

3. Бальбуров Э.А. Мотив и канон // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы: Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998.
4. Печерская Т.И. Мотив блудного сына в рассказах и повестях Ф.М. Достоевского // «Вечные» сюжеты русской литературы («блудный сын» и другие). Новосибирск, 1996.
5. Шатин Ю.В. Архетипические мотивы и их трансформация в новой русской литературе // Там же.
6. Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное издание. Новосибирск, 2003.
7. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1989.
8. Казаков А.А. Архетип сына в творчестве Ф.М. Достоевского // Достоевский и время: Сб. ст. Томск, 2004.
9. Достоевский А.М. Воспоминания. М., 1999.
10. Нечаева В.С. Ранний Достоевский (1821–1849). М., 1979.
11. Габдуллина В.И. Идея «почвенничества» в аспекте религиозно-нравственных исканий Ф.М. Достоевского (роман «Униженные и оскорбленные») // Вестн. НГУ. Серия: История, филология. Т. 3. Вып. 1: Филология. Новосибирск, 2004.
12. Габдуллина В.И. Евангельская притча в творческом сознании Ф.М. Достоевского // Культура и текст. Литературоведение. Ч. I. СПб.; Барнаул, 1998.

*В.С. Киселёв*

## ЖАНРОВЫЕ МОДИФИКАЦИИ КОНФЛИКТА В «СЛАВЕНСКИХ ВЕЧЕРАХ» В.Т. НАРЕЖНОГО

Томский государственный университет

Василий Трофимович Нарезный вошел в историю русской литературы прежде всего как родоначальник романа XIX столетия. Между тем еще до выхода в свет «Российского Жилблаза» (1814) писатель создает поэмы, трагедии и целый ряд повестей. На них мало обращалось внимание литературоведения [1–4], основная часть исследований, посвященных В.Т. Нарезному, анализирует идейную или художественную сторону его романов (см., напр.: [5–7]). Это создает иллюзию прямолинейной эволюции писателя. Приход автора к жанру романа, опирающегося на достижения преимущественно просветительской прозы, выглядит в этом контексте немотивированным отказом от предыдущих находок. Настоящая статья имеет своей целью обратиться к ранним повестям Нарезного, показательным для его творческого развития и жанрово-повествовательных поисков русской прозы начала XIX в., что создает возможность подойти к проблеме с точки зрения поэтики и определить, каким арсеналом художественных решений обладал автор, переходя к большим повествовательным формам.

Предметом нашего анализа станут повести, вошедшие в цикл «Славенские вечера». Они создавались Нарезным в период с 1803 по 1819 г., первая часть цикла вышла в 1809 г., а полностью он был опубликован в 1826 г., уже после смерти писателя. Таким образом, работа над этими повестями продолжалась на протяжении всей творческой деятельности Нарезного и отразила как неизменность основных установок его прозы, так и художественные поиски автора.

Все повести, вошедшие в сборник, объединены общей темой: они рисуют прошлое Древней Руси от времен легендарных, когда князья-основатели (Кий, Славен, Владимир) связали славянские племена в целое национальное государство, до трагической эпо-

хи монголо-татарского нашествия («Михаил») и недавней современности Отечественной войны и заграничных походов 1812–1813 гг. («Александр»). Заимствуя из летописных и фольклорных источников основной материал своего рассказа, Нарезный создает, однако, не историческое повествование, а поэтический образ былых времен. «Славенские вечера» – это ряд героических и авантюрно-рыцарских повестей, которые должны открыть читателю мир возвышенного прошлого. Их предмет – «подвиги ратных предков наших и любезность дев земли Славеновой» [8]. В совокупности сюжеты цикла образуют своеобразную рыцарскую эпопею, принципиально открытую для продолжения, поскольку ее единство определяется не исчерпанностью историософской идеи, а общностью поэтического контекста.

Цикл связывается в целое мотивом духовно-исторического выбора личности, ее самоопределения. Для прозы Нарезного оно жестко фиксировано просветительскими установками и реализуется как постепенное вхождение героя в человеческую общность, его воспитание. Дидактическое задание не дает развернуться выбору в сюжет об отчуждении личности, в уникальную романтическую судьбу, когда герой вступает в противоборство с миром и находится в ситуации постоянного поиска с неизвестным результатом в финале. Именно последний вариант конфликта будет в дальнейшем подхвачен, видоизменен и конкретизирован авторами исторических произведений 1820–30-х гг. – Рылеевым, Бестужевым, Пушкиным, Гоголем.

Композиционно «Славенские вечера» построены на постепенном усложнении конфликта от сравнительно элементарного, опирающегося на резкое противопоставление двух героев, до многоаспектного, в котором действие мотивировано комплексом оппози-

ций. Специфическое же сочетание преромантической необходимости для персонажа личностной самореализации с просветительской заданностью ее цели заставляет Нарезного применять готовые жанровые формы, наполняя их, однако, новым содержанием.

Наиболее явно такой подход к судьбе героев отразился в первых повестях цикла («Кий и Дулеб» и «Славен»). Каждое из повествований рисует кризисную ситуацию: славянской земле грозит жестокая война с сильным противником, и от выбора героев, принадлежащих к разным лагерям, зависит, состоится ли она и во имя чего будет вестись. Спектр возможных ответов невелик, и акценты расставлены четко: умный, миролюбивый и дальновидный государь (Кий, Славен) «обречен» на победу над страстным и увлеченным только сражениями врагом (Дулеб, Радмир). Общественное благо и гражданские доблести служат непререкаемыми критериями в оценке деятельности и самой личности персонажа.

Но единые установки все же не делают конфликты повестей идентичными. Каждый из них реализует собственную модификацию из репертуара традиционных жанров. В «Кие и Дулебе» автор стремится подчеркнуть эмоциональное равноправие двух сталкивающихся сторон. За мудрым Кием стоит правда государственной цивилизующей силы, облеченной ореолом общественного признания, а за Дулебом – правда сильной и воинственной личности, опирающейся на поддержку своего дикого народа и не желающей склониться под власть чужого племени. Конфликт повести воскрешает коллизию русской классицистической трагедии с непримиримым столкновением идеологических позиций в центре и необходимостью для героев выбора между истинным и ложным представлениями о сущности общественного блага (см.: [9]).

Обращение к трагедийной структуре конфликта заостряет внимание на моменте самоопределения, на его необратимости; повесть разворачивается как последовательность ответов персонажей на вызовы противника (или «судьбы»). При заданности общих ценностей каждый из героев вынужден собственным путем прийти к утверждению личной правды. Для Кия выбор не составляет труда, поскольку его образ освобожден от индивидуальных черт и страстей, для дулебян он уже более сложен, их воинственность противится идеалам идиллического общежития. Наконец, для Дулеба выбор оборачивается трагедией, его натура не приемлет спокойствия и покорности, и смерть становится единственным способом сохранить свою личность и избежать отчуждения от своего рода. Однозначность идейных оценок в финале повести усложняется мотивом посмертного признания: «Незабвенна да будет память твоя в родах отдаленных! – вещал Кий. – Свирепа была душа твоя, но ты был храбр во дни битв кровавых. Имена храбрых да будут священны для потомков!» [8, с. 31].

Сосредоточенность на самом моменте выбора как центре трагедийного конфликта в «Славенских вече-

рах» проявится еще неоднократно, что свяжет воедино структурными переключками «Кия и Дулеба» с повестями «Ирена» и «Михаил», где героям предстоит самоопределение по отношению к таким ценностям, как любовь (эгоистическая или разумная) и вера. В последних, однако, трагедийное начало усложнится и не будет заключено только в идеологической плоскости. Наиболее интересна в этом плане повесть «Михаил», написанная на известный житийный сюжет об убиении черниговского князя Михаила в Золотой Орде. Здесь трагедийная основа тесно сопрягается с особенностями сентиментальной повести, одновременно предвывая некоторые черты романтической поэмы с восточным колоритом и неразделенной любовью дикарки к европейцу.

Если в «Кие и Дулебе» кульминационным моментом повествования был акт самоубийства, зафиксировавший непреодолимость отчуждения, то в «Михаиле» основное внимание посвящено самому процессу нарастающего разлада между героиней и ее окружением. Из всех персонажей повести именно Зюлима показана в изменениях, в то время как остальные образы статичны и воплощают определенную идеологическую позицию. Таков князь Михаил, в чьем характере сплетены черты сентиментального и трагического героя. Кроткое уединение и мирная работа в саду являются его идеалом, ему непонятно сложное движение чувств царевны, признающей ему в любви, но он и героическая личность, для которой отказаться от своей веры или избрать личное счастье в ущерб чести родины немислимо. Михаил принимает мученическую смерть от Батгя, но не испытывает разобщенности с людьми, поскольку руководствуется надличными ценностями.

Характер же Зюлимы сложен, ее красота и непосредственность свидетельствуют о гармонии с окружающим миром: она сравнивается с цветком, звуками арфы, с богиней юности и любви Ладой; и все же ее мечтам о земном идиллическом счастье не суждено сбыться, поскольку ее чувства перенапряжены и таят возможность трагических взрывов. «Она любит со всем пламенем, какой может только вмещать сердце страстной женщины, дочери царя восточного» [8, с. 75]. В любовь Зюлима вкладывает все содержание своей личности и, требуя от отца освобождения Михаила, неразумно верит в превосходство чувства над любыми идеалами. Это и выступает предпосылкой непонимания, отделяющего ее от возлюбленного и от отца. Она обретает индивидуальную судьбу, совершая собственный выбор и до последнего момента отстаивая свое право на свободу. И для нее самоубийство становится единственным выходом, но, в отличие от «Кия и Дулеба», автор не делает примиряющих акцентов: трагический пафос финала свидетельствует о непреодолимости отчуждения как печати романтической личности.

Обратимся к следующей жанровой модификации конфликта. Вторая повесть цикла основана на столк-

новении, близком по характеру к начальному рассказу о Кие и Дулебе, между благородным Славеном, предводителем народа славян, и кровожадным Радимиром, князем варяжским. Но своеобразие композиции переключает внимание с выбора, который должны совершить герои, на отстаиваемые ими идеалы. О победе Славена сообщается в самом начале рассказа, причем о ней возглашают «в восторге радости граждане благодарные» [8, с. 32], что снимает самую возможность разноречивой оценки завершившегося противоборства. Личностные моменты в образах героев ослаблены, и сам конфликт приобретает частный характер, заключаясь только в насильственном посягательстве Радимира на руку Всемилы, дочери славянского князя.

В данной повести индивидуальная судьба служит лишь реализацией общей идейной установки, что и позволяет увидеть в «Славене» преромантическое преломление особенностей философско-политического просветительского романа (повести). Политический роман, как и трагедия классицизма, решал «высокие» государственные задачи. Его цель составляла пропаганда идей «разумного» общественного устройства, чаще всего реализуемая через программу воспитания главного героя, обычно будущего монарха, который знакомится с различными типами управления, разными политическими системами, путешествуя по реальным и воображаемым странам [10].

Так происходит и здесь: центральную часть повествования занимает рассказ Добромысла об исходе скифов из предгорий Кавказа и основании ими нового государства под водительством Росса (Славена). Все действие описывается через призму идей, все действующие лица воплощают концепции, существующие не только вне реальных социально-исторических условий, но и вне бытовой конкретизации. Тем самым движущим мотивом сюжета становится идеология: финальный акт повести – прощение Радимира и мудрый наказ ему – находит свое объяснение и обоснование в предыстории, которая подробно описывает мирные цивилизаторские намерения славянского князя и идиллическое блаженство народа под его властью. Под влиянием благотворных поучений и Радимир преображается, смилив свои низменные эгоистические страсти «божественным» разумом. Он «потек в страну свою», «оставил и воспретил другим хищничества», «обратил ум свой к познанию мудрости и сердце ко внушениям добродетели» [8, с. 37]. Результатом его совершенствования явилось богатство страны и счастливое обретение Всемилы.

Структура философско-политического романа оказалась адекватна художественным поискам Нарежного, поскольку предполагала свободную композицию и возможность выдвигать на первый план различные уровни повествования. Его последующие произведения, учитывающие опыт авантюрного и плутовского романа с их богатой быто- и нравоописательной сти-

хией, возвратят старой схеме актуальность. Внутри же цикла «Славенские вечера» идеологический конфликт и соответствующие ему формы самоопределения героя будут подхвачены и развиты в «Любославе». Обобщенность и условность «Славена» здесь сменится психологической конкретизацией действия, что, не отменяя дидактико-политической аллегоричности, придаст повествованию личностный смысл. История поисков туровским князем Любославом истинной государственной мудрости окажется в повести рассказом о духовном становлении человека.

Можно определить путь князя как преодоление начавшегося процесса отчуждения, о котором заявлено с первых строк: «Вся природа, увеселяющаяся дневными трудами своими, простирала длани к вожделенному успокоению; один князь Любослав, подобно камню, ударом грома вседробящего отгороженному от горной вершины, сидел у корня древнего дуба в глубоком безмолвии» [8, с. 81]. И далее герой восклицает: «Любослав чужд всего, что называется радостью; в обширной стране своей он есть узник горести и томления» [8, с. 82].

Повесть эта двучастна, в ее первой части как раз и объясняются истоки возникшего отчуждения. Автор последовательно сопрягает в своем рассказе мотив идейных заблуждений князя под влиянием дурного наставника, вельможи Гломара, подвигнувшего его на путь властолюбия и разрушительной воинственности, и мотив эмоционально-психологического становления молодого человека, который с ранней юности мечтал о славе великого завоевателя и чувствовал неудовлетворенность своим положением. Переломным в судьбе Любослава становится ложный выбор – развязывание войны с мирным соседним Муромом. Страсти князя оказываются удовлетворены, жажда побед насыщается народными хвалами, но отчуждение от людей не только не уменьшается, а все более увеличивается, питаясь чувством совершенного преступления – нарушения союзного договора, убийства и обмана собственных подданных. Голос совести и приводит Любослава к переоценке своего отношения к миру, к покаянию и возвращению к традиционным ценностям. Во второй части истории личностные мотивы ослабевают, и в права вступает просветительская коллизия обретения подлинного государственного знания, оттеняемая любовно-авантюрным сюжетом (завоевание руки Гликерии, дочери муромского князя Миродара).

Таким образом, Нарежному удастся найти подходы к трансформации в преромантическом духе даже такого консервативного жанра, как философско-политический роман (повесть). С переходом организующей роли от идейного противостояния к духовно-личностным конфликтам изменяется сама структура прозаического повествования: рациональная композиционная схема и прямое авторское слово вытесня-

ются психологически мотивированным сюжетом и обилием в повести рассказов от первого лица, причем исповедального интимно-личностного характера. Это делает активными в цикле (повести «Мирослав», «Велесил» и «Игорь») способы самоопределения, заложенные в коллизии сентиментальной повести [11, 12].

Сентиментальная повесть уже с момента своего становления тяготела к элегическим сюжетам, мир души чувствительной личности полнее всего раскрывался в ситуациях, грозящих утратой близких и дорогих ее сердцу людей или привязанностей. От «Утренников влюбленного» В.А. Левшина до «Темной рощи» П.И. Шаликова проходит мотив непрочности личного счастья, что делает поэтику сентиментального повествования отзывчивой к проникновению романтических элементов. В сознании сентиментального героя и автора уже присутствовало разделение действительности на реальный и идеальный миры, но действие произведения призвано было примирить их – благополучной развязкой или апелляцией к нежным чувствам читателя. Путь персонажа и составляло движение от осознания себя отдельной личностью к растворению индивидуальной судьбы в царстве всеобщих ценностей. Лирическая стихия повествования передвигала акценты с частного, с уникальности человека на моменты, в которых он оказывался выразителем типичных психологических состояний. Носителем объективной точки зрения, связывающей весь материал рассказа в единое целое, являлся образ автора: его позиция позволяла раскрыть внутренний мир персонажей в его общезначимом ключе, наблюдая за ним как бы извне. При таком подходе трагизм происходящего или моменты отчуждения непременно уравновешивались уверенностью автора в наличии закономерной и благой цели человеческих страданий. Даже в самой романтической из повестей Н.М. Карамзина «Остров Борнгольм» посредником в передаче истории героев выступает повествователь, по своему типу «чувствительный путешественник», для которого напряженность страстей – явление еще экзотическое, выходящее за пределы нормы.

Элегический колорит и чувство невозвратимой утраты объединяют повести «Велесил», «Мирослав» и «Игорь». Центральным событием здесь является смерть возлюбленного (или возлюбленных), это проводит резкую черту в судьбе героя, разделяя ее на две половины – гармоническую, когда он находился в согласии с окружающим миром, и дисгармоническую, отмеченную печатью разлада с окружающими. Поэтика сентиментального повествования определяет рассказ об обеих частях жизненного пути персонажа, но происходит существенное изменение в подаче материала. В этих повестях слово о судьбе героев доверено им самим, что сдвигает интерес с общезначимого в их образах на индивидуальное. Главенствующим импульсом повествования становится процесс самопознания личности, стремящейся объяснить са-

мой себе причину своего тягостного душевного состояния. Если традиционный сентиментальный нарратив призван был организовать ситуацию общения между автором (или героем-повествователем – в дневниковых формах) и предполагаемым читателем, то форма исповеди замыкает переживания героев на себя, свидетельствует об их отчужденности от собеседника, лишь временно преодолеваемой. Тем самым, возникал барьер, препятствовавший полному снятию противоречия личности и мира: след, оставленный в сознании персонажа прошедшим, влиял на всю его судьбу.

Повесть «Мирослав» открывается пейзажной зарисовкой, которая напрямую отсылает читателя к структуре сентиментального рассказа: «После грозной бурной ночи настало утро прелестное. Блистательно было солнце среди небес лазуревых, величественно в тихих волнах Днепровых, кротко в каплях росы» [8, с. 66]. Благоговение перед творением, его приятие характерно для Мирослава, мудрого затворника, давно ушедшего от суетного света и созерцающего лишь знаки божественного промысла, отраженные в природе. Но в хижину старца врывается большой мир в лице Святослава и Исмении, они бегут от свирепого Святополка, что преследует своих братьев вслед за уже убитыми Борисом и Глебом.

Все дальнейшее изложено уже устами влюбленных. Их рассказ не объективное повествование, но и не простая передача своего душевного состояния. Это, по сути, оценка собственной судьбы, попытка осознать закономерность совершающегося и найти выход. Путь влюбленных – это смена надежд и чудесных спасений, временно примиряющих их с миром, и жестоких разочарований, которые ведут к отчуждению и бегству. Трагическая смерть Святослава и Исмении становится финальным аккордом произведения.

В концовке повести присутствует типичная для сентиментального повествования попытка снять возникшее противоречие: мудрый старец погребает влюбленных и украшает их могилу, возвещая, что «земля недостойна была украшаться прелестными сими цветами» и лишь в «вертограде вечного эдема» они «познают счастье любви невинной» [8, с. 72]. Но апелляция к промыслу Всевышнего вовсе не отменяет трагичности финала. Психологическая напряженность распространяется на все компоненты повествования, подчеркивая необратимость происшедшего. Характерно, что даже носитель сентиментального мироощущения Мирослав оказывается в итоге «зараженным» недоверием к миру. Существование его уединенного уголка поставлено под сомнение, в нем уже не укрыться от «людей с их злодействами» [8, с. 67], и тем более не избыть герою памяти о разыгравшейся на его глазах драмы.

Изменения, вносимые преромантическим сознанием в структуру различных жанров, перестраивают

их не только в повествовательном плане, введение в рассказ личностной точки зрения на события и формы исповеди – лишь одна из граней новой прозы. Другой ее аспект заключается в сюжетном усложнении: если сентиментальная повесть обращалась к простой фабуле и переключала интерес на лирико-психологическую разработку темы, то преромантическая повесть возвращает внимание к событию. Опыт авантюрного рыцарского романа здесь оказался как нельзя более актуальным [13, 14]. В цикле Нарезного авантюрная стихия в той или иной мере проникает во все сюжеты, но наиболее существенным образом она повлияла на повести «Рогдай», «Громобой» и вторую часть «Любослава», где стала центральным моментом и задала форму самоопределения личности.

Ощущение своеобразия и неповторимости человека является одним из ведущих мотивов преромантической литературы, что предопределяет тягу к ситуациям и положениям, в которых ярко высвечиваются оригинальные свойства характера. Сила чувств, потребность в острых столкновениях, грозящих смертью, утратой свободы или любви, становится непременным условием в создании образа нового героя, его индивидуальность не существует вне деятельного проявления. Начавшийся процесс отчуждения проводит грань между личностью и миром, и теперь восстановление гармонии требует постоянной внутренней инициативы, что подразумевает целенаправленность и активность поисков.

Характерен и особый подход Нарезного к использованию «рыцарских» сюжетов. Авантюрное повествование требует доверия в отношениях героя к окружающей действительности: мир полон чудес, и его очарование охватывает человека и вовлекает в поток необыкновенных событий, любой импульс, исходящий извне, если он оказывается созвучным благородной натуре рыцаря, рождает ситуацию активного общения, реальность открывается персонажу в своих глубинных основах, и его поступки приобретают символический смысл поиска высшей истины. Здесь инициативны обе стороны: и витязь, выходящий в путь ради обретения идеала, и мир, который вяжет узор своих дорог, направляя его к скрытой цели.

Пространство преромантической авантюры иное. Лишь в редких случаях, как в «Рогдае», герой полностью слит с миром и отвечает на его вызовы естественно, в ритме свободного дыхания. Между грозной вестью и решением рыцаря выйти на неравный бой с полчищем печенегов, осадивших Белград, не существует никакого разрыва. Действительность дает ситуацию для проявления его натуры – и он, не колеблясь, бросается в поединок. Но значительно чаще авантюрные ситуации у Нарезного – плод индивидуальной инициативы, баланс активности явно нарушен в сторону героя. Это легко объяснимо, поскольку описываемый мир внутренне статичен, его ценности заведомо упорядочены и связи между людьми стро-

ятся по неизменному образцу. В условиях идиллического общежития, какой рисуется Древняя Русь, стремление изменить порядок отношений требует опоры только на себя, сильного внутреннего импульса. Им и становится в «Громобое» и «Любославе» неудовлетворенная любовь, герой вынуждается в авантюрные похождения ради обретения возлюбленной – и как только цель достигнута, вновь воцаряется идиллическое спокойствие.

Строго говоря, авантюрное пространство в «Славенских вечерах» точно локализовано и задает ту ситуацию жизненного выбора, в которую попадают герои, стремящиеся изменить свой статус. В отличие от всех вышеописанных последовательностей самоопределения (трагедийной, романной, сентиментальной), персонаж такого типа не ищет способов преобразовать мир вокруг себя или изменить свое отношение к миру, процесс отчуждения для него носит внешний характер, поскольку предопределен только разрывом между сутью личности и ее положением. Для Громобоя, еще не рыцаря, а только оруженосца, началом авантюры явилась взаимная, но не признанная избранным обществом любовь к касожской княжне Миловзоре. Так начинается полоса испытаний, авантюра, цель которых – обрести статус, соответствующий деятельной натуре героя.

Громобой «уклонился из града, в коем царствовали свирепость и жестокосердие», блуждал, «подобно скитающемуся привидению», и душа его «не чувствовала бытия своего» [8, с. 53]. Все компоненты для начала подлинного отчуждения оказываются налицо, и в рамках другого способа самоопределения они могли бы подвигнуть героя на внутреннее изменение или конфликт с миром, но авантюра этого не допускает. В повествовании отсутствует сколько-нибудь детализированное описание чувств или поступков Громобоя, период скитаний для него ничем не означен и сам по себе неинтересен. Витязь становится привлекательным субъектом действия только тогда, когда активно преодолевает отчуждение, становится оруженосцем Добрыни, киевского рыцаря. И это сразу награждается: Владимир по просьбе верного вассала жалует его «гривной княжеской». Окончательным же утверждением Громобоя в новом статусе является блистательная победа над коварными соперниками Буривоем и Бориполком. Обретение места в мире, соответствующего натуре героя, – конечная цель авантюрного самоопределения; ее и акцентирует автор в финале повести, вспоминая времена, когда «величие и крепость духа возводили на верх славы и счастья и красота была наградою достойною» [8, с. 60].

Итак, созданный на историко-героическом материале цикл В.Т. Нарезного «Славенские вечера» включен в общий контекст идейно-художественных поисков начала XIX в. Просыпающаяся потребность в осмыслении возможных путей, открытых перед человеком на его жизненном пути, тесно смыкалась

в этот период с отчетливой ориентацией на литературно обусловленные образцы поведения и восприятия. И Нарезный намечил в судьбах своих героев спектр исходов, к которым тяготела личность, осознавшая свою уникальность, но не избавившаяся от необходимости строить судьбу по канонам устойчивых форм. Жесткая структура «Славенских вечеров» с заданным единством темы и предполагающимся живописным колоритом, с одной стороны, и дидактической установкой, с другой стороны, явилась средством моделирования отношений между героем и миром.

В цикле сплелись в сложном взаимодействии просветительская и преромантическая система ценностей. Рациональные представления о природе человека и общественном устройстве предполагали интерес к «естественным» проявлениям личности, когда она оказывалась слитой с окружающими в интимном, дружеском общении; но новое мироощущение героев – чувство духовной самостоятельности и потребности ее отстаивать – заставляло изменять традиционные нормы просветительских сюжетов. На первый план в цикле вышла проблема отчуждения, пока еще как явления негативного и предполагающего активный

поиск выхода из кризисной ситуации с возвращением в лоно родовой общности.

Раннее творчество В.Т. Нарезного приобретает в свете сказанного особый интерес как свидетельство устойчивого движения русской литературы к романтизму, захватывающего в свою орбиту установки предшествующих литературных направлений. Трагедийный, романтический, сентиментальный и авантюристический варианты выбора в «Славенских вечерах» Нарезного представили внутренне последовательную и одновременно динамичную концепцию личности, которая опиралась на жанровые образы героя классицизма и сентиментализма, но объединяющим моментом для нее стало романтическое чувство индивидуальности, которым пронизано мировосприятие персонажей и автора. Нарезный сумел отразить в сюжетах своих повестей основные процессы развития личностного начала в художественной прозе начала XIX в., и «Славенские вечера» явились одним из показательных и богатых потенциальными возможностями образцов преромантизма в русской литературе.

Статья подготовлена при финансовой поддержке РГНФ, проект № 05–04–04034а.

## Литература

1. Белозерская Н. Василий Трофимович Нарезный. Историко-литературный очерк. Ч. 1. СПб., 1886.
2. Грихин В.А., Калмыков В.Ф. Творчество В.Т. Нарезного // Нарезный В.Т. Избранное. М., 1983.
3. Ларионов Е.О. К истории раннего русского шиллеризма // Новые безделки. М., 1995/1996.
4. Гуськов Н.А. Оссиан и Нарезный // Язык и культура кельтов. СПб., 1999.
5. Переверзев В.Ф. Провозвестник романа «натуральной школы» В.Т. Нарезный // Переверзев В.Ф. У истоков русского реального романа. М., 1937.
6. Лотман Ю.М. Пути развития русской прозы 1800–1810-х гг. // Лотман Ю.М. Карамзин. СПб., 1997.
7. Манн Ю.В. У истоков русского романа // Манн Ю.В. Диалектика художественного образа. М., 1987.
8. Нарезный В.Т. Избранное. М., 1983.
9. Стенник Ю.В. Жанр трагедии в русской литературе. Л., 1981.
10. Лотман Ю.М. Пути развития русской просветительской прозы XVIII века // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб., 1997.
11. Кочеткова Н.Д. Утверждение жанра в литературе сентиментализма и переход к новым поискам // Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра. Л., 1973.
12. Павлович С.Э. Пути развития русской сентиментальной прозы XVIII века. Саратов, 1974.
13. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 2000.
14. Кузьмина В.Д. Рыцарский роман на Руси. М., 1964.