

## КРИЗИС «МИКРОМИРА» В РУССКОЙ ПОВЕСТИ РУБЕЖА ВЕКОВ

Если принять гипотезу, согласно которой повесть вообще строится на сюжете испытания, то в литературе 1890-х – 1910-х гг. среди относящихся к этому жанру произведений можно выделить несколько возможных *типов* сюжетообразующих *ситуаций испытания*. Один из них – *испытание «социума»*. В данном случае мы имеем в виду кризис замкнутого локуса или среды. Но изображенный локальный мирок и характерный для него герой или целая группа равноценных, также соответствующих ему персонажей представляет за весь национально-исторический мир – Россию в момент переживаемого исторического кризиса.

Сопоставительный анализ написанных и опубликованных в эту пору повестей разных авторов, с такой точки зрения, насколько известно, еще не предпринимался. Между тем, он может представлять существенный интерес для исторической поэтики. Создание образа национального мира как целого в один из поворотных моментов его исторической судьбы – традиционная задача классического русского романа от «Евгения Онегина» до «Братьев Карамазовых». Но рубеж XIX–XX веков – эпоха, которая в истории жанра, по сравнению с огромной продуктивностью и мощным влиянием его в предшествующее и последующее двадцатилетия, была, в сущности, безвременьем. Поэтому повесть берет на себя его функции<sup>1</sup>. Для большой эпической формы универсальность изображенного мира органична: она осуществляется посредством сочетания эмпирического многообразия жизни с проникающим единством важнейших противоположностей бытия<sup>2</sup>. В отличие от романа повесть создает не прямой, а иноска-

зательный – метонимический – образ универсума. Национально-исторический мир в ней отражен в микромире.

Теоретически возможны два варианта ситуации его кризиса и испытания: а) внутреннее самораскрытие и саморазоблачение («Деревня» и «Суходол» И. Бунина, «Лебединые клики» Б. Садовского, «Неуемный бубен» А. Ремизова и «Городок Окуров» М. Горького) и б) раскрытие кризисной природы социума с помощью внутренне чуждой ему, как бы «вне-социальной» («Человек из ресторана» И. Шмелева), а то и вообще «вне-жизненной» («Голубая звезда» Б. Зайцева) точки зрения персонажа. Анализ сгруппированных таким образом текстов может выявить типологически значимые свойства произведений<sup>3</sup>.

## 1

«Неуемный бубен» (1909) в целом создает портрет героя на фоне Города. Герой представлен как «городской» (тем самым и общерусский) тип. Время же, как выясняется, кризисное. Потому сюжет заключается в том, что герой перестает совпадать с Городом (или наоборот).

Вначале Иван Семеныч Стратилатов выражает прошлое и настоящее своего хронотопа. Не случайно сходство его фамилии с именем святого, чудотворная икона которого особо почитается в городе, – Федора Стратилата и вообще одинаковый *статус* героя с различными городскими достопримечательностями. Главное же историческое (национально-историческое) содержание персонажа – сочетание («скрещение») религиозности и верности преданиям (а заодно и начальству), с одной стороны, и непреодолимого влечения к похабщине и скабрёзностям, с другой. Одно «гармонически» (на самом деле гротескно) соседствует с другим. Не случайно в центре литературных увлечений героя – «Гаврилиада», т.е. травестированное Евангелие.

Серия маленьких историй раскрывает *готовый* тип, освещение же его «общим» (городским) сознанием не меняется. Отсюда кстати и способ

изложения – сказ, включающий в себя массу повторов (они создают канву – нечто обязательное для исполнения и допускающее все новые вариации).

Главное событие – повод для *расхождения* между героем и Городом. Стратилатов обижает действительно гармоническую натуру – сестрицу Матрену (подобие Хромоножки в «Бесах»): в этом смысле – своего антипода. В ней, как и в нем, но не в гротескном взаимопревращении противоположных начал, а в границах естественности и цельности сочетаются искренняя набожность и сексуальность. А Стратилатов ее обличает. Это свидетельство замкнутости его сознания, отсутствия в нем способности к *самосознанию*. Отсюда необходимость встречи и столкновения с зеркалом (ср. историю о двойнике)<sup>4</sup>. Но при этом Матрена – настоящая, а он, как выясняется в итоге, – *маскарадный* (своеобразный вариант исконного и натурального самозванства) – тема, немаловажная для тех же «Бесов».

Сквозная и главная проблема повести – вопрос о *подлинности* и в этом смысле реальности Стратилатова. Неизвестно его происхождение; неясно, крестили ли его. Вся его «неуемность» – непрерывное стремление доказать собственную *реальность* самыми разными способами: акцентированием своей *телесности*, здоровья и повышенной сексуальности, своей зажиточности; рассказами о себе, своей начитанности, своем собирательстве; пением. Но чувство собственной нереальности и заменимости оказывается неустранимым: отсюда история с Двойником (сам себя принимает за другого, а в результате – изгнание жены по подозрению в измене) и сны о самозванстве.

Конечно, тут много литературного, причем почерпнутого из самых разнообразных источников<sup>5</sup>: гоголевский сказ, персонажи Щедрина (Головлев-отец и даже герой «Истории одного города» Архистратиг Стратилатович), Голядкин Достоевского и, как уже говорилось, мотивы «Бесов». Если не учитывать логики сюжета, складывается впечатление, что целью

автора было создать «систему зеркал, многократное отражение в которых центрального героя повести служит созданию стереоскопического эффекта, имеющего целью поддразнить читателя мнимым сходством и сущностным различием Стратилатова и его литературных двойников»<sup>6</sup>. Но с точки зрения сюжета, важнее других подобий гоголевский же Башмачкин: акцентированы переписывание бумаг Стратилатовым и гибельность для него перемен. Начинается все с того, что никаких перемен в жизни героя никогда не было; но брак с Надеждой – как покупка шинели. Весь прежний уклад жизни рушится.

Однако проблема собственной нереальности героя литературно нова. Возможно, именно стремлением «воплотиться» и вызван замысел героя жениться на шестнадцатилетней девушке – нечто вроде подражания «Гаврилиаде», по тонкому наблюдению Г. Слобин<sup>7</sup> (на наш взгляд, для автора это одновременно и своеобразная травестия идеи жизнетворчества).

Итак, *событие испытания одновременно героя и Города* (указаны признаки исторического кризиса: революционеры). Раскрывается сущность и того, и другого. Но внешне происходит возврат к началу: возникает сюжетная закругленность. И поскольку присутствует второй план изображения, вся история имеет притчеобразный облик.

Стилистически близок повести Ремизова «Городок Окуров» М. Горького (1909), тогда как сближения его с бунинской «Деревней» с целью объявить едва ли не главной задачей автора идеологическую полемику с Буниным<sup>8</sup> представляются нам искусственными.

Изображенный здесь мир, с одной стороны, настойчиво подается как особенное, самобытное целое. Об этом говорит рамка: в первой фразе городок на фоне равнины сравнивается с «затейливой игрушкой на широкой сморщенной ладони»<sup>9</sup>, а финальной стук работающего где-то бондаря производит такое впечатление, как будто он «на весь город набивал тесный крепкий обруч» (122). С другой стороны, вся повесть представляет

собой ряд фрагментов – описаний и сцен, которые, на первый взгляд, никак не связаны друг с другом. В ней трудно прощупать сквозную фабулу: непонятно, от чего и к чему движется изображенная действительность, хотя она показана как часть исторического процесса. Упоминаются недавняя русско-японская война и произошедшая несколько лет назад перепись населения, а тревожное ожидание перемен, очевидно, связано с назревающими революционными событиями, причем текущее состояние в тексте прямо названо «смутным временем». Но исторические события происходят где-то далеко, как бы в ином мире, о котором только приходят слухи и газетные или телеграфные сообщения, а потом и эта связь прерывается. Перед нами замкнутый и глухой провинциальный быт. Однако, он – предмет не только авторского изображения. И отнюдь не главный предмет.

В этой связи большое значение имеет вступительная часть – описание города и нравов, включая «Фелицатин райшко», за которым следует рассказ о разговорах «думающих людей Заречья» под ветлами, на берегу реки против городского бульвара, на темы «общие, фантастические и выходившие далеко за пределы жизни города Окурова» (14). Знаменательна эта ситуация наблюдения за жизнью обитателей Шихан издали и со стороны при обсуждении такого рода тем. Для автора важно *самосознание* персонажей, их осмысление городской жизни в целом и собственной, в частности. Отнюдь не случайно «думающими» оказываются зареченцы, а не обитатели лучшей и официальной части города: первые практически вне-социальны, лишены определенного статуса и дела, а потому и заинтересованы в разных вопросах – вплоть до «общих и фантастических». В этом изображении философствования как главного жизненного дела обитателей социального дна, а вовсе не в босячестве, и заключалось то открытие Горьким «нового материка духовного мира», о котором возвестил Мережковский<sup>10</sup>.

Мещане Окурова хотят знать, что такое Россия и Москва, каковы их собственные место и роль в судьбе России. Оказывается, что страна, в сущности, – уездная, а Москва – словно бобровая шапка у человека, у которого нет приличной одежды и пусто в карманах. Но точно таково же соотношение Заречья и Шихан, правда, не количественное, а качественное. Все, что происходит в повести – *проверка* взаимосвязи Москвы и провинции в современной русской истории «на материале» взаимоотношений двух столь разнородных частей городка Окурова<sup>11</sup>.

В основе сюжета наряду с этим противоречием лежит и другое: взаимосвязь и в то же время расхождение между индивидуальностью и массой, толпой. По словам одного из главных носителей окурковского самосознания, Тиунова, «одинокое-то люди и есть самые лучшие, верные слуги миру». Сам он – местный по происхождению, но по жизненному опыту – чужой, много постранствовавший и испытавший, в наибольшей степени представляет взгляд окуровцев на собственную жизнь извне. Двое других – поэт и нескладный, некрасивый чужак Сима Девушкин и кулачный боец, красавец Бурмистров – люди, не по своей судьбе, а именно по своим возможностям резко выходящие за пределы средней нормы, явно друг другу противопоставлены. В одном сочувствие к своим землякам и сострадание к ним сочетаются не только с неизбежной внешней отчужденностью, но и с внутренней независимостью и неспособностью в чем бы то ни было отступить от правды (отсюда – уважение к Симе чужого Окурову человека, дворника Четыхера). В другом непреодолимая потребность во всеобщей любви к себе соединена с необычайной нравственной пластичностью и органическим актерством, готовностью играть любую роль, которая может здесь и сейчас приковать внимание и обеспечить поклонение зрителей. В этих персонажах городок Окуров и проходит проверку историческим кризисом.

Первое событие, показанное не как одно из типичных и повторяющихся, а в качестве однократного и датированного, отнесенного к настоящему – явка Бурмистова к исправнику и его донос на Тиунова. После нового рассказа о неоднократно бывавшем идет и новое событие: сближение Симы с Лодкой, что как бы приравнивает его к Бурмистрову. Оба имеют славу. И это связывает их не только с Заречьем, но и с Шиханом, т.е. с собственно городом («Слава Симы Девушкина перекинулась через реку»). Сюжет и представляет собою реализацию взаимосвязей социальных сил (обнаруживается, что доктор Ряхин, похожий на Тиунова, и Коля-телеграфист, напоминающий Симу, также способны обсуждать «общие, фантастические вопросы») и взаимоотношений главных героев. На этой основе происходит становление общего, как будто лишь явленного разными гранями в различных персонажах, «городского» самосознания и *испытание* его, которым оказывается предчувствуемый с самого начала бунт.

Обитателям Окурова в результате стечения исторических обстоятельств на недолгое время дана свобода («Разрушена теснота наша, противрайся народ, как хочешь»). И вот оказывается, что с этой свободой совершенно не справляются в первую очередь самые жаждущие ее люди. Лозунг «дайте человеку воли, пусть он сам видит, чего нельзя!» вполне естественно оборачивается бессмысленным бунтом и убийством. Как говорит Артюшка Пистолет, «Чего делать будем со свободой? – вот где гвоздь!». И в то же время вторжению перемен город сопротивляется, полностью порывая свою внешнюю связь «с жизнью родной страны»: «Вся жизнь городка остановилась пред невидимой и неосязаемой преградой» (81, 84, 87, 96).

Это противоречие между стремлением к свободе и враждой к ней и выражается в финальном общении и конфликте Бурмистрова с толпой: в его театральном покаянии, которое неожиданно переходит в новое обви-

нение «смутьяна» Тиунова, в новое торжество «героя» над людьми, а затем – у собора – в развенчание его человеческой массой, «землей»: «Площадь была вымощена человеческими лицами, земля точно ожила, колебалась и смотрела на человека тысячами очей» и далее – «ему все казалось, что земля сверкает сотнями взглядов и что он идет по лицам людей» (119, 121).

Конечно, вся совокупность выделенных нами мотивов восходит к Достоевскому<sup>12</sup>. Об этом говорят эпиграф к повести, фамилия Симы, а также его роль чудака, в котором удивительным образом и выражается дух времени, тогда как всех остальных «точно ветром отнесло в сторону», как замечено в романе «Идиот». Тема испытания города и героев *бунтом* вместе с фигурой красавца и силача (озорника и разбойника) Бурмистрова – своеобразный отклик на сюжет «Бесов». В обоих произведениях присутствуют мотивы *убийства юродивой (или юродивого)* и *самоубийства*, осуществленного или всего лишь возможного («удавлюсь»); герой у обоих авторов – Самозванец (Иван Царевич и отчасти Антихрист – «на пропятие идешь»). Но герой Горького на самом деле, конечно, – подобие лишь Федьки Каторжного, а не Ставрогина<sup>13</sup>.

В большей степени неожиданным для «Городка Окурова» представляется отклик на другой русский роман о национально-историческом кризисе и о «новом человеке». Один из эпизодов повести начат фразой о том, что Сима любил сидеть на холме у дороги; сидел и «немотствуя, чутко слушал, как мимо него спокойно и неустанно течет широкая певучая волна жизни...» (47). А в XXVI главе романа «Отцы и дети» сказано, что Катя часто сидела в саду, на скамье портика и предавалась тому ощущению полной тишины, «прелесть которого состоит в едва сознательном, немотствующем подкарауливанье широкой жизненной волны, непрерывно катящейся и кругом нас и в нас самих»<sup>14</sup>.



Теперь обратимся к такой разработке ситуации кризиса современной автору России, когда действительность дана с необычной для его участников точки зрения. Одним из произведений этого рода представляется повесть И. Шмелева «Человек из ресторана» (1911), другим – «Голубая звезда» Б. Зайцева (1918).

В структуре первого из названных произведений легко различаются два аспекта: сюжетный (история жизни, вернее – части жизни) героя и сам процесс рассказывания. Сосредоточенность читателя только на предмете изображения и связанной с ним социальной проблематике<sup>15</sup> вряд ли соответствует авторской воле. Исповедальный рассказ происходит в настоящем, и это рассказ об открытии правды, а уже в ее свете изображено прошлое. Правда эта («сияющая») связывается со словами старика, который торговал «теплым товаром», об опоре добрых людей на Бога<sup>16</sup>. Тем самым и предмет рассказывания меняется: жизнь – та ее часть, о которой рассказано, – процесс постижения истины, так что все события – толчки и этапы на пути к пониманию смысла жизни. А результат – «проникновение насквозь» (153): «У меня результат свой есть, внутри... Всему цену знаю. Ему ли, другому ли...» (154).

Таким образом, сюжет имеет двойственный вид и двойную функцию. С одной стороны, это рассказ о потерях. Это крушение обывательской мечты о благополучии, нажитом не слишком почетными трудами, о собственном доме и покойной старости. Герой всего или почти всего лишается (восстанавливается, и то отчасти, лишь его сомнительный социальный статус) – привычного положения, квартиры, семьи: «И как раскидал кто и порастащил все в моей жизни» (149). В то же время он выдерживает испытание деньгами, находит взаимопонимание с сыном и дочерью, получает внучку – новый свет в его жизни. Все это похоже на «обратный» вариант притчи об Иове: «И вот когда я был в таком удручении и проклял

всю свою судьбу и все, проклял в молчании и в тишине... проклял свою жизнь без просвета, тогда открылось мне как сияние в жизни. И пришло это сияние через муку и скорбь» (145).

С другой стороны, в ходе событий герой самоопределяется нравственно и переоценивает людей (полюса представлены его другом Кириллом Саверьянычем и его сыном), с которыми связан и за которыми постоянно наблюдает. Происходит внутренний поворот от почти безоговорочного уважения к власти и деньгам, от почти неограниченной мимикрии к гордости за сына и уважению к противникам власти. Среди существенных событий – самоубийство Кривого и его двойственное поведение (86), су-масшествие Черепихина.

Сюжет повести, как нам представляется, спроецирован на толстовскую традицию. В тексте и прямо идет речь об этом писателе: «очень резко пишет в книгах и по справедливости», а «ведь у нас вся жизнь проходит в глазах, жизнь очень разнообразная» (38)<sup>17</sup>. Но мы имеем в виду своеобразную перспективу, которую использовал Толстой в «Холстомере»: изображение человеческой жизни с «иночеловеческой» точки зрения. Такова у Шмелева точка зрения «человека» из ресторана, т.е. того, кто в глазах общества не является человеком. Но по своей стилистике повесть близка произведениям Достоевского, а именно – исповедальным рассказам таких персонажей, как Мармеладов<sup>18</sup>.

Лакей, по словам героя, – *роль*, которая полностью поглощает человека («А лакей – он весь в услугу должен обратиться, и так, чтобы в нем уж ничего сверх этого не было»). Но именно такой метаморфозы с ним и не происходит. Оставаясь внутренне человеком, он видит все окружающее таким, как если бы оно ничем не прикрывалось.

*Именно с его точки зрения и в условиях ресторана* раскрывается изнанка жизни: «Иной раз со всеми потрохами разворачивается человек, и видно, что у него там за потроха, под крахмальными сорочками» (38).

Ресторан здесь подобен аду: «А небо все-то звездами усеяно... И так там хорошо, и далеко, и тихо, а у нас – ад». И тут же: «а тут огни и блеск играет. Даже удивительно, как в волшебном царстве» (70). Инфернализация ресторана идет, видимо, от символистов<sup>19</sup>. Одновременно он и театр, а точка зрения героя близка позиции шута и дурака (взгляд на зрительный зал «оттуда»): «...а в залах действуй, как все равно на театре. Особенно в ресторане, который славен. Ну, прямо как на театре, когда представляют царя или короля или там разбойников» (92). И гости ресторана в таком «перевернутом» освещении предстают «холуями и хамами» (57); но переворачивает ведь любое зеркало. Наоборот, у них самих – не то зрение: «Вот какое зрение у них!» (67). И всю свою жизнь в целом герой сравнивает одновременно с театром и с рестораном: «И вся-то жизнь моя – как услужение на чужих пирах... И вся-то жизнь – как один ресторан» (133).

Таким образом, и здесь, как, например, в рассмотренной выше повести А. Ремизова, испытанию подвергается герой вместе с изображенным миром; но у Шмелева последний показан всецело в кругозоре героя и проходит поэтому своеобразную проверку на соответствие человечности.

Заметная и чуть ли не отличительная особенность повести Б. Зайцева «Голубая звезда» – отсутствие сюжетного стержня. Изображен процесс перемен в отношениях – дружеских и отчасти любовных – нескольких людей. События тяготеют к двум центрам, которые разобщены. Но все персонажи связаны через знакомство с Христофоровым и интерес к нему. Особенность же этого персонажа как раз в том, что ему интересны люди вообще. Единственный внешний (событийный) итог – решение Машуры отказаться от Антона. Но в том-то и дело, что для этого нет видимых оснований. Есть только чувство, что это – не настоящее. А «настоящее» она почувствовала с Христофоровым, хотя с ним и невозможна телесная близость. Другие итоги кажутся случайными: таковы смерти Никодимова и Ретизанова.

Видимо, дело здесь не в событиях, а в способе их освещения. Изображение ведется изнутри целого ряда персонажей (призмы меняются). Но господствует – не фактически, а как тип и в качестве наиболее глубокого и адекватного, при кажущейся странности, отношения к жизни – точка зрения одного героя, Алексея Петровича Христофорова. Близость автору объясняет поэтический характер этой точки зрения: любовное, но незаинтересованное (внепрактичное) созерцание жизни. Анна Дмитриевна называет Христофорова «поэтом».

В изображенном жизненном процессе нет ничего необычайного: времена года и будничные занятия по *сезонам* (это слово – в самом начале). Сопоставляются город (зимой) и деревня (летом); светское времяпровождение и церковные службы, праздники. Но важно, что люди все время чувствуют ограниченность этой жизни (и прямо об этом говорят<sup>20</sup>). Во многом такое ощущение возникает благодаря частому контрасту комнатного быта и мира природы. Последний видится иногда очень близко, детально; но бывает, что и очень далеко – звезды. Устойчиво общее для всех чувство жизни перед лицом Высшего: бесконечности, Бога, смерти. Обычная жизнь поэтому представляется *призрачной*: возникает чувство гостя, а не участника, тем более – хозяина на этом празднике.

Отсюда мотивы объяснения Христофорова с Машурой и его мысли на маскараде: «Не жизнь ли, человечество остановилось на распутье? Христофорову вдруг представилось, что сколь ни блестяща и весела, распущенна эта толпа, довольно одного дыхания, чтобы, как стая листьев, разлетелось все во тьму... Может быть, все сознают, что они – на краю вечности. И торопятся обольститься?» (347). А немного раньше о том же думает Ретизанов (342). Конечно, такое господствующее ощущение бывает в хронологически разные эпохи. Но все они – кризисные. Не случайно Анна Дмитриевна говорит о «несовременности» Христофорова и Ретизанова.

В условиях подобного кризисного мироощущения достаточно обыденные жизненные ситуации могут стать и становятся поводом для самоопределения либо раскрытия и столкновения разных жизненных позиций. Два узла отношений следующие: Христофоров – Машура – Антон и Никодимов – Анна Дмитриевна. Оба отражены (отчасти по контрасту) во взаимоотношениях Ретизанова с Лабунской. Чистота и бескорыстие одной стороны и самоутверждение за чужой счет другой – болезненное у Антона, беззаботно-эгоистическое – у танцовщицы. Или даже прямо циничское использование чужого чувства: у Никодимова, как и у Антона, «дурной характер». В итоге либо внежизненная чистота (Христофоров), либо эгоистически-низменная жизненность (Никодимов). С такой антиномией мы сталкиваемся также в повестях З. Гиппиус. Но в повести Б. Зайцева персонажи сами всё сознают.

Конечно, основные сюжетные мотивы отсылают читателя к Достоевскому. В первую очередь это относится к Христофорову. Он варьирует Льва Николаевича Мышкина. В самом начале героиня (Машура) цитирует по поводу Алексея Петровича некоего знакомого: «В нем есть священный идиотизм». И поправляет: «что он немного фантастический, это верно» (280). Комната героя сравнивается с кельей. Наряду с монашеским в нем подчеркивается и детское. В то же время он наделен всепониманием и особым, очень личным отношением к Христу. Отсутствие какого бы то ни было интереса ко всему суетному, к богатству сочетается в Христофорове с беззаботностью. Но в отличие, например, от равнодушной, в сущности, Лабунской такое отношение к жизни не мешает состраданию. С этим персонажем связан главный символ повести – голубая звезда. (Связь дана даже и в портрете: неоднократно отмечены голубые глаза, которые то и дело расширяются).

К проблематике того же автора относится и фигура другого чудака – Ретизанова с его «голосами-гениями». Никодимов сравнил его с Дон

Кихотом (и параллель эта поддержана текстом – портретом Ретизанова и платонической любовью к вполне земной танцовщице). Сам же Никодимов – офицер, бывший шпион, игрок и дуэлянт с чувством демонической скуки и обреченности (сон о лифте), с развратностью патриция времен упадка (подарил юноше-любовнику перстень с Антиноем) – напоминает таких героев Достоевского, как Свидригайлов или Федор Павлович Карамазов. Подобно им, этот персонаж знает себя во всем плохом, но выхода не знает и не ищет. Будучи циником, он испытывает раздражение при виде чужой чистоты, которая кажется ему навязчивым упреком. В обрисовке истории Анны Дмитриевны есть некоторое сходство с судьбою и с психологией Настасьи Филипповны («катала с офицерами по ресторанам», мучается от чувства вины и непрощенных обид, мечтает об «истинной любви» и хочет жертвовать собой). Соотнесенность персонажей и сюжета с произведениями Достоевского здесь вполне сознательна. В главе VIII гость Вернадских, профессор, заводит спор о Достоевском, причем Ретизанов говорит об «атмосфере ультрафиолетовых лучей всюду, где появляется князь Мышкин» (314).

Никодимов и Ретизанов даны как крайности: в этом их судьбы «разны и одинаковы» – по словам Алексея Петровича. Идеальность сближает Ретизанова с Христофоровым (и у первого отмечено детское в улыбке и синие глаза). Но есть и различие. Ретизанов видит в своей танцовщице «голубоватое эфирное существо, полное легкости и света». У Христофорова же такое существо – звезда все-таки, а не реальная женщина. Алексею Петровичу обычную жизнь с горней областью как-то удастся примирять, отнюдь их не смешивая. И это – нечто вроде урока, усвоенного Машурой. Что и отличает ее от Анны Дмитриевны, которая от своего неправильного выбора так и не оправилась.

В итоге событий Машура приходит к внутреннему тождеству: в ней нет уже «того двойственного и странного, в чем жила она почти целый

год» (371). У Христофорова возникает чувство единения не только с голубой звездой (она в конце даже переименована из Веги в Деву, т.е. как-то сближена с Машурой, но не наоборот), но и с землей («ноги ступали по земле, как по самому себе», 377). Это и создает ощущение «разрешенности», гармоничности.

Таким образом, перед нами повесть, а не роман. И при некотором сходстве с романами Достоевского все здесь дано в «оправе» авторского видения, которому близко лишь одно изображенное сознание, причем весьма необычное.

---

<sup>1</sup> О соотношении структур романа и повести см.: Тамарченко Н.Д. Теория литературных родов и жанров. Эпика. Тверь, 2001. С. 46–54.

<sup>2</sup> См.: Теория литературы. Т. III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М., 2003. С. 231.

<sup>3</sup> В предлагаемой статье от анализа некоторых из них (например, повестей И. Бунина и Б. Садовского) приходится отказаться, дабы не превысить допустимый объем текста.

<sup>4</sup> О мотивах зеркала и двойника в повести см.: Слобин Г.Н. Проза Ремизова 1900–1921. СПб., 1997. С. 100–102.

<sup>5</sup> О литературных истоках фигуры Стратилатова см.: Данилевский А.А. *Mutato nomine de te fabula narratur* // А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века. Блоковский сб. VII. Тарту, 1986. С. 137–149.

<sup>6</sup> Козьменко М. Алексей Ремизов // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 2. М., 2001. С. 357.

<sup>7</sup> Слобин Г.Н. Указ. соч. С. 91.

<sup>8</sup> См.: Михайлов О. И.А. Бунин. Жизнь и творчество: Литературно-критический очерк. Тула, 1987. С. 136–138.

<sup>9</sup> Горький М. Полн. собр. соч.: В 25 т. Т. 10. М., 1971. С. 7. Далее страницы указываются в тексте, в скобках после цитаты.

<sup>10</sup> См.: Мережковский Д.С. Грядущий хам. Чехов и Горький. СПб., 1906. С. 46.

<sup>11</sup> Ср. противоположное мнение: «...главным предметом изображения в “Городке Окурове” является не вся Русь, хотя бы и “уездная”, а лишь одна социальная сила – мещанство...» (Русская литература конца XIX – начала XX в. 1907–1917. М., 1972. С. 31).

<sup>12</sup> Мережковский утверждал: «Достоевский не имел никакого влияния на Горького. Босняка своего Горький взял прямо из жизни. Тем более поразительны психологические совпадения горьковских босяков и некоторых героев Достоевского». Но тут же: «Что у Горького “На дне”, то у Достоевского – “Подполье”: и то, и другое – прежде всего не внешнее, социально-экономическое положение, а внутреннее, психологическое состояние» (Там же. С. 58–59).

<sup>13</sup> Ю.М. Лотман указал на «парность» этих фигур, представляющих как бы в распавшемся виде традиционный тип «джентльмена-разбойника». См.: Лотман Ю.М. Избр. статьи. Т. 3. Таллинн, 1993. С. 48.

---

<sup>14</sup> Тургенев И.С. Собр. соч.: В 12 т. Т. 3. М., 1954. С. 343. Далее ссылки на роман даются в тексте.

<sup>15</sup> Один из исследователей связывает «преодоление быта» героем с его внутренним «приобщением к истории». См.: Русская литература конца XIX – начала XX в. 1907–1917. М., 1972. С. 125.

<sup>16</sup> Шмелев И.С. Избранное. М., 1989. С. 58, 148–149. Далее страницы указываются в скобках после цитаты.

<sup>17</sup> Ср.: Крутикова Л.В. Реалистическая проза 1910-х годов. (Рассказ и повесть) // Судьбы русского реализма начала XX века. Л., 1972. С. 220–221.

<sup>18</sup> Ср.: «Достаточно раз почувствовать ту тонкую эмоционально-аффективную ткань, которую Шмелев развернул в одном из своих ранних романов (“Человек из ресторана”) и которая с самого начала сблизила его с ранними же вещами Достоевского (“Бедные люди”, “Униженные и оскорбленные”) <...> и вот его <героя – Н.Т.> записки превращаются в *исповедь раненого сердца*» (Ильин И.А. Одинокий художник / Сост., предисл. и примеч. В.И. Белов. М., 1993. С. 111).

<sup>19</sup> См. наблюдения Д.М. Магомедовой: Магомедова Д.М. Комментируя Блока. М., 2004. С. 93–94.

<sup>20</sup> См.: Зайцев Б.К. Голубая звезда: Повести и рассказы. Из воспоминаний. М., 1989. С. 376. Далее страницы указаны в скобках после цитаты.