

О. Л. Калашникова, доц.,
Днепропетровский университет

Жанровые модификации романа в творчестве Ф. Эмина

Внутренняя дифференциация жанра, формировавшегося в России 1760-х гг. в двух основных антонимичных линиях: «высокой» (Ф. Эмин, М. Херасков) и «низкой» (М. Чулков), обусловила необходимость выявления и описания системообразующих признаков каждой из них. Это поможет прояснить некоторые аспекты внутрижанровой типологии или, по терминологии А. Я. Эсалнек, типологии второго ряда [20, с. 20]. Выделение исторически определенных признаков конкретного романного типа позволит, с одной стороны, ввести его в общий романный ряд, а с другой — отграничить от других романских инвариантов. Мы попытаемся определить основные жанровые разновидности романа Ф. Эмина — родоначальника «высокой» линии в истории русского романа.

Романное наследие Ф. Эмина — три оригинальных романа и четыре переделки-перевода западноевропейских романов. Удельный вес второй части романной продукции писателя чуть больше, и забывать об этом не следует; не следует, однако, и делать из этого прямолинейный вывод, что первый русский романист был подражателем [21, с. 60—62; 22, с. 47]. Переводы Эмина точнее называть переделками не только потому, что ученые сумели определить европейский оригинал только одного переводного романа — «Бешастный Флоридор, история о принце Ракалмуцком» [12, с. 222], — эти произведения оградили путь развития русского романа XVIII в. от рукописных вариаций на европейские романские сюжеты к печатному роману, созданному русскими писателями. Именно поэтому нам кажется важным рассмотреть романное творчество Ф. Эмина как систему, не исключая и романы-переделки. Подобный подход отсутствует и в работе Г. Благосветлова [3, с. 29], и в трудах В. Сиповского [14, с. 894—896], и в единственной пока диссертации по творчеству Ф. Эмина [9], и в монографии о русской прозе XVIII в. [10, с. 54, 56].

Романное творчество Ф. Эмина открывается переводом-переделкой «Любовный вертоград, или Непреоборимое постоянство Камбера и Арисены». Само название подчеркивает традиционное для того времени понимание романа как любовной исто-

рии. Именно такая трактовка неизвестного до того времени русскому читателю термина «роман» была предложена А. Кантемиром в переводе «Разговоров о множестве миров» Ф. Фонтенеля, сделанном в 1730 г.

Любопытно, что Эмин называет не один, а два источника своего произведения: манускрипты на португальском и «гишпанском языках писанные» [6, с. нн]. Создавая историю о любовных приключениях в духе рукописной литературы начала века, он, не колеблясь, называет ее романом, противопоставляя в предисловии к книге этот популярный жанр философским и физическим сочинениям, «до чтения которых редко кто охоту имеет» [6, с. нн].

Закрепленное рукописной традицией первой половины XVIII в. понимание романа как любовной истории с многочисленными приключениями определяет выбор традиционного любовного конфликта, осложненного социальным аспектом. Сохраняя модель любовно-авантюрного романа, Эмин строит сюжет на трафаретных ситуациях: плен — разбойники — кораблекрушение — любовь названного брата к сестре — несогласие родителей на брак — побег — войны — свадьба. Любовные авантюры как основа сюжета определяют и характерный для этой романной модификации тип главного героя — влюбленного, находящегося во власти судьбы и своим постоянством побеждающего преграды на пути к счастливому союзу с возлюбленной. Исполняя литературное амплуа влюбленного, Камбер является частью вымышленного романного мира, который, по законам любовно-авантюрного романа, неизменен, как и герой. Никакие пространственно-временные перемещения не влияют на его характер, так же, как и сам герой не влияет на окружающий его мир — пеструю мозаику внешних явлений.

Следуя канону сложившейся в европейской литературе формы любовно-авантюрного романа, Эмин разворачивает действие в условном пространстве и авантюрном времени, которое, по определению М. Бахтина, не вымерено, не включено ни в исторический, ни в бытовой, ни в биографический, ни в биологически-возрастной ряд [1, с. 240—241].

Не усложняя субъектную организацию романа (термин Б. О. Кормана и Н. С. Лейтес), Эмин растворяет речь героев в речи повествователя-автора, доминирующего в отношении «автор — герой — читатель». Внутренний мир героя, не ставшего носителем сознания, отличного от сознания других персонажей; и автора, естественно, не становится предметом анализа. Но с тем большим усердием автор стремится раскрыть свой душевный опыт, выступая как моралист, насыщая роман назидательными сентенциями. Нарушая жанровые каноны любовно-авантюрного романа, Эмин делает авторские сентенции значимым элементом жанровой структуры романа как романа эпохи Просвещения. Уже в первом своем произведении он приоткрыл дверь тем самым «философским сочинениям», которые, по его мнению, высказанному в предисловии, отличны от рома-

на и которые уже вошли в романы Монтескье, Руссо, Прево, ставшие образцом для русского писателя.

Первый роман определил направление трансформации жанровой модели любовно-авантюрного романа в творчестве Ф. Эмина. В «Непостоянной фортуне, или Похождении Мирамонда» и в «Приключениях Фемистокла» (1763) писатель отказался от классицистического противопоставления романа «философии, нравоучениям, книгам, до наук и художества касающимся» [16, с. 3] и испробовал два различных пути оплодотворения традиционного романа элементами философских и политических сочинений.

В программном предисловии к «Непостоянной фортуне» Эмин отстаивает просветительское, воспитательное значение жанра. Продолжая апологию романа, начатую в предисловии С. Порошина к переводу «Английского философа» А. Прево (1760), автор «Похождения Мирамонда» видит свою главную задачу в воспитании сердца и добродетели читателя, подчеркивает важность авантюрного начала, обещая, что «сплетенные приключения, здесь изображенные, того к добродетели приветствуют, кто с точным рассуждением околичности оных разбирать станет» [17, с. nn].

На первый взгляд кажется, что в «Похождении...» ничего не изменилось: та же сюжетобразующая любовная интрига; те же типичные для любовно-авантюрного романа сюжетные ситуации, выстроенные по принципу нагнетания несчастий, то же не вымеренное, не конкретизированное авантюрное время и условно-экзотическое пространство; тот же герой — влюбленный, играющий в полном превратностей мире, где властвует случай, роль пассивную. Но любовный конфликт, оставаясь главным, перестает быть единственным. Эмин как бы подвергает сомнению всевластие любовной интриги в романе. Она появляется в «Похождении Мирамонда» лишь на 67-й странице, да и то вначале в сниженном, комическом варианте, связывая произведение с плутовским романом (история со служанкой, задумавшей женить на себе Мирамонда). Плутовское начало входит и во вставные новеллы романа, в которых дублируется конфликтное противостояние героя и сил судьбы. Стремясь к достоверности и декларируя это в предисловии, Эмин пытается передать многоголосицу жизни, нарушая классицистическое правило чистоты жанра, смешивая элементы любовно-авантюрного и плутовского романов. Автор включает в субъектную организацию произведения еще одну социальную точку зрения, еще одно сознание, приближаясь к одному из жанрообразующих, по мнению Н. С. Лейтес, романских принципов — эмоциональной многогранности повествования, не разрушающей основного тона, постоянство которого основано на постоянстве конфликтного ядра [5, с. 27].

Установка на достоверность меняет окраску клишированных романских сюжетных ходов, мотивировка сюжетных решений в какой-то мере снижает их условность: обморок Мирамонда

объяснен тем, что он тонул и наглотался морской воды, а нападение разбойников на английский корабль — распрей фесцев с английским королем и т. д.

Стремясь сделать свое произведение не только занимательным и достоверным, но и полезным, Эмин отказывается от фантастики, наполняя роман этнографическими справками. В век энциклопедистов Эмин предлагает свою энциклопедию в романе, доказывая универсальность жанра. Однако входящие в трактатный слой романа авторские отступления и сноски-справки не отменяют условности художественного пространства произведения. Рассказ справочного характера остается как бы на границе кадра изображения, не перерастает в показ, сохраняя дидактическое публицистическое звучание. Вот почему нравы других стран не влияют на судьбы попавших туда героев. Включение трактатного начала в художественную ткань романа отличало жанровый облик «Похождения...» от любовно-авантурного романа и явилось переходным этапом от абсолютной условности романтического героя к произведениям, где судьба персонажа и его характер показаны как продукт определенных обстоятельств.

Развивая традиции «Любовного вертограда», Эмин углубляет психологизм, разнообразит формы повествования: наряду с монологами, диалогами, исповедями встреченных в пути персонажей появляются и внутренние монологи, а весь роман представляет собой мемуары Феридата — друга Мирамонда. Мемуарное начало, обогащающее поэтику русского романа, отражает типологическую близость путей развития русского и европейского романов [15, с. 23—26].

Авторские отступления как элемент жанровой структуры «Любовного вертограда» развиваются в «Похождении...», где поучение становится философским размышлением. Роль философского начала возрастает к концу романа. Если в первой его части сентенции рассказчика играют роль аккомпанемента, сопровождающего движение сюжета, то во второй части сюжетное движение замедляется. Предметом внимания рассказчика становятся не столько сами приключения, сколько их осмысление в монологах героев. Отказываясь от прямой назидательности, Эмин раскладывает свои философские размышления на голоса героев, делая эти рассуждения средством раскрытия психологии персонажей. Общечеловеческий философский смысл похождения Мирамонда становится главным в третьей книге. В предисловии к этой части автор обращается к читателю не как писатель, желающий развлечь читателя, «приветствовав его к добродетели», а как философ, который хочет «сделать удовольствие... человеческую природу постигающим людям» [17, ч. 3, с. 3]. Теперь любовные авантюры Мирамонда — лишь повод к странствованиям героя в мире философских идей. И хотя сохраняется характер хронотопа любовно-авантурного романа, меняется сам тип главного героя: это уже не только влюбленный, но и мыслитель. Трактатная часть рома-

на обогащается в третьей книге трактатом в духе идей Просвещения — золотой книгой Фетаха.

Философский элемент, который казался В. Сиповскому, назвавшему роман авантюрным, только «привеском» к образу Мирамонда [13, с. 665], составляет важнейший жанромодифицирующий признак романа Ф. Эмина. Синтезируя авантюрное и философское начала, писатель создал новую жанровую модификацию — авантюрно-философский роман.

Дальнейшее насыщение романа философской материей в «Приключениях Фемистокла и разных Политических, Гражданских, Философических, Физических и Военных его с сыном своим разговорах; постоянной жизни и жестокости фортуны, его гонящей» ведет к отказу от авантурной сюжетобразующей любовной интриги и выбору педагогической идеи воспитания как организующей сюжет.

Произвольно интерпретируемая история выдающегося греческого полководца VI—V вв. до н. э. — лишь материал для определенной цели: «...сообщить публике мои мысли, в которых, ежели, благоволивый читатель, сыщешь недостаток, исправь оной твоим благорассуждением» [19, с. nn] (курсив. — О. К.). Итак, читатель приглашается не просто к диалогу, но к активному размышлению, точнее — соразмышлению; не назидательная, а философская задача становится основной.

Делая мысль главным предметом внимания, автор ведет поиски философски насыщенной формы и выбирает, подчеркивая это в названии, жанр разговоров, мировая традиция которого восходит к Лукиану и Сократу, а русская — к Кантемиру, Тредиаковскому и Сумарокову.

Опираясь на фенелоновские «Приключения Телемака», Эмин сохраняет сюжетобразующую ситуацию познавательного путешествия, определяющую тип художественного пространства (дорога). Но, в отличие от авантурного романа, это не дорога приключений, а дорога раздумий, преобращающих значение воспитывающего опыта, как в европейском воспитательном романе XVIII в.: «Эмиль» Руссо, «Агатон» Виланда и т. п. В романной проблематике «человек и среда» вычленяется философско-политический аспект, отменяющий бытовую и исключающий сюжетную занимательность. Авантюрное любовное начало использовано только в одном эпизоде романа (любовь Неокла и Помене) как средство беллетризации философско-политического материала, которым Эмин обогащал самый популярный у читателя жанр — роман, сделав его руководством по мирозерцанию.

Сатирическое изображение Кари, в котором справедливо усматривают аллюзии на Россию середины XVIII в. [9, с. 9], и определяющие пафос книги политические идеи просветителей не позволяют, однако, рассматривать роман как политический (точка зрения В. Сиповского и Н. Нарышкиной) [13, с. 124; 7, с. 4] или политико-сатирический (концепция Л. Резниченко) [9, с. 8]. В жанровой природе «Приключений Фемистокла»

есть элементы и сатирического и политического романа, а также философского трактата. И все же сюжетообразующая идея воспитания и главенствующее в книге философское начало позволяют назвать ее философско-политическим романом воспитания.

От этой крайней позиции романист как бы возвращается к осознанию роли авантюриности в романном сюжете в «Награжденной постоянности, или Приключениях Лизарка и Сарманды», вышедшей как сочинение Эмина, и в «Горестной любви маркиза де Толедо», якобы переведенной «с гишпанского», хотя оригинал не обнаружен. Оба произведения явились повторением модели любовно-авантюрного романа, опробованной в «Любовном вертограде» [4]. Ощущая несовершенство принципа преобладания философского или любовно-авантюрного начал в романе, Эмин ищет новые средства их синтеза. В русле этих поисков и создано его вершинное произведение «Письмо Эрнеста и Доравры».

Предисловие, открывающее диалог автора с читателем, обнаруживает, что, дифференцируя читателя на «ученых», «строгих добронравия наблюдателей», «вольнорассуждающих», «замужних женщин», «девиц» и «некоторых, в романах и в любовных писаниях хороший вкус познающих» [18, с. nn], романист предполагает разные сознания, с которыми возможен спор или диалог. Обращаясь к своим союзникам — девицам и знающим толк в романах, автор в предисловии обосновывает достоверность философствующего героя, живущего «в уединении», «где иного нечего делать» [18, с. nn].

Поэтика названия отражает новое понимание принципов изображения жизни в романе. «Фортуна», «постоянство», в которых уже было обещание авантюриности, уступили место названию прозаическому, что и выделило произведение из ряда других и определило эпистолярную форму, характерную для стадии становления европейского психологического романа [15, с. 78].

Сохраняя сюжетообразующую роль любовного конфликта, осложненного социальным неравенством героев, Эмин переносит борьбу за счастье внутрь личности. Обретение Эрнестом социального и материального статуса знатного человека не отменяет этой борьбы. Характерный для романа конфликт человека и мира предстает как столкновение чувств героя с правовыми и моральными законами общества. Основной психологический конфликт локализуется в душевном мире влюбленных. Изменяется фабульность: перенасыщенность сюжета приключениями, характерная для любовно-авантюрных и авантюрно-философских романов Эмина, уступает место перенасыщенности переживаниями героев; события располагаются как во внешнем, так и во внутриличностном ряду. И поскольку сюжетным стержнем романа является душевная жизнь героев, главные события разворачиваются во внутриличностном ряду, где любые изменения в отношениях героев и в их ощущении

этих отношений являются элементами сюжета. Внешние события выступают как катализатор или как непосредственный результат душевных переживаний. Фабульное движение замедляется во второй книге и совсем прекращается в третьей, где никаких внешних событий не происходит, а Эрнест, избравший уединение как форму обретения душевного равновесия, занят философским осмыслением не столько своих чувств, сколько устройства общества.

Особую роль в связи с доминантой внутриличностного событийного ряда в «Письмах Эрнеста и Доравры» играют описания природы, показанные как часть конкретного мира, который существует не как фон, а включен в историю героя. Человек предстает как часть природы.

Двойная природа фабулы; эпистолярная форма, усложняющая речевую организацию романа, язык которого достигает свойственной жанру трехмерности [2, с. 454]; задержка событийного времени свидетельствует о творческом усвоении Эминым жанромодифицирующих признаков европейского психологического романа XVIII в.

Подсказанный «Памелой» Ричардсона выбор в качестве героев романа в письмах не исторических или знаменитых личностей, что было характерно для эпистолярных книг конца XVII — начала XVIII в., а обычных людей позволил Ф. Эмину соединить эпистолярность с фабульностью, показать жизнь в формах самой жизни.

Принципиально изменяется объектная организация романа — соотношение героя и мира, существовавших в первых произведениях Эмина как нечто неизменное. Теперь окружающий Эрнеста и Доравру мир — не внешняя мозаика, не некий неподвижный фон, а совокупность конкретных социальных, экономических, нравственных обстоятельств, изменяющих судьбы героев. Даже уединившись, философ Эрнест остается частью этого большого мира и его проблем, размышляя о них. В философских рассуждениях героя глубже обозначается романский конфликт человека и среды, который приводит к открытым выпадам идейных противников Эрнеста и к разрыву с Дораврой.

Используя опыт европейского психологического романа XVIII в., и в первую очередь «Новой Элоизы» Руссо, на что указывают все исследователи творчества Эмина [14, с. 428—454; 9, с. 12; 8, с. 52], автор «Писем...», начиная с третьей книги романа, пошел своим путем. Трактатное начало становится определяющим; любовная проблематика совершенно исчезает из писем Эрнеста, наполненных философско-политическими размышлениями; изменяется и адресат героя: теперь это не любимая Доравра, а друг Ипполит.

Не поняв философской природы «Писем...», называя их «психологическим», «семейным романом», построенным на интересах внутреннего характера [13, с. 450], В. Сиповский отдает предпочтение «Новой Элоизе» Руссо, полагая, что «Юлия и Сен-Пре вследствие сложности их сердец не вполне пришлись

по плечу Эмину» и он «унизил героиню, вознесся героя» [13, с. 449]. Между тем именно усиление философского начала в романе, к которому последовательно эволюционирует Эмин, определило ведущую роль в сюжете философствующего героя-мыслителя. В отличие от сенсуалиста Руссо и от классицистов, превознесивших разум, Эмин утверждает равнозначность сердца и разума. Логика развития характеров — Эрнеста, сначала только влюбленного, а потом мыслителя, гражданина, зрелой личности, и Доравры, живущей до конца романа жизнью сердца, — объясняет не только приоритет Эрнеста в сюжете, но и необычную для романа развязку: овдовевшая Доравра выходит замуж за молодого красавца, а не за Эрнеста.

Равнозначность сердца и разума предопределяет равнозначность психологического и философского начал в жанровой природе «Писем...» и обусловлена она своеобразием творческого метода Эмина, приближающегося к принципам реалистического отражения мира.

Все это позволяет определить «Письма Эрнеста и Доравры» как философско-психологический роман.

При очевидном разнообразии жанровых модификаций в романном творчестве Ф. Эмина произведения писателя обладают рядом признаков, позволяющих рассматривать их как особую линию в истории русского романа. Это — подчеркнутый интерес к проблемам духа и сердца, определяющий характер конфликта; авантюрный хронотоп; тип главного героя — влюбленного и философа, не столько борющегося, сколько размышляющего о превратностях судьбы; наличие философского начала. Творчество Ф. Эмина во многом определяет дальнейшую историю романа в России, прокладывая путь не только «высокому» роману М. Хераскова, Н. Эмина, но и реально-бытовому роману М. Чулкова, М. Комарова, предвещающему творчество Нарезного и Гоголя.

1. Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе* // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
2. Бахтин М. М. *Эпос и роман* // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
3. *Благосветлов Г.* Исторический очерк русского прозаического романа // *Сын отечества*. 1856. № 28.
4. *Калашникова О. Л.* Жанровые разновидности русского романа 1760—1770-х годов. Днепропетровск, 1988.
5. *Лейтес Н. С.* Роман как художественная система. Пермь, 1985.
6. *Любовный вертоград, или Непреоборимое постоянство Камбера и Арисены.* Перевел с португальского на русский язык Государственной Коллегии иностранных дел переводчик Ф. Эмин. СПб., 1763.
7. *Нарышкина Н. Л.* Романы М. М. Хераскова: Автореф. дис.... канд. филол. наук. Л., 1972.
8. *Орлов П. А.* Русский сентиментализм. М., 1977.
9. *Резниченко Л. И.* Романы Ф. Эмина: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1972.
10. *Русский и западноевропейский классицизм.* Проза. М., 1982.
11. *Сводный каталог русской книги и гражданской печати XVIII века*: В 4 т. М., 1962. Т. 2. (далее — *Сводный каталог...*).
12. *Сводный каталог...* М., 1966. Т. 4.
13. *Сиповский В. В.* Очерки из истории русского романа. СПб., 1909. Т. 1. Вып. 1.
14. *Сиповский В. В.* Очерки из истории русского романа. СПб., 1910. Т. 2. Вып. 2.
15. *Соколянский М. Г.* Западноевропейский роман эпохи Просвещения. К., 1983.
16. *Херасков М. М.* О пользе, книг // *Полезное увеселение*. 1760. № 1.
17. *Эмин Ф.* *Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонда*. СПб., 1781. Ч. 1—3.
18. *Эмин Ф.* *Письма*

Эрнеста и Доравры. СПб., 1766. 19. Эмин Ф. Приключения Фемистокла. СПб., 1763. 20. Эсалнек А. Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения. М., 1985. 21. Meunier A. La littérature et le métier d'écrivain en Russie avant Pouchkine. P.; Garnier, 1966. 22. Mornier A. Un publiciste sous Catherine II Nicolas Novikov. P.; Didier, 1981.

Статья поступила в редколлегию 26.02.88

Ю. В. Бабичева, проф.,
Вологодский пединститут

Драматические сказки Николая Гумилева («Дитя Аллаха» и «Дерево превращений»)

Литературное наследие Н. Гумилева — поэта, переводчика, филолога, драматурга — мы только начинаем осваивать, получив за последние три года лишь самое общее представление о том, какое место принадлежит ему в русском литературном процессе XX в. Но уже сейчас ясно, что драматические произведения занимают в этом наследии весьма существенное место.

Рано проявив вкус к драматургии (есть сведения о написанной им в 1906 году пьесе «Шут короля Батиньоля», впоследствии уничтоженной), он не терял его с годами. Наоборот, тяга к этому роду творчества усиливалась. Ирина Одоевцева вспоминает, как в последние годы жизни он полушутя признавался, что ощутил в себе проснувшегося Лопе де Вегу, и обещал написать сотни пьес [11, с. 278]. Вернувшись на родину в 1918 г., он вскоре вызвался читать курс драматургии в учрежденном в Петрограде Доме искусств.

Мы не располагаем драматургическим наследием Гумилева в полном объеме. Некоторые из пьес, написанных им за 15 лет, как вышеназванная или чуть позднейшая «Любовь-отравительница», видимо, утрачены безвозвратно. Другие, написанные или набросанные в период активного сотрудничества в горьковской «Всемирной литературе», хочется думать, еще будут обнаружены. Ведь нашлась же недавно и была впервые опубликована тоже известная лишь по рассказам историческая картина «Охота на носорога» [2].

Доступные ныне исследователю восемь оригинальных драматических произведений Гумилева, созданные в разное время, позволяють предложить первую, еще приблизительную их классификацию и определить общее значение для истории русской драмы.

По содержанию и жанровым разновидностям все известные драмы Гумилева образуют три группы: лирические миниатюры, генетически восходящие к болдинской группе «драматических опытов» Пушкина («Дон Жуан в Египте», «Актеон» и «Игра»; восточные сказки для детей или взрослого куколь-