

## Композиционные особенности «очерковой повести» И.А. Гончарова «Литературный вечер»

Жанровая номинация очерка И.А. Гончарова «Литературный вечер» — «очерковая повесть» — принадлежит В.А. Недзвецкому, который полагает, что «есть основания говорить об оригинальной очерковой повести, целым рядом черт восходящей к гончаровскому роману»<sup>1</sup>. В основе «повести» лежат впечатления И.А. Гончарова от прослушанного на литературном чтении романа министра государственных имуществ (1872–1877), а затем председателя Комитета министров (1877–1881) П.А. Валуева «Лорин» (вышел в 1882 г.)<sup>2</sup>. В письме к П.А. Валуеву от 6 июня 1877 г. Гончаров набрасывает тезисы своего будущего очерка (8, 425–442). Однако литературные конвенции переписки (в которой Гончаров ни на секунду не забывал о другого рода конвенциях — служебно-деловых и подписался: «Отставной литератор и чиновник И. Гончаров»), как правило, не предусматривают публичности и строгой систематизации материала, которой характеризуется критический очерк<sup>3</sup>. Очерк в основном был написан в 1877 г., после литературного чтения, и напечатан в 1880 г. в журнале «Русская речь» (№ 3).

В «Литературном вечере» вельможный автор, носящий фамилию Бебиков, читающий роман из великосветской жизни, если воспользоваться гончаровской же терминологией из его раннего фельетона «Письма столичного друга к провинциальному жениху» (1848), принадлежит к культурному типу «порядочного человека», высшему из четырех обозначенных «столичным другом» («франт», «лев», «человек хорошего тона» и «порядочный человек»). Акцентирование великосветского статуса как хозяина дома, в котором происходит чтение, — Уранова, так и приглашенного на чтение автора и избранных гостей, формирует соответствующую персонажно-композиционную «рамку»: светский роман читается в светском кругу, ценностные смыслы послания понятны адресату и не должны вызывать у него непонимания. Первую часть гончаровского очерка («Чте-

ние») составляет событие чтения романа, фабульные и проблемные блоки которого иронично пересказываются повествователем; вторая часть («Ужин») представляет собой, как композиционный фрагмент, ситуацию «рецептивного диссонанса», когда слушатели по мере отдаления от момента чтения все критичнее его оценивают и «от противного» оформляют жанровые требования «идеального романа».

Гончаров рассказывает персонажей по трем рядам, и вместе с увеличением расстояния от центра — чтеца ослабевают их «светскость», вплоть до появления неких неопределенных лиц.

Потом сидели человека два-три таких слушателей, которые находили, что если зовут на чтение чего-нибудь, то это должно быть очень хорошо. За ними помещались и такие, которые были всегда того мнения, что если зовут на чтение, то непременно будет очень скучно (7, 39).

Так стремившийся к равновесности и гармоничности частей целого Гончаров распределил «уровни» реципиентов — от безусловно принимающих роман Бебикова до потенциально отрицающих его.

Структура аудитории, по-видимому, воссоздана по модели читательской аудитории «толстых» литературно-общественных журналов, предназначенных для умеренно-либеральной публики<sup>4</sup>: это образованные петербургские чиновники «средне-высшего» круга и литераторы, титулованные, в основном, дамы и, наконец, студенты. Профессиональные литераторы разнятся по культурному статусу: это профессор словесности; «литературный эксперт» Красноперов, некогда знакомец Греча и Булгарина; «пожилой беллетрист» Скудельников с «апатичными глазами»<sup>5</sup>. Кроме того, во втором («литераторском») ряду сидели: «приличной наружности» редактор какого-то журнала, а позади всех, в углу у камина, — газетный критик Кряков, так же как и редактор, приведенный студентом — племянником хозяина.

Бебиков написал свое произведение с ориентацией на жизнеподобие романного жанра:

...в наше время газеты и роман сделались очень серьезным делом! Газета — это не только живая хроника современной истории, но и архимедов рычаг,двигающий европейский мир политики, общественных вопросов; а роман перестал быть забавой: из него учатся жизни! Он сделался руководствующим кодексом к изучению взаимных отношений, страстей, симпатий и антипатий... словом, школой жизни! (курсив здесь и далее наш. — Л.С.) (7, 42).

Однако жизнеподобие романа, сочиненного государственным мужем (сообщается, что он был некогда дипломатом и жил на юге Европы, а сейчас был «членом одного совета и, кроме того, председательствовал в какой-то комиссии по разным преобразованиям» (7, 32)), весьма условно. Гончаров подробно излагает фабулу романа и сталкивает ироническую точку зрения автора-повествователя и драматический модус «вторичного», «внутреннего» текста:

Роман начался с описания блестящего бала, на котором являются два главные лица романа, или герой и героиня. Он — граф, она — княгиня. Она — блестящая звезда большого света, по красоте, изяществу, уму. Он — красивый, ловкий и тоже блестящий молодой человек, офицер одного из первых гвардейских полков. Он, под маскою строгого приличия, едва сдерживает пыл страсти к своей княгине: он ищет ее взгляда, хочет ей сказать слово; но она будто не замечает его. И от нее, как от онегинской Татьяны, веет холодом и неприступностью. Он в ужасе: отчего такая перемена! (7, 44–45).

При этом он падал на ковер или на траву и катался, вместе с собачонкой, у ее ног (описывается идиллическое лето в деревне. — Л.С.).

<...>

— О рай! о небо! — твердил он, и т.д. и т.д. (7, 52)

(ироничное, обесценивающее сентиментальный модус «вторичного текста» «и т.д.» принадлежит повествователю).

Автор «очерковой повести» постепенно усваивает интонации литературного критика и из нейтрального повествователя превращается в ироничного аналитика. Он отмечает в романной реальности повторяемость социального опыта «отцов» и «детей» и следовательно, неподвижность миропорядка «лучших людей»:

Вся группа представителей старых поколений в романе исполнена житейской мудрости, высоких правил чести, рыцарского благород-

ства. В молодом, ближайшем к ним поколении — детей и племянников их, еще молодых офицерах, заметно отражаются родовые черты характера старших, их образа мыслей и традиционных убеждений. Обе линии представляют собою два параллельные поколения известного, так называемого высшего круга. Преобладающий элемент в романе — военный. Гражданский занимает второстепенное положение (7, 52–53).

Персональный состав романа Бебикова не отвечает критерию «обыкновенности», а его концептуально-смысловое содержание (предметное, тематическое, сюжетное и повествовательное) не отражает «нормы» жизни, эстетически востребованной Гончаровым:

Автор между тем выводил лицо за лицом, рисовал ряд тонких сцен, пейзажей; чередой текли благородные, возвышенные мысли, блистали искры остроумия... Все это свободно вязалось между собою... и послушно выражало главные задачи или тезисы автора. Герои были представители принципов чести, человеческого достоинства и высокой степени умственного и морального развития — до внешней выработки включительно... <...> Это была чистая сфера джентльменов, салон жизни, где скорби и радости, заботы, труды и удовольствия, мысли, знание, искусства, даже самые страсти, подчинялись строгому регулятору традиционной школы вершин жизни, доступных в европейских обществах ограниченному меньшинству.

Ничего вульгарного, никакой черновой, будничной стороны людского быта не входило в рамки этой жизни... <...> ...сияли одни чистые верхи жизни, как снеговые вершины Альп,

— констатирует автор-повествователь (7, 57–58).

Эстетическое мирозерцание И.А. Гончарова манифестируется в двух основных позициях: 1) референт подвержен эстетической редукции:

...художественная правда и правда действительности — не одно и то же. Явление, перенесенное целиком из жизни в произведение искусства, потеряет истинность действительности и не станет художественною правдою. Поставьте рядом два-три факта из жизни, как они случались, выйдет неверно, даже неправдоподобно. Отчего же это? Именно от того, что художник пишет не прямо с природы и с жизни, а создает правдоподобия их. В этом и заключается процесс творчества! Ведь это все азбука эстетики, но переделать этой азбуки, как и самого искусства, нельзя (8, 141) («Лучше поздно, чем никогда», 1879);

2) человек, как объект мимесиса, социоисторичен:

...прежде всего надо вспомнить и уяснить себе следующее положение искусства: если образы

типичны, они непременно отражают на себе — крупнее или мельче — и эпоху, в которой живут, оттого они и типичны. То есть в них отражаются, как в зеркале, и явления общественной жизни, и нравы, и быт. А если художник сам глубок, то в них проявляется и психологическая сторона (8, 107).

И что такое ум в искусстве? Это умение создать образ. Следовательно, в художественном произведении один образ умен... («Лучше поздно, чем никогда») (8, 141).

Но в читаемом романе вместо жизни описан «салон жизни», а вместо людей и их коррелятов — образа мира и психологической идентичности — стерильное пространство декоративного мира и таких же страстей.

Структурно-семантическая композиция публицистической повести Гончарова организована как система точек зрения на предмет — читаемый роман. В первой части повести «точки зрения» непосредственны, это скорее эмоциональные реакции утомившихся, по большей части, слушателей. Удачно выражена эмоциональная текучесть восприятия одним действующим лицом, графиней Синявской: «У меня нет мнения, а только впечатление» (7, 54). Мучится сослуживец и верный помощник автора Кальянов:

...он, став на практическую точку служебных занятий, уже ничего после этого (университета) не читал — и на роман смотрел... просто никак не смотрел (7, 57).

Человек эстетически неразвитый, он с ужасом ожидает окончания чтения:

Что я ему скажу? — раздумывал он про себя. — А он непременно спросит — вон то и дело поглядывает на меня! *Сказать коротко «никуда не годится», это было бы всего удобнее и искреннее с моей стороны* — да нельзя... надо объяснить, почему не годится. *Сказать «очень хорошо», — я рискнул бы и на это, а как спросят: что именно и почему хорошо? И когда роман бывает хорош, когда не хорош — черт знает!*

<...>

Только газетный критик Кряков становился все сердитее по мере того, как развивался ход романа, да еще толстый Сухов (друг друга хозяина. — Л.С.) вздыхал вслух от нетерпения (7, 57–58).

Повторим: авторская декларация Бебикова, несмотря на декоративность материала и исполнения<sup>6</sup>, ориентирована на жизнеподобие, которое обеспечивает свобода романного жанра как высказывания с культурно-социальными моделирующими функциями:

Мне давно хотелось высказать несколько идей, наблюдений, опытов и взглядов на нашу

общественную жизнь, на наши дела, досуги, даже страсти (в том кругу, как вы видели, к которому имею честь принадлежать), между прочим, взгляд мой и на искусство, на литературу, и на роман тоже, как именно я его понимаю. *Кроме того, я еще избрал роман как форму, в которой мне легче высказать... мои тезисы и мои цели.* Вот точка, с которой я желал бы, чтобы слушатели взглянули на плод моих досугов! (7, 61).

Однако аксиологические установки реципиентов вступают в конфликт с авторской интенцией. «Наша общественная жизнь», «дела» и «досуги» — сфера социальной деятельности человека (общество, служба и социально санкционированный досуг) — аспектированы в сознании слушателей-рецензентов иначе, чем в авторском дискурсе.

Во второй части «повести» событием-предикатом (1-я часть — тема, а 2-я — рема в актуальном членении высказывания) становится теоретический комментарий к прочитанному роману. Начинается обсуждение услышанного. Неожиданно меняется сюжетное значение персонажа Крякова, того самого журналиста-критика, которого привел студент, племянник хозяина. Прежде всего, меняется его локализация — из угла он перемещается за общий стол и, будучи посажен наравне со «значительными лицами», захватывает внимание гостей откровенно «бунтарскими» (ультра-, на грани пародии) перформативами.

Он становится действующим (говорящим) лицом и в композиционном плане — антагонистом Бебикова, кстати, уже покинувшего вечер. Кряков, таким образом, получает возможность выстроить свою концепцию романного жанра в целом, которая аннигилирует жанровое содержание прослушанного романа. Поводами для теоретико-литературной дискуссии служат: современный литературный процесс, философия творчества и эстетические критерии романного жанра. И журналы и романы, составляющие корпус современной литературы, должны быть ориентированы на «процесс жизни», на «обыкновенное» и «раз и навсегда установленное»<sup>7</sup>. Рассмотрим главные пункты «литературного» спора.

**Предмет романного жанра.** Литературный консерватор Красноперов хвалит Лажечникова, Греча, Булгарина, Кукольника, почему-то «Мельмота Скитальца» Метьюрина, но не может согласиться с романной эстетикой «незавершенного настоящего» (М.М. Бахтин):

...описывается все, что каждый день везде случается: что ж это за роман? — Значит, изображается жизнь, как есть, что и следует изображать в картине, — снисходительно заметил профессор. — Зачем же изображать, если я это каждый день и так вижу! (7, 80).

О двух крайностях жанровой прагматики — развлекательной и публицистической — рассуждает разумный и близкий автору Чешнев:

Сказать «роман» — значит, сказать: «пиши, что хочешь!» Вот тут... требуют чудес, необычного; а здесь называли «Историю одного крестьянина» (французских писателей Эркмана и Шатриана. — Л.С.), книгу, которая мало подходит под ваше (Крякова. — Л.С.) определение романа... (7, 81).

**Об утилитаризме в искусстве.** Профессор словесности исходя из теории мимесиса различает искусство как средство передачи идей (содержательное) и как цель (формальное); редкие таланты (Диккенс, Теккерей, Бальзак, Пушкин, Лермонтов, Гоголь) соединяют и то и другое. «Все дело в степени художественности, то есть в степени таланта», — утверждает профессор (7, 82). Профессор, близкий по своим эстетическим воззрениям Гончарову, возражает против утилитаризма в искусстве, так же противоречащего требованию свободы творчества, как и политический надзор, на который уповает соратник Булгарина и Греча.

Высокий талант не выкинет, конечно, из своей картины страданий, бед, зол, тягостей и нужд человеческих, — но кисть его не обойдет и светлых сторон жизни; тогда только и возможна художественная правда, когда и то, и другое будет уравновешено, как оно есть и в самой жизни. *А новая школа уже сделала специальность, можно сказать, ремесло, служить только утилитарным целям, заставить искусство искать только всяких зол, под святым предлогом любви и сострадания к ближнему...*

<...>

Открывать глаза обществу на наши общественные нужды и недуги — цель, конечно, почтенная... А наши ревнители добра наладили на эту тему и умышленно обходят светлые стороны жизни, впадают в преувеличения, в односторонность и, стало быть, перестали быть правдивы!

<...>

Я все допускаю, где есть ум и талант (и тенденцию тоже. — Л.С.) (7, 84–85).

Журналист и профессор пытаются выяснить культурно-исторический генезис утилитаристской парадигмы. Журналист связывает его с кризисными периодами в истории общественной мысли:

Ведь есть моменты в истории... когда совершаются такие крутые повороты от одного круга идей, понятий, событий к другим, которые требуют усиленного и совокупного участия всех нравственных сил, какими располагает общество, между прочим, и искусство. Согласитесь, что и наше время будет отнесено историей к числу таких раздражительных и горячих моментов... (7, 85–86).

Профессор не согласен с тем, что «эстетика» должна быть принесена в жертву «менту»:

Совершенная правда!.. искусство и приняло на себя часть общей работы; в нем и возобладало отрицательное направление. Современная литература грешит только тем, что злоупотребляет этим, насилует искусство, признает только одно обличительное направление и гонит все другое, как будто бы ненужное... (7, 86).

**Психология творчества — творческий импульс.** Литератор-демократ Кряков стремится утвердить идеологическую литературу и иногда впадает в вульгарный материализм. Профессор утверждает, что Пушкин правдив в воссоздании любой сферы жизни:

Что может быть правдивее Пушкина? Но правда не мешала у него и фантазии, и неге, и юмору... (7, 88).

Кряков раздраженно перебивает:

Перестаньте кадить этому певцу барства, «праздной скуки» и «неги томной!» <...> Нашли у кого правду! Прочитайте-ка, например, хоть «В вратах Эдема ангел нежный», — как это правдоподобно! <...> Откуда же Пушкин взял этого черта над бездной: из жизни, что ли? Или он видел этого ангела? (7, 88).

Профессор возражает: «Видел... в своей фантазии...» (Там же).

**Телеология творчества.** Позиция Крякова основана на разрушающей телеологию художественности тезисе о документальности произведения литературы — *поэзия есть правда*: «...она одна (правда. — Л.С.) поэзия и есть!», потому что «искусство должно изображать жизнь» (7, 88). Профессор и Чешнев исходят из единства художественности как создания смыслов в образах (семантико-эстетическое содержание литературного произведения):

Боже мой! — тосковал Чешнев, — какая ложь, какое искажение человеческой природы! *Жить без идеала, то есть жить без цели!*

Позитивист Кряков настаивает на том, что жизненные факты самоценны и — единст-

венно и безраздельно — составляют эстетический язык искусства:

*У человека один идеал — правда! Правда в науке, правда в жизни, правда в искусстве... и пиши ее, как она есть: без прикрас, без ваших лучей... (7, 89).*

**Реализм (референтность) и объективность (элиминация автора).** Это две стратегии творчества, обесценивающие его, полагают близкие автору по воззрениям персонажи очерка. Профессор мыслит афористично:

Творчество не всякому дается, а реализм и техника это две двери, которые всякому откроются, кто постучится в них! (7, 90).

Он настаивает на необходимости субъектного авторствования:

Еще замечу об объективности... <...> Художник, конечно, не должен соваться своею особою в картину, наполнять ее своим я... Но *его дух, фантазия, мысль, чувство — должны быть разлиты в произведени, чтоб оно было созданное живым духом тело, а не верный очерк трупа*, создание какого-то безличного чародея! Живая связь между художником и его произведением должна чувствоваться зрителем или читателем; они... с помощью чувств автора, наслаждаются картиною... (7, 89).

Редактор считает эстетическим фактом «реализм» в соединении с «объективностью», в данном случае — безоценочностью; но наличие таланта, а не «техники» при этом не подвергается сомнению — иначе факт не преодолет границ «реальности» и не станет художественным:

Художник-писатель должен быть объективен, то есть беспристрастен... должен писать, как, например, граф Толстой, всякую жизнь, какая попадется под руку, потому что жизнь всего общества — смешанна и слитна. У него все слои перетасованы, как оно и есть в действительности. Рядом с лицом из высшего круга он пишет и мужика, и бабу-ключницу, и даже взбесившуюся собаку. <...> Он, как птицелов сетью, накрывает своей рамкой целую панораму всякой жизни и пишет... Сделай он иначе — он бы солгал, а талант лгать не может, если же солжет, то есть одно выставит, а другое утаит, одно напишет с любовью артиста, а другое пристрастно... то он перестанет быть талантом; выйдет бледно, вяло, безжизненно или односторонне... (7, 96).

Кряков — демократ, и его демократизм слегка утрирован: «...трудом, кровью и духом народа держится все!». Чешнев удивляется такой социологической незрелости «газетного критика»:

Да разве мы все — не народ? Разве эти графы, князья, их предки — не из народа и не народ?

<...>

Вы не хотите понять, что народ составляет только часть того, что называется нацией! <...> Какое ребячество! — Не ребячество, а социализм это называется! Головы, получше наших с вами, решают этот вопрос, а нам нечего спорить! (7, 104–105).

Последняя реплика Крякова не оставляет сомнений в том, что в великосветский салон проник идейный противник и романа Бебикова, и «эстетического» творчества в целом. Это замечает старающийся соблюдать эстетико-идеологический нейтралитет редактор:

Кажется, господин Кряков недоволен тем... что автор изображает одну парадную сторону жизни, жизнь салонов, в форме строго условных, регулированных отношений между лицами, и дает мало простора и свободы мысли чувствам, страстям. Это тоже правда! Он не трогает психических тайн и оттого поневоле изображает все поверхностно и условно... И это называет еще романом! <...> *Это протест аристократизма и милитаризма против демократии — вот как я назову!* (7, 101).

Журналист недоволен не тем, что Бебиков представил одни высшие сферы общественной жизни, а отсутствием психологизма в столь «утонченном» произведении. Так общими усилиями выявляется понятийная сфера «реализма» по Гончарову: психологизм, нейтральный автор, единая концепция социальной жизни, панорамный обзор жизни как витального целого.

К спорам о «реализме» примыкают рассуждения литературных «консерваторов» и «новатора» Крякова о **классицизме и натурализме**. Старшее поколение собравшихся полагает, что классицизм должен быть фундаментом культуры (профессор, Чешнев), а Кряков утверждает, что каждая эпоха выдвигает свои классические образцы и, следовательно, классицизм — понятие не абсолютное, а исторически обусловленное:

По Расину воскрешала древность! (Расшель. — Л.С.) <...> Разве Расин и Корнель те классики, которых вы разумеете: полноте! А кто писал по классическим образцам, все провалились с своими эпопеями, одами, дифирамбами...

<...>

Новый Гомер у нас — Гоголь! (7, 115).

Гончаров касается в очерке и **философии истории**. Близкий автору Чешнев озвучивает открытую еще йенскими романтиками теорию национального духа как главного метаисторического фактора:

Народ, или скажем лучше, национальность — не в одном языке выражается. <...> Она в духе единения мысли, чувств, в совокупности всех сил русской жизни! Пусть космополиты мечтают о будущем отдаленном слиянии всех племен и национальностей в одну человеческую семью, пусть этому суждено когда-нибудь и исполниться, но до тех пор, и даже для этой самой цели — если б такова была в самом деле конечная цель людского бытия — необходимо каждому народу переработать все соки своей жизни, извлечь из нее все силы, весь смысл, все качества и дары, какими он наделен, и принести эти национальные дары в общечеловеческий капитал! Чем сильнее народ, тем богаче будет этот вклад и тем глубже и заметнее будет та черта, которую он прибавит к всемирному образу человеческого бытия (7, 105).

Рассуждают гости-критики и о проблемах **литературной антропологии**. На этот раз они единодушны: женские персонажи романа безжизненны — других они не обсуждают. Журналист (редактор некоего «известного журнала») полагает, что персонажи выполняют ролевые функции и психологически неубедительны. Это зависит от «вторичной» реальности текста:

...плоти и крови в них как будто нет! Это более тени, нежели живые фигуры. Иначе, впрочем, и быть не могло: автор... пишет условные, лицевые стороны жизни и не вводит нас ни в психологическую глубину, ни в реальную жизнь... <...> Мало... натуры (7, 115–116).

Особенно неестественность эмоциональных проявлений персонажей обнаруживается в том, как сдержанно они выражают любовь, добавляет редактор:

Автор, изображая сцены любви... держался более теории «неземного чувства»... <...> У него любовь похожа скорее на религиозный экстаз католических монахинь, а не на живое, страстное человеческое чувство... (7, 116–117).

Чешнев сразу вспоминает Золя:

Как у Золя, например? <...> ...Он (автор. — Л.С.) не отемнил своих страниц ни одним пятном грубой чувственности! Свет и огонь чувства сквозит и греет везде, а горячих углей нет! Это одна из его заслуг! (7, 117).

Сам автор очерка в статьях-автокомментариях к роману «Обрыв» ставил перед собой задачу исследовать иерархию страстей:

Вообще меня всюду поражал процесс разнобразного проявления страсти... который... имеет громадное влияние на судьбу и людей и

людских дел. <...> Работая над серьезной и пылкой страстью Веры, я невольно расшевелил и исчерпал в романе почти все образы страстей («Намерения, идеи и задачи романа «Обрыв», 1876; напечатано в 1895 г.) (6, 453–454).

Антропологические параметры художественности Гончарова заданы как естественно-биологические, этнопсихологические и универсально-культурные (отражающие «гуманитет» Гончарова «универсалии культуры», выраженные концептами «человек», «общество», «я», «другие», «труд», «сознание», «добро», «красота», «вера», «совесть», «справедливость», «свобода» и др.).

Создатель «Литературного вечера» объективировал себя в личности молчаливого литератора. Скудельников-Гончаров использует здесь тот же авторский ход, что и в финале романа «Обломов», в котором Штольц рассказал историю литератору, а тот записал. Когда наконец вспоминают про него, он сообщает, что «все слушал» и «все скажет», но не собранию, а самому автору (7, 118). «Все скажу, что делали и говорили», — подтверждает он (7, 119). Это романский и одновременно очерковый композиционный прием — история человека (здесь — романа), рассказанная как уже бывшее и завершенное эстетическое событие. Задача рассказывания уже выполнена, и финал должен быть инверсирован в начало: сначала история рассказывается, а потом писатель высказывает намерение ее передать. Это первый финал «Литературного вечера», который завершает и исчерпывает сюжет о светском романе. В этом аспекте повествования главный предмет — литературный текст и его культурные смыслы.

Второй финал «очерковой повести» связан с событием слушания. В этом случае центральным сюжетом становится эмоциональная и ментальная реакция слушателей. Основное композиционное значение приобретает персональная психология восприятия — кто и как «услышал» текст. В этом случае наиболее активным персонажем становится критик Кряков.

Стоило Чешневу с сожалением констатировать, что Кряков — «один из последних могикан» (7, 120) («реализма»/нигилизма 1860-х гг.), как произошло внезапное переоплощение последнего. Покинувший собрание Кряков оказался знаменитым актером, блестяще сыгравшим роль «реалиста». Гончаров подвергает эстетической редукции все, что на

протяжении вечера доказывал Кряков. Говорила маска, а подлинный артист молчал. Маска имитировала расхожую социальную роль — человека с программой социальной и культурной деструкции, и эта роль была отторгнута салоном Уранова, равно как и самим автором-повествователем. В упомянутом письме к П.А. Валугеву от 6 июня 1877 г. писатель трижды употребляет (и выделяет курсивом) глагол «крякнуть» в значении «писать нехудожественно», например, о «новых» реалистах — натуралистах:

...той сухости, которую выдают за реальную правду самые новые беллетристы (крякающие) и которая ограничивается голой копией с действительности, без лучей поэзии, верностью линий и автоматическим, внешним движением фигур, потому что не умеют дать плоти, крови, красок и жизни своим созданиям! (8, 439).

Ср. также упрек Гончарова по поводу чересчур правильного, грешащего «чопорностью, мерностью и холодностью» языка Валугева, который так же неестествен, как «кряканье» натуралистов (8, 441).

По сути, вторая часть «Литературного вечера» — это теоретико-литературная статья. Художественно-документальная форма произведения объясняется спецификой художественного мышления как такового. Как признался автор в самой развернутой статье о своей романной «трилогии» — «Лучше поздно, чем никогда»:

Я не публицист, не присяжный критик, я жил и писал больше всего под влиянием фантазии — и вне последней перо мое мало имеет силы, не производит действия! (8, 148).

Композиция «очерковой повести» («текст в тексте»; «рамка», которая становится основным повествованием; создание дискуссионного поля как психологического, а не только теоретико-критического фрейма) позволяет сделать вывод о существенной беллетризации публицистического жанра в творчестве писателя и согласиться с тезисом В.А. Не-

дзвецкого о том, что авторское сознание И.А. Гончарова в целом «романоцентрично»<sup>8</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Гончаров И.А. Собрание сочинений: В 8 т. М.: Худож. лит., 1980. Т. 7. С. 424 (коммент.). В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте. В скобках указываются том и страница.

<sup>2</sup> Реально-биографический контекст произведения изучил С.В. Денисенко. См.: Денисенко С.В. О прототипах и персонажах «Литературного вечера» И.А. Гончарова (из заметок комментатора к первоначальному и печатному текстам) // Русская литература. 2012. № 2. С. 90–97.

<sup>3</sup> И.А. Гончаров эксплицирует эту «неупорядоченность» материала в приписке: «Извиняюсь за многочисленные вставки и поправки в листах. С перепиской дело затянулось бы надолго» (8, 426).

<sup>4</sup> Валугев был председателем Комитета министров при известном своими либеральными взглядами премьер-министре М.Т. Лорис-Меликове.

<sup>5</sup> Лексико-семантический перенос: скудельный сосуд — гончарное ремесло — Гончаров; «Скудельников-Гончаров» — называет этого персонажа В. Недзвецкий (7, 427).

<sup>6</sup> По выражению Гончарова в частном письме к П.А. Валугеву от 6 июня 1877 г., «манера его (автора, т.е. самого Валугева. — Л.С.) — академически-классическая» (8, 438).

<sup>7</sup> Известное определение «типа» из письма И.А. Гончарова к Ф.М. Достоевскому от 14 февраля 1874 г.: «Под типами я разумею нечто очень коренное — долго и надолго устанавливающееся и образующее иногда ряд поколений» (8, 410).

<sup>8</sup> «В отличие от Тургенева, Григоровича или Писемского... автор „Обыкновенной истории“ в своем творчестве с самого начала романоцентричен (выделено автором. — Л.С.). Его ранние повести и очерки не просто содержат зародыши ряда мотивов и образов будущей „трилогии“, но как бы „заготавливают“ ее основные структурные компоненты» (Недзвецкий В.А. И.А. Гончаров — романист и художник. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1992. С. 27).