

оценки, основанной на представлениях о единственности и неотменимости существующего порядка вещей («мира сего»). Добро в такой ситуации – это не система раз и навсегда определенных добродетелей, а результат личного выбора, в основе которого нередко лежит жертва. Решение вопроса об этике у Л. Андреева обнаруживает, таким образом, много общего с пониманием добра в парадигме юродства. «У юродивого свой взгляд на проблему добродетели и греха. В его восприятии... Бог не столько заботится о том, чтобы люди следовали не-

ким раз и навсегда установленным правилам добра, сколько сам определяет в каждый данный момент, что есть добро. Для юродивого добро существует не абстрактно, это условная, текучая категория», – пишет С.А. Иванов [12, с. 183].

Использование механизма юродской провокации в рассказе «Тьма», отсылая к значимой для русской культуры традиции, позволяет Л. Андрееву сделать свою этическую концепцию внутренне убедительной при внешнем разрушении реалистической поэтики, базирующейся на правдоподобию.

Литература

1. Горький М., Андреев Л.Н. Неизданная переписка. М., 1965.
2. Луначарский А.В. Тьма // Литературный распад. Кн. 1. Спб., 1908.
3. Булгаков С.Н. Героизм и подвижничество // Вехи. Интеллигенция в России. М., 1991.
4. Неведомский М. О «навыках» чарах и «навыках» тропах // Современный мир. 1908. № 2. Отд. 1.
5. Волошин М. Лики творчества (Л. Андреев и Ф. Сологуб) // Русь. 1907. 19 дек.
6. Прохоров Г.В. Индивидуализм в произведениях Л. Андреева // Христианское чтение. 1912. Сент.
7. Редько А.Е. «Хорошие» и «плохие» у Л. Андреева // Русское богатство. 1908. № 7. Отд. 2.
8. Татаринов А. Леонид Андреев // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х гг.). Кн. 2. М., 2001.
9. Келдыш В.А. Русский реализм начала XX в. М., 1975.
10. Могильнер М. Мифология «подпольного человека»: радикальный микрокосм в России начала XX века как предмет семиотического анализа. М., 1999.
11. Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М., 1990.
12. Иванов С.А. Византийское юродство. М., 1994.
13. Женетт Ж. Правдоподобие и мотивация // Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике: В 2 т. Т. 1. М., 1998.
14. Флоренский П. Имена. М.; Харьков, 1998.
15. Панченко А.М. Смех как зрелище // Лихачёв Д.С. и др. Смех в Древней Руси. Л., 1984.
16. Игнатов И.Н. Литературные отголоски // Русские ведомости. 1907. 1 дек.
17. Беззубов В.И. Леонид Андреев и традиции русского реализма. Таллин, 1984.

А.В. Курганов

«ВОЗРОЖДЕННАЯ ГРЕЦИЯ»: «ГЕРОЙ ВРЕМЕНИ» В ДРАМАТУРГИИ И КРИТИКЕ И. АННЕНСКОГО

Пермский государственный университет

Творчество Иннокентия Анненского – одной из ключевых фигур литературного процесса начала XX в. – относительно недавно стало исследоваться в полном объеме. Долгое время основное внимание уделялось лирическим произведениям поэта (работы Л. Гинзбург, А. Федорова и др.); драматургия и критика рассматривались, как правило, обзорно (в рамках вступительных статей, комментариев, глав в учебниках и т.д.).

Неизбежно отдельные стороны творчества Анненского, в том числе такие существенные, как сформулированная им концепция человека, трактовались, в известном смысле, односторонне, масштаб авторских выводов по этим проблемам был ограничен, как, например, в содержательной работе Л. Колобаевой, где характеристика антропологических взглядов поэта осуществлена сугубо на материале его лирики. Введенные в сферу литературоведческого анализа критика и драматургия поэта, однако,

до настоящего времени не вошли в состав антропологического дискурса. Критика Анненского исследовалась прежде всего как «проза поэта» (А. Федоров, И. Подольская); драматургия – в ее «структурных и содержательных отношениях с античной трагедией» (А. Аникин), с драматургией русского символизма (Ю. Герасимов, О. Хрусталева и др.).

В то же время антропологическая проблематика может быть осмыслена как своеобразный ключ к пониманию специфики творческих поисков писателей «серебряного века». Радикальная смена основных мировоззренческих установок – политических, онтологических («мир без бога»), этических («по ту сторону добра и зла») и др. – приводит к тому, что на «рубеже веков» основной вопрос философской антропологии «что такое человек?» превращается в вопрос «чем человек должен стать?». Тема преобразования человека (и мира) появляется во всех философских концепциях, художественных (пре-

жде всего модернистских) системах эпохи: «классовый человек» Маркса, «сверхчеловек» Ницше, открывший в себе бездну бессознательного человек Фрейда, «богочеловек» русской религиозной философии, «беспочвенный» человек Шестова, «человек-артист» Блока знаменуют собой рождение нового антропологического типа. В связи с этим рассмотрение драматургии и критики Анненского в антропологическом аспекте представляется нам не только чрезвычайно плодотворным, но и необходимым для того, чтобы составить полное представление о художественной и мировоззренческой эволюции поэта, уточнить его место в литературном процессе эпохи.

Выявление психологического и идеологического лица человека «рубежа веков» является, на наш взгляд, одной из основных задач критических произведений поэта, прежде всего «Книг отражений» (1905, 1909), сыгравших важную роль в становлении самосознания «серебряного века», знаменовавших рождение его индивидуальной критической манеры. Главным критерием отбора анализируемых произведений в критике Анненского становится внутреннее «созвучье» («брал, что созвучно»), близость мироощущения того или иного автора мироощущению человека «рубежа веков». Анализ литературных произведений становится одновременно средством самопознания и создания обобщенного портрета человека эпохи (поэт отождествляет себя со своим поколением).

Основное внимание Анненский уделяет рассмотрению мироощущения своего современника и путей его преодоления. В качестве «героя времени» в критике Анненского предстает «человек декаданса», воплотивший кризис европейского гуманизма, превративший агонию в способ существования (Ницше). Характерные черты человека декаданса, ставшего своеобразным этапом становления «нового человека» в антропологии Анненского, – ослабленная «воля к жизни», повышенная рефлексивность. Критик рассматривает эти черты души современного человека на материале творчества Тургенева, Чехова, частично Бальмонта, и др. Из произведений Тургенева для разбора он выбирает написанную незадолго до смерти повесть «Клара Милич», с которой в творчестве писателя появляется «новая и какая-то звенящая нота... физического страдания» [1, с. 217]. «Равнодушие» героев к жизни, боязнь ее определяют, с точки зрения Анненского, «настроение» пьесы Чехова «Три сестры». У Бальмонта критик отмечает противоречие между желаемым и действительным, между стремлением поэта «быть дерзким и смелым» и «нежностью и женственностью» [1, с. 307]. В целом «здоровья и силы» критик не находит не только в творчестве писателей новой формации, с их болезненным «дисгармоничным» отношением к жизни, но и в творчестве Пуш-

кина, Гоголя, Толстого («Символы красоты у русских писателей»). Единственный, кого Анненский выделяет на общем фоне русских писателей XIX – начала XX вв., – это Лермонтов, который становится для критика своеобразным духовным ориентиром. Внутренняя сила, цельность души поэта-воина, который «не жалеет других, потому что не умеет жалеть и самого себя» [1, с. 350], привлекают декадента-скептика.

Следствием ослабления «воли к жизни» у современного человека, с точки зрения Анненского, является интравертированность, обрекающая его на абсолютное одиночество. Одиночество становится ключевым понятием в концепции человека Анненского, является неизменной особенностью героев анализируемых критиком произведений (одиоки Раскольников и Гамлет, Иуда и Бранд, Прохарчин, Голядкин и др.). В размышлениях критика об одиночестве современного человека важное место занимает мотив «глаза-окно» («Портрет», «Умиравший Тургенев»): через глаза можно прикоснуться к душе другого человека, в какой-то мере преодолеть одиночество. Недаром глаза у Анненского становятся важнейшей деталью художественного портрета (описание портрета актрисы, послужившей прототипом Клары Милич). Идея одиночества реализуется также в критическом методе Анненского («теория отражения»), основанном на убеждении в невозможности проникнуть в душевный мир другого человека (здесь проявляется своеобразная «гносеология одиночества»). Критик, согласно Анненскому, не «вскрывает» автора, а лишь реализует в контексте своего времени заложенные в произведении «мысли-импульсы» (созвучные ему); понимание может быть основано только на душевной близости автора и читателя, человека и человека.

Результатом ослабления субстанцирующих потенций личности (утратившей точку опоры в противопоставлении себя коллективу) становится, с точки зрения Анненского, нравственный релятивизм человека «рубежа веков», когда эстетическое восприятие мира начинает доминировать над этическим. Эта тема находит воплощение в рассуждениях критика об ответственности искусства, свободного от «требований морализма» [1, с. 316]. Одновременно ослабление *сверх*-личных основ «я» приводит к активизации бессознательного: личность обнаруживает под собой бездну, стремится слиться со стихией жизни. Среди художников, пробудивших интерес к бессознательному, Анненский называет Э. По, Достоевского, Ибсена, из современников – Бальмонта.

Для человека «рубежа веков» характерен повышенный интерес к мысли, столкновение с ее парадоксами; в целом, с позиции Анненского, его можно охарактеризовать как мученика познания. При этом мысль становится преградой между человеком

и миром, является источником их разъединенности. Процесс функционирования мысли, специфика ее воплощения в ткани произведения – один из основных объектов внимания критика (анализ произведений Достоевского, Горького, Ибсена, Андреева, у которых именно «драма идеи» становится объектом художественного воспроизведения). Кульминацией в обращении Анненского к идеологическому аспекту человеческой личности является анализ романа «Преступление и наказание», где «затейливая игра» мысли становится явлением эстетическим («Искусство мысли»). Герои Достоевского, с точки зрения Анненского, лишь этапы развития двух базовых авторских идей: идеи бунта и идеи страдания.

В критических статьях Анненский указывает на типологическое сходство человека «рубежа веков» с героями античных трагедий. В категориях рока, ужаса, вины, бунта, сострадания, сквозь призму античного мифа он рассматривает судьбы героев Достоевского, Писемского, Горького, судьбы самих авторов (Гейне). Нормы античной этики и эстетики, утверждающие не только противостояние человека с миром, но и возможность надличностной гармонии, оказываются, по мнению Анненского, важным средством преодоления мировоззренческого кризиса современного человека. Критик считает «совершенно химеричным предположение, по которому трагедия осуждена на вымирание» [1, с. 246], настаивает на современности, актуальности этой формы осмысления человеческого бытия.

Обращает на себя внимание драматургичность критики Анненского: автор, как справедливо отмечает И. Подольская, «входит в материал, как актер в образ» [2, с. 520], периодически говорит от лица персонажей анализируемых произведений. На наш взгляд, путем выстраивания полифонической структуры текста критик пытается прежде всего преодолеть одиночество, выйти за рамки собственного «я». Кроме того, «перевоплощение» в героев того или иного автора (Шекспира, Лермонтова, Чехова и др.) становится средством самопознания: в свете пересекающихся точек зрения образ человека «рубежа веков» становится объемнее.

Наиболее важной (и оригинальной) частью мировоззрения Анненского (проявившейся в том числе и в его критике) является теория активного (жертвенного) страдания, которая находит воплощение в его этике, эстетике, гносеологии. Активное страдание ради другого осмысливается как путь выхода из одиночества, основа этического бытия личности, способ преодолеть мироощущение декаданса. «Социальный инстинкт, – настаивает критик, – требует от нас самоотречения, а совесть учит человека не уклоняться от страдания, чтобы оно не придавило соседа, пав на него двойной тяжестью» [1, с. 357]. Точно так же истина может быть достигнута только в результате самостоятельного поиска; идея фи-

лософа и ее тиражированный вариант, не «облагороженный» страданием, с точки зрения Анненского, не идентичны. Соответственно, в творческом акте (через страдание) художник преодолевает душевный и жизненный хаос, «просветляет» действительность и человека, в произведении искусства, а через его посредство – в реальности, в слове сливается с миром. Становление искусства модернизма (символизм, экспрессионизм) Анненский в целом связывает с потребностью человека «рубежа веков» преодолеть замкнутость своего я (анализ поэзии Бальмонта, «Иуды Искарюта» Л. Андреева). В русле размышлений о творческом страдании, о задачах художника показательна оценка образа Гамлета («Проблема Гамлета»). Гамлет для Анненского – художник, который столкнулся с «безобразием» не только окружающего мира, но и человеческой души. Трагедия Гамлета превращается у Анненского в трагедию художника, сгорающего в попытке преодолеть «безобразие» мира, возратить его к идеалу красоты (в том числе и нравственной). Показательно, что Гамлет-художник, «разыгрывающий» мир как произведение искусства, в трактовке критика оказывается близок «сверхчеловеку», присвоившему функции демиурга. Сближение (вплоть до взаимной диффузии) образов художника и «сверхчеловека» в целом является характерной особенностью художественного мира Анненского: оба претендуют на функции демиурга, духовное реформаторство, стремятся к самообожествлению. В целом в критике Анненского формируется представление о художнике как типе, призванном преодолеть человека «рубежа веков», человека декаданса.

Драматическое наследие Анненского условно может быть разделено на две неравные части: первую составляют три «еврипидовские» трагедии поэта, созданные в 1901–1902 гг. («Меланиппа-философ», «Царь Иксион», «Лаодамия»), вторую – «вакхическая драма» «Фамира-кифарэд» (1906). «Драматургия поэта», чрезвычайно распространенное явление в литературе «серебряного века», возникает из стремления снять «противоречия бездействующего сознания» (Т.М. Родина). Однако если для символистов – «теургов» (В. Иванов и др.), с которыми Анненского сближает интерес к античности, драма является средством мистического преображения человека путем погружения в дионисийскую стихию мифа (с усилением мистической, иррациональной составляющей человеческой личности), то для Анненского они – средство утверждения «самостояния» личности (акцент делается на ее этической составляющей). В художественном отношении примыкая к символистам, мировоззренчески он является их противником. В отличие от французов, мелодраматизирующих трагедию, Анненский возвращает ее к философской проблематике, основам мифа.

Все герои драматургии Анненского – преступники, нарушающие человеческие и божественные законы. В своих трагедиях Анненский создает варианты «бунтующего героя», «героя-преобразователя»: «мученица познания», исповедующая «религию интеллекта» (Меланиппа), герой-«сверхчеловек» (Иксион), «мученица чувства» (Лаодамия), художник (Фамира). Как нам представляется, декадентский характер лирики поэта («Его») преодолевается в его драматургии. Показательно, что «декадентскими» чертами в трагедиях Анненского наделяются боги (Гермес в «Царе Иксионе», «Лаодамией» и др.). На наш взгляд, подобным образом поэт объективирует внутренний конфликт своей личности: иронически персонифицирует декадентское мироощущение (доминирующее в лирике) в образах богов, против которых бунтуют его герои. Таким образом, лирика и драматургия Анненского не только дополняют друг друга, но являются своеобразными этапами эволюции мировидения поэта.

В «еврипидовских» пьесах Анненского, на наш взгляд, происходит воплощение экзистенциально-го типа сознания в контексте античной трагедии. В «Меланиппе-философе» Анненский допускает Сократа, современного рефлексиирующего человека, в область мифа, которая была доступна только досократическому эллину с его пессимистическим взглядом на мир (Ницше). Драма строится на конфликте представителей философского и мифологического типов сознания (Меланиппа – Геллен, Эол). Если Меланиппе мир открывается через познающий разум, то ее деду Геллену – через знамения и пророчества. Индивидуальная совесть Меланиппы, основанная на личной ответственности, противостоит родовой совести Геллена. Идеологической кульминацией трагедии является попытка Меланиппы решить судьбу своих детей, приговоренных к смерти, в рамках философского диспута. В поражении героини обозначаются, с одной стороны, трагедия человека, опередившего время, с другой – ущербность рационалистической трактовки человека (доводы разума не превосходят доводы сердца). Спор героини с отцом (Эолом) может быть прочитан также как столкновение философского сознания и «здорового смысла», для которого критерием мудрости является практическая выгода (вариант романтического конфликта исключительной личности и обывателя, убежденного в бесполезности небытового знания); а также как столкновение мира мужского и мира женского. В целом, возможно, одна из причин обращения Анненского к образу Меланиппы – эмансипация женщины на рубеже XIX–XX вв., ее вторжение в пределы мужского мира. Погрузив героиню в этическое поле античности, Анненский обнажает в ней современно-го человека, который живет *своей* мукой. Недаром

Меланиппа – наиболее нетрадиционная героиня античности (рефлексирующая интеллектуалка); в финале трагедии она не смиряется, ее бунтарство достигает апогея (гимн разуму).

В следующей своей трагедии «Царь Иксион» Анненский усиливает (в определенной мере за счет этического) гносеологический аспект идеи «сверхчеловека». В непрерывном движении к неизведанному (за «горизонты познания») – смысл жизни его героя-«сверхчеловека» (Иксион). Разум становится у Анненского основой гордого «самостоянья» человека. Одна из центральных в трагедии – оппозиция «разум, обнажающий трагизм бытия – безумие, спасительная иллюзия». Время суток в трагедии также семантически насыщено и отражает моменты возгорания – затухания мысли. Вершиной «сверхчеловеческих» притязаний Иксиона становится «мужское» соперничество с Зевсом. Реализация образа «сверхчеловека» через любовную коллизию является художественным открытием драматурга. Любовь Иксиона к Гере («к дальнему») оказывается путем (средством) становления «сверхчеловека», условием выхода за пределы человеческих возможностей. Анненского интересует не столько мифологический (шалости Эроса), сколько психологический и гносеологический аспекты этой страсти. В целом в творчестве Анненского любовь предельно гносеологична, осуществляется как «любовь к дальнему» (Ницше), недостижимому (Меланиппа – Посейдон, Иксион – Гера, Лаодамия – Протесилай, Фамира – Муза). Пафос трагедии определяется столкновением гордого, достойного человека с абсурдом мироздания, божественным произволом. По сравнению с «Меланиппой», нота индивидуального человеческого страдания, не оправданного и ничем не искупаемого, в «Царе Иксионе» усиливается. Трагедия заканчивается на предельно гуманистической ноте: мир абсурден, если в нем «человека мучат» [3, с. 166]. Утверждение чувства собственного достоинства в качестве единственного смысла человеческого бытия перед лицом абсурда (А. Камю) «открывает» в Иксионе экзистенциального героя, человека XX столетия.

Наряду с «мужским» Анненский разрабатывает «женский» вариант конфликта «человек и рок» («Лаодамия»). В отличие от активного бунта «мужественных» героев, бунт Лаодамии («мученицы чувства») носит «пассивный» характер (она переносит свою любовь на статую умершего мужа, отказывается признать его смерть). В то время как «мужественные» герои выбирают трагическую правду бытия, «женственная» героиня принципиально уходит в спасительный мир иллюзии. Отчетливей, чем в «Меланиппе», в «Лаодамии» обозначено противопоставление женского и мужского начал (противостояние Лаодамии и Акаста) –

с безусловным моральным доминированием женского. Любовь становится у Анненского средством преодоления запретных для человека рубежей, расширения области человеческих возможностей (если для Иксиона любовь к Гере – способ реализации «сверхчеловеческих» притязаний, то для Лаодамии любовь – стимул/способ изменения мира – воскрешения мертвых). Несмотря на то, что Лаодамия, в отличие от Меланиппы, Иксиона, не является героем-идеологом (свой путь страдания она проходит не «умом», а «сердцем»), ее «пассивный» бунт не менее радикален: в своей мечте она осуществляет иной, более справедливый вариант мироздания.

В «вакхической драме» Анненского «Фамира-кифаред» происходит становление этического героя. Художник (Фамира) заявлен у Анненского как герой, находящийся вне сферы этики, для него характерно сугубо эстетическое отношение к миру: красота выступает мерилем ценности вещей. *Трагедия художника у Анненского – это трагедия становления нового этического человека.* Два варианта пути героя – приобщение к божественному «декадансу» и обращение к этическому восприятию мира – олицетворены в образах двух матерей – «земной» и «небесной» (кормилица, нимфа). «Холодной» линии Фамиры противостоит «земная», «чувственная» линия сатиров и менад. Образы сатиров амбивалентны: они являются, с одной стороны, символом полнокровного отношения к жизни, с другой – буржуазной пошлости, высмеиваются автором (Папа'-Силен). Линия сатиров не только комически снижает высокие страсти героев (как в античной традиции), но и акцентирует их (романтический конфликт «художника и обывателя» здесь достигает наивысшего развития). Художник у Анненского – «сверхчеловек», «мученик познания» (с ним связаны мотивы соперничества с богами, любви к богине). Однако художнику, вступившему в состязание с музой, открывается красота мира, превосходящая создания его искусства; мир, наделенный высшими ценностями, обретает смысл. Эстетическая красота мира становится залогом его этичности, предопределяет нравственное преображение героя. Фамира сам карает себя за «сверхчеловеческое» дерзание (выжигает себе глаза); автор акцентирует активный характер страдания героя. Художник у Анненского преодолевает в себе «сверхчеловека».

В «Фамире» Анненский, кроме того, преодолевает влияние Еврипида, формирует новый тип существования человека в мире. «Антидионисическая» трагедия Анненского полемична и по отношению к символизму: дионисийское забвение личности как путь преодоления индивидуализма не удовлетворяет поэта. «Стихийному» человеку символизма он противопоставляет личность, цельную в своей

ответственности. Пафос богоборчества вытесняется пафосом утверждения высших ценностей бытия, нравственных, гносеологических норм. Творческая эволюция Анненского осуществляется, по сути, по направлению от символистской этики к этике акмеизма. Ориентация на пластические искусства (в отличие от музыки у символистов), утверждение незыблемого положительного полюса бытия (определение пределов человеческого дерзания), установка на «выход в будущее через переработку прошлого», по сути, предваряют программные положения акмеизма.

Специфику эволюции драматургии Анненского можно определить следующим образом: с одной стороны, происходит увеличение доли современного в античной схеме (отмечено Г. Шелогуровой), особенно достижений психологизма. С другой стороны, трансформируются представления Анненского о «герое времени»: бунтарь, рефлексирующий человек Еврипида превращается в героя, познавшего и принявшего высокий трагизм мироздания, приближается к герою Эсхила и Софокла (от Меланиппы к Фамире). Автор усваивает этико-эстетическую систему античной трагедии (Эсхил, Софокл), выявляет в современнике человека античности доеврипидовского периода. Эволюция взглядов Анненского на античность идет по направлению к ницшеанскому прочтению творчества греческих трагиков (утверждение превосходства гармоничных мировоззренческих систем ранних классиков над «декадентской» трагедией Еврипида).

Таким образом, можно отметить, что специфика воплощения Анненским образа человека «рубежа веков» зависит от сферы авторского творчества. В лирике Анненского безраздельно господствует мироощущение декаданта; лирический герой поэта – утонченный, рафинированный художник-декадент (квинтэссенцией лирики поэта, на наш взгляд, является стихотворение «Его»). В критике, с одной стороны, обрисовывается тип «человека декаданта», выявляются его сущностные черты: ослабленная «воля к жизни», одиночество, рефлексивность (самоидентификация с мыслью) наряду с ослабленным личностным началом, доминирование эстетического восприятия мира над этическим и т.п.; с другой – намечаются пути выхода из этого состояния (через творчество, активное страдание), обозначается внутренняя тенденция «героя времени» (в данном случае – «человека декаданта») к самопреодолению. В драматургии прослеживается эволюция бунтующего героя (от «сверхчеловека»-«мученика познания» к художнику, преодолевшему в себе «сверхчеловека», признавшему высшую справедливость бытия). В целом, на наш взгляд, творческая система И. Анненского может быть рассмотрена как вариант преодоления культурного кризиса «переходной эпохи»

в результате актуализации инокультурных идейно-художественных традиций: Анненский погружает «героя времени» в контекст античной культу-

ры, моделирует тип «нового человека» путем приобщения «героя времени» к ценностной системе античной трагедии доеврипидовского типа.

Литература

1. Анненский И.Ф. Избранное. М., 1987.
2. Подольская И.И. Ин. Анненский – критик // Анненский И. Книги отражений. М., 1979.
3. Анненский И.Ф. Драматические произведения. Античная трагедия (публичная лекция). М., 2000.

М.Н. Климова

СЮЖЕТНАЯ СХЕМА «ВЕЛИКОДУШНЫЙ СТАРИК» И НАРОДНО-ПРАВОСЛАВНАЯ ДУХОВНАЯ ТРАДИЦИЯ

Томский государственный университет

Одной из самых распространенных и «вечных» ситуаций мировой литературы является, несомненно, «любовный треугольник» (муж – жена – любовник). Среди многих порожденных этой ситуацией фабул – забавных, драматических и даже «кровавых» [1], наше внимание в данном случае будет уделено самому мирному разрешению любовного конфликта. Ю.В. Шатин называет это решение «Прощенный любовник», определяя его так: «Жена уходит к любовнику, муж в силу идейных или нравственных соображений принимает изменившуюся ситуацию» [1, с. 61]. Такая формулировка изображает мужа лицом лишь пассивно-страдательным, что, на наш взгляд, не вполне соответствует реальному литературному материалу в произведениях отечественной словесности. Как нам кажется, весьма важным и даже сюжетобразующим моментом ситуации выступает также мотив возрастной дистанции супругов. Поэтому интересующая нас сюжетная схема в дальнейшем будет именоваться «Великодушный старик». Она может быть сформулирована как «Старик уступает возлюбленную молодому сопернику».

Типовой вариант этой сюжетной схемы по материалам русской литературы XIX–XX вв. представляется следующим. Исходная ситуация: старик / человек не старый, но многое переживший и опытный, женится / собирается жениться на молодой. Этому браку обычно предшествует или сопутствует духовное и нравственное воспитание героем его избранницы. Молодая женщина знакомится с другом семьи, тоже молодым человеком (нередко это ученик старика), они влюбляются друг в друга. Жена изменяет мужу или же молодые люди, любя друг друга, хранят верность долгу. Узнав о неверности жены / невесты, старик уступает ее сопернику и устраняется. Формы устранения могут существенно варьироваться: самоубийство или его инсценировка, уход мужа в монастырь или в странствия, наконец, развод, при котором муж берет вину

на себя. Дальнейшая судьба участников действия также имеет много вариантов. Новый брак женщины может оказаться счастливым или неудачным, а то и вовсе не состояться, различной бывает степень участия старого мужа в ее судьбе и его собственная жизнь, наконец, может раскрыться обман с мнимым самоубийством. Варианты развязки этой сюжетной ситуации достаточно разнообразны – от идиллии до драмы. Конкретные реализации обозначенного типового варианта рассматриваются нами в дальнейшем.

Подобное разрешение любовного конфликта в исследовательской литературе традиционно связывается с развитием идей эмансипации женщин, прежде всего с влиянием романа Жорж Санд «Жак» (1834, сокращенный русский перевод 1844). Подобное происхождение имеют такие обработки сюжетной схемы, как повесть А.В. Дружинина «Полинька Сакс» (1847) и получивший значительный общественный резонанс роман Н.Г. Чернышевского «Что делать?» (1863). Poleмические и пародийные отголоски последнего и именно по поводу данной сюжетной ситуации обнаруживаются, например, в произведениях Ф.М. Достоевского («Преступление и наказание» – Лебезятников и «Вечный муж» – Лобов) и Н.С. Лескова («Павлин»). Ю.В. Шатин в упомянутой ранее работе также ограничивает использование фабулы «Прощенный любовник» произведениями А.В. Дружинина и Н.Г. Чернышевского, прибавив к ним, впрочем, и «Вечного мужа».

Однако помимо зарубежного источника эта сюжетная ситуация имела в русской литературе и другие корни. На это указывает целая группа произведений отечественной словесности, переносящих действие в простонародную среду, куда идеи эмансипации едва ли успели проникнуть. «Простонародные» обработки сюжетной схемы «Великодушный старик» отличаются от жоржсандовских рядом существенных моментов, для выявления которых следует отметить сначала некоторые особенности