

Ольга Бодовна Кафанова
(Санкт-Петербург, Россия)

АМПЛУА ПЕРСОНАЖА-НЕМЦА В РУССКОЙ ФЕМИНИСТСКОЙ ПРОЗЕ СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА

Abstract: Russian philosophers wrote about the mysterious Russian contradictory nature, which consists in the unconnected in him the masculine and feminine principles. Courageous will always start from the outside, hence the eternal dependence on foreign. In the new conflicts of Russian literature appears the character of German nationality, who plays the role of a friend, a symbolic «father», the defender of the girl, not finding understanding in society. Another of his «role» is due in feminist prose with his role her husband, the love triangle resolving the situation in a new way, in terms of ideas of feminism. Thus, the «foreign» becomes «his».

Keywords: women's emancipation, disengagement husband, a symbolic «father».

Русские философы (и в особенности Н. Бердяев) отмечали загадочное противоречие русского характера, в котором принципы феминности и маскулинности разъединены. «Россия остается неразгаданной тайной, – писал Бердяев – <...>. Бездонная глубь и необъятная высь сочетаются с какой-то низостью, неблагородством, отсутствием достоинства, рабством. <...> Русский народ не хочет быть мужественным строителем, его природа определяется как женственная, пассивная и покорная в делах государственных, он всегда ждет жениха, мужа, властелина. Россия – земля покорная, женственная <...>. Мужественное начало всегда ожидается извне, личное начало не раскрывается в самом русском народе. Отсюда вечная зависимость от инородного. <...> С этим связано то, что все мужественное, освобождающее и оформляющее было в России как бы не русским, заграничным, западноевропейским, французским или немецким или греческим в старину. Россия как бы бессильна сама себя оформить в бытие свободное, бессильна образовать из себя личность» (Бердяев 1990: 19).

По-видимому, эта особенность объясняет отчасти, почему генезис женской прозы в России сопровождается введением нового персонажа, немца по происхождению, который утрачивает комические черты, характерные для предшествующей традиции его изображения в русской культуре (Кантор 2005; Оболенская 2000; Разумова 2009). При этом немцам принадлежит особое место в русской литературе. Именно ему часто отдавалось предпочтение в качестве персонажа-инородца по причине его связей с культурой высокой духовности, контекст которой представлен именами Шиллера и Гёте. В свою очередь, женщины-авторы

актуализировали одну из антиномий Гофмана, а именно социально-психологический тип художника, противопоставленный филистеру.

Феминистская литература, основным критерием которой является защита женских прав, включает в России творчество двух полов. Однако авторы-женщины опередили в раскрытии этой темы мужчин на несколько лет. Женская феминистская проза появляется в России в 1830-е гг. под непосредственным влиянием творчества Жорж Санд (Кафанова 1998). Усвоение в России произведений этой французской писательницы распадается на три различных периода по хронологии и в связи со степенью влияния на русскую культуру. Это эпоха 1830-х гг., совпадающая со временем развития романтизма; затем «сороковые годы», когда появляется «натуральная школа», то есть ранний русский реализм; и, наконец, шестидесятые годы, период беспощадной идеологической и эстетической борьбы между либералами и демократами в отечественной словесности.

Революция в понятиях любви, брака, «добродетельной» и «падшей» женщины, которую Жорж Санд производила в своих романах, объединила против нее в 1830-х гг. критиков и журналистов разной эстетической ориентации. Фаддей Булгарин и Осип Сенковский, Павел Плетнев и молодой Виссарион Белинский выступили против феминизма и Жорж Санд как его идеолога. Разрушение патриархатной системы ценностей было неприемлемым для большинства русских литераторов того времени, потому что они находились под глубоким влиянием идеалистической немецкой философии, и в особенности философии Гегеля. Франция и французская литература вызывали враждебность русского общества, которая была следствием, с одной стороны, недавней войны с Наполеоном, а с другой – объяснялась неприятием «неистовой словесности» («*école frénétique*»), к представителям которой причисляли молодого Бальзака, Жанена, Жорж Санд и других менее значительных французских авторов.

Это неоднородное с точки зрения поэтики явление отражало ломку идеалистических представлений и служило идеологической предпосылкой для формирования реалистических и натуралистических тенденций в искусстве. Для русских критиков понятие «отвратительного» («*odieux*») во всей его многозначности было частью эстетической проблемы соотношения искусства и действительности. Вследствие сильнейшего влияния идеалистической философии на русскую общественную мысль 1830-х гг. вопрос о возможности изображения всех (в том числе и неприглядных) сторон жизни решался преимущественно отрицательно. Разрушение мифологемы «святости» брака, которое вытекало из пафоса первых сандовских романов «страсти», представлялось большинству русских критиков 1830-х гг. безнравственным. Негативному восприятию творчества Жорж Санд способствовало и прямое отождествление ее героинь с нею самой.

Личность и творческая судьба писательницы воспринимались как воплощение того «отвратительного» начала, которое было направлено на разрушение основ общественного «порядка».

Самая главная роль в создании негативного образа Жорж Санд и всего ее романного творчества принадлежала журналисту и писателю Осипу Сенковскому, редактору «Библиотеки для чтения». Лейтмотивом всех критических выступлений этого по-своему талантливого журналиста против Жорж Санд было глубокое отвращение к женщине, нарушающей супружескую верность. Именно в подобных ситуациях изображались Индиана и Валентина, героини одноименных романов 1832 г., или Фернанда («Жак, 1834»). Этот персонаж, маргинальный с точки зрения общепринятой нравственности, вызвал единодушную враждебность критиков-мужчин, и, напротив, глубокую, но скрытую симпатию авторов-женщин.

Жорж Санд несомненно стимулировала в России развитие женской и феминистской прозы. Такие беллетристки, как Е.А.Ган (1814–1842), М.С.Жукова (1805–1855), Е.П.Растопчина (1805–1855), первыми выразили моральные и интеллектуальные требования своих современниц. Они защищали, хотя еще довольно робко, права женщин в семье и интимной жизни. Не упоминая из соображений предосторожности имени Жорж Санд, они использовали элементы сандовских сюжетов. Вслед за знаменитой французской писательницей они изображали своих героинь в разных ситуациях их повседневного существования и рассматривали возможные конфликты с обществом.

В период 1830-х гг. актуализировалась дискуссия о женском писательском творчестве. С самого начала русская критика (мужская по преимуществу) негативно отнеслась к женщинам-авторам, которых нередко обвиняли в безнравственности только за их стремление к публичному признанию. Именно женщины начали в литературе говорить о страданиях русской девушки, особенно провинциалки, наделенной поэтическим, музыкальным или художественным талантом. При этом, как это ни странно, выстраивалась некая аналогия между женщинами и немцами в России: женщины, немые до тех пор, впервые поднимая свой голос в литературе, прибегали к персонажу другой национальности, который мог бы поддержать потребности их героинь в познании самих себя. Таким персонажем и стал немец (т.е. «немой» по семантическому значению слова).

Очень много этнических немцев, но немцев обрусевших встречается в повестях М.С.Жуковой. Феминистская проблематика занимает центральное место в ее творчестве. В судьбе Жуковой есть сходство с судьбой Жорж Санд: обе женщины родились в одном и том же году, «разъехались» со своими мужьями (но не развелись, потому что официальный развод был невозможен в это время) и должны были зарабатывать на жизнь литературным творчеством (Иезуитова 1986: 268-

282). В цикле Жуковой «Вечера на Карповке» (1837) появляется несколько персонажей немецкого происхождения в амплуа друга, поверенного женщин. Один из рассказчиков, судя по его отчеству (Иван Карлович) – немец, но национальность его полностью игнорируется, стирается, поскольку он самый лучший и сердечный друг старушки Шемиловой, в доме которой собирается круг близких людей: «Давно уже он был врачом и поверенным душевных и телесных болезней Натальи Дмитриевны, которая любила его как ближнего родного» (Жукова 1986: 7). Смешные черты в его характере отходят на задний план, растворяются в доброте, которая распространяется на всех окружающих: «Старичок, веселый, почти квадратный, вспльчивый до бешенства с больными, выходившими из повиновения, и добрый до слабости с здоровыми и друзьями» (Жукова 1986: 7). Для Натальи Дмитриевны видеть его каждый вечер «было необходимостью», и она места себе не находила, когда он запаздывал.

В других повестях Жуковой этого цикла герой немецкого происхождения уже не врач, а музыкант по профессии, но также выступает в роли друга, учителя, наперсника девушки. В повести «Медальон» (1837) определились черты любимой героини Жуковой, образ которой она затем не раз будет варьировать в произведениях 1840–50-х гг. Это небогатая сирота, которую воспитывают из милости в знатном семействе, или же провинциалка. Она живет интенсивной духовной жизнью: книгами, музыкой, общением с природой. Ее отличают естественность и искренность поведения, поскольку она не испорчена светскими правилами. Как глубокая натура, она способна на сильное настоящее чувство и самопожертвование в любви. Маша, скромная воспитанница в богатом княжеском доме, казалась некрасивой, невзрачной рядом с блестящей Софьей, дочерью князя З***. Но ее способность тайно, глубоко и преданно любить доктора Вельского, по убеждению автора, возвышала ее, делала значительно более легкомысленной соперницы. Никто из окружающих не видит скрытой красоты ее души, кроме ее учителя музыки, Гутенгерца.

Жукова впервые вводит образ старого немца-музыканта, который, глубоко чувствуя музыку, без труда читает и в сердцах своих учениц: «Никогда добрый старик не искал исторгнуть ее доверенности или навязаться с дружбою; но есть случаи, когда душа человеческая напрасно желала бы заключиться сама в себе: чувство, наполняющее ее, выходит из берегов и разрушает все преграды, пока не встретит другое, готовое принять избыток его; так случилось с Мариєю, и г-н Гутенгерц сделался ее поверенным» (Жукова 1986: 92).

Учитель музыки Гутенгерц становится утешителем, ангелом-хранителем сироты Марии, доверяющей ему все свои тайны. Жукова передает душевную щедрость этого человека и через имя, связанное с семантикой доброты: *guten Herz*.

И в более поздней повести «Дача на Петергофской дороге» (1843) наперником любимой героини писательницы становится старый немец Карл Адамович. Мотив музыки станет у Жуковой важнейшим приемом раскрытия внутреннего мира, а восприятие искусства одним из показателей духовного развития личности. Созданный писательницей образ молодой женщины, глубоко чувствующей искусство, и духовно близкого ей немца-музыканта, получит развитие впоследствии в творчестве писателей-реалистов. Интенсивная внутренняя жизнь, особое пристрастие к занятиям музыкой, обостренное чувство собственного достоинства, – все эти черты воплотятся позднее в образе друга Лизы Калитиной, гениального музыканта Лемма из «Дворянского гнезда» И.С. Тургенева.

Образ Карла Адамовича более сложен, чем образ Гутенгерца. Его характер складывается из противоположных черт: он немец по национальности, но родился в Петербурге; он каждую весну мечтает поехать в Германию, но никогда не бывал в стране своих предков. В его портрете присутствуют комические черты. Истинный художник, он страдает непростительной слабостью: часто впадает в запой и во время этих кризисов тратит все свои сбережения. Повествовательница передает мнение о нем филистеров, которые видят в старом учителе неисправимого чудака, если не глупца: «Карл Адамович, человек лет под 60, страстный музыкант, был петербургский уроженец, весь век ходил в темно-зеленом поношенном сюртуке и весь век свой собирался *на весну* уехать в Германию; <...> пил в ее честь по целой неделе; <...> в пылу своего разгула он обыкновенно забирал деньги у помещика, и часто даже вперед; <...> по окончании припадка он оставался с больною головою и очень часто с совершенно пустым кошельком» (Жукова 1987: 278–279). Его оригинальность сродни чудаковатости героев-художников Гофмана: он преображается, когда общается с другим художником, способным его понять. Зоя, героиня повести «Дача на Петергофской дороге», сделалась его любимой ученицей: у нее он проводил целые часы, «с нею вспоминал... несравненную Зонтаг, <...> но уже не собирался в Германию» (Жукова 1987: 281).

Зоя обладала музыкальным талантом и прекрасным голосом. Неудивительно, что очень скоро она стала для Карла Адамовича «воплощенною идеей музыки», воплощенною идеей музыкальной Германии, и он привязался к ней, как привязывается артист к своему любимому идеалу, как старик к существу, которое на закате жизни подарило ему отблеском утренних его радостей» (Жукова 1987: 281). Что касается самой Зои, то ее учитель музыки стал для нее, сироты, самым дорогим и близким человеком: «Ее любовь, ее душа была – фортепиано и Карл Адамович» (Жукова 1987: 277). И в этом признании не было иронии.

Таким образом, герой-немец, персонифицирующий тип артиста,

выполнял своего рода роль защитника, друга русской девушки в произведениях Жуковой. Подобного героя мы находим и в произведениях Е.А. Ган (урожд. Фадеева, 1814–1842), которую критики называли «первой русской феминисткой» и «русской Жорж Санд» (Некрасова 1886: 555; Сахаров 1992: 16).

Ган прожила очень недолгую, полную страданий жизнь (на ее долю выпали ранний, в шестнадцатилетнем возрасте, брак с духовно чуждым ей человеком, смерть ребенка, нищета, душевное одиночество в пошлой, захолустной среде, наконец, неизлечимая болезнь). Успев написать одиннадцать повестей, она почти в каждой из них, приближаясь к форме исповеди, показывала столкновение возвышенной мечты об идеальной любви и высоком предназначении женщины с грубой прозаической действительностью. Описывая по преимуществу то, что она сама пережила и перечувствовала, Ган смогла выразить духовные потребности многих представительниц своего пола, жаждущих признания прав личности, в особенности творческой. В своих повестях «Идеал» (1837) и «Суд света» (1840) она говорит о несправедливости общества по отношению к девушке или женщине, наделенной талантом или деликатной душой. В последней своей повести «Напрасный дар» (1842) она вводит в качестве персонажа немца, усложняя его функции, по сравнению с образами немцев в произведениях Жуковой.

Ган, сама прятаясь под псевдонимом «Зенеида Р-ва», обратилась в своей повести к «наболевшей» проблеме, изображая девушку – «поэта, убитого силою своего таланта» (Зененида Р-ва 1842: 15). Старый учитель Анюты, Гейльфрейнд, в прошлом «даровитый студент Берлинского Университета», потерявший семью, скитающийся по чужим странам и начавший «топить свое горе в вине» (Зененида Р-ва 1842: 18), выступает своего рода идеологом. Распознав «незаурядный ум» и «небесный дар» девушки, он с горечью признает неравенство полов в современном обществе. Мужчине «открыты все пути искусства, наук, поэзии, славы», тогда как женщина, равная ему талантами, «должна прозябать в пустыне, в неизвестности, далеко от света, от всех великих образцов, от всех средств к учению, которого так жаждет душа ее, оттого только, что она женщина» (Зененида Р-ва 1842: 38). И в этой дискриминации он обвиняет не «природу», а «людей, законы общества, условия» (Зененида Р-ва 1842: 39).

Таким образом, Анюта, странная девочка, принимаемая всеми за ненормальную, встречает на своем пути старика, который для окружающих тоже своего рода юродивый – неудачник и пьяница, и «меж этим сирым стариком и отчужденным от всех ребенком составилась тесный союз: он просвещал ее разум, она услаждала его сердце» (Зененида Р-ва 1842: 19). Гейльфрейнд стал учить девочку, он открыл ей мир знания и познания, он ввел ее «в мир Отца, в мир Слова, библиотеки, и этот переход создал глубоко проблематичную ситуацию, так как в

терминах Лакана “символический порядок – это мир, где для женщины нет места”» (Andrew 1993: 134). Не случайно вводится «говорящая» фамилия персонажа: Heilfreund, т.е. «лечащий друг» с немецкого.

Открывая горизонты для ее ума, Гейльфрейнд мечтает сохранить в невинности и блаженном неведении ее сердце, поэтому поначалу запрещает брать из шкафов библиотеки тома поэзии. Учитель предупреждает, что чрезвычайно опасно или даже невозможно для женщины сделать плоды своего таланта известными публике: «Прекрасен твой дар... но где поприще, где цель и награда, указанные ему на земле? Сестра по таланту и по душе этим великим поэтам, которым ты поклоняешься, ты никогда не сравнишься долею с ними!... Мужчины! Как огромны ваши преимущества, как благословенны ваши права!» (Зененида Р-ва 1842:38). После смерти Гейльфрейнда девушка начинает сомневаться в своем призвании, а затем «мир сущности» в лице «управителя» и поддерживающей его матери требует новых жертв – отказаться от книг и от стихов. Согласившись на мольбы матери, вернувшись к «спокойной», обычной, земной жизни, Анюта превращается в статую, в живого мертвеца и начинает верить людской молве, объявившей ее с детства безумной. Сбываются слова глубоко сочувствующего ей учителя: «И напрасен дар ее, напрасны все порывы к усовершенствованию: однажды заброшенная судьбой в глушь, она, как преступник, отверженный обществом, не вырвется больше ни к свету, ни к жизни» (Зененида Р-ва 1842: 38).

Традиция и образ жизни лишали русскую девушку (женщину) правом распоряжаться своим призванием – такова психологическая подоплека многих конфликтных ситуаций, представленных Е. Ган и М. Жуковой. И именно герои немцы, созданные в романтической парадигме, поддерживают и утешают страдающих героинь. Немцы становятся более близкими русским женщинам, чем их соотечественники, достаточно грубые и примитивные в своих чувствах.

Кроме персонажа пожилого немца, выполняющего роль друга, символического отца девушки, в русской феминистской литературе герой немецкой национальности выступает и в другом амплуа. Речь идет о достаточно молодом герое, способном быть возлюбленным или мужем. М.Жукова наметила новый способ разрешения «любовного треугольника», пример которого дала Жорж Санд в своем романе «Жак» («Jacques», 1834). Французская писательница представила модель самоустранения мужа, вплоть до самоубийства. Законы общества, несправедливые по отношению к замужней женщине, полюбившей другого мужчину, подталкивали мужа (если он был благородным человеком) взять на себя исправление этой несправедливости.

В повести «Барон Рейхман», входящей в цикл «Вечера на Карповке», Жукова еще довольно схематично наметила подобное разрешение ситуации любовного треугольника, в которой главный герой (муж)

проявляет особую деликатность в интимных отношениях. Прекрасная Наталья Васильевна скучает в браке по расчету с генералом, который начинает стареть. Муж «добр, снисходителен, всегда думает об ее удовольствиях», но, по ее мнению, «в нем нет поэзии, он не понимает сердца ее!» (Жукова 1986: 51). Но поведение Сергея (Сержа, как его называет молодая жена) Рейхмана опровергает эту характеристику. В произведении мало информации о его происхождении, но мимоходом упоминается, что имя одного из его предков «встречалось далеко в летописях Ливонских», а затем другой переселился в Россию при Петре, «когда Великан созидал новое царство и привлекал дружелюбно иноземцев». «Это пересадное дерево так сдружилось с климатом и почвою, что приняло все свойства туземной растительности и от всего немецкого сохранило одно имя, к которому барон был очень привязан» (Жукова 1986: 42). Можно было бы добавить, что от немецкого происхождения осталось в этом персонаже и благородство души.

Наталья Васильевна готова покинуть своего мужа и уехать с его адъютантом, Александром Левиным, которого она любит, за границу. Она могла бы в этом случае навсегда потерять своего ребенка, не говоря уже о чести. Но внезапно, в кульминационный момент, муж героини превращается в тонкого психолога и обезоруживает влюбленных своим благородством. Барон Рейхман уважает чувства своей жены. «Я лучше люблю уступить, чем разделять» (Жукова 1986: 45), – объявляет он свой принцип. Он не ругает и не оскорбляет жену, не обвиняет в измене, не преследует своего подчиненного и соперника. «Ты должна быть свободна во всем!» – говорит он своей жене. И спустя несколько минут приказывает слуге постелить ему отдельно в его «кабинете». А затем еще раз подтверждает свое решение, обращаясь к жене уже по имени и отчеству и на «Вы», словно дистанцируясь от нее и отказываясь от притязаний мужа: «Вот видите, Наталья Васильевна: вы всегда будете свободны во всем, что касается до вас» (Жукова 1986: 72).

В этой сцене чувствуется отголосок сандовского «Жака». Барон Рейхман демонстрирует в ней необычную для того времени модель поведения. Не случайно повесть названа по имени этого героя как наиболее в ней значительного. Не случайно также Жукова выбрала для этой достаточно необычной роли немца, а не русского, потому что в этот период она могла наблюдать очень негативную реакцию интеллектуальной русской элиты по отношению ко всем видам феминистских тенденций.

Но ситуация радикально меняется в середине 1840-х гг., когда русское общество разделяется на восторженных почитателей Жорж Санд и на ее непримиримых идеологических противников. Дискуссия о романах и поднятых в них проблемах сформировала в России культурное движение, названное жорж-сандизмом. Термин возник по аналогии с «байронизмом»: к имени писателя, повлиявшего не только на литературу,

но и на быт, добавили суффикс -изм. А.Ф. Писемский запечатлел это явление специальной главой «Жорж-сандизм» в своем романе «Люди сороковых годов» (1869). Проявления «жорж-сандизма» в этот новый период развития русской культуры можно наблюдать в романах и повестях писателей мужчин: Герцена, Гончарова, Салтыкова-Шедрина, Кудрявцева, Дружинина, М. Достоевского и других, также как и в моделировании бытового поведения западников по сюжетам Жорж Санд (Кафанова 2003: 104-143).

Именно поэтому среди русских феминистов появляются и энтузиасты мужчины. Западники во главе с Белинским с воодушевлением приветствовали новые идеи Жорж Санд о любовной этике и отношениях между мужчиной и женщиной. Можно сказать, что Санд «повезло» с Белинским, критиком страстным, увлекающимся, чутким к новым нравственным тенденциям. По мнению Белинского, Жорж Санд «постигла таинство любви лучше всех немцев, и в штанах, и в юбках» (Белинский 1959: 12,124). В статье «Русская литература в 1845 году» он называл ее «первым талантом во всем пишущем мире нашего времени» (Белинский 1955: 9, 397). В целом Белинский видел в Жорж Санд вдохновительницу нового культурного движения, которое должно было бы привести к разрешению многих противоречий современной жизни. Перефразируя высказывание Пушкина, относящееся к Вольтеру, Жорж Санд можно назвать, в свою очередь, «вождем умов и моды» для значительной части русского образованного общества, прежде всего западников.

Модель самоустранения мужа, которую Жорж Санд предложила в романе «Жак», а Жукова частично использовала в «Бароне Рейхмане», во всей своей полноте проявилась в повести А.В. Дружинина «Полинька Сакс» (1847), которую в момент ее выхода воспринимали как типично феминистское сочинение. Дружинин (1824–1864), известный журналист, критик, переводчик с английского, член редакции журнала «Современник», во время работы над своим первым произведением еще не вполне определил свою идейно-эстетическую позицию, поэтому казался последователем Жорж Санд в защите прав женщин.

По-видимому, в 1845 г., он создал конспект драмы о семье Саксов, где пытался сформулировать и определить мечты своего героя о жене – «товарище», «чтоб грустить о том, что грустно на свете, и смеяться над смешными сторонами этого света». «Таких женщин, – пояснял он, – мало, даже в творениях знаменитых писателей» (Дружинин 1986а: 410).

Как и Жукова, Дружинин делает героя повести «Полинька Сакс» немцем по происхождению, что выражается в его фамилии, но это немец обрусевший. Зовут его Константин, и его нерусское происхождение ни разу не обсуждается. Известно, что он чиновник и преуспевает по службе. Сакс очень недоволен воспитанием своей юной жены, избалованной родителями и обществом. Полинька гордится тем, что она

невинна и невежественна, как ребенок, она ничего не понимает ни в литературе, ни в искусстве. Вслед за Жорж Санд Дружинин избрал эпистолярную форму, значительно упростив при этом сюжетную коллизию. В романе «Жак» перекрещивалось несколько любовных треугольников. Поначалу романистка вводила два его «восточных» типа: один мужчина и две или несколько женщин вокруг него. До женитьбы главного героя это: Сильвия – Жак – Фернанда, затем Сильвия – Октав – Фернанда. Но к концу романа эти связи перегруппировывались, и возникал свойственный для западноевропейской культуры культ женщины, ради которой соревнуются мужчины (Гачев 1995: 268-269).

Любовный треугольник Жак – Фернанда – Октав Жорж Санд впервые в европейской литературе разрешила путем добровольного самоустранения мужа. То, что Жак отказался от попыток утешиться с другой женщиной, исключил для себя возможность новой любви (хотя узнав, что Сильвия не сестра ему, он мог бы дать волю глубокой к ней привязанности), делало его самопожертвование еще более значительным и бескорыстным. Он тщательно скрыл от окружающих (и в особенности от жены) свое самоубийство, позаботившись о том, чтобы оно было принято за несчастный случай.

В «Полиньке Сакс» Дружинин сразу задал «европейский» треугольник: главная героиня – Сакс – Галицкий. Мужчины изображались Дружининым однолюбам. Сакс, подобно Жаку, предоставил жене полную свободу в любви, но менее героическим способом. Каким-то сказочно-романтическим путем, о котором автор не рассказывал читателям, он добился развода. Вследствие этих изменений в русской повести значительно трансформировался конфликт. Если Жак своим актом самопожертвования бросал вызов обществу, консервативной морали и церкви, рассматривающим брак как нерасторжимое единение людей и не считающихся с изменчивостью чувств, то благородство Сакса заставляло Полиньку раскаяться в своем заблуждении и вновь, уже осознанно, полюбить мужа.

Имя французской романистки и ее сочинения многократно и сочувственно упоминались и цитировались в повести Дружинина, что побудило не только рядовых читателей, но и членов редакции «Современника» во главе с Белинским увидеть в ней апологию женской эмансипации. Автор изобразил глубокие страдания Константина Сакса, который в первый год своей супружеской жизни тщетно бьется над эстетическим, нравственным и интеллектуальным развитием Полиньки, стремясь сделать из нее друга, «приготовить милого и дельного помощника» своей «измученной душе», которая так «нуждается в дружбе, в истинной веселости... в потребности болтать от чистого сердца» (Дружинин 1986б: 8).

Но, испорченная воспитанием в пансионе, где более всего ценились ребячливость, простодушие и невинность, героиня никак не может выйти

за пределы «сентиментальной, бессмысленной невинности» (Дружинин 1986б: 9). Попытки Сакса прибегнуть к влиянию первых романов Жорж Санд, в которых как раз и отражался ранний этап развития самосознания женщины, к успеху не привели: Полинька «зевала, зевала и – бросила книги с отвращением» (Дружинин 1986б: 8).

Стремясь загладить последствия первой супружеской ссоры, героиня способом «задабривания» мужа сделала свой якобы пробудившийся интерес к книгам французской писательницы, поскольку знала, что это его любимый автор. Но обращение Полиньки с романом Жорж Санд «Мопра», который Сакс очень ценил, вызвало его гнев, потому что она «загнула два верхние листка» романа и пообещала выучить их, «как долбили <...> в школе» (Дружинин 1986б:25). Наиболее привлекательной для Сакса должна была стать воплощенная в «Мопра» мысль о могущественной силе любви как средстве воспитания. Желание быть достойным своей возлюбленной, равным ей духовно, заставило Бернара Мопра научиться обуздывать свойственный ему дикий нрав и постепенно превратило его в благородного и просвещенного человека. Этот роман особенно ценил Белинский и его единомышленники.

Но книжные образцы не возымели на Полиньку никакого действия, перевоспитать ее смогло только рыцарское поведение мужа, узнавшего об ее измене, и, тем не менее, поставившего ее счастье выше собственной гордости и благополучия.

Когда Полинька влюбляется в красивого князя Галицкого, Сакс, благородный человек и муж, думающий прежде всего о ее счастье, дает ей полную свободу. Правда, Дружинин ушел от неразрешимого социального конфликта, поскольку развод в это время был фактически невозможен как в России, так и во всей Европе. Но его герой каким-то волшебным или фантастическим способом устраивает невозможное: развод позволяет Полиньке вторично выйти замуж. И только потеряв Сакса и поумнев, героиня понимает, как она его любит. Настойчиво декларируемая любовь Константина Сакса к творчеству Жорж Санд заставляла читателей задуматься о благотворности влияния на него этого автора. Но трагический финал личной жизни героя как бы ставил под сомнение правильность выбора подобного идейно-нравственного ориентира. И вместе с тем создавалось общее впечатление господства жоржсандовских образов и мотивов в «Полиньке Сакс». Очень скоро Дружинин занял критическую позицию по отношению к Жорж Санд, но именно он апробировал на русской почве сюжет самоустранения мужа, который затем более социально и психологически убедительно развивали М.В. Авдеев («Подводный камень»), Н.Г. Чернышевский («Что делать?»), Л.Н. Толстой («Живой труп»). Однако для первого, возможно, еще не вполне полноценного воплощения образа мужа, способного к самоустранению, потребовался герой немецкого происхождения.

Таким образом, для изображения в русской литературе новых конфликтных ситуаций, связанных с дискуссионными проблемами предназначения женщины, вопросов любви и брака, востребованными стали персонажи немецкой национальности. Выступая в амплуа друга, учителя, заботливого мужа, они демонстрировали чуткость и благородство по отношению к женщине, проявляя высокую способность сопереживания вплоть до самопожертвования ради восстановления нравственной справедливости. Эти персонажи оказались необходимыми для русской литературы в эпоху перехода от романтизма к реализму и в период усвоения новых нравственных идеалов. Таким образом, в новых коллизиях русской литературы, связанных с проблемами женской эмансипации, немец «чужой» стал «своим».

В иной историко-культурной ситуации Иван Тургенев в своем романе «Накануне» прибегнул к герою болгарской национальности (Инсаров) Но в целом писатели реалисты в подобных сюжетах вводили уже русских героев.

Литература

- Белинский, В.Г. (1953–1959) Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1-13. Т.9. Москва.
- Бердяев, Н.А. (1990) Судьба России. Москва.
- Зененида Р-ва. [Ган Е.А.] (1842) Напрасный дар // Отечественные записки. Т. 21. Март. Отд. I. С. 3-85.
- Гачев, Г. (1995) Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос. М., С.268-269.
- Дружинин, А.В. (1986а) Замысел драмы о семье Саксов // Дружинин, А.В. Повести. Дневник. М., С. 410-420.
- Дружинин, А.В. (1986б) Полинька Сакс. Повесть // Дружинин, А.В. Повести. Дневник. М., С. 5-58.
- Иезуитова, Р.В. (1986) Об авторе «Вечеров на Карповке» // Жукова, М.С. Вечера на Карпове. М., С.268-282.
- Жукова, М.С. (1986) Вечера на Карпове. Москва.
- Жукова, М.С. (1987) Дача на Петергофской дороге // Дача на Петергофской дороге. Проза русских писательниц первой половины XIX века. Москва.
- Кантор, В.К. (2005) Русская классика, или Бытие России. М.
- Кафанова, О.Б. (1998) Жорж Санд и русская литература. (Мифы и реальность) 1830–1860 гг. Томск.
- Кафанова, О.Б. (2003) Русский жорж-сандизм // Вожди умов и моды. Чужое имя как наследуемая модель жизни. СПб., С.104-143.
- Некрасова, Е.С. (1886) Е.А. Ган (Зенеида Р-ва). 1814-1842. Биографический очерк. // Русская старина. Т.51. Сентябрь. № 9.
- Оболенская, С.В. (2000) Германия и немцы глазами русских (XIX). М.

- Разумова, Н.Е. (2009) Образ немца от Крылова до Чехова // Русское в немецких дискурсах, немецкое в русских дискурсах. Сб. материалов российско-германского семинара 27 июня – 3 июля 2009. Томск. С.108-120.
- Сахаров, В.И. (1992) Форма времени // Русская романтическая повесть писателей 20–40 годов XIX века. М., С. 5-30.
- Andrew, J. (1993) Narrative and Desire in Russian Literature, 1822–49. The Feminine and the Masculine. London, Macmillan.