**«У ваших ног я признаюсь!»**

И. И. Мурзак, А. Л. Ястребов

В начале XIX века особую популярность приобретает жанр морально-бытового фельетона, отличный от множества литературных произведений по стилистике, но обсуждающий излюбленные жизненные и «романные» проблемы. Его фабула не претендовала на особую литературность, но основным требованием оставалась занимательность. Она достигалась не столько изощренностью стилистической манеры письма и тонким психологическим анализом титанических натур, а установкой на каталогизацию известных жизненных типов и ситуаций, выходящих за пределы компетентности высокой культуры. Трудно представить, что в момент возникновения фельетона, психологического этюда, поучения «как держать себя в обществе», читатель не делал разграничений между ними и той литературой, которая через некоторое время станет классической. Советы по гигиене брака, о «союзниках любовника», «о супружеском мире» и т. д. воспринимались с тем же упоением и послушанием, что Ричардсон, Руссо, Державин и Пушкин.

Это объяснимо интересом читателей к опыту, изложенному в форме развернутого событийными иллюстрациями афоризма, к которому приучили Европу французские моралисты, свободному от героических примеров античности, применимых исключительно на поле брани и в отеческих проповедях. Институт наставничества, в узком смысле, гувернерства был недоступен сословиям, составляющим основную массу западной читательской аудитории. Демократизм новых жанров распространялся на их содержание. Жизненные ситуации обобщались и классифицировались, предлагались разумные, исполнимые практически рекомендации. Советы можно было принимать или игнорировать, они не претендовали на литературную истинность, привычно трактуемую в качестве безапелляционной достоверности. Для России, имеющей в своем арсенале аналогичных изданий уже ставшее архаикой петровское «Юности честное зерцало», журнал «Полезное с приятным» (1769), изданный преподавателями Императорского Сухопутного шляхетского корпуса, «Модное ежемесячное издание» (1779) Н. И. Новикова, заботившегося, как и его предшественники, прежде всего о воспитании юношества, бальзаковская, к примеру, теория моды предстанет апокрифом, вывезенным с родины «французиком из Бордо». Безусловно, в России выпускалась литература о моде и о способах практического применения мудрости кокетства, но книги и журналы подобного толка основывались на западных представлениях о предмете прошлого века. В 1795 году увидел свет «Магазин для распространения общеполезных знаний и изобретений с модным журналом», а в 1802 – двухтомник «Искусство сохранять красоту». Сложно предположить, что категоричный назидательный тон их, пересыпанный старославянизмами и адаптированными для нравственных читателей завуалированными фривольностями, мог стать девическим чтением.

Пушкин в «Рославлеве» описывает события 1811 года. Отец героини «...был ветрен и прост», что дает возможность подозревать наличие в его библиотеке книг, отвечающих далеко не пуританским привычкам владельца. Полина хранит у себя ключ от библиотеки отца, которая «большею частию состояла из сочинений писателей XVIII века». Автор вкратце перечисляет круг чтения героини: «Французская словесность, от Монтескье до романов Кребильона, была ей знакома. Руссо знала она наизусть». Каталогизация книг завершается симптоматично: «В библиотеке не было ни одной русской книги, кроме сочинений Сумарокова, которых Полина никогда не раскрывала». Далее следует очень важное уточнение, указывающее на отсутствие различий между московской светской барышней и поместной дворянкой Татьяной Лариной – «Она... с трудом разбирала русскую печать и, вероятно, ничего по-русски не читала».

В России долгое время не было литературы для женщин и о женщинах, поэтому так активно прививался дух Франции, экзотические сюжеты которой, и исторические, и литературные, заставляли трепетать не одно юное сердце. Читательницам требовалась литература динамичная, занимательная, целомудренная, но не без прозрачных намеков, обещающая радость встречи с настоящим героем романа, а не с ходячим словарем прописных истин. Эти ожидания мало восполнялись «Пригожей поварихой, или Похождениями развратной женщины» (1770) М. Чулкова или «Обстоятельными и верными историями двух мошенников: первого российского славного вора, разбойника и бывшего московского сыщика Ваньки Каина... Второго французского мошенника Картуша...» (1779) М. Комарова.

В русской литературе не успевает укорениться традиция плутовского романа, нет и образа «севильского озорника», философская наполненность которого много объемнее сентиментально-просветительских персонификаций добра и зла. Отечественная культура в сравнении с западной поздно начинает интересоваться описанием ритуальных форм ухаживания, в которых так преуспел Дон Жуан Байрона. Тема искусного соблазнителя, способов и методов обольщения остается за пределами внимания русских писателей: героини русской литературы вплоть до конца XIX века изображаются целомудренно-доверчивыми и открытыми для любой обольстительной тактики. В деревенской глуши, где, по Пушкину, «для барышни звон колокольчика есть уже приключение, поездка в ближний город полагается эпохою в жизни и посещение гостя оставляет долгое, иногда и вечное воспоминание», любой севильский, петербургский «озорник» воспринимается самим Сен Пре или Вертером и при виде необычного и загадочного посетителя или соседа уже готово восклицание: «Вот он!».

Ожидая встречи с «ангелом-хранителем» Грандисоном, либо «коварным искусителем» Ловеласом, героини даже не подозревают о существовании Дон Жуана, более изощренного в науке страсти. Предположительно первое знакомство с Дон Жуаном происходит в «Обыкновенной истории» Гончарова. Лиза читает роман Байрона во французском переводе и мечтает о возлюбленном. Если бы русские писатели повнимательнее отнеслись к барочно-романтическому образу обольстителя, то их героини были бы более подготовленными к развязке роковой встречи и не так полагались бы на силу собственной нравственности и этических убеждений. Дон Жуан в западной словесности обычно присутствует в сюжете вдовы или опытной в любви женщины, часто его тема вторгается в сценарий светских отношений. Русская традиция, как правило, избирает иную ситуацию – женская невинность и уставший от амурных приключений «герой века». Словесный рисунок его поведения, отеческая назидательность тона подтверждают печальную славу его литературного предшественника и контрастируют с ней самозабвенной искренностью. Героиня страстно и наивно убеждена в благородстве избранника, тем более что все сентиментально-просветительские прецеденты дают возможность утвердиться в этих очень сомнительных надеждах.

«Отповедь» Онегина несет память пушкинского рассуждения с его донжуанской декларацией: «Чем меньше женщину мы любим, тем легче нравимся мы ей...», идентичной жизненной мудрости аналогичного персонажа Бальзака («...нас нежно любят только женщины, на которых мы мало обращаем внимания») («Эликсир долголетия»). Подобный тип поведения характеризует всех русских наследников философии Дон Жуана. Достаточно вспомнить Алексея Вересова из «Барышни-крестьянки», чьи задумчивость и нелюдимость были так привлекательны и так новы «в той губернии»: «Он первый перед ними явился мрачным и разочарованным, первый говорил им об утраченных радостях и об увядшей своей юности: сверх того носил он черное кольцо с изображением мертвой головы».

Основное действие сюжета обольщения вытекает из экспозиции. Героиня, заинтригованная слухами, настроилась на защиту девичьей твердыни чести, ожидает лишь встречи, которая неминуемо должна завершиться посрамлением обольстителя. Она упоена еще и мечтой, что ей первой удастся дать отпор, отомстить за поруганное достоинство предшественниц. Сознание высокой миссии настолько переполняет ее, что она теряет в этой эйфории самовосхищения бдительность и слишком поверхностно оценивает возможности объявившегося противника. Она и не подозревает, что игра уже начата, что стратегия сюжета несет гибель ей одной и что все ее приготовления к встрече и поединку на этой стадии развития фабулы лишь только вызовут особый интерес к объекту априорного неприятия. Все словесные и физиогномические фортификации, интуитивно воздвигнутые женским коварством, оказываются неиспользованными, силы, затраченные на их сооружение, подтачивают способность здраво рассуждать. Донжуаны прекрасно осведомлены о борьбе, происходящей в душе перспективного объекта их притязаний: «Женщины любят только тех, которых не знают... несколько раз ее (княжны) взгляд, упадая на меня, выражал досаду, стараясь выразить равнодушие» («Герой нашего времени»).

Известная романтическая сентенция «От ненависти до любви один шаг», встречающаяся в различных интерпретациях в романах Лермонтова, Тургенева, Гончарова, Достоевского, сомнительная по точности профанических измерений, выражает более констатацию устремлений, которые обязательно будут воплощены. Эффективная реализация афоризма иллюстрируется эмблематической кульминацией любовного диалога, когда один взгляд, одно слово вбирает в себя бесконечность ассоциаций и утверждает или разуверяет участников беседы в собственных подозрениях или уверенности. Словесное оказывается доказательством эмоции, повода для которой, казалось, ничто не давало: «Она посмотрела на меня пристально... и опять впала в задумчивость: явно было, что ей хотелось что-то сказать, но она не знала, с чего начать: ее грудь волновалась...». Портретирование чувства завершается комментарием Печорина – «Она недовольна собой: она себя обвиняет в холодности... О, это первое, главное торжество! Завтра она захочет вознаградить меня».

Тематический комплекс Дон Жуана, являясь особой смыслообразующей системой, принадлежащей прежде всего барокко, предстает в XIX веке в стадии завершения. Романтическое развитие образа заключается не в равномерном воспроизведении эталона, а в насыщении его фрагментов новой семантикой, создании иного пространства его воплощений, происходящих из задачи локализовать бунтарский дух в рамках интимной проблематики, близкой читателю, с последующей целью либо развенчания, либо возведения в апофеоз высокой трагедии носителя чувства.

В романтизме происходит качественная метаморфоза образа. Освободившись от ветхой метафорики барокко и не восприняв философскую символику, характерную для немецких литературных школ, он художественно преобразовал повседневность, но остался в пределах литературы, не утратив так называемой «жизненной убедительности». Сюжет «Дон Жуана» в русской литературе приобретает то редкое качество, когда стирается граница между вымыслом и энциклопедическим справочником «что следует предпочесть и чего надо избегать», между условностью культурной схемы и мифологией повседневности.

«Дон Жуан» не входит в число обязательной литературы для чтения героинь. Он факультативен, но присутствует в характерах Онегина, Печорина, Рудина, в эмпирике их чувствования. Убедительность любого художественного открытия заключена в его способности утратить имя, стать анонимом, принадлежащим всем и просвечивающем в мыслях и поведении иных персонажей без обязательств указания авторства и прав родителя-автора.

Именно это происходит на почве русской художественной традиции, интегрирующей в образ рефлексирующего героя донжуанскую способность вербализовать природу чувств. Однако философско-эстетическая модель поведения обольстителя оказывается задействованной не полностью; писателями сознательно отсекается от героев способность материализовать логос, адаптировать высокую мечту к повседневности. Незавершенность, половинчатость реконструкции донжуанского сюжета в русской литературе приводит к переосмыслению традиции любовного конфликта, созданию ситуации открытого финала, когда любовное объяснение не приводит к ожидаемым героинями выразительным результатам. Рефлексирующий персонаж по своей воле оказывается лишним в гуманистическом развитии интриги, чувств, убеждаясь в собственной бесперспективности и неумении убедительно следовать тому, что с таким пафосом было им же произнесено.

В русской литературе очень сложно найти произведение, герой которого в процессе любовного ухаживания или объяснения проявил какую-либо изобретательность или отличился особой изысканностью в достижении цели. Ассортимент поведенческих моделей влюбленного не отличается фантазией. В разработке любовной темы русская культура не знает и не хочет признавать витиеватой восточной и куртуазной западноевропейской традиции, очень осторожно и ответственно избирая из них элементы, и только те, которые не могут поколебать нравственных приоритетов литературы. Смелость и находчивость Дон Жуана лишь намечается в сюжетах светской игры, настойчивость в достижении любовных задач, свойственная галантному веку французов, не характерна для героев, увлеченных мыслью, и просматривается исключительно в гусарских историях. Но они не исчерпывают ритуала проявления чувства; достаточно войти мотиву бегства девушки с проезжим офицером-молодцом в соприкосновение с темой маленького человека – вся возвышенная поэзия оборачивается драмой, подготавливая печальную перспективу героинь, решивших покинуть отчий дом. В фабуле бегства счастливой оказывается лишь чеховская «невеста», но сложно представить, что независимость приведет героиню к любви. Обоснованность данного предположения исходит из того факта, что русская литература так и не сформулировала бытийные контуры персонажа, достойного способной на смелый поступок девушки. Если, конечно, исключить персонификаторов авторских идей, убедительных иллюстраций умонастроений узковременных эпох.

Чацкий, Онегин, Рудин, Болконский в своем текстовом поведении проявляют качества, позволяющие рассматривать их в металитературном контексте. Для сравнения: Ромео, Отелло и др., отмеченные максимально конкретным типом активности (любовь, ревность), выражают вневременную идею, ассоциируясь исключительно с ней, мифологизируются культурами в конкретике репрезентаций. Мавр совершил жестокий поступок; на этом его текстовое существование, прекращается, он не может, выстрадав содеянное, отправиться, к примеру, в паломничество. Онегин же объяснился в любви, получил отказ и... уехал путешествовать. Структура любовной коллизии вписана в общую систему событий произведения, реальность и культуру. Чувство организует, привносит занимательность, адаптирует к читателю роман, но не исчерпывает его основного идейно-тематического комплекса.

Образовательные установки русской литературы выражаются в теме обучения героями века наивных провинциалок, восторженно внимающих и боящихся поднять глаза на упоенного собственным благородством проповедника. Создается странная ситуация: герой-идеолог не может быть носителем более одной сильной эмоции. Хандра, разочарование, одиночество заставляют рассуждать, и признание напоминает опыт самопостижения; даже когда слова любви произнесены, это не означает, что они станут побудителями действия. В этом заключается трагическая судьба большинства героинь, которые неверно истолковывая услышанное, пребывают в наивной уверенности в тождественности слова поступку. Робкое выдвижение последующих и небезосновательных требований к убедившему в необходимости что-либо делать избраннику приводят к разочарованию. Герой, будучи уверенным в самодостаточности слов, теряет ощущение ситуативной реальности, становясь заложником собственной идеи, оформленной языком страсти. Героини Пушкина, Лермонтова, Тургенева готовы разделить со страдальцем его трагическую участь, но роль, им отведенная, – слушать и поражаться титанизму патетических страстей. Это не может не сказаться на последующих литературных и жизненных историях, когда в 60-е годы в моду культуры и повседневности вошло бегство девушек из родительского дома с актерами. Им (актерам) лучше, чем кому бы то ни было, известно искусство убеждать и умение производить впечатление.

Не менее важна для понимания любовного конфликта в русской литературе сложная текстовая ситуация, в которой персонаж понимается не столько участником конкретной фабулы, а единицей переживания всего интертекстуального единства культуры. Достижение конкретного результата становится не столь важным; герои оправдываются в самом процессе реконструкции символических доминант литературы. Тема «русский человек на "rendez-vous"» стала уже общим местом отечественного романа. Герой приходит на свидание и в момент решительного объяснения ведет себя неожиданно странно, что не соответствует, например, активности персонажей французской или английской литератур в подобных ситуациях. Вместо того, чтобы торжественно взять девушку за руку и разразиться очередным монологом-клятвой в вечной любви или объяснить собственную индифферентность не лишенными самооправдательного лицемерия отсылками на мировую скорбь, злосчастный рок, жестоких родителей и т. д., т. е. сделать первый шаг к гуманистической утопии автора, русский влюбленный поспешно покидает садовую скамейку, парковую беседку, бальную залу, оставляя в недоумении читателя, вроде бы привыкшего к самым экстравагантным поступкам героя, и бедную девушку, первой признавшуюся в любви, чья душа настолько заполнена чувством, что места для интерпретации умственной болезни избранника уже не остается.

Проблему любовного дезертирства в русской литературе можно объяснить определенным социобиологическим статусом персонажей, их пребыванием на стадии постоянных метаморфоз. Гоголевское описание Плюшкина – («и не мужик, и не баба») развивает мифологические принципы конструирования образа Чичикова («не красив, и не дурен собой...») и Манилова («ни то, ни се»), подготавливают почву для асексуальности, традиционно ассоциирующейся с темой старости. Пожилое и рефлексирующее сознание героев более располагает их к рассуждениям об идеалах или потерянном смысле существования, нежели к реализации конкретных бытийных задач. Персонаж русской литературы вынужден самостоятельно формулировать и экспериментально, на своей судьбе, испытывать символические императивы культуры. При отсутствии автора-просветителя, неизменного проводника-комментатора смыслов английских и французских романов, друга – наставника героев и читателей действующее лицо в русской словесности, если и объясняется, то исключительно в контексте психологической нетождественности. Автор намеренно усложняет ситуацию выбора, предлагая герою и читателю самим его сделать. В этой системе повествования отсутствуют правила, все выстроено на альтернативах. Участникам сюжета – любовному инициатору и жертве самообмана – до встречи не с кем было поделиться жизненным опытом, переживаниями, а главное, они интуитивно ощущали потребность в ком-либо, кто мог бы выступить в качестве альтер эго, отмеченный идентичным этико-философским знаком.

Предоставленные самостоятельным формам самореализации персонажи пребывают в поисках существа, с которым можно было бы заключить перемирие, компенсировать тем самым тотальное противостояние миру. Женщина в русской литературе оказывается именно таким даром судьбы, она готова с радостью или покорным смирением разделить предлагаемые драматические обстоятельства, лишь бы уйти от надоевшей обыденности. За редким исключением кому-либо из персонажей удалось перспективно и действенно развить картину гипотетических испытаний; обычно находились убедительнейшие причины – от смерти до банального обмана, – чтобы прогнозируемая в сюжете объяснения в любви реальность превратилась в щемящее воспоминание.

В западной культуре преобладает мужское начало, в сюжетном мире произведений русской литературы доминируют женские образы, полемизируя со скромным местом, занимаемым в социальной реальности. XIX век увлекается спором о равноправии полов, делает драматическое признание о зависимом положении женщины. Созидание равенства мыслится писателями в аспектах любви и товарищества. Дружеские отношения, предлагаемые героиней, становятся распространенным мотивом произведений, отражающим попытку внутри романтической эстетики поведения обнаружить художественное подтверждение необходимости эмансипации прекрасного пола. Романтики уравнивают персонажей по функционально-сюжетной действенности, наделяют их равными правами и возможностями в достижении счастья. Но обнаруживается и опасность; в процедуре раскрепощения героинь писатели не могут найти ту грань, которая отделяет свободу мысли и поступка от распущенности. В XX веке любое проявление самостоятельности привычно трактуется как естественное, но в пределах культур XVI-XIX веков многое из того, что впоследствии будет абсолютизировано как норма, кажется предосудительным. К одному из первых текстов, рисующих подобную ситуацию, относится «Юлия, или Новая Элоиза» Руссо. Автор предлагает героям эпистолярные отношения, перенося эротическую энергию на слово. Выбор жанра писем объясним не только тем, что слово оказывается даже не заменителем, а единственно возможным способом общения персонажей, но и тем, что герои к словам относятся более ответственно, чем к поступкам. Риторическое оказывается охранительным от экстремальных проявлений чувств. Если сюжет романа перевести в пространство воспоминаний, то поступки предстали бы воплощенными эмоциями и моралистическая тенденция уже не сводилась бы к апологии приоритета естественных побуждений, а была бы направлена на осуждение стихии любви.

У Руссо, а в русской литературе у Тургенева, Достоевского в отношениях между мужчиной и женщиной первичным оказывается не желание и даже не мысль об обладании, не они являются источником чувства, а размышление о свободе или несвободе его осуществления. Действующие лица примеривают костюмы непонятого гения, одинокого мечтателя, философа-мизантропа, но сюжет любовного объяснения или подтверждает, или опровергает истинность подобной самоидентификации, сохраняет или трансформирует изначальные представления героев о себе.

В романах «Преступление и наказание», «Идиот», «Братья Карамазовы» интенсивность эмоции проявляется в апологии самогрешности, многословные монологи проникнуты стремлением так организовать психологический дискурс, чтобы представить себя ответственным за порочность мира. Экстремальные проявления переживаний обусловлены ожиданием надвигающейся трагедии: «Тебя люблю, тебя одну, в Сибири буду любить...» – клянется Митя Карамазов Грушеньке. Любимая женщина воспринимается как этическая парадигма, средоточие чистоты в объекте, временно пребывающем в грехе; герои Достоевского убеждены, что можно осквернить тело, но не душу, и в этой уверенности апеллируют к априорной моральности, неизменяемой ни временем, ни обстоятельствами. Объект любви заполняется собственными представлениями о прекрасном, и в этой инсценировке истины находятся все участники диалога, а поступки, разрушающие идеальную концепцию, списываются на болезненность: «...вы страдали и из такого ада чистая вышли», – восклицает Мышкин, – «К чему же вы стыдитесь да с Рогожиным ехать хотите? Это лихорадка...».

Наличие идеальной духовности для героев Достоевского подразумевает ее перенесение на страдающую душу. Чистота девичества не может удостоверить бытийную выразительность героини. Предлагается культовое изображение порочной красоты, соответствующей модели восприятия персонажами самих себя. Установка на страдание как способ выявления собственной сущности побуждает реабилитировать героиню, прошедшую испытания, недоступные героям-мужчинам.

Портретирование любви к публичной женщине осуществляется публичными формами признания, когда участники предстают перед заинтересованными в исходе объяснения зрителями-комментаторами. Эстетическая кощунственность мизансцен («...При последних словах (Мышкина, обращающегося к Настасье Филипповне) послышалось хихиканье Фердыщенко, Лебедева, и даже генерал про себя как-то крякнул с большим неудовольствием. Птицын и Тонкий не могли не улыбнуться, но сдержались. Остальные просто разинули рты от удивления») состоит в соотнесении произнесения сакрального обещания и гротескного рецептивного отображения-реакции. Самопредставление, не комментируемое извне, присущее объяснению в любви девушке, может редактироваться лишь автором, не позволяющим себе озлобленных инсинуаций в адрес персонажа. В сюжете обращения к публичной женщине ситуация выведена из интимной автономности и инсценируется в соответствии с фарсовым ритуалом. Порочно-телесное и словесно-духовное, вынесенные на авансцену, освещаются как экспонат, который можно и нужно обсуждать и комментировать экспрессивными репликами, мимикой, жестами, негодованием или одобрением междометий.

Необходимость реакции на факт объяснения чувств проникает даже в эпистолярный жанр. Лиза Хохлакова, относящаяся к иному типу героинь, испытывает влияние мотива театрального «овнешнения» эмоции, в ее письме присутствует деталь, об этом свидетельствующая. Экспозиция ее обращения к Алеше отмечена традицией жанра («...я не могу больше жить, если не скажу вам того, что родилось в моем сердце, а этого никто, кроме нас двоих, не должен до времени знать»), указывающей на существование тайны двоих, но развитие данного тезиса не может происходить в отрыве от текстовой памяти публичного объяснения-исповеди: появляется еще один участник псевдодиалога, по-своему реагирующий на признание: «Бумага, говорят, не краснеет, уверяю вас, что это неправда и что краснеет она так же точно, как и я теперь вся».

Взаимопроникновение сюжетов разрушает привычную логику темы ревности в романах Достоевского, традиционно иллюстрируемую конфликтом порока и невинности: Аглая – Настасья Филипповна («Идиот»), Катерина Ивановна – Грушенька («Братья Карамазовы»), Катя – Наташа («Униженные и оскорбленные»). Любовь из понятия себя-созерцания переходит в категорию тебя-восприятия, дух, замкнутый до этого в себе, овеществляется, становясь публичным объектом. Сентиментальная стеснительность, романтическая таинственность упраздняются, таинство выставляется на всеобщее обозрение, и в цепи культурных приращений торжественная декларация чувств начинает восприниматься такой же естественной, как неозвученные слова любовных писем, попадая на территорию интимного откровения, и герой-мужчина начинает вести себя иначе, наученный опытом публичных декламации, он перестает описывать прелести возлюбленной, а истово отстаивает собственные представления по многообразным философским предметам. Романтизм уже внес свою деструктивную лепту в разрушение целей объяснения в любви. Возможность матримониальных отношений как-то перестает учитываться участниками диалога. В туманной перспективе видится счастье, а в практической – тюрьма и ссылка.

В сюжете объяснения прослеживаются две тенденции. Во-первых, он задается как антитеза свободы европейских романтических нравов, это не всегда осуществляется, но в идеале процедура моральных обязательств и этических условий видится основной. Во-вторых, порыв чувства облекается в риторику завещания. Почти все сюжеты признания представляют исповедь парадаксолистов, добросовестный пересказ страданий, каталог-эпитафию несбывшихся желаний и утрат.

Сама фактура объясняющейся в любви личности побуждает искать оправдания ее несчастий. Появившийся в литературе в облачениях «русской хандры» персонаж к середине века достиг изумительного мастерства в создании ситуации – учитель – воспитуемая, оратор – слушательница, непризнанный гений – смиренная почитательница – и в умелом ее режиссировании, корректируя сценарий «люблю – прошу вашей руки» на «люблю – но ввиду бесконечных причин жениться не могу» (Рудин, Волохов, Алеша Верховенский, Нехлюдов, Алехин, Лаевский...). Сделав одиночество и разочарованность своим вторым «я», он заставляет не только героиню, но и читателя сопереживать возвышенным страстям, и исповедь-проповедь обязательно возымеет свое действие. Покорная в приятии неизбежного слушательница будет далека от негодования и ощущения обманутости. Объяснение подобной ситуации заключается в том, что сама героиня не извлечена из сферы отношений, породивших рефлексирующее сознание; она, как и читатель, уведомлена в жесточайшем воздействии эпохи на несчастного, во всяком случае она интуитивно постигает причины его непохожести на окружающих и истоки эгоцентризма. Прощая и смиряясь, героиня созидает тем самым одну из ипостасей мифа русской женщины.

Онегин и Лаврецкий вымаливают любовь, стоят на коленях, осознавая всю торжественность момента и ответственность события, даже не самого факта признания, а более глобального; они находятся в сфере формирования национальной мифологии. Какие бы ни были сюжетные результаты, они прежде всего удовлетворительно соответствуют фабульным формулам культуры. Онегин отвергнут, но создается образ самоотверженной Татьяны; Лаврецкому отказано в чувстве – формируется тип тургеневской девушки. Каждое событие вписано в партитуру культуры, в соразмерность невидимых из конкретного произведения, но осознаваемых текстовой памятью этического, эстетического и философского начал, «случайность» события детерминируется общелитературной моделью.

Это вовсе не означает, что подобным трансцендентальным знанием обладает только русская словесность. Каждой национальной культуре присущи свои понятийные комплексы, организующие конкретные тематические построения. Однако отечественная художественная мысль и ее этические приоритеты во многом воплощаются и сконцентрированы в мотиве любовного объяснения, локальной парафразе мифа русской женщины.

В различных по тематике произведениях отмечается тождественное психологическое и риторическое поведение объясняющихся в любви персонажей. Двойственное состояние внутреннего мира, пограничность ситуации между мыслью и поступком вызывает эхолалический эффект в сцене признания. Анна: «Я не знала, что вы едете. Зачем вы едете?». Вронский: «Зачем я еду? – повторил он, глядя ей прямо в глаза...». Близкий тип преодоления отчуждения между участниками сцены любовного свидания – словесная беспомощность, косноязычие, обращение к местоименно-глагольным фигурам: «Наталья Алексеевна! – заговорил он трепетным шепотом, – я хотел вас видеть... я не мог дождаться завтрашнего дня. Я должен вам сказать...». Построение фразы у Рудина, как и у большинства героев русской литературы, является импликацией внутренних противоречий – эгоцентрической мысли («я») и жажды активной самореализации («хотел» – «не мог» – «должен»). Данные текстовые решения основаны на постоянной репродукции варьирующихся в пределах заданной доминанты речевых случаев, характерных для героев Пушкина, Тургенева, Толстого, Чехова.

Пушкин, а затем Тургенев дифференцирующим элементом композиции признания делают вынужденный диалог. Герой, уже получивший ответ, настаивает на повторении сказанного. Чувственное восприятие требует подтверждения в словесной сфере. Недоверие к слуху интерпретирует мотив неверящих глаз, что репрезентирует текстовую память о метафизическом неумении прочитывать знаки судьбы. Подобное соответствие, замещение сюжетных моментов указывает на синтез способов изложения и познания, объединенных в символической экспрессии сцены, столь необходимой для установления конвенции частного и приоритетного для культуры.

Можно заметить, что внутренняя архитектоника эмоций, развивается по вертикали не только в смысле задействованных многообразных реалий в структуре любовной клятвы (перечисление аргументов, доказательств фатальности чувства, система сравнений и убеждений...), но и в конструировании антитезы; любовь противопоставлена ряду явлений и понятий, которые отрицаются как незначащие, подтверждая центральное положение чувства. Герои аллегоризируют свое отношение к женщине, возводят ее в культ, наполняют символическим значением вечности. Классические образцы структуры пассажей интимной риторики воспроизведены Пушкиным в «Метели»: констатация – «Я люблю вас... я вас люблю страстно...»; объяснение причин – «Я поступил неосторожно, предаваясь милой привычке, привычке видеть и слышать вас ежедневно...»; обобщение/прелюдия основной темы, могущей разрешиться повторным признанием, либо послужить источником исповеди/разрыва – «теперь уже поздно противиться судьбе моей...». Композиция чувства не перегружена аллегориями, как это случалось в аналогичных по тематике текстах XVIII века, понятийная содержательность оперирует образами времени, повторяемости, судьбы, обеспечивающих гармонию между инстинктивным (показательный пример развития традиции из «Обломова»: «Нет, я чувствую... не музыку... а... любовь!» – тихо сказал Обломов... Ольга поняла, что у него слово вырвалось, что он не властен в нем и что оно – истина») и предопределенным.

Сюжет объяснения в любви как воплощения сверхтекстового знания культуры претерпевает неизбежные временные трансформации, оттачиваются в соответствии с актуальностью мыслительных знаков эпох фаворитные, кульминационные элементы, изощряется, т. е. намеренно схематизируется эстетика речевого исполнения; может быть даже отменена его вокализация (сцена за ломберным столиком в «Анне Карениной»), нивелируются или приобретают повышенное значение декоративные моменты. Чувственная покорность сопровождается эффектными мелодическими и смысловыми контрастами, романтическая техника исполнения признания сменяется быстрым темпом речи, приводя к неровному ритму и колоритной подвижности, выражающей эмоциональную напряженность; безукоризненность фразы разрушается вдохновенной симфонией переживаний. В движении сюжета сумма равноправных элементов складывается в функционально уравновешенное целое. Ощущение ограниченности возможностей любовного языка приводит к невербальному способу самопроявления (Чехов. «Степь» – рассказ счастливого человека), столь необходимому, чтобы уже в XX веке мог прозвучать в «Гранатовом браслете» Куприна гимн любви, освобожденный от равнодушия слов, которое ощущается в классических клятвах.

В XIX веке художественная способность текста и культурное знание читателя сталкиваются в парадоксе; первая – в поиске документальной достоверности изображения чувства обращается к стилистике психологического надрыва, и искренность начинает восприниматься аналогом истерической саморефлексии персонажа, выраженной хаосом разрушительных страстей. Второе характеризуется невозможностью проникнуть в смысл сказанного, слишком патетического, слишком насыщенного архаическими символами и эмблемами, чтобы быть воспринятым убедительной аттестацией завязки или развязки той истины, того сюжета, что свидетельствуют о феномене чувственного опыта постижения мира персонажем и его читателем.

Жестокая лапидарность формулы-признания «Я вас люблю» или ее инварианты «...люблю, как...» практически исчерпывают профанические формы жизненного воплощения чувства. Читателю необходим культурно-приемлемый, доступный для изучения словесный сценарий изъяснения страстей, независимо от века облекаемый в доступные для подражания стилистические конструкции и образы. Читатель не всегда чувствует обязательства подражать сюжету героя, во всяком случае осознает искусственность предлагаемого поведения, но языковые способы воплощения любви в художественных произведениях всегда воспринимаются как эталонные. Письмо Желткова является примером риторической процедуры, вмещающей и классические ритуальные схемы, и музыкальную эстетику символизма, и неоязыческую образность.

Экспозиция письма Желткова к Вере Николаевне позволяет говорить о феномене нарушения известного сюжета. Если раньше влюбленный герой означался кульминацией культурного бытия (он был художником, философом, личностью, в этико-эстетическом титанизме которой трудно усомниться независимо от знака, каким были отмечены его поступки – романтический злодей или воплощение самопожертвования), то купринский персонаж представлен в формах охранительно-пассивного поведения («Я не виноват... что богу было угодно послать мне, как громадное счастье, любовь к Вам»). Писатель осуществляет процесс намеренной объективации героя, задает его образ в плоскости, лишенной знакомой по романтическим произведениям полноты разнообразных ощущений. Желтков представлен функцией чувства, фрагментом жизни, приобретающей ценность только в соприкосновении с объектом любви: «Случилось так, что меня не интересует в жизни ничто: ни политика, ни наука, ни философия, ни забота о будущем счастье людей – для меня вся жизнь заключается только в Вас». Тематическая принадлежность купринского сюжета близким текстовым комплексам объясняет потребность комментария, призванного вывести ощущения из пространства романтического экстаза страсти – «Я проверял себя – это не болезнь, не маниакальная идея – это любовь, которую богу было угодно за что-то меня вознаградить». Мотив обреченности связан с пушкинским образом предначертанности («...то в высшем суждено совете, то воля неба...») события, но трансформируется генезис эмоции. Купринское объяснение адаптируется к новым культурным инстинктам и, соответственно, к новой организации философских концепций в их локальном аспекте: любовь – смерть.

Источником эмоции означен бог, однако его происхождение и контекст его присутствия в исповеди, ситуации, им детерминированные, указывают на неоязыческую схему. Христианство с его идеей служения абсолютному началу выражается в лейтмотиве «Да святиться имя твое», однако это лишь элемент декорации пантеистической картины всепоглощающего порыва. Сама история любви Желткова есть не что иное как живописание языческого мира с соответствующими его атрибутами: чувство фетишизируется: «...самое дорогое, что у меня было в жизни: вот платок... Вы его забыли на стуле на балу. Вашу записку... Программу художественной выставки, которую Вы однажды держали в руке...».

Поведение персонажа может быть прочитано в системе эмблем романтизма – материальные знаки чувства, столь бережно хранимые, любовная магия, связанная с ритуалом сожжения знаков воспоминаний, но обнаруживается и движение сюжета объяснения в любви в сторону иных философско-эстетических явлений, к неоязыческой стилистике самопроявления. В итоге к узнаваемой действительности приращивается априорная природность импульсов и вытесняет даже намеки на доступную идентификации реальность, которая становится лишь фоном вневременного существования персонажа. Привычные типы объясняющегося в любви – «лишний», «рефлексирующий», «идеологический» – и сам ритуал признания, апробированный на их примерах, уступают место бескорыстности переживания, не нуждающегося в ответе или отблагодарении. Качественное преображение классического сюжета вызвано потребностью синтеза в одном действующем лице кульминационных явлений литературной типологии; создается новый ритуал объяснения, его суть в тотальном пересмотре структуры самого конфликта, его освобождении от живописности социальных трагедий. Персонаж отождествляется с мифологической субстанцией, самодостаточной во всепоглощающем импульсе. Наступила новая эпоха культурного освоения темы, фабульный рисунок признаний Дон Жуана, Онегина, Лаврецкого, Рудина сменяется новыми риторическими формулами, соответствующими изменяющейся художественной и повседневной реальности.

**Вопросы для размышления и обсуждения**

**Гоголь. Многомерность космического мышления**

Особенности романтического метода «Вечеров на хуторе близ Диканьки»:

а) символический смысл остановки танца и мотив скорби;

б) манера безлично-поэтического повествования;

в) романтическое двоемирие в системе гоголевского цикла;

г) традиции русского вертепа и карнавальная природа цикла;

д) «нефантастическая фантастика». Тема ужаса, страха.

Тема безумия в «Петербургских повестях»:

а) вещная метафора и ее реализация на уровне сюжета;

б) алогизм повествования, формы гротеска, абсурд как выразители идейной позиции автора;

в) темы власти денег, смерти, гибели искусства. Морализаторский пафос Гоголя.

Духовное омертвение человека. «Мертвые души»:

а) ориентация на архитектонику «Божественной комедии»;

б) жанровое своеобразие «Мертвых душ»;

в) характер обрисовки персонажей. Марионеточность образов;

г) дорога как композиционный лейтмотив повествования;

д) место лирических отступлений в структуре поэмы;

е) поэтика абсурда; гротеск, мотив уподобления человека животному;

ж) художественная логика образа «птицы-тройки».

Гоголь и Булгаков.

**Список литературы**

Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. – М., 1959

Машинский С. И. Художественный мир Гоголя. – М., 1971

Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. – М., 1978

Ерофеев В. В. Гоголь и Флобер. Гоголь и мировая литература. – М., 1988