



Галина Ивановна ДАНИЛИНА —
доцент кафедры
зарубежной литературы
филологического факультета,
кандидат филологических наук,
Елена Николаевна ЭРТНЕР —
доцент кафедры русской литературы
филологического факультета,
кандидат филологических наук

УДК 882.09

ОБРАЗ ПРОВИНЦИИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX В.

АННОТАЦИЯ. В статье рассмотрен образ провинции как конститутивный для поэтики русского романа. Анализируются художественная структура и основные функции.

The image of province in the narrative structure of the Russian novel is being observed throughout the article. The authors analyse the image of the province and its basic functions.

«ПУСТОЕ МЕСТО»

Слово «провинция» знакомо русской литературе давно. Если представить его жизнь в разных произведениях, то видна его многозначность и разнонаправленная содержательность. Читатель давно знает, что провинция отливается в художественный образ, который обретает классическую законченность в творчестве Н. В. Гоголя и М. Е. Салтыкова-Щедрина. Герой и конфликт в русском романе вряд ли будут понятны вне образа губернского (уездного) города и «провинциальных нравов». Провинция стала предметом художественного изображения в творчестве Л. Толстого, Н. Лескова, И. Тургенева, И. Гончарова, А. Писемского, Г. Успенского, А. Чехова, Л. Андреева, И. Бунина. В «провинции» писатели находили ту «русскую природу», что традиционно мыслилась как воплощение русской души. Для многих писателей образ «родного уголка» являлся вехой на пути к обретению творческой самобытности.

Но слово «провинция» по отношению к русской литературе имеет и иной контекст. Образ провинции не существует в литературном произведении изолированно, он всегда противопоставлен столице, Петербургу. Противопоставленность — его конститутивная черта. К середине XIX века «столица» и «провинция» воспринимаются как два исторически конфликтующие начала, входящие в устойчивую оппозицию. Противопоставленность провинции и Петербурга осмысливается как ценностная антитетичность добра и зла, высокого и низкого, смысла и бессмыслицы, духовного и бездуховного, деятельности и безделья. «Меня тянуло в Петербург... Родимый город не представлял никакого простора и пищи уму», — писал И. А. Гончаров в статье «На родине» [1]. «В какую всероссийскую щель заполз ты из нашего, вечно юного Петербурга?» — этот красноречивый вопрос задает Аянов Райскому в романе «Обрыв». В своей статье «Лучше поздно, чем никогда», комментируя создание «Обыкновенной истории», И. А. Гончаров противопоставляет «жизнь по затишьям» Петербургу как «главной арене деятельности». «Петербург! Здесь сосредоточено все, что я считал лучшим в жизни... Неведомую, неясную кипучую жизнь», — писал В. Г. Короленко [2].

Противопоставленность становится сюжетным принципом («Обыкновенная история» И. Гончарова, «Дневник провинциала» М. Салтыкова), обуславливает характер и сознание героя. Л. М. Лотман подчеркнула: «Гончаров сумел понять, что Петербург и провинция — это две социально-культурные системы, два органически целостных мира» [3]. Можно предположить, что в самой провинции нет ничего, что могло бы определить ее содержательно, вне традиционного противопоставления. Провинция — «пустое» место, в отличие от Петербурга, не заслуживающее имени. Губернский и уездный город часто не имеют названия или названы только литерой (С, N, Т). Г. Успенский начинает свою книгу «Нравы Растеряевой улицы» типичным обозначением провинциального места действия: «В городе Т. существует Растеряева улица». Действие многих произведений А. Чехова происходит в неизменном городе С. Если имя городу и дается, то зачастую оценочное и негативное: «Глупов», «Ненасыть» (М. Салтыков), «Никольский конец» (П. Засодимский, роман «Грех»), «Скотопригоньевск» (Ф. Достоевский). В том же ряду и название неизвестного города, ставшего местом действия «Зияющих высот» А. Зиновьева.

Даже если название не несет откровенно негативного смысла, то все же указывает на анонимность, безличность: «Устьчегодск» (П. Засодимский, «Из жизни лесной стороны») — «устье чего-то», но неизвестно чего. Авторская ирония здесь направлена на сложившийся еще в XVIII веке образ «родного уголка» как истока, начала, которое в данном случае никого и никуда не ведет. Гротескно обобщающий характер обретает авторская ирония в собирательном наименовании провинции у М. Е. Салтыкова-Щедрина: «Наш рязанско-курско-тамбовско-воронежско-саратовский клуб» («Дневник провинциала»).

В литературном произведении, как правило, образ провинции не вводится «объективно», а всегда сопровождается «посредником»: это приезжий или проезжающий, действующее лицо или только интонация повествователя — та инстанция, что воплощает «взгляд со стороны». То, что открывается этому взгляду, в действительности для него всегда «закрыто». «Въезжая в этот город, вы как будто чувствуете, что карьера ваша кончилась, что вы уже ничего не можете требовать от жизни» [4]. «Никольщина — сторона замкнутая, обособленная... Темные дремучие леса как зеленою стеной отделили ее от соседнего человечества» [5]. Провинция населена не индивидуальностями, а «типами», общество здесь — воплощение тупости, грубости, хамства, сплетен, что подчеркивается «говорящими» фамилиями: «Хрептюгин», «Музовкина», «Буеракин», «Фейер со своей Каролинхен», «Томилкин», «Ижбурдин», «Пересечкин» («Губернские очерки»).

Провинция — всегда чужой для приезжего мир, это место, где все неподвижно и ничто не меняется в отличие от Петербурга. «Это не город, а кладбище, как все эти города. Он не то умер, не то уснул или задумался», — писал И. А. Гончаров [6]. «Какая широкая картина тишины и сна ... как могила». А. Белый, анализируя роман Ф. Сологуба «Мелкий бес», упоминает «смертный сон обитателей Сапожка», города, за которым встает вся провинциальная Россия: «Пространства великой страны нашей суть огромный Сапожок. Так соприкоснулся с Гоголем этот своеобразный антипод Гоголя» [7].

В творчестве русских писателей на рубеже веков образ провинции, олицетворяющей Россию, получает предельную обобщенность, например, в рассказе А. П. Чехова «Самый большой город». Некий «английский корреспондент»



понтент» в течение нескольких часов пытается переехать через «глубокие лужи и буераки» «большой грязной площади». «Остановившись немного погода в гостинице, корреспондент сел и написал: «В России самый большой город не Москва и не Петербург, а Тим» [8].

В провинции как будто нет ни прошлого, ни будущего, здесь царят «тишина, темнота и невозмутимый покой» («Обрыв»). В изображении М. Е. Щедрина провинция — это всегда олицетворение прошлого. В финале «Губернских очерков» похоронная процессия, состоящая из тех самых лиц, что были героями этих очерков, «хоронит прошлые времена, то есть самих себя». На улицах города лежит вековечная пыль, которой просто не может не быть там, где время остановилось, где все умерло: «Все дома точно пылью покрыты». (Чехов А. П. Невеста. Т. 10. С. 217). Это город, который разрушается, в нем «множество всего покосившегося, полуразвалившегося или развалившегося совсем» («Нравы Растеряевой улицы»). «В наших провинциальных мурьях... жизнь прекратилась, будущее исчезло» (Салтыков М. Е., «Письма из провинции»).

Образ провинции в русском романе имеет четкую, неизменяемую структуру. В нем всегда есть губернский (уездный) город, деревня, «картины природы», помещичья усадьба, провинциальное общество и сам провинциал. Компонентам этой структуры даются фиксированные характеристики, известные каждому русскому читателю со времен Гоголя. Жесткость структуры образа провинции задается единством негативной оценки: «болото», «яма», «дыра», «топкая грязь». Это место тления и разложения: «Запах — смесь всевозможных воней, невысказанных ни в какой тюрьме... Читатель!.. вам наверно сделается если не страшно, то тошно» [9]. Отрицательность провинции — в ее бездуховности: «О, провинция! Ты растлеваешь людей, ты истребляешь всякую самодеятельность ума, охлаждаешь порывы сердца... мир зловоний и испарений, мир сплетен и жирных кулебяк» (Губернские очерки. С. 265).

Постоянно воспроизводятся одни и те же характеристики провинции, повторяясь у разных авторов: завершенность, статика, неподвижность. Невозможно определить, какая из этих черт первая, вторая или третья, как они соподчинены. Предельная закрытость «образа провинции» показывает, что это уже и не провинция вовсе, во всяком случае, не образ какого-то определенного города или усадьбы.

С течением времени образ провинции отлился в форму, завершенную настолько, что уже не требуется воспроизведения всех компонентов структуры. Чтобы он предстал в тексте во всей полноте, достаточно упомянуть любой компонент, поскольку он способен репрезентировать все целое. «Длинный серый забор» из знаменитого рассказа Чехова может мгновенно вызвать в памяти читателя образ той самой провинции, в которой душно, тесно, нет и не может быть живой мысли и где приходит конец «всему».

Такой «образ провинции» в силу своей предельной структурной плотности живет по закону ассоциаций. На первый взгляд, он разворачивается пространственно и ждет пространственного восприятия. Провинциальный город или усадьба волей автора обычно расположены в конкретной географической среде, около леса или на берегу реки; в городе есть улицы, площади, дома, питейные заведения и гостиницы, его пересекают дороги. Эти улицы, дома и города ничем не отличаются друг от друга, хотя и живут в разных произведениях. Отсюда следует, что как раз пространством «провинциальный город» и не располагает: он не изменяется, все-



гда один и тот же, равен самому себе и легко узнаваем. Его образ построен так, чтобы ни в коем случае не пробудить воображение читателя. Это двухмерный, плоский, а не объемный образ. «Путешествие по губернскому городу» не сулит открытий. Читателю заранее известно, что его ожидает все та же гоголевская гостиница с тараканами, скучные физиономии провинциалов: «мещанки... напоминают тех полногрудых нимф, о которых говорит Гоголь, описывая общую залу провинциальной гостиницы» (Губернские очерки. С. 273). Здесь не встретишь оригинального лица, которое бы уже не видел раньше, чье знакомство могло бы изменить предзаданный ход вещей. Это не «пространство», а «картина», превратившаяся в растиражированную копию.

Образ провинции имеет не творческую, а знаковую природу и функционирует как «указание» на некую условную провинцию, становится символом духовной безжизненности, «мертвой души», и апеллирует он уже не к пространственному восприятию, а к литературному. Повествователь представлен обычно как лицо постороннее, которому заведомо чужда эта «провинция».

На наш взгляд, в такой оценке провинции отражено устойчивое нерелефлируемое убеждение, стереотип, факт обыденного сознания, которое провоцируется этим образом провинции и его же питает. Провинция как «всероссийская щель» — это «общее место» русской литературы, необходимая банальность, как французские слова в русских романах, нечто, не вызывающее вопросов, художественно незначимое, маргинальное. Очевидно, в образе провинциальной «ямы» и «дыры» конотируется то обыденное сознание, которое живет стереотипами и иначе, чем через художественное изображение, не может быть поставлено под вопрос и разрушено.

Такой «образ провинции» демонстративно бессодержателен с художественной точки зрения, но реализуется прежде всего в конфликте произведения. Образ условной провинции, по-видимому, необходим, когда в литературе актуализируется национальная судьба и современная история России, столкновение между «прошлым и будущим». «Провинциальная яма» символизирует власть предрассудков обыденного мышления, то, что должно уйти в прошлое; необходимость преобразований, нужду в новых людях, в духовном обновлении. Образ «бездуховной» провинции идеально отвечает этой задаче, потому что в нем, как ни в каком другом, русский читатель сразу узнает свою Россию. Унылый «забор» и «множество всего покосившегося, полуразвалившегося и развалившегося совсем» — не идея и не концепт. Это найденные русскими классиками характерные приметы живой российской действительности, способные затронуть национальное чувство читателя, заставить его ощутить свою сопричастность происходящему.

Не случайно образ «бездуховной» провинции в сопровождении цитат из произведений Гоголя и Салтыкова-Щедрина с удивительной повторяемостью оживает во многих романах шестидесятых годов, когда на первый план в русской литературе выходит проблема духовного нигилизма, национальной самобытности.

...

И все же, как хорошо знает читатель, в русской литературе есть и совсем другая «провинция». Ее образ имеет принципиально иное художественное содержание и свою неповторимую жизнь в творчестве разных авторов, причем подчас в одном произведении сосуществуют обе «провин-



ции», антитетичные по своей природе. Известно, что в произведениях М. Е. Салтыкова-Щедрина «Губернские очерки», «История одного города», «Господа Головлевы», «Дневник провинциала», «Пошехонская старина» традиционный образ «провинциальной ямы» (Н. Лесков) получил окончательную, почти афористическую завершенность. Но М. Е. Салтыков-Щедрин является и автором «Писем из провинции» (1869), где последовательно разрушается сложившееся представление о ней.

Содержание «Писем из провинции» исторически связано с реформами 1861 года. Это очерково-художественное повествование, создававшееся в течение нескольких лет, рассказывает о временах, когда писатель служил чиновником в губернских городах Твери и Рязани. «Письма» не имеют прямого адресата, они обращены к гипотетическому читателю, способному думать о провинции не так, как принято. Оппозиция «Петербург — провинция» здесь содержательно меняется. Уже не Петербург, а провинция — подлинный «центр» России. Именно в провинции чувствуется «воля», заметны «творческие преобразования» и перемены. М. Е. Салтыков-Щедрин полагает, что только в провинции возможно настоящее творчество, «живое и кровное дело, которое делается отнюдь не в Петербурге, а в провинции» (Письма из провинции. С. 217). Образ «провинции» как духовной свободы возникает в контексте размышлений писателя о будущем России. Сопоставляя в одном произведении два контрастных «образа провинции», писатель находит яркое средство, благодаря которому национально-исторический конфликт между прошлым и будущим России становится особенно выразительным.

Такое соположение использует не только М. Е. Салтыков-Щедрин. У разных русских писателей в одном произведении «встречаются» две «провинции»: идеологический образ «всероссийской щели» и ее смысловая антитеза. У «другой» провинции тоже есть свое имя в русской литературе — «просторная Россия» — и свои общие черты. В ее основе лежит образ конкретного «места», что требует от писателя пространственного решения. В русском литературоведении сложилась традиция изучения художественного пространства. Термины «географическое» и «сюжетное» пространство отсылают к разным исследовательским направлениям [10]. В понятии «места» нами учитывается концепция литературного краеведения, где это понятие включает в себя предметное значение географического пространства, провинции. Но важно подчеркнуть, что образ «места» способен получать дополнительные смысловые оттенки в художественном произведении, откуда и возникает необходимость разговора о «поэтике места».

«Просторная» провинция в этом смысле предстает в произведении как «уголок русской земли», определенное место, у которого есть свое лицо, характер и судьба. Такую провинцию уже не спутаешь с другой, у нее есть своя жизнь, динамичная, изменчивая, непредсказуемая. «Земля» и «край» властно заявляют о себе и способны стать действующим лицом, рассказать о котором уже не удастся, цитируя Гоголя. «Просторная Россия» и «место», как герой, становятся художественным открытием и реализуются в особых принципах и приемах поэтики в творчестве каждого писателя. «Поэтика места» в русском романе содержит безграничные творческие возможности, участвует в преодолении монологизма, связанного с идеологическими концептами автора.

«ПРОСТОРНАЯ РОССИЯ»

Образ провинции как «ямы» обрел классические черты в творчестве Гоголя. Его разрушение, точнее, рождение заново можно увидеть также в

творчестве Гоголя, в книге «Выбранные места из переписки с друзьями» (1846).

Известно, что пафос этого произведения составляет русская национальная идея: «Мы еще растопленный металл, не отлившийся в свою национальную форму» [11]. Русская литература нуждается в своей собственной «форме», в своем национальном содержании. И здесь главным становится образ России, который вырастает и складывается как некое целое в разных главах «Выбранных мест».

Уже названия глав очерчивают образ России как пространственный: «Нужно проездиться по России», «Страхи и ужасы России», «Что такое губернаторша», «Русской помещик», «Сельский суд и расправа». Их содержание разнопланово: речь идет о губернаторах и их женах, помещиках, священниках, русской поэзии, судопроизводстве, таинстве исповеди и обычаях православия. Столь разнородный на первый взгляд материал приводит к рождению сложного, внутренне противоречивого образа России как огромной страны, о которой мы трагически ничего не знаем: «Все мы очень плохо знаем Россию». «Я в России не знаю ничего», — говорит автор «Ревизора» и «Мертвых душ». Россию не знают и в провинции: «Велико незнание России посреди России».

Говоря о России, Н. В. Гоголь использует слова «кругозор», «простор», «широта», «горизонт», «перспектива». Воздействие образа «просторной России» на писателя Гоголь обозначает словом «просветление»; «русская земля» просвещает, «просветляет»: «Россия. При одном этом имени как-то вдруг просветляется взгляд у нашего поэта, раздвигается дальше его кругозор, все становится у него шире...» (С. 59). Ключевая черта образа русской земли в этой книге Гоголя — ее одушевленность. «Русская земля» «глядит укоризненно», обладает «чутьем», «ждет», «душа в ней болит», «раздается крик ее». В главе XVIII «Четыре письма к разным лицам по поводу «Мертвых душ» возникает образ русского писателя, помещенного в определенную пространственную точку. Он находится «среди столбовой дороги... пораженный... пустынной неприютностью пространств наших».

«Бесприютность» — характеристика мироощущения русского писателя, не сумевшего найти себя: «Также неприютно и неприветливо все вокруг нас, точно... мы до сих пор еще не у себя дома, не под родной нашею крышей, но где-то остановились неприютно на проезжей дороге» на «почтовой станции», «занесенной вьюгой» (С. 98). «Труднее всего тому, — пишет Гоголь, — кто не прикрепил себя к месту, не определил себе, в чем его должность» (С. 257).

Долг писателя — изучение России и русской жизни, русских нравов, характеров, обычаев. И здесь на первом месте оказывается «Россия вблизи» (С. 127) — провинция, губерния. Художественный образ «русской земли» опирается на «место», он оживает через конкретную связь с географической реалией. Этот образ — та «русская земля», что существует не в сознании и переживании, где она может иметь сугубо книжную природу, духовно-мистическую наполненность, эмоционально-оценочное содержание, а то, что отражает географическая карта «по всему лицу земли русской», где «рыскает вдоль и поперек... всякий грамотей». Эта конкретная «русская земля» ждет от писателя, чтобы он обратился к ней, захотел ее понять и увидеть, дать ей жизнь в произведении: «Все, что ни есть в ней (в России — авт.), вперило на него глаза свои и чего-то ждет от него» (С. 87-98). Ответом на ожидание «земли» станет творчество. «Те же пустынные пространства, нанесшие тоску мне на душу, меня восторгнули великим простором своего пространства, широким поприщем для дел» (С. 100).



Размышляя о познании России, Гоголь использует следующий образ — «организм губернии» (С. 163). Он включает в себя не только людей, но сам уклад жизни определенной провинции, ее неповторимый дух, не свойственный другому «уголку земли». Слово «организм», кроме того, указывает и на сложную контекстную связь «места» и человека, его познающего. Познание предполагает, что сам познающий — часть этого живого «организма». Писатель, осознавший это, находится уже не на «бесприютной» почтовой станции, а под крышей родного дома.

Путь писателя к себе — не механическое накопление знаний, а «глубокое внутреннее созерцание». Осознание себя требует созерцания, откровения, неустанной работы души. Потому Гоголь столь настойчиво подчеркивает, что важно не теоретизировать, а заниматься «делом самой жизни».

Размышления Гоголя открывают то, как виделся ему путь национально-русского писателя. Россия должна стать онтологическим содержанием его творчества, образом незримой для постороннего «власти места», под воздействием которой и возникает творческая индивидуальность.

ОРЕНБУРГСКАЯ ГУБЕРНИЯ

В конце пятидесятых годов появляются автобиографические книги С. Т. Аксакова «Семейная хроника» (1856); «Детские годы Багрова-внука» (1858). Современники увидели «недостаток» произведений в том, что автор отдает большее предпочтение изображению Оренбургской губернии, нежели своим персонажам, и в результате «герои оказываются на втором плане» [12]. Наверное, это замечание справедливо, если «героями» книг видеть только Багровых, в то время как по замыслу автора главное действующее лицо — сама природа Оренбургской губернии. Аксаков и не соглашается с мнением критика, «будто Степан Михайлович Багров... заслоняется несколько описанием природы; будто читатель более видит перед собою «Добрый день» Оренбургской губернии, чем «Добрый день» Степана Михайловича». И далее писатель поясняет: «Мне кажется, что старик-Багров настолько окружен описанием природы, как атмосферы, в которой он жил, насколько это необходимо для полноты изображения» (Аксаков С. Т. Семейные и литературные воспоминания. С. 215—216).

Образ места не сводится к «пейзажу», красота которого, в зависимости от того, замечает или не замечает ее повествователь, важна в своем функциональном значении: «Так называемые красоты природы — это еще не любовь к природе: это любовь к ландшафту, декорациям, к призматическим преломлениям света» (Аксаков. Записки об ужении рыбы. Кн. 7. С. 4). В его произведениях природа — не фон, не иллюстрация к настроениям персонажей, но самоценное начало. Самоценность ее видна в том, что в отношениях с человеком она не играет подчиненной роли. Природа «насыщает», «создает» образ русской земли как конкретно закрепленного «места».

С. Т. Аксаков в своем творчестве создает особую поэтику места. «Обширна, плодоносна и бесконечно разнообразна Оренбургская губерния» (Кн. 1. С. 12), образ которой имеет в произведении тщательно разработанную пространственную структуру. «Обширность» чувствуешь, когда воссоздается географическая «динамика» места — сменяют одно другое названия городов и деревень: Парашино, Багрово, Сергеевка, Чурасово, Уфа, озер: Кандры, Каратабынь. «Обширность» тем самым — не абстрактное представление о некоем «пространстве» условной провинции, каких много. «Непохожесть», «разнообразие» Оренбургской губернии воплощается в



«атмосферу» особой жизни места, что присуща каждому ее уголку и имеет свои характеристики. Слово «атмосфера» у Аксакова, безусловно, противопоставлено «ландшафту» и «декорации».

Слагаемыми образа Оренбургской губернии, что дает понять писатель, являются ее история и ее судьба, еще далеко не завершенная. Возможно, поэтому автору было так важно указать на возраст («молодой», «зрелый», «старый» «вечные права» села, живущего здесь человеческого рода или дерева), на изменчивость цвета, звука, ветра, состояния предмета или явления, их жизненную силу или слабость: «Отцветавшая рожь в человека вышиною стояла как стена»; «Синие, лиловые волны ходили по ней (ржи)», «Скажу об основных началах, которые никогда... не состареются» и др.

Несоизмеримо важнее, чем «красивости» и «прелести» природы Оренбургской губернии, которой восхищается повествователь с наивной правотой, ее жизненная сила: «Дедушке было весело глядеть на свой господский двор. Несколько запачканных свиней, хрюкая, лакомились, дедушка не находил в том ничего неприятного, а, напротив, любовался, глядя на здоровый скот» (Семейная хроника. С. 19).

У Оренбургской губернии, как у литературного героя, есть субъективное временное измерение, противостоящее «объективному» времени хроники. «Все время, проведенное мною в Сергеевке... представляется мне веселым праздником» (Кн. 2. С. 67). Для повествователя неважно, сколько дней или недель прошло, все «время Сергеевки» — праздничное, хотя сами сергеевские события далеко не все были веселыми и счастливыми.

Природа «больше» человека, по словам рассказчика «Хроник», ей принадлежит «мощный голос», а человек «входит» в него или он только носитель «пошлой человеческой речи» (Кн. 7. С. 4). Природа Оренбургской земли выступает как активное начало, и она определяет человека. Люди делятся на тех, кто это понимает, или, напротив, утратил чувство, дарованное ему природой: «Только нам троим, отцу, мне и Евсеичу, было не грустно и не скучно смотреть на почерневшие крыши... голые сучья дерев, на мокреть и слякоть, на грязные сугробы снега, на лужи мутной воды, на серое небо» (Кн. 2. С. 145).

Рассказчик в повествовании исполняет роль «летописца», обращаясь к образу своей земли и истории семейного древа, то есть своему родовому началу. Потому рассказчик — не столько индивидуальность, сколько своеобразный «голос» создавшего его места. Он фиксирует особенности «родового сознания» своих предков, которые «сами того хорошенько не понимали, не определяли себе, и сказанных сейчас мною слов — никогда не употребляли» (Там же). Описание «простых склонностей сельских жителей» Оренбургского края ведется в эпической тональности: «Вы не великие герои, не громкие личности; в тишине и безвестности прошли вы свое земное поприще... но вы были люди, и ваша внешняя и внутренняя жизнь исполнена поэзии» (Там же).

Заметим, что образ провинции в прозе Аксакова свободен от социальных характеристик и развернут как олицетворение «места» русской земли.

ДВОРЯНСКОЕ ГНЕЗДО

Оренбургская губерния — имя места, ставшего героем в творчестве С. Т. Аксакова. «Дворянское гнездо» — тоже имя, указывающее на особый пространственный центр, вокруг которого формируется художественное целое произведения. Благодаря названию роман может быть прочтен как книга, предмет которой «дворянское гнездо», русская усадьба и ее мир.



Исследователи творчества И. С. Тургенева давно заметили, что в романе «индивидуальное мироощущение расширяется до общенационального чувства Родины»¹. С этим не приходится спорить: само слово «родина» используется автором как ключевое, о «родине» и «России» рассуждают Лаврецкий и Паншин, сюжетной основой произведения становится «возвращение героя на родину».

Образ русского мира оформляется в противостоянии «русского» и «инострannого» по принципу противостояния. Хозяйство ведется на «английский манер», детей воспитывают по «французской методе», в моде браки с иностранцами, популярное и едва ли не единственное чтение — французские романы, родным языком пренебрегают. Вернувшись в Россию «англоманом», отец Лаврецкого «не придерживался ни одной русской привычки и по-русски изъяснялся странно» [14]. Но что такое «русское», сразу и не скажешь. На первый взгляд, в тексте романа нет предметных описаний «русского уклада жизни», русских нравов и обычаев, хотя есть упоминания о них, когда речь идет о прошлом веке.

Содержание «русского мира» открывается в романе постепенно. Прежде всего замечаешь, что «русский мир» в тексте имеет конкретное место своего пребывания: у него явная географическая закреплённость: Орел, дом Калитиных, Васильевское, Лаврики... «Русский мир» ярко представлен и в заглавном образе романа — «дворянском гнезде». Он и составил обаяние книги, которое чувствует читатель. «Дворянское гнездо» олицетворяет все истинно русское, а потому имеет свою силу и власть. У него есть своя история, свои легенды, своя судьба. По законам бытия самостоятельного действующего лица «дворянское гнездо» наделено своей «биографией» и памятью рода.

Образ «дворянского гнезда» несет в себе трагический смысл, оно обречено на исчезновение. Вопрос о том, как его сохранить, не проговорен в слове повествователя, но угадывается в историческом контексте: большинство «гнезд» пусто, потомки старинных дворянских родов покидают их, само слово в русской действительности утрачивает свой основной смысл. Куда, на какую «родину» возвращается Лаврецкий, что он знает о ней? Первоначально Лаврецкий воспринимает «родные места» как «чужие», им овладевает чувство усталости, подавляющего однообразия «русских картин». В его первых наблюдениях много негативно-оценочных фраз и слов: «Глупые галки и грачи, с тупой подозрительностью взиравшие боком на проезжавший экипаж... серые деревеньки, жидкие березы» (59). «Родные места» вызывают в памяти не только образы покойных родителей, но и мысли «о Роберте Пиле, о французской истории... о том, как бы он выиграл бы сражение, если б он был генералом». «Русское» в его сознании перемежается с «французским»: «Те же поля, те же степные виды» (С. 60). Лаврецкий ловит себя на этом и замечает: «Хорош возвращаюсь я на родину» (С. 79).

«Убедить» себя в любви к России ему не удастся. Чувство «родины» не может появиться в результате волевого усилия. Оно приходит совершенно иначе, сознательное намерение в данном случае бесплодно. Решение Лаврецкого «жить в глуши России» и «пахать землю» абстрактно и умозрительно, отчетливо эгоистично. Стереотипное представление героя о русской провинции как «глуши», где нет жизни, будет опровергнуто его собственным неожиданным открытием мира русской провинции. Для этого

¹ Русская беседа. 1856. № 1. Цит. по: С. Т. Аксаков. Семейные и литературные воспоминания // Аксаков С. Т. Собр. соч.: В 7 кн. Кн. 3. М., 1909. С. 215.



герою приходится «войти», попасть «внутри» «русского мира», который он поначалу только называет своей «родиной». Дворянское гнездо обладает собственной энергией и силой воздействия, оно создает человека и определяет его будущее. Оторванность от родного «гнезда», его забвение заведомо предвосхищают «безродность», неприкаянность Варвары и Паншина. Для воплощения образа места (русской земли) автор использует мотивы «почвы» и «ростка». Глафира, не по своей воле покинувшая «родовое гнездо» — «выхваченное из родной почвы, вырванное деревцо, брошенное корнями на солнце» (С. 67).

У земли есть свой «голос», своя жизнь, но ведома она лишь посвященному, «своему». Им и становится герой в момент душевного кризиса. Лишь в Васильевском Лаврецкому удается расслышать «голос» земли и ответить на него: «Вот когда я на дне реки... и всегда... тиха и неспешна здесь жизнь... кто входит в круг, — покоряйся» (С. 64). В его восприятии обыденные звуки «деревенской глуши» (жужжание мух, писк комара, крик петуха, скрип ворот) постепенно стихают и начинает «звучать» «голос» русской земли. Герою открывается ее внутренняя жизнь, и в речи повествователя исчезают оценочные и рефлексивные слова. Им на смену приходят те, что передают взгляд «изнутри»: «сила», «здоровье», «бездейственная тишина». В «бездейственности» земли скрывается ее активное рождающее начало: «Вот тут... корне­настый лопух лезет из густой травы; над ним вытягивает зоря свой сочный стебель, ... а там, дальше, в полях, лоснится рожь... и ширится во всю ширину свою каждый лист на каждом дереве, каждая травка на своем стебле» (С. 64-65). Земля как бы вовлекает в себя героя, и он «врастает» в нее, обретает свое родовое начало.

ДОМ

Россия и ее судьба становится главной темой в романе Н. С. Лескова «Некуда» (1964). Как и его современники, Лесков использует традиционный образ провинции, чтобы показать «отсталость» России, подчеркнуть, что она нуждается в обновлении. Цитируя «Ревизор» и «Мертвые души», писатель открыто отсылает к образу провинции, созданному Гоголем, обозначает черты «застоя», уже хорошо известные читателю. «Грязная, но безынтересная яма, именуемая провинциальной жизнью» [15], населена «отживающими типами». Обитатели «болота» (С. 222) живут среди «мелких и неинтересных сцен однообразной уездной жизни» (С. 142), едят «довольно черствые уездные баранки», жалуются: «У нас скука пристрашенная... мы словно в гробу живем» (С. 52). «Прогрессивных людей уездного города» тяготит «утомительное *sempre idem* уездной жизни», они боятся «закабалить себя в провинции»: «И это люди называются! И это называется жизнь, это среда!...Экая все мразь!» (С. 209).

Подчеркнутая «вторичность» такого «образа провинции» определяет его функциональное значение. «Болото» и «яма» художественно бессодержательны; их роль состоит, очевидно, в том, чтобы указать на критическую направленность авторского замысла, сюжетно подготовить тему нигилизма. В развертывании этой темы снова звучит слово Гоголя, угадываемое в образе России. Образ этот противопоставлен нигилистическому отрицанию и развертывается пространственно. Противопоставленность «грязной ямы» и «просторной России» акцентирована тональностью повествования. Автор, повторяя привычные характеристики провинции, как будто со снисходительной иронией рассказывает старый анекдот, например, о скандале, ра-



зыгравшемся на губернском балу, или о неистребимости в провинциальном быту слухов и сплетен. Но ирония и интонация отчужденности отсутствуют в образе «другой», «просторной» России.

«Возможная в одной только России просторная луговина» — характерная деталь в образе широкого, разноликого пространства русской земли, в воссоздании которого участвуют многочисленные топографические реалии: города Орел и Кромь, села Отрада, Лужки, обе столицы и их предместья. Это предметно заполненное и плотно заселенное пространство. Оно ориентировано по сторонам света и разворачивается в соотношении «юга» и «севера», «тепла» и «холода», что создает не идеологический, а чувственно воспринимаемый образ «русской земли».

Названия трех «книжек» Н. С. Лескова «В провинции», «В Москве», «На Невских берегах» оформляют три содержательно различных, изолированных места действия, у каждого из которых своя художественная функция. Событийный план повествования объединен образом дороги. Начиная со второй главы «Кто едет в тарантасе», образ дороги соединяет и одновременно разделяет Россию, раскрывает ее «простор».

Образ России как «провинциальной ямы» предельно закрыт и статичен; «просторная» Россия, напротив, подвижна и почти безгранична. Это впечатление создают и лирически окрашенные пейзажные описания, контрастные географические «точки», нарочито включенные в один стилистический ряд: «Ночь в Москве, ночь над рекой Саванкой и ночь в Италии». Но пейзаж доступен взгляду и путешественника, и иностранца, можно скользнуть по нему взором и равнодушно пройти мимо, не почувствовав своей «национальной» причастности к нему. Россия, с которой русский человек связан по существу, предстает в романе в образе дома. Дом — та пространственная точка на просторах русской земли, где человек по-настоящему, кровно связан с ней.

Россия одушевляется в образе дома, или, точнее, домов. Это монастырь, дворянская усадьба, родительский дом (отчий кров), снятая на лето дача, гостиница, общежитие, острог, брошенный («пустой») дом, постоялый двор, губернский особняк, деревенская изба, московский доходный дом. Отношения человека и «дома» создают основной конфликт произведения — конфликт «своего» и «чужого». Названия глав поляризуют и уточняют этот конфликт: «Приют безмятежный», «Родные липы», «Колыбельный уголок», «Свои люди», «Что на русской земле бывает» (указывают на мир «своего»), «Пустой дом», «Нежданный гость», «Дальнее место», «Чужой человек», «Domus» (на нечто «чужое»).

Постепенно образ России разрастается вширь, и многочисленные «дома» составляют определенную последовательность, цепочку, крайние звенья которой — дом Женни Гловацкой в уезде («Колыбельный уголок») и, с другой стороны, Domus. Дом становится субъектом действия, активным участником конфликта, силой, что испытывает человека и заставляет его проявить свою сущность. Люди в романе «Некуда» по существу не меняются, их личность не претерпевает развития и задана изначально; «дома» же постоянно меняют свой облик и характер, что подчеркивает сложность духовного содержания образа России.

Каждый из героев романа проходит испытание, в котором проверяется их отношение к «дому», способность заботиться о нем. «Дом» своей беззащитностью перед хозяевами, владельцами провоцирует их, что предопределяет группировку действующих лиц. Некоторые герои отчетливо слышат «голос» дома, чувствуют его нужду в человеке и отзываются на нее. Насто-

ятельница Агния сумела сделать монастырь родным домом для монахинь, местом деятельной жизни. Врач Розанов и Полина участвуют в поддержании жизни «дома», разрушение которого — удел нигилистов. Бертольди, защитница «искусственного оплодотворения», превратила свое жилье в «грязную комнатку», заваленную хламом. Сопратники Райнера — «простяки, подаруи, дармоеды, объедалы», навещая больного хозяина, обкрадывают его дом «из идейных соображений».

Мотив «чужого дома» достигает кульминации в образе «Domus» — «Дом Согласия», превратившегося в «антидом», дом на выворот: «Дом... напомнил собою и покинутые барские хоромы, и острог, и складочный пакгауз, и богадельню» (С. 482). Латинское название подчеркивает его инородность. Глава, где рассказано о распре в «вертеце анафемском», названа «Землетрясение».

Антитеза «Дому Согласия» — «колыбельный уголок» Женни Гловацкой, всегда старавшейся сделать так, «чтобы всем в доме было как можно легче, отраднее и лучше» (117). Идеал Женни — «жить каждому в своем домике» (152).

Образ «дома» не только оформляет конфликт «своего» и «чужого». «Дом» несет конфликт и в себе самом. «Дом согласия» — не абстрактная идея, это реальность, и он так же принадлежит русской земле, как «приют безмятежный» (монастырь) и «колыбельный уголок», что делает образ России глубоко трагичным. Судьба России раскрывается в романе как борьба созидания и разрушения. Духовная зависимость человека от «дома» становится значимой для Н. С. Лескова в теме творчества, в вопросе о том, что определяет русского писателя. Писатель Долинский («Обойденные», 1865), художник Истомина («Островитяне», 1866) не смогли состояться, поскольку не захотели увидеть свою связанность с «русской землей». Творческая несостоятельность этих героев получает обоснование на сюжетном уровне. В Германии Истомину грезится та «русская земля», на зов которой он не захотел отозваться в своих произведениях: «Ничего очень хорошего, да так легко, и ото всего... веет этой тихой радостью русской картины» (Т. 3. С. 427).

Можно сказать, что «дом» в творчестве Н. С. Лескова шестидесятых годов понимается как то место на русской земле, которое настоятельно требует от человека преодолеть в себе «нигилистическое» начало и поддерживать творческую силу жизни. Роман «Островитяне» заканчивается сценой, где описан именно такой «дом»: «Пешеход даже часто останавливается здесь, перед окнами... и иногда... столкнется здесь и двое и трое: тот — из Уфы, другой — из Киева, а третий — из дальней Тюмени» (Т. 3. С. 449).

ОБРЫВ

Власть места над художником стала главной темой в романе И. А. Гончарова «Обрыв» (1869). Авторский замысел романа возник, когда писатель пришел к выводу, что не в силах дописать книгу «Обломов» и отправился в путешествие по Волге. Внутренний конфликт, переживаемый писателем, и вызвал к жизни это произведение. Статьи Гончарова, рассказывающие о данном периоде его жизни, показывают, что он испытал мощное воздействие волжских мест (Лучше поздно, чем никогда. С. 106).

Темой романа «Обрыв» стала встреча художника и «русской земли», роман отражает опыт продумывания их сложных отношений. С этой точки зрения в романе два главных действующих лица — Райский и Обрыв. Это



два равноправных начала, два участника конфликта, природа которого обусловлена проблемами творчества, его содержания и целей.

Петербургский художник Райский [16] ощущает свою несостоятельность: он не может дописать ни одной картины, постоянно меняет творческую манеру, бросается от живописи к скульптуре, мучительно ищет и не находит адекватные своему художественному дару приемы. Не по сознательному решению, а по интуитивному побуждению он отправляется в глубокую провинцию, на Волгу, в свою родовую усадьбу. Райский видит причину неудач в отсутствии своей темы, в поисках которой он и устремляется в глубь России.

С собой он «привозит» столичное петербургское высокомерие, убежденность в своем знании законов творчества, которое, по его мнению, обогащается с помощью нового материала. Райскому хорошо известно, что провинция — место заведомо пошрое и скучное, но, может быть, в чем-то художественно любопытное. Логично его намерение писать скуку, «картину вялого сна, вялой жизни». Вначале Райский чувствует себя лицом посторонним по отношению к тому, что он собирается изображать. Это наблюдатель, рассматривающий привычную русскую провинциальную картину, и он легко находит подтверждение своим ожиданиям: губернскую «светскую львицу», рачительных и недалеких помещиков, пошлые разговоры, скучный патриархальный быт. Райский долго находится в плену романтического мифа о том, что творчество оживляет девственная природа, любовь наивной девушки, простые и естественные взаимоотношения. Он искренне верит, что способен принести в этот милый, по своему отрадный, но бездуховный мир просвещающее начало. Потому настоящим потрясением для героя становится открытие, что мир этой провинции не только не совпадает с его ожиданиями, но очевидно противоречит им.

«Наивная девушка» ведет себя непредсказуемо, провинциальная барыня не самодурка и не деспотка, местные жители не хотят перенимать его взгляды и оценки. Райский вынужден освободиться от привычных столичных предрассудков, стать открытым по отношению к провинциальному миру, который сопротивляется его воле. Влюбленность в Веру и крушение самолюбивых надежд, страдание помогают Райскому признать: перед ним мир, над которым он не властен.

Страдание заставляет Райского мучительно вглядываться в почему-то непостижимое настоящее. Он ищет ответ на тайну этого мира и находит для него имя — Обрыв, обозначающее одновременно определенную пространственно закрепленную точку, место (высокий берег оврага), и конфликтные, трудно постигаемые отношения человека с этим местом. Обрыв есть то «лицо», которое противостоит воле Райского, живет, не подчиняясь никому. Это антагонист Райского в образной системе романа.

Появление Обрыва в качестве второго участника конфликта сопровождается изменением монологической тональности повествования. «Голос» Райского постепенно стихает и начинает звучать как один из многих. Ведущим же становится некий безличный повествователь, «всеведущий автор» (слово Ф. М. Достоевского), который берет на себя роль говорящего от лица безгласного пространства. Обрыв в образной системе романа вырастает как самодовлеющая сущность, подчеркнута противостоящая не только Райскому, но и воле других действующих лиц. Перед ним равно пасуют бабушка, Вера, Волохов, Тит Никоныч. У Обрыва есть многие атрибуты активного героя, он наделен биографией, своей историей. Обрыв — это имя безглас-

ного «места», и предание — та единственная форма, в которой оно и может рассказать о себе.

Благодаря объективному повествователю становится заметна связь между прошлым, преданием и человеком из настоящего времени. Мифологическое время бытия, в котором пребывает Обрыв, «встречается» с историческим временем частной человеческой жизни в «слове» объективного повествователя. Наблюдения над поэтикой и стилистикой художественного превращения места действия в субъект действия показывают, что в этом случае столкновение мифа и истории становится закономерным принципом, который содержательно значим и эстетически насыщен в творчестве разных писателей. Он стал художественно необходимым в романах А. Ф. Писемского «Тысяча душ» (1858), П. Д. Боборыкина «Китай-город» (1882) и «Василий Теркин» (1892), А. И. Эртеля «Гарденины, их дворня, приверженцы и враги...» (1889), И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева» (1930), А. Белого «Петербург» (1913–1914; 1922), «Москва» (1926) и других.

Обрыв, как главный герой романа И. А. Гончарова, наделен индивидуальностью, которая проявляется в его внутренне конфликтном характере. У Обрыва есть своя душа, жизнь которой мотивирована психологически точно. Обрыв — это манящая и угрожающая глубина, бездна, и одновременно — граница между самоуверенностью и отчаянием, надеждой и ее утратой, ожиданием счастья и самоубийством. Именно Обрыв проявляет конфликт между «берегом» и «пропастью», раем (Райский) и преисподней, нравственным чувством устойчивости, укорененности и «цыганским началом», этическим нигилизмом. Слово «цыган» возникает в романе в разном контексте и парадоксально сближает противостоящих друг другу героев. Цыган не только Волохов, который «живет в телеге», ворует яблоки и носит чужое пальто. Бабушка называет «цыганом» Райского, потому что тот безмятежно расстаётся с родовой библиотекой, смеясь, готов отдать даже свое родовое гнездо.

Обрыв наделен властью проверять и испытывать. Он неудержимо влечет к себе человека в момент нравственных испытаний, душевного кризиса. Не случайно его бессознательно избегает Марфинька и все те персонажи, что не ищут нравственного самоопределения. Обрыв решает судьбу Веры и Волохова. Испытание Обрывом проходят Тушин, Татьяна Марковна, сам Райский. Каждый из них находит свой путь к себе в опыте страдания, и обретается он именно на обрыве. Осознав незримую власть Обрыва над разными людьми, Райский начинает чувствовать, что его судьба зависит от этой земли. Художник Райский должен выдержать испытание и научиться смотреть по-другому.

«Картина в раме», на которой он собирался изобразить «скуку», становится объемной, это передают слова «перспектива» и «горизонт», и он оказывается как бы внутри ее. Тот Райский, что в Петербурге мечтал запечатлеть мимолетное мгновение красоты и верил в безграничность творческой свободы, уходит навсегда.

Райский сумел понять, что существует то, что неизмеримо больше и выше его художественных амбиций, то, над чем он не властен, но что властвует над ним. Это «земля» и «Россия»: «И везде среди этой горячей артистической жизни, он... не вращал в чужую почву, все чувствовал себя гостем и пришельцем там... Его тянуло назад, домой. За ним... стояла и ... влекла его к себе... исполинская фигура... — Россия» [15]. Только познав связь художника и его земли, Райский смог наконец создать законченное произ-



ведение — это роман «Обрыв», исповедь художника, который рассказывает об этой оборванной и восстановленной связи.

...

В шестидесятые годы XIX века многое менялось в общественной жизни. Известные события, давно ставшие «историческими»: крестьянская реформа, процесс над Нечаевым, «нигилизм». Судьба России была важнейшей темой, которой отвечали публицистические формы писательского слова, способные идеологически насытить художественный текст. Но публицистичное, «прямое» слово не могло в полной мере передать объемное и противоречивое содержание образа России, то множество смыслов, что сопровождает каждое социальное явление в его исторической перспективе, когда событие освобождается от сиюминутной злободневности и связывает прошлое и будущее. В шестидесятые годы в русском романе по-новому актуализируется давно знакомый художественный образ «провинции», символизирующий историческую судьбу России, ее национальное своеобразие.

В русской литературе «провинция» есть «место», где писатель по-настоящему связан со своей землей, где ощутимы его кровные, «органические» связи с ней. Об этом в 1963 году размышлял Ф. М. Достоевский во время поездки по Германии: «Неужели ж и в самом деле есть какое-то химическое соединение человеческого духа с родной землей, что оторваться от нее ни за что нельзя, и хоть и оторвешься, но все-таки назад воротиться» [17].

Связь русского писателя и его «земли» глубоко драматична. Мучительна извечная «яма» русской жизни — символ безнадежности, отчаяния, охватывающего «русское сердце» (Н. С. Лесков). «Яма» — это и есть Россия, которая пребывает в сонном, животном состоянии. «Яма» одна и та же везде, в «Мертвых душах» и в текстах сугубо современных. Обоянь, Тим, Карачев — один и тот же город Глупов, как бы ни назвал его автор.

Но «яма» и «всероссийская щель» — все же не только Обоянь, Тим и Карачев, не индивидуализированный образ города. «Яма» — это нравственная смерть, бездуховность, которая равна самой себе всюду, где ее чувствует писатель. «Вся эта Старая Русса ужасная дрянь», — сообщает Ф. М. Достоевский в одном из писем жене [18]. «Свинское, подлое место, подлее которого нет на свете» — так писатель отзывается уже не о Старой Руссе, а об Эмсе, немецком курортном городке (117). Сходными характеристиками наделены в письмах Достоевского и Берлин («Что за скучный, ужасный город Берлин!»), и Москва, и Петербург.

Получается, что «яма» собственно к России имеет мало отношения, ее образ вовсе и не страна Россия. «Яма» — состояние сознания, этическое суждение, художественный афоризм, развернутый в цепь устойчивых знаков. Это то, что, как фантом, навязчивый призрак, разъедает сознание «нигилистов» и превращает человека, в него поверившего, или во врага России, или в равнодушного наблюдателя (Кармазинов в романе «Бесы»). Равнодушному наблюдателю российской жизни сложно стать национальным писателем. Когда Н. В. Гоголь назвал «необдуманно», «незрелыми» свои «сочинения» [19], вероятно, он мог иметь в виду как раз это: «яма» закрывает от писателя подлинную Россию, ту Россию, что всегда ждет своего художественного открытия.

Образ провинции, но уже не «ямы», а «простора», лежит в основе «открытия» России в классическом русском романе. «Провинция» здесь — образ определенного места, географически достоверного, переданного в пластике, динамике живого «организма». «Место» становится героем произведения, его действующим лицом, включается в конфликт, в котором участвуют обе «провинции» — и «яма», и «просторная Россия».

ЛИТЕРАТУРА

1. Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М., 1980. С. 310.
2. Короленко В. Г. В Петербурге // История моего современника. Т. 2. М., 1976. С. 50.
3. Лотман Л. М. И. А. Гончаров // История русской литературы: В 4 т. Т. 3. Л., 1982. С. 163.
4. Салтыков-Щедрин М. Е. Губернские очерки // Собр. соч.: В 10 т. Т. 1. М., 1988. С. 27.
5. Засодимский П. Грех // Собр. соч. Т. 2. СПб., 1895. С. 553.
6. Гончаров И. А. Обрыв // Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 184.
7. Белый А. Ф. Сологуб // Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 282.
8. Чехов А. П. Самый большой город // ПСС: В 30 т. Т. 4. С. 325.
9. Салтыков-Щедрин М. Е. Письма из провинции // Собр. соч.: В 20 т. Т. 7. М., 1969. С. 306.
10. Лихачев Д. С. Поэтика художественного пространства // Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. М., 1985. С. 335-352; Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Ю. М. Лотман. О русской литературе. История русской прозы. Теория литературы. СПб., 1997. С. 621-659; Его же. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Там же. С. 712-730; Его же. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Там же. С. 112-118; Неклюдов С. Ю. К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былине // Тез. докл. во второй летней школе по вторичным моделирующим системам. 16 – 26 августа. Тарту, 1966. С. 42.
11. Гоголь Н. В. Духовная проза. М., 1993. С. 225.
12. Маркович В. М. Между эпосом и трагедией (О художественной структуре романа И. С. Тургенева «Дворянское гнездо») // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л., 1994. С. 69.
13. Тургенев И. С. Дворянское гнездо // ПСС: В 30 т. Т. 6. С. 38.
14. Лесков Н. С. Некуда. Роман в трех книжках // Собр. соч.: В 12 т. Т. 4. М., 1989. С. 125.
15. Вариантами названия романа «Обрыв» были: «Художник», «Художник Райский». См. об этом: Малахов С. А. Последние романы Тургенева и Гончарова // История русского романа: В 2 т. Т. 2. М.-Л., 1964. С. 174.
16. Гончаров И. А. Обрыв // Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. М., 1980. С. 422.
17. Достоевский Ф. М. Зимние заметки о летних впечатлениях // Собр. соч.: В 15 т. Т. 4. Л., 1989. С. 395.
18. Ф. М. Достоевский и А. Г. Достоевская. Переписка. М.: Наука, 1979. С. 52.
19. Гоголь Н. В. Предисловие к кн. «Выбранные места из переписки с друзьями» // Н. В. Гоголь. Духовная проза. М., 1993. С. 23.

*Ольга Михайловна УШАКОВА —
заведующая кафедрой
зарубежной литературы
филологического факультета,
кандидат филологических наук*

УДК 820.09

**МИФОЛОГЕМА ГРААЛЯ В ПОЭМЕ Т. С. ЭЛИОТА
«БЕСПЛОДНАЯ ЗЕМЛЯ»**

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена одному из литературных событий XX века — поэме Т. С. Элиота «Бесплодная земля» (1922). В работе исследу-