
О ЖАНРОВОЙ СООТНЕСЁННОСТИ ПРОЗЫ ВСЕВОЛОДА СОЛОВЬЁВА И ЯНА ПОТОЦКОГО

Е. В. Никольский

В современном литературоведении уже давно идёт процесс выявления и накопления искомых поэтических признаков, которые действительно характеризуют поэтику философской прозы¹, но только ещё без осознания её особой эстетической природы. Ведь философская проза — это не просто соединение философского и художественного начал в искусстве, в котором возможно количественное сопоставление одного с другим, а органически взаимосвязанное эстетическое образование, составные части которого не просто переплетаются друг с другом, а образуют парадигму, в системе которой разнородные формы сознания (философия и искусство) объединяются общими для них признаками².

Признак, по мнению В. М. Мирошникова, «связующий в единое целое философию и искусства, заключается в языке выражения философии, в её метаязыке, а именно в рефлексии, взятой не в психологической функции, а в её гносеологической и методологической — в освоении, развитии и переосмыслении опыта прошлого, зафиксированного в разнообразных источниках культуры. Ибо для философской прозы доминантным фактором является не философская проблематика сама по себе, мысль или концепция, определившая “мир идей” произведения, а метаязык философии в форме эстетической рефлексии становится источником философичности произведения, его формообразующим фактором»³.

Под эстетической рефлексией понимается движение мысли вспять, обращение назад к существующим фактам и концептам философского и культурного наследия, необходимых для того, чтобы переплавить их в горниле современного сознания, трансформировать в новые мысли и образы, представления и картины и явить их миру обогащённым опытом прошлого именно через процедуру рефлексии.

Вместе с тем эстетическая рефлексия ещё не осознаётся в нашем литературоведении именно как всеобъемлющая изобразительно-выразительная категория в жанрах философской прозы. По целевой установке она способна быть:

- во-первых, *собственно эстетической*, когда изображаемая жизнь становится предметом красивого любования;
- во-вторых, *иронически-юмористической*, делающей отображаемый мир доступным как бы стоящему над ним сознанию;
- в-третьих, *пародийной*, доводящей изображаемую действительность с высоты нового мировоззрения до абсурда;
- в-четвёртых, *моралистической*, доводящей до прямой критики того в отображаемой жизни, что раньше, может быть, переживалось как простое, очевидное и даже родное;
- в-пятых, *мировоззренческой*, т. е. по своей структуре *синтетической*, когда для художественного отражения, обобщения и оценки действительности через меха-

низмы рефлексии привлекается одновременно «материал» многих форм общественного сознания.

Так выясняется, что эстетическая рефлексия — один из самых широко представленных видов обобщения (художественная формализация вообще, а в философской прозе преимущественная). И в ней рассматриваемый вид формализации (обретение содержанием формы) представляет собой в структуре художественного произведения основу полотна, на котором вяжутся узоры уже с помощью других изобразительных средств. Нетрудно предположить, что в традиционной прозе представленная картина проявляется в обратном соотношении. А если рассматриваемый вид обобщения понимать ещё и как способ трансформации *неэстетического материала* (сведений из областей науки, морали, права, религии, той же философии и т.д.) в эстетический ряд произведения, то эстетическая рефлексия есть единственный вид формализации с такими широкими функциями и объёмом полезной художественной нагрузки.

Для осмысления феномена философской прозы — цели нашего исследования — особый научный интерес представляет именно мировоззренческая структура эстетической рефлексии как формообразующий принцип жанра философского романа, повести — словом, прозы. Для дальнейшего анализа рассмотрим произведение Яна Потоцкого (1761–1815) «Рукопись, найденная в Сарагосе» (создана в 1804 г., издана в 1847 г.) и мистическую дилогию (романы «Волхвы» и «Великий Розенкрейцер», написаны и изданы в 1888–1889 гг.) Всеволода Соловьёва (1849–1903), авторов, живших в разные эпохи, но создавших типологически и жанрово близкие произведения.

Как известно, литературные жанры, словно живые существа, рождаются, взрослеют и умирают, давая жизнь другим себе подобным. А перед смертью как будто костенеют, превращаясь из формы для развития свободного искусства в набор штампов и клише. И на каждый такой жанр непременно находится свой шутник, который поглумится над стариком, разберёт его по косточкам, покажет всему свету, что за пышными одеждами давно уже пустота и тлен, и тем самым подтолкнёт к могиле. Едва ли не самым известным из таких шутников в «сокровищнице мировой литературы» остался испанец Сервантес, славный тем, написал роман о вреде чтения романов, создав пародию на рыцарский роман.

На другой стороне Европы нашёлся другой талантливый писатель, по-своему «пародировавший» традиционные жанры, в том числе и не менее популярный жанр авантюрного романа (традиционно считающегося антиподом рыцарского), свой «Сервантес», польский граф Ян Потоцкий⁴ — родственник и дипломат последнего монарха Речи Посполитой Станислава-Августа Понятовского, затем советчик Екатерины Великой и Павла Первого, родоначальник европейской ориенталистики, богослов и специалист по востоку.

Знаменитая книга Яна Потоцкого оказала большое влияние на дальнейшее развитие европейской литературы. В основе повествования лежит история испанского офицера, который два месяца путешествует по горам, пытаясь вернуться в свой полк в Мадриде. Ему всё время встречаются разные люди. Их истории о жизни

и о себе являются основным наполнением книги. «Многие авторы использовали сюжетные ходы, описанные в этом романе, для своих произведений. Среди них был и А. С. Пушкин⁵ при написании стихотворения *Альфонс садится на коня, ему хозяин держит стремя*»⁶.

Художественная структура романа Потоцкого довольно сложна. Сюжетом служат приключения валлонского офицера, который торопится в свой полк, но всё время оказывается вблизи заброшенного в горах Сьерра-Морены трактира и двух виселиц с телами двух бандитов. Всё разъясняется лишь в конце романа, когда великий шейх Гомелесов рассказывает главному герою историю своего рода. Суть в том, что тайно оставшиеся в Испании после падения Гранады мавры готовят «революцию в исламе». Стремясь сохранить угасающую мужскую линию, они остановили свой выбор на Вордене, чья мать была родом из перешедших в христианство Гомелесов. Неожиданные препятствия и испытания должны были побудить молодого валлонца перейти в ислам. Необходимость в этом в конце романа исчезла, и честолюбивые замыслы Гомелесов потеряли всякий смысл. Но остался дневник Альфонса ван Вордена, в котором он описал первые шестьдесят шесть дней своего пребывания в Испании.

Чтение «Рукописи, найденной в Сарагосе», проходит в несколько этапов. Увлекательное повествование о злоключениях дон Альфонсо, бесстрашного капитана валлонской гвардии, мистическим образом неизменно просыпающегося в чистом поле под виселицей с трупами двух знаменитых разбойников, постепенно сменяется бесконечным рассказом старого цыгана о своей жизни; этот персонаж вытаскивает из одной вставной новеллы другую. Новеллы, впрочем, каждый раз обрываются на самом интересном месте, когда цыгана зовут по делам табора.

Довольно быстро это начинает утомлять, с Альфонсом же ничего не происходит, и он, заскучав, начинает по утрам прохаживаться под виселицу в надежде опять найти там какую-нибудь жертву (и небезуспешно). Когда же становится совсем невыносимо, на помощь читателю неожиданно приходит союзник (одна из подобранных под виселицей «жертв», геометр Веласкес), который делает очень меткое саркастическое замечание по поводу очередного вставного сюжета. И, кажется, именно с этого момента становится понятно, что всё не так просто. Цыган всё равно доведёт дело до конца и расскажет все известные ему истории⁷.

Альфонс словно бы между делом узнаёт то, ради чего, казалось бы, затеян весь роман, — тайну рода Гомелесов, к которому он принадлежит. Узнаёт, но не поделится: «Я спустился вниз и увидел то, о чём охотно рассказал бы вам, если бы данное мною честное слово не явилось бы для этого непреодолимым препятствием»⁸.

Но всё это уже неважно. Вдруг проступает пародийный пласт, начинает говорить сама «усталость жанра». Авантюрный роман более не увлекает, а готический не пугает: «Я выхватил шпагу из ножен и хотел выйти, но — не тут-то было. Дверь оказалась запертой. Я сказал об этом упырям, но те не ответили ни слова. Тогда я лёг спать и проспал до утра»⁹. И приведённое на четырёх страницах оглавление 100-томной энциклопедии атеиста Диего Эрваса или многостраничные математи-

ческие выкладки Веласкеса уже не раздражают, а забавляют, потому что интересна не столько судьба героев, сколько то, как же выкрутится из этого положения автор.

По своему построению «Рукопись, найденная в Сарагосе», на первый взгляд может напомнить арабские сказки «Тысяча и одной ночи» или «Декамерон» Боккаччо. На самом же деле в композиции своего романа Потоцкий вполне самостоятелен, даже оригинален. Это как бы некая изящная шкатулка с «секретами», позволяющими вкладывать в неё множество других шкатулок. У Потоцкого получил новое решение приём механической повторяемости сюжетов. Населяющие роман рассказчики столь различны по манере поведения и складу мышления, так независимы в своих поступках, что автору приходится с ними нелегко¹⁰.

В романе возникает множество параллельных линий, словно пересекающихся между собой, из-за чего порой даже затруднительно разобраться в событиях. В реплике одного из героев, уставшего от этих сюжетных хитросплетений, слышна словно лёгкая ирония самого автора: «Я попросту не знаю, кто говорит, а кто слушает. Маркиз де Вальфлорид рассказывает дочери свои приключения, а та рассказывает их вожаку цыган, а тот снова рассказывает их нам. Настоящий лабиринт!»¹¹ Избранная Потоцким форма романа позволила ему с большой свободой развивать старые и вводить новые сюжетные линии, не стесняя себя театральной бутафорией «заговора Гомелесов».

Необъятен географический диапазон романа. С живописного Иберийского полуострова действие переносится в Феррару, Равенну, Рим и другие итальянские города, на Корсику, Сардинию, Мальту, к берберийским берегам Северной Африки, в Тунис и Марокко — словом, охвачено всё Средиземноморье. Вместе с героями романа читатель отправляется к Нилу, в татарские степи, в стари миме рыцарские замки, в Лион, Париж, Вену и даже в экзотическую Мексику. Но это не предел. Неутомимая фантазия Потоцкого уводит нас даже в Древнюю Грецию, Египет и Иудею.

В поисках сюжетов Потоцкий обращается к своим дорожным записям¹², к устным рассказам, поверьям и легендам, заимствует мотивы из средневековых хроник, сборников притч, охотно пользуется традиционными образами авантюрного плутовского романа, проявляет широкое знакомство с просветительской литературой. Калейдоскопически пёстрая панорама романа не распадается на случайные отрывки: это некая амальгама, чудесный сплав, в котором каждая из новелл сохраняет, однако, своё неповторимое своеобразие. Единство же создаётся не сюжетом, достаточно условным и декоративным, а общей философской настроенностью, которой Потоцкий придавал особое значение.

Разносторонний историк, сведущий в запутанных конфликтах прошлого, Потоцкий, как сын своего времени, глубоко обеспокоен судьбой человека в современную ему эпоху больших социально-политических потрясений. За увлекательными похождениями героев романа неожиданно открываются широкие идеологические перспективы, намечается выход в философскую полемику эпохи.

Критика основ просветительского мировоззрения, принявшая всеобщий характер в начале XIX в., была в значительной степени обусловлена историческим

опытом недавней революции. Возвышенные лозунги свободы, равенства и братства открыли путь к новым формам социальной несправедливости, идеальное царство разума обернулось насилием, приведшим к грубой солдафонской деспотии.

Потрясённое в своих устоях старое общество рассматривало революцию как всемирную катастрофу, сопровождающуюся распадом всех общественных связей и нравственной деградацией человечества. Чтобы победить «легионы атеистов, — замечал обосновавшийся в Петербурге крупнейший идеолог европейской реакции Ж. де Местр, — нужно противопоставить им диаметрально противоположные принципы»¹³. Подвергая критике сенсуализм просветительской философии, он выдвинул тезис о «подлинных идеях», независимых от человеческого опыта и в высшем своём проявлении сливающихся с понятием Бога. В своей критике теорий народного суверенитета и естественных прав человека де Местр чутко уловил абстрактный характер просветительского мышления, его принципиальный антиисторизм в вопросах общественного развития¹⁴.

«Выдуманного Вами общечеловека, — иронизировал де Местр, — нигде на свете не увидишь, ибо его в природе не существует. Я встречал на своём веку французов, итальянцев, русских и т.д.; благодаря Монтескье я знаю, что можно быть даже персиянином, но я решительно Вам объявляю, что сочинённого Вами человека я не встречал ни разу в жизни»¹⁵. Критика де Местра, казалось бы, открывала дорогу к историзму, к пониманию человеческого общества как исторически сложившегося организма. Но критическое оружие поднималось в защиту отживших социальных и политических институтов. Яростный сторонник провиденциализма, де Местр видел в человеке натуру, склонную ко злу и жестокости в силу первородного греха. Вернуть человеку его божественное предопределение означало в его понимании полное подавление всех индивидуальных проявлений личности, её духовное и физическое рабство. Истинная свобода состояла, по де Местру, в абсолютном поглощении личности народом и государством, идеальную модель чему он находил в XII в., в универсальном католическом государстве, возглавляемом папой.

Потоцкому были хорошо известны эти идеи. Он познакомился с де Местром вскоре после своего приезда в Петербург в 1804 г. и часто встречался с ним в аристократических салонах столицы, где сардинский дипломат охотно излагал свои воззрения. «Рукопись, найденная в Сарагосе», создавалась в те же годы и приблизительно в той же обстановке, что и трактат де Местра «Санкт-Петербургские вечера, или Беседы о временном правлении Провидения». Естественно, что характерный для Петербурга той поры климат философских дискуссий отразился в обоих произведениях: в романе Потоцкого есть немало критических откликов на взгляды де Местра¹⁶.

Мы рассматриваем это произведение на философско-исторические темы как типологически близкое, благодаря эстетической рефлексии, к мистической диалогии В. Соловьёва, где вечные нравственные и философские проблемы (соотношение разума и чувств; противопоставление типов философско-религиозной антропологии) так же инкорпорированы в мастерски выписанные картины быта XVIII в. и находят своё разрешение, не выходя за естественные границы эпохи.

Надо сказать, что Потоцкий «посмеялся» не только над отживающими своё жанрами, но и над славянской рецепцией всей испанской литературы с Сервантесом во главе. Что знал славянский читатель XVIII в. (а поляк Потоцкий начал печатать свой роман в Петербурге, по-русски) об Испании? Альгвасилы и коррехидоры, Гвадалквивир и Сьерра-Морена, коррида, герцог Лерма и Инезилья.

Красивые слова, почерпнутые большей частью даже не от Сервантеса, а из «Приключений Жиль Бласа» Лесажа, впрочем, не испанца, а француза. Все эти атрибуты перечислены в ряде произведений и другого великого автора, который, как известно, тоже никогда не писал пародий, — Козьмы Пруткива. Хотя Пушкин, начавший было в стихах повествовать о том, как Альфонс садится на коня, ценил в «Рукописи...», по словам князя Вяземского, именно «своеобразные нравы и быт испанские»¹⁷. Потоцкий этот быт, конечно, хорошо знал, ибо немало времени провёл в Испании, но столь же хорошо знал он и сложившиеся стереотипы восприятия испанской культуры. Своей утрированной Испанией он словно хотел поставить под сомнение Испанию Сервантеса. Но всемирной славы Сервантеса ему стяжать не удалось. При жизни Потоцкого роман не был полностью напечатан, тот текст, что доступен нашему анализу, — это двойной перевод с сохранившегося на французском языке текста, изначально созданного по-польски.

В этом произведении мы наблюдаем двухуровневую эстетическую рефлексию: с одной стороны, граф Ян Потоцкий в образной системе «Рукописи...», в её романной ситуации, вставных новеллах по-своему с позиций католической антропологии переосмысляет восточный и просвещенский взгляды на мир и человека, утверждая христианское миропонимание, и даёт своё решение вечных вопросов, с другой — он с помощью свойственной ему аристократической иронии показывает условность жанровых канонов традиционной европейской прозы. И в этом оригинальность и своеобразие его романа.

Написанная в 1880-е гг. мистическая диалогия Всеволода Соловьёва [«Волхвы» (1888) и «Великий Розенкрейцер» (1889)] отразила в себе одну из тенденций литературного процесса тех лет. Взлёт философичности, обострение внимания к общемировым проблемам приходится на вторую половину XIX в. и связан преимущественно с русской литературой.

Действие мистической диалогии Всеволода Соловьёва происходит в XVIII в., в царствование Екатерины Великой, но история является лишь фоном. Основной конфликт мистической диалогии проистекает в нравственно-мировоззренческой плоскости. В душе главного героя совершается великая драма его духовного просветления и преображения, и все иные аспекты диалогии (исторический, бытовой, сциентистический) по сравнению с этим отходят на второй план. Собственно философский конфликт стал доминантой диалогии и предопределил иные особенности её предметно-стилевой структуры (описание обрядовой практики розенкрейцеров; внедрение героев-антиподов — княжны Елены Калатаровой, царицы Екатерины Великой, о. Николая; идеологические споры, воссоздание бытовых сторон жизни и т.д.).

Идейное содержание произведений представляет собой противопоставление христианского и гностического взглядов на мир и человека и формирует приори-

тет святоотеческого мировоззрения над манихейским и сектантским эзотеризмом. Писатель анализировал не сами мистические явления, а высказывал своё отношение к ним как христианский мыслитель и в романах, и в своих публицистических очерках.

Антагонизм гностической и христианской антропологии были художественно воплощены в диалогии на разных уровнях, в том числе в создании специфической романной ситуации и в спорах Захарьева-Овинова и о. Николая (авторского резонёра), в диалогах главного героя с другими персонажами, а также в раскрытии внутреннего конфликта князя Юрия.

Главный герой диалогии, князь Юрий Захарьев-Овинов, пройдя через сложные духовные испытания, осознаёт, что без Бога в этом мире всё теряет смысл. Самые добрые дела становились для него лишь средствами, а не целью существования. В его жизни не было места тому образу мыслей и действий, который проповедовали последователи Христа. По такому пути шёл и князь Юрий, который, ощущая состояние глубокого духовного кризиса, ищет выход из порочного круга неблагоприятных для него обстоятельств.

Согласно святоотеческому учению, избыточный интерес к области нехристианской мистики способен причинить вред человеческой душе. Само же изучение таких доктрин может способствовать духовной и физической гибели. Основное содержание и назначение диалогии ориентировано на традиционные христианские ценности.

В своей мистической диалогии Всеволод Соловьёв рассматривает не влияние гностических учений на духовную жизнь общества, а то, как увлечение эзотерикой деформирует личность главного героя, князя Юрия Захарьина-Овинова. Именно этой целью автор предопределяет «романную ситуацию» данных произведений, сосредоточивая всё внимание читателя на истории духовных поисков Захарьина-Овинова.

В мистической диалогии В. Соловьёв «сталкивает» главного героя с представителями ордена розенкрейцеров, обладающих тайным знанием и своеобразными этическими нормами, неприемлемыми для людей, не посвящённых в гностико-эзотерические доктрины, затем показывает его в светском Петербурге, где он не выдерживает испытания неведомым ему чувством любви, в результате чего его постигает тяжелейший духовный кризис. По мере развития сюжета изменяется микросреда, т. е. совокупность нескольких героев, являющихся носителями различных взглядов, которые писатель и противопоставляет, доказывая позитивность традиционного христианского мировоззрения. Из духовного кризиса князь Юрий выходит лишь благодаря поддержке своего сводного брата, священника Николая, который помогает ему понять ложность и пагубность эзотерических доктрин и стать по-настоящему православным человеком и добродетельным отцом семейства.

Таким образом, вечные нравственные и философские проблемы (соотношение разума и чувств; противопоставление христианской этики и гностической антропологии) инкорпорированы в мастерски выписанные картины быта русской и европейской аристократии XVIII в. и находят своё разрешение, не выходя за

естественные границы эпохи (т. е. писатель сознательно избегает анахронизмов и подтасовок). Всё это позволяет нам мистическую дилогию В. Соловьёва определить как философско-историческую. Именно в ней прозаик обобщает, анализирует (т. е. осуществляет «эстетическую рефлексию») результаты идеологического развития одного из основных направлений европейской религиозно-мистической мысли от позднеантичных гностиков до розенкрейцеров эпохи Просвещения.

Антагонизм христианского (жизнеутверждающего) и гностического (жизнеотрицающего) мировоззрений носит вневременной (будучи представленным на материале русской и европейской истории XVIII в.) и надэпохальный характер. Всеволод Соловьёв с помощью эстетической рефлексии развенчивает гностические представления о человеке.

В целом, у обоих авторов не наблюдается ни трафаретности персонажей, ни девальвации концепции личности героя, что позволяет нам рассматривать их творения как явления романического жанра в его философском подтипе.

¹ *Мирошников В. М.* Романы Леонида Леонова: становление и развитие художественной системы философской прозы. Рязань: РГПУ им. С. А. Есенина, 2000. С. 39.

² Там же. С. 45.

³ Там же. С. 47.

⁴ *Kotwicz W.* Jan hrabia Potocki i jego podróż do Chin, Wydawnictwo Lux. Wilno, 1935.

⁵ *Dworski A.* Puszkina i Jan Potocki // О poetyce Aleksandra Puszkina. Poznań, 1975. S. 178.

⁶ *Бэлза И. Ф.* Пушкин и Ян Потоцкий // Искусство слова: сб. ст. к 80-летию Дмитрия Дмитриевича Благого. М.: Наука, 1973. С. 128.

⁷ Подробнее см.: *Ланда С. С.* «Повешенные» Яна Потоцкого в литературных интересах Пушкина // *Ланда С. С.* «Я вижу некий свет...»: [сб. ст.]. СПб., 1999. С. 180.

⁸ *Потоцкий Я.* Рукопись, найденная в Сарагосе. М.: Худож. лит., 1971. С. 123.

⁹ Там же. С. 235.

¹⁰ *Krzyżanowski J.* Na manowcach «Drogi do Rosji»: Filozofów versus Kleiner // *Ruch Literacki*. 1934. № 3. S. 67.

¹¹ *Потоцкий Я.* Рукопись, найденная в Сарагосе. С. 347.

¹² *Krzyżanowski J.* Na manowcach «Drogi do Rosji»... S. 67.

¹³ *Ланда С. С.* Ян Потоцкий и его роман «Рукопись, найденная в Сарагосе» // *Потоцкий Я.* Рукопись, найденная в Сарагосе. М.: Худож. лит., 1971. С. 12.

¹⁴ Там же. С. 16.

¹⁵ Там же. С. 18.

¹⁶ *Krzyżanowski J.* Na manowcach «Drogi do Rosji»... S. 67.

¹⁷ *Бэлза И. Ф.* Пушкин и польская культура // Польско-русские литературные связи: [сб. ст.] / ред Н. И. Балашов. М.: Наука, 1970. С. 157.