

И.В. ПОЗДИНА

*(Челябинский государственный педагогический университет,
г. Челябинск, Россия)*

УДК 821.161.1-31(Лесков И.С.)
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)-8,44

ЖАНР СИНКРЕТИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ Н.С. ЛЕСКОВА. ОЧЕРК-ТРАГЕДИЯ «ЛЕДИ МАКБЕТ МЦЕНСКОГО УЕЗДА»

Аннотация. Для создания оригинального экстатического характера повести «Леди Макбет Мценского уезда» Н.С. Лесков синтезирует элементы различных художественных систем: сентиментализма, романтизма в рамках реалистического повествования; фольклорные и литературные традиции. Развитие сюжета и финал повести выстраиваются по законам драматического действия. Героиня Н.С. Лескова демонстрирует готовность безоглядно и экстатично, то есть в проявлении крайней степени избыточности, предаваться страстям, склонность к внезапным импульсивным решениям, острым реакциям, броскому выражению чувств, что присуще героям драмы в гораздо большей степени, чем героям эпоса. Таким образом, в повествовании сталкиваются «очерк» и «трагедия», порождающие «драматически острое ощущение бытия». Жанровый синкретизм носит амбивалентный характер, цель которого – описание страсти и выражение ее осуждения.

Ключевые слова: синкретизм, жанр, Н.С. Лесков, «Леди Макбет Мценского уезда», очерк, трагедия, фольклоризм, мифопоэтика, эпос, драма.

Известно, что Н.С. Лесков прибегал к «снятию» границы между рассказом, очерком и повестью, придавая многим своим произведениям сложные жанровые конструкции. В заголовке и подзаголовке анализируемой повести происходит сращение художественной традиции и документального жанра – очерка. Жанровая сложность объясняется не только известной приверженностью писателя житейскому факту. Проблематика «Леди Макбет Мценского уезда» находится в одном ряду с публицистикой начала 1860-х годов. Н.С. Лесков активно участвовал в известной полемике 1860-х годов, посвятив проблеме женской эмансипации целый ряд статей, где высказывался о возможности свободы и равноправия женщины с мужчиной только через осознанную и добровольную вовлечённость в трудовую деятельность. А вот «минутные впечатления», освобождение через разврат, по мнению писателя, ведёт к падению нравов и к разнузданности. Поговорка «первая песенка зарумянившись поётся» и её вариант – «первую песенку зардевшись спеть» – внесены в статью «Русские женщины и эмансипация» и взяты эпиграфом к «очерку», что тоже

свидетельствует о близкой проблематике публицистической статьи и художественного произведения. Спустя три года после публицистических статей Н.С. Лесков снова обращается к проблеме эмансипации, но теперь уже решает ее в сфере собственно художественной. Таким образом, в рамках представлений о женщине в литературе 1860-х годов XIX века «очерк» «Леди Макбет Мценского уезда» может быть рассмотрен и как полемически заостренный вариант ответа на предложенную Н.Г. Чернышевским модель решения семейных конфликтов, и как иллюстрация трагических последствий отсутствия у современной женщины представлений о границах дозволенного. И, наконец, как ответ в ещё более острой полемике своего времени «о русском человеке», о возможностях в недрах русской жизни истоков настоящей драмы. В данном случае «очерк» акцентирует проблематику и использует аналитические возможности документального жанра. Реальные жизненные факты осмысливаются писателем в публицистике, с ее открытой подачей факта, авторской идеи, социальной проблемы. В «очерке» Н.С. Лескова эти факты художественно исследуются как «продолжение» или «вариация» проблемы, но уже возможностями художественной формы. В отличие от «Овцебыка», где факт входит в художественную систему через подлинную «мемуарность» повествования, вследствие чего имеет место установка на достоверность, в «очерке» «Леди Макбет Мценского уезда» создается «иллюзия документальности»: сама художественная форма «играет» очерковостью.

Встречаясь с повествовательной рамой в заголовке «Леди Макбет Мценского уезда», читатель сразу входит в ассоциативный фон произведения. Шекспировская реминисценция содержит отсылку к жанру трагедии, а «очерк», с его упрямым тяготением к факту, разворачивается в топонимическое предание о когда-то произошедших страшных событиях. Сюжет повести, как и вся композиционная структура «Леди Макбет Мценского уезда», подчинен раскрытию характера, о котором «никогда не вспомнишь без душевного трепета» [Лесков 1956: 96], и разворачивается в социально-бытовом аспекте. Н.С. Лесков использует прием введения в жанр. Мотив молвы: «с чье-то-то легкого слова» стали звать ее «леди Макбет Мценского уезда» – соединяет прошлое с настоящим и переводит восприятие текста в «иллюзию» действительно имевшего место события. Но у «иллюзии» есть и другая сторона, дающая оценку произошедшего события и соизмеряющая его с трагедией – тот «душевный трепет», сила и психологическая глубина которого отражена в перифразе: «Леди Мак-

бет». Упоминание «Макбета» сразу вызывает у читателя определенные ассоциации, возникает емкий мирообраз, воплощающий лесковское представление о народной драме: «Иной раз в наших местах задаются такие характеры, что как бы много лет ни прошло со встречи с ними, о некоторых из них никогда не вспомнишь без душевного трепета. К числу таких характеров принадлежит купеческая жена Катерина Львовна Измайлова, разыгравшая некогда страшную драму» [Лесков 1956: 96].

Текст повести не только обращен к прошедшему, к «преданию», он демонстрирует процесс «сложения предания», поддерживаемый личной и творческой активностью писателя. Перед читателем разворачивается история купеческой жены Катерины Львовны Измайловой, возведённая в ранг предания. Основанием для данной жанровой характеристики служит наличие в периодической печати г. Мценска статей, подтверждающих факт бытования лесковской легенды [Воронков 2002: 19; Годлевская 2002: 4], которое в свою очередь, восходит к шекспировской трагедии, сохраняя память жанра. Неожиданная встреча в формуле заголовка «кондовой» России и Шекспира оборачивается своей многозначительностью. С самого начала «очерка» «Леди Макбет Мценского уезда» в местах намеченных жанровых пересечений, или из «пограничности» смыслов, начинает твориться качественно новый характер, проживающий в своей жизни истинную трагедию. Перед читателем разворачивается русская драма. Лесковская героиня, осознавшая личную свободу через вспыхнувшую страсть, проходит свой крестный путь в условиях провинциальной действительности, художественный анализ которой предлагает Н.С. Лесков.

Лев Аннинский, комментируя сюжет повести «Леди Макбет Мценского уезда», утверждает, что ни в какую «типологию характеров» лесковскую четырехкратную убийцу ради любви не уложишь. «Ведь кто душил? – вопрошает Аннинский. – Выходец из народа, “огородник” некрасовский, приказчик-прибаутчик. Да русская женщина, “из бедных”, цельная натура, за любовь на все готовая, – признанная совесть наша, последнее наше оправдание. То есть два традиционно положительных характера русской литературы того времени. Душат человека ради страсти. Душат ребенка. Есть от чего прийти в отчаяние» [Аннинский 1986: 90]. Эти слова Аннинского полемически заостряют трактовку лесковской героини, но в них улавливается амбивалентный характер оценки героев: с одной стороны, герои Н.С.Лескова признаны «традиционно положительными» «героями»

народного «любовного романа», а с другой – выражено осуждение. В этой связи подчеркнем, что жизнь представлялась писателю сложной, запутанной, парадоксальной, не поддающейся упрощенному, однозначному осмыслению и оценке.

Итак, начало повести отмечено противоположными и даже взаимоисключающими тенденциями на уровне жанровых взаимодействий: происходит разрушение границ между фактом и вымыслом, а «высокая» трагедия должна произойти в прозаической российской глубинке. В трактовке характера доминирует амбивалентность, формирующая жизненное пространство героев и всю художественную систему повести.

Повествование не сразу разворачивается к трагедии, а начинается с банальной истории любви скучающей купчихи и приказчика. Сюжет «любовного романа» выстраивается по законам фольклорных жанров, в основе которых песенно-лубочные мотивы, самыми значительными из которых являются узнаваемый драматический балладный сюжет истории любви «княгини Волхонской и Ваньки-ключничика» [Киреевский 1983: 304] и «забавный» сюжет лубочных картинок о проделках «купеческой жены и приказчика» [Ровинский 1900: 120]. Перерабатывая фольклорный материал, Н.С. Лесков контаминирует драматическое и комическое, добиваясь этого не только фольклорной стилизацией, но и литературными средствами и приемами. Характер страсти Катерины Измайловой соединяет в себе «сердечную слабость» и «необыкновенную силу». Изображение «сердечной слабости» предстает в повествовании в духе сентиментальной традиции, в то время как «сила» потребует романтических, даже демонических «пульсаций» художественной системы. Обратимся к анализу текста повести.

В основе любви Катерины Львовны, как и любой другой русской женщины, лежит чувственное начало, до поры сдерживаемое «мертвящей скукой» и «купеческим этикетом». Во время первого, неожиданного для Катерины свидания «опытный девичур» обрушивает на неё поток «чувственной речи». Эротический характер его речам придают мотивы одиночества, грусти-тоски, мотив сердца, особенно созвучный сентиментальной эстетике: «... тоска, доложу вам, Катерина Львовна, собственному моему сердцу столь, могу сказать, чувствительна, что вот взял бы я его вырезал булатным ножом из моей груди и бросил бы к вашим ногам» [Лесков 1956: 102]. Обращённость к чувственности, открытость намерений, комплиментарные восклицания, ключевое слово «сердце» характерны для лубочно-фольклорной фразеологии соблазнителя и одновременно являются

приметы сентиментализма. Катерина испытывает чувство «неописуемого» страха от неведомого ей до сих пор нового чувства. Перед ней добрый молодец из ее фольклорных девичьих мечтаний: «... молодец с дерзким красивым лицом, обрамленным черными как смоль кудрями...» [Лесков 1956: 99], с речами, которых ей не приходилось слышать, будучи замужем за нелюбимым, неласковым мужем: «Сердце ее к нему никогда особенно не лежало» [Лесков 1956: 98].

Однако «живость» натуры героини Н.С. Лескова проявляется при первой же возможности. Отъезд нелюбимого мужа, весна, «тепло, светло, весело, и сквозь зеленую деревянную решётку сада видно, как по деревьям с сучка на сучок перепархивают разные птички» [Лесков 1956: 98]. Героиня Н.С. Лескова стремится восстановить нарушенное равновесие между собственными потребностями натуры и внешним миром. Именно «жизнь сердца» определяет для неё гармонию мироздания.

Сцена свидания в саду, кульминационная в плане выражения чувственных порывов героини, представлена в духе простонародной эстетики понимания любви:

«— А ты сох по мне, Сережа?»

— Как же не сох.

— Как же ты сох? Расскажи мне про это.

— Да как про это расскажешь? Разве можно про это изъяснить, как сохнешь? Тосковал.

— Отчего же я этого, Сережа, не чувствовала, что ты по мне убиваешься? Это ведь, говорят, чувствуют.

Сергей промолчал» [Лесков 1956: 108].

Молчание Сергея, его сухие ответы Катерина не замечает, наполненная восторгом от этих признаний, она слышит свою внутреннюю мелодию, откликающуюся в образе сада: «Посмотри, Серёжа, рай-то, рай-то какой! – воскликнула Катерина Львовна, смотря сквозь покрывающие ее густые ветви цветущей яблони, на чистое голубое небо, на котором стоял полный погожий месяц» [Лесков 1956: 108]. «Золотая ночь! Тишина, свет, аромат и благотворная оживляющая теплота» [Лесков 1956: 109].

Чувства героини обнажены беспредельно. Фольклорно-идиллическая картина, разговоры о чувствах, ласки под цветущими деревьями, признания, восторги, душевные излучения героини переданы в пейзажно-психологической параллели: сиянии лунного блеска, позолотившего весь сад. Сад хранит тепло – сердечное тепло Катерины Львовны. Мотив тепла связан с душевными переживаниями

ми сердечного влечения, желанием духовной близости, более глубоких, доверительных отношений.

Отмечая различия в проявлениях сентиментального элемента, подчеркиваем: если в сентиментализме естественность природы трактуется как потребность добродетельного поведения, то в лесковском тексте сентиментальная тональность выполняет иную стилистическую функцию. Сентиментальностью окрашена лубочно-фольклорная фразеология соблазнителя: речь Сергея изобилует восклицаниями, риторическими вопросами, громкими признаниями, стремится вызвать сочувствие к своему положению, апеллируя к чувственности, обнажая свою ревность. Центральным предметом речи соблазнителя становится сердце: «... все сердце мое в запеченной крови затонуло!» [Лесков 1956: 110] «Я чувствую, какова есть любовь и как она черной змеею сосет мое сердце» [Лесков 1956: 111]. Признаком истинных интересов лубочного молодца является отсутствие сентиментальных интенций и наличие вульгарной тональности малограмотной речи: «Чего я таперича отсюда пойдю, – отвечал счастливым голосом Сергей» [Лесков 1956: 110].

Присутствие в реалистическом повествовании элементов другой эстетической системы – сентиментализма – проявляет склонность природы главной героини к обнаженной чувственности, неспособности (либо нежелания) угадать иные интересы ее любовника. Ложно-сентиментальная чувствительность речей Сергея становится «ключом» к сердцу Катерины Львовны. Ни молва о его предыдущих любовных похождениях, о его непостоянстве, ни его «сухость» во время свидания в саду Катерину Львовну не настораживают. Она погружена в новый для нее мир чувственно-телесных переживаний. Ее рефлексия связана только с тем, что может нарушить внутреннее идиллическое бытие. В центре ее мира – «ее Сережечка» и тот новый чувственно-телесный мир, который он персонифицирует: «...с ним и каторжный путь цветет счастьем» [Лесков 1956: 132].

Концентрация чувственности, чрезвычайной преданности до саморастворения в любимом человеке, полное отсутствие здравости в поступках, рабство своего чувства, не ведающего никаких моральных преград, – это и есть, по мысли Н.С. Лескова, «любовь многих слишком страстных женщин» [Лесков 1956: 132]: «Катерина Львовна теперь готова была за Сергея в огонь, в воду, в темницу и на крест. Он влюбил ее в себя до того, что меры преданности ему не было никакой. Она обезумела от своего счастья...» [Лесков 1956: 112].

Центральный монолог Катерины, в сцене в саду под цветущими яблонями, по силе страсти и откровенности признаний созвучен лю-

бовной романсовой лирике. Песня-романс возникает и существует на стыке двух поэтик: фольклорной и литературной; целевая установка жанра – представить драматическую сторону человеческого бытия, выразить душевные, часто трагические переживания. Этот жанр характеризуется лиризмом, воссоздает интимные переживания людей, обладает определенными тематико-жанровыми особенностями. Для него обязателен мотив соблазнения: «Чем завлек ты меня, я не знаю, / Только знаю одно, что завлек» [Городские песни, баллады и романсы 1999: 284]. Для романсов характерно соединение природных картин и острых переживаний, любовных томлений и мотива измены. Исход может быть горьким, может сопровождаться мотивом смерти. В роковой круг смерти могут быть вовлечены мужья, дети, соперницы, сами герои. Все эти детали мы находим и в тексте Н.С. Лескова. Сцена в саду наполнена чувственным лиризмом и страстью, в ней звучат мотивы оболщания и измены. В повести в круг смерти вовлекается свекор, муж, невинное дитя, соперница и, наконец, сама героиня.

В указанном далее монологе Катерина в лирическом раздумье пророчит и дальнейший ход развития событий: «...так ежели ты, Сережа, мне да изменишь, ежели меня да на кого да нибудь, на какую ни на есть иную променяешь, я с тобою, друг мой сердечный, извини меня, – живая не расстанусь» [Лесков 1956: 110].

Как подвид жанра любовный романс может переходить в другой – балладный, при особых условиях. Особенность лесковского текста еще и в том, что перед нами остросюжетная история о роковых обстоятельствах, и в центре этой истории человек особой трагической судьбы.

Опять мы сталкиваемся с ситуацией, когда развитие действия «любовного романа» в повести Н.С.Лескова определяет специфика жанрового бытования народной песни [см. об этом: Поздина 2012: 111]. В анализируемом нами тексте Н.С.Лескова происходит переход от жанрового подвида любовного романса к жанровому подвиду балладного романса. Дальнейшее развитие действия будет направлено по руслу балладного романса – что будет определено и острым выражением чувств, и сопутствующими им подробностями истории, в том числе и криминальной, и свершившимся трагическим исходом. И все-таки творцы баллад знали предел, дальше которого идти нельзя. Героиня же Н.С. Лескова устраняет этот предел уже обозначенным нами эпическим мотивом разнузданной силы, восходящий к былинам о Василии Буслаеве.

Подчеркнем, что сцена в саду – один из важнейших эпизодов в

развитии действия и в прояснении природы характера главной героини. В этой сцене использован прием ретардации, являющийся структурным признаком эпического повествования, замедление действия на пике развития чувства. Это кульминация в сюжете «любовного романа», переломный момент, после которого действие совершает поворот к трагедии, и начинают проявляться иные грани природы характера Катерины Львовны. Нарастающий мотив «силы», который заявит о себе в сцене убийства мужа, требует иной художественной структуры, с иными законами развития действия, – драматической.

На фоне избранной Н.С. Лесковым хроникальности повествования анализируемая повесть выделяется неуклонным нарастанием напряжения в развитии единого сквозного действия. В эпическом произведении, как правило, отсутствует сквозное напряжение и, следовательно, единая кульминация», являющаяся структурным признаком драматического вида. Заметная «остросюжетность», основанная на криминальных происшествиях, неразрывно связана с её значительной драматизацией.

Композиционно повесть состоит из небольших глав, каждая из которых имеет свое сценическое завершение: сцена соблазнения Катерины, сцена в саду, сцена убийства мужа, сцена удушения ребенка, сцена разоблачения, сцены на каторге и, наконец, финальная сцена. Первое действие драмы происходит в ограниченном сценическом пространстве дома Измайловых, метафорой которого может служить «рай» как чувственно-душевное состояние Катерины. Второе действие драмы произойдет на каторге, но тоже в ограниченном пространстве хронотопа, метафорой которого служит «ад» как наказание за разгул чувственности. Отдельные сцены нарочито театрализованы. Так, перед убийством свёкра происходит смена облика «согрешившей, но всегда до сих пор покорной невестки» [Лесков 1956: 105]. Внезапная перемена в Катерине Измайловой обезоруживает её мужа, бывшего купца, который в момент убийства практически не защищается. Демонстрация разгульности делает сцену убийства Зиновия Борисовича особенно театральной. Чтобы спровоцировать мужа на столкновение, Катерина Львовна разыгрывает целое представление: в нужный момент выводит на сцену Сергея, демонстративно целует милует его. Её дерзость и смелость эпатажны, выражения броски и хлестки. В этой сцене для неё характерна неожиданность, спонтанность, вызывающие интонации: «“Ну-ка, Серёжечка, поди-ка, поди, голубчик, – поманила она к себе приказчика. Сергей тряхнул кудрями и смело присел около хозяйки. <...> – Что? Иль не любо? Глянь-

ко, глянь, мой ясен сокол, каково прекрасно!”. Катерина Львовна засмеялась и страстно поцеловала Сергея при муже» [Лесков 1956: 118].

Вторым кульминационным центром в повести, разбивающим повествование на «до» и «после», сюжетообразующим и открывающим качественно иную сторону любви Катерины Львовны, становится убийство ребенка. Ни в одной из других сцен нет такого концентрации схождения мифопоэтического контекста: сакрального и демонического, определяющего своеобразие жанровой структуры повести, выводящего в сферу онтологических ценностей [см. подробнее: Поздина 2012: 127] . Нельзя не согласиться с Катрин Жэри, утверждающей амбивалентность внутри самой художественной системы повести: «Эта система постоянно колеблется между сексуализацией мира и моральным осуждением сексуальности» [Жэри 2004: 105].

Финальная сцена – представляется кульминационной точкой торжества разгула демонической стихии. Демоническое одерживает власть над реальностью. Реальность становится воплощением ада: пронизывающий холод, гул волн, разгул стихии. Телесное (сексуальное) неистовство приравнено к неистовству преисподней, демонических сил как внешних, так и внутренних, в самой сущности героини. Катерина Львовна в финальном акте трагедии, в мистериальном действе воссоединяется с естественным для неё миром стихийных демонических сил. Мотив библейского проклятия звучит в реве разбушевавшейся стихии. Реалистическая картина каторжного пути усугублена личной любовной трагедией Катерины Львовны. В последнем акте трагедии фарс бывшего любовника Катерины Львовны звучит как напоминание о содеянном, их преступлениях, греховности их любви. Происходит смена масок. Застывший взгляд Катерины Львовны, двигающиеся губы – несомненные симптомы её невыносимой боли, гиперболизированного страдания и одиночества, пограничного состояния катастрофы. Кризисное психологическое состояние передается посредством зрительного и слухового планов восприятия: «Голова ее горела как в огне; зрачки глаз...оживлены блудящим острым блеском» <...> «Промеж гнусных речей Сергея гул и стон слышались ей из раскрывающихся и хлюпающих валов» [Лесков 1956: 142].

Диалог героев в финале носит внетекстовый характер: «Катерина Львовна двинулась в путь совсем неживая: только глаза ее страшно смотрели на Сергея и с него не смаргивали» [Лесков 1956: 138]. Желая прошептать молитву, она вторит речам Сергея: «Как мы с то-

бой погуливали, осенние долгие ночи просиживали, лютой смертью с бела света людей спроваживали» [Лесков 1956: 142]. Но этот «кажущийся» внешний диалог говорит о том, что каждый из героев этой трагедии несет в себе свою драму. И каждый из них произносит монолог, но монолог специфический – на «пороге» смерти.

«Порог смерти» в тексте Н.С. Лескова очерчен авторским комментарием, звучащим как будто бы «за кадром», но именно он определяет «горизонт» связей и смыслов всего, что образует жизнь человеческую: «В этих адских, душу раздирающих звуках, которые довершают весь ужас картины, звучат советы жены библейского Иова: “Прокляни день твоего рождения и умри”. Кто не хочет вслушиваться в эти слова, кого мысль о смерти и в этом печальном положении не льстит, а пугает, тому надо стараться заглушить эти воющие голоса чем-нибудь еще более безобразным. Это прекрасно понимает простой человек: он спускает тогда на волю всю свою звериную простоту, начинает глупить, издеваться над собою, над людьми, над чувством. Не особенно нежный и без того, он становится зол сугубо» [Лесков 1956: 140]. Мотивы Страшного Суда обостряют онтологическую проблематику, доводят ее до «пределов». «Ситуация социального одиночества индивида открывает одиночество онтологическое: тот, кто не готов заглянуть за границу этого мира (а значит, и за границу себя), оказывается замкнутым на собственной конечной телесности – “звериной простоте”» [Савелова 2005: 25]. Как утверждает Катрин Жэри, «иррациональные, не поддающиеся никакому контролю силы обнаруживаются в самом психологическом складе героини: Катерина Львовна находится во власти чего-то темного, что выше нее, но одновременно составляет неотъемлемую часть ее самой» [Жери: 2004 110].

Действительно, все убийства совершаются ею как «ритуал жертвоприношения» на алтарь «любовного влечения» («проклятия секса»): мгновенно устраняется все, что стоит на пути, даже ценой собственной жизни. А потому финальная сцена – не самоубийство, а очередное убийство в еще большей степени ритуальное: героиня совершает обряд инициации, окончательного перехода в потусторонний мир, что и завершает поворот сюжета к катастрофе. Эпическое повествование обнаруживает событие «завершения», присущее драме. Единство действия состоит в движении к неминуемой катастрофе. По мысли С.М. Телегина, автора мифологической концепции образа Катерины Измайловой, «трагична судьба любого человека, но не всякий ощущает это, так как не у всякого остро пробуждается его

индивидуальность, не всякий сознательно и с болью ощущает свою личность, свое “я”, с избытком жизненной энергии, с проснувшейся в Катерине Львовне любовью-страстью» [Телегин 1998: 56]. «Избыточность» заявлена в первых строках «очерка», а вся история Катерины Измайловой – предпосылки к катастрофе – обуславливает ее свершение и демонстрирует вытекающие последствия.

Слагающаяся на глазах читателя легенда создает иллюзию события в настоящем, а поэтому финал очерка, как и развитие действия, выстраивается по законам драмы. Реакция на завершающее событие у героя и «зрителя» (читателя), а в тексте «очерка» есть зрители, «живые свидетели» события, реакция которых засвидетельствована рассказчиком-повествователем – «все окаменели», происходит одновременно.

Таким образом, героиня Н.С. Лескова демонстрирует готовность безоглядно и экстаично, то есть в проявлении крайней степени избыточности, предаваться страстям, склонность к внезапным импульсивным решениям, острым реакциям, броскому выражению чувств – что присуще героям драмы гораздо больше, чем героям эпоса.

Жанровая соотнесенность лесковского текста с шекспировской трагедией потребовала соответствия шекспировской романтической концепции личности [Жэри 2004: 110]. Катерина Измайлова обнаруживает природную одаренность творческого созидания «любовного влечения», готовность сложить к ногам любимого весь мир. Любовь осознается ею как способ самоутверждения личности, вдруг ощутившей внутреннюю свободу, полную раскрепощенность личного чувства, «ренессансное» переживание любви.

Г.К. Щенников, исследуя творчество Достоевского, указывает, что в таком переживании отразился исторический процесс: грандиозный сдвиг в общем мироощущении человека, в структуре целостного отношения личности к миру: любовь как стихия чувств, страсть как стихия национального духа и страсть как художественный объект, способный выразить общее состояние эпохи [Щенников 1987: 44]. По силе страсти и осознания свободы, отсутствию сдерживающих начал героиня Н.С. Лескова близка героям Достоевского. Сближает этих писателей и художественная характеристика времени начала второй половины XIX века: понимание свободы как порыва и разгула страстей и страсти как художественного объекта, способного выразить общее состояние эпохи. Как и у героев Достоевского, свободная страсть раскрепощенного человека Н.С. Лескова по своей природе двойственна, амбивалентна. С одной стороны, это непосредственная

потребность жертвовать себя другому, потребность самоотдачи, растворения в любимом. С другой стороны, это страшная деформация картины мира и сознания, сублимирующей страсть в преступлениях. Как и Достоевского, Н.С. Лескова интересует не развитие чувства, а совмещение полярных начал: страшные преступления усиливают страсть Катерины Измайловой.

Героиня Н.С. Лескова несет в себе потенциал романтической личности: торжество раскрепощенности и невыносимую боль и страдания, слитые в экстатических пульсациях природы. В ассоциативном фоне произведения звучит тема изначальной греховности человека, проклятия, искупления кровью, тема утраченного рая. В образе Катерины Львовны воплощена романтическая идея присутствия потустороннего в земном мире, она сама обладает способностью перехода границы земного и демонического. В эстетике романтизма душа человека не принадлежит ему одному, служит игрищем таинственных сил. Но если в романтизме есть осознание чуждости этих сил человеку, то у Н.С. Лескова герои обнаруживают, что власть темного составляет неотъемлемую часть их самих, часть их природы, выражением которой является юнговская архетипическая модель злого Трикстера [Юнг 1997: 338]. Олицетворение абсолютного зла, не объяснимого ни с точки зрения проявления воли личности, ни с точки зрения безразличного к морали порядка вещей, привлекало внимание романтиков. Катерина Львовна предстает как эманация первичного хаоса и царства теней и являет собой данный архаический тип, амбивалентный по своей природе, носитель зла и сам всегда жертва. Она совершает целый ряд преступлений в атмосфере демонического хаоса. Ее безвозвратное отчуждение от мира не дает надежды на возрождение. Мнение многих исследователей жанра трагедии сходится в том, что в основе ее сюжета лежит архетип жертвы.

В произведении Н.С. Лескова не просто пессимистическая «чрезмерность» образа, а в своей губительной «чрезмерности» явлена трагическая картина мира. В своих воспоминаниях Н.С. Лесков подчеркивал ужас и страх, пережитый им во время написания повести: «А я вот, когда писал свою “Леди Макбет”, то под влиянием взвинченных нервов и одиночества чуть не доходил до бреда. Мне становилось временами невыносимо жутко, волос поднимался дыбом, я застывал при малейшем шорохе, который производил сам движением ноги или поворотом шеи. Это были тяжёлые минуты, которых мне не забыть никогда. С тех пор избегаю описания таких ужасов» [Лесков 1956: 499].

Несомненно, речь идёт о раскрепощенной до своих крайних

пределов женской сексуальности, разрушающей мир и саму природу человека. В этом предупреждение писателя современному обществу и выражение ностальгии по идеальным естественным состояниям человека, утверждение высоконравственного идеала женщины в эпоху эмансипации, нигилистического падения нравов.

Таким образом, «народная» легенда о злодейке-купчихе Измайловой разрастается в повествование о живом человеке. Так достигается художественный эффект многогранности проявления человеческой натуры. Ужасаясь открытой им страшной демонической природе сексуальных вождельных, которые способны пробудить в человеке звериные инстинкты, писатель стремится к поиску гармонии.

Живой, в высшей степени оригинальный и противоречивый эстетический образ, воплощающий экстатический тип, творится на границе пересечения различных модусов художественности, воплощающих авторскую концепцию человека. Так в повествовании Н.С. Лескова сходятся «очерк» и «трагедия», порождающие драматически острое ощущение бытия, которое обеспечивает уникальность художественной формы. Жанровая специфика проявляется не только в синкретизме различных жанровых образований, но, прежде всего, в амбивалентном характере этого синкретизма, а, следовательно, и самой художественной системы, направленной на описание страсти и выражения ее осуждения.

ЛИТЕРАТУРА

Аннинский Л.А. Три еретика: повести о А.Ф. Писемском, П.И. Мельникове-Печерском, Н.С. Лескове. М. : Книга, 1986.

Воронков А. «Леди Макбет» по ментовке бродит? // Просторы России. 2002. 28 авг. С. 19. (О доме, где жили прототипы «Леди Макбет Мценского уезда» в г. Мценске, о точности версии).

Годлевская Е. Страшный дом // Поколение. 2002. 28 мая. С. 4. (О доме на ул. Ленина (бывшая Старо-Московская) в г. Мценске, принадлежавшем купцу Иноземцеву; по версии, здесь происходили события, описанные Н.С. Лесковым в «Леди Макбет Мценского уезда»).

Гордские песни, баллады и романсы / сост. подг. текста и коммент. А. Кулагиной, Ф.М. Селиванова. М. : Современник, 1999.

Жэри К. Чувственность и преступление в «Леди Макбет Мценского уезда» Н.С. Лескова // Русская литература. 2004. №1. С. 102-110.

Киреевский П.В. Собрание народных песен П.В. Киреевского : в 2 т. Т.1. Л: Наука, 1983.

Лесков Н.С. Собр. соч. : в 11 т. М. : ГИХЛ, 1956. Т. 1.

Поздина И.В. Жанровая специфика прозы Н.С. Лескова 1860-х годов: монография. Челябинск : Изд-во Челябинск. гос. мифореставрация повести

Н.С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда») // Новое о Н.С. Лескове. М. ; Йошкар-Ола : Прометей, 1998. С. 46-58.

Ровинский Д.А. Русские народные картинки : в 2 т. СПб. : Издание Р. Голике, 1900.

Савелова Л.В. Специфика жанровой структуры повестей Н.С. Лескова 1860-1890-х годов: дис. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 2005.

Телегин С.М. В краю шекспировских страстей (мифореставрация повести Н.С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда») // Новое о Н.С. Лескове. М. ; Йошкар-Ола : Прометей, 1998. С. 46-58.

Щенников Г.К. Достоевский и русский реализм. Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1987.

Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. Киев : Порт-Рояль ; М. : Совершенство, 1997.