и трансцендентное явление вмешивается в судьбу героев по схеме «элементарного» любовного конфликта, в виде воскресшего мужа-мстителя («Косморама», ОЗ, 1840) или обладающей сверхъестественными силами оставленной невесты, мстящей неверному жениху и его новой избраннице («Саламандра», ОЗ, 1841).

То, что сама архитектура любовного сюжета в русской повести к 1840-м гг., если пользоваться тыняновской терминологией, «автоматизировалась», по всей видимости ощущали и сами авторы: в это время выходит все больше и больше текстов, где узловым любовный конфликт «автопародируется» и через это комическое освещение снимается. Так, в анекдотичном рассказе Некрасова «Капитан Кук» («Литературная газета», 1841) герой по непонятной ему причине получает отказ от надворной советницы, к которой он

---

<sup>7</sup> Это понятие заимствовано Т.А. Китаниной, как она сама указывает, у Б. Кербелите, однако, будучи применено к художественным текстам, а не к фольклорным, не может быть сведено к «единичной акции» и означает скорее последовательность шагов, объединенных смысловым единством (более того, текст может содержать несколько элементарных сюжетов): *Китанина Т.А.* Материалы к указателю сюжетов предпушкинской прозы. С. 526–527. Однако, как мы постараемся показать, для более сложно организованных повестей, которые будут интересовать нас, такая классификация уже малоприменима.

сватается; ситуация как будто объясняется ее романом с его приятелем, которого сам же Кук послал к ней занять деньги – но наметившееся «соперничество», грозящее трагической развязкой («Вам! так вы мой соперник... а? Вы благородный человек... вы знаете, что такая обида... Крови, крови!»<sup>8</sup>), отменяется в финале фарсовым разрешением («сопернику» советница нужна была только для получения денег в долг, и как только Кук дает ему деньги, он отступает, а советница дает свое согласие Куку; даже «кровь», которую требовал герой, оказывается вишнежкой). Аналогичным образом снимаются сразу два любовных «конфликта» в повести П. Фурмана «Две интриги» («Иллюстрация», 1845): старый генерал, подозревающий свою жену в измене, а племянницу – в нежелательной любовной переписке с молодым человеком, в финале узнает, что жена тайно ходит учиться танцам, а племянница обсуждает в деловых письмах акции на железную дорогу. В «Разделе имения» И. Панаева (ОЗ, 1840) элементарный сюжет супружеской измены и вовсе обрывается ровно в тот же момент, когда он обозначен: как только в малособытийной повести (рассказчик которой по делам приехал в родное имение и, познакомившись с наследницей соседней деревни, вскоре женился на ней и остался здесь жить) возникает конфликт (через два года их безмятежной жизни по соседству селится наглый штабс-ротмистр, который вызывает ревность рассказчика), повествование обрывается на кульминационной ноте: «Случилось, что я целый день провел по делам <...> Возвратясь домой часу в седьмом, я вошел в комнату, чтобы поздороваться с женою моею.....»<sup>9</sup>, – за отточием следует сообщение автора, что рукопись на этом оканчивается, а продолжение затеряно.

Такое «изнашивание» сюжетных моделей провоцировало попытки заменить не только «материал» и «костюмы» героев, но и саму структуру любовного конфликта, вывести его из герметичной схемы «сближение героев – внешнее препятствие – разрешение (трагическое или счастливое)». Параллельно с описанными «традиционными» моделями в 1840-е годы возникает ряд повестей, в которых, на первый взгляд, разворачивается тот же сюжет невозможности счастливого брака, – но объяснить, почему он «невозможен», уже не получится простым наложением ряда элементарных препятствий. «Внешние» препятствия либо вообще отсутствуют, либо играют третьестепенную роль в развитии конфликта; более того, сам конфликт перестает быть «зримым» и осязаемым – «интериоризация», смещение из внешнего мира во внутренний делает механизм его действия принципиально иррациональным (в отличие от фантастических повестей). Возникновение такого рода повестей, которые, безусловно, еще не будучи психологической прозой, уже стоят у ее истоков, представляет собой знаковый историко-культурный феномен – однако нас интересует прежде всего не генезис этого явления (тем более что он достаточно показан в известной монографии Л.Я. Гинзбург), а то, как он повлиял на сюжетно-структурные и связанные с этим смысловые изменения, которые произошли внутри жанра. Отметим лишь, что, несомненно, мощное движение «вовнутрь» было сообщено романтической поэтикой – но там «исключительность» героя определялась его выделенным местом во внешнем мире, и любовный конфликт, как и в фантастической повести, провоцировался внутренне энigmatичными, но все же изначально заданными препятствиями, заложенными в

---

<sup>8</sup> Некрасов Н.А. Капитан Кук // Литературная газета. 1841. № 42. С. 168.

<sup>9</sup> Панаев И.И. Раздел имения // Отечественные записки. 1840. Т. 8. № 2. С. 190.

«инаковости» героя, а не в его внутренних психологических коллизиях<sup>10</sup>; гораздо существеннее оказывается влияние романа Лермонтова – на репликах этого текста в повестях 40-х годов мы еще остановимся подробнее.

По понятным причинам наиболее структурно развитые и «инновативные» тексты 40-х публиковались в «Отечественных записках» и «Современнике» – флагманских журналах этого периода. Однако развитие «предпсихологизма» в этих журналах шло существенно отличными путями на что, безусловно, не могло не повлиять культурно-интеллектуальное окружение двух авторских групп (в особенной степени это относится к кружку авторов ОЗ). Попробуем наметить эти пути, начав – по «старшинству» – с «Отечественных записок». Здесь можно выделить целый корпус текстов, в которых психологические коллизии любовного конфликта строятся по совсем другой модели, нежели лермонтовская, – «Недоумение» (1841) и «Цветок» (1841) П.Н. Кудрявцева, «Березы» (1842) П.М. Сатина, «Андрей Колосов» (1844) И.С. Тургенева, «Старое зеркало» (1845) А.Д. Галахова, и др. Разрабатываемые этими авторами «Отечественных записок» внутренние проблемы личности, безусловно, несут на себе следы гегельянской и после фихтевской философии, как ее интерпретировали в кружках Станкевича-Бакунина и затем Белинского; но влияние идей этих обществ на становление категории *психологического* уже в достаточной степени рассмотрено Л. Гинзбург<sup>11</sup> – мы же сосредоточимся на конкретных литературных «проекциях» этого феномена.

Прежде всего отметим самое важное – элементарные сюжеты не уходят вовсе, но как бы отходят на периферию, становятся лишь слабым «внешним» эхом (производной) внутреннего конфликта, подлинного «препятствия» к любовному счастью. Так, например, и в «Цветке» Кудрявцева, и в «Старом зеркале» Галахова сохранен остов стандартной схемы конфликта: у рассказчика в «Цветке» есть соперник на руку (но не сердце) Кати – «секретарь», за которого она в финале выходит замуж; Платон Глобов, герой Галахова, как будто бы «борется» с соседским помещиком Барбосовым за возлюбленную Машу, тогда как в него самого влюблена сестра Маши Лиза. Однако в обоих случаях это внешнее препятствие вытеснено на периферию и на самом деле не играет никакой «конфликтной» роли. Барбосов уезжает на ярмарку и возвращается уже на свадьбу Глобова и Маши, которой он помешать никак не в силах (и не он становится виновником того, что брак их, как и было предсказано, окажется несчастливый), Лиза же никому, кроме приемыша Цыгана (с которым она в итоге и поженится), не рассказывает о своих чувствах к Глобову, подавляя их до момента свадьбы. «Объяснение» несостоявшегося брака рассказчика и Кати в «Цветке» намеренно абсурдно – он будто бы «не вовремя заболел», упустив свое счастье («Я вам сказала тогда, что это случилось с вами вовсе некстати... – Что же *это?* – Ваша болезнь <...> – И вы уверены, продолжал я: – что если б со мной не случилось этой несчастной болезни, то было бы лучше? – Да, уверена»<sup>12</sup>); невозможно объяснить это и наличием «соперника» – он настолько оттеснен на периферию, что лишен какого-либо имени, всегда называясь в тексте только «секретарем» (напр.: «О ком же однако я думал

---

<sup>10</sup> Ср. с мнением Гинзбург: «Романтизм как таковой не самоаналитичен. Для него важен образ личности, а не механизм, приводящий ее в движение» (Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л., 1971. С. 44).

<sup>11</sup> См., напр., главу «"Человеческий документ" и построение характера»: Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. С. 35–137.

<sup>12</sup> Кудрявцев П.Н. Цветок // Отечественные записки. 1841. Т. 18. № 9. С. 42.

говорить с нею?.. – Не-уже-ли о нем, о «секретаре»?»<sup>13</sup>), и ни одного столкновения между ними не произойдет и не может произойти: «Таким образом, мы расстались с ним по-видимому очень просто, без всяких предложений с одной стороны, без обязательств с другой»<sup>14</sup>. Соперник рассказчика – это только сюжетный «рудимент», *внешний маркер* того конфликта, что невозможно описать иными «объективными» проявлениями; иначе говоря, свадьба Кати с «секретарем» отражает ее невозможность выйти замуж за рассказчика – хотя никакого запрета на этот брак нет, и отец ее, вроде бы сам желающий выдать ее за «секретаря», будет рыдать и сомневаться в своем решении. Более того, он прямо спросит у дочери, согласна ли она с его мнением – никакого принуждения нет и в помине, однако героиня так и не выскажет свои внутренние переживания и любовь к рассказчику: «Я ждал ответа [на вопрос отца – В.Б., М.Х.], но его не было. По некоторым движениям можно еще было понять, что она усиливалась что-то сказать, но, кажется, напрасно старалась победить внутреннее волнение»<sup>15</sup>. Внутренние заслоны героев и неэксплицируемые психологические коллизии, происходящие в их сознании, оказываются единственным «препятствием» к желанному браку – хотя, безусловно, ни о какой подробной разработке этих психологических конфликтов, как это будет в позднейшей прозе Тургенева, Достоевского и Толстого, здесь речи не идет, показательна сама проблематизация этих переживаний. Однако, повторим, психологические преграды еще требуют здесь своего внешнего отражения – не только в фигуре «секретаря», но и в символических предметах, «овеществленных» проекциях сложных эмоций героев. Здесь таким материальным символом выступает цветок, который рассказчик, не будучи в силах выразить свою любовь к чужой невесте, дарит ей перед свадьбой; у Галахова им является старое зеркало, которое символически вбирает в себя весь сложный комплекс чувств, который родители рассказчика (те самые Лиза и Цыган) не могут сообщить ему; наконец, в еще одной повести П.Н. Кудрявцева «Живая картина» (1842; показательна, что она посвящена именно Галахову), главным «катализатором» любовного конфликта становится фантастически оживший портрет жены друга Мити Гани, который она подарила Мите и который тот, страдая от неразделенной любви, принимает за нее саму – неслучайно все три повести названы этими символическими предметами, «овнешняющими» психологические процессы.

В отдельных текстах нет даже и этого внешнего «дублера» внутреннего конфликта героев, и он явлен во всей своей «открытости» и принципиальной энигматичности. Так, в упомянутой повести Кудрявцева с характерным названием «Недоумение» читателю даже в финале не будет сообщено, по какой причине своенравная княжна Б\*\* внезапно меняет к нему свое отношение и в конце концов вынуждает его уехать, хотя затем, по свидетельству подруги, глубоко переживает какой-то внутренний конфликт – но так и не соглашается открыть свою «тайну», «вероятно, каприз». Центр тяжести полностью смещен в «женскую» сторону – во внутренний мир княжны и ее психологические переживания, которые, однако, абсолютно герметичны и не могут быть раскрыты; когда она наконец начинает «приоткрывать завесу» во время разговора с рассказчиком, входит посторонний человек – и это вторжение «внешнего» полностью запирает внутренний конфликт. В коротком рассказе «Березы» Н. Сатина психологические противоречия героя (Александра) эксплицированы им самим в письме другу – но их природа и механизм их

---

<sup>13</sup> Там же. С. 25.

<sup>14</sup> Там же. С. 51.

<sup>15</sup> Там же. С. 44.

действия остаются не более открытыми, чем у княжны Б\*\*, в том числе и самому герою. Рассказчик становится свидетелем знакомства Александра с молодой девушкой и их зарождающегося романа; когда ему нужно уехать на Кавказ, он, невзирая на доверенные ему другом переживания («Мне как-то страшно довериться любви этой <...> Потребность любить в женщине сильнее, нежели в мужчине <...> с этой стороны, я сам несколько женщина [Курсив здесь и далее наш – В.Б., М.Х.] и боюсь доверить самому себе!»<sup>16</sup>), уверен в *стандартном* развитии намеченного сюжета: «Драма приближалась к счастливой развязке... Я поехал на Кавказ и оставил моего друга, с полностью уверенностью по возвращении найти его женатым и пересозданным любовью»<sup>17</sup>. Однако в полученном через некоторое время письме он видит, что его ожидания обманулись: Александр сообщает, что расстался с девушкой – но, предупреждая новое «стандартное» объяснение, говорит, что не разлюбил ее: «Нет! я убедился, что люблю истинно, люблю всю силу души, и *потому* [показательно инвертирование обычной причинно-следственной связки – В.Б., М.Х.] именно, я бегу от нее и хочу, чтобы она забыла меня»<sup>18</sup>. Александр пытается объяснить свой уход расхожими романтическими штампами (печоринского извода: «Любовь женщины не может удовлетворить меня; и чем сильнее она будет любить меня, тем больше я буду мучить ее <...> тихое, мирное счастье семейства для меня невозможно!») – однако дальнейшая его эпистолярная саморефлексия отбрасывает эти объяснения и приходит к тем психологическим основам, что он уже не может ни понять, ни выразить: «Я не виню жизни; жизнь давала мне более счастливых минут, нежели я ждал от нея; но я никогда не умел помириться с нею; напротив, всякое столкновение с жизнью вовлекает меня в *тысячу противоречий*, из которых я не в силах вырваться... И голова моя кружится, и душа наполняется тоской неодолимой!»<sup>19</sup>. «Тысячу противоречий» внутреннего мира Александра уже невозможно объяснить просто «ранним и неумеренным чтением романов», о чем нам сообщается в начале рассказа; более значимы дважды повторенные слова о его *женственности* – в уже процитированном признании самого Александра рассказчику («я сам несколько женщина») и в описании его воспитания: «Совершенно женское и без сомнения, слишком нежное воспитание <...> все способствовало к развитию в нем слишком рано и слишком сильно сердца и воображения»<sup>20</sup>. «Женственность» и сопряженные с ней «интимность» и «психологичность» переживаний оказываются в неожиданно сильной позиции – образ женщины в повестях 1840-х годов становится куда более весомым уже хотя бы потому, что позволяет вывести на сюжетную авансцену внутренний конфликт героев.

В «Андрее Колосове» (1844), ранней повести Тургенева, напротив, этот конфликт целиком сосредоточен в мужском характере, неслучайно вынесенном в название. Любовные коллизии здесь, как кажется, облекаются во «внешние» формы – точнее, в «соперничество» Колосова и рассказчика; однако ни «отказ» Андрея от Вари, ни последующий «побег» самого нарратора от той же героини невозможно объяснить никакими объективными причинами – а намечающийся сюжет соперничества разрешается своей полной противоположностью: рассказчик «возвращается» к Колосову и к их дружбе, без единого внешнего вмешательства (так, отец Вари только всеми силами

---

<sup>16</sup> Сатин Н.М. Березы // Отечественные записки. 1842. Т. 22. № 5. С. 92.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Там же. С. 89.



форсировал их брак) оставив возлюбленную. Характер героини здесь оказывается периферийным (в отличие от «Сбоева» (ОЗ, 1847) Кудрявцева, явно ориентированном на повесть Тургенева тексте, где роль Ольги куда существеннее, чем у Вари<sup>21</sup>), лишь оттеняющим центральным характер Колосова – который, впрочем, все еще остается энигматичным: его психологические особенности уже провоцируют любовный конфликт, но не получают подробного описания, как в позднейших тургеневских (а затем толстовских) романах; «Андрей Колосов» оказывается «свернутым», еще не получившим достаточного – в том числе и жанрового – «масштаба», вариантом психологической прозы.

Теперь попробуем проследить градацию в функциональных возможностях приема на примере повестей разного типа, опубликованных в другом журнале-флагмане середины XIX в., «Современнике», и вывести внутреннюю логику «деформации» (если использовать тыняновский термин) этим приемом самого жанра. Поначалу новый сюжетный механизм встраивается в структуру повестей, не смещая ее в целом и не «размыкая» герметичную сюжетную схему в психологическую загадку, возникающую из принципиальной «неоформленности» препятствия к счастливой любви и браку. В таких повестях страх чувства может, например, стоять в одном ряду со страхом невыгодной женитьбы и оцениваться автором однозначно как слабость, парадоксальная «скудость» внутреннего мира героя, пусть и при внешней утонченности, а вовсе не истинная сложность его душевной организации (как в более поздних повестях и романах) – впрочем, и в дальнейшем глубина такого «нецельного», как правило, мужского характера в сопоставлении с глубиной «цельного», как правило, женского будет проблематизироваться, но за этим «нецельным» характером, по крайней мере, будет признаваться онегинско-печоринская психологическая сложность и противоречивость. Важно также учитывать, что в соответствии с общим законом событийности, обязательного «овнешнения» всего переживаемого героями в действиях их внутренний отказ от любви также пока не может стать в повести в сильную позицию, а является лишь одним из звеньев сюжета.

Достаточно распространенным в середине-конце 1840-ых гг. и еще безусловно далеким от романного психологизма был сюжет «эксцентрического» отказа от любви, мотивированного не поддающейся анализу «странностью» характера, необъяснимой патологией, которая и представляет главный интерес для читателя. Так, в повести П.В. Анненкова «Она погибнет!» (1848) поведение героини, молодой вдовы Настасьи Сергеевны, резко разрушает в финале элементарную сюжетную схему соперничества, на которой, казалось, строилась вся повесть: за героиней ухаживают во всем друг другу противопоставленные «философ» Высицкий и легкий, светский Ногаев; она сначала сближается с первым, потом со вторым, но в финале прогоняет и его, то есть, из двух соперников не выбирает ни одного. Бывшие соперники примиряются и последовательно проводившееся противопоставление моментально теряет смысл, что делает всю историю почти комичной, фарсовой. Но даже и сама «странность» героини, стоящей как бы вне

---

<sup>21</sup> Так, в финале повести, когда Сбоев, так же, как и Колосов, решает покинуть бывшую возлюбленную, фокус художественного внимания смещается на фигуру Ольги: «Только в последний раз, подавая Сбоеву руку на прощанье, она осталась нема, совершенно-нема: конечно, не язык только упорствовал в ней, скорее кажется мне – это было минутное оцепенение всего организма. Сбоев остановился в нерешимости, но она показала ему рукою – не дожидаться больше» (*Кудрявцев П.Н. Сбоев // Отечественные записки. 1847. Т. 51. № 3. С. 60.*); следом автор сообщает, что последнее слово осталось именно за ней.

нормального течения жизни (а потому и обреченной, по мнению бывших соперников, «скоро погибнуть»), нисколько не исследуется автором: эта «ненормальность» оказывается в итоге необходима для обмана читательских ожиданий и иронии над самой схемой и обоими героями.

В совсем другой и по стилю, и по содержанию повести, которую можно даже назвать «психологической», – «Рассказе Алексея Дмитрича» А.В. Дружинина – отказ от любви также носит характер патологии (правда, иного рода), поражающего все сферы жизни героев распада нормальных отношений. Герой, чувствительный и несколько боящийся жизни Алексей Дмитрич, влюбляется в сестру своего лучшего друга, Веру, живущую в глухой деревне с отцом и ненавидящей ее мачехой и придавленную, почти умирающую от постоянных издевательств последней. Алексея Дмитрича отталкивает «семейный омут»<sup>22</sup>, но он делает Вере предложение, на которое она не решается ответить согласием, хотя явно симпатизирует герою. Алексей Дмитрич готов бороться за ее любовь, но вся его решимость исчезает после того, как на его глазах происходит отвратительная семейная сцена; более того, безнадежно «засыхает» и само его чувство и даже превращается в свою противоположность: «Я мог удивляться Вериньке, но любить ее уже не мог. Любовь моя, нежный цветок, взросший на тощей почве, не могла устоять против такой бури, какую довелось мне выдержать. У меня не было силы спасти Вериньку: человек моих лет, моего характера не мог ни спасти ее, ни решиться на гибель вместе с нею. И мало этого: не только любовь моя исчезла: враждебное чувство, которое возбуждала во мне эта девушка с первых свиданий наших, начинало разрастаться, увеличиваться без причины и основания, принимать гигантский объем, душить во мне все остатки любви, дружбы и сострадания». Алексей Дмитрич буквально «бежит» от Веры, в дальнейшем так и не заводит семьи и превращается в своего рода «человека в футляре», большую часть времени тратящего на сон. Объяснение произошедшего кроется не в психологии любви, которой в тексте вообще уделено сравнительно немного места, а в лишенном готической таинственности, максимально «прозаизированном» родовом «проклятии», исследованном, можно сказать, психоаналитически – недаром значительная часть повести посвящена детству героя, когда он получил первые семейные «травмы». Но хотя любовное чувство в этом контексте играет второстепенную роль, намечается перспектива его проблематизации по модели проблематизации семейных отношений, «машины» «неестественной многосложности», как выражается один из героев; сложна и любовь-«цветок», которая должна не только появиться, но и «взрасти», которую легко погубить, – этот механизм еще только начинал исследоваться в русской повести.

От патологии такого рода недалеко до трагедии героя, жаждущего, но не способного любить, точнее, почему-либо не способного реализовать свой незаурядный потенциал любви; второе тоже понимается как своего рода «болезнь», правда, «болезнь» условная. На границе двух этих оптик возникает, например, повесть о человеке, как бы не вполне сумевшем стать человеком; таком, как, например, главная героиня повести «Пасека» (1849) А.Я. Панаевой (изд. под псевдонимом «Н. Станицкий»), Белка. Никогда не знавшая своих родителей и выросшая в лесу, возле пасеки неродного деда, она попадает в город, цивилизованный мир только девушкой, когда ее решает спасти

---

<sup>22</sup> Здесь и далее цит. по: Дружинин А.В. Рассказ Алексея Дмитрича // Современник. 1848. Т. 7. №2. С. 209-304.

полюбивший ее сначала нежной отеческой, а потом и страстной любовью Зеновский. В еще диковатом подростке развивается самолюбие, желание испытывать свою красоту на всех мужчинах – и отчасти поэтому, отчасти из благодарности она соглашается выйти замуж за Зеновского, не любя его и увлекаясь то одним, то другим его товарищем. Через повесть протянуты сразу несколько линий «невозможной» любви, которые могут частично наслаиваться друг на друга; также некоторое смысловое напряжение создает неоднозначность чувств героев, в особенности, самой Белки. Магистральной психологической темой повести становится скорее «нелюбовь», в элементарных сюжетах необходимая только для контраста, противостояния любви, в котором и заключалась интрига. Невыносима для Белки «неравность» отношения к ней мужа и ее отношения к нему, невыносима и «борьба самолюбий» с циничным и желчным Атавиным, характер которого прямолинейно намечен по схеме констановского Адольфа: «...подобные связи так развратили его сердце, что он стыдился порядочных своих чувств; если они в нем и пробуждались к какой-нибудь женщине, достойной их, он душил их при самом зародыше и с торжеством смеялся над страданиями бедной жертвы, которая гибла потом в омуте сплетен и семейных упреков»<sup>23</sup>. Патология любви, которую автор «диагностирует» у Белки, тоже «замыкается» в распространенную литературную схему: романтическая (и деромантизированная) свобода-одинокость – недаром Белка в финале снова сбегает в лес, на пасеку, возвращается в свою «дикую» среду, по-настоящему ее сформировавшую: «Выросшая в лесу, в одиночестве, она часто подвергалась опасностям, и всегда обязана была спасением собственному присутствию духа, зная, что нечего ждать чужой помощи; вследствие этого в ней была развита слишком большая самоуверенность; она с презрением и гордостью шла навстречу опасностям новой жизни, не поняв, что в лесу ей нужна была более физическая сила, чем моральная».

По мере разработки нового сюжетного механизма буквально «болезненные» коннотации сменяются, во-первых, коннотациями «извращенности» тех мотивов, которые толкают героев к новому «невозможному» роману (каким является, например, «наслаждение морального обладания»), во-вторых, образом «изношенности» души, ее почти физиологической невозможности полюбить после «стольких» разочарований. Эта романтическая модель, пусть и уже почти утратившая свой ореол, оказывается крайне продуктивной для малой прозы того периода: в центр помещается событие, которое должно «расшатать» привычную схему, так что за ней начинает мерцать другое, более истинное «Я» героя, благодаря чему художественная перспектива значительно углубляется. Более того, открываются новые возможности жанра: в нем было достаточно «пространства» для разворачивания внутренней борьбы героя, но при этом недостаточная дифференциация между повестью и рассказом, в том числе, позволяла отказаться от герметичной, замкнутой композиции с *Vor-* и *Nachgeschichte* и представить читателю «фрагмент» истории, с размытым началом (исходным состоянием и причиной условной «болезни» героя) и концом (результатом борьбы в душе героя). Поэтому органичной становится бессобытийность или такая структура повести, при которой сюжетом является разгадывание рассказчиком героя/героини. В повести-«травелог», например, внешние впечатления могут вытесняться исследованием спутника. Так, в «Капризной женщине»

---

<sup>23</sup> Здесь и далее цит. по: Станицкий Н. (Панаева А.Я). Пасека // Современник. 1849. Т. 18. №11. С. 5-94.

(1850), еще одном опубликованном в «Современнике» тексте А.Я. Панаевой (также изданном под именем «Н. Станицкий»), рассказчик на протяжении всей повести пытается понять свою соседку по дилижансу, кокетку и, по-видимому, много пережившую женщину, постепенно влюбляясь в нее. Ее история оставлена позади, в Москве, откуда она отправилась в путь, дорога же, время от времени скрывая героиню от рассказчика (в какой-то момент она убежит от него, но после они встретятся), позволит ему составить о ней фрагментарное, неполное впечатление в ходе бесконечной психологической игры, в которую она его втянула и которая оборвется ни на чем (герой решит один поехать в новое путешествие и больше никогда не знаться с капризными женщинами). Примечательно, что у героини нет имени (а это не так часто встречается в журнальной малой прозе того периода) – подобный сюжет становится потенциально бесконечным, в том числе потому, что при всей эксцентричности героини здесь уже гораздо больше обобщения, типизации, зачатков «психологии любви».

При всем том, отметим, причина возникновения условной «болезни» почти теряется, а ее кажущаяся «беспричинность» задает особую трагическую и, как можно анахронически сказать, «экзистенциальную» оптику; особое значение обретают «свернутые», принципиально «нераскрываемые» сюжеты. Таков, например, сюжет тургеневского «Гамлета Щигровского уезда», включенного в «Записки охотника» и опубликованного в «Современнике» в 1849 г. В своей надрывной исповеди герой, лишенный имени и «зримого» облика, упоминает мимоходом, как в молодости он, путешествуя за границей, влюбился в юную немку, но *испугался своего чувства* и сбежал – этому страху любви не дается никакого разъяснения. Позже этот страх чувства и жизни как бы отразится в судьбе жены героя, Софьи, которая так и не смогла преодолеть после женитьбы привычек девицы, так и не стала настоящей женой и хозяйкой и завяла, умерла в родах вместе с ребенком.

Подобные, иногда глубоко символические, обобщения и энигматичность вполне естественно сочетались с детализацией внутренней жизни героев, конкретизацией изменений во времени, которые, к слову, могли иметь очень большое значение. Такую своеобразную хронику душевного развития (и развития способности любить) мы видим, например, в повести А.В. Дружинина «Полинька Сакс» (1847), возможно, одной из интереснейших из рассматриваемых нами. Юная Полинька Сакс, еще совсем дитя, замужем за человеком старше себя, который нежно любит ее, хотя и не выражает этого открыто. Когда Сакс уезжает из дома по службе, легкомысленному князю Галицкому удается своими страстными порывами вскружить Полиньке голову. Сакс, заботясь, прежде всего, о счастье своей юной жены, отказывается от своих прав на нее и отпускает венчаться с Галицким, но продолжает по-отечески заботиться о судьбе Полиньки. По прошествии некоторого времени Полинька, живя с Галицким, полностью погружается в мысли о Саксе, вспоминает его великодушие и понимает, что любит его, а Галицкого только жалеет. От пережитых потрясений она заболевает и, чувствуя близкий конец, пишет Саксу свое первое в жизни любовное письмо, которое он получает уже после ее смерти. Как мы видим, препятствие к любви между Полинькой и Саксом «овнешнено» здесь фигурой «третьего», соперника – Галицкого, однако это ничего по сути не меняет. Способность девушки зрело любить и данный ей шанс на любовь не совпали во времени, но, на самом деле, конфликт завязывается в еще более крепкий узел: вероятно, если бы не произошло то, что произошло, она бы и не оценила безвозвратно потерянное; и от того,

что «счастье было так возможно» – и в то же время безусловно было невозможно – в повести возникает огромное напряжение.

Интересно, что сюжет «несвоевременной», а потому невозможной любви, за которым, конечно, стоит не простое «временное», а «психологическое» несовпадение, активно сдвигает и разрушает элементарные сюжеты повестей. Так, в повести «Поздно!» (1848), опубликованной в «Современнике» под псевдонимом «Т.Ч.», сначала разворачивается элементарный сюжет измены жениха, за которой следует женитьба на сопернице. Главная героиня, Александрина, отчаянно души в себе любовь, и по прошествии многих лет, повстречав другого – чистого, благородного и искренне преданного ей Клокова, отказывает ему, понимая, что слишком поздно и она уже не способна пробудить в себе настоящее чувство, как бы ее ни тянуло к Клокову. Таким образом, там, где в элементарном сюжете при совпадении всех «внешних» обстоятельств и явной «предназначенности» героев друг другу не могло возникнуть препятствия для любви, разворачивается трагедия, перекрывающая даже трагедию измены возлюбленного.

Логично, что личная трагедия утратившего способность любить героя часто оборачивалась трагедией возлюбленного – сюжет страдающего и потому приносящего страдания другим героя смыкается в малой прозе конца 1840-ых гг. с «печоринской» линией, правда, ощутимо «деромантизированной» (как пишет Н.И. Пруцков, ««Печорины» второй половины 40-ых - начала 50-ых гг. зачастую низведены до уровня Грушницкого»<sup>24</sup>). Необходимо, однако, различать, в каких случаях авторы подобных повестей действительно ставят перед собой задачу *исследовать* «печоринскую» патологию душевных процессов, а не *оценивать* интеллектуального героя поколения. В повести И.И. Панаева «Родственники» (1847) принадлежность главного героя (впрочем, едва ли не теряющего этот свой «статус» в «мельтешении» других героев) к печоринскому «типу» маркирована уже именем – Григорий Александрович; герой, увлекшись деревенской барышней Наташей, все время колеблется в своем выборе и в решающий момент, когда героиня готова пойти ради него на любую жертву, пугается и фактически сбегает. Однако его страх, внутренняя «нестойкость», неспособность к действию рассматриваются Панаевым не как психологическая, но скорее как моральная проблема – заметим, что «Родственники» имели подзаголовок: «нравственная повесть»; потому автору так легко превратить «трагическую» фигуру в почти «комическую». Но в других случаях, например, у М.В. Авдеева в повестях «Варенька» и «Я. Записки Тамирина», печоринский тип и комплекс лермонтовских приемов в целом оказывался скорее продуктивным для развития темы несостоявшейся любви – мы не затрагиваем сейчас вопрос о подражательности подобных текстов и, соответственно, о реальном «двигателе» этого развития. Так, многомерность характера задана самой «разомкнутостью» текстов – опубликованные в разных номерах «Современника» повести подхватывают друг друга, а в действительности составляют две первые части романа «Тамирин»; также происходит смена точек зрения, в том числе, углубление перспективы в интимном, дневниковом «Я-повествовании» («Я. Записки Тамирина»). В ходе бесконечной рефлексии главного героя предельно четко формулируется интересующая нас проблема: «Что за странная прихоть сердца – составлять несчастную любовь, тогда как у нас есть все условия для счастливой

---

<sup>24</sup> Пруцков Н.И. (ред.). История русской литературы в 4-х томах. Т. 2. От сентиментализма к романтизму и реализму. Л.: Наука, 1981. С.х.

любви!»<sup>25</sup>. В то же время в этой формулировке отражается существенная отличительная особенность «печоринского» извода рассматриваемого нами сюжета: «прихоть сердца» – почти «влечение»; психология любви здесь смещает традиционную полюсную «расстановку», согласно которой сама любовь не содержит в себе страданий, их приносит ревность, разлука, безответность чувства, измена, то есть, «лишение» любви – Тамарин же размышляет о такой любви, которая «питается маленькими страданиями», которая неотделима от них, а, возможно, ими отчасти и порождается. В том числе поэтому поступки Тамарина, кажется, извращают естественную логику вещей: так, он присутствует на свадьбе любившей его (и, как он сам отчетливо поймет позднее, любимой им) Вареньки в качестве шафера. Само препятствие к любви Тамарина и Вареньки «истончено» до почти буквальной «призрачности»: «Я поступил с нею как фат, которому надоела женская любовь, а между тем я вовсе не до такой степени пресыщен и избалован любовью, чтобы мог от нее бегать: напротив, я бежал только от смешного, от одной тени смешного». Действительно, Варенька дала ему любовь, о которой он, казалось, просил сам, а его собственная игра в любовь все время балансировала на грани искреннего и большого чувства. При этом причина его первого «побега» от любви, внешне практически совпадая с причиной побега Григория Александровича, героя панаевской повести (он пугается перспективы женитьбы на деревенской барышне и собственного превращения в непременно «толстого» и «румяного» помещика), кажется не укорененным в нем предрассудком, а почти необъяснимым, но неизбежным для Тамарина «сбоем», свидетельствующем об общей трагической нецельности его внутреннего мира, только предлогом, за которым стоит действительно принципиальная неспособность полюбить счастливо.

Разумеется, столь явно «подражательный» путь был с содержательной точки зрения тупиковым, но для нас здесь, как и в разобранных ранее случаях, важна кристаллизация определенных сюжетных механизмов и соответствующих художественных приемов. Более поздние повести и психологические романы о несостоявшейся любви вырастают, в том числе, и на этой почве, причем мы можем наблюдать структурную связь с разными сюжетными вариантами и с их, условно говоря, обобщенной моделью, составленной из наиболее значимых из разработанных традицией элементов. Эти элементы легко угадываются, например, в тургеневской «Асе», причем угадывается не только структура повести в самых общих чертах – встреча, сложное и неполное осознание своего чувства, пиковый момент, упущенное счастье, затем воспоминания, и сожаления, но и обертоны, оркестровка каждого из этапов. Герой находится «на грани» счастья, «на грани» верного выбора, и тем более эфемерным это счастье кажется, когда уже через несколько мгновений вернуть его невозможно. В тот момент, когда от героя зависит дальнейший поворот событий, происходит «сбой», и он поступает ровно «обратно»<sup>26</sup> тому, к чему сам, казалось, стремился («А еще четвертого

---

<sup>25</sup> Здесь и далее цит. по: Авдеев М.В. Я. Записки Тамарина // Современник. 1850. Т. 19. №1,2. С. 5-50; 211-248.

<sup>26</sup> Показательны обвинения, которые в адрес Гагина выдвигает Н.Г.Чернышевский в статье "Русский человек на rendez-vous" (Чернышевский Н.Г. Русский человек на rendez-vous // Чернышевский Н. Г. Собрание сочинений в пяти томах. Том 3. Литературная критика. М.: Правда, 1974. С. 398-421.), как бы мало они ни имели отношения к анализу *литературного* текста. Во-первых, Чернышевский констатирует полный слом традиционной любовной схемы, которую олицетворяют знаменитые шекспировские

дня в этой лодке, уносимой волнами, не томился ли я жаждой счастья? Оно стало возможным — и я колебался, я отталкивал, я должен был оттолкнуть его прочь...»<sup>27</sup>). Эфемерной же, до конца не проясненной причиной становится то самое «временное» несовпадение, за которым стоит, опять же, несовпадение «психологическое» и вся сложность, непредсказуемость законов развития чувств и их «синхронизации»: Гагин обвиняет Асю, что она поторопилась, «не дала развиваться чувству, которое начинало созреть...». Впрочем, это данное им самим объяснение ставится под подозрение еще одним роковым несовпадением — несовпадением чувств и действий героя, внутреннего и «внешнего»: «Я не понимал, как могло это свидание так быстро, так глупо кончиться — кончиться, когда я и сотовой доли не сказал того, что хотел, что должен был сказать, когда я еще сам не знал, чем оно могло разрешиться...»<sup>28</sup>. При этом — и при всей неповторимости чувства Гагина (а потому и снова вопреки читательским ожиданиям), даже эта трагедия переживается им как бы не в полную силу: «Впрочем, я должен сознаться, что я не слишком долго грустил по ней; я даже нашел, что судьба хорошо распорядилась, не соединив меня с Асей». Мотив воспоминания об ушедшем здесь психологически усложняется, тонко комбинируясь с мотивом «изношенности» души (в почти печоринском «варианте» неспособности к полноте любого чувства). Но и психологическая загадка от этого становится сложнее, чувство, уподобленное слабому запаху увядшего цветка, не поддается даже четкой фиксации; повесть остается предельно «разомкнутой», выбивается из «пространства» малой прозы и заставляет переосмыслить жанр — именно таков потенциал сюжетного механизма, постепенно расшатывавшего и — расшатывавшего — поэтику «элементарных сюжетов».

---

любовники: "Таково было впечатление, произведенное на многих совершенно неожиданным оборотом отношений нашего Ромео к его Джульетте". Во-вторых, он подчеркивает именно патологичность ситуации, для которой не удастся найти никакого другого объяснения: "Бедный молодой человек совершенно не понимает того дела, участие в котором принимает. Дело ясно, но он одержим таким *тупоумием*, которого не в силах образумить очевиднейшие факты".

<sup>27</sup> Здесь и далее цит. по: Тургенев И.С. Ася // Современник. 1858. № 1, С. 39 – 84.

<sup>28</sup> Об этом Чернышевский удачно пишет, как о ситуации конфуза: "Сколько ни было у него [Тургенева] рассказов, приводивших к подобному положению, каждый раз его герои выходили из этих положений не иначе, как совершенно сконфузившись перед нами.."; однако "конфуз" этот — как кажется, в первую очередь конфуз героя перед самим собой.



**Новое  
Литературное  
Обозрение**


издательский дом

123104 Москва,  
Тверской бульвар, 13, стр.1  
тел/факс: (495) 229 91 03  
e-mail: [info@nlo.magazine.ru](mailto:info@nlo.magazine.ru)

27.12.2016, г. Москва

ООО «Новое литературное обозрение» подтверждает, что следующие статьи приняты к публикации и будут опубликованы в одном из номеров журнала «Новое литературное обозрение» за 2017 год:

1. *А. Бодрова, А. Вдовин, Е. Лямина.* Русская повесть 1825-1850: сюжетные гнезда, типология, жанровая эволюция (на подступах к корпусу);
2. *Т. Степанщица.* Из чего состояли «бестужевские капли»?;
3. *В. Буяновская, М. Хамитов.* «Невытанцовавшаяся любовь» в русских повестях 1840-х гг.: накануне психологического романа.



И.Д.Прохорова  
Главный редактор журнала  
«Новое литературное обозрение»