

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ, КУЛЬТУРОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

# УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

№ 3 / 2014

серия  
**РУССКАЯ КЛАССИКА:**  
**ДИНАМИКА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ**  
(Вып. 6)

Екатеринбург  
2014

УДК 821.161.1(06)  
ББК Ш33(2Рос=Рус)  
У 68

**Редакционная коллегия:**

*Серия «Русская классика: динамика художественных систем»:*

С.И. Ермоленко, д-р филол. наук, проф.

(Уральский государственный педагогический университет)

Т.В. Зверева, д-р филол. наук, проф.

(Удмуртский государственный университет)

О.В. Зырянов, д-р филол. наук, проф.

(Уральский федеральный университет  
имени первого Президента России Б.Н. Ельцина)

И.С. Юхнова, докт. филол. наук, доц.

(Нижегородский государственный университет  
имени Н.И. Лобачевского)

Е.Ю. Шер, канд. филол. наук, доц.

(Уральский государственный педагогический университет)

У 68                    Уральский филологический вестник / ФГБОУ ВПО  
«Уральский государственный педагогический универси-  
тет». / гл. ред. С.И. Ермоленко; отв. ред. Е.Ю. Шер. – Ека-  
теринбург, 2014. – № 3. – 201 с.

*(Серия «Русская классика: динамика художествен-  
ных систем». Вып. 6)*

ISSN 2306-7462

Статьи, вошедшие в данный выпуск, посвящены проблемам разви-  
тия русской литературы XVIII-XIX вв. в параметрах метода, жанра и  
стиля, вопросам литературных контактов и диалога с русской класси-  
кой в современной культуре. Особое внимание уделяется факторам  
трансформации, смены направлений и течений.

Тексты публикуются в авторской редакции.

*Ответственные за выпуск: С.И. Ермоленко, Е.Ю. Шер*

ISSN 2306-7462

© ФГБОУ ВПО «УрГПУ», 2014

© Уральский филологический вестник, 2014

## СОДЕРЖАНИЕ

### СЕМАНТИКА ЖАНРОВ И ЖАНРОВЫЕ ПРОЦЕССЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

- Ермоленко С.И.* Литература «второго ряда» и становление русского психологического романа.....5
- Кудреватых А.Н.* «Юлия» Н.М. Карамзина: первый опыт создания светской повести в русской литературе.....24
- Ложкова Т.А.* Специфика лиризма в балладе В.К. Кюхельбекера «Кудеяр» ..... 30
- Поздина И.В.* Жанр синкретической повести в творчестве Н.С. Лескова. Очерк-трагедия «Леди Макбет Мценского уезда» ..... 45
- Маршалова И.О.* Несколько слов по поводу первого издания «Летописца семьи Гончаровых» ..... 59
- Артемяева Л.С.* Архитекстуальность прозы А.П. Чехова 1880-х гг. (к вопросу о функциях шекспировской «памяти жанра»).....70

### ПОЭТИКА ПОВЕСТВОВАНИЯ

- Шер Е.Ю.* Два типа сумасшествия в романе В.К. Кюхельбекера «Последний Колонна»: к вопросу о выражении авторской позиции ..... 77
- Юферева Е.В.* Еще раз о проблеме «искренности» в поэзии (к интерпретации «Дневника любви и молитвы» А.П. Григорьева) ..... 91
- Семухина И.А.* «Убитые насмерть не мечутся...»: внутреннее слово духовно расколотой личности в поздней романистике И.С. Тургенева («Дым») ..... 100
- Кубасов А.В.* Ироническая палитра И.А. Гончарова-очеркиста..... 111
- Приказчикова Е.Е.* Тайны «Дневника» М. Башкирцевой..... 120
- Созина Е.К.* Специфика художественности Каллистрата Жакова ..... 138

**РУССКАЯ КЛАССИКА  
В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ЭПОХ**

<i>Сухих О.С.</i> Ф.М. Достоевский и Л.М. Леонов: философские параллели («Братья Карамазовы» и «Пирамида») .....	152
<i>Турьшева О.Н.</i> Поцелуй Христа в профанном исполнении: скрытое цитирование Достоевского в повести А. Нотомб «Антихриста» .....	160
<i>Дайхин Т.Л.</i> Бидермайер – прорыв сквозь пространство и время.....	165
<i>Юхнова И.С.</i> Судьба Лермонтова как сюжет массовой литературы....	174
<i>Доценко Е.Г.</i> Петербургское пространство балабановского Беккета...	182
<b>Сведения об авторах</b> .....	191
<b>SUMMARY</b> .....	194

## СЕМАНТИКА ЖАНРОВ И ЖАНРОВЫЕ ПРОЦЕССЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

С.И. ЕРМОЛЕНКО

*(Уральский государственный педагогический университет,  
г. Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1-311(091)

ББК Ш33(2Рос=Рус)5-444

### ЛИТЕРАТУРА «ВТОРОГО РЯДА» И СТАНОВЛЕНИЕ РУССКОГО ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО РОМАНА

**Аннотация.** Статья посвящена проблеме формирования жанра психологического романа в русской литературе 30-х годов XIX века. Устанавливается важная роль литературы «второго ряда» – забытых и полузабытых произведений эпистолярных жанров (романа и повести) в этом процессе. Особое внимание уделяется эпистолярным романам Н.И. Греча «Поездка в Германию» и В.К. Кюхельбекера «Последний Колонна», в которых обнаруживается воздействие реалистических принципов изображения, способствующих более полному раскрытию внутреннего мира человека. Утверждается, что эти и другие произведения забытых писателей, о которых идет речь в статье, способствовали становлению русского психологического романа, шире – углублению психологизма прозы в тот переходный период, когда определялись дальнейшие судьбы и перспективы развития всей русской литературы.

**Ключевые слова:** литература «второго ряда», жанровая традиция, эпистолярный роман, эпистолярная повесть, русский психологический роман.

Русская литература столь богата вершинными достижениями, что мы позволяем себе «забывать» произведения писателей так называемого «второго ряда» (хотя порой их отнесенность к этому «ряду» может быть, по меньшей мере, спорной). «Творчество писателей, мало замеченных современниками и/или забытых впоследствии, весьма неоднородно, – пишет В.Е. Хализев. – В этой сфере – не только то, что именуется графоманией, которая вряд ли достойна читательского внимания и литературоведческого обсуждения, но и по-своему значительные явления истории литературы». Приводя мнение дореволюционного исследователя А.Г. Горнфельда, утверждавшего, что «муравьиная работа» «малозаметных и забытых писателей» не бесплодна [Горнфельд 1912: I, 50], Хализев полагает, что эти слова справедливы по отношению «к великому множеству писателей», которые «оказались побежденными»

(по выражению Ю.Н. Тынянова), либо «не стремились к выходу на широкую публику» [Хализев 2002: 174].

Проблема состоит даже не в том, чтобы оценить эстетическую значимость «забытых» или «полузабытых» произведений в соответствии с некими объективными критериями, но в том, прежде всего, чтобы увидеть, как «крупнейшие явления литературы» складываются, в том числе, и из усилий малозаметных или ныне забытых писателей [Хализев 2002: 174]. А значит важно понять историко-литературное значение «забытых» произведений, их место в литературном процессе своего времени, в истории того или иного жанра, к которому они относятся.

И здесь возникает целый ряд вопросов. Первый, как его сформулировал когда-то еще В.М. Жирмунский: «об основаниях эстетической оценки», которая позволяет «с объективной необходимостью» выделять вершинные создания среди прочих явлений литературы («труднейший... вопрос методологии историко-литературного исследования») [Жирмунский 1978: 226].

Вытекающий из первого – вопрос об отнесенности того или иного произведения к литературе «второго ряда». М.М. Бахтин, как известно, придавал термину «литература “второго ряда”» не оценочное, но историко-функциональное значение: речь идет о произведениях, которые «принадлежат только настоящему» и «умирают вместе с ним» [Бахтин 1979: 331]. С этой точки зрения, очевидно, что «забытые» произведения как раз и должны быть относимы к этому «второму ряду».

И, наконец, третий, самый, пожалуй, важный вопрос: а нужно ли вообще изучать произведения, которые «умерли» вместе со своим временем? Вопрос кажется вполне риторическим, и ответ на него как будто бы известен давным-давно. Еще Ю.Н. Тынянов, размышляя над концепцией истории русской литературы («О литературной эволюции», 1927), предупреждал об опасности изучения лишь «главных, но и отдельных» художественных явлений, вследствие которого история литературы неизбежно превращается в «историю генералов»<sup>1</sup>.

Чуть раньше об этом же писал В.М. Жирмунский («Байрон и Пушкин», 1924): «История литературных жанров обычно ограничивается художественными вершинами эпохи, теми идеальными поэтическими достижениями, которые были выделены художественным сознанием современников или потомства как “вечные спутники” культурного че-

---

<sup>1</sup> «Слепой отпор “истории генералов” вызвал в свою очередь интерес к изучению массовой литературы, но без ясного теоретического осознания методов ее изучения и характера ее значения» [Тынянов 1977: 270].

ловечества; <...> эти индивидуальные достижения рассматриваются историками литературы как наиболее типичное выражение “духа эпохи”». Однако, подчеркивал исследователь, «нельзя не признать, что конкретная *история* литературного жанра лишь в очень малой степени улавливается исследователями при таком *хождении по вершинам*» [Жирмунский 1978: 226. Курсив автора. – С.Е.]. Сказанное Жирмунским в 20-х годах актуально и по сей день.

Верно и другое суждение В.М. Жирмунского: «... для характеристики установившегося в данную эпоху жанрового типа произведения второстепенных писателей могут быть показательнее, чем произведения писателей первоклассных». Именно «второстепенные» художники «создают литературную “традицию”», превращая «*индивидуальные* признаки великого литературного произведения», тиражируя их (каждый по-своему, подражая или творя, испытывая воздействие) «в признаки *жанровые, индивидуальную комбинацию* признаков фиксируют как *каноническую* для данной эпохи» [Жирмунский 1978: 226-227. Курсив автора. – С.Е.].

Свойственные писателям «второго ряда» «однотипность миропонимания, совпадение (или близкое сходство) программных установок, тематики, проблематики, жанровой и стилевой ориентации их творчества» яснее, отчетливее выявляют магистральные тенденции, общие закономерности литературного процесса того или иного периода [см. об этом: Маркович 1997: I, 241-249]. Это, в свою очередь, позволяет вписать то или иное произведение, либо творчество писателя «второго ряда» в общий историко-литературный контекст, а значит, понять факторы, обуславливающие характер и направление жанрово-стилевых процессов, в их сложной соотнесенности и взаимодействии. Следовательно, только с учетом творчества «второстепенных писателей» может быть осмыслена история того или иного жанра – шире история литературы. Чтобы понять закономерности литературного, в том числе жанрового развития, нужно знать не только «вершины», но и подступы к ним, но и то, что эти «вершины» окружает.

Об истории русского романа, его судьбах писалось много и не раз. Кажется, ни один жанр русской классической литературы не изучен так основательно, как этот. И вместе с тем есть еще в истории русского классического романа «непрочитанные» страницы, связанные, прежде всего, с забытыми, давно и прочно (не только читателями, но и исследователями), или полузабытыми (не изученными или недостаточно изученными) произведениями. Особенно важным, на наш взгляд, представляется обращение к произведениям писателей «второго ряда» при осмыслении периода становления русского классического

романа.

Б.М. Эйхенбаум, говоря о русском реалистическом романе, подчеркивал, что его формирование осуществлялось на путях, отличных от европейской, точнее – французской литературы. Если во французской литературе к 30-м годам XIX века на смену историческому роману «вальтер-скоттовского типа» приходил роман психологический, интимный (т.е. одна жанровая разновидность сменяла другую), то в отечественной словесности обе эти жанровые формы возникали и развивались почти одновременно, взаимодействуя друг с другом. «... Причем исторический роман имеет скорее бытовой и нравоописательный, чем политический характер, а роман семейный и психологический оказывается на деле выходящим за пределы интимной жизни и соприкасается с общественно-политическими проблемами» [Эйхенбаум 1986: 270].

По утверждению Н.Д. Кочетковой, «психологического романа в русской литературе начала [XIX – С.Е.] века еще не было» [Кочеткова 1973: 56]. Г.М. Фридендер относит творчество «первых романистов-профессионалов» – Ф.А. Эмина и В.Т. Нарезного 10-20-х годов – к «начальной фазе в истории русского романа», точнее «к его предыстории». По мнению исследователя, «подлинная история русского романа как классического явления национальной и мировой литературы начинается с Пушкина». Возникновение романа в стихах «Евгений Онегин» стало «переломным моментом в истории русского романа» [Фридендер 1983: 152].

В том, что история русского реалистического романа, как и история всей русской реалистической литературы, начинается с «Евгения Онегина», сомнения нет. Пушкиным был создан универсальный тип романа, в котором заложены возможности разных путей развития жанра, разных его модификаций: *социально-исторической* («поэтически воспроизведенная картина русского общества», «взятого», по словам В.Г. Белинского, «в одном из интереснейших моментов его развития» – в его настоящем, во взаимосвязи с прошедшим и будущим); *социально-бытовой* (изображение всех слоев тогдашнего общества, его жизни в различных аспектах – социально-экономическом, культурном, бытовом – «энциклопедия русской жизни»); *этико-философской* (постановка «вечных» вопросов бытия – человек в изменяющемся мире, личность и национальные истоки жизни, смысл жизни и выбор пути, проблема личного счастья и морального долга, – которые, вслед за автором «Евгения Онегина», будут ставить в своих произведениях русские романисты); *социально-психологической* (пушкинская «объективная» манера раскрытия внутреннего мира человека, дополненная чуть поз-

же «гениальным художественно-психологическим опытом проникновения в незримую “глубь сердца”, в “бездну души”» в его маленьких трагедиях [Благой 1967: 605]).

Однако же, как сформулированное выше положение Г.М. Фридендера, так и суждение Н.Д. Кочетковой о том, что в русской литературе начала XIX века романа в его психологической разновидности еще не существовало, нуждаются в уточнении.

Не оспаривая справедливость отнесения Г.М. Фридендером произведений Ф.А. Эмина и В.Т. Нарезного к «предыстории» русского романа, отметим, что в творчестве этих писателей проявились разные тенденции развития жанра. Не только В.Т. Нарезный, которого В.Г. Белинский назвал «родоначальником» русских романистов («Российский Жилблаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова», части 1-3 опубл. в 1814 г., части 4-6 запрещены), но и предшествовавший ему А.Е. Измайлов («Евгений, или Пагубные следствия дурного воспитания и общества», 1799-1801) в своих авантюрно-нравоописательных, сатирических романах, изображающих действительность в ее эмпирической данности (вне исторического развития), были еще далеки от воссоздания живых человеческих характеров. Понимание среды как простой совокупности бытовых и материальных обстоятельств, обуславливало схематизм, одноплановость, статичность и неизменность характеров, преимущественную сосредоточенность на внешнем раскрытии образа без проникновения во внутренний мир героя. Так, например, у персонажей Нарезного то и дело волосы становятся «дыбом», слезы «градом» льются по лицу, «крутящиеся глаза» наливаются «кровью», губы «синюют», а на щеках от гнева выступают «сине-багровые пятна»; герои то «краснеют», то «бледнеют», нередко скрежещут зубами и дрожат всем телом, а в самые критические моменты «трепецуют» и «мгновенно падают без чувств на пол», «как ударом грома пораженные»<sup>1</sup>.

Задачу раскрытия внутреннего мира человека взяла на себя сентименталистская школа. В этой связи особую значимость приобретают попытки, и не безуспешные, изображения «жизни души», предпринятые Н.М. Карамзиным (в его повестях и неоконченном романе «Рыцарь нашего времени»). Значение психологических открытий главы русского сентиментализма, в творчестве которого вызревали тенденции, определяющие будущее развитие литературы, в становлении классического романа, шире – отечественной психологической прозы,

---

<sup>1</sup> См.: [Нарежный 1956] Здесь и далее курсив в цитатах наш, кроме особо оговоренных случаев. – С.Е.

трудно переоценить.

Вместе с тем не один Карамзин способствовал формированию психологизма русской прозы. Существовал большой пласт русской литературы, который был отмечен стремлением к воссозданию душевной жизни человека. Речь идет об эпистолярной прозе, развитие которой начинается с 60-х годов XVIII века.

Результатом освоения традиции жанра западноевропейского эпистолярного романа XVIII столетия («Памела» (1740), «Кларисса Гарлоу» (1747) С. Ричардсона, «Юлия, или Новая Элоиза» (1761) Ж.Ж. Руссо, «Страдания юного Вертера» (1774) И.В. Гете, «Опасные связи» (1782) Шодерло де Лакло), который начал формироваться в условиях сентименталистской художественной системы, унаследовав свойственную ей концепцию «чувствительного» человека, интерес к его частной, эмоциональной сфере жизни, стало возникновение и развитие в русской словесности особого феномена – «роман в письмах», до недавнего времени не становившегося предметом специального изучения. В русской литературе конца XVIII – первой трети XIX веков «роман в письмах» выступает как *двужанровый* феномен, представленный двумя жанровыми образованиями – эпистолярным романом и эпистолярной повестью<sup>1</sup>. Принадлежность последней к популярной в России жанровой традиции нередко подчеркивали сами авторы названиями своих сочинений: «*Роман в семи письмах*» (1823) А.А. Бестужева-Марлинского, «*Роман в двух письмах*» (1832) О.М. Сомова, «*Письма совоспитанниц*» (1837) С.А. Закревской, «*Письма Энского к одному приятелю в Петербурге*» (1838) П.П. Каменского, «*Письма*» неизвестного автора, опубликованные в «Московском наблюдателе» в 1838 году и др.

Русские «романы в письмах», как повести, так и собственно романы, первым образцом которого, как известно, явились «Письма Эрнеста и Доравры» (1766) Ф.А. Эмина, не раз становившиеся предметом внимания исследователей, сохраняли канонические признаки, свойственные эпистолярному жанру в его западноевропейском варианте. К числу таких устойчивых признаков можно отнести: форму переписки героев – жанрообразующий «внутренний» сюжет (при этом ответные корреспонденции могли опускаться, в то же время линий переписок

---

<sup>1</sup> См. об этом подробнее: [Третьякова 2012]. Далее, говоря о феномене «роман в письмах» как двужанровом образовании, мы будем использовать отдельные наблюдения и выводы, содержащиеся в диссертации О.В. Третьяковой, выполненной под нашим научным руководством, дополняя и уточняя их. – С.Е.

могло быть несколько); образ издателя/редактора (хотя допускалось и его отсутствие), оформляющего «внешний» сюжет переписки, мотивирующего сам факт ее публикации, нередко комментирующего как всю переписку, так и отдельные письма; устойчивые сюжетные схемы и мотивы, лежащие в основе переписки (как правило, такой основой становилась любовная история<sup>1</sup>, нередко «любовный треугольник»); рефлексию над европейским жанровым каноном, которая не только служила средством характеристики персонажей, но и, способствуя созданию ассоциативного культурного фона, расширяла границы художественного мира произведения, а также выступала в качестве знака принадлежности произведения к авторитетной жанровой традиции.

Пройдя ряд этапов развития – от раннего, когда ориентация на канон западноевропейского эпистолярного романа, заданный, прежде всего, «Новой Элоизой» Руссо, «Страданиями юного Вертера» Гете, является очень заметной (уже упомянутый роман Ф.А. Эмина, «Роза» (1788), «Игра судьбы» (1789) Н.Ф. Эмина) – к попыткам творческого освоения традиции («Российский Вертер» (1792) М.В. Сушкова, «Всеволод и Велеслава» (1807) Н.Н. Муравьева, «Евгения, или Письма к другу» (1818) И.В. Георгиевского и др.) и далее – к созданию в 20-30-е годы, отмеченные активизацией эпистолярных жанров, оригинальных произведений.

Именно в эти годы происходит окончательное жанровое оформление эпистолярной повести в рамках романтической художественной системы. Ее наиболее репрезентативной разновидностью к 30-м годам становится повесть с «молчаливым собеседником»<sup>2</sup> («Роман в семи письмах» А.А. Бестужева-Марлинского, «Роман в двух письмах» О.М. Сомова, «Любовь поэта» (1835) А.В. Тимофеева, «Письма» неизвест-

---

<sup>1</sup> Традиционность любовной коллизии эпистолярного романа иронически отмечена А.С. Пушкиным в «Графе Нулине» (1825):

Она сидит перед окном.  
Пред ней открыт четвертый том  
Сентиментального романа:  
*Любовь Элизы и Армана,*  
*Иль переписка двух семей.*  
Роман классический, старинный,  
Отменно длинный, длинный, длинный,  
Нравоучительный и чинный,  
Без романтических затей  
[Пушкин 1950: IV, 238. Курсив автора. – С.Е.].

<sup>2</sup> Обозначение типа адресата, предложенное Н.В. Сапожниковой [см.: Сапожникова 2003: 114].

ного автора и др.). В данной жанровой разновидности повести «в письмах» (с любовной коллизией, как правило, в ее основе) ответные корреспонденции адресата опускаются, повествование, таким образом, сосредоточивается на раскрытии внутреннего мира героя-адресанта, передаче динамики его душевной жизни. И хотя адресант может обращаться к адресату, как, например, в повести Бестужева-Марлинского «Роман в семи письмах» («*Будь моей головою, Жорж, разбуди во мне хоть одну искру ума*»; «*... я приложил к сердцу твои советы; они очень справедливы, но до того холодны, что от них можно простудиться...*»; «*Спеши ко мне, друг мой, спаси меня от самого меня!*» и т.д.), что свидетельствует о «реально» существующей в мире героев переписке («*Друг! Я получил письмо твое...*»), в текст писем адресанта даже могут вводиться предполагаемые реплики друга («Все это занимательно и прелестно, – скажешь ты...»; «*Конечно, ты можешь сказать: “Она носит твой цвет – это значит, что она любит его, а не тебя...”*» и т.д.), тем не менее, адресат – рассудительный Жорж – утрачивает свою самостоятельность в художественной структуре произведения. Все назначение адресата сводится лишь к тому, чтобы прилежно внимать исповеди адресанта – пылкого и страстного S, сначала охваченного «сладостным восторгом» любви, а затем переживающего «жгучие мучения ревности» («*ад во мне и вокруг меня*») [Бестужев (Марлинский) 1988: 17, 18, 14, 15, 19].

В эпистолярной повести А.В. Тимофеева «Любовь поэта» нет уже даже и намеков на ответные корреспонденции: здесь лишь один пишущий герой-«поэт», который адресует свои послания своей возлюбленной – некоей Марии [Тимофеев 1835: 6-23]. Однако письма героя напоминают скорее дневниковые записи «для себя», чем послания, адресованные «другому», поскольку адресант целиком и полностью сосредоточен лишь на своих мыслях и переживаниях. Основное содержание писем – раздумья о судьбе «поэта», его высоком предназначении и отличии от толпы – «миллионов людей, в поте трудов снискивающих себе пропитание, вымаливающих у судьбы секунды существования...», – осмысленном в типично романтическом духе. Ключевым в корреспонденциях адресанта является слово «душа»: «*... я живу жизнью души*» [Тимофеев 1835: 5, 7]. В этой способности жить «жизнью души» и проявляется романтическая избранность героя-«поэта» (в его собственном понимании).

Адресат писем – не пишущий и не «говорящий», поскольку в письмах «поэта» не упоминается о корреспонденциях Марии и не приводятся ее высказывания, как вполне возможные в «реальности» художественного мира произведения (герои не разделены пространст-

вом, более того – видятся и общаются, чем подчеркнута условность эпистолярной формы, ее сосредоточенность на воплощении душевной жизни личности), так и воображаемые адресантом. Однако подзаголовок – «*Письма, найденные в рабочем столике одной молодой девушки*» – вводит в художественный мир произведения образ «молчаливой» возлюбленной героя. Тем самым – уже вне эпистолярного сюжета – создается иллюзия подлинности бережно хранимых (в «реальной» жизни героини) писем, которые можно снова и снова перечитывать (а значит снова и снова вступать в «молчаливый» диалог с адресантом). И одновременно сам факт отнесенности находки писем к некоему неопределенному времени и акцентированности в подзаголовке неопределенности их адресата («одна молодая девушка») способствует утверждению любви как вечной и абсолютной, с точки зрения романтического мировосприятия, ценности бытия.

В «Письмах» неизвестного автора, опубликованных в «Московском наблюдателе», используется прием «неясного» адресата, когда герой, то прямо обращается к нему – своей возлюбленной Марии («*Помните ли вы ту улицу... <...> Помните ли вы тот вечер ... <...> Позвольте вам сказать...*»), а то будто бы и вовсе не к ней, ведя диалог с каким-то другим воображаемым собеседником, говоря о возлюбленной в третьем лице («... после того я с нею [Марией – С.Е.] не виделся...»; «она не знает, что со мною происходило...») [Письма 1838: 200]. «Неясность» адресата (сродни его «молчаливости») также свидетельствует о том, что для автора главным является не переписка как таковая между адресатом и адресантом, а раскрытие внутреннего мира последнего. Письмо в этом случае начинает терять присущий ему, в силу жанровой специфики, диалогический характер: на первый план выходит исповедальное начало, свойственное дневнику и связанное с потребностью самовыражения и самоанализа личности. Внешний диалог уступает место диалогу внутреннему, отражающему противоречивость сознания пишущего героя.

Следствием устранения адресата из произведения становится монологизация жанровой структуры повести «в письмах»: субъектная организация, на которую в эпистолярном произведении падает основная «тяжесть» жанровой конструкции (ибо все изображаемое дается в кругозоре пишущих героев), характеризуется односубъектностью. При фактически «молчаливом» («неясном») собеседнике пишущий герой является единственным субъектом речи, чье сознание и есть главный предмет изображения (он – и субъект – тот, от чьего лица ведется повествование, и объект, о котором повествуется).

Так, романтизм существенно трансформировал жанровый канон

эпистолярной повести, перенося акцент с диалога участников переписки, в контексте которого воссоздавался образ мира в произведении, на индивидуальное сознание личности, к внутреннему миру которой «стягивалось» все повествование, на ее субъективное восприятие действительности.

Свои коррективы в жанровые особенности «романа в письмах» вносит реализм. Реалистические принципы изображения позволили существенно расширить изначально камерные рамки эпистолярного жанров, не только повести, но и романа, обогащая их содержание открытием диалектической взаимосвязи между субъективным миром человека и внеположной ему объективной действительностью. Субъектная организация и хронотоп реалистических «романов в письмах» (или тяготеющих к реалистическим принципам изображения) усложняются. В сознание пишущих героев включаются другие, «чужие» сознания, в их речь вплетаются «чужие» голоса (как пишущих, так и не пишущих, но «говорящих» персонажей). Пространственно-временные рамки произведений расширяются, вводится ассоциативный фон, что объясняется стремлением писателей к изображению разнообразных связей человека с миром. Повествование не замыкается теперь на интимной истории отношений влюбленных, она включается, как правило, в более широкий социально-бытовой (повесть «Роман в двух письмах» О.М. Сомова, роман «Институтка» (1841) С.А. Закревской, выросший из эпистолярной повести «Письма совоспитанниц» (1837)) и даже социально-исторический план, воссоздающийся, например, в романе «Поездка в Германию» (1831) Н.И. Греча.

Эпистолярный роман Греча «Поездка в Германию» принадлежит к числу прочно забытых ныне страниц русской романистики, не привлекая к себе внимание исследователей<sup>1</sup>. Между тем читателям 30-50-х годов XIX века эпистолярный роман Греча, надо полагать, был хорошо известен: изданный в отрывках в 1830 году, затем целиком в 1831 году, он еще дважды (1838, 1855) переиздавался. В.Г. Белинский даже назвал этот роман «одним из примечательных явлений русской литературы», отметив «верность, естественность» в изображении характеров и «прекрасный, образцовый язык» [Белинский 1953: II, 537. Курсив автора. – С.Е.].

В романе два главных персонажа – молодой дворянин Дмитрий Сергеевич Мстиславцев и девушка из обрусевшей немецкой се-

---

<sup>1</sup> Впервые предметом изучения роман Н.И. Греча «Поездка в Германию» стал в уже названном диссертационном исследовании О.В. Третьяковой [Третьякова 2012]).

мы, которой Греч дает имя героини трагедии Шиллера «Коварство и любовь» - Луиза Миллер. Используя сюжетную схему трагедии Шиллера – любовь дворянина-аристократа и девушки, принадлежащей к мещанскому сословию, автор «Поездки в Германию» тем самым подчеркивает благополучный финал своего романа: пройдя через ряд испытаний, влюбленные соединяют свои судьбы.

История их любви, в полном соответствии с жанровым канонem, и лежит в основе произведения. Сюжетная организация романа («внутренний сюжет») определяется двумя линиями переписок, которые, не пересекаясь, развиваются параллельно. При этом герои адресуют свои послания не друг другу, а своим конфидентам: Мстиславцев – своему давнему приятелю А.И. Левадину, Луиза – задушевной подруге Софье Кривовой.

Будучи не в силах вспоминать о событиях пятилетней давности, ставших началом «ужасного времени разочарования» и разлуки с Луизой («Нет! Не могу!»), Мстиславцев включает в текст двенадцатого письма к другу довольно пространную «верную выписку из журнала» – своего дневника, что свидетельствует об абсолютном доверии к адресату, наделенному правом быть посвященным во все тайны внутренней жизни автора дневниковых записей: «Расскажу тебе всю жизнь мою...» [Греч 1855: 19]. (При этом стили письма и включенного в него «журнального» фрагмента ничем не отличаются друг от друга: и там, и там установка на предельную откровенность, исповедальность. Границы между ними и вовсе не были бы заметны, если бы не даты: письмо датировано 14 октября 1818 года, отрывок из «журнала» – 13 октября 1813 года.)

Переосмысляя теперь события недавнего прошлого и свое тогдашнее состояние, герой начинает понимать то, что в ту пору ему еще не ясно было: «Я был привязан к Луизе всею душою... но сам не замечал, что люблю ее страстно» [Греч 1855: 172].

Дневник, таким образом, выступает здесь в прямом своем назначении, являясь документом самопознания личности. И в то же время дневник, фиксирующий внутреннюю жизнь личности, оказывается «открытым», что совершенно в духе 30-х годов XIX века (времени создания романа) – эпохи всеобщего исповедания, когда меняется сам характер исповеди<sup>1</sup>: «отчет себе» одновременно становится «отчетом

---

<sup>1</sup> Это изменение очевидно в сравнении с дневниками как 10-х годов, когда исповедальное слово являлось «отчетом себе», который «для других... не может быть интересен», так и 20-х годов – с их сосредоточенностью не на внутренней, а на внешней, видимой стороне жизни личности, с

другим”, требуя максимальной полноты раскрытия внутреннего мира исповедующейся личности» [Ермоленко 1996: 60]. Так вступают во взаимодействие в романе Греча две формы самовыражения личности – эпистолярная и дневниковая, способствуя полноте воссоздания ее внутренней жизни.

Однако предметом изображения в романе становится не только внутренний мир главных (пишущих) героев. В письмах Мстиславцева оживают колоритные образы его сослуживцев, провинциальных родственников (Агафьи Яковлевны Крымцовой и ее мужа Ивана Ильича, «коллежского советника и Святыя Анны второго класса кавалера») – людей простых и вместе с тем по-своему неоднозначных, наделенных нее только яркими характеристическими чертами, но и свойственной им речевой манерой.

Столь же индивидуализированы и образы членов семейства Миллеров, которое освещается с разных сторон: извне – в свете «чужого» сознания, Мстиславцева, который, однако, очень скоро становится «своим» в гостеприимном немецком доме, и изнутри – в восприятии Луизы, любящей и любимой дочери. «Верность, естественность» изображения членов этого семейства достигается, прежде всего, благодаря воссозданию особой манеры «говорения», обусловленной их билингвизмом. Миллеры – носители двух типов культуры: «своей», немецкой – по национальной принадлежности, традиции которой они бережно сохраняют, и «чужой», русской – по месту проживания, но также ставшей если не «своей», то, по крайней мере, близкой. И все же немецкое начало у старших Миллеров несомненно является доминирующим. Это проявляется не только в том, что Миллеры читают немецкие книги, слушают и исполняют немецкую музыку (и с удовольствием, «по выражению души», поют хором): говоря по-русски, думают они по-немецки, что проявляется в самом строе их фраз, который бережно воспроизводит в своих письмах Мстиславцев (напр.: «Поди, Карлинька, в кухню... и вымой себе руки: ты выглядишь, как трубочист с своими черными пальцами. Да скажи Авдотье, чтобы приготовила чайной воды и взяла прочь этот стул; у него ножка на два разломилась») [Греч 1855: 83].

В отличие от родителей, Луиза органично усвоила русскую речь и русскую культуру, которая в полном смысле стала для нее «своей» (не случайна деталь: любимая в семье песня «Выйду ль я на реченьку» в ее исполнении звучит с «совершенно простонародным русским напе-

---

общеинтересным (для всех) содержанием [подробнее см. об этом : Ермоленко 1996: 44-73].

вом»). «Русское чувство» Луизы, как скажет Мстиславцев (кстати, немец по матери, но русский человек по своему менталитету), с особой силой проявится в годину суровых для России испытаний – во время наполеоновского нашествия. «Нет *нашей* Москвы... где я провела счастливые годы молодости, там теперь кучи пепла, следы грабежа и убийства!», – «с глубоким чувством» скажет Луиза Мстиславцеву, и глаза ее «наполнятся слезами» [Греч 1855: 132].

В романе нет картин военных сражений. Однако судьбоносное для России историческое событие 1812 года вошло в переписку героев, раздвигая изначально камерные рамки эпистолярного романа, будучи лично пережитым, данным в ракурсе их субъективного восприятия. Так история входит в частную жизнь человека, судьба страны (и даже мира) переплетается с судьбой человеческой, личной судьбой. Историческое событие становится частью биографии обычного человека, переживается им как интимное, личное событие его жизни. Это именно то изображение истории, которое Пушкин в 1830-м году определил известной формулой: «домашним образом»<sup>1</sup>.

Хотя в эпистолярном романе Греча «Поездка в Германию» все изображаемое дается в свете сознаний Дмитрия Мстиславцева и Луизы, правом голоса наделяются и другие персонажи, не пишущие, но «говорящие» в письмах главных героев. Слово этих персонажей входит в письма адресантов, будучи преломленным через их сознание, представленным либо в цитатной форме, либо преимущественно в форме несобственно-прямой речи, отражая социальный статус «говорящих», степень их образованности, уровень духовности. Таким образом, в «Поездке в Германию», несмотря на перволичную форму повествования, свойственную эпистолярным произведениям, изображаемая действительность предстает в свете разных сознаний, благодаря чему возникает по-романному сложный образ мира.

И, наконец, следует сказать о форме путешествия, к которой обращается Греч в своем романе. Это, прежде всего, «поездка в Германию» главного героя – Мстиславцева. Своего рода «путешествием» «из Москвы в Петербург» (правда, вынужденным, вследствие известных драматических обстоятельств) можно назвать и бегство Луизы Миллер из горящей первопрестольной столицы, спешно покидавшей ее в числе тысяч других жителей. Путешествие с его подлинно романым хронотопом «большой дороги» (М.М. Бахтин), на которой проис-

---

<sup>1</sup> «Главная прелесть романов Walter Scott состоит в том, что мы знакомимся с прошедшим временем не с *enflure* французских трагедий, – не с чопорностью чувствительных романов... но домашним образом...» [Пушкин 1951: VII, 535].

ходят случайные встречи и завязываются случайные знакомства, не только расширяет пространственно-временные рамки романа в письмах, но и становится в произведении Греча символом жизненного пути героев – постижения ими своей подлинной сути, своего внутреннего «я», вследствие испытаний, выпавших на их долю. Так усложняется жанровая структура эпистолярного романа под влиянием тех творческих принципов изображения, которые утверждаются в литературе 30-х годов.

Даже верный романтическим принципам изображения, В.К. Кюхельбекер не может не учитывать достижений реализма в своем эпистолярном романе «Последний Колонна», начатом в 1832 году, а окончательно завершеном уже после знакомства (которое стало для него «творческим электрическим ударом») с романом М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Вероятно, до конца своей жизни, то есть до 1846 года, Кюхельбекер продолжал вносить правки в роман<sup>1</sup>.

В романе В.К. Кюхельбекера, не две, как в романе Греча, а значительно больше линий переписок: главные герои («живописец из Рима» Джаиованни Колонна, дворянин, «отставной гвардии ротмистр» Юрий Пронский, его невеста Надежда Горич) ведут письменный диалог со своими друзьями и наставниками. В переписку вступают и второстепенные герои (с Колонной – его «духовный отец», монах Фра Паоло и друг Филиппо Малатеста; «маиорская дочь» Глафира Ивановна Перепелицына пишет титулярному советнику Сковроде и его супруге Лукерье Петровне; слуга Пронского Victor – брату Теодору, «магазинщику в Петербурге»).

В центре всех переписок оказывается на этот раз не история влюбленных, как это обычно в эпистолярном романе, а необыкновенная личность Джаиованни Колонны, «жилах» которого «течет кипящая кровь Италии», приехавшего «по усиленной... просьбе» Пронского в «холодное его отечество» и поселившегося с ним «под одной кровлею» среди «ходячих льдин севера». С самого начала задается, таким образом, типично романтический контраст, предвещающий неизбежность столкновения итальянца, человека «необузданного», «кипящего» темперамента, наделенного чувством «дикой независимости» и «отвращения» к всякого рода «благодетелям», – с новым для него «холодным», как ему кажется поначалу, чужим миром. И хотя Пронский, «человек... прямо благородный» (это признает сам Колонна), далек от мысли выступать в роли благодетеля по отношению к художнику («... Он

---

<sup>1</sup> Первое целостное исследование романа В.К. Кюхельбекера «Последний Колонна» было предпринято Е.Ю. Шер [см.: Шер 2007].

тем оказал мне такую честь, за которую я никогда не буду в состоянии воздать ему достойно...», – пишет в одном из писем Пронский, убежденный в том, что Колонна «гений, в котором... быть может, воскреснет для Италии Рафаэль Санцио» [Кюхельбекер 1987: 478]), и в новой для него среде итальянец-«нелюдим», так мало встречавший в жизни «искренного участия», будет окружен вниманием и любовью («Они меня любят, конечно... Мне ли не платить за любовь признательности?» [Кюхельбекер 1987: 469]), тем не менее – конфликт окажется неизбежным. Причина этого – в характере Джиованни Колонны: он не просто талантливый художник, уязвленный непризнанием на родине («Меня *взорвало* хладнокровие с каким приняли... в Риме мою картину» [Кюхельбекер 1987: 438]). «Гордый, горячий, мстительный» Колонна наделен «необузданным» своеволием, привык считаться только со своими страстями и «быть рабом своих хотений». Именно в этом источник трагедии героя-протагониста и тех персонажей, с которыми сведет его судьба.

К Колонне приковано всеобщее внимание, все хотят разгадать его сложный и противоречивый характер, понять мотивы его действий и поступков. При этом, отмечает Е.Ю. Шер, внутренний мир Джиованни Колонны изображается «не только извне (с точки зрения других сознаний), не только изнутри с помощью слова героя, адресованного “другому”» (в его письмах), но и посредством его «“внутреннего” слова, произнесенного наедине с самим собой, адресованного самому себе» [Шер 2007: 216].

Как и в «Поездке в Германию», в романе Кюхельбекера присутствуют «выписки» из дневника, «уцелевшие» «из бумаг итальянца», возникающие в тексте в тот момент, когда все контакты героя с внешним миром, другими людьми прекращаются («Писать к ним? да о чем стану писать *к ним?*» [Кюхельбекер 1987: 469. Курсив автора. – С.Е.]). В этих дневниковых «выписках» раскрывается вся глубина постепенно нарастающей душевной «болезни неизлечимой», вылившейся в безумие Колонны<sup>1</sup>. Следствием этого явится «зверское неистовство» Колонны, приведшее в конечном итоге к «страшной катастрофе», в которую с какой-то почти фатальной неотвратимостью вовлекаются свя-

---

<sup>1</sup> Отметим в этой связи вхождение в художественную структуру «Героя нашего времени» «Журнала Печорина», на что, очевидно, обратил внимание Кюхельбекер (правда, роман Лермонтова имеет уже иную жанровую природу). В «журнале» героя собственно дневником, содержащим установку на самовыражение и самопознание личности, является только центральная его часть – повесть «Княжна Мери».

занные с ним ни в чем не повинные герои (Пронский и только что ставшая его женой Надинька).

«Издатель», «организующий» «внешний» сюжет, персонаж, чьих руках оказались письма героев, являясь одной из форм выражения авторской позиции, категорично утверждает, что «временное сумасшествие Колонны... едва ли может служить ему перед человеческими законами в извинение». Поступок героя-«мономана» он назовет «*преступлением ужасным и бесчестным*», а самого преступника «*совершенным чудовищем*» [Кюхельбекер 1987: 488]).

В завершающей роман «Выписке из полицейской газеты» протокольным языком сообщается о том, что «на даче вдовы генерала от инфантерии Пронского», что «в 3 верстах за заставою», случился пожар, в котором «сгорел прекрасный дом г-жи Пронской», «жертвою пламени» также «соделались» «единственный ее сын... и молодая ее невестка», а также «крепостная их девка Настасья Кравченко»; полицией был схвачен «проживавший в доме Пронских римский подданный Иван Колонна». «Собственное его признание не оставляет никакого сомнения, что он был *злоумышленным виновником* этого *страшного преступления*» [Кюхельбекер 1987: 493]. Бесстрастно-объективная газетная информация, основанная на фактах, призвана подтвердить сформулированную выше оценку «издателя», делая ее, таким образом, авторитетной.

Вместе с тем сложная субъектная организация, характеризующаяся наличием в романе разных голосов-сознаний (пишущих и непишущих – «говорящих» персонажей), в свете которых раскрывается находящийся в фокусе повествования образ Джиованни Колонны, в определенном смысле способствует преодолению той однозначности (в раскрытии образа героя), к которой в принципе тяготеет художник, исповедующий романтические принципы изображения. В этом стремлении автора показать героя с разных сторон, в свете разных сознаний и оценок и обнаруживается воздействие новых реалистических принципов изображения, которые чутко улавливает, несмотря на свое сибирское заточение, художник, по существу выключенный из литературной жизни своего времени. Согласимся с Е.Ю. Шер: Кюхельбекер в своих творческих поисках, приведших его к созданию «Последнего Колонны», «даже в чем-то опережает автора первого реалистического философско-психологического романа “Герой нашего времени”»: в то время как «в 1832 году Кюхельбекер уже приходит к пониманию необходимости изображения “героя времени” в свете разных сознаний, Лермонтов еще только вынашивает замысел романа “<Вадим>” (1833-1834), романтический герой которого предстает в свете только одного

сознания – авторского)» [Шер 2007: 218].

Многоаспектность изображения Колонны, избранной, исключительной личности, «много» получившей «из рук божиих», не отменяет однозначной и категоричной оценки автора-романтика, который вершит свой суд над героем-индивидуалистом<sup>1</sup>, предупреждая об опасности ничем не ограниченного своеволия, что станет вскоре одной из основных тем русской литературы, раскрытой с особой художественной силой Ф.М. Достоевским.

Так в процессе диалога с традицией на путях ее реалистического освоения открывались возможности «старой» «аристократической» формы, которые продемонстрировал А.С. Пушкин в своем незавершенном «<Романе в письмах>». Логика романного повествования (мы придерживаемся мнения тех исследователей, которые полагают, что под пером Пушкина рождалась именно романная форма) свидетельствует о том, что автор стремился к последовательному расширению художественного мира произведения, захватывая все новые и новые сферы изображения<sup>2</sup>. Известно, что над романом Пушкин работал в 1829 году, а напечатан был фрагмент с большими пропусками лишь в 1857 году. Следовательно, пушкинский фрагмент, как и роман Кюхельбекера «Последний Колонна», впервые опубликованный только в 1937 году, не стал «литературным фактом» (Ю.Н. Тынянов) культурной жизни 30-х годов. Но опыт Пушкина в эпистолярном жанре был важен в его творческой эволюции, приведшей к созданию собственного типа прозаического романа, в котором органично соединились «историческая эпоха, развитая в вымышленном повествовании», и история становления человеческой личности («Капитанская дочка», 1833-1836). В творчестве Пушкина явственно заявляла о себе тенденция к все большей психологизации, которая станет определяющей в русской литературе 30-х годов.

Таким образом, динамика эпистолярных жанров русской прозы первой трети XIX века соответствовала развитию русской литературы в целом, которое шло в направлении совершенствования принципов и приемов изображения внутреннего мира человека. Итогом этого развития становится появление романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» (1837-1840), в котором «история души человеческой» получает свое гениальное художественное воплощение. Следовательно,

---

<sup>1</sup> Высшее выражение этого типа героя Кюхельбекер увидел в образе лермонтовского Печорина («гадкий Печорин») [см.: Кюхельбекер 1929: 291].

<sup>2</sup> См. об этом подробнее: [Ермоленко, Третьякова 2013].

первый реалистический психологический роман, как обычно определяют лермонтовское произведение, не возвышается одиноко гордой «вершиной» на «поле» отечественной словесности. Ему предшествуют произведения «малозаметных» и ныне «забытых» писателей, чья «муравьиная работа», если рассматривать ее в контексте перспектив развития русской литературы, не была напрасной. Одновременно с Лермонтовым поиски путей и способов изображения внутренней жизни личности вели и другие писатели, обыкновенные таланты, с разной степенью успешности. Эти совместные усилия объективно и способствовали формированию русского психологического романа, шире – углублению психологизма прозы в тот переходный период, когда определялись дальнейшие судьбы и перспективы развития всей русской литературы.

#### ЛИТЕРАТУРА

*Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1979.

*Белинский В.Г.* Сочинения Николая Греча // Белинский В.Г. Полн. собр. соч. : в 13 т. М. : Изд-во АН СССР, 1953. Т.2. С. 530-541.

*Бестужев (Марлинский) А.А.* Роман в семи письмах // Бестужев (Марлинский) А.А. Ночь на корабле. Повести и рассказы. М. : Худож. лит., 1988. С. 13-21.

*Благой Д.Д.* Творческий путь Пушкина (1826-1830). М. : Сов. писатель, 1967.

*Горнфельд А.Г.* Забытый писатель (И.А. Куцевский, 1895) // Горнфельд А.Г. О русских писателях. СПб., 1912. Т.1. С. 46-112.

*Греч Н.И.* Поездка в Германию. Роман в письмах // Полное собрание сочинений русских авторов. Сочинения Николая Греча. СПб. : Изд-во Александра Смирдина, 1855. Т.2.

*Ермоленко С.И.* Лирика М.Ю. Лермонтова: жанровые процессы. Екатеринбург : Изд-во АРГО, 1996.

*Ермоленко С.И., Третьякова О.В.* «<Роман в письмах>> А.С. Пушкина: «новые узоры» «по старой канве» // Уральский филологический вестник / ФГБОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет». 2013. Вып. 1. Сер. «Русская классика: динамика художественных систем». С. 22-39.

*Жирмунский В.М.* Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л. : Наука, 1978.

*Кочеткова Н.Д.* Утверждение жанра в литературе сентиментализма и переход к новым поискам // Русская повесть XIX века: История и проблематика жанра. Л. : Наука, 1973. С. 53-76.

*Кюхельбекер В.К.* Дневник. Л. : Прибой, 1929.

*Кюхельбекер В.К.* Последний Колонна. Роман в двух частях // Дельвиг А.А., Кюхельбекер В.К. Избранное. М. : Правда, 1987. С.428-493.

*Маркович В.М.* Вопрос о литературных направлениях и построении

истории русской литературы XIX века // Освобождение от догм. История русской литературы : Состояние и пути изучения : в 2 т. М. : Наследие, 1997. Т.1. С. 241-249.

*Нарежный В.Т.* Российский Жилблаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова // Нарежный В.Т. Избранные сочинения : в 2 т. М. : ГИХЛ, 1956. Т.1.

*Письма* (автор неизв.) // Московский наблюдатель. Ч.17. Май. Кн.2. М., 1838. С. 199-214.

*Пушкин А.С.* Граф Нулин // Пушкин А.С. Полн. собр. соч. : в 10 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1950. Т.4. С. 235-248.

*Пушкин А.С.* О романах Вальтера Скотта // Пушкин А.С. Полн. собр. соч. : в 10 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1951. Т.7. С. 535.

*Сапожникова Н.В.* Эпистолярный дискурс как социокультурный феномен: Россия – век XIX-й. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2003.

*Тимофеев А.* Любовь поэта // Московский наблюдатель. 1835. Ч.5. С. 6-23.

*Третьякова О.В.* Феномен «роман в письмах» в русской литературе конца XVIII – первой трети XIX веков: дис. ... канд. филол. наук / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2012.

*Тынянов Ю.Н.* О литературной эволюции // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука, 1977. С. 270-281.

*Фридендер Г.М.* Литература в движении времени: Историко-литературные и теоретические очерки. М. : Современник, 1983.

*Хализев В.Е.* Колебания литературных репутаций. Безвестные и забытые авторы и произведения // Хализев В.Е. Теория литературы. 3-е изд., испр. и доп. М. : Высш. шк., 2002. С. 172-175.

*Шер Е.Ю.* «Последний Колонна» В.К. Кюхельбекера : реализация замысла романа в письмах: дис. ... канд. филол. наук / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2007.

*Эйхенбаум Б.М.* «Герой нашего времени» // Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии. Л. : Худож. лит., 1986. С. 269-338.

А.Н. КУДРЕВАТЫХ

*(Уральский государственный педагогический университет,  
г. Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1-31(Карамзин Н.М.)  
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)-8,44

## **«ЮЛИЯ» Н.М. КАРАМЗИНА: ПЕРВЫЙ ОПЫТ СОЗДАНИЯ СВЕТСКОЙ ПОВЕСТИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

**Аннотация.** В статье рассматривается повесть Н.М. Карамзина «Юлия» в аспекте жанра. В ходе анализа приводятся дополнительные аргументы в пользу того, что «Юлия» является первой в отечественной литературе светской повестью, давшей начало перспективной жанровой традиции.

**Ключевые слова:** Карамзин, «Юлия», светская повесть, светский мир, жанр.

Повесть «Юлия» была написана Н.М. Карамзиным предположительно в 1794 году и издана отдельной книжкой в 1796 году. Литературоведы склонны считать, что это небольшое произведение имеет большое значение для дальнейшего развития русской литературы. Так, Г.А. Гуковский утверждает, что повесть во многом предвосхищает мотивы, формы и даже некоторые внутренние черты психологического романа XIX столетия [Гуковский 1947: 82]. В.И. Глухов разделяет данное мнение, полагая, что именно в «Юлии» проявилось умение Карамзина строить сюжет в соответствии с динамикой характеров избираемых персонажей, что, несомненно, учитывалось А.С. Пушкиным во время работы над романом «Евгений Онегин»: «Лишенное общественно-политической проблематики, это произведение привлекает к себе внимание тем, что в центр его поставлена ... светская красавица, не лишенная и некоторых негативных нравственных качеств, развивавшихся в ней под влиянием аристократического окружения. Ее характером движет противоречие между желанием блистать в свете, покорять сердца мужчин и упиваться своей исключительностью, с одной стороны, и, с другой – естественной для каждой женщины потребностью любить и быть любимой. Этим противоречием характера героини предопределяются крутые, подчас неожиданные повороты в ее поведении» [Глухов 1996: 28-29].

Многие исследователи говорят о том, что «Юлия» положила начало новой жанровой традиции в русской литературе. В частности, об этом говорит П.А. Орлов: ««Юлия» связана с будущей традицией светской повести Марлинского и др.» [Орлов 1979: 15]. И дело здесь не

только в содержательном аспекте (действие повести разворачивается в великосветской среде). По мнению Л.И. Сигиды, оппозиция мира (светского общества) и человека (добродетельного героя) получает в «Юлии» статус сюжетообразующей: именно вокруг нее строится вся пространственно-временная конструкция, цементирующая специфический художественный образ мира, что и позволяет говорить о создании Карамзиным новой для отечественной литературы жанровой разновидности – светской повести [Сигида 1992: 149]. Правомочны ли столь решительные выводы карамзинистов? Для ответа на данный вопрос следует обратиться к теоретическому аспекту интересующей нас проблемы.

Обстоятельный анализ светской повести как особой жанровой формы предпринят С.И. Ермоленко и Н.А. Валек. По мнению исследователей, отечественные литературоведы, как правило, ограничиваются рассмотрением лишь «жанрового содержания светской повести (тематика, проблематика, конфликт, определяемые предметом изображения, идейно-эмоциональный пафос)». «Специфика же собственно жанровой формы (особенности жанровой структуры) остается за пределами внимания исследователей» [Ермоленко, Валек 2013: 34-35]. Воспользуемся наблюдениями исследователей над жанровой природой светской повести в нашем анализе повести Карамзина.

Светская повесть позволяла художественно освоить идею зависимости человека от окружающей среды: специфический жанровый предмет изображения – так называемый «свет» – накладывает особый отпечаток на образ мира, создаваемый в произведении, и на характеры персонажей.

В центре светских повестей оказывается высшее общество, персонажи вступают с ним в сложные (зачастую конфликтные) отношения. Например, любовное чувство героев может противоречить законам «большого света», что неминуемо приводит к столкновению, остро переживаемому персонажами, для которых эти законы имеют важное значение. Социальный конфликт развивается в непосредственном, открытом столкновении с обществом в целом или отдельными представителями «света». «Внешний» конфликт может осложняться «внутренним», психологическим, происходящим в душе героя (между «естественной», природной и «приобретенной», социальной его сутью). При этом (традиционно) воздействие «света» на человеческие души и судьбы воспринимается как пагубное, что, в свою очередь, обуславливает общую критическую эмоциональную тональность светских повестей.

В повести Карамзина мы видим ту же сюжетную схему. Героиня

вступает в сложные, конфликтные отношения с привычной средой, вследствие личных переживаний: после того как Арис застал ее в объятиях князя N\* и уехал из дома, Юлия порывает со светом: «Клянусь самой себе, что отныне дерзкий порок не осмелится взглянуть мне прямо в глаза. Дивитесь скорой перемене, верьте ей иль не верьте, для меня все одно, – сказала и, как молния, исчезла... Юлия, узнав, что Арис уехал из Москвы неизвестно куда и только с одним камердинером, сама немедленно оставила город и удалилась в деревню» (115)<sup>1</sup>.

Именно эволюция любовного переживания героев, как правило, обуславливает логику развития сюжета светской повести. Действие развивается хронологически последовательно: от зарождения чувства к кульминации и развязке. При этом в «развязке» все возвращается на «круги своя», поскольку в «свете» все подчинено жесткому регламенту.

Вместе с тем типичная для светской повести сюжетная ситуация (как это будет позднее) у Карамзина как бы удваивается. Первый раз героиня разочаровывается в свете после того, как князь внезапно оставил ее, поняв, что не добьется желаемого без вступления в брак; давно любящий Юлию Арис утешает ее, герои создают семью, уезжают в деревню, но остаются там недолго. По возвращении в свет Юлия снова попадает под власть чар князя N\*. Второе увлечение оказывается чревато более тяжкими последствиями, Юлия теряет мужа, вновь брошена и опять уезжает в деревню. Рождение ребенка помогает Юлии найти психологическое равновесие, а возвращение поверившего в ее раскаяние мужа и счастливая уединенная жизнь на лоне природы становятся вознаграждением для героини за ее терпеливый душевный труд.

Главным в повести Карамзина является не столкновение Юлии со светом, не внешние перипетии ее жизни, а внутренняя борьба героини с собственными заблуждениями, ее нравственное становление. Бытовая обстановка, окружающая Юлию, в повести лишь слегка обозначена, поскольку Карамзин не занимает изображение среды. На первый план в повести явно выдвинут психологический конфликт в пределах классического «любовного треугольника»: муж, жена и любовник.

Г.А. Гуковский справедливо замечает, что Карамзину прежде всего интересно изображение внутренней человеческой драмы, которая разворачивается в жизни самых обыкновенных людей, раскрытие внутренней борьбы Юлии с собственными слабостями [Гуковский 1947: 82]. Этим повесть Карамзина, по нашему мнению, отличается от

---

<sup>1</sup> Здесь и далее цит. по: [Карамзин 1979] с указанием страницы в тексте статьи.

последующих светских повестей, в художественной структуре которых образ «светского» мира будет занимать важное место.

Вместе с тем, хотя в центре внимания Карамзина оказывается внутренний мир героев, образ света, правда, обрисованный не с той полнотой, как это будет позднее у авторов светских повестей, возникает и в «Юлии». Специфика художественного образа мира в светской повести определяется жанровым предметом, в частности, именно им обусловлена пространственно-временная организация. Как правило, действие светских повестей развивается в светских гостиных, на балу, в театре, маскараде, причем как в столичной, так и в провинциальной обстановке: «Светский мир представлен как неизменный, предельно ограниченный, замкнутый на самом себе и существующий по своим собственным законам, которые обязательны для каждого из его членов. “Замкнутым”, внутренне статичным является и время. Прошлое и будущее как будто бы не существуют, поскольку “и завтра то же, что вчера”. Важно только настоящее в своем однообразии и повторяемости» [Ермоленко, Валек 2013: 35].

Эти принципиальные характеристики светского мира – его внутренняя замкнутость и заданность всего происходящего в нем – обнаруживаются и в повести Карамзина. Вот как описывается в повести образ жизни светских дам конца XVIII века: «Завтра вы будете в концерте, в саду; завтра вы будете к нам обедать, ужинать; вчера было у нас скучно: вы не хотели к нам приехать!» (108); «Героиня наша хотела жить открытым домом, и по крайней мере четыре раза в неделю ужинало у нее 30 или 40 человек» (113).

Начало отношений с Юлией вроде бы нарушает раз и навсегда заданный порядок жизни князя N\*: «Он любил прежде играть в карты: для Юлии оставил их. Любил часа по три в день проводить с английскими лошадьми своими – для Юлии забыл их. Любил спать до двух часов за полдень – для Юлии переменял образ жизни и редко не просыпался в полдень, чтобы на крыльях Зефира или, по крайней мере, в великолепной английской карете лететь к Юлии» (109). Но именно небольшие отступления от привычного образа жизни как раз и подчеркивают его неизменность в главном.

Пережив первое разочарование, оставленная князем Юлиа под влиянием искренне любящего ее Ариса, казалось бы, осознает пустоту и бессодержательность светской жизни и удаляется вместе с мужем в деревню. Но скоро снова возвращается в привычные рамки замкнутого бытия, где во второй раз подвергается безнравственным ухаживаниям князя: «Юлиа снова явилась в свете, и с новым блеском красоты своей, с богатством, с пышностью: довольно – свет принял ее с рукоплеска-

нием, и розы со всех сторон посыпались на Юлию. Веселие за веселием, удовольствие за удовольствием – так, как и прежде – с той разницей, что замужняя женщина имеет еще более удобства наслаждаться всеми приятностями светской жизни» (112).

Лишь пережив новое, более глубокое разочарование, утратив, как ей кажется, навсегда возможность семейного счастья, Юлия серьезно задумывается о ложных и истинных жизненных ценностях. Характерно, что, готовясь стать матерью, героиня читает Ж.Ж. Руссо: «Юлия хотела приготовить себя к священному званию матери. Эмиль, книга единственная в своем роде, не выходил из рук ее. Я не умела быть добродетельною супругою, – говорила она со вздохом, – по крайней мере, буду хорошою матерью...» (116). Юлия может стать добродетельной и любящей матерью, лишь выйдя за пределы замкнутого круга, отказавшись от привычек, приобретенных в свете, от его ложных норм и правил. Лишь уединенная жизнь в деревне, на лоне природы, в согласии с ее естественными законами способна возратить героине Карамзина душевное равновесие и ощущение счастья.

Психологическая драма, переживаемая героиней, имеет под собой вполне объективную основу – столкновение двух моралей: светской, которая писателем отвергается, и сентиментальной (в духе умеренного руссоизма), которая утверждается. При этом важно подчеркнуть, что Юлия приходит к сентиментально-руссоистской морали не сразу, а в результате внутренней борьбы [Канунова 1967: 126]. Интерес писателя к моральной стороне поведения светских персонажей в перспективе выводит к признанию их объективной обусловленности обстоятельствами, что и станет актуальным на следующих этапах развития светской повести.

Особенности выражения авторской позиции Карамзина обнаруживаются в его критическом отношении к свету и «светской морали», что открыто заявлено в комментариях повествователя и в том, как описываются герои-представители светского общества. Так, например, рассказывая об Арисе, характеризуя его, повествователь восклицает: «Чувствуют ли в свете цену таких людей? Редко. Там сусальное золото предпочитается иногда истинному; скромность, подруга достоинств, остается в тени своей, а дерзость заслуживает венок и рукоплескание» (107).

Открытое выражение авторской позиции, обуславливающее субъективно-экспрессивную манеру повествования, будет вообще далее свойственно светской повести, в которой «принципиально важной становится непосредственная оценка светского общества и его представителей». Как правило, эта оценка будет «исходить от автора либо

от создаваемого им образа автора (повествователя/рассказчика)» – «личности, хорошо знающей высший свет и его законы, понимающей всю силу социального воздействия света на человека» и выступающей в качестве «доверенного лица» автора, чье мнение является важным и авторитетным [Ермоленко, Валек 2013: 35-36].

Принято считать, что светская повесть возникает в недрах романтизма под влиянием уже заявивших о себе реалистических тенденций. Предпринятый же нами анализ «Юлии» позволяет представить дополнительные аргументы в пользу того, что это произведение Н.М. Карамзина является первой в отечественной литературе светской повестью, положившей начало перспективной жанровой традиции.

### ЛИТЕРАТУРА

*Глухов В.И.* «Евгений Онегин» Пушкина и повести Карамзина // Карамзинский сборник. Творчество Н.М. Карамзина и историко-литературный процесс : Сб. статей. Ульяновск : Изд-во УлГПУ, 1996. С. 28-29.

*Гуковский Г.А.* Карамзин и сентиментализм // История русской литературы : в 10 т. М. : Изд-во АН СССР, 1947. Т. 5. С. 55-105.

*Ермоленко С.И., Валек Н.А.* В.А. Сологуб «Через край»: забытая страница русской романистики. Екатеринбург : ФГБОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет», 2013.

*Карамзин Н.М.* Юлия // Русская сентиментальная повесть. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1979. С. 106-118.

*Канунова Ф.З.* Из истории русской повести. (Историко-литературное значение повестей Н.М. Карамзина). Томск : Изд-во Томск. ун-та, 1967.

*Лотман Ю.М.* Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начала XIX века) СПб : Искусство – СПб, 1994.

*Орлов П.А.* Русская сентиментальная повесть // Русская сентиментальная повесть. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1979. С. 5-26.

*Сигида Л.И.* Эволюция жанра повести Н. М. Карамзина: дис... канд. филол. Наук / Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. М., 1992.

Т.А. ЛОЖКОВА

*(Уральский государственный педагогический университет,  
г. Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1-144(Кюхельбекер В.К.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,445

## **СПЕЦИФИКА ЛИРИЗМА В БАЛЛАДЕ В.К. КЮХЕЛЬБЕКЕРА «КУДЕЯР»**

**Аннотация.** В статье предпринят анализ модификации балладного жанра, предложенной В.К. Кюхельбекером в стихотворении «Кудеяр». Автор приходит к выводу о заметном усилении лирического начала в художественной структуре баллады, благодаря чему художественный мир произведения оказывается художественной проекцией души автора.

**Ключевые слова:** В.К. Кюхельбекер, лиризм, баллада, «Кудеяр».

Баллада не является жанром, репрезентативным для декабристской поэзии. Случаи обращения к ней отдельных представителей гражданского течения в русском романтизме единичны. Однако достаточно вспомнить, какой резонанс получила в свое время полемика, развернувшаяся вокруг двух переложений Бюргеровой «Леноры», сделанных В.А. Жуковским и П.А. Катениным, чтобы предположить, что интерес к балладе у того или иного поэта-декабриста не возникает без серьезных причин. По-видимому, в какой-то момент творческих поисков художники сталкиваются с задачами, для решения которых баллада дает больше возможностей, нежели привычные и глубоко освоенные ода, элегия или дружеское послание. С другой стороны, оказавшись в художественном поле декабристской поэзии, поэтическая структура жанра претерпевает настолько заметные изменения, что можно говорить о возникновении специфической модификации, заметно обогащающей русскую балладную традицию.

В связи с вышеизложенным определенным научным интерес представляет опыт обращения к балладному жанру В.К. Кюхельбекера – одного из ведущих представителей русского гражданского романтизма, имевший место весной 1833 года, во время отбывания срока крепостного заточения.

В дневниковой записи от 9 марта мы впервые видим упоминание о сюжете, привлечшем внимание поэта во время чтения одного из номеров «Вестника Европы» (1826. Ч. 155. № 37): «В письме Макарова к Воздвиженскому замечателен анекдот об известном опричнике, потом изменнике и разбойнике Кудеяре: “Он увез дочь Тиуна печорского. Отец собрал свою Печору (забеглую, кочевавшую в степях За-

Пронских), настиг его на берегу Истья и видел, как злодей с крутизны холма бросил свою добычу в воду. Ужас окаменил всех обиженных, а преступник между тем скрылся". Из этого надобно попытаться сделать балладу, а не роман, как советует Макаров» [Кюхельбекер 1979: 236]. Работа над балладой продолжалась несколько недель, и, судя по записям в дневнике, была завершена в августе 1833 года<sup>1</sup>.

Итак, сюжет, привлекая внимание Кюхельбекера, изначально мыслится в балладном ключе, что не вызывает особого удивления, поскольку изложенная в журнале история действительно вполне вписывается в традиционный жанровый канон.

Как известно, свой расцвет баллада переживает в период становления романтической художественной системы. Осваивая новый для себя жанр, русские авторы одновременно стремились и определить его специфику. С.И. Ермоленко с исчерпывающей полнотой проанализировала основные аспекты полемики о балладе в начале XIX века [Ермоленко 1989: 4-21]. Внимательно проштудировав высказывания эстетиков и критиков, представляющих разные литературные школы и направления (Н.Ф. Остолопов, А.Ф. Мерзляков, А.И. Галич, О.М. Сомов, В.Т. Плаксин, М. Тимаев), исследовательница обнаружила, что наиболее сложными для уяснения стали вопросы о родовой специфике баллады и своеобразии балладного лиризма. Проблема в какой-то степени была обусловлена сложностью родовой природы исходного жанра – баллады фольклорной. У фольклористов нет единства по вопросу о родовой принадлежности народной баллады. Так, О.Ф. Тумилевич определяет ее как «лиро-эпическую песню остросюжетного содержания» [Тумилевич 1972: 11]. Ее мнение разделяет А.М. Новикова [Новикова 1978: 276-278]. А.В. Кулагина решительно возражает оппонентам и утверждает, что баллада – чисто эпический жанр [Кулагина 1977: 89]. Думается, что причина разногласий заключается в специфике бытования фольклорных жанров. Как правило, существуя на протяжении длительного времени, в течение которого происходят существенные сдвиги в народном сознании, бытуя в устной форме, и, следовательно, испытывая на себе последствия присущей фольклору вариативности, они могут значительно видоизменяться, а также вступать в довольно сложные взаимоотношения с пограничными жанровыми формами. Народная баллада прошла длительный путь развития и пережила за это время ряд модификаций. Проследив за историей развития жанра, Д.М. Балашов отметил, что изначально он формируется как

---

<sup>1</sup> Более подробно об этом см.: [Королева 1967: 635-636].

эпический: «Старинная баллада – эпическая (повествовательная) песня драматического характера. Эпичность баллады сказывается в том, что в ней, как и в эпосе, рассказ ведется от автора, в тоне объективного и последовательного повествования о событиях. В балладе нет лирических отступлений, эмоциональных пояснений, морализации, словом, никакого авторского вмешательства в сюжет» [Балашов 1966: 5]. Таковы баллады в начале своего долгого бытования, в XIV-XV веке. Однако, в силу серьезных сдвигов в народном сознании, приблизительно на рубеже XVII-XVIII веков в балладе происходят существенные изменения, одним из первых признаков которых становится насыщение эпической ткани лирическими элементами (повествование от первого лица, лирические запевы и зачины и пр.) и появление лиро-эпических баллад [Балашов 1966: 45]. К началу XIX века старинный тип баллады активно вытесняется так называемой новой народной балладой, по существу, жанром лиро-эпическим, давшим, в свою очередь, импульс к активному развитию «жесточкого романа», испытавшего на себе и влияние баллады литературной. В.П. Аникин также отмечает, что формирующийся в поздних балладах тип повествования смещает их в область лиро-эпики [Аникин 2001: 518-519]. Возможно, не без влияния указанных процессов в литературе баллада утверждается как лиро-эпический жанр с особым типом связи между родовыми составляющими: «Ведущими характеристиками балладного образа мира становятся пространство и время, наглядно, зримо выступающие в эпическом и “снято” в лирическом пластах жанровой структуры баллады. Организующим центром балладного мира, его эпической основой является событие, в котором и обнаруживается действие мистических, роковых для человека сил» [Ермоленко 1996: 262]. Таким образом, лирическое начало в балладе носит особый характер. Т.И. Сильман отмечает: «В своей повествовательной части баллада, подобно всякому подлинно эпическому произведению, сообщает о людях и событиях как о существующих и развивающихся объективно, без вмешательства и даже без прямой оценки автора... Свое отношение к событиям автор при этом либо совсем не раскрывает, либо раскрывает лишь частично, предоставляя сенсационности самого происшествия и живописной силе характеров свободно воздействовать на читателя» [Сильман 1977: 123-124]. Далее исследовательница уточняет свою мысль: «В балладе, так же как в лирике, действие насыщено элементами субъективного переживания. Однако здесь чаще всего отсутствует лирический герой, говорящий от первого лица, и персонажи баллады предстают перед нами в качестве “третьих лиц”» [Сильман 1977: 157]. Событие в балладе завершено и замкнуто, отделено от обычного мира пространст-

венной и временной дистанцией, оно разворачивается в подчеркнуто «другом» мире. Данную особенность поэтической структуры литературная баллада унаследовала от баллады фольклорной [см., напр.: Тумилевич 1972: 25-26]. С.И. Ермоленко уточняет: «Дистанция между миром баллады и творящим этот мир автором способствует созданию иллюзии “автономности” балладных персонажей. Автор не “растворяется” в герое, сообщая ему свои мысли и переживания. Напротив, он “отчуждает”, отстраняет от себя героя как принадлежащего к иной жизненно-ценностной системе (и именно вследствие этого “отчужденного”), делая “отчужденное сознание” единовластным субъектом балладного действия, целиком определяющего его течение и развязку» [Ермоленко 1996: 263]. Отсюда драматичность балладного действия: герои представлены в непосредственной борьбе воле, желаний, стремлений. Автор в балладе выступает в роли своеобразного «третьего лица», со стороны наблюдающего за происходящим. Эту особенность очень хорошо почувствовали эстетики начала XIX века. Так, А.И. Галич замечает, что в балладе «внутреннее состояние души выражается не прямо, а именно по поводу какой-либо истории или приключения...» [Галич 1974: 262]. По мнению С.И. Ермоленко, утверждение А.И. Галича созвучно размышлениям Гегеля о возможности особого типа лиризма, когда поэт, обращаясь к внешним предметам, «своим молчанием... может как бы заставить подозревать, что теснится в его затаившейся душе» [Гегель 1969: 318]. Опираясь на эти идеи, исследовательница делает вывод: «Балладный лиризм есть, таким образом, результат воздействия на субъекта некоего эпического события, реакция души, переживающей свое открытие балладного мира. Отстраненность балладного события от воспринимающего субъекта порождает лирическое переживание, не тождественное со-переживанию, соучастию, которое заставляло бы с волнением следить за перипетиями сюжета. В балладе иной лиризм: человек словно бы остановился перед неожиданно открывшейся ему картиной балладного мира и замер, пораженный увиденным, соприкоснувшись с мистической тайной бытия» [Ермоленко 1996: 265-266]. Именно такой тип жанровой модели утверждается в русской романтической поэзии, прежде всего, благодаря В.А. Жуковскому.

Произведение Кюхельбекера при первом чтении выглядит вполне канонично. Сюжет «Кудеяра» поначалу воспринимается как очередная вариация на тему «Ивиковых журавлей»: дочь тиуна Истомы, прелестная невинная девушка становится жертвой жестокого убийцы. Однако в финале читателя, хорошо знакомого с жанровой традицией, ожидает неожиданный поворот: жертвой оказывается не только Маша, но и ее

отец, сердце которого не выдержало потрясения, разбойник избегает наказания, высший суд над преступником откладывается на неопределенное время, и нет никакой уверенности в том, что он вообще состоится. В итоге природа организующего балладное событие конфликта оказывается не вполне ясной, следовательно, необходимо более тщательное знакомство с текстом.

Для начала обратим внимание на то, что в описании балладного события обнаруживаются моменты, «излишние» с точки зрения жанровой традиции. Образы героев непривычно конкретны. Как известно, баллада тяготеет к изображению коллизий не единичных, случайных, но типовых, а потому персонажам свойственна обобщенность, они зачастую безымянны, социально не детерминированы. В балладе Кюхельбекера речь идет о событии уникальном, не вымышленном. Даны хронологические ориентиры: Истома служил Ивану III, сражался вместе с Иваном Грозным под Казанью, Кудеяр – бывший опричник. Пораженные современники сохранили в своей памяти имена и фактические подробности случившегося. Авторитет народного предания обеспечивает историческую достоверность балладного повествования.

Образ тиуна Истома, представлен читателю более детально и многосторонне, чем это необходимо для решения традиционной жанровой задачи. Как правило, балладный конфликт разворачивается в сфере частного, обыденного существования, действующие лица нередко связаны родственными, семейными узами, причем зло, носителем которого оказывается близкий жертве человек (мать, брат, муж, сестра) не мотивируется житейскими обстоятельствами, конкретными причинами, но оказывается неотвратимым. Глубокий смысл такой организации конфликта убедительно определен С.И. Ермоленко: «Немотивированность зла (то есть подчеркнутое игнорирование народной балладой необходимости его обоснования) <...> позволяла слушателям догадываться, что за всеми возможными объяснениями, лежащими на поверхности, скрываются причины более значительные и глубокие. Связаны они с некими закономерностями, определяющими сущность бытия, не всегда доступными пониманию человека, а потому кажущимися ему загадочными» [Ермоленко 1996: 256]. Так баллада выводила слушателя или читателя на уровень оппозиции «человек и Рок, Судьба», собственно и определявшей трагическую природу жанрового конфликта.

Тиун Истома представлен в произведении Кюхельбекера не только как любящий отец загубленной Кудеяром Маши, что было бы вполне в духе жанровой традиции. Он храбрый воин, патриот, заслуживший почет и уважение современников:

Но бился и он под неверной Казанью,  
Он, витязь отважный, воскормленный бранью,  
Прославил и меч свой и щит (253)<sup>1</sup>.

Истома отдал родине самое дорогое:

Он семь молодцов и могучих и красных  
Взрастил у себя в терему  
И вместе их выпустил, соколов ясных,  
И ввек не видать их ему:  
Все семеро вместе под Полоцком пали... (253)

Перед читателем предстает человек нравственно безупречный, правитель, являющий в своем лице образец для подчиненных, сограждан:

Еще ли казна старика не богата?  
В подвале мешки в три ряда;  
Но пусть! И душа же его торовата:  
К нему приведет ли нужда, -  
Советом и деньгами всякому служит,  
Напоит, накормит, дает – и не тужит,  
И ласков ко всем и всегда (253).

Особым очарованием овеян образ Маши. Баллада предлагает читателю психологически насыщенный портрет героини:

Все любят Истому, а девицу втрое:  
Она ли не счастье всех?  
Изронит ли Маша словцо золотое –  
Кручиниться, хмуриться – грех;  
С приветной улыбкой поднимет ли очи –  
Кажись посветлеет угрюмость и ночи,  
Найдет и уныние смех (254).

Столь же развернут и образ Кудеяра:

Узнали на Истье-реке Кудеяра, -  
И трепет напал на людей,  
Он ночь освещает огнями пожара,  
Он режет и жен и детей;  
Добро бы ордынец, добро бы язычник.  
А ведь окаянный опальный опричник,

---

<sup>1</sup> Здесь и далее баллада Кюхельбекера цит. по: [Кюхельбекер 1967] – с указанием страницы в тексте статьи.

Ведь не из татар же злодей! (254).

Обратим внимание на эмоциональную непосредственность повествования: читатель словно слышит испуганные голоса обывателей, среди которых мгновенно распространяется слух о жестоком разбойнике, подстерегающем свои жертвы в самых неожиданных местах:

Зима миновала; с наставшей весною  
И в поле невзгода, и страх над рекою,  
Опасны дорога и брод (254).

Жертвами Кудеяра оказываются «московский богатый купец», поп, отправившийся к больному с требой, жители мирной деревни от мала до велика.

Не случайна и биографическая деталь: Кудеяр – опальный опричник, он не только нравственно, но и социально враждебен собственному народу. Услышав очередные вести о его бесчинствах, Истома испытывает чувства, подобные тем, которые он переживал в момент сражения с внешними врагами родины:

Но вдруг закипело, зажглось ретивое.  
Не время ль Истома вспомнил бывшее?  
Не время ли цвета и сил?  
Те дни, когда, Грозного славному деду  
Усердный и верный слуга,  
И он помогал роковую победу  
Исхитить из рук у врага,  
Когда от удара его рокового,  
Как сноп, повалился с коня вороного  
Наездник Исмаил Ага? (256).

Выстраивается четкая смысловая линия: благородному патриоту, народному защитнику Истома противопоставляется изгой, враг отечества. На зов тиуна, собирающегося уничтожить шайку Кудеяра, откликаются все жители окрестных сел, поскольку воспринимают разбойников как личных и общественных врагов. Защищая соплеменников, Истома, в свою очередь, выполняет и служебный долг: он отвечает за благополучие земель, управление которыми ему поручено. В страшную минуту, когда становится известно о похищении Маши, отцовское сердце обливается кровью, однако он не теряет разума и, справляясь с личными переживаниями, продолжает действовать как должно:

Тиун заглушает души своей ропот,  
Горит, разрывается свет!  
Ретивое в нем обливается кровью,

Он мучится местью, тоской и любовью;  
А держит разумный совет (257).

Традиционное нравственное противостояние балладных персонажей в произведении Кюхельбекера явно усложняется: в смертельной схватке сходятся герой - носитель национально-патриотических, гражданских ценностей, и антагонист – воплощение антинародного, асоциального начала.

Баллада предлагает читателю вполне традиционное объяснение случившейся трагедии: такова воля высших сил. Но есть один смысловой нюанс, заметно усложняющий концептуальную основу сюжета:

На Истье спокойно и мирно в Печоре  
Не первый – двенадцатый год;  
Но по свету рыщет крылатое горе,  
Но, знать, согрешил же народ... (254).

Появление шайки Кудеяра, как видим, объясняется в соответствии с народным убеждением, согласно которому все несчастья посылаются Богом как наказание за земные прегрешения людей. Злодеяния Кудеяра приравниваются к бедствиям общенационального масштаба, таким, как мор, голод, война и т.п. Осознав собственную греховность, народ должен принести покаяние, страданием очиститься от грехов и вернуться к праведной жизни. Соответственно и балладный повествователь, потрясенный открывшимся его духовному взору божественным промыслом, скрытым за повседневной житейской прозой, должен пережить состояние, близкое катарсису, и обрести искомую гармонию с высшими бытийными субстанциями.

Однако сознание читателя противится безоговорочному принятию столь ясной, казалось бы, истины. Драма Истомы и Маши воспринимается как чудовищная несправедливость: погибают как раз герои нравственно безупречные и менее всего виновные в чужих грехах, а изверг рода человеческого остается безнаказанным. Каковы художественные средства достижения такого эффекта?

Прежде всего, обратим внимание на то, что повествование в балладе Кюхельбекера отличается повышенной эмоциональностью, что не вполне согласуется с жанровым канонам, требующим отстраненности авторского сознания от балладного события. В «Кудеяре» момент дистанцированности повествователя от события заметно сглажен. Так, читателю предложен рассказ человека, который может быть принят за очевидца, все время находившегося рядом с Истомой. Ему не только известно содержание сообщений, поступающих к тиуну из разных мест, он видит и слышит самих гонцов – дрожащего, «как осина», пас-

туха, конника, едва не загнавшего лошадь. В повествовании силен элемент непосредственности живого восприятия:

Тиун еще первому не дал ответа,  
А в двери вломился другой...(255).

Обратим внимание на глагол «вломился». Так может сказать о происходящем только тот, кто присутствовал при появлении очередного вестника, человека, прибежавшего издалека и вихрем ворвавшегося в горницу.

Повествователь подробно описывает и реакцию Истома, выражение его лица, жесты:

От вести ужасной трясется Истома,  
Насилу и крест сотворил...(255).

Из рассказа можно предположить, что повествователь был в числе тех, кто собрался по зову тиуна, он хорошо запомнил, например, кто и чем вооружился:

И слово летит от соседа к соседу,  
И вмиг собралися толпой;  
Один появился с копьём долгомерным,  
Другой с самопалом надежным и верным,  
А тот с опущенной косой (256).

Повествователю известны мельчайшие подробности похода:

Пешком и верхом, по степям и по лесу  
Искали с утра до поры,  
Как вечер накинул седую завесу  
На темя приречной горы...  
Искали злодея и влево, и вправо,-  
Нигде отыскать не могли,  
Искали в равнине, искали в дубраве,  
Но нет, - и следа не нашли...(256).

Очень сильно ощущение непосредственности, сиюминутности происходящего в момент, когда рассказывается о засаде, поджидающей Кудеяра с добычей:

Легли, выжидают, молчат, едва дышат,  
Отчаяньем каждый объят,  
И ближе, и ближе! И явственно слышат:  
По камню копыта звучат;  
И вот из-за рощи, гремя и сверкая,  
Не шайка ли вдруг показалась лихая?

Не в лес ли злодеи спешат?  
Они! Впереди Кудеяр кроважадный...  
Прорезала тучи луна;  
И что же, и что же? Отец безотрадный!  
В руках его, чувств лишена,  
Как горлица в пасти свирепого змия,  
Твое ли дитя – ах! Твоя ли Мария? –  
Старик злополучный, - она! (258).

Обращает на себя внимание точность психологического рисунка: замершие, приникшие к земле участники засады мучительно вслушиваются в отдаленные глухие звуки, которые становятся все более отчетливыми. Далее зрительное впечатление: из-за рощи вылетела группа всадников, но пока они далеко, и еще не видно, те ли это, кого так нетерпеливо ждет Истома? И вот уверенность узнавания, прорвавшаяся в коротком «Они!». Далее новое потрясение: по мере приближения вожака, в свете внезапно вынырнувшей из туч луны, тиун с ужасом осознает, что его дочь находится здесь же, рядом с Кудеяром. Накал чувств, охвативших тиуна, прорывается в рваных, коротких восклицаниях («И что же, И что же?», «Ах!»).

Читатель невольно вовлекается в действие, он сам оказывается очевидцем происходящего – так полновесны, отчетливы детали, так точно передана эмоциональная атмосфера описываемого события. Мы словно сами, вместе с Истомай, вслушиваемся в глухие звуки, слышим приближающийся топот коней, видим освещенного луной Кудеяра с Машей на руках, вскрикиваем, осознав меру опасности, грозящей героине. Тем самым читатель, благодаря особым образом организованному повествованию, начинает испытывать те же чувства, что и персонажи баллады, сопереживает им.

Характерен и момент непредсказуемости происходящего. Повествователь ведет рассказ так, как будто он не знает, что может произойти в следующий миг. Вместе с ним и мы взволнованно и напряженно наблюдаем за попытками разбойника, обложенного со всех сторон, найти лазейку для спасения:

Резвы и проворны проклятого ноги:  
Но в степь ли, в дубраву ль уйти?  
В дубраву и степь переняты дороги!  
За речку ли? – взвейся, лети,  
Умчись сизым вороном, белою чайкой,  
Удалой ли будет ли выручен шайкой?  
Да ей и себя не спасти.  
Глядит Кудеяр во все стороны с горки:

Не вести ли ждет молодец?  
Не ищет ли тепленькой темненькой норки? (260).

В данном фрагменте очень сильно ощущение непосредственности восприятия. Повествователь а с ним и читатель фактически отождествляют себя с окружившими Кудеяра и проникают в их мысли: внимательно следя за всеми манипуляциями разбойника, они пытаются предугадать каждый его шаг и опередить, предотвратить любую попытку избежать пленения.

Поэтому так силен момент неожиданности, когда злодей прибегает к последнему средству: сталкивает в реку бесчувственную Машу. Воскликание вырывается не только из груди участников, но и из сердца автора:

Вдруг – ах! Милосердный творец!  
Плеснула река под горою крутою,-  
И что-то белеет, и крик над рекою;  
«Мария! – завопил отец. –  
О господи боже! Дитя мое тонет!» (260).

Снова удивительная психологическая достоверность: неожиданность резкого звука, еще никто ничего не понял, даже не успели разглядеть, что там белеет в реке у обрыва, как раздается вопль обезумевшего отца, первым догадавшегося, что произошло. А дальше крики бросившейся через реку дружины, которая на миг забыла о Кудеяре и движима лишь одним желанием – вытащить, спасти, откачать бездыханную Машу, и лишь потом осознает суть происшедшего: «С приречной горы ее, с черного яра / В пучину столкнула рука Кудеяра; / Сам он хохотал на горе./ Ушел, убежал окаянный!/>. Все это рассказано так, как будто автор сам был среди дружинников и сам поздно опомнился, дал уйти преступнику. Вместе с ним и читатель переживает ужас случившегося, сострадает Истоме, оплакивает несчастную Машу. Отметим попутно и точность детального описания обстановки: читатель четко представляет себе ландшафт, окруженную рекой обрывистую гору – «черный яр», бескрайнюю степь, далекую дубраву, к которой рвется Кудеяр.

Для полного отождествления повествователя с одним из участников описываемого события не хватает лишь одного шага, но этот шаг так и не будет сделан: повествователь ни разу не скажет об участниках «мы», ни разу не скажет «я видел», «я слышал». Напротив, в тексте используются личные местоимения третьего лица:

Они повернули к жилищу тиуна,

Назад повернули к реке... (257).  
И бешено бьются, но силы их мало,  
Но бешено бьются ж и те...(259).

Более того, повествователю отлично известно и о том, что чувствуют, переживают разбойники, он оказывается способен взглянуть на ситуацию и с противоположной стороны:

Не ждали губители хитрой засады,  
И нет избавления им;  
А думают: «Нам не просить же пощады;  
Мольбой никого не смягчим!  
Не выгодно драться, – да сдаться не прибыль:  
Ведь нам и полон неминуемая гибель;  
Без битвы ли жизнь продадим?» (259).

Тем самым окончательно отбрасывается предположение о том, что перед нами рассказ очевидца: не мог же он одновременно присутствовать и на той, и на другой стороне.

Так откуда же тогда такая осведомленность о подробностях, психологическая достоверность рассказа?

Ответ на данный вопрос мы получим, если обратим внимание на еще одну особенность повествования в балладе Кюхельбекера – его открытую эстетизированность, поэтичность.

Так, с образом Кудеяра в балладе связан определенный комплекс устойчивых поэтических ассоциаций сказочно-мифологического характера. Разбойник уподобляется то «псу нечестивому», то «свирепому змию», несущему в своей «пасти» беззащитную голубку. В его облике обнаруживается нечеловеческая, звериная природа. Подобно оборотню, Кудеяр наделен сверхъестественными способностями, позволяющими избежать опасности, молниеносно передвигается, растворяется в ночном мраке, сливаясь с окружающей природой:

Но путь ли заметят унесшейся птицы  
В пучине воздушных зыбей?  
В пустыне ли сыщут берлогу убийцы?  
Безбрежное море степей  
На юге синее, теряясь для взора,  
На севере ночь беспредельного бора,  
Жилище ворон и зверей (258).

Впечатление поэтичности балладного мира усиливается за счет широкого использования приемов, характерных для фольклорной поэтики: отрицательных сравнений, постоянных эпитетов, устойчивых

словесных формул, характерной для народной лирики лексики и символики:

Над зеркалом Истья, реки тихоструйной,  
Не светлый булатный шелом  
Блестит на головушке храброй и буйной,-  
Над речкой красуется дом;  
Тот дом не жилье ли тиуна Истома?  
Что полная чаша Тиуна хоромы,  
А нивы, что море, кругом (253).

Не месяц на тверди лазоревой, ясной,  
Не яра свеча в алтаре –  
Потухнула жизнь души-девицы красной,  
Погасла на самой заре (260).

Благодаря такой открытой поэтизации художественный мир баллады открывается читателю как восхитительное видение, а ужас, который мы испытываем в момент трагедии, несет в себе и эстетическую составляющую, поскольку мир этот создан в поэтическом воображении автора – художника, захваченного порывом неудержимой фантазии. Но что-то мешает нам целиком отдаться балладному упоению «у бездны мрачной на краю», мы не можем целиком отвлечься от переживаний погибающих персонажей, сострадание не оставляет нас до самого финала. Происходит это благодаря открытой оценочности высказываний повествователя, не скрывающего своего отношения к происходящему. Так, Кудеяр прямо и неоднократно называется «злодеем», «кровожадным», «окаянным», «губителем». В свою очередь Истома определяется как «благородный», «усердный и верный» слуга царю. Еще чаще тиун представляется читателю стариком, любящим и страдающим отцом, а повествователь открыто выражает свое сочувствие ему в экспрессивных эпитетах «бедный Истома», «отец безотрадный», «бесталанный», «бессчастный», «старик злополучный» и т.п.

В балладе Кюхельбекера момент сострадания героям настолько силен, что к финалу он явно перерастает в чувство протеста, возмущения, неприятия открывшихся высших истин. Если даже гибель Маши и Истома воспринимать как жертву, призванную святой кровью искупить прегрешения окружающих, то и в этом случае не хватает финального разрешения ситуации: зло не ушло, не исчезло, не устранено, оно продолжает свой кровавый путь, неся новые страдания и беды. Так справедлив ли общий порядок вещей? Именно к такому вопросу подводят читателя финальные строки баллады:

Ушел, убежал окаянный! Но кара  
Ужели его не найдет?  
Спасет ли из божиих рук Кудеяра  
Быстрейший орлиный полет?  
Сразит его завтра, когда не сегодня,  
Сразит душегубца десница господня,  
Проклятого бездна пожрет (261).

Казалось бы, надежда на воздаяние утверждается. Но звучит она не очень убедительно. Строфа явно распадается на две части, которые диссонируют и эмоционально, и интонационно. Первые четыре строки полны боли, отчаяния, восклицательные и вопросительные конструкции придают им особую напряженность, взволнованность. На их фоне заключительные строки выглядят вяло. В них ощущается элемент уговаривания, утешения (ну, не сегодня, так завтра). Лексический повтор «сразит», «сразит» звучит как заклинание, призванное содействовать желаемому, но именно благодаря такой организации фразы уверенность в его исполнении оказывается не так уж велика.

Кто и кому задает «последние вопросы» в финальных строках, кто и кого уговаривает обещанием неминуемой расплаты за злодейство? Ответ очевиден: в данном случае читателю раскрывается внутренняя драма балладного повествователя, так и не сумевшего дистанцироваться от события, от сочувствия и сопереживания персонажам. Это в его душе нет мира, это он бунтует, не принимает открывшихся его взору истин и никак не может разрешить внутренние противоречия.

Между тем, как помним, по законам балладного жанра открывшаяся внутреннему взору автора картина мироустройства не предполагает ее оценки, тем более ее отрицания: там, где властвует Рок, человек ничего изменить не может, он лишь переживает возвышающее душу потрясение, прикоснувшись к высшей тайне бытия.

Таким образом, в «Кудеяре» обнаруживаются новые аспекты жанрового конфликта: если традиционно столкновение «человек-Рок» реализовалось в драматических взаимоотношениях автономно действующих персонажей, то в произведении Кюхельбекера в конфликт вовлекается повествователь – выразитель авторского взгляда на мир. При этом позиция автора оказывается сложной: его душа ищет оснований для приятия общих законов мироустройства, но не находит их, признает власть Рока над человеческими судьбами, но не признает справедливости этой власти и протестует против нее. Противоречия,

терзающие душу автора, находят выражение и художественное воплощение в сложном образе балладного мира, эпичность которого оказывается не абсолютной, нарушается благодаря повышенной эмоциональности повествования, субъективным ассоциациям, оценкам. Лиризм в балладе «Кудеяр», таким образом, носит более открытый характер, нежели в предшествующей жанровой традиции. Авторское сознание не отчуждено от трагического события, не воспринимает картину балладного мира в качестве «третьего лица», но проецирует на нее собственные переживания, превращая ее тем самым в специфическую форму самовыражения.

### ЛИТЕРАТУРА

- Аникин В.П.* Русское устное народное творчество. М. : Высш. шк., 2001.
- Балашов Д.М.* История развития жанра русской баллады. Петрозаводск : Карел. кн. изд-во, 1966.
- Галич А.И.* Опыт науки изящного // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века : в 2 т. М. : Искусство, 1974. Т. 2.
- Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: в 4 т. М. : Искусство, 1969. Т. 3.
- Ермоленко С.И.* Жанр романтической баллады в эстетике первой трети XIX века // Проблемы стиля и жанра в русской литературе XIX-начала XX века. Свердловск : Свердл. гос. пед. ин-т, 1989. С. 4 -21.
- Ермоленко С.И.* Лирика М. Ю. Лермонтова: жанровые процессы / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург : Изд-во АРГО, 1996.
- Королева Н.В.* Примечания // Кюхельбекер В.К. Избранные произведения : в 2 т. М. ; Л. : Сов. писатель, 1967. Т. 1. С. 635-636.
- Кулагина А.В.* Русская народная баллада. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1977.
- Кюхельбекер В.К.* Избранные произведения : в 2 т. М. ; Л. : Сов. писатель, 1967. Т. 1.
- Кюхельбекер В.К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л. : Наука, 1979.
- Новикова А.М.* Лиро-эпические песни-баллады // Русское народное поэтическое творчество / под ред. проф. А. М. Новиковой. М. : Высш. школа, 1978. С. 276-278.
- Сильман Т.И.* От баллады к лирическому стихотворению // Сильман Т. И. Заметки о лирике. Л. : Сов. писатель, 1977. С. 123-124.
- Тумилевич О.Ф.* Народная баллада и сказка. Саратов : Изд-во Сарат. ун-та, 1972.

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 эпитафой 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 душит? – 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» природы 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 природы 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, подчеркнем: 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, апеллирует 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 игральным таинственных сил. Но если в романтизме есть осознание чуждости этих сил человеку, то у Н.С. Лескова героини 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 высоко нравственного 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 вождельней, 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 романы / 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.

И.О. МАРШАЛОВА

*(Историко-мемориальный центр-музей И.А. Гончарова,  
г. Ульяновск, Россия)*

УДК 821.161.1-3(Гончаров И.А.)  
ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,2я01

## НЕСКОЛЬКО СЛОВ ПО ПОВОДУ ПЕРВОГО ИЗДАНИЯ «ЛЕТОПИСЦА СЕМЬИ ГОНЧАРОВЫХ»

**Аннотация.** В рецензии на публикацию семейной рукописной книги, принадлежавшей фамилии Гончаровых, разъясняются структура издания, назначение и содержательное богатство домашнего хронографа. Последовательно анализируется комплекс оценок и выводов составителя и комментатора «Летописца» Ю.М. Алексеевой относительно домашнего летописания Гончаровых и включения в ткань рукописной книги средневековых памятников письменности: «Страстей Христовых», «Повести о крестном сыне», фрагментов «Московского летописца».

**Ключевые слова:** Гончаров, летописец, хронограф, факсимиле, скоропись.

Выход в свет полного текста рукописной книги, известной в научной среде как «Летописец семьи Гончаровых»<sup>1</sup>, с факсимильным воспроизведением текста памятника, подробными примечаниями, разработанным инструментарием исследования языковой стихии и социокультурной среды XVIII-XIX вв. – знаковый момент в изучении не только нерешённой до настоящего времени проблемы родословной писателя Ивана Александровича Гончарова и хитросплетений судьбы отдельно взятой, далеко незаурядной семьи Гончаровых, но и памятников древнерусской литературы в целом.

Настоящее издание – закономерный итог многолетней собирательской, переводной и исследовательской деятельности старшего научного сотрудника и одного из авторов экспозиции единственного в мире музея И.А. Гончарова<sup>2</sup> Юлии Михайловны Алексеевой (1945-

---

<sup>1</sup> Подлинник рукописной книги Гончаровых в настоящее время хранится в фондах Ульяновского областного Краеведческого музея имени И.А. Гончарова (Ульяновск) за номером УКМ 2814. Первое небольшое описание и публикация фрагментов «Летописца» были осуществлены членом Архивной комиссии по сбору материалов о жизни и творчестве И.А. Гончарова М.Ф. Суперанским в 1907 г. Суперанский также закрепил за семейным хронографом название «Летописец». См. также: [Гончаровский летописец 1996].

<sup>2</sup> С 2012 года – Историко-мемориальный центр-музей И.А. Гончарова – филиал Ульяновского областного Краеведческого музея имени И.А.

2013). Кропотливый архивный поиск позволил составителю книги решить вопрос вхождения «Летописца» в современный историко-культурный оборот: «В 1907 году в музей Симбирской Губернской Ученой Архивной комиссии поступила рукописная книга в коричневом кожаном переплете с тиснением и фрагментом застежки – медной петлей. Передал ее племянник писателя А.Н. Гончаров<sup>1</sup>. <...> Летописец, как показывают записи, после смерти матери Авдотьи Матвеевны<sup>2</sup> хранился в семье брата писателя Николая Гончарова<sup>3</sup>, а после его смерти перешел к его сыну Александру. Затем почти 90 лет книга находилась в музее – сначала Симбирской Архивной комиссии, а потом – Ульяновском краеведческом» [Гончаровский летописец 1996: 355]. В дополнение к приведённым в «Примечаниях» особенностям бытования текста Алексеева даёт значимые характеристики содержательного порядка и с точки зрения внешней сохранности памятника. Указывается, что всего листов в «Летописце» – 138. На 9 листе оригинала имеется «стертый рисунок “Христос, распятый на кресте”». Особо отмечается, что бумага хронографа старше книги: «Ее водяной знак “Герб Амстердама”; это филигрань голландской бумаги 1680–1690 годов» [Гончаровский летописец 1996: 356].

Прояснённая составителем хронология записей явилась основой для определения конечного состава гончаровского сборника как в

---

Гончарова.

<sup>1</sup> Александр Николаевич Гончаров (1843, Симбирск – 1907, Рязань) – племянник писателя по линии брата Николая Александровича Гончарова. «А.Н. Гончаров – автор очерков “На оценке”, “Последние могикане”, “На дороге” (“Книжки недели” 1895–1899); они получили высокую оценку Льва Толстого» [Гончаровский летописец 1996: 380].

<sup>2</sup> Мать писателя Авдотья Матвеевна Гончарова (урожд. Шахторина) происходила из симбирской мещанской семьи. Примечательна запись в «Летописце» о женитьбе Александра Ивановича Гончарова, симбирского купца III гильдии, вторым браком на Авдотье Матвеевне: «1804 года сентября 23 дня Александръ Ивановъ Гончаровъ женился на второй жене Авдотьи Матвевни Шахториной: летъ было Гончарову 50 Авдотьи Матвевне 19 летъ 6 месяцевъ» [Гончаровский летописец 1996: 283].

<sup>3</sup> Николай Александрович Гончаров (1808–1874) – старший брат романиста. Н.А. Гончаров – видный литературный и общественный деятель Симбирской губернии середины XIX века. «С 1861 по 1864 гг. преподавал русский и славянский языки в Марининском училище. Член Комитета Карамзинской библиотеки (1863–1873), редактор неофициального отдела Симбирских губернских ведомостей (начало 1860-х годов)» [Гончаровский летописец 1996: 375].

опубликованном «Летописце семьи Гончаровых», так и в следующем за ним по времени описании книги в «Каталоге основного фонда музея И.А. Гончарова» [Гончаровский летописец 1996: 10]. Количество и последовательность частей «Летописца» следующие: повесть «Страсти Христовы», «Повесть о крестном сыне», «Московский летописец» (1725-1733), собственно семейный хронограф (1733-1889).

В настоящем издании «Летописца» бережно сохранена форма оригинала при записывании семейных вех или сведений, полученных зачинателем домашнего хронографа Иваном Ивановичем Гончаровым (1710-1790) из других письменных источников. Речь идёт о факсимильном воспроизведении особого типа письма – московской скорописи, применявшейся в России наряду с другими разновидностями быстрого писания со второй половины XIV до начала XIX века в основном для практических целей: ведения хозяйственных, административных, дипломатических бумаг [Беляев 1911]. «По возможности, – отмечает Ю.М. Алексеева, – сохранялись транскрипция, орфография, пунктуация памятника. Выносные буквы внесены в строку, титла раскрываются, числа передаются арабскими цифрами. При неуверенности в прочтении слово берется в скобки, неп прочитанное обозначено пропуском в скобках» [Гончаровский летописец 1996: 356]. Всё это, в конечном счете, отвечает одновременно и особенностям выстраивания текста гончаровской рукописи, и принятым правилам издания Полного собрания русских летописей. Факсимиле сопровождается переложением на «алфавитный код» современного русского языка для возможности прочтения нынешним читателем.

Составителем «Летописца» в наибольшей степени явился дед писателя Иван Иванович Гончаров, который со второй половины 1720-х «начал списывать с неизвестного памятника текст повести, называемой исследователями обычно “Страсти Христовы”» [Гончаровский летописец 1996: 355]. Фигура деда романиста примечательна вдвойне. Осуществив в период с 1733 по 1746 гг. довольно скорое продвижение по служебной лестнице – от писаря до капитана (о чём сделаны обстоятельные записи на страницах домашней рукописной книги), по социальному положению он приближается к кругу служилого дворянства. Эти и подобные упоминания в «Летописце» дали возможность Ю.М. Алексеевой продолжить линию известного биографа писателя М.Ф. Суперанского [Суперанский 1907: 567-590] и уточнить спорное сословное положение семьи Гончаровых, которое менялось на протяжении XVII, XVIII и XIX вв.: «С середины XVII века Гончаровы были военными служилыми людьми и, как многие из этой категории населения, занимались торговлей. К концу XVII – началу XVIII века они,

имея определенные заслуги, будучи на службе в привилегированных частях русской армии, приблизились по своему положению к мелкопоместному дворянству. В 1720-х годах основным занятием Гончаровых на короткое время становится торговля. По непосредственной отцовской линии писателя наблюдается выход Гончаровых на государственную службу, “кормление у дел” (Иван Иванович – подъячий). Затем, в середине XVIII века, Гончаровы (по линии отца) получают дворянство. В конце XVIII – начале XIX века основным занятием семьи становятся торговля и предпринимательство» [Алексеева 1992: 147].

Второй аспект, характеризующий личность Ивана Ивановича, – глубокий интерес к духовным повестям, а также истории Российского государства в целом. Завершив в 1728 году работу по переписыванию с неизвестного источника в домашний «Летописец» средневековой русской повести «Страсти Христовы», Иван Иванович принимается за «Повесть о крестном сыне». Оба литературных памятника генетически восходят к нескольким текстам (в том числе – переводным), в первом случае варьирующим тему испытаний, смерти на кресте и воскресения Иисуса Христа, во втором – проблему непоколебимости веры в Бога, идею воздаяния за праведную жизнь и наказания за грехи. Среди адекватных гончаровской версии «Страстей» вариантов Ю.М. Алексеева называет Супральское старообрядческое и сходное ему Почаевское издания [Гончаровский летописец 1996: 358]. Однако наличие несовпадений количества глав и их названий, некоторых различий в тексте, включение инородных предпологаемым первоисточникам сюжетов в повествовательную канву «Страстей Христовых», позволяют «поставить вопрос об обработке Иваном Ивановичем Гончаровым близкого к этим двум изданиям текста» [Гончаровский летописец 1996: 358], т.е. относительную творческую свободу, авторское начало в изложении христианских письменных памятников. Столь же открытой является и проблема контаминации Иваном Ивановичем библейских сюжетов в воссозданной им «Повести о крестном сыне», часть ветхозаветных источников которой перечислены составителем настоящего издания «Летописца» в примечаниях.

«Если судить по авторской пагинации, – замечает Ю.М. Алексеева о последующем заполнении рукописи, – далее им [И.И. Гончаровым – И.М.] сделана компиляция московского летописца, а в 1730 году ему, видимо, в голову пришла идея продолжить московский летописец семейным...» [Гончаровский летописец 1996: 355]. В период вписывания дедом романиста московских событий в домашнюю книгу, упоминания о политических и социальных переменах в жизни страны всё чаще

перемежаются записями о состоянии личных дел семейства Гончаровых: «... где-то с 1742 года хроника становится общей: семейные, исторические, “метеорологические” записи идут вперемежку...» [Гончаровский летописец 1996: 373]. Подобная «камерность» взглядов Ивана Ивановича, помимо общероссийской, решившего вести ещё и семейную хронику, представляется неслучайной. Начиная с XVII столетия, по замечанию специалиста в области средневековых летописных сочинений А.П. Богданова, «когда Россия вступала в “новый период своей истории”, интереснейшим явлением стало развитие жанра личных и фамильных летописей, посвященных описанию (наряду с событиями политической и военной истории) жизни самих авторов и их семейств» [Богданов 1990: 100]. Таким образом, на обороте 7 листа хронографа «на равных правах» оказываются и скорбный отрывок, повествующий о смерти отца Ивана Ивановича, и запись о военно-политической кампании тех лет:

*«Родитель мой Иван Лаврентьев сын Гончаров преставился 1767 года апреля 20 дня в день Феодора Трихины*

*Лета 1768 и 769 годов была с турком война даже продолжалась даже до 774 году до генваря месяца»* [Гончаровский летописец 1996: 286].

Примечательно, что записи, сделанные последующими авторами<sup>1</sup> домашнего хронографа, не содержат подобных смещений, и упоминания о знаковых событиях XIX века исчезают со страниц «Летописца». Постепенное соскальзывание с перечисления фактов общеисторического характера на оценочное повествование о современной жизни и ближайшем окружении отражает историческую и литературную тенденцию концептуализации сознания и закономерного вызревания жанра дневниковых заметок.

После Ивана Ивановича записи семейного характера в

---

<sup>1</sup> По мнению Ю.М. Алексеевой, «установить авторство всех записей вряд ли возможно» [Гончаровский летописец 1996: 374]. Исследователь рукописной книги называет следующих летописцев гончаровского рода: зачинатель хронографа – Иван Иванович Гончаров, затем – его сын, симбирский купец III гильдии, хлеботорговец Александр Иванович. Одна из записей на листе 10, очевидно, принадлежит Николаю Николаевичу Трегубову, отставному морскому офицеру и крёстному отцу детей Александра Ивановича и его жены Авдотьи Матвеевны, проживавшему в первой половине XIX века в доме Гончаровых в Симбирске. Последние свидетельства об изменениях в жизни семейства сделаны правнуком Ивана Ивановича Александром Николаевичем Гончаровым.

«Летописце» велись уже не в хронологическом порядке, а вписывались туда, где находилось для них свободное место. Помимо нарушения последовательности записывания семейных событий Гончаровыми, оказался нарушенным порядок следования листов в хронографе: «Такое положение возникло в ходе реставрации в Москве в конце 1980-х годов, во-первых, из-за отсутствия в то время архивной пагинации и, во-вторых, из-за отсутствия владельческой пагинации в семейном летописце. Она и не могла быть, поскольку Гончаровы, особенно после Ивана Ивановича, вписывали текст куда попало, в “порозжие” места и страницы» [Гончаровский летописец 1996: 375]. Разброс фактов и памятных дат несколько затрудняет понимание оригинала, однако не препятствует целостности эмоционально-нравственного восприятия литературного памятника, на страницах которого личная участь человека соизмерима с судьбой всего государства, а давно отжившее, когда-то виденное и слышанное читается в настоящем и оказывается непосредственно связано с ним. Такое взаимопроникновение частного и общего, жизни человека и окружающего его пространства в «Летописце семьи Гончаровых» читается в многочисленных упоминаниях о небесных знамениях, грозных погодных явлениях, религиозно-мистически взаимосвязанных с цепью политических, социальных, внутрисемейных изменений:

*Л. 8 оборот «[от] Адама Лета 7238 /1730/ февраля против Е(5) числа в ночи в четвертом часу на сырной недели въ среду против четвертка было знамение на небеси на сиверной стране близ востока да на западной стране было светло аки светлая утренняя зоря и светлее того потом были на сих местах столбы превеликия разноцветныя а потом оныя места после столбов стали печами огненными и багровыми <...>*

*Того же году генваря 18го числа в [1м] [часу] полночи болезнуня от тое и престависи[и]иши державнеиши велики государе[ ] [ ]*

*Л. 8 Петръ Алексеевичъ вторы Императоръ и самодержеецъ всероссиискии а царства его было три года...»* [Гончаровский летописец 1996: 286-287].

По мнению Ю.М. Алексеевой, отмеченная дедом писателя «частая смена царской власти конца XVII–первой половины XVIII века» – веское «свидетельство в пользу версии о старообрядчестве Гончаровых и эсхатологическом начале в психоклимате семьи» [Гончаровский летописец 1996: 374].

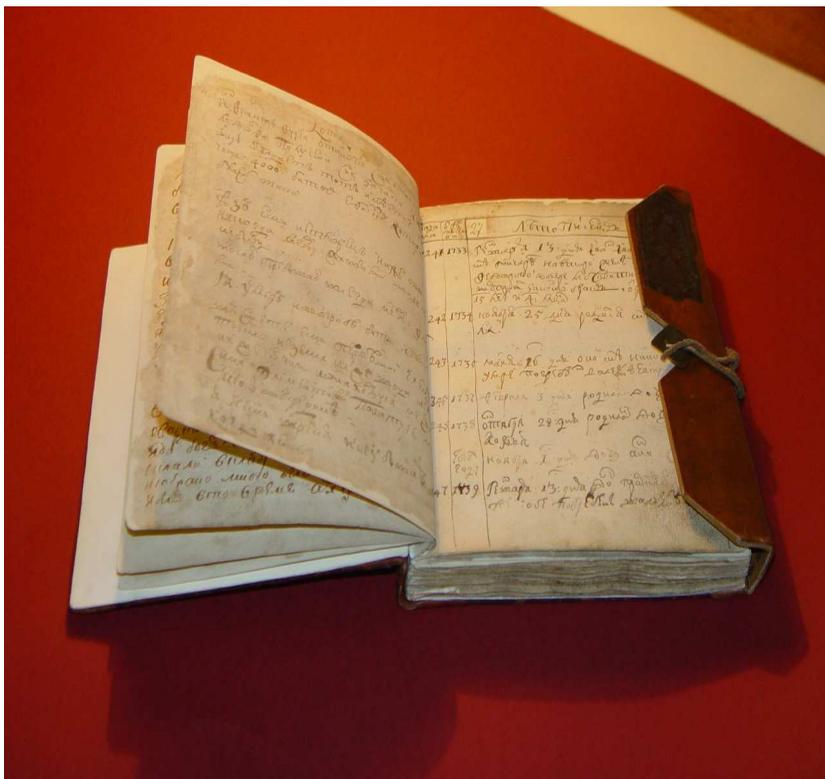
Указание составителем «Летописца» на наличие нерешённых, зачастую неоднозначных вопросов по многочисленным проблемам гончаровского летописания, насущная потребность проведения дальней-

шего текстологического, культурологического анализа, само библиографическое описание книги – «Гончаровский летописец (Выпуск I)» – говорят о возможности и необходимости продолжить работу по изучению «порозжих» мест во всех имеющихся текстах литературного памятника.

«Летописец семьи Гончаровых», безусловно, будет интересен литературоведам, занимающимся исследованием биографических подробностей жизни И.А. Гончарова, историкам и филологам-русистам, увлечённым красотой слога и художественным богатством древнерусских повестей, занимающих основную часть рукописи. Книгу можно рекомендовать и неспециалистам в гуманитарных областях знания, пожелавшим приобщиться к семейной хронике Гончаровых, сумевших «включить историю своей семьи в поток всемирной истории» [Гончаровский летописец 1996: 355].

#### **«Летописец семьи Гончаровых». Внешний вид**



**«Летописец» раскрытый**

## Записи, сделанные рукой А.Н. Гончарова

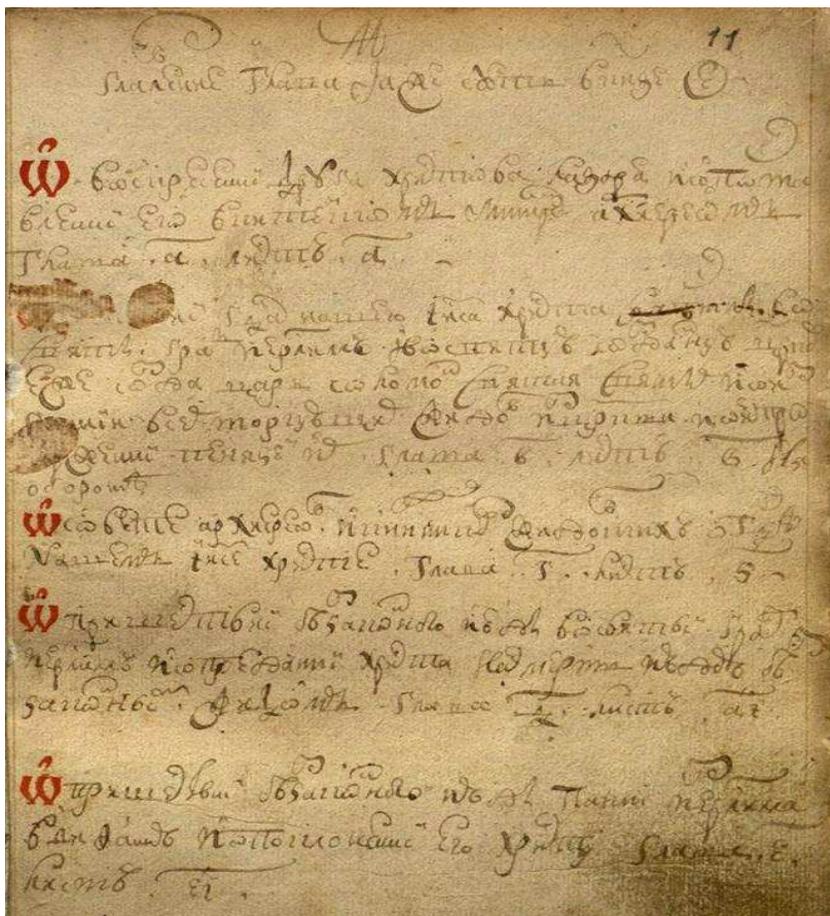
15  
 Мать Елизавета Карловна Тургенева  
 Елизавета Ивановна Тургенева  
 1874 года 6<sup>го</sup> февраля

Старший сын Александр Александрович  
 Тургенева, Александр Николаевич Френца  
 на дочери действительного статского  
 советника Елизавета Александровна  
 Зманець 14<sup>го</sup> июля 1882 года, в селе  
 Покровское, уезда Пермского, Казанской  
 губернии. От роду мать была 39 лет, а  
 дочь 32 года. —

Родилась у нас Александра Тургенева  
 жена сего Елизаветы Александровны Тургенева  
 первая дочь Елизаветы 31<sup>го</sup> августа 1883  
 года в Уфе в 35 лету в городе  
 Симонском. Дочь Елизаветы крестница в  
 Симонском 17<sup>го</sup> сентября 1882 года, а в Уфе  
 была: крестница Александр Александрович  
 Календин и Екатерина Андреевна, крестница,  
 Рязань, от отца крестница на отце крестница,  
 это крестница Александровна Тургенева крестница  
 крестница 20 лет крестница от крестница  
 крестница.

УЧЕНАЯ АЛЕКСАНДРА  
 КОММУНИКАЦИЯ

## Начало повести



## ЛИТЕРАТУРА

Алексеева Ю.М. Из истории родословной И.А. Гончарова // И.А. Гончаров : Материалы юбилейной гончаровской конференции 1987 года. Ульяновск : Симбирская книга, 1992. С. 143-151.

Беляев И.С. Практический курс изучения древней русской скорописи для чтения рукописей XV–XVIII столетий. 2 изд. М. : Синодальная типография, 1911.

Богданов А.П. Летописец русского воеводы XVII века // Прометей: Ист.-биогр. альм. Т. 16: Тысячелетие русской книжности / сост. Е. Бондарева. М. :

Мол. гвардия, 1990. С. 100-110 (сер. «Жизнь замечат. людей»).

*Гончаровский* летописец / подгот. текста и примеч. Ю.М. Алексеевой. Ульяновск : Дом печати, 1996. Вып. I.

*Каталог* основного фонда музея И.А. Гончарова. Ульяновск : Дом печати, 1997.

*Суперанский М.Ф.* И.А. Гончаров. Новые материалы для его биографии // Вестник Европы. 1907. Кн. 2. С. 567-590.

Л.С. АРТЕМЬЕВА

*(Нижегородский государственный университет имени Н.И. Лобачевского,  
г. Нижний Новгород, Россия)*

УДК 821.161.1-31(Чехов А.П.)  
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)-8,4

## **АРХИТЕКТУАЛЬНОСТЬ ПРОЗЫ А.П. ЧЕХОВА 1880-х ГГ. (К ВОПРОСУ О ФУНКЦИЯХ ШЕКСПИРОВСКОЙ «ПАМЯТИ ЖАНРА»)**

**Аннотация.** Проведенное нами исследование показало, что различные формы интертекстуальности чеховской прозы (цитаты, аллюзии, реминисценции), отсылающие читателя к прецедентным текстам трагедий Шекспира, выполняют важную роль в расширении смысла текста, в организации повествования, которое ориентировано на драматургический модус – комедийный или трагедийный.

**Ключевые слова:** Чехов, Шекспир, память жанра, архитектуальность, «Калхас», «Лебединая песня».

В филологии изучение межтекстовых связей имеет давнюю традицию, представленную рецептивной эстетикой (Яусс, Изер), типологическим подходом (Веселовский, Жирмунский, Конрад), теорией диалога Бахтина, теорией интертекстуальности (Кристева, Женнет, Фатеева, Кузьмина и др.) и деконструктивистскими исследованиями (Барт, Деррида, Эко и др.). Каждый из названных подходов к изучению форм, функций и способов включения «чужого» слова в текст отражает важнейшие этапы истории литературоведения и лингвистики, фиксирует особенности литературного процесса той или иной эпохи. Одной из наиболее востребованных в теоретическом плане идей является классификация интертекстуальных связей, предложенная Женнетом. Как любая классификация, она отражала уровень теоретических исследований эпохи постмодернизма, однако введенные Женнетом термины интертекстуальность, метатекстуальность, паратекстуальность, транстекстуальность, архитектуальность довольно широко используются и при анализе явлений русской культуры XIX – второй половины XX века [Фатеева 2007].

Изучение генетических связей текстов на уровне жанра позволяет использовать термин архитектуальность в применении к исследованиям, цель которых – выявить «отношение, которое данный конкретный текст поддерживает с родовой категорией, к которой он принадлежит» [Пьеге-Гро 2008: 54]. В самом общем смысле архитектуальность понимается как «жанровая связь текстов» [Фатеева 2007: 121].

Согласно Женнету, это «соотношение текста со своим архитекткстом» [Женнет 1998: 470], это «та связь, посредством которой текст включается в различные типы дискурса» [Женнет 1998: 470]. Речь идет о жанрах и их детерминантах (тематических, модальных, формальных). Подобный «диалог жанров», ведущий, в том числе, к эволюции жанровой системы, согласно теоретикам архитектсуальности, «составляет сущность межтекстовой коммуникации» [Илунина 2006: 86]. Олизько определяет архитектсуальность как средство «установления в отдельном тексте множества характеристик, отражающих парадигматические отклонения текста или его частей с тем или иным прецедентным жанром» [Олизько 2009: 23].

Проявлением архитектсуальности Женнет считал также смешение жанров или пренебрежение жанровым каноном, что позволяет использовать методику исследования архитектсуальности и в изучении явлений классической литературы, когда само понятие жанра остается еще в довольно «сильной» позиции, несмотря на то, что процесс разрушения старой жанровой системы к концу XIX века приобретает интенсивный характер.

Мы понимаем архитектсуальность как жанровую трансформацию текста под влиянием его претекста. Исследование функций шекспировских цитат, аллюзий, реминисценций в прозе Чехова позволяет выдвинуть гипотезу о том, что в 1880-е годы, в период становления творческого метода писателя, архитектсуальность его прозы представляла собой «сложную систему средств и способов понимающего овладения и завершения действительности» [Бахтин 2000: 310]. Шекспировские цитаты, аллюзии и реминисценции, проявляющиеся на идейно-тематическом, мотивном, образном уровнях произведений Чехова вводят элементы структуры шекспировских трагедий в архитектонику чеховского повествования, тем самым трансформируя ее. Шекспировский текст становится одним из важнейших способов оформления Чеховым собственного художественного целого. Исследование шекспировской «памяти жанра», «драматизирующей» его прозу, позволяет проследить путь от Чехова-прозаика к Чехову-драматургу.

Функции «драматизации» чеховского повествования шекспировской «памятью жанра» особенно наглядны при обращении к так называемым «театральным» рассказам Чехова («Барон», «Юбилей», «После бенефиса»). Ярким примером драматизации эпической формы является рассказ «Калхас» (1886), позднее переделанный автором в одноактную пьесу «Лебедина песня» (1887).

Основной, эпический сюжет и рассказа, и пьесы – пробуждение старого комика Светловидова в пустом театре после празднования

своего бенефиса. Очутившись один в непривычной обстановке ночного театра, комик переживает кризис, переосмысляя прожитые годы: ему жаль напрасно ушедшей жизни и несбывшийся любви, принесенных в жертву театру и публике.

Однако конфликт в рассказе и в пьесе представлен по-разному. В рассказе он не выражен явно, поскольку переживания героя даны опосредованно: они растворены в авторском описании. Прямое высказывание самого персонажа связано с его биографией, представленной в виде воспоминаний. Внутренний конфликт героя вырисовывается на границах сюжетной линии прошлого героя и мотивного комплекса, пронизывающего авторское повествование. Мотив тоски, страха и одиночества сопровождает появление перед читателем старого комика. Оставшись один на один с преображенным ночью театром, он остро чувствует свое одиночество («Все в восторге были, но ни один не разбудил пьяного старика и не свез его домой» [Чехов 1976: 392]), и тем страшнее кажется ему «черная яма» зрительской ложи, олицетворяющая роковой порог, на краю которого он находится. Образ «ямы, бездны» воплощает пугающее, неизвестное: «Вся же зрительная зала представлялась черной, бездонной ямой, зияющей пастью, из которой глядела холодная, суровая тьма»– и связан с лейтмотивом смерти: «Обыкновенно скромная и уютная, теперь, ночью, казалась она [зрительная зала – Л. А.] безгранично глубокой, пустынной, как могила, и бездушная» [Чехов 1976: 390].

Эти мотивы связаны еще с одним, характерным для творчества Чехова, – мотивом мнимой встречи с потусторонним: «Ветерки, как духи, свободно гуляли по сцене, толкались друг с другом, кружились и играли с пламенем свечи» [Чехов 1976: 390]. Разыгравшееся воображение комика дорисовывает картину: «...вдруг он вскочил и уставил неподвижный взгляд в потемки <...>. В одной из литерных лож стояла белая человеческая фигура» [Чехов 1976: 391], впоследствии оказавшаяся суфлером. Соединяя воедино эти три мотива, автор подводит читателя к кульминации внутреннего конфликта героя, раскрывающегося в его воспоминаниях. «Встреча» с «духом» преображает комика и меняет его восприятие действительности. Осознав, что «черная яма» театра «съела [у него – Л.А.] 35 лет жизни», прозревший Калхас больше не боится ее, но бросает ей вызов и «грозит кулаками». Но даже когда он забывается и «говорит с жаром», авторский голос напоминает, что единственным зрителем этой «странной, необычайной сцены, подобной которой не знал ни один театр на свете», остается «бездушная, черная яма» [Чехов 1976: 393]. Спровоцированный пародийной ситуацией появления мнимого призрака-суфлера, поддержанной ав-

торскими ремарками, внутренний конфликт героя не находит разрешения. Общий тон повествования указывает на эту драму маленького, обычного человека, но не дает ей воплотиться в полной мере.

В драматическом этюде «Лебединая песня» рассказ ведется от лица героя, который становится одновременно актером, режиссером и зрителем разворачивающихся событий. Теперь его реплики включают собственно рассказ-воспоминание, цитаты, авторские ремарки, описание декораций.

Композиционно пьеса делится на две части: эпическую, включающую в себя сюжет предшествующего рассказа, и драматическую, представленную цитатами из произведений Пушкина, Шекспира, Грибоедова. Первая часть остается практически без изменений, однако мотивы страха, смерти, встречи с потусторонним, игравшие важную роль в повествовании, исчезают. Их роль передана интертекстуальным элементам, архитектуральным по своей функции. Это цитаты из пьес, в которых когда-то играл Светловидов. На уровне сюжета цитация мотивирована психологически достоверно: профессиональными амбициями и ссылкой на факт личной биографии, так как любовь когда-то была принесена им в жертву театру. Общей семей для всех цитат оказывается содержащийся в них тот компонент смысла, который передает нежелание персонажа быть игрушкой в чьих-то руках. Таким образом, не меняя внешне сюжетную ситуацию, Чехов усиливает впечатление от эмоционального состояния героя. Однако, произносимые и претворяемые в жизнь игрой актера, цитаты генерируют новый смысл на стыке эпического, чеховского, и драматического, шекспировского, текстов.

Каждая из цитат последовательно раскрывает внутренний конфликт персонажа и позволяет проследить его эволюцию. Обращаясь к тексту пушкинского «Бориса Годунова» («Тень Грозного меня усыновила / Дмитрием из гроба нарекла...» [Чехов 1978: 212]) и наделяя себя правом престола, комик обращается в Лира («Злись, ветер! Дуй, пока не лопнут щеки!..» [Чехов 1978: 212-213] («*Lear*: Blow, winds, and crack your cheeks! Rage! Blow!..» III, 2 [Shakespeare 2007: 903])). Трагедия Лира – это трагедия Всякого Человека [Пинский 1971]: он достоин своих привилегий уже потому, что он человек, отец, король, и именно потому он так тяжело переживает предательство дочерей. Также персонаж чеховского этюда не может простить миру то, что он разделен на актеров и публику и что первым отказано в праве быть среди вторых. Оба героя преданы тем, ради чего пожертвовали всем. Подобно Лиру, прозревшему во время бури, Светловидов в своем хмельном задоре очнулся от прежней жизни, пережив, как подлинно трагический

герой, катарсис.

Прозрения короля Лира становится *знанием* Гамлета, с помощью «мышеловки» подтвердившего слова Призрака и отказывающегося быть флейтой в руках придворных Гильденстерна и Розенкранца («Ах, вот и флейтчики! Поддай мне твою флейту!..» [Чехов 1978: 213] («*Hamlet*: O, the recorders: let me see one...» Ш, 2 [Shakespeare 2007: 693])). Чеховский актер, будто Гамлет, организует свою «пьесу», состоящую из различных цитат, но, в отличие от шекспировского персонажа, не преуспевает в этом. Если приобретенное знание освобождает принца от необходимости притворяться безумцем, то игра чеховского комика и есть безумие: он путается в словах и ролях, не в состоянии выдержать до конца ни одну из них. «Знание» Светловидова тонет в лицедействе, и его сходство с трагическими героями оказывается мнимым. Трагические интонации монологов и диалогов воспринимаются как пародия на истинный пафос: в конце драматического этюда Светловидов сам исполняет роль публики. На это указывают ремарки, сопровождающие его выступления. Обращаясь к себе, он кричит: «Браво! Бис! Браво!» [Чехов 1978: 213].

Продолжая хвалить себя, комик постепенно теряет уверенность: «В серьезных пьесах гожусь только в свиту Фортинбраса...» [Чехов 1978: 214]. Прощаясь с былой славой, он цитирует отрывок из «Отелло»: «Прости, покой, прости, мое довольство!..» [Чехов 1978: 214-215] («*Othello*: ... Farewell the tranquil mind! Farewell content!..» Ш, 3 [Shakespeare 2007: 838]). Ситуация, в которой Отелло произносит этот монолог, перекликается с юностью Светловидова, то есть отвечает биографической мотивировке ввода цитаты. Однако чеховский персонаж не замечает этого и читает его с грустью, действительно прощаясь с ушедшей славой, молодостью, театром. Настоящее чувство героя проявляется в тот момент, когда внутренне он окончательно перестает совпадать с выбранной им ролью: Отелло Шекспира, узнав «правду» о предательстве Дездемоны, прощается с былым спокойным состоянием духа, былой уверенностью, тогда как герой Чехова прощается именно со страстью, способностью к сопереживанию роли. Воспоминание, послужившее поводом к изначальному развитию конфликта, отходит на второй план. «Спета песня», и этой цитатой завершается лебединая песня Светловидова.

Однако это серьезное, трагедийное мироощущение персонажа, отчетливо проявляющееся на границах пересечения шекспировских и чеховских текстов, включено в рамку пародийного, смехового, комического. Это связано с неспособностью персонажа до конца воплотить избранные им трагические роли, что постоянно подчеркивается автор-

скими ремарками и торопливостью самого комика, он перескакивает с трагедии на трагедию, обрывая себя на полуслове. Даже свое «выступление» он завершает словами из *комедии* Грибоедова («Вон из Москвы! Сюда я больше не езду <...> Карету мне, карету!» [Чехов 1978: 215]), которые усиливают формальную мотивировку цитирования и отдвигают внутренний конфликт персонажа на задний план, тем самым обрывая его и подчеркивая то, что прозрение героя было временным, а его онтологический статус не изменился.

Сопоставительный анализ рассказа и драматического этюда как его сюжетного варианта показал, что драматическая «память жанра», обозначенная как системное включение цитат из шекспировских трагедий в повествование, изменяет не только его структуру, но и сам тип конфликта. Драматический вариант рассказа протекает в системе речи персонажа, и авторская позиция, до этого выраженная прямо, теперь «растворена» в системе монологов и диалогов. Шекспировская память жанра апеллирует к культурной памяти читателя-зрителя и позволяет ему увидеть действие в его совокупности и завершенности, а «трагедию» маленького, *всякого* человека, более очевидной.

#### ЛИТЕРАТУРА

*Барт Р. S/Z*. М. : Академический проект, 2009.

*Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. 4 изд.. М. : Сов. Россия, 1979.

*Бахтин М.М.* (под маской) Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М. : Лабиринт, 2000.

*Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. 2 изд., испр. М. : Едиториал УРСС, 2004.

*Женет Ж.* Фигуры : в 2 т. М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998.

*Жирмунский В.М.* Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л. : Наука, 1978.

*Илунина А.А.* Архитекстуальность романа Роберта Ная «Странствие «Судьбы» // Вестник ВГУ. Серия «Филология. Журналистика». Воронеж, 2006. №2. С. 86-90.

*Конрад Н.И.* Избранные труды: литература и театр. М. : Наука, 1978.

*Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М. : ИГ «Прогресс», 2000. С. 427-457.

*Кузьмина Н.А.* Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка : Монография. Екатеринбург ; Омск : Изд-во Урал. ун-та, Омск. гос. ун-та, 1999.

*Лотман Ю.М.* Семиосфера. СПб. : Искусство – СПб, 2010.

*Олизько Н.С.* Семиотико-синергетическая интерпретация особенностей реализации категорий интертекстуальности и интердискурсивности в постмо-

дернистском художественном дискурсе: авторефер. дис. ... докт. филол. наук. Челябинск, 2009.

*Линский Л.Е.* Шекспир. Основные начала драматургии. М. : Худож. лит., 1971.

*Пьеге-Гро Н.* Введение в теорию интертекстуальности. М. : Изд-во ЛКИ, 2008.

*Фатеева Н.А.* Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. М. : КомКнига, 2007.

*Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. М. : Наука, 1976. Т. 5. Соч.

*Эко У.* Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб. : Симпозиум, 2005.

*Яусс Х.Р.* К проблеме диалогического понимания. [Электронный ресурс]. URL: [http://www.bim-bad.ru/biblioteka/article\\_full.php?aid=1228](http://www.bim-bad.ru/biblioteka/article_full.php?aid=1228) (дата последнего обращения 13.03.2014).

*Shakespeare W.* The Complete Works of William Shakespeare. Wordsworth Library Collection, 2007.

## ПОЭТИКА ПОВЕСТВОВАНИЯ

---

Е.Ю. ШЕР

*(Уральский государственный педагогический университет,  
г. Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1-31(Кюхельбекер В.К.)  
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)-8,44

### ДВА ТИПА СУМАСШЕСТВИЯ В РОМАНЕ В.К. КЮХЕЛЬБЕКЕРА «ПОСЛЕДНИЙ КОЛОННА»: К ВОПРОСУ О ВЫРАЖЕНИИ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ

**Аннотация.** Рассмотрены два типа сумасшествия: безумие Колонны и юродство Насти. Их соотношение помогает проявить особенности авторской позиции в отношении героя-индивидуалиста.

**Ключевые слова:** В.К. Кюхельбекер, «Последний Колонна», авторская позиция, романтизм, безумие, юродство.

Над романом «Последний Колонна» В.К. Кюхельбекер работал более 10 лет: с 1832 года до самой смерти (1846) – исправляя и переписывая текст. Безусловно, «Последний Колонна» – последовательно романтическое произведение, а Джиованни Колонна – романтический герой со всеми присущими ему «родовыми» признаками, однако не стоит забывать, что романтизм 30-х годов учитывает опыт уже существующего реализма, и в первую очередь пушкинских открытий, связанных с осознанием сложности, неоднозначности человеческого характера, неизбежности его эволюции как способности к саморазвитию в результате многообразного взаимодействия со средой («Евгений Онегин») [см. об этом, напр.: Макогоненко 1963: 45-59; Семенко 1960: 111-128; Фохт 1963: 88-148; Купреянова 1980: 235-323 и др.]. Даже будучи изолированным от общественной жизни, В.К. Кюхельбекер продолжал «жить литературой, наукой, искусством» [Кюхельбекер 1980: 309], жадно поглощая и переосмысляя все литературные «новинки», которые только до него доходили [см. об этом, напр.: Пульхритудова 1960: 126-138; Королева 1979: 639-645 и др.]. В крепости Кюхельбекер принужден был пользоваться случайной, главным образом журнальной, литературой. Все же он имеет возможность, хоть с опозданием и в ограниченном количестве, но знакомиться с литературными новинками, что для самого Кюхельбекера является необходимой частью жизни и деятельности поэта, художника. Кюхельбекер в своем

дневнике от 28 января 1832 года пишет: «Хотелось бы чем-нибудь просвежить душу, какою-нибудь литературною новинкою: это масло, которое необходимо время от времени подливать в лампаду Поэзии». Запись от 19 февраля 1834 года: «Прекратился для меня “Сын отечества”; признаюсь, что жаль: мне было бы приятно прочесть известия о том, что именно ныне делается в области нашей словесности... Но, кажется, меня хотя бы совершенно отделить от всего мало-мальски не старого: что делать? А, право, *для поэта не слишком хорошо повторять одни зады!*» [Кюхельбекер 1979: 90, 297-298]. С годами художественное чутье Кюхельбекера несколько не изменяется, он открыт для новой, молодой литературы. Потому Кюхельбекеру не оказались чуждыми и некоторые тенденции новой, реалистической эстетики, что проявилось, например, в положительной оценке им на страницах дневника произведений Пушкина, Гоголя, Лермонтова, статей Белинского<sup>1</sup>.

Вероятно, именно учетом реалистических открытий и обусловлены изменения в трактовке образа человека у Кюхельбекера-романтика. Представления о метафизической предзаданности наличия темного и светлого (по Шеллингу) начал в душе человека осложняется теперь осознанием неизбежности если не развития человеческой личности, то во всяком случае ее динамики в сторону одного из двух полярных начал. Это тоже своего рода эволюция, но осмысленная писателем в рамках романтического понимания человека.

У человека – «благородного и свободного создания» – всегда, считает Кюхельбекер, есть возможность выбора между добром и злом. «Бог ... устами заповедей и совести просто говорит человеку: “Перед тобою два пути: один ведет к свету, ко спасению, другой – к темноте и гибели; *выбирай!*”» – записывает Колонна в дневнике (550)<sup>2</sup>. Следовательно, человек сам выбирает себе дорогу. Именно этот второй путь («к темноте и гибели») и преодолевает главный герой во II части романа.

Появляющиеся еще в I части романа мотивы огня и предчувствия–предсказания (уже названные нами), а также прием «вещего» сна (с помощью которого художественно реализуется мотив предчувствия) во II части «Последнего Колонны» получают свое дальнейшее разви-

---

<sup>1</sup> См., напр., записи от 17 февраля 1832, 21 февраля 1832, 5 февраля 1841, 1 марта 1843, 19 мая 1843, 21 июля 1843, 8 августа 1843, 12 сентября 1843, 11 апреля 1844 и т.д. [Кюхельбекер 1979: 99-102, 395, 414, 415, 418 и т.д.]

<sup>2</sup> Здесь и далее цит. по: [Кюхельбекер 1979: 519-568] – с указанием страницы в тексте статьи.

тие.

Так, романтический мотив огня (горения, пламени) перетекает в мотив сгорания, уничтожения. В «Первой выписке из дневника» Колонна размышляет о «гордеце, пожелавшем владеть на мгновение Перуном». Однако его постигла горькая участь: «сам он, *весь опаленный*, был стремглав сброшен с неба в бездну ночи вечной» (550). Можно с уверенностью утверждать, что амбивалентная природа огня осознается и самим Колонной. Так, высокий пламень души героя перерождается в разрушающий все и вся огонь страсти<sup>1</sup>.

Даже творчество Колонны, как реализация потребности самовыражения необычайно богатой, одаренной натуры, как соответствующий ей вид духовной деятельности, оказывается непризнанным, поэтому «кипящие» в нем жизненные силы остаются без применения. Невостребованное (не только в Италии, но и в России), нецененное (или оцененное – что еще хуже – приживалкой в генеральском доме, титулярным советником или слугой) творчество не может удовлетворить взыскательную потребность Колонны в самореализации. И потому уделом его становится преступление и безумие.

Чрезвычайно важным в художественном мире романа становится акт сожжения Колонной, «совершенно преданным», по словам Пронского, «своему искусству», для одного только которого «он живет и дышит» (557), своей картины: «Я бросил в огонь свою гадкую картину. Когда холст стал корчиться и свертываться на пылающих углях, тогда там в камине образовалось *что-то похожее на горящий дом*» (565). Согласимся с Л.Г. Горбуновой, полагающей, что, «сожигая свою картину, изображающую убийство Каином Авеля, Колонна увидел прообраз своей мести чужому счастью» [Горбунова 1980: 93].

Одновременно с уничтожением Колонной своего творения происходит и саморазрушение героя (горение художника оборачивается его «сгоранием» – разрушением), отказ от возможности спасения, о котором он, несомненно, постоянно думал, занимаясь картиной. Об этом свидетельствует один из эскизов Колонны, изображающий «что-то очень похожее на старого капуцина, а с ним призрак прекрасного юноши», которые «оба ... хотят схватить Каина за поднятую уже с

---

<sup>1</sup> При разговоре о разрушительной стороне образа «огня душевного» нам представляется уместным вспомнить, что в более раннем произведении Кюхельбекера – «Ижорском» (1829) стихия огня (персонифицированные носители которой – Саламандр Знич и Демон огня) возникает, в первую очередь, как адская стихия, стремящаяся погубить героя, враждебная ему. См. об этом: [Горбунова 1980: 78-79].

палицей руку». Но им не дано было остановить Колонну-Каина, предотвратить «страшную катастрофу». В конце романа мы узнаем о злодеянии Колонны из полицейской хроники: «Прекрасный дом г-жи Пронской сгорел, а, к несчастью, в нем сделались жертвою пламени единственный ее сын, отставной гвардии ротмистр Пронский, и молодая ее невестка..., которые в этот самый день только что сочетались браком. Полиция схватила близ самого дома ... Ивана Колонну. Собственное его признание не оставляет никакого сомнения, что он был злоумышленным виновником этого страшного преступления. Кроме несчастных Пронских погибла крепостная их девка Настасья Кравченко; все прочие спасены». Так «корчащийся на пылающих углях» холст, напоминающий «горящий дом», действительно стал прообразом дома Пронских, ставшего «жертвою пламени».

Борение (разума и сердца, чести и страсти) раздирает душу героя, ввергая его в «ад со всеми ... фуриями, со всеми ... пытками в груди..., изнемогающей и раздавленной» (567). Поэтому, отказавшись от борьбы, от «жизни прошлой», Колонна испытывает что-то вроде облегчения: «Мне стало будто легче, когда сгорела картина» (565). С момента сожжения картины, в дневниковых записях Колонны постоянно звучат, повторяясь и варьируясь, слова: «Все кончено...». Иными словами, выбор сделан. Действительно же «все кончено» для Колонны лишь тогда, когда он от сожжения картины переходит к сожжению дома.

Не случайно на протяжении всей II части герой мучается гамлетовским вопросом, напрямую обращаясь к его создателю: «То be, Гуильельмо Шекспир, – to be or not to be?» (567), словно приобщая терзания своего «воспаленного» (пылающего) «безумием» ума к извечной трагедии Гамлета.

Если в I части романа на первый план выходит идея неумолимой силы рока и торжества фатума (вспомним чрезвычайно важное в смысловом отношении описание первой картины Колонны), то во II части герой Кюхельбекера оказывается перед дилеммой: личная воля или судьба.

Известно, что проблема свободной воли личности крайне интересовала Лермонтова – автора «Героя нашего времени». Образ его «героя времени» не может быть понят вне контекста философских исканий эпохи 30-х годов XIX века, актуализировавшей такие вопросы, как человек и судьба, человек и его назначение, цель и смысл человеческой жизни, возможность человеческой личности, свобода воли и необходимость [см. об этом, напр.: Михайлова 1941: 125-162; Эйхенбаум 1961: 221-288; Виноградов 1964: 210-231 и др.]. Так, Печорин мучи-

тельно размышляет над вопросами: «...Зачем я жил? для какой цели я родился?.. А верно она существовала, и верно было мне назначенье высокое ... Но я не угадал этого назначенья» [Лермонтов 1957: 321]. В «<Вадиме>» Лермонтова (1833-34) главный герой говорит: «...что может противустоять твердой воле человека? воля заключает в себе всю душу ... *воля есть нравственная сила каждого существа, свободное стремление к созданию или разрушению чего-нибудь*, отпечаток божества, творческая власть, которая из ничего созидает чудеса...» [Лермонтов 1957: 94]. Обожествление личной воли свойственно и Печорину: «Сам я больше не способен безумствовать под влиянием страсти; честолюбие у меня подавлено обстоятельствами, но оно проявилось в другом виде, ибо честолюбие есть не что иное, как жажда власти, а первое мое удовольствие – подчинять моей воле все, что меня окружает...» (294). Но стремление Печорина к свободе, которой он, по собственному признанию, так дорожит («Я готов на все жертвы, кроме этой; двадцать раз жизнь свою, даже честь поставлю на карту ... но свободы моей не продам»), в сущности, оборачивается самой большой трагедией героя: он попросту не знает, что с ней делать: «Отчего я так дорожу ею? что мне в ней?.. куда я себя так готовлю? чего я жду от будущего?.. Право, ровно ничего» (314).

Поисками ответов на те же философские вопросы занят и герой Кюхельбекера, мучительно переживающий необходимость совершить свой свободный выбор, ведущий к трагическим последствиям (в любом своем исходе) для самого Колонны.

Но, если для автора «Героя нашего времени» важен не столько «правильный» ответ, сколько «правильная» постановка вопроса и предлагаются («Фаталист») разные варианты его решения (в итоге же философский вопрос – свобода воли и предопределение, ставший центральным для лермонтовского романа, так и остается неразрешенным [см. об этом, напр.: Эйхенбаум 1959: 8-27; он же 1961: 221-288], что побуждает читателя к размышлениям), то Кюхельбекер, напротив, стремится дать четкий, определенный ответ, убедительно его обосновав.

Человеческие слабости и пороки, по убеждению В.К. Кюхельбекера, в самом человеке, а не предопределены свыше. Следовательно, не сила рока, не мудрость предопределения, а личная воля человека, утверждает писатель, вершат его судьбу: «Воля творит, производит, есть причина действий мыслящего существа» [Кюхельбекер 1979: 108].

Поскольку свобода воли в представлении Колонны – «драгоценнейшая принадлежность человека» (550), то предопределенность судьбы человеческой связана, по Кюхельбекеру, в первую очередь, с отсут-

ствием свободы выбора.

Но тогда возникает вопрос: как соотносится со свободой воли человека всякого рода «предчувствия, предзнаменования, сны вещие»?

В связи с тревожными размышлениями над вопросом о предзнаменованиях Джiovанни Колонны, пытающегося отогнать от себя сомнения, заставить себя не верить им (они «нисколько не предостережения» (551)), особым смыслом наполняется рассказанная героем философская легенда о человеке и его тени: «В мире вещественном, в мире пространства и размеров о необходимом следствии причины естественной, об явлении, неразлучном с каким-нибудь действием, уже ли кто спросит: к чему они? Бодро путник шагает по дороге, им избранной; позади светит вечернее солнце, и собственная тень предшествует путнику; люди стоят и смотрят или же и сами идут ему навстречу; все они видят тень огромную, фантастическую, предтечу, предвозвестницу того, кто близится, а между тем никому и в голову не приходит суетная мысль, будто тень – предостережение; еще менее кто скажет: “Если тень не предостережение, так к чему она?”. В этом безотчетном равнодушии, право, более мудрости, нежели в дерзкой пытливости того, кто спрашивает: “Если

Неизбежное приидет

И грозящее срзит,

к чему предзнаменования?”» (551). Постараемся понять смысл легенды, ее значение в раскрытии образа Колонны и место в художественной структуре романа.

В легенде разводятся сущность и кажимость. Что есть человек? Каков он на самом деле? Можно ли угадать (или разгадать) его по внешним проявлениям? Можно ли доверять тому, что кажется (видится), ведь иногда кажется больше, чем есть на самом деле? Как правильно оценить человека, не ошибиться, приняв «огромную» тень за истинную его суть? И всегда ли человек есть то, чем он сам себе кажется?

Юрий Пронский, описывая свой «мучительный» сон, также стремится убедить и себя, и Владимира Горича в том, что восприятие снов как вещих пророчеств нужно считать одним из суеверий: «Ко мне подходит молодой человек, которого я до тех пор не заметил, и предлагает мне плащ свой. Всматриваюсь – невольная дрожь пробежала по мне: это тот самый, кого я видел во сне; черты его слишком значительны, чтобы возможно было забыть их. <...> Подают плащ: и тот точно такой, какой был в страшную ночь на таинственном незнакомце. <...> ... объяснить этот случай не слишком трудно. Верно, уже раз и прежде сна наяву я видел живописца, хотя и не могу припомнить где. К тому же

здоровье мое, которое не совсем еще поправилось, раздражительность, мысли, занятые Надинькой, самое чтение Шиллерова романа – *вот те нити, из коих проказница фантазия соткала мучительный сон мой*» (520-521).

В таком случае предчувствия персонажей, высказывающих свое мнение о герое-протагонисте, и их предсказания есть лишь некое знание (иногда интуитивное – как в случае с Надеждой Горич) о тех «зародышах страсти», что, наряду с «высоким пламенем» души, составляют суть Колонны.

В связи с этим утверждением рассмотрим весьма значительный, с нашей точки зрения, в художественном мире романа образ – сумасшедшей крепостной девушки Пронских Анастасии Кравченко – в его отношении к образу главного героя.

По мнению Е.М. Пульхритудовой, Настя – «эпизодическое», но «чрезвычайно важное для понимания всего происходящего действующее лицо». В первую очередь потому, считает исследовательница, что благодаря этому образу в романе создается «социально-политический подтекст», который дает читателю ощутить «атмосферу всеобщего неблагополучия, неблагоустройства» после поражения декабристского восстания: «Никаких веских причин в современной жизни не нужно, чтобы судьба человека обернулась трагически. Жизнь сама ежеминутно порождает ситуации, приводящие героев к духовной или физической гибели. Смерть, гибель, безумие – это не удел одной лишь гениально одаренной личности в романе Кюхельбекера, это почти всеобщая участь» [Пульхритудова 1960: 130, 131].

Мы не можем согласиться с подобным социологическим прочтением образа Насти, ведущим к сужению, ограничению его смысла. Нам кажется, именно образ сумасшедшей – юродивой выводит нас на новый уровень философского осмысления и трагедии главного героя, и более глубокого понимания авторской позиции.

Настя – носитель иного (чем все остальные персонажи), специфического (необычного) со-знания, что, несомненно, обусловлено ее юродством: ее ум не такой, как у всех, не обременен никакими внешними условностями. В русской христианской традиции юродивые испокон веку «пользуются своей исключенностью из обычных связей, чтобы сказать ... ту правду, которую больше никто сказать не посмеет» [Аверинцев 1991: 60]. «Безумие Христа ради», безумие блаженных – одна из самых высших форм святости: «лишь сорвав с себя помертвелую кожу, обнажив свою душу перед смертью и любовью, возможно приобщиться к особым тайнам» [Клеман 1991: 159]. Потому Настя, будучи юродивой, стоит ближе всех к истине, к правде, к Богу. Ее зна-

ние – знание высшего порядка. Не случайно образ Насти возникает в письмах сразу нескольких героев. (Victor – письмо 3, Юрий Пронский – письмо 12, Глафира Ивановна Перепелицына – письмо 15), а также в дневнике самого Колонны («Первая выписка»). И отношение к ней тоже особое. Так, Victor, по всей видимости, дорожающий ее суждением, оговаривается: «У старой барыни, матушки ротмистра, в деревне сумасшедшая девка – Настя, по нашему Anastasie; сумасшедшая, да умнее многих умников: хотелось бы мне знать, что скажет она о нашем живописце» (526). Пронский, вероятно, также ощущает ее исключительность, словно статус сумасшедшей придает ей некую недосягаемую для обычного человека высоту: «Самая даже Настя» (547).

Кто же такая эта Настя, каковы причины ее сумасшествия? Зачем Кюхельбекеру понадобилось вводить в роман еще одного «безумного» героя?

Настя – талантливая, поэтически восприимчивая натура («У ней в самом деле необработанный, но прекрасный голос»), по рассказам Пронского, «сошла с ума, когда ее коханого сослала в Сибирь за убийство» (547). В черновом варианте романа Кюхельбекер писал: «Расскажу тебе малороссийскую быль; она покажет тебе, что такое их любовь» [Кюхельбекер 1979: 767]. Значит, ее так же, как и Колонну, сводит с ума «сила любви». Но это сумасшествие иного порядка, нежели безумие Колонны. Основным отличием, весьма существенным, на наш взгляд, становится принципиальная противоположность душевных состояний героев: рассудок Насти не выносит страдания, горя от непоправимого несчастья, но в душе разлада нет, «мучительные противоречия», терзающие Колонну, и свергающие его в «бездну ада», неведомы ей. А следовательно, несмотря на кажущееся сближение образов героев, нельзя уравнивать эти по существу совершенно разные типы сумасшествия: безумие Колонны и юродство Насти.

Образ крепостной, обладающей особым «тайным» знанием, напрямую связан с предчувствиями и предсказаниями в структуре романа. Кюхельбекер словно испытывает на состоятельность различные типы «предсказателей», носителей специфичного, не–обычного сознания: Агасвер, Настя, оставляя за каждым из них право на свою правду.

Если страшное пророчество Агасвера, предназначенное для одного Колонны, и было услышано только им, то незатейливые пророчества Насти, напротив, произносятся прилюдно, слышат их все. Однако никто, кроме Колонны, действительного адресата этих пророчеств, не прозревает их истинного смысла. И это несмотря на особое отношение всех присутствующих в доме г-жи Пронской к словам юродивой. На деле никто и не прислушивается к ним, не пытается проникнуть в суть

сказанного, считая все «блажью» «сумасшедшей девки».

Так, для Пронского песенка о «Соловейке» лишь «какой-то дикий бред» («В ней смысла не более, чем в сновидении», – простодушно полагает Пронский) (548). Однако он вносит в свое письмо целиком всю песню Насти, строфически оформляя ее как литературный текст:

1

По полям ли я ходила,  
У ручья сидела ль я,  
Белой ручкой я манила,  
Призывала соловья.

2

Соловью я говорила:  
«Соловей мой, соловей!  
Ветру выскажи кручину,  
Боль, тоску души моей!».

3

Ветер, ты метешь равнину,  
Пыль метешь с горы крутой:  
Замети мою кручину  
В край далекий и глухой!

4

Не черешни и не вишни  
И не груши там растут:  
Там растет и медь и золото,  
Там копают и куют.

5

Там и он, мой сокол ясный:  
В клетке мой сокол сидит,  
А кафтан на нем-то красный,  
А на ножках цепь бренчит.

6

*Долго я ждала певичку,  
Ту певичку – соловья...  
Приманила же я птичку:  
Вот послушалась меня!*

7

Ай, спасибо, соловейко!  
Прилетел, да и в мороз:  
*Душу, светик, обогрей-ка  
И возьми от наших слез;*

## 8

*Понеси ты их в гостинец,  
В память другу моему;  
Ведь шепнул же мне мизинец:  
Улететь тебе к нему!*<sup>1</sup> (548)

Колонна, находящийся в состоянии не совершенного еще выбора, иначе, чем Пронский, воспринимает песню Настя, о чем свидетельствует последовавший за «переводом» песни разговор друзей: «Кое-как я [Пронский – Е.Ш.], однако, успел растолковать ему [Колонне – Е.Ш.], что она хочет сказать, да и прибавил, смеючись: “Умна же наша Настя! Посылает тебя к Нерчинским рудникам на край света! Если бы ты был хоть пейзажистом... там, говорят, бесподобные виды... а то что тебе делать в Сибири?”. Колонна угрюмо спросил: “Amorato ее разве был пейзажистом?” – вышел и заперся на целый день» (548). Очевидно, именно странная, не соответствующая, с точки зрения Пронского, содержанию песни реакция Колонны заставила Пронского полностью воспроизвести текст. Добрый, любящий Колонну как брата, Пронский не в состоянии прозреть истинной причины «угрюмости» своего друга. Его искреннее непонимание вызывает поведение Колонны, противоречащее, в представлении Пронского, убеждениям человека «светского, просвещенного»: «... Карпов уверяет, что Колонна носит власяницу; а я сам, *сам*, собственными глазами как-то однажды видел у него плетку с иглами, точь-в-точь такую, какою себя бичуют ... иноки. И он точно бичует себя: да! он бичевал себя в ночь после Настиной песни; на полу перед его распятием нашли капли крови»<sup>2</sup> (548). Между тем «власяница» и «плетка с иглами», поразившие Пронского («я *сам, сам, собственными глазами ... видел*»), в первую очередь, свидетельствуют о том, какими героическими усилиями старается Колонна обуздать себя («точь-в-точь» как «инок»), усмирить свой гордый дух, свою страстную натуру («он бичевал себя *в ночь после Настиной песни*; на полу перед его распятием нашли капли крови»).

Чрезвычайно важно, что Настя не просто поет свою песню Колонне в благодарность за чудесную музыку, как то представляется Пронскому: «Малороссияне, особенно простолюдины, любят и понимают музыку: вот почему мой приятель своими заунывными фантазиями успел привлечь к себе сердца всей нашей дворни, особенно женщин и девушек. <...> Вот он перестал играть ... <...> Вдруг Настя вскочила, схватила его за руку, поцеловала ее и шепнула, что и она хочет про-

<sup>1</sup> Курсив наш. – Е.Ш.

<sup>2</sup> Выделено автором. – Е.Ш.

петь ему песню» (547). Именно Колонне она адресует свою песню.

И хотя Настя прямо не называет Колонну «соловейкой», в сознании самого героя происходит это совмещение: «Настя воображает, что *я непременно и скоро увижусь с ее amorato*. С некоторого времени она стала необыкновенно прилежною и беспрестанно что-то шьет и кроит из лоскутьев ... “Для него! для него! – шепчет она. – Для бедного моего Пётруша! *Соловейко торопится*: надобно шить и в праздники, не то улетит, не возьмет с собою Пётрушу моих подарочков!”» (553). Уверенность Насти в неизбежности скорой встречи Колонны с ее женихом, находящимся на каторге за убийство, не вызывает у самого Колонны ни удивления, ни негодования. Только «в груди восстают голоса убийственных предчувствий и темных ужасов» (553), которым так противится герой, «обуреваемый страстями» и оттого постепенно впадающий в безумие.

Словно предчувствуя торжество «темного» начала в Колонне (когда сам герой, не сумевший умерить душевные порывы, еще борется с возникающими уже преступными мыслями), Настя вещает свои мрачные пророчества, смысл которых окружающие ее персонажи не постигают, хотя и невольно запоминают. Глафира Ивановна Перепелицына, рассказывая *cousine* о готовящейся свадьбе Пронского и сопутствующих ей святочных развлечениях, включает в повествование прямую речь «сумасшедшей Настюшки» (письмо 15): «Свадьба, – говорит она [Настя – Е.Ш.], – свадьбушка на славу; будет тут и люминация. На свадьбу-то уж даром, взяли бы Настюшку с собой хоть на *люминацию!* студено Настюнке: *погреться хочет!*»(558). (Напомним, что именно «девка Настасья Кравченко», единственная из всех находящихся в доме, сгорит вместе с «несчастливыми Пронскими» – «все прочие спасены».) И хотя Глафира Ивановна по поводу Настиних слов пишет: «... такой вздор, что и разобрать трудно...», – тем не менее, ощущение тревоги, словно витающей в воздухе, испытывают все («... мы что-то все смотрим не по-свадебному...», – замечает «маиорская дочь»). Ранее обращенная к «соловейке» просьба девушки «*обогреть душу*» (то есть просьба, в первую очередь, как будто бы о душевном участии), теперь начинает звучать в тексте романа совершенно иначе: «темный» смысл Настиной фразы «*погреться хочет*» неожиданно сопрягается с последними словами безумного Колонны: «А уж меня никто не разуврит, чтобы нельзя было и в русский мороз *согреться* при хорошеньком пожаре...» (568). Так, прелевская Кассандра-Настя выражает это общее (еще пока неясное) всем настроение, пророчествуя: «свадьбушка» – «люминация» (пожар).

Нам представляется возможной аналогия Настя – Кассандра,

поскольку сам Кюхельбекер в связи с размышлением Колонны о проблеме соотношения предопределенности и предзнаменований дважды вводит в текст романа прямую цитату из «Кассандры» Жуковского<sup>1</sup>. Колонна, цитируя текст «Кассандры» Жуковского, каждый раз словно стремится опровергнуть мысль о пророческой силе предзнаменований и пытается уверить себя в обратном: «Предчувствия, предзнаменования, сны вещи нисколько не предостережения». «Предзнаменования – просто тени мира духовного: они отбрасываются в поле, в дорогу времени событиями, из века предопределенными, а потому неизбежными» (551). Однако человек, убежден Колонна, «свободен ... не раб предопределения» (564), потому он способен бороться с судьбой, более того – вершить свою судьбу. Соответственно, «тени мира духовного» лишь отражают уже существующие, но скрытые (непроявленные) до времени «наклонности», «зачатки страсти» в душе человека.

Как известно, Кассандра обладала даром предвидеть несчастья, но страшным предсказаниям ее никто не верил. Героиня Жуковского заранее оплакивает свою трагическую участь, но не пытается ее избежать:

Все предчувствуя и зная,  
В страшный путь иду сама [Жуковский 1980: 16].

В то же время Кассандра-Настя у Кюхельбекера иная: она видит в предугадываемой гибели избавление от страдания, вызванного разлукой с любимым, и всем своим существом стремится к нему.

«Бредовые», с точки зрения окружающих (но не Колонны), предсказания прелевской Кассандры, оказавшиеся на деле пророческими, есть следствие некоего высшего знания, обусловленного спецификой ее больного сознания: она одна будто радуется разыгравшейся в душе Колонны трагедии – поражению «высоких порывов». «Одна из самых ревностных его почитательниц», она «боится, чтоб ему не помешали» (547), поскольку смерть, которую несет разрушительное начало в Колонне, для нее, Насти, – избавление от участи, которой она не заслужила. Вместе с тем «освобождение» Насти подчеркивает принципиальную невозможность оправдания, прощения «зверского неистовст-

---

<sup>1</sup> Следует отметить, что еще в 1822-1823 гг. В.К. Кюхельбекер работал над созданием собственной поэмы «Кассандра», посвятив ее В.А. Жуковскому и Байрону. Н.М. Романов полагает, что «в сюжетном плане» поэма Кюхельбекера является «продолжением баллады Жуковского» и написана под ее «несомненным влиянием» [Романов 1989: 524].

ва» Колонны. Сумасшествие главного героя – прежде всего, саморазрушение личности. Жизнь в безумии, по Кюхельбекеру, – наказание, кара, крест, который герой, пошедший на поводу своих «страстей», обречен нести. А потому Настя должна быть освобождена от безвинного страдания, хотя бы ценой смерти. И в этом разграничении двух типов сумасшествия, в первую очередь, проявляется совершенно определенная авторская оценка – осуждение героя-индивидуалиста.

### ЛИТЕРАТУРА

*Аверинцев С.С.* Крещение Руси и путь русской культуры // Русское зарубежье в год тысячелетия крещения Руси. М. : Столица, 1991. С. 52-60.

*Виноградов И.И.* Философский роман М.Ю. Лермонтова // Новый мир. 1964. № 30. С. 210-231.

*Горбунова Л.Г.* Проблема народности в литературно-теоретической концепции Кюхельбекера // Фольклор народов РСФСР. Уфа, 1980. Вып. 7. С. 114-128.

*Жуковский В.А.* Кассандра // Жуковский, В. А. Сочинения : в 3 т. М. : Худож. лит., 1980. Т. 2. С. 16.

*Клеман О.* Вопросы о человеке // Русское зарубежье в год тысячелетия крещения Руси. С. 149-161.

*Королева Н.В., Рак В.Д.* Личность и литературная позиция Кюхельбекера // Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л. : Наука, 1979. С. 639-645.

*Купрянова Е.Н.* А. С. Пушкин // История русской литературы : в 4 т. Л. : Наука, 1980. Т. 2. С.235-323.

*Кюхельбекер Д.И.* Письмо Ю.В. Косовой // Поэты-декабристы в воспоминаниях современников : в 2 т. М. : Худож. лит., 1980. Т. 2. С. 309.

*Кюхельбекер В.К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л. : Наука, 1979.

*Лермонтов М.Ю.* Собр. соч. : в 6 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1957. Т. 6.

*Макогоненко Г.П.* Роман А. С. Пушкина. «Евгений Онегин». Л. : Наука, 1963.

*Михайлова Е.Н.* Идея личности у Лермонтова и особенности ее художественного воплощения // Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова: Исследования материалы. М. : Худож. лит., 1941. С. 125-162.

*Пульхридова Е.М.* «Лермонтовский элемент» в романе В. К. Кюхельбекера «Последний Колонна» // Филологические науки. 1960. № 2. С. 126-138.

*Романов Н.М.* Комментарии // Кюхельбекер В.К. Сочинения. Л. : Худож. лит., 1989. С. 518-532.

*Семенко И.* Эволюция Онегина (к спорам о пушкинском романе) // Русская литература. 1960. № 2. С. 111-128.

*Фохт У.* Пути русского реализма. М. : Сов. писатель, 1963. 88-148.

*Эйхенбаум Б.М.* Герой нашего времени // Эйхенбаум Б.М. Статьи о Лермонтове. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1961. С. 221-288.

*Эйхенбаум Б.М.* О смысловой основе «Героя нашего времени» // Русская литература. 1959. № 3. С. 8-27.

Е.В. ЮФЕРЕВА

*(Запорожский национальный технический университет,  
г. Запорожье, Украина)*

УДК 821.161.1-1(Григорьев Ап.)  
ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,445

## **ЕЩЕ РАЗ О ПРОБЛЕМЕ «ИСКРЕННОСТИ» В ПОЭЗИИ (К ИНТЕРПРЕТАЦИИ «ДНЕВНИКА ЛЮБВИ И МОЛИТВЫ» АП. ГРИГОРЬЕВА)**

**Аннотация.** В статье предпринимается попытка интерпретации произведения Ап. Григорьева «Дневник любви и молитвы». Несмотря на то, что текст неоднократно попадал в поле зрения литературоведов, его некоторые поэтологические особенности не были раскрыты. Автор рассматривает специфику жанрово-стилевой организации цикла с точки зрения «искренности» как художественной программы, а также эстетического приоритета поэзии второй половины XIX века.

**Ключевые слова:** нарратив, поэтический дневник, лирика, жанр, перформатив, искренность.

Исследование поэтического дневника в свете жанрообразовательных тенденций приводит к парадоксальному результату: вместо обнаружения типологических сходжений четче прорисовывается как раз противоположное – то, что уводит от фиксированных структур, стандартов выражения мысли. Представление о «единственности», «разности» поэтического высказывания, порожденное колоссальным внутренним напряжением художника слова, полагается в основу жанрового развоплощения или внежанровости поэтической системы, – тезис, который в последнее время уточняется и нередко оспаривается. В этом ключе построены наши размышления о дневнике в стихах – периферийном, но значимом явлении русской поэзии второй половины XIX века.

Зыбкость «искренности» как категории литературоведения обусловливается ее связанностью с оценочными суждениями. Особенно же это касается русской литературы второй половины XIX века, для которой представление об «искренности» отягощено «утилитаристскими» коннотациями. В современной гуманитаристике в эпистемологическую раму рассмотрения искренности включаются такие базовые оппозиции как: ложь/правда, искусственный/подлинный, литература/жизнь (И. Коломб, Л. Триллин, М. Фуко). Важное замечание, точнее определяющее философско-культурологический контекст явления, делает Б. Гройс в эссе о феноменологии откровенности. Во-первых,

культуролог снимает ракурс видения искренности в направлении этической императивности, в центре которой оказывается значение «внутреннего отношения к самому себе» [Гройс 2006: 57]. Так открывается доступ к ее описанию не в этической, а эстетической плоскости. Во-вторых, устанавливает иную оппозицию: «другим» откровенности является не ложь, а рутинность и автоматизм, – наблюдение, которое, как увидим ниже, проявится в ряде суждений об этом предмете в литературе. Значит, смежным понятием искренности вне этического ее видения становятся оригинальность.

Несмотря на общеизвестные сомнения в верификации правдивости внутренних состояний человека, искренность как проблема искусства завоевывает более прочные позиции. Легко прослеживаются основные векторы исследований в поэзии, среди которых приоритет традиционно получает соотнесение поэтического и автобиографического (авторского) дискурса, но также заметно продвинулись конструктивистские подходы: риторические аспекты в передаче искренности, культурно-историческая вариативность репрезентации искренности. Разбирая первый случай – зависимость возникновения ощущения искренности лирического «я» от автобиографического контекста, – мы сталкиваемся с утверждением принципиальной несвязности искренности в поэзии и экстралитературных обстоятельств и фактов. В основание этого представления положена мысль об обеднении содержания литературы биографическими схемами. Иначе говоря, самодостаточность поэзии, а также искренность, согласно автору одной из работ по этой проблеме, «ориентирована не на биографические или психологические источники поэзии, но на воссоздание поэтических эффектов искренности, часто неосознанных результатов самовыражения как обязательства поэзии» [Forbes 2004: 15].

Продолжение темы «эффектов искренности» обнаруживается в работе Р. Хорват с симптоматичным заглавием «Вопрос не в том “зачем”, но как»: исповедальная поэзия и самоконструирование», в которой направление авторского самовыражения трактуется уже немного в другом ключе. Книга открывается размышлениями о трансформациях эстетической дистанции между автором и поэтическим субъектом. Симптоматично, что существующее «Я» не представляется исследователю целью отображения в поэзии, как, впрочем, акт отображения в целом. Используя концепт перформативности высказывания, Р. Хорват подчеркивает стремление «исповедального нарратива» к воссозданию нового «Я» [Horgvath 2005: 10].

В историко-литературном плане, согласно исследованиям В. Сапожкова, закладка стилизованных констант «искренности» в русской лите-

ратуре происходит к концу второй половины XIX в. Литературовед полагает, что родоначальником «искренного творчества» является С. Надсон [Сапожков 1999: 471]. Однако еще в середине XIX в. вокруг проблемы искренности и литературы возникает полемика, приобретающая особую остроту на страницах журналов «Москвитянин» и «Современник». «Если “Современник” понимал под ней максимальное участие личности автора в творческом процессе и отражение ее в произведении (субъективность), то “Москвитянин”, напротив, ратовал за поэтическую объективность [Вдовин 2011: 118]. Очевидные поиски точек пересечения искренности и художественности, которые направлены на усиление позиций эстетического начала личностного самовыражения. В результате вырабатывается понимание литературы как особой реальности.

Суждения об искренности, во многом близкие программе «Москвитянина», Ап. Григорьев высказывает в статье «О правде и искренности в искусстве», увидавшей свет 1856 г. «Искусство признает своими откровения мира души человеческой, как бы болезненны и односторонни они ни были, лишь бы были искренни, как, например, стихотворения Огарева» [Григорьев 1980: 109]. Но само искреннее не может быть внушено исключительно личными отношениями: оно не только субъективно, но связано с общей идеей, состоянием. Например, «правда» в творчестве поэта Дж. Байрона вырастает в искренности, «то есть правде казни, обращаемой им на себя как на носящего в себе разложение казнимой жизни» [Григорьев 1980: 103]. Это положение ярко характеризует и специфику мышления Григорьева-критика, и его особый взгляд на «поэтическую искренность», который отразится в собственном творчестве, невзирая на то, что позднее, в статье «Искусство и нравственность» он раскритикует прежние воззрения.

Б. Егоров, анализируя творчество Ап. Григорьева, объяснял особенности лирической «дневниковости», исповедальности поэта так: «Большинство стихотворений поэта – как бы маленькие дневники и исповеди, а циклы стихотворений представляют собой своеобразные сюжетные эпизоды из реальной жизни автора, вплоть до прямой имитации ежедневных записей: таков цикл “Дневник любви и молитвы” (“имитация”, потому что – сразу же оговоримся – не следует полностью отождествлять художественные произведения даже такого субъективного писателя, как Григорьев, с реальной биографией художника)» [Егоров 1980: 387]. Согласимся с исследователем: суть субъективности не исчерпывается биографизмом. Но и «исповедальность» как доминантный признак, априорно принимаемый в большинстве работ о поэтическом творчестве Ап. Григорьева, требует исследова-

тельской рефлексии.

«Дневник любви и молитвы» относится к раннему творчеству поэта, к началу 50-х гг. «Все – в чувстве», но оно не подвластно названию, – постулируется в эпиграфе. Романтическая программная идея, которая в этом цикле подвергнется испытаниям. Ап. Григорьев выдвигает иное направление раскрытия «внутреннего человека», которое мы попытаемся представить.

Обратим внимание на датировку, вошедшую в заголовочный комплекс: «*марта 25, 18...*», – вряд ли она призвана заинтриговать читателя недосказанностью, скорее дать посыл к выходу за личностный документальный контекст к художественно претворенным событиям. Произведение характеризуется временной сжатостью (25-28 марта), но автору удастся разомкнуть границы поэтического дня. Поэтому 25 марта – это «настоящее», в котором контурно обозначен и вмещен широкий ретроспективный план: детство, отрочество и юность героя. Вместе с тем, хронологическое устройство первой части цикла целено, опирается на ось центрального события, вокруг которого разворачиваются «свитки» воспоминаний. Вторая часть – более «интенсивна», центробежна, но и дробна. Датировка проявляется несколько раз, фрагментируя сюжетный ход. Разнятся и условные адресаты, а также формы субъектной и темпоральной организации. Сюжетно-композиционный рисунок цикла четок: от разлитого по всей первой части мотива «вновь», жажды перемен до переломного чувства примиренности, возвращения душевной полноты, и восхождения к новым противоречиям.

Важная роль в сюжетостроении цикла принадлежит «дневниковой» мотивировке первой части: события уложены в перспективу одного дневникового дня (25 марта), и все в равной степени предстоят воспоминаниями. Интересны особенности проявления дневниковости. Характер поэтического воплощения «дневникового» замысла оголяет участки окончательной истории, в которых вступает в силу «время письма» [Подорога 1996: 95] – то, что позволяет осмыслить, продумать вариант, прокомментировать, взять в скобки припоминаемое, – мета-авторереферентные знаки дневника, запечатленные в структуре именно первой части.

В показе внутренней жизни, согласно романтическим установкам, предельно заострено переживание охлаждения, разочарованности. В «Дневнике любви и молитвы» еще не проявилась обнажающая чувства лирического героя событийная конкретика, нюансировка переживаний, – отличающий признак поздних поэм Ап. Григорьева, – но поиски расширения возможностей в тех литературных пределах, культурных

координатах, в которых создается текст, уже прослеживаются. Цикл «Дневник любви и молитвы» – это «история»: разворачиваются события, которые наблюдает лирический герой, но не сама внутренняя жизнь. «Минимальным условием реализации истории является избрания изменения по крайней мере одного состояния» [Шмид 2010: 14]. Именно этого изменения так ждет лирический герой. Оно, по сути, станет центральным и переломным событием произведения.

Нарративная модальность первой части приближает цикл к поэме. Очерчиваются два параллельных ряда событий: внешний (церковная служба, толпа, молящаяся «она», – события, для которых лирический герой выступает в качестве свидетеля, очевидца) и внутренний (воспоминания, в которых он сам себе представляется кем-то иным). «Воспоминания свиток» несет с собой, конечно, ассоциации с пушкинским текстом и своеобразное отталкивание от него. Герой Ап. Григорьева прерывает чтение и закрывает свиток, сдерживая исповедальное напряжение. Мотив воспоминания и прошлого как свитка прочитывается не только как аллюзия, но и как прием остранения. Герой открывает страницы и читает «прошлое». Прошлое оказывается изжитой литературной фразой, а жизнь – обманом: «И снова видел я – и мраморные плечи, / И ножку легкую, и девственную грудь, / И снова слышал я пленительные речи...» [Григорьев 1990: 81]. Мотив свитка созвучен с мотивом книги, его своеобразной интерпретацией в свете темы искренности. Книга – источник «мыслей напрокат», причина скуки, преграда к непосредственному и живому восприятию действительности. Об этом пятое стихотворение первой части цикла. Ценность не рационального, «бездумного» восприятия мира артикулируется и в следующей части цикла.

Совершенно иной речевой строй соответствует «настоящему» темпоральному плану: интонации разговорности, замедленность темпа, ритмическое «провисание», повествовательность. Скучно, лень. Здесь нарушается анафорическая монотонность стихового ряда. Начинаясь с союза «и», в напевном подхвате, стих сообщается с ситуацией ритуала, но и передает архаичность, удаляющую от внутренней речи субъекта, – ощущение, что вся эта ситуация обтекаемо взята под контроль внешней ритуализированной, наиндивидуальной обстановкой.

В «Дневнике любви и молитвы» тема искренности возникает открыто. Вся первая часть цикла разворачивается на фоне церковной службы. Скепсис, недоверие к чужой молитве сростается с образом романтического разочарования: «И, ко всему святому равнодушный, / Над верою толпы, живой и простодушной, / В душе, как демон, злобно хохотал» [Григорьев 1990: 80]. Пламенность молитвы лирической ге-

роини, конечно, вызывает усмешку: «И от души ли было то моление или расчет кокетства?» [Григорьев 1990: 80]. Искренность молитвы под сомнением потому, что не доступна лирическому герою. В контексте романтической раздвоенности эта неспособность воспринимается им самим как духовный изъян, что отчетливо выражено в воспоминании об отце, его «святой мольбе» и утрате связи с собой прежним. Идея произведения созвучна теоретическим взглядам Ап. Григорьева: согласие, отзывчивость внутреннего мира на импульсы и события окружающего, единство частного и общего составляют основу внутреннего единства, а значит, искреннего переживания. Возобновление, возвращение к состоянию «приобщенности» – суть первой части. Примирение – мотив, делящий цикл на две части, переворачивающий бытийные антиномии.

Во второй части цикла тема искренности звучит иначе. Акцент не на притворстве, напротив: «Я не ведаю искусства / В груди прекрасное таить, / Простите мой невольный трепет, / Восторга страсти полный взгляд, / Смятение и странный лепет» [Григорьев 1990: 84]. Скуке, духовной инертности противопоставлены бессонницы, мечтания, стремления. Пассивное присутствие сменяется действием. Только теперь душевная, внутренняя жизнь становится возможной, а ее выражение – явным. Пробуждение влечет радикальное изменение форм поэтического высказывания. Внутренний монолог второй части выступает в совершенно ином качестве. Можно сказать, что лирический герой приближается к своему «я». Темпоральная, а также психологическая дистанция между повествующей инстанцией и действующим персонажем, характерная для первой части, преодолевается в совпадении временной перспективы. Значит, произошло изменение, событие свершилось. Смысловые трансформации вызывают разряжение сюжетной плотности, видоизменение временного протекания, снижение роли нарративных структур, и, соответственно, смену модусных признаков текста.

В «Дневнике любви и молитвы» происходит преобразование принципа показа события внутренней жизни через столкновение различных форм речи. Сравним: первая часть (и думать стал, увидел я, и вспомнил я, и проклял я, и снова слышал я [Григорьев 1990: 79-83]) и вторая (теперь склоняюсь, тоской стремлюсь, брожу я, простите мне, не смейся, прощайте [Григорьев 1990: 83-84]). Последовательные, от-refлектированные, кажущиеся отлитыми в четкие формулы из-за нарочитости параллелизмов действия – в первом случае; и заклинаящие, умоляющие, передающие высокий уровень эмоционального напряжения – во втором. Во второй части произведении не проговаривается,

какой именно акт совершается, но ясно он демонстрируется. Приведенная характеристика принадлежит перформативным высказываниям – концепции Дж. Остина [Остин 2006: 335].

Сегодня изучение перформативности значительно продвинулось. Коснулось и лирики, в частности, в работах В. Тюпы. «Этот термин привычно применим к лирике как культурно-конвенциональной манифестации автокоммуникативности (адекватно протекающей в недискурсивных формах внутренней речи). Будучи вербализованным актом мышления, высказыванием, разворачивающим в дискурсивной форме адискурсивные процессы сознания, перформатив с субъектной интенцией имплицитно содержит в себе вопрос, на который отвечает, или даже сводится к вопрошанию» [Тюпа 1981]. В работе о жанровом генезисе лирики ученый неоднократно проводит параллель между перформативным высказыванием, лирическим словом и дневником: «Лирическое слово – в отличие от слова эпического – это автокоммуникативное слово, аналогичное слову дневника. Особенности своего синтаксиса и семантики оно до известной степени близко к структурам недискурсивной внутренней речи <...> Но в противоположность дневниковому дискурсу дискурс лирический обращен к другим, к их внутренней речи – подобно тому, как танцор, выходя в круг, своими телодвижениями приглашает окружающих присоединиться к его воодушевлению. Здесь автокоммуникативное слово функционирует как гетерокоммуникативное (суггестивное)» [Тюпа 2012: 13]. Диалогизация автокоммуникативного дневникового слова способствует приобретению лирического статуса. В лирике же перформатив служит «автопрезентацией субъекта речевых действий» [Тюпа 2012: 11].

Апеллятивность и автокоммуникативность как признаки перформативности упираются и преграждаются условностью художественной лирики, – справедливо утверждает В. Тюпа. Но именно такой эффект пытается художественно смоделировать Ап. Григорьев в своем «Дневнике...». С этой целью он решительно отказывается от риторических средств недоговоренности и умолчания, актуализируя вербальную полноту переживания. Лирический герой апеллирует к различным условным адресатам: к Богу, к «ней», к «своему другому». Его обращения охватывают различную тональность (молитвы, просьбы, клятвы, признания), но не вызывают ощущения спонтанности. Неоднократные повторы перформативных заклинаний сообщают эмоциональную возбужденность, особую экспрессивность лиризму, который исследователи часто характеризуют как исповедальный, но мы находим более подходящим определение «волевой» жанр – образование пороговой архитектоники, предложенное В. Тюпой.

«Просчитанность» шахматной композиции лирических событий: последовательность апеллятивной и медитативной направленности, обращения к героине и погружения в себя, внешних действий (блуждания под окном) и внутренних процессов, – нужно рассматривать в качестве проявления созидательной активности автора в воссоздании внутреннего опыта. То, что автор цикла не вуалирует эстетическую форму свидетельствует о том, что он осознает степень участия литературных средств в передаче эффектов искренности и не полагается на убедительность лирического признания, исповедального слова.

Ап. Григорьев совмещает два способа показа внутренней жизни лирического субъекта, чтобы передать динамику его самоопределения и избежать прямой манифестации или названия чувства. Так, если новый день, 28 марта (стихотворение 2), открывается преодолением сомнения и гордости, совершением молитвы и предвкушением, надеждой, то вскоре, уже в 5 стихотворении, ощущение «счастья быть бездумным» постепенно оставляет лирического субъекта, возвращая его к размышлению и зарождению нового внутреннего конфликта. Иными словами, передается переход от события эмоционального единения к его разрушению и возобновления дистанцированности.

Итак, какой представляется «искренность» и как она воплощена в «Дневнике любви и молитвы»? Прежде всего, «искренность» отрешена от рефлексии (возвращаемся к эпиграфу – «все в чувстве»). В самом тексте она осмыслена как идеал для лирического субъекта, достижение которого стоит ему больших внутренних усилий. В утверждении искренности лирического героя задействуется сложный механизм. В сравнительно небольшом цикле автор объединяет различные векторы поэтического высказывания, различные жанровые модусы, сопрягает противоположные коммуникативные принципы художественной речи. Ап. Григорьев решительно отсекает традиционные поэтические ходы в решении творческой задачи воплощения искренности. Функция художественного завершения принадлежит форме дневника, но не в сиюминутности и спонтанности, но, скорее, нестабильности, «изломанности» линии раскрытия образа внутреннего переживания.

#### ЛИТЕРАТУРА

*Вдовин А.* Концепт «глава литературы» в русской критике 1830 – 1860-х гг.: дис.... докт. философии. Тарту, 2011.

*Григорьев Ап.* Сочинения : в 2 т. М. : Худож. лит., 1990. Т.1.

*Гройс Б.* Под подозрением. Феноменология медиа. М. : Худож. журнал, 2006.

*Егоров Б.Ф.* Художественная проза Ап. Григорьева // Григорьев А. Вос-

поминания. Л. : Наука, 1980. С. 337-387.

*Остин Дж.* Три способа пролить чернила. Философские работы. СПб. : Алетейя ; Изд-во СПб-го ун-та, 2006.

*Подорога В.* Двойное время // Феноменология искусства. М. : ИФ РАН, 1996. С. 92-95.

*Сапожков С.В.* Русская поэзия 1880-1890-х годов в свете системного анализа : От С.Я. Надсона к К.К. Случевскому, течения, кружки, стили: дис. ... докт. филол.наук. М., 1999.

*Тюпа В.И.* Генеалогия лирических жанров // Известия Южного Федерального ун-та. Филологические науки. 2012. № 4. С. 10-16.

*Тюпа В.И.* Нарратив и другие регистры говорения // Narratorium: междисциплинарный журнал. [Электронный ресурс]. URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027584> (дата последнего обращения 23.12.2013).

*Шмид В.* Событийность, субъект и контекст // Событие и событийность : сб. ст. М. : Изд-во Кулагиной – Intrada, 2010. С. 6-17.

*Forbes D.* Sincerity's Shadow: Self-Consciousness in British Romantic and Mid-Twentieth Century American Poetry. Cambridge, MA : Harvard University Press, 2004.

*Horvath R.* Never Asking why Built – Only Asking which Tools: Confessional Poetry and the Construction of the Self. Budapest : Academiai Kiado, 2005.

И.А. СЕМУХИНА

*(Уральский государственный педагогический университет,  
г. Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1-31(Тургенев И.С.)  
ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,44

## **«УБИТЫЕ НАСМЕРТЬ НЕ МЕЧУТСЯ...»: ВНУТРЕННЕЕ СЛОВО ДУХОВНО РАСКОЛОТОЙ ЛИЧНОСТИ В ПОЗДНЕЙ РОМАНИСТИКЕ И.С. ТУРГЕНЕВА («ДЫМ»)**

**Аннотация.** В статье рассматривается проблема изменения психологических принципов изображения человека в поздних романах Тургенева. Активное использование внутреннего слова героя с целью непосредственного изображения его сознания приводит к смещениям в повествовательной структуре романа, где расширение субъектной сферы персонажа значительно теснит субъектную зону автора. Новый тип романного героя (духовно расколота личность) обусловил выбор писателем новых приемов психологического анализа, в частности, обращение к исповедальным формам раскрытия внутреннего мира, различным способам диалогизации внутренней речи, позволяющим раскрыть нравственно-психологическую раздвоенность, надрывы в самосознании, метания личности кризисной пореформенной эпохи.

**Ключевые слова:** литературоведение, И.С. Тургенев, роман, «Дым», психологизм, повествование, внутренняя речь.

В современном тургенеvedении сформировалось достаточно устойчивое представление об очевидных изменениях формы двух последних романов писателя – «Дым» (1867) и «Новь» (1877). При этом понимание структурных изменений поздней романистики Тургенева сложилось далеко не сразу, двигаясь от крайней точки зрения – о «падении романного творчества Тургенева», «распаде жанра» тургеневского «культурно-исторического» романа [Пумпянский 2000] – к осмыслению его «новых идейно-художественных принципов» [Муратов 1972: 5].

Поиски Тургеневым-романистом новых форм художественного изображения вливаются в общую тенденцию развития «социально-психологического» романа пореформенного времени – познать человека, пользуясь выражением Л.Я. Гинзбург, «во всем впервые открывшемся многообразии его обусловленности». Понимание того, что «в сознании не только плохого, но и хорошего человека проносится множество неупорядоченных побуждений» (эгоизма, корысти, недоброжелательства и т.д.), обусловило усложнение психологического анализа. «Этический статус» романа изменило «изображение изнутри», когда

добро и зло уже не могло быть представлено в их чистом виде [Гинзбург 1977: 407-408]. Поэтому Г.Б. Курляндская увидела своеобразие «Дыма» и «Нови», прежде всего, именно в проявлении «новых способов психологического изображения в связи с обострением интереса к противоречивой сложности человека», усложнившимися обстоятельствами исторической жизни. В частности, исследователь замечает, что Тургенев «с наибольшей полнотой приблизился к воспроизведению внутренних непосредственных процессов сознания персонажей» [Курляндская 1972: 218-219].

Появление «необычайно мощных» для романа Тургенева пластов психологического анализа В.М. Маркович заметил уже в «Накануне», где посредством дневника Елены «изменяется традиционное для тургеневского романа смысловое соотношение между динамикой событийной и динамикой психологической» [Маркович 1982: 171-172]. Но отметим при этом, что используемые романистом наряду с доминирующими приемами «тайного» психологизма фрагменты внутренней речи героев в «Накануне» носят пока одноплановый характер. Последующее углубление психологического анализа приводит Тургенева-романиста не только к широкому использованию внутренней речи, но и значительному ее усложнению.

Активное использование внутренних монологов героев, а также общий процесс «вытеснения из повествования прямых форм выражения авторского начала, в какой бы форме оно не проявлялось», вызвало в русской литературе XIX века, как отмечает Н.А. Кожевникова, не только активизацию прямой речи, но и интенсивное развитие несобственно-прямой речи, роль которой в этой позиции заметно возрастает [Кожевникова 1994: 133, 161]. Во второй половине 1860-х годов Тургенев один из первых отразил в своем романном творчестве эту тенденцию.

Как никогда раньше приблизившись к непосредственному изображению сознания героя, Тургенев в «Дыме» избирает внутреннюю речь ведущим средством психологического анализа человека пореформенной эпохи, воплощенного в кризисный момент своей жизни. Активное использование внутреннего слова героя не могло не повлиять на повествовательную структуру романного целого. Ориентация на точку зрения персонажа, расширение его субъектной сферы в значительной мере теснит прямое авторское повествовательное слово. В результате художественный мир романа предстал перед читателем в значительной степени глазами героя, в его субъективном кругозоре: все основные события, фигуры персонажей «Дыма» даны через призму восприятия Литвинова, с точкой зрения которого авторский кругозор

может как совпадать, так и нет.

Если в «Отцах и детях» автор выступает «тайным психологом» в выявлении причин трагедии Базарова, показывая его сложные переживания через внешние проявления (действие, жесты, мимика, интонация), то в следующем романе писатель обнажает сознание и самосознание человека в смоделированной критической ситуации. В «Дыме» Тургеневу уже важно не только то, чем его герой является в мире, но, прежде всего (как и для Достоевского), «чем является для героя мир и чем является он сам для себя самого» [Бахтин 1994: 252]. Если образы Рудина, Лаврецкого, Инсарова и даже Базарова складывались из объективных черт, то сейчас писатель обращается к непосредственному изображению самосознания Литвинова. А, согласно утверждению М.М. Бахтина, «самосознание, как художественная доминанта в построении образа героя, уже само по себе достаточно, чтобы разложить монологическое единство художественного мира...» [Бахтин 1994: 257].

Сюжет романа «Дым» в тургеневедении очень долго рассматривался как включающий в себя два слабо связанных плана, соответствующих основным коллизиям – любовной и общественно-политической. При этом любовная линия признавалась несомненной удачей писателя, а общественная – слабой стороной романа. Но очевидно, что «Дым» нельзя разрывать на изолированные планы, поскольку один вырастает из другого, прочно с ним связан. Тургеневу-романисту всегда было важно наделить создаваемый художественный мир не только социальными, но и психологическими характеристиками. В «Дыме» нравственно-психологический аспект не просто имеет место быть, а становится конструирующей доминантой: создаваемый «психологический мир» (Д.С. Лихачев) диктует свои законы моделирования всех уровней структуры произведения. Поскольку в сюжете «Дыма» на первый план выступает внутреннее действие, то его единство базируется уже не столько на внешних событиях и прямых столкновениях героев, сколько на принципах изображения духовных процессов. От художественного исследования созидательно-практических способностей человека писатель переходит к испытанию нравственной природы и духовных возможностей личности.

Прежний размеренный ритм усадебного уклада тургеневских романов в «Дыме» сменяет хаотичная жизнь Баден-Бадена, где местом действия становятся не усадебные парки и гостиные, а площадь, скамейки, гостиничные номера, углы, лестницы, железнодорожная платформа. Герой погружается в толпу, а сюжет организуется по принципу случайных встреч. Центральный персонаж испытывается

«чужой» атмосферой «русского» Баден-Бадена, доводится до несовпадения с самим собой. Столкновение противоположных ценностных миров оформляется системой взаимодействующих мотивов, которая охватывает все сферы романа – генеральские и губаревские сцены, любовный сюжет и линию Потугина. Прежде всего, это мотивные комплексы «игры» (театральная – «театр», «роль», «зритель», «актер», «кукольность» т.п.; и азартная – «рулетка», «азарт», «страсть», «лихорадка», «вдруг» и т.п.), «хаоса» («спутанность», «вращение», «кружение», «темнота», «пустота», «холод», «дым» и т.п.) и «преступления», «свободы» («воля», «рабство», «преступление» и т.д.) [см.: Семухина 2004]. Сюжетный стержень «Дыма» – духовная трансформация главного героя, погружение через любовь-страсть в мир игры Бадена, в хаос небытия, наполненный «мертвыми куклами», «мнимой» жизнью русского общества (как «левых», так и «правых»), и последующее возвращение. Внутренняя борьба героя выражена в его метаниях между ценностными полюсами двух миров, носителями которых становятся образы Тани и Ирины («ангел-хранитель» и падший ангел).

Как известно, Н.Г. Чернышевский отмечал несколько «направлений» психологического анализа в русской литературе: «...одного поэта занимают всего более очертания характеров; другого – влияния общественных отношений и житейских столкновений на характеры; третьего – связь чувств с действиями, четвертого – анализ страстей...» [Чернышевский 1974: 334]. Тургенев, будучи в своем творчестве сдержан в раскрытии психологических процессов, происходящих в героях, писал А.А. Фету 23 марта (6 апреля) 1866 г.: «Первая часть “Преступления и наказания” Достоевского – замечательна; вторая часть опять отдает прелым самоковыряньем. Вторая часть “1805-го года” тоже слаба <...> и неужели не надоели Толстому эти *вечные рассуждения* [курсив автора – И.С.] о том – трус, мол, ли я или нет, – вся эта патология сражения» [Тургенев 1990: 28]. Но, несмотря на критическое отношение к творческой манере современных писателей-психологов, в «Дыме», отразившем дисгармонию пореформенной жизни, Тургенев сам обращается к «самоковырянью», «патологии» внутренней жизни человека. Как никогда раньше писателя сейчас занимает «анализ страстей», двойственность, противоречивость сознания, причем сознания человека «обыкновенного», первоначально уверенного в себе, в своем будущем, со сложившимся позитивным представлением о мире.

Новые принципы психологизма обусловили выбор приемов психологического анализа. На первый план автором выдвигаются исповедальные формы раскрытия внутреннего мира человека – письмо, внут-

ренный монолог. Особое значение приобретают внутренние монологи, поскольку именно они выявляют двойственность главного героя.

Внутренняя речь Литвинова, как правило, представлена не одной формой, а изображена комплексом сменяющих друг друга косвенной, несобственно-прямой (преобладающей) и прямой речи в одном фрагменте текста. В нашу задачу входит не столько разграничение этих форм как таковых (уже становившихся объектом исследования таких ученых, как Н.А. Кожевникова, Г.Б. Курляндская), сколько выработываемые писателем способы *диалогизации внутренней речи* тургеневского героя, до сих пор оставшиеся без внимания литературоведов.

Необходимо отметить, что в отличие от героя Достоевского, появляющегося с первых страниц романа с расколотым сознанием (с первого слова вступающего в активный внутренний диалог со своим «alter ego» и другими голосами), сознание Литвинова расшатывается автором постепенно, наполняясь напряженными диссонансами, возрастающими по мере погружения его в атмосферу баденского мира. Отражающая этот процесс внутренняя речь героя также углубляется и диалогизируется последовательно. Первые развернутые фрагменты внутренней речи передают лишь нарастающее смятение героя (многозначия, вопросы, восклицания), противоречивые побуждения персонажа только намечены и подчеркнута о внешности авторским комментарием: «Убитые насмерть не мечутся, – подумал он, – как налетело, так и улетело... Все это естественно; я всегда этого ожидал... (*Он гнал перед самим собою: он никогда ничего подобного не ожидал*)»; «Она, она меня не стоит... Вот как! (Он горько усмехнулся)» [Тургенев 1981: 293]<sup>1</sup>. Лазейки, которые оставляет для себя герой, также акцентируются пока авторским словом: «"Разве я могу... не презирать ее? – *Это последнее слово он произнес даже мысленно не без усилия.* <...> Моей ноги у нее не будет". Литвинов самому себе не смел или не мог еще признаться, до какой степени Ирина ему казалась красивой и как сильно она возбуждала его чувство» [Тургенев 1981: 318].

Углубляющееся противоречие между нравственным сознанием и вновь вспыхнувшей стихийной страстью к Ирине порождает структурированный внутренний диалог героя с самим собой – с отчуждением второго голоса, прямыми обращениями к «ты»: «Остается одно, – думал он опять, – бежать, бежать немедленно, не дожидаясь ее прибытия, бежать ей навстречу; буду ли я страдать, буду ли мучиться с Та-ней, – это невероятно, – но во всяком случае рассуждать об этом, при-

---

<sup>1</sup> Здесь и далее, за исключением специально оговоренных случаев, выделено нами. – И.С.

нимать это в соображение – нечего; надо долг исполнить, хоть умри потом! – Но *ты* не имеешь права ее обманывать, – шептал ему *другой голос* <...> – Вздор! Вздор! – возражал он, – это все софизмы, постыдное лукавство, ложная добросовестность; я не имею права не сдерживать данного слова, вот это так. Ну, прекрасно... Тогда надо уехать отсюда, не выдавшись с тою...». Заметим, что раздвоенность героя не выливается в элементарное противопоставление высокого и низкого, нравственного и безнравственного голосов, поскольку перед Литвиновым возникает дилемма: что считать «правдой» в сложившейся ситуации – исполнить «долг» перед невестой, скрыв от нее чувства к Ирине (и породить «ложь»), или открыться Гане и, не обманывая себя, отдаться стихии вспыхнувшей любви (и тогда не исполнить «долг»)? Последующая «лихорадка» мыслей Литвинова в данном фрагменте текста продолжена несобственно-прямой речью, отделяемой от авторского слова благодаря средствам экспрессивности (восклицания, вопросы, паузы, анафоры, параллельные конструкции, эмоционально окрашенная лексика): «Не настаивая более на своей последней мысли, заглушая эту мысль, отворачиваясь от нее, он принялся недоумевать и удивляться, *каким образом он мог опять... опять полюбить это испорченное, светское существо, со всею его противною, враждебною обстановкой*» и т.п. [Тургенев 1981: 342-343].

Внутренняя речь героя не замкнута, она открыта во вне за счет голосов-цитат, наполняющих его рефлектирующее сознание. Наряду с цитированием важным приемом диалогизации сознания становится автоцитирование, устанавливающее сложные связи с различными по времени возникновения внутренними высказываниями героя. В этом случае «свое» цитируемое слово начинает восприниматься как «чужое», на которое накладываются новые акценты, которое отстраняется от героя, становится не только произнесенным словом, но и словом-объектом, осмысляемым героем.

Одним из таких важных высказываний в изображении тончайших психологических движений души героя «Дыма» становится, по нашим наблюдениям, формула «хоть умри потом». Первоначально она возникает с утвердительно-восклицательной интонацией: «надо долг исполнить, *хоть умри потом!*» [Тургенев 1981: 342]. Затем машинально повторяется уже как «фраза»: «*Там потом хоть умри*, твердил он, как в прошедшую бессонную ночь; эта *фраза* ему особенно *пришлась по вкусу*. – *Там потом хоть умри*», – повторял он, медленно расхаживая взад и вперед по комнате, и лишь изредка невольно закрывал глаза и переставал дышать, когда эти *слова*, эти *слова* Ирины вторгались ему в душу и жгли его огнем. <...> Что дальше будет, он не ведал, да и ве-

дать не хотел... Одно было несомненно: назад он не вернется. «*Там хоть умри*», – повторил он в десятый раз и взглянул на часы» [Тургенев 1981: 350-351]. И в последний раз эта фраза всплывает как горькое, но уже мимолетное воспоминание: «Первый взгляд на Таню, первый взгляд Тани... вот что его страшило, вот что надо было поскорей пережить... А после? А после – будь что будет!.. Он уже не принимал более никакого решения, он уже не отвечал за себя. Вчерашняя *фраза* болезненно мелькнула у него в голове...» [Тургенев 1981: 350-352]. Интонационно-экспрессивная трансформация рассмотренного нами высказывания демонстрирует превращение живого слова героя в омертвевшую фразу. Переакцентированное несколько раз высказывание сопровождает и отражает стадии падения героя: движение от непоколебимой решимости оставить Баден-Баден к стихии противоположных чувств, во власти которых он «распоряжался собою, как *чужим* подчиненным человеком», и к последующему чувствованию себя «*другим* человеком», который «уже не принимал более никакого решения», «не отвечал за себя».

Процесс погружения главного героя в мир «мертвых кукол» неотъемлемо связан с изменением его сознания, отразившимся в трансформации, «*офразивании*» его речи. Литвинов не раз выражает свое презрительное отношение к разного рода «фразам», «общим местам», как, например, в запальчивом разговоре с Потугиным: «...все эти *фразы* о гибели, уготовляемой светскими дамами неопытным юношам, о безнравственности высшего света и так далее считаю именно за *фразы* и даже в некотором смысле презираю их; а потому прошу вас не утруждать своей спасительной десницы и преспокойно позволить мне утонуть» [Тургенев 1981: 364]. Но вместе с тем, осваиваясь в атмосфере Баден-Бадена, он не может избежать всепроникающего влияния пустого, фальшивого слова. И вот уже после первых встреч с Ириной Литвинов сам «машинально» повторяет «избитые *фразы*»: «Чудаки эти светские женщины, – думал он, – никакой в них нет последовательности... И как извращает их среда, где они живут и безобразие которой они сами чувствуют!..» [Тургенев 1981: 323]. Страх своих действительных мыслей и подозрений побуждает героя заменять собственные слова «фразой», становящейся для него лазейкой. Утверждая в письме к Ирине, что «всякая *фраза* мне чужда и противна», Григорий Михайлович в то же время «не совсем верно и точно» излагает в нем свои мысли, причиной тому – «неловкие выражения, то высокопарные, то книжные», которые «попадались» в нем: «я весь в этой любви, эта любовь – весь я», «великая жертва», «растоптать венец», «или все, или ничего» и т.п. [Тургенев 1981: 384-385].

Особого внимания заслуживает кульминационный внутренний монолог Литвинова в XXV главе романа, введенный в повествование после чтения героем письма Ирины и осложненный несколькими приемами диалогизации. В первую очередь, это наполнение сознания героя цитатами из письма Ирины, в результате чего «чужое» слово в новом контексте, создающем «диалогизирующий фон» (М.М. Бахтин), подвергается смысловым смещениям. Слово героини входит в речь Литвинова в виде неточной, но закавыченной цитаты, курсива и точных, графически не обозначенных цитат. На умоляюще-убеждающие интонации Ирины Литвинов накладывает свои, ядовито-иронические и возмущенные, и вступает в напряженный спор с ее словом: «“Поезжай за нами в Петербург, – повторял он с горьким внутренним хохотом, – мы там тебе найдем занятия...” “В стolonачальники, что ли меня произведут? И кто эти *мы*?”» [курсив автора – И.С.] [Тургенев 1981: 391]. В этом *мы* сталкиваются два ценностных кругозора. Для Литвинова за этим *мы* кроется вся фальшь и ложь баденского мира. Ирина, пытавшаяся вырваться из сферы *мы*, отторгнуть в форме «они» людей, в которых «одно только лукавство да сноровка» [Тургенев 1981: 321], «сжечь как бы в огне» (неточная цитата из письма) свое «безобразное» прошлое, все же вне этого «круга» «существовать не может». Вслед за «чужим» *мы* Литвинову открывается весь «тот мир интриг, тайных отношений», возникают диалогические связи со сценами бесед с Потугиным: «Я в ее *мир* не заглядывал и что там происходило – осталось для меня неизвестным» [Тургенев 1981: 331]. *Мы*, представляющее игровой мир, порождает в сознании героя мысль о *его* месте в предлагаемой Ириной системе координат – «И какая будущность, какая *прекрасная роль* меня ожидает!» [Тургенев 1981: 391], – стягивающей в тугой узел все разносубъектные акценты этого высказывания, услышанные (или произнесенные самим) героем в предыдущих сценах. Например, в устах Потугина: «Вы ни на секунду не согласились бы принять на себя ту *роль*, которую я разыгрываю, и разыгрываю с *благодарностью!*» [Тургенев 1981: 365]. В негодовании Литвинова: «...я не могу согласиться на *жалкую роль* тайного любовника, я не одну мою жизнь, я и другую жизнь бросил к твоим ногам, я от всего отказался, я все разбил в прах, без сожаления и без возврата...». И в переакцентировании литвиновского высказывания Ириной: «...мне, признаюсь, в первый раз довелось услышать, что тот, к кому я благосклонна, достоин сожаленья, играет *жалкую роль!* Я знаю *роль более жалкую*: роль человека, который сам не знает, что происходит в его душе» [Тургенев 1981: 376].

«Истерзанная мысль» героя «мечется» между разными «но», и в

момент оправдания Ирины ее слово (из письма и предшествующей записки), остающееся в рамках сознания Литвинова двуголосым, лишается двухакцентности, поскольку акценты двух субъектов в этом случае совпадают («бросит все и последует за ним», «называет себя *слабою женщиной*» и т.д.). Оправдание героини порождает диалог героя с самим собой, со своими первоначальными негодующими акцентами, которые он пытается разрушить: «А не то послушаться ее? – мелькнуло в его голове. <...> *Жить в Петербурге...* да разве я *первый* буду находиться в таком *положении?*». Размышления Литвинова о героине сменяются обращением к ней как к присутствующему здесь и сейчас субъекту: «*Ты мне даешь пить из золотой чаши, – воскликнул он, – но яд в твоем питье, и грязью осквернены твои белые крылья... Прочь!*» [Тургенев 1981: 392].

Активное использование ресурсов микродиалога – двуголосого, внутренне диалогизированного слова (М.М. Бахтин) – позволило Тургеневу изобразить резкие переломы, надрывы в самосознании героя, его возмущенные несогласия с «чужим» словом. Слово Ирины входит в сознание Литвинова как жизненная позиция, вариант решения ситуации выбора, в которой он находится – ситуации самоопределения: актер или свободный человек? «я» или «мы»? Муки определения своего отношения к предложению Ирины неотъемлемы в сознании героя от решения не ситуативного, а «последнего» вопроса – о выборе между бытием и небытием, «жизнью» и «смертью», «свободой» и «игрой», гармонией и «хаосом».

Проведенные наблюдения позволяют нам не согласиться с суждением И.А. Винниковой о «диалектике души» как форме психологического анализа в последних романах Тургенева [Винникова 1965]<sup>1</sup>. В характеристике изменения тургеневского психологизма нам ближе точка зрения Г.Б. Курляндской: «Нет процесса рождения одних мыслей из других, как нет и образования качественно нового отношения к миру, нет духовного обогащения, радикального изменения взглядов в результате сосредоточенных размышлений центральных героев». Тур-

---

<sup>1</sup> К этой позиции склоняется и С.Е. Шаталов, но, в отличие от И. Винниковой, считает, что средства психологического анализа уже раннего Тургенева – в «Андрее Колосове», «Гамлете Шигровского уезда», «Дневнике лишнего человека» – предворяют и последующие открытия Л.Н. Толстого: «рефлектирующий герой, раздираемый противоречиями и сомнениями, человек двойного бытия», глубина «художественного вживания в текущие, противоречивые процессы многослойного сознания» [Шаталов 1979: 188, 192-193].

генов, действительно, не стремился представить процесс становления личности, передать всю последовательную цепь развивающегося миропонимания героя. Но вместе с тем не согласимся с исследователем в том, что внутренние монологи Литвинова являются «только констатацией раздвоения личности, ее метаний между полярными крайностями» [Курляндская 1972: 228]. Не только. Внутренняя речь помимо «хаоса» сложно переплетенных ощущений («ужас», «восторг, но восторг безотрадный и безнадежный» и т.п.) вскрывает серьезные изменения в его сознании – постепенное омертвление, «офразивание» и последующее мучительное освобождение от «фразы». Из эпилога читатель узнает, что лишь спустя несколько лет в Литвинове «исчезло мертвенное равнодушие, и среди живых он снова двигался и действовал, как живой» [Тургенев 1981: 401].

Новый тип тургеневского героя пореформенных 60-х годов – духовно расколотая личность – обусловил усиление внутренней диалогизации его слова в «Дыме». Герой занимает активную диалогическую позицию в процессе духовного общения как с «другим», так и самим собой, разрушающую первоначальное (иллюзорное) читательское представление о его внутренней цельности. Проникая посредством форм внутренней речи в «натуру» человека, Тургенев во второй половине 60-х годов, как и Достоевский, обнаруживает «диалектику полярных сил сознания» [Осмоловский 1981], пытаясь найти пути преодоления нравственно-психологической раздвоенности личности, обретения внутренней свободы. Впервые писатель обращается к выявлению взаимодействия доминирующих противоположных чувств и мыслей в вершинных моментах внутренней борьбы человека, раскрывая противоречивые, амбивалентные эмоционально-психические состояния героев.

#### ЛИТЕРАТУРА

*Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского. 5 изд., доп. Киев : Next, 1994.

*Винникова И.А.* И.С. Тургенев в шестидесятые годы. Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1965.

*Гинзбург Л.Я.* О психологической прозе. Л. : Сов. писатель, 1977.

*Кожневникова Н.А.* Типы повествования в русской литературе XIX-XX вв. М. : Институт рус. яз. РАН, 1994.

*Курляндская Г.Б.* Художественный метод Тургенева-романиста. Тула : Приокск. книжн. изд-во, 1972.

*Маркович В.М.* И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30-50-е годы). Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1982.

*Муратов А.Б.* И.С. Тургенев после «Отцов и детей» (60-е годы). Л. : Изд-

во Ленингр. ун-та, 1972.

*Осмоловский О.Н.* Достоевский и русский психологический роман. Кишинев : Штиинца, 1981.

*Пумпянский Л.В.* «Дым» (Историко-литературный очерк) // Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы / отв. ред. А.П. Чудаков. М. : Языки русской культуры, 2000. С. 464-481.

*Семухина И.А.* Роль мотивной структуры в сюжетостроении романа И.С. Тургенева «Дым» // Проблемы жанра и стиля в литературе : сб. науч. тр. / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2004. С. 125-153.

*Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. М. : Наука, 1981. Т. 7: Отцы и дети. Повести и рассказы. Дым.

*Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. М. : Наука, 1990. Т. 7: Письма 1866 -июнь 1867.

*Чернышевский Н.Г.* Детство и отрочество. Сочинение графа Л.Н. Толстого. Военные рассказы графа Л.Н. Толстого // Чернышевский Н.Г. Собрание сочинений : в 5 т. М. : Правда, 1974. Т. 3.

*Шаталов С.Е.* Художественный мир И.С. Тургенева. М. : Наука, 1979.

А.В. КУБАСОВ

*(Уральский государственный педагогический университет,  
г. Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1-43(Гончаров И.А.)  
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)-8,44

## **ИРОНИЧЕСКАЯ ПАЛИТРА И.А. ГОНЧАРОВА- ОЧЕРКИСТА**

**Аннотация.** В статье рассматривается очерк И.А. Гончарова «По Восточной Сибири. В Якутске и в Иркутске», завершающий творчество писателя. Последнее произведение отражает основные особенности идиостиля писателя. Основное внимание в статье уделено характеру иронии. Ей свойствен достаточно широкий диапазон: от едва уловимой до резко выраженной, соотносимой с сатирой. Другое качество иронии Гончарова – ее амбивалентность, связь не только со смехом, но и с драматическим мироощущением. В работе ставится проблема соотношения правды и творческой фантазии в жанре путевого очерка. Их диффузия позволяет относить анализируемое произведение к очерковой прозе, в которой совмещается публицистически-описательный дискурс с художественным. Следствием этого является то, что рассказчик в очерке не тождествен автору. Первый является субститутом второго.

**Ключевые слова:** И.А. Гончаров, очерковая проза, ирония, рассказчик.

«По Восточной Сибири. В Якутске и в Иркутске» – образец позднего творчества И.А. Гончарова. Будучи написанным в 1889 году и опубликованным в начале 1891 года, то есть в самом конце жизни писателя, очерк *de facto* оказывается одним из завершающих его произведений. В свёрнутом виде очерк содержит основные особенности идиостиля писателя, в числе которых, безусловно, должна быть названа ирония. Задача настоящей работы – раскрыть формы воплощения иронической модальности в этом очерке.

Показательно, что Гончаров обращается к дописыванию, а отчасти и переписыванию того, что уже было создано им ранее. Речь идёт, конечно, о «Фрегате “Палладе”», книге, которая играет роль фонового произведения для читателя. Она изначально задает характер диалога автора с самим собой и своими разновременными ипостасями путешественника и мемуариста. Кроме диалогичности, обусловленной возвращением к уже известному материалу, есть диалогичность, связанная с собственно эстетической проблемой. Это проблема иронии, которая может быть поставлена в разных аспектах. Нас она интересует с точки зрения теории прямого и преломленного слова, разрабатывавшейся в отечественной эстетике, прежде всего, М.М. Бахтиным. Для него всякое ироническое слово – это слово двуголосое, «неизбежно

рождающееся в условиях диалогического общения, то есть в условиях подлинной жизни слова» [Бахтин 1979: 214]. Понятие «двуголосого слова» является родовым, в качестве видовых его разновидностей ученый называет стилизацию, пародию, сказ и композиционно выраженный диалог. В записях учёного, сделанных в 1970-1971 гг., есть замечание о вездесущности иронии: «Ирония есть повсюду – от минимальной, неощущаемой, до громкой, граничащей со смехом. Человек нового времени не вещает, а говорит, то есть говорит оговорочно. <...> Язык Пушкина – это именно такой, пронизанный иронией (в разной степени), оговорочный язык нового времени» [Бахтин 1986: 355]. Думается, что сказанное не в меньшей степени относится и к И.А. Гончарову.

Начало «По Восточной Сибири» далеко не ироническое, потому что сам предмет изображения никак не настраивает автора на такую тональность. Недаром, давая исходные сведения о Якутске, автор очерка дает отсылку к сугубо серьезному произведению – поэме К.Ф. Рылеева «Войнаровский». Помимо диалога с самим собой и литературными предшественниками, автор задает еще одну форму диалогичности – с читателем, рассказчик полемизирует с выразителями скептической точки зрения: «Да это и в Петербурге все есть, – скажет читатель, – и широкая река, снегу – вдоволь, сосен – сколько хочешь, церквей тоже у нас здесь немало» [Гончаров 1978: 473-474<sup>1</sup>].

Очевидно, что все годы, прошедшие после кругосветного путешествия Гончарова и написания им очерковой книги, в сознании писателя жила мысль о неполноте его рассказа, о связанности автора различного рода условиями, в том числе и цензурными, не позволявшими ему в полной мере раскрыть особенности ссыльных мест. Главное же – написать о людях, населявших эти места. Если во «Фрегате “Палладе”» описание Якутска и Иркутска носило характер недавнего прошлого, сохранявшего свой *status quo* и в момент выхода произведения, то в очерке 1891 года эти события приобретают характер плюсквамперфекта, давнопрошедшего времени, что и обусловило большую степень внутренней свободы автора, не скованного никакими внешними условиями.

Рассказчик ставит перед собой задачу показать сибиряков, которые для жителей Петербурга такая же экзотика, как жители какого-нибудь Цейлона: «Но бог с ней, с мертвою, ледяною природой! Обращусь к живым людям, каких я там нашел» (474). Рассказчик выступает

---

<sup>1</sup> Здесь и далее цит. по: [Гончаров 1978] – с указанием страницы в тексте статьи. Курсив, кроме специально оговоренных случаев, везде наш. – А.К.

как посредник между двумя неслиянными социально-географическими стратами: россиянами-европейцами и россиянами-сибиряками: «Я в день, в два перезнакомился со всеми жителями, то есть с обществом, и в первый раз увидел настоящих сибиряков в их собственном гнезде: в Сибири родившихся и никогда ни за Уральским хребтом с одной стороны, ни за морем с другой – не бывших. Петербург, Москва и Европа были им известны по слухам от приезжих “сверху” чиновников, торговцев и другого люда, как Америка, Восточный и Южный океаны с островами известны были им от наших моряков, возвращавшихся Сибирью или “берегом” (как говорят моряки) домой, “за хребет”, то есть в Европу» (475). Про сибиряков сказано, что они родились «в собственном гнезде». В этом фрагменте мы встречаем, пожалуй, первый случай иронии, которая функционально связана, помимо прочего, с самоидентификацией рассказчика. Место рождения человека для него не формальность, а косвенное указание на ментальные различия тех, кто родился по разные стороны от Уральского хребта, который становится не только географической границей между Европой и Азией, но и границей антропологической, разделяющей людей по мировидению и миропониманию. Важна и еще одна граница, проходящая не по оси абсцисс, а по оси ординат: жители Сибири ощущают себя живущими «внизу», тогда как европейская часть России, где сосредоточено начальство, живёт «вверху». Еще одно слово из приведенного фрагмента, имеющее эмоционально-экспрессивную окраску, – это слово «берег». Будучи нейтральным в устах обычного человека, оно приобретает характер профессионализма в речи моряков. Для них оно оказывается синонимом суши в целом. Рассказчик употребляет слово «берег» в закавыченном виде, как не вполне соприродное его тезаурусу. Он на мгновение надевает на себя речевую маску опытного моряка, и это тоже рождает едва заметный иронический обертон.

Самоидентификация рассказчика связана с европейской частью России, с ментальными особенностями ее жителей, с их словарем. Как для моряка характерно особое употребление слова «берег», так для петербуржца характерно своё, не общепринятое для всех слоев населения употребление слова «общество». Очевидно, что в столице оно синонимично выражениям «высшее общество» или «образованное общество». Рассказчик не закавычивает это слово, так как для него оно привычно, укоренено в его сознании. Здесь ирония рождается не за счет нарушения узуса, а за счет переосмысления привычного содержания понятия. В сибирских городах-«гнездах» «общество» для жителя столицы непривычно малоллюдно. Да и качественно оно непривычно, поэтому и появляется словечко «люди». Рассказчик соотносит себя со сво-

ей референтной группой и удивляется: «Итак, весь люд составляло общество, всего человек, сколько помнится, тридцать, начиная с архиерея и губернатора и кончая чиновниками и купцами. Все это составляло компактный круг, в котором я, хотя и проезжий с моря – по застигшим меня морозам и частию по болезни ног, занял на два месяца прочное положение и не знал, когда выеду» (475). Подтекстно рождающаяся ирония связана здесь с причинами вовлечения рассказчика в высшее губернское «общество»: морозы и болезнь ног, не позволившие продолжать путь. Но поскольку рассказчик «проезжий с моря», да вдобавок и едущий «наверх», он легко и быстро занимает в этом обществе «прочное положение», хотя ему оно совсем не нужно. Очеркист берет здесь со своей иронической палитры уже другую краску, используя едва заметную самоиронию.

Сибирь представляется рассказчику неким подобием «социально-холодильника», в котором заморожены формы бытия и людские типы, которые давно повывелись в европейской части страны. Именно они привлекают внимание путешественника. Рассказчик описывает «сибирскую буржуазию, там на месте урожденную, выросшую и созревшую или, скорее, *застывшую в своих природных формах* и оттого имеющую свой сибирский отпечаток: со своим оригинальным свободным взглядом на мир божий вообще и свой независимый характер, безо всякой печати крепостного права, хотя в то же время к “предержавшим властям” почтительную, скромную, но носящую в себе свое достоинство» (475). Такой подход к предмету описания открывает давнюю генетическую связь писателя с традициями натуральной школы, стремившейся исследовать всю социальную гамму России. «Общие истоки очеркового наследия Гончарова следует искать там же, где и его романа, – в эпохе 40-х годов и художественном мышлении натуральной школы» [Недзвецкий 1980: 416]. Очевидно, что огромный «угол» России, именуемый Сибирью, казался Гончарову и в 1891 году еще не до конца описанным и познанным, хотя летом 1890 года в «Новом времени» писатель совсем другой генерации публикует девять очерков «Из Сибири». Это был А.П. Чехов. Однако тексты обоих авторов всё равно были каплей в море, не могущей исчерпать всей глубины сибирской проблематики.

Основное содержание очерка Гончарова составляет «целая галерея полных жизни лиц», то есть серия портретных очерков. Начинает рассказчик с самого верха, с генерал-губернатора Восточной Сибири. Это «известный впоследствии под именем графа Амурского, Николай Николаевич Муравьев». Незаурядная личность генерал-губернатора становится своего рода точкой отсчета для всех последующих людей, в

том числе и якутского губернатора. Соблюдая бонтон в отношении этого должностного лица, рассказчик прибегает к замещению его подлинного имени условным именованим, что позволяет ему не оскорблять человека и вместе с тем оставаться свободным при его характеристике: «Губернатором же был – назову его Петром Петровичем Игоревым (настоящих имен я принял за правило не приводить: не в именах дело) – бывший до Якутска губернатором в одной из губерний Европейской России, где как-то неумело поступил с какими-то посланными в ту губернию на жительство поляками – и будто бы за это “на некое был послан послушанье” в отдаленный край. Стало быть, он в своем роде был почетный ссыльный. Лично любезный, тонкий, пожалуй, образованный... чиновник. Чиновник – от головы до пят, как Лир был король от головы до пят» (476). Ироническая окраска повествования связана в данном случае с переинтонированием, со специфическим «переводом» трагедий (Пушкина и Шекспира) в комический регистр. С помощью отсылки к классическим героям рассказчик устанавливает контакт со своим читателем (фатическая функция иронии), который предполагается образованным европейцем, способным к нужным ассоциациям и созданию с их помощью необходимого контекста. Рассказчик использует прием обманутого ожидания, нарушая привычную лексическую валентность. Привычное выражение «образованный человек» неожиданно прерывается многоточием, а затем подменой компонента в привычном клише – «образованный... чиновник». Аксиология рассказчика и его героя явно расходятся. Если для рассказчика приоритетом является собственно человеческое, личностное начало, то для губернатора – статусное, иерархическое, казенное. Характеризуя якутского «Петра Петровича», рассказчик старательно избегает слова «человек», что соотносится с мировидением самого героя, а не того, кто о нем повествует.

От характеристики одного лица автор переходит к широкому обобщению: «Сибирь не видала крепостного права, но вкусила чиновничьего – чуть ли не горшего – ига. Сибирская летопись изобилует такими ужасами, начиная с знаменитого Гагарина и кончая... не знаю кем. Чиновники не перевелись и теперь там. Если медведи в Сибири, по словам Сперанского, добрее зауральских, зато чиновники сибирские исправляли их должность и отличались нередко свирепостью» (476-477). Здесь уже не мягкая ирония, сопровождаемая улыбкой, какая была ранее, а горькая, едкая. Это ирония, сопряженная сатире, восходящая к традиции М.Е. Салтыкова-Щедрина и Н.А. Некрасова. Хотя автор и не дает аллюзий на конкретные произведения поэта, они поневоле рождаются. В частности, вспоминается «Генерал Топтыгин».

Будучи сам длительное время чиновником, Гончаров старательно избегает чиновничьего языка. А если и использует его, то делает объектным, не изображающим, а изображаемым. Чиновничьи речевые обороты даются им в иронических кавычках как чуждые сознанию рассказчика: «Игорев “изложил ему свою просьбу” в виде нового приглашения на новую “убогую трапезу”».

Если бы весь очерк был сплошь пронизан иронической тональностью, то был бы однообразен. Тотальная ироничность была бы чревата скептицизмом. Многокрасочность очерка заключается в использовании того, что физики называют «колебательном контуром» между серьезным, подчас даже пафосным отношением к описываемому и иронической модальностью. До пафоса рассказчик возвышается тогда, когда чувствует и понимает, что перед ним такая «крупная историческая личность», как Муравьев или архиепископ Иннокентий, «которому суждено было впоследствии занять кафедру московского митрополита». В качестве масштабной линейки, прикладываемой к людям, рассказчику служит Сибирь как особое жизненное пространство. Оказывается, что сибирскому размаху соответствует не так уж много личностей. И когда такие люди встречаются рассказчику, то он испытывает вовсе не иронию, а патриотизм, гордость за свою страну. Таков его отзыв об архиепископе Иннокентии: «Личное мое впечатление было самое счастливое. Вот природный сибиряк, самим господом Богом для Сибири ниспосланный апостол-миссионер!» (480). Лишен иронии и фрагмент, посвященный Н.Н. Муравьеву и его жене.

Показательно, что умный человек, по Гончарову, не может не владеть иронией. Владыка Иннокентий именно такой человек: «Его превосходительство “без просьбы” к убогой трапезе не пригласит! – *не без иронии заметил архиерей.* – Я, ваше превосходительство, со своей стороны, готов исполнить приказание, но надо доложить архиерею: не знаю, какую резолюцию он положит, позволит ли монаху Иннокентию отлучиться из кельи – хоть бы и “на убогую трапезу” к игемону Петру...» (481). Таким образом, владыка в очерке оказывается личностью, которая, пожалуй, ближе всех подходит под психотип рассказчика и его речевую манеру.

Особый интерес представляют мелкие иронические (можно сказать, точечные) инклюзии, с помощью которых к основному серьезно-му тону добавляется иронический обертон. Так, рассказчику порой достаточно добавить всего лишь просторечный элемент, чтобы выразить свою позицию: «Все объявляли, что приходят ко мне как к заезжему гостю и как к человеку, которого очень хвалил, *слышь*, Николай Николаевич преосвященному и губернатору» (482). Разговорный эле-

мент, включенный в ткань повествовательной фразы, внутренне диалогизует её, делая двуголосой и, как следствие, ироничной.

Напомним, что, по М.М. Бахтину, одна из форм диалогизации – это «композиционно выраженный диалог». Он со времен «Обыкновенной истории» был в арсенале активных выразительных средств Гончарова-беллетриста. Иронический диалог рассказчика с якутским жителем Иваном Ивановичем Андреевым (скорее всего, это тоже вымышленная номинация героя) является существенным компонентом повествования. Здесь создаётся речевой портрет другого типа сибиряка, коренного, родившегося в своём гнезде и никогда из него не выезжавшего. Такой сибиряк характеризуется завидным здоровьем и простотой нравов. Рассказчик беседует с ним о водке и нервах, описывая иронически не только визави, но и себя:

– Что это такое? – спросил я.

– А водка-с!

– Я не пью водки, ведь вы знаете! – сказал я засмеявшись.

– Знаем, знаем – не в первый раз мы это видали... Но вы никого не потчуете!.. Мы сами выпьем.

Он с любовью посмотрел на бутылки и всё не мог успокоиться и приговаривал:

– Как же не пить водки!

– Я не пью не от добродетели, – заметил я, – а потому что нервы мои не позволяют.

Он задумался и налил себе рюмку.

– Нервы! – повторил он и от удивления захлопал глазами (482-483).

Проблема самоиронии связана с самообъективацией рассказчиком своего ролевого обличия, ролевого поведения, а также с попыткой взглянуть на себя как бы со стороны другого, в данном случае – природного сибиряка. Смех рассказчика, сопровождающий его реплику, призван стать самозащитой перед реакцией человека, с подобострастием и даже пиететом относящимся к «водке-с».

Другой спиртной напиток, шампанское, более приемлем для рассказчика, но для сибиряков он не такая повседневность, как водка. Недаром шампанское имеет перифрастическое местное именование. Оно знак европейкой культуры. Как рассказчик, живущий «вверху», отличается от живущих «внизу» сибиряков по статусу, так шампанское отличается от водки. Оба эти напитка иронически персонафицируются. Провожая рассказчика, его потчуют шампанским: «Там опять из саней вынырнуло “холодненькое”, и ему снова была оказана немалая честь» (490).

Приведенный выше композиционно выраженный диалог позволяет поставить значимую проблему соотношения правдоподобия и вымысла в жанре очерка. Передавая события почти тридцатилетней давности, писатель просто не мог помнить детали каких-то разговоров, их интонации, обстановки и т.д. Всё это воссоздается им не столько на основе памяти, сколько на основе творческой фантазии. Очерк становится синтетическим жанром, в котором сплавляются особенности художественного и публицистического дискурсов, что и позволяет относить подобного рода тексты к *очерковой прозе*. Мера очерковости и мера художественности, очевидно, в разных произведениях различна. Факторами, обуславливающими усиление художественного начала, следует признать беллетристический опыт очеркиста, а также величину дистанции между временем событийным и временем создания произведения. Не стоит сбрасывать со счета и авторское стремление запечатлеть не временное, преходящее, реально-бытовое, а конститутивное, типовое, сущностное. Эти интенции свойственны сознанию Гончарова, который в очерковой прозе изображает, по удачному выражению В.А. Недзвецкого, «не столько бывшее, сколько *бывавшее*» [Недзвецкий 1980: 419. Курсив автора. – А.К.]. Все эти возможные варианты «бывания» и призван воплотить художественный дискурс, вводимый по отношению к дискурсу публицистическому.

Отдельно стоит сказать о проблеме соотношения автора и рассказчика в очерке. Они близки по типу мироотношения, но все-таки не тождественны друг другу, так как представляют собой явления разной эстетической природы. Автор – это творец созданного им очеркового мира. Он занимает позицию вневходимости. Рассказчик же обладает двойным статусом: он и субъект повествования, и одновременно объект его. Очерковый рассказчик – это субститут автора, но не сам автор. Личность рассказчика раскрывается в его взаимоотношениях с разными людьми, в особенностях его рефлексии и саморефлексии, в примеривании на себя разных социально-ролевых масок. Всё это и обуславливает использование Гончаровым не только прямого слова, но и преломленного, то есть в той или иной мере ироничного, двуголосого.

Завершается очерк описанием сосланных декабристов и людей, с ними связанных, а также Петрашевского. «Делать больше в Иркутске было нечего. Я стал уставать и от путешествия по Сибири, как устал от путешествия по морям. Мне хотелось скорей в Европу, за Уральский хребет, *где... у меня ничего не было*» (496). Ироническая линия повествования внезапно открывает свою драматическую подкладку, что вносит коррективы в образ рассказчика. Помещенный в разные социальные среды, в разные жизненные ситуации, он полнее других героев

раскрывается в этом позднем очерке.

Пройдёт чуть больше полугода с момента публикации очерка, и биографический автор очерка уйдёт из жизни. Поэтому финал произведения воспринимается не только как разовая точечная оценка рассказчиком эпизода своей биографии, но и как подведение автором своего общего горького жизненного итога.

Концептуальный смысл иронии Гончарова связан со стремлением автора к возвышению над смешной и одновременно драматичной жизнью. Ироник понимает, что изменить действительность в соответствии с желаниями человека невозможно, равно как и принять сложившийся порядок вещей. Такого рода иронии присущ горький привкус, интонационная амбивалентность. Именно так и завершается не только очерк И.А. Гончарова, но, по существу, и всё творчество писателя. В будущем такой тип иронии будет воплощен в произведениях А.П. Чехова, который недаром какое-то время признавал Гончарова своим «полубогом».

#### ЛИТЕРАТУРА

*Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М. : Сов. Россия, 1979.

*Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1986.

*Гончаров И.А.* Собр. соч. : в 8 т. М. : Худож. лит., 1978. Т. 3.

*Недзвецкий В.А.* Гончаров-очеркист // Гончаров И.А. Собр. соч. : в 8 т. М. : Худож. лит., 1980. Т.7. С. 414- 440.

Е.Е. ПРИКАЗЧИКОВА

*(Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н.*

*Ельцина,*

*г. Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.2-317(Башкирцева М.)

ББК ШЗ3(4Укр)-8,44

## ТАЙНЫ «ДНЕВНИКА» М. БАШКИРЦЕВОЙ

**Аннотация.** В статье рассматривается соотношение канонического варианта «Дневника» М. Башкирцевой с его до сих пор неизданной частью. В результате этого сопоставления автору статьи удается воссоздать проблематику целостного текста дневника, позволяющую во многом по-новому увидеть фигуру его автора, талантливой девушки-художницы, исповедальная манера которой во многом опережала представления о приличиях, сложившееся в её литературную эпоху.

**Ключевые слова:** М. Башкирцева, дневник, канонический вариант, хроники Танатоса, гендерная проблематика, маскулиноцентричный мир.

«Дневник» М. Башкирцевой, знаменитой художницы второй половины XIX века, – один из наиболее загадочных литературных памятников своего времени. Автор дневника, Мария Константиновна Башкирцева, картины которой в настоящее время выставлены в Русском музее и Третьяковской галерее, в музеях Парижа, Ниццы и Амстердама, прожила очень короткую жизнь. Она родилась на Украине в семье Полтавского предводителя дворянства Константина Башкирцева в 1858 году, умерла от чахотки осенью 1884 года в Париже. За этот короткий земной путь, отмеренный ей судьбой, она создала около 200 живописных работ, обративших на себя внимание публики как в Европе, так и в России. Особым успехом пользовались две картины Башкирцевой, выставившиеся в Парижском салоне в 1883 и 1884 гг., «Жан и Жак» и «Митинг», изображающие детей парижского рабочего класса. В Государственном Русском музее хранится ещё одно знаменитое полотно художницы «Дождевой зонтик»(1883), выполненное в безупречной натуралистической манере Ж. Бастьен-Лепаж: девочка из бедного сословия под старым черным зонтом с наброшенной на плечи юбкой. Но всё же наивысшим культурным достижением Башкирцевой справедливо считается её «Дневник», который она начала вести с 14 –летнего возраста, сделав последнюю запись за 10 дней до своей смерти.

Вскоре после смерти «Муси» её дневник, написанный на французском языке, был издан в Париже, выдержав несколько переизданий.

В качестве редактора дневника выступил французский писатель А. Терье, который опубликовал в 2-х томном издании то, что, на его взгляд, было наиболее интересно для европейской образованной публики. Читатели конца XIX – начала XX века были заворожены образом юной честолюбивой красавицы, которая всегда ходила в белых платьях, иступленно мечтала о славе, обладала от природы замечательным голосом оперной певицы, который она потеряла уже в 18 лет из-за развивающейся чахотки. Наконец, Мария была прекрасно образована. Знала шесть иностранных языков, читала в подлиннике греческого и латинских авторов. Английский премьер-министр сэр Уильям Гладстон в 1890 году в «Nineteenth century» назвал её дневник «одной из самых замечательных книг нашего столетия» [Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона 1891: 224]. Юная Марина Цветаева посвятила свой первый поэтический сборник «Вечерний альбом» 1910 года «блестящей памяти Марии Башкирцевой». Образ Башкирцевой с её «полудетским ликом» «прозрачной анемоны» возникает в стихотворении Цветаевой «Встреча»:

С той девушкой у темного окна  
Виденьем рая в сутолке вокзальной  
Не раз встречалась я в долинах сна.  
Но почему она была печальной?  
Чего искал прозрачный силуэт?  
Быть может ей - и в небе счастья нет? [Цветаева 1990: 39].

В «Дневнике» Башкирцевой потрясает соединение авторского экзальтированного эгоцентризма и предельно обнаженной исповедальной манерой повествования. Этот эгоцентризм в соединении с жадной славой часто приводил к тому, что даже авторы исследовательских работ о Башкирцевой часто признаются в книгах в своей «нелюбви» к ней. Например, А. Александров – автор первой в России биографии художницы «Подлинная жизнь мадемуазель Башкирцевой» пишет: «Приступая к этой книге, я спрашиваю себя: “Зачем мне писать о Башкирцевой, если особенной любви к этой экзальтированной русской мадемуазель я не испытываю, а её болезненное желание славы и только славы любым способом мне антипатично?”» [Александров 2003: 7–8]. Действительно, желанием славы, молением о славе начинается и заканчивается её дневник.

Уже в возрасте 14-15 лет Башкирцева писала: «Слава, популярность, известность повсюду – вот мои грезы, мои мечты» [Башкирцева

2003:12-13]<sup>1</sup> (1873). «Придет день, когда по всей земле мое имя прогремит подобно удару грома» [Александров 2003: 8]. «В двадцать два года я буду знаменитостью или умру» (346). Свой последний год жизни она встречала так: «...ровно в полночь, с часами в руках я произношу свое пожелание, заключенное в одном-единственном слове – слове прекрасном, звучном, великолепно, опьянительном: – Славы!» (579). Эта установка на глорификацию собственного образа стала одной из причин обвинений Башкирцевой в нарциссизме.

Если говорить об исповедальном начале дневника Башкирцевой, то обращает на себя внимание не просто авторская установка на обязательную публикацию текста, но желание видеть в своем дневнике фотографию «целой жизни женщины, всех её мыслей, всего, всего» (54). Она пишет: «Я воспроизвожу себя так точно, как только позволяет мне мой бедный ум» (52). Характерный для дневниковой прозы синхронизм повествования не мешает постоянной рефлексии Башкирцевой относительно существования в её авторском сознании двух «я», одно из которых совершает беспощадный суд над «я» дневниковой героини, стремящейся к настоящей жизни, всегда готовой расчувствоваться или даже расплакаться. Эта холодная авторская рефлексия, когда «все обращается... в предмет наблюдения, размышления, анализа <...> немедленно исследуется, взвешивается, проверяется, классифицируется, отмечается» (634), не могла не приводить к тому, что многие читатели «Дневника» Башкирцевой обвиняли автора в гипертрофированном эгоцентризме. Они ставили ей в виду презрительное отношение к окружающим, не желая видеть при этом её собственных страданий по этому поводу. Так, Е. А. Дьяконова, младшая современница Марии, чей «Дневник русской женщины», опубликованный в 1905 г., вызвал немало восторженных отзывов благодаря своей общественно-демократической направленности, так отозвалась о произведении Башкирцевой: «...чтение её дневника оставляет скорее тяжёлое впечатление: холодный, блестящий эгоизм на всех страницах <...> Отыщите хоть одну привлекательную сторону её характера, укажите искреннее, сердечное движение в этой книге! “Я” – переливается на всех страницах тысячами оттенков, от мрачного до светлого – и наоборот <...> М. Б-ва, конечно, искренна в своем дневнике, она рисует себя такой, какой она есть; её нельзя назвать талантливой, даровитость – вот её блеск; но чудовищен этот ужасный эгоизм, под блестящей, прекрасной внешностью» [Дьяконова 2005].

---

<sup>1</sup> Далее канонический текст «Дневника» М. Башкирцевой цит. по: [Башкирцева 2003] – с указанием страницы в тексте статьи.

Действительно, очень часто образ-маска насмешливой и острой на язык барышни Башкирцевой, к которой привыкли все окружающие, начинал диктовать героине стиль её собственного поведения в жизни, не позволяя даже в присутствии семьи расплакаться, вспоминая своего недавно умершего отца, на которого она была так похожа.

На первый взгляд, «нечто невиданное», по её собственным словам, в дневнике Башкирцевой, – это соединение блистательного эгоцентризма с детской наивностью и непосредственностью в изображении своей роковой болезни, так рано приведшей её в могилу. Это представляет собой настоящую хронику Танатоса, если рассматривать эти записи в дневнике, датированные разными годами, как структурно-целостный текст.

Мария практически до последних дней своей жизни не верила в реальность своей близкой смерти, долгое время не хотела лечиться у врачей, жаловалась на несносное «теплое платье», которое её заставляют надевать мать и тётя. Её искренне возмущает их постоянная забота и опека: желание посадить её в поезд на место, где бы не дуло из открытого окна, не подавать к обеду мороженого, которое может повредить её здоровью и т.д. 10 сентября, 1880 г. Башкирцева пишет: «Знаете ли... я не надену фланель и не стану пачкать себя йодом. Я не стремлюсь выздороветь. И без того будет достаточно и жизни, и здоровья для того, что мне нужно сделать» (440). Жизнь и здоровье ей были нужны для основного дела её жизни – живописи, которой она отдает большую часть дня, думая о ней даже по ночам. И самым страшным в её жизни становится невозможность заниматься любимым делом из-за расстроенного здоровья. Ведь болезнь легких, которую так долго не могли диагностировать лучшие европейские врачи, вначале отняв её бесподобный голос (меццо-сопрано), практически лишила её слуха, что причиняло честолюбивой Марии огромные страдания. 17 сентября 1880 г., вернувшись от доктора, она делает запись: «он признался мне,... что я никогда уже не буду слышать так хорошо, как прежде. Я была поражена, как громом. Это ужасно. Я не вполне глуха, но я слышу, как иногда видят, точно через вуаль» (440).

Она пристрастно анализирует своё физическое состояние, сравнивает свои ощущения с диагнозами врачей, боясь поверить в худшее. 19 октября 1880 г. Башкирцева почти целую страницу дневника посвящает размышлению о своем будущем в свете катастрофически ухудшающегося здоровья: «Увы! Все это кончится через несколько лет медленной и томительной смертью. Я отчасти предчувствовала, что это так кончится. Нельзя жить с такой головой, как у меня, я похожа на слишком умных детей. Для моего счастья надо было слишком много, а

обстоятельства сложились так, что я лишена всего, кроме физического благосостояния» (445). Перед ней впервые отчетливо встает призрак «гадкой» смерти, лишенный романтического ореола, как это было в дни ранней юности, когда Мария экзальтированно молила о смерти, не видя возможности применить в жизни свои многочисленные таланты и способности, мечтая стать, то великой танцовщицей вроде М. Петипа, то знаменитой певицей, то оратором и ...государственным деятелем. Последний путь для женщины XIX века был практически неосуществим, если она не принадлежала к особам королевской крови.

Увидев призрак «гадкой» смерти воочию, она пытается угадать, сколько лет ей осталось жить, занимаясь любимым делом, и сердится, что период угасания может продлиться слишком долго: «Это гадкая смерть, очень медленная, четыре, пять, даже, быть может, десять лет. И при этом делаются такими худыми, уродливыми. Я не особенно похудела, у меня только вид утомленный, я сильно кашляю и дышать трудно» (446). Когда она писала эти строки, у неё оставалось в запасе именно четыре года, а не пять и, тем более, не десять.

28 декабря 1882 г. врачи, наконец, ставят ей страшный диагноз: чахотка. Неизлечимая болезнь для XIX века, о существовании которой она давно подозревала, хотя и не хотела, боялась даже себе признаться в этом. Теперь она была готова на любые жертвы, чтобы иметь возможность заниматься любимым делом, писать картины. «Чахоточная – слово сказано, и это правда. Я поставлю какие угодно мушки, но я хочу писать. Можно будет прикрывать пятно, убирая лиф цветами, кружевом, тюлем и другими прелестными вещами, к которым часто прибегают, вовсе не нуждаясь в них. Это будет даже очень мило. О, я утешена. Всю жизнь нельзя ставить себе мушки. Через год, много через два года лечения я буду как все, буду молода, буду... Я говорила вам, что должна умереть. Я ведь говорила, что скоро умру, это не может так продолжаться; не могут долго продолжаться эта жажда, эти грандиозные стремления» (512-513).

Последние два года земной жизни Башкирцевой были ознаменованы большими успехами в живописи. На Парижском салоне 1883 года её пастель, изображающая кухню Дину, была удостоена почетного отзыва, у неё берет интервью корреспондент петербургской газеты «Новое время», её картина «Жан и Жак» удостоивается чести быть напечатанной на первой странице русского журнала «Всемирная Иллюстрация», она становится членом кружка русских артистов. О её последней картине «Митинг», выставленной в Парижском салоне в 1884 году дают хвалебные отзывы лучшие парижские газеты: «Gaulois», «Вольтер», «Journal des Artistes». Журнал «France Illustrée»

просит разрешения воспроизвести картину. Упоминание о «Митинге» М. Башкирцевой появляется в 22 европейских журналах.

Но все эти творческие успехи происходят на фоне беспощадных «хроник Танатоса», написанных беспощадным в своей искренности пером автора дневника.

22 июня 1883 г. она впервые решается, наконец, поставить себе на грудь мушку, от которой на 3-4 месяца остается желтое пятно, исключаяющее возможность носить декольтированные платья. «По крайней мере – я не умру в чахотке» (556), – успокаивает себя Мария. 21 августа 1883 г. она выражает надежду, что смерть придет к ней только в возрасте 40 лет, как это произошло с её гувернанткой и компаньонкой мадемуазель Колиньон, но уже 29 августа во время сеанса живописи, когда натурщик отдыхал, во сне – забытый видит себя мёртвой, лежащей с большой восковой свечей в изголовье. Это очередное напоминание о смерти сразу же находит отражение в «хронике Танатоса»: «Так вот какова будет развязка всех моих треволнений. Умереть! Я так боюсь. И я не хочу. Это ужасно. Я не знаю, как это делается у разных счастливых, но я поистине достойна сожаления» (563). Но, даже переживая очередной бронхит, ставя на больную грудь мушки, она продолжает работать в мастерской, читает, болтает и поет, так что никто из окружающих её людей даже не подозревает, что с ней происходит. 22 октября 1883 г. ей опять кажется, что чахотка – лишь плод её воображения, ведь «было, кажется, такое время, когда чахотка была в моде, и всякий старался казаться чахоточным или действительно воображал себя больным» (569). Но уже 28 ноября, чувствуя в себе подъем духа и порывы к великому, из-за чего ноги, кажется, не касаются земли, она с горечью констатирует «Ведь я не проживу долго: знаете... Дети слишком умные... И потом мне кажется, что свеча разбита на четыре части и горит со всех сторон» (574). Это поэтический метафорический образ свечи, подожженной со всех сторон и сгорающей, подготавливает первую дневниковую запись 1884 года от 4 января: «Да, я чахоточная, и болезнь подвигается. Я больна, никто ничего об этом не знает, но у меня каждый вечер лихорадка, вообще плохо, и мне скучно говорить об этом» (579).

11 марта 1884 г. унылый весенний дождь, вызвавший обострение её болезни, заставляет Марию писать о своих эстетических пристрастиях, признаться во всеобъемлющей любви к миру... на пороге смерти. «Я ещё в тех годах, когда можешь входить в известный экстаз даже при мысли о смерти. Мне кажется, что никто не любит всего так, как я люблю: искусство, музыку, живопись, книги, свет, платья, роскошь, шум, тишину, смех, грусть, тоску, шутки, любовь, холод, солнце, все

времена года, всякую погоду, спокойные равнины России и горы вокруг Неаполя, снег зимой, дождь озенью, весну с её тревогой, спокойные летние дни и прекрасные ночи со сверкающими звездами... Я все люблю до обожания. Все представляется мне со своих интересных и прекрасных сторон: я хотела бы все видеть, все иметь, все обнять, слиться со всем и умереть, если надо, через два года или в 30 лет, умереть с экстазом, чтобы изведать эту последнюю тайну, этот конец всего или божественное начало» (595). Когда Мария писала эти строки она, конечно, не знала, что ей отпущено ещё только 7 месяцев жизни. Мечта прожить ещё даже два года оказывается для неё уже не осуществимой. 24 марта, находясь в «тумане», который «отделяет меня от всего мира и заставляет чувствовать реальность моего внутреннего мира» (596), она разбирает литературную форму и стиль «Madam Bavaгу». Смерть главной героини наводит её на мысли о своей собственной судьбе: «...среди тумана, меня окутывающего, я вижу действительность ещё яснее... действительность такую жестокою, такую горькую, что если стану писать про неё, то заплачу. Но я даже не смогла бы написать. И потом, к чему? К чему всё? Провести шесть лет, работая ежедневно по десять часов, чтобы достигнуть чего? Начала таланта и смертельной болезни» (596-597). 31 марта после горячей ванны у неё хлынула горлом кровь. 5 мая, ожидая решения жюри относительно своего «Митинга», отправленного в Салон, она подробно и беспристрастно размышляет о своей болезни, медленно, но уверенно ведущей её к могиле, никак не в состоянии постигнуть в полной мере реальности происходящего. «Умереть, это слово легко сказать, написать, но думать, *верить*, что скоро умрешь! А разве я *верю* этому? Нет, но я *боюсь* этого. Ни к чему скрывать, у меня чахотка. Правое легкое сильно поражено, и левое начинает портиться понемногу, уже в продолжение целого года. Обе стороны задеты. При другом телосложении я была бы почти худа <...> Одним словом, я *заражена* безвозвратно. Но, несчастное создание, заботься же о себе! Да, я забочусь, и притом основательно. Я прижгла себе грудь с обеих сторон, и мне нельзя будет декольтироваться в продолжение четырех месяцев (Мария ещё не знала, что через четыре месяца наступят последние недели её земного бытия – Е. П.). И мне придется время от времени повторять эти прижигания, чтобы быть в состоянии *спать*. О выздоровлении не может быть и речи. Все написанное имеет вид преувеличения; но нет, это только правда. Да и кроме мушек, столько есть разных разностей! Я всё исполняю. Тресковый жир, мышьяк, козьё молоко. Мне купили козу. Я могу протянуть, но всё-таки я погибший человек» (609).

Неудача на последнем парижском салоне, когда её картина, вы-

званная искренний интерес ценителей живописи, так и не была удостоена золотой медали, на время пробуждает её отроческие романтические грезы о смерти как наказании обществу, не признающему её талантов. «К чему влачить это жалкое существование? Смерть даст, по крайней мере, возможность узнать, что такое представляет из себя будущая жизнь» (618). Затем опять возобновляются «хроники Танатоса» последнего лета и осени её жизни. 21 июня она напишет: «Я похудела до невозможности. Уже два месяца, как можно день за днём наблюдать эту прогрессирующую худобу. Это уже не Венера, это уже Диана. Диана может быть похожей на Кашея. С виду я здорова и живу, как все. Но у меня каждый день лихорадка: то днём, то ночью. И затем кошмары, галлюцинации. Ученики Мопассана, не приписывайте этого состояния бессоннице стареющей девы. Нет, мои бедные друзья, это не то <...> Нет, это настоящая лихорадка – утомительная и притупляющая» (624). Но и в эти последние месяцы своей жизни Мария продолжает интенсивно работать. Она заканчивает свою картину «Апрель», начатую в г. Севре, лихорадочно ищет интересные народные типы, всматриваясь в людей, сидящих на скамьях парижских бульваров. «Чего только не заключает в себе эта скамья – какого романа, какой драмы!...» (631). Цепким взглядом художника она выделяет заинтересовавшие её типы: неудачника, женщины из простонародья, философа или разочарованного. Ей хочется рисовать ярмарочных борцов, окруженных народом, их голые торсы, чтобы показать, что она умеет рисовать обнаженное тело, так далекое от академической живописи.

Однако сил на это у неё уже нет. В её записях всё чаще появляются признания, что она «разбита этой работой» (636), «до того измучена, что едва в силах надеть холстинковое платье без корсета» (636), «ужасная лихорадка. Я больше не могу. Я ещё никогда не была так больна; но так как я никому не говорю об этом, я выхожу и работаю» (638), «такая усталость и такая тоска! К чему писать?» (640), «Вы видите – я ничего не делаю. У меня всё время лихорадка <...> Но к чему докучать вам всеми моими недугами! Дело в том, что я не могу ничего делать!...Ничего! Вчера я начала одеваться, чтобы поехать в лес, и два раза готова была отказаться от этого – такая слабость» (641).

С 12 октября 1884 г. Башкирцева перестает выходить из дома. Она признается: «Я совсем больна, хотя и не лежу. О, Боже мой, Боже мой! А моя картина, моя картина, моя картина!» (641). Последняя запись в дневнике от 20 октября, в ней Мария признается, что уже два дня её постель в большой гостиной, так как у неё нет сил подниматься на второй этаж квартиры в свою комнату. Смерть Марии Башкирцевой наступила 31 октября. Последние 11 дней своей жизни она уже не вела

дневниковых записей. Своеобразной живописной проекцией темы «девушка и смерть», раскрывающейся на страницах дневника, могла стать её картина «В ожидании художника», где Мария хотела изобразить белокурую женщину-натурщицу, которая курит, сидя верхом на стуле и глядя на стоящий в мастерской скелет, в зубы которого тоже вставлена трубка. Этот замысел пришел к ней осенью 1880 года, когда она тяжело переживала потерю слуха и впервые всерьез задумалась о своем будущем. Но этот замысел показался слишком «неприличным» самому Р. Жулиану, в Академии которого училась Башкирцева, в результате чего картина так и осталась на уровне эскиза.

Однако тайны «Дневника» Башкирцевой заключены не только в предельно откровенных для XIX века «хрониках Танатоса». Дело в том, что тот текст дневника, который мы имеем сейчас в печатном варианте, очень сильно отличается от того текста, который на самом деле создавался Башкирцевой. А. Терье, отбирая материал для своего 2-томного «Дневника» М. Башкирцевой, основывался на вкусах современных ему читателей. Самое полное издание «Дневника» Башкирцевой на русском языке – петербургское издание редакции «Северного Вестника» 1893 года – является переводом текста Терье. Терье же стремился изобразить Марию Башкирцеву как тонкую артистическую натуру, вся жизнь которой была посвящена высокому искусству. Именно поэтому она мечтала стать великой певицей, училась в парижской частной академии (студии) Рудольфа Жулиана под руководством художника и профессора Робера Флери окончила её с золотой медалью, выставив в 1880 году в парижском салоне свою первую картину «Молодая женщина, читающая Question du divorce (вопрос о разводе – Е. П.) Александра Дюма».

Что осталось за пределами «Дневника» Терье? Очень многое из того, что издатель вместе с матерью Башкирцевой, у которой хранился дневник и которая боготворила свою дочь, посчитали необходимым оставить «за кадром» повествования. Прежде всего, это относится к достаточно свободной для девушки конца XIX века жизни, которую вела Башкирцева, посещая ночные публичные маскарады, играя в рулетку, флиртуя с мужчинами, среди которых были известные европейские ловеласы вроде графа Александра Лардереля, депутата-бонапартиста Поля де Кассаньяка, маркиза Мульдето, Эмиля д'Одифре. Все эти имена выведены в каноническом варианте дневника Башкирцевой в зашифрованном виде, под первой буквой их фамилий или вообще отсутствуют. Первым исследователем, который попытался сравнить подлинный текст «Дневника» Башкирцевой, хранящийся в настоящее время в Национальной библиотеке Парижа, с тем тек-

стом, который принимается всеми за настоящий «Дневник» Башкирцевой была французский литературовед К. Коснье. В 1985 году в Париже она опубликовала свою книгу «Marie Bashkirtseff. Portrait sans touches». Во многом именно на основе этого произведения была написана книга нашего соотечественника А. Александрова «Подлинная жизнь мадемуазель Башкирцевой», которая вышла в 2003 году в московском издательстве Захарова. В своей книге Александров убеждает доказывается, что в каноническом издании Дневника даже годы жизни Башкирцевой были изменены. На самом деле она родилась не в 1860, как это считалось более ста лет, а в 1858 году. Казалось бы речь идет всего о двух годах, но для мифа Марии Башкирцевой это было очень важно. После смерти молодой художницы её воспевали как начинающую девушку-живописца, скончавшуюся в возрасте всего 23 лет. Если бы публика знала, что на самом деле Марии было почти 26 лет, она стала бы смотреть на неё совсем другими глазами как на старую деву, мечтавшую укрыться от реальной жизни в искусстве. При этом Александров прекрасно отдавал себе отчет в том, как трудно бороться с устоявшимися литературными мифами. Он писал: «Не думайте, что я тщу себя надеждой, что после моей книги у нас в стране хотя бы дата рождения Марии Башкирцевой в энциклопедиях будет исправлена. Такой надежды у меня нет. Столетний миф невозможно победить» [Александров 2003: 14].

В любом случае можно сказать, что тот текст, который мы сейчас называем Дневником Марии Башкирцевой, на самом деле является лишь отражением реального текста, который создавала эта, безусловно, талантливая и необыкновенная девушка на протяжении всей своей недолгой жизни. Текста, который занимал в своем рукописном варианте 63 толстые тетради.

При этом в каноническом варианте дневника остались только некоторые «дневниковые проговорки», позволяющие читателю предположить, что за рамками этого произведения осталась и другая реальность. Например, буквально за три месяца до смерти, перечитывая свои дневниковые тетради 1875, 1876 и 1877 годов, Башкирцева писала: «Будь я мужчиной я покоряла бы Европу. В моей роли молодой девушки я расходовалась только на безумные словоизлияния и эксцентрические выходки» (626). Между тем, никаких особых эксцентрических выходов в каноническом варианте «Дневника» Башкирцевой мы не находим.

Спрятанные от глаз читателя подробности «тайной» жизни Марии Башкирцевой позволяют по-новому увидеть гендерную проблематику её текста. При чтении канонической версии дневника в глаза бро-

сается лишь гендерный аспект в трактовке женской свободы, понимаемой как право незамужней девушки распоряжаться свободным временем по своему собственному усмотрению, не тяготясь каждодневной домашней опекой. По этому поводу Мария пишет 2 января 1879 г.: «Чего мне страстно хочется, так как возможности свободно гулять одной, уходить, приходить, садиться на скамейки в Тюльери и, особенно, в Люксембургском саду, останавливаться у художественных витрин, входить в церкви, музеи, по вечерам гулять по старинным улицам; вот чего мне страстно хочется, вот свобода, без которой нельзя сделаться художницей. Думаете вы, что всем этим можно наслаждаться, когда вас сопровождают или, когда, отправляясь в Лувр, надо ждать карету, компаньонку или всю семью? А! Клянусь вам, в это время я бешусь, что я женщина! Я хочу соорудить себе парик и самый простой костюм, я сделаюсь таким уродом, что буду свободна, как женщина. Вот та свобода, которой мне недостает и без которой нельзя достигнуть чего-нибудь серьезного» (385). Подобные мечты о женской свободе посещали в XIX веке, разумеется, не одну Башкирцеву. Их можно найти в «Записках кавалерист-девицы» Н.А. Дуровой, неоднократно подобные размышления посещали и Е.А. Дьяконову, когда ей приходилось приложить все силы, чтобы добиться у своей матери права посещать Высшие (Бестужевские) женские курсы в Петербурге. Однако наиболее остро данная гендерная проблематика ставится в творчестве малоизвестной русской писательницы XIX столетия А. Зражевской, в её знаменитом «Зверинце» с его жесточайшей критикой маскулиноцентричного мира, в котором нет места просвещенным женщинам, ведь «из будуара, уборной и гостиной не прыгнешь *pas en avant* – в историю» [Зражевская 1842: 14].

Помимо этого в «Дневнике» Башкирцевой есть много размышлений в духе тех гендерных исследований, которые стали распространяться на Западе лишь в 70-х годах XX века, то есть почти через 100 лет после смерти Башкирцевой. Важнейшими вопросами, связанными с этой феминистской критикой, можно считать реализацию «инаковости» женского начала по сравнению с началом мужским. Осознание этой гендерной инаковости с неизбежностью способствует расщеплению женского «Эго», которое, с одной стороны, стремится выразить в тексте свою гендерную принадлежность, а, с другой стороны, вынуждено считаться с гендерными стереотипами, навязанными мужской патриархальной культурой. Проблема «женского письма» была впервые поднята в работе Э. Сиксу «Хохот Медузы», во многом ставшей культовой для феминистской критики [Сиксу 2001]. В этой работе Сиксу призвала женщин-писательниц к самовыражению через специ-

фику женского письма, которое должно свободно выражать чувства женщины, помогая ей *return to your body* (вернуться в своё тело), выписаться из «порядка», сконструированного мужчинами. Описывая «своё тело», женщина тем самым разрушает маскулинный порядок вещей, царящий в мире.

В неизданной части своего «Дневника» Мария описывает своё тело в прямом и переносном смысле этого слова, что, безусловно, казалось более чем смело в эпоху господства викторианских нравов. Например, она рассматривает в зеркале своё обнаженное тело, находя у себя сходство с Венерой Милосской, откровенно любуясь своим прекрасной фигурой, телом, которое «с затылка и до того места, которое я не осмеливаюсь назвать, покрыто золотистым пушком <...> У меня необыкновенно высокая грудь, белая, с голубыми жилками, как и руки, и плечи, твердые груди очень красивой формы и ослепительной белизны, розовые там, где это положено. А то место, которое я не осмеливаюсь назвать, столь пышно, что создается впечатление, что я всегда в парадных турнюрах» [Коснье 2008: 57-58]. Она постоянно размышляет о разнице психологий мужчины и женщины, не скрывая, что у неё скорее мужской, нежели женский ум и завидуя мужской свободе поведения Эмиля д' Одифре, который «ни в кого не влюблен и обращается с женщинами так, как мне хотелось бы обращаться с мужчинами» [Коснье 2008: 61]. Развивая свою мысль далее, Башкирцева приходит к идее фаллоцентричного мира Ж. Дерриды, основываясь на разности сексуальной психологии женщины и мужчины и общественном мнении, неизменно берущим сторону мужчины. Она с возмущением пишет: «мужчина утоляет все свои желания, а потом женится, и это считается в порядке вещей. Но стоит женщине посметь не то что все, а лишь малую толику, её тут же побивают камнями <...> Мужчина эгоистичен – нагуляется, а потом берет за себя нетронутую девушку и хочет, чтобы она довольствовалась ошметками, любила поистасканный остов, скисший характер, потрепанную физиономию <...> Он не потерпит, чтобы у его жены завелся ухажер, и при этом беззастенчиво говорит о любовниках своей любовницы! [Коснье 2008: 61-62]. Подобные рассуждения девушки, которой не исполнилось ещё и 17 лет, были более чем смелы для своей эпохи. Однажды между позицией Башкирцевой и позициями представительниц феминистской критики есть разница. Та же Л. Иригарэй отмечала, что женщины зачастую ещё не умеют и не могут говорить вне маскулинного дискурса, не имея собственного женского языка. Женщина, которую мы знаем в литературе – это всегда «маскулинная феминность», фаллическая феминность [Иригарэй 2001; 2004].

Следовательно, женщине надо стремиться к обретению собственной феминной феминности. Это возможно на пути создания женского голоса, который откажется от пассивного залога и перейдет к залoгу активному. Башкирцева в высшей степени владеет этим активным залoгом. Однако она не стремится к феминной феминности, её более привлекает «гендерный маскарад», в котором она могла бы «сыграть» социальную роль мужчины, попробовав ту жизнь, которая была заказана для благовоспитанной барышни. Тем более она почти уверена в андрогинной природе своей натуры: «... у меня от женщины только оболочка, и она дьявольски женственна, остальное же дьявольски иное» [Коснье 2008: 135]. Она прямо пишет: «Я хотела бы быть женщиной. Я знаю, что могла бы многого добиться, но чего можно добиться, если ты носишь юбки? Замужество – единственный путь для женщин. Мужчинам даны все тридцать шесть шансов для выигрыша, женщинам лишь один – зеро» (374). Начало этой цитаты присутствует в каноническом варианте дневника, упоминание о зеро можно найти только в его неизданной части. Ведь девушке благородного происхождения нельзя было признаваться в знании правил игры в рулетку. Это было развлечение, приличное лишь для замужних дам. Между тем Башкирцева продолжает: «Никогда ещё я так не возмущалась положением женщин в обществе. Я не настолько глупа, чтобы требовать равенства, которое является утопией (да и кроме всего прочего это дурной вкус), поскольку не может быть равенства между двумя такими различными существами, как мужчина и женщина. Я ни о чем не прошу, ведь у женщины и так все есть, но я ропщу, потому как от женщины у меня лишь кожа» (374). Мужской ум автора дневника заставляет её снова и снова восставать против обычного женского пути, слишком обычного для её исключительной натуры: «Будьте благовоспитанной девицей, а затем матерью семейства! – говорите мне Вы, – ограничьте этим ваш горизонт. Превращайте себе в кретинку! Я такая, какая есть, и не моя вина, что это меня не устраивает, чего бы мне это не стоило, я стану другой, но меня слишком много, чтобы я могла этим ограничиться» [Коснье 2008: 158].

Достаточно сказать, что уже в возрасте 15 лет она позволяет себе откровения, которые никогда не включались в канонический вариант её дневника: «Будь я женщиной, я бы проводила жизнь в конюшне, на бегах, в тире, немного в салонах, под окнами красотки и у её ног. Множество приключений, препятствий, разные невозможные вещи, драки... Бог создал меня женщиной, чтобы помешать мне совершать безумства, которых я жажду» [Коснье 2008: 33].

Башкирцева далеко не синий чулок, упрек, который скорее можно

бросить Е.А. Дьяковой с её патологическим страхом замужества – «Я слышала и раньше, что ужаснее этого нет ничего» – и требованием от будущего супруга девственной чистоты, отсутствие которой приводит Дьяконову «в ужас и отвращение, я не могу её перенести» [Дьяконова 2005] В возрасте 21 года Елизавета Дьяконова признается: «Как женщина я не существую для мужчин; но и они как мужчины – не существуют для меня. Я вижу в них только учителей, т.е. людей, которые знают больше меня, и знакомство с которыми может быть приятно и полезно, если я могу извлечь для себя какую-нибудь пользу» [Дьяконова 2005].

Марии, напротив, нравятся мужчины, но не как учителя и наставники, а как существа из плоти и крови, к которым она порой испытывает чисто физическое влечение, о чём откровенно пишет в неизданной части своего дневника, начиная с 17-летнего возраста. Так, 29 октября 1875 г. Мария делает такую запись: «Мне хотелось танцевать, чтобы... чтобы... нелегко выговорить, чтобы дотронуться до мужчины» [Коснье 2008: 59]. В период, когда за ней ухаживает князь Сутзо и она всерьез думает, не стать ли ей княгиней, чтобы, наконец, обрести долгожданную свободу, на страницах дневника появляется ещё одно признание: «Мне двадцать один год, и, несмотря на то, что женщины являются во множество раз меньшими животными, чем мужчины, всё же они ими являются, и весьма любопытно знать, согласитесь, что такое быть любимой» [Коснье 2008: 178]. В 1882 году за несколько месяцев до того, как ей поставят страшный диагноз, Мария вновь откровенничает с будущими читателями: «Я открою Вам нечто ужасное, но бывают минуты, когда неважно какой... самый затрапезный фрак, сидящий за вами в театре или напротив вас в гостиной, может внушить Вам мысли, которые принято считать неподобающими» [Коснье 2008: 220].

Она даже признается, что её привлекает особый тип мужчин – тип мужчин-повес, многоопытных прожигателей жизни. Среди её поклонников, по крайней мере, три знаковые фигуры европейской золотой молодежи – Эмиль д'Одиффре, которого она именует в дневнике Жирофля по имени героя комической оперы Леккока «Жирофле-Жирофля» и Умопомрачительный, граф Александр Лардерель и французский депутат Поль де Кассаньяк. «Жирофля» прославился тем, что в Ницце поспорил на 6 тыс. франков, что пробежит 50 метров с господином Проджерсом на спине быстрее, нежели понадобится его другу Рози, чтобы преодолеть стометровку. Пospорил... и блестяще выиграл. Граф Лардерель – «прекраснейший из Александров», содержит во Флоренции миланскую певицу Риччи, от которой у него есть маленькая дочь.

«Я принимала его за обычного повесу, – напишет Мария в дневнике, – но с тех пор, как я узнала, с каким размахом он предается распутству, я стала почитать и уважать этого человека» [Коснье 2008: 116]. Ещё раньше 23 апреля 1877 г. она сделает запись: «Ах, Лардерель!.. Я в экстазе при одном лишь упоминании об этом божественном распутнике» [Коснье 2008, 84]. Де Кассаньяк – красавец-гасконец, блестящий оратор и дуэлянт, отношения с ним льстят её самолюбию, она посещает вместе с ним палату депутатов и рассуждает о политике. Приходя вместе с подругами инкогнито в холостяцкую квартиру Кассаньяка, она приходит к выводу, что испытывает по отношению к нему гендерную зависть: «Я хотела бы быть мужчиной с манерами, как у Кассаньяка, словом, со всем тем, что так привлекает в мужчине и отталкивает в женщине» [Коснье 2008: 143]. В своих взаимоотношениях с этими людьми она, без сомнения, выходит за рамки приличий XIX века: остается с ними наедине, обменивается поцелуями. За графом Лардерелем в гостинице вообще подглядывает в замочную скважину и видит его... в кальсонах и без рубашки. «Его голые плечи, белые и круглые, очень поразили меня. Нечасто увидишь мужчину в таком одеянии» [Коснье 2008: 116].

Ни один из этих «светских» романов Марии не закончился браком. Больше всего Башкирцева сожалела о Кассаньяке, который 27 июня 1878 года вступил в брак с Джулией Акар, дочери графа Ш. Акара.

В каноническом варианте дневника более или менее подробно описан её роман с племянником кардинала Д. Антонелли, государственного секретаря самого папы Римского, Пьетро де Антонелли. В печатном варианте дневника – это один из самых романтических эпизодов. Граф Антонелли влюбляется в неё в Риме с первого взгляда, 5 часов проводит на одном месте, не сводя глаз с окон отеля, где остановились Башкирцевы, во время римского карнавала готов насмерть биться за букет цветов, брошенный кузинами Башкирцевыми, с риском для жизни спасает жизнь Марии во время прогулки, когда её лошадь внезапно понесла. Эта часть дневника наполнена многочисленными диалогами, в которых Пьетро признается Марии в любви, а она сохраняет холодность, достойную благородной и благовоспитанной барышни. Разрыв Пьетро и Марии трактуется как требование суровой католической семьи Антонелли, прежде всего, всемогущего дядю-кардинала, претендующего в будущем на папский престол, не желающего, чтобы его племянник женился на девушке другой веры. Неизданная часть дневника рисует совсем иную ситуацию. Прежде всего, это касается поведения самой Марии, которое очень трудно назвать в

данной ситуации целомудренным. Она не только позволяет Пьетро целовать себя, оставаясь с ним наедине даже в ночные часы, некоторые эпизоды доказывает, что иногда героиня дневника находилась в шаге от падения. 14 мая 1876 г. в дневнике появляется запись, рисующая подлинную страсть этих отношений: «...губы, затем нога ...ничего не скажешь, всё происходит очень скоро, однако я довожу дело лишь до той грани, на которой желаю остановиться» [Косные 2008: 88]. Однако была ещё и другая, несравненно более веская причина разрыва этих отношений со стороны семейства Антонелли. Она заключалась в истинном положении семейства Башкирцевых в Европе во второй половине 70-х – начале 80-х годов. Это третья тайна дневника М. Башкирцевой.

Дело в том, что прежде чем вручить дневник французскому издателю мать Башкирцевой, Мария Степановна, собственноручно вырвала из него множество страниц, которые касались личных тайн семьи Башкирцевых и которые компрометировали бы её дочь в глазах света. Основной тайной семьи был судебный процесс, продолжавшийся более десяти лет, из-за которого «Муся», её мать и тетка Надежда Романова и вынуждены были жить за границей, фактически скрываясь от российского правосудия. Мать Марии Башкирцевой обвиняли в том, что она обманом женила старого, сказочно богатого холостяка Фаддея Романова на своей некрасивой младшей сестре Надин. После того как старый муж скорострительно скончался, успев переписать все свое состояние на молодую жену, слухи превратились в уголовное дело, начатое по настоянию родственников умершего. Из-за этого процесса мадам Башкирцеву, которая к тому времени и сама разъехалась со своим мужем, и её дочь Мусю фактически не принимали в светских кругах европейского общества, и они должны были довольствоваться компаниями игроков, артистов, авантюристов, что не могло не заставлять страдать Марию Башкирцеву с её гипертрофированным честолюбием. Этим обстоятельством и можно объяснить тот факт, что её первые светские европейские романы кончались почти скандальными разрывами, так как представители европейской золотой молодежи склонны были видеть в мадам Башкирцевой даму полусвета – сводню, желающую выгодно пристроить на содержание свою дочь.

Кроме того, родной дядя Башкирцевой, брат её матери, Жорж Бабанин вел в Европе самый скандальный образ жизни, постоянно компрометируя и шантажируя своих сестер. Некоторые упоминания о «похождениях» дяди Жоржа есть в неизданной части Дневника Башкирцевой, но основная часть записей была уничтожена его сестрой, матерью Муси. В результате в каноническом варианте дневника Баш-

кирцевой остались лишь отдельные дневниковые проговорки, касающиеся болезненной для Башкирцевых темы.

Например, 23 ноября 1873 г., когда Марии было всего 15 лет, она обращается с такой мольбой к Богу: «Боже, сжапись над моим ничтожеством, вызволи нас из нашего положения. Позволь нам выиграть судебные процессы! <...> Позволь нам однажды снова занять положение в обществе, принадлежащее нам некогда, ведь давно, когда очаровательные маменькины братцы ещё не учинили этого разбоя, наша семья... была на определенном счету. Пусть мы снова обречем подобающее нам место» [Коснье 2008: 32]. 18 июля 1881 г., то есть за год до того, как процесс будет выигран, в дневнике Башкирцевой появится запись, о которой тоже никогда не узнают читатели печатного варианта её дневника: «Но как власти возместят убытки за понесенный моральный ущерб, причиненный этим ужасным делом?» [Коснье 2008: 205]. «Ужасное дело» стало причиной того, что юная Мария Башкирцева не могла вести той аристократической светской жизни, на которую она имела право по своему рождению: Башкирцевых не принимали в русском посольстве в Париже, не приглашали на балы к местной аристократии, даже родная сестра отца Марии Константина Башкирцева госпожа Тютчева закрыла перед ними двери своего салона. Много лет это обстоятельство было причиной страшного отчаяния автора дневника, которое прорывалось в гневных инвективах против светского общества Ниццы: «Если бы всё враждебное общество Ниццы пришло и стало бы передо мной на колени, я бы не двинулась! Да, да, я бы дала ему пинка ногою!.. Потому что, в самом деле, что мы ему сделали? <...> Что ужасно во мне, так это то, что пережитые унижения не скользят по моему сердцу, но оставляют в нём свой мерзкий след!» (55-56). Эти признания Марии есть в каноническом варианте дневнике, но, вырванные из контекста уголовного дела, продолжавшегося 12(!) лет, они кажутся лишь экзальтированными восклицаниями нервной и самовлюбленной девицы, что отмечали многие читатели дневника, например, та же Е.А. Дьяконова. На самом деле всё было гораздо серьезнее. Можно даже сказать, что страшные муки честолюбия, оскорбленная гордость – стали одной из причин, заставивших Марию Башкирцеву взять в руки кисть художника, чтобы с помощью своего таланта вернуть своей семье достойное место в обществе.

И она вполне преуспела в этом. К. Коснье была совершенно права, описывая триумф Марии, получившей официальное приглашение в русское посольство за несколько месяцев до своей смерти: «... то, в чём было отказано племяннице Жоржа Бабанина и г-жи Романовой, приходит к Мари Башкирцевой-художнику» [Коснье 2008: 254]. Те-

перь ей интересуются даже члены императорской семьи. Она может стать фрейлиной малого двора великой княгини Екатерины Михайловны. Но было уже слишком поздно. Земная жизнь Марии Башкирцевой кончалась, чтобы дать возможность родиться мифу о «чудо-ребенке» (Гладстон), «бедном дитя, чье несчастье состояло в отсутствии детства» (А. Франс), «невиданном тепличном цветке, прекрасном и ароматном» (Ф. Коппе). Полный текст дневника М. Башкирцевой развешивает все эти мифы, позволяя увидеть подлинный облик девушки, в которой К. Коснье, открывая миру неизданные страницы её дневника, увидела «узицу не своей эпохи, героиню нашего времени» [Коснье 2008: 14].

Однако, несмотря на все «тайны» «Дневника» М. Башкирцевой, справедливой оказывается точка зрения, высказанная ещё в «Энциклопедическом словаре» Брокгауза и Ефрона. В нём отмечается, что он «представляет замечательное произведение, изображающее с полной искренностью и чисто художественной наблюдательностью всю историю жизни Башкирцевой» [Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона 1891: 224].

#### ЛИТЕРАТУРА

*Александров А.* Подлинная жизнь мадемуазель Башкирцевой. М. : Захаров, 2003.

*Башкирцева М.* Дневник. М. : Захаров, 2003.

*Дьяконова Е.* Дневник // Фотография женщины: Мария Башкирцева. Дневник. Елизавета Дьяконова. Дневник. СПб. : Кирцидели, 2005. [Электронный ресурс]. URL: [http://az.lib.ru/d/dxjakonowa\\_e\\_a/text\\_0020.shtml](http://az.lib.ru/d/dxjakonowa_e_a/text_0020.shtml).

*Пригарэй Л.* Пол, который не единичен // Введение в гендерные исследования. Ч. II : Хрестоматия. Харьков : ХЦГИ, 2001 ; СПб. : Алатая, 2001.

*Пригарей Л.* Этика полового различия. М. : Худож. журнал, 2004.

*Зражевская А.В.* Зверинец // Маяк. 1842. Т. 1. Кн. 1. С. 1-18.

*Коснье К.* Мария Башкирцева: Портрет без ретуши. М. : Терра ; Книжный клуб, 2008.

*Сиксу Э.* Хохот Медузы // Введение в гендерные исследования. Ч. II : Хрестоматия. Харьков : ХЦГИ, 2001 ; СПб. : Алатая, 2001.

*Цветаева М.И.* Стихотворения и поэмы. Л. : Сов. писатель, 1990.

*Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона* : в 86 т. СПб. : Семеновская типолитография (И.А. Ефрона), 1891. Т. 3.

Е.К. СОЗИНА

*(Уральский федеральный университет имени первого Президента России*

*Б.Н. Ельцина,*

*г. Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1-31(Жаков К.)

ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)-8,44

## СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ КАЛЛИСТРАТА ЖАКОВА<sup>1</sup>

**Аннотация.** В статье рассматриваются особенности поэтики К. Ф. Жакова, оригинального писателя, поэта, философа коми, чье творчество пришлось на эпоху Серебряного века. Объектом анализа выступают прозаические книги Жакова 1900-1910 гг., на материале которых выявляется сверткестовое единство «книга», характерное для творчества этого автора. Проводятся сопоставительные связи произведений Жакова с русской литературой XIX-XX вв., определяется особый тип художественной ориентации Жакова – необарокко в рамках неклассической (модернистской) художественности.

**Ключевые слова:** художественный синкретизм, неклассический тип художественности, необарокко, Серебряный век, комиэтничность, мифопоэтика.

Песня и слезы – сущность моя.

*К.Ф. Жаков*

Каллистрат Фалалеевич Жаков (1866-1926) – оригинальный писатель-философ, чье творческое развитие пришлось на эпоху Серебряного века. Он родился в семье «резчика Фалалея» (как позднее писал сам) в небольшой деревушке неподалеку от Усть-Сысольска – ныне Сыктывкара, столицы республики Коми. Учился сначала в Киевском университете на естественном отделении физико-математического факультета, затем перешел на историко-филологический, закончив его уже в Петербурге. В конце 1900-х гг. по приглашению В. М. Бехтерева он стал приват-доцентом логики в недавно основанном этим ученым Психоневрологическом институте, там же в 1911 г. получил звание профессора. В историю науки Жаков вошел как финно-угровед, исследователь этнографии и фольклора финно-угорских народов России, в историю философии – как творец оригинального учения о лимитизме («философии предела») [см.: Ковальчук 1998: 100-114; Федорович

---

<sup>1</sup> Статья написана в рамках комплексной интеграционной программы УрО РАН «Литературные стратегии и индивидуально-художественные практики пермских литератур в общероссийском социокультурном контексте XIX–первой трети XX вв.».

2006], в литературу – как художник, открывший русскому читателю мир зырянского Севера, а также представивший оригинальную реконструкцию мифологического космоса своего народа. Энциклопедизм личности и широта его интересов позволяют поставить этого писателя на один уровень с такими известными художниками и мыслителями, как Н. Бердяев, П. Флоренский, А. Белый и мн. др. Он был равно способен и расположен как к математике, астрономии, психологии, так и к философии и др. гуманитарным сферам знания; себя же считал сказочником, поэтом.

После 1917 г. Жаков оказался в Прибалтике – сначала в Латвии, затем в Эстонии [см. об этом: Ковальчук 2011]. Последний период жизни был для него крайне тяжелым, исполненным труда, нищеты, болезней. Однако в Латвии стараниями его учеников были созданы «Общество лимитивной философии» и «Академия философии лимитизма», неустанно боровшиеся друг с другом за права на Жакова и его наследие. В пределах бывшего СССР имя Жакова в течение долгих лет было предано забвению, и едва не первая монография о нем была издана в Сыктывкаре в 1990 г. [Канев 1990]<sup>1</sup>.

Религиозно-философские и научно-художественные поиски Жакова носили синкретический характер. В художественных произведениях это проявлялось в объединении начал разных родов и жанров: этнографизм, внедрявшийся в литературу со времен «натуральной школы», преломлялся у Жакова через среду напряженного лирико-философского повествования, так что жанровые границы его рассказов, очерков, легенд и сказок теряли привычную четкость и чаще всего не могут быть отнесены к тем или иным «чистым» жанровым формам. Тем более это можно сказать о художественном методе Жакова: имея в виду одну из центральных книг писателя «На Север, в поисках за Памом Бур-Мортом», В. А. Лимерова справедливо пишет о том, что «реализм не является <в ней> ведущим способом изображения» [Лимерова 2005: 8]; это положение применимо ко многим, если не ко всем произведениям Жакова, да и трудно было бы ожидать реалистической манеры повествования от писателя эпохи Серебряного века, лично озабоченного проблемой формирования нового, мы бы сказали, религиозно-этнического, сознания современников.

Тем не менее, в художественных произведениях писателя принято

---

<sup>1</sup> Творчество Жакова на протяжении второй половины 1990-х – 2000-х гг. активно изучают филологи респ. Коми. См. статьи в сборниках: [Зыряне в истории русской словесности; К.Ф. Жаков. Проблемы творчества; Коми-зырянская культура XX в.; Тайё сьылбм – коми олбм].

выделять реалистические рассказы и повести – обычно они из жизни, современной писателю, или из недавнего прошлого его народа; сказки, предания, мифы – «фантазийные» вещи, как выразилась И.Е. Фадеева [Фадеева 2008]: в них либо дается обработка фольклорных сказаний, либо это оригинальные сказки-утопии; третью часть художественно-творческого наследия писателя составляют очерки, причем к ним зачастую относятся и собственно рассказы. Такова, например, композиция сборника 1990 г., составленного А.И. Туркиным и получившего название по имени оригинальной книги Жакова 1913 г., – «Под шум северного ветра». Г. К. Лисовская выделила в творчестве Жакова две жанровых тенденции: притчевую и сказочную [К.Ф. Жаков. Проблемы творчества: 57-64]. Однако все так называемые реалистические произведения писателя тоже несут в себе мифологическое содержание: это проекция основного мифосюжета Жакова о славном прошлом, в котором жили герои-богатыри, духи и боги природы, вымещаемом печальным настоящим, где главенствуют совсем иные ценности, на место пантеона «северных богов» приходит христианский Бог, храм-природа заменяется храмом-церковью, великаны коми вымещаются маленькими хитроумными русскими, так что малые, «дикие» народы встают на грань вымирания [о репрезентации этого сюжетного мифа Жакова см.: Созина 2007; Созина 2011].

Симбиотична структура художественного мира Жакова. Как нам уже приходилось писать, его творчество развивалось в русле некоторых новейших тенденций русской литературы того времени. Это родовидовой и жанровый синкретизм, прямое внедрение философских и лирических автоматотекстов в сюжетное повествование, многосубъектность повествования наряду с нестационарной позицией автора (что, согласно концепции С. Н. Бройтмана [Бройтман 2001: 297-298], является ведущим признаком неклассического типа повествования, складывающегося в эпоху модернизма), общая установка на отчетливую мифологизацию картины мира, новая модель человека, складывающаяся в утопических конструкциях Жакова и прямо вытекающая из его философии. Читая его рассказы и очерки, можно обнаружить параллели со многими писателями-современниками и предшественниками, на фоне которых яснее очерчивается своеобразие художественной позиции данного автора.

Так, среди «северных людей», описываемых Жаковым, мы найдем персонажей, по-горьковски «выламывающихся» из среды и по-тургеневски ощущающих себя «лишними» в жизни, хотя и не знающих никакой иной, чем та, что окружает их с детства, и в печали от пустоты существования либо топящими свои силы в вине, либо вовсе

уходящими из жизни. Герои буйные и своевольные, осмеливающиеся на протест, со-противопоставляются «смирным», предпочитающим жить «как положили отцы», надеяться на лучшее и не испытывать судьбы. Братья Иван и Егор в рассказе «Страничка из жизни северной деревни» представляют собой именно такого рода пару, традиционную для отечественной литературы, начиная, по крайней мере, с рассказов Тургенева и замечательно продолженную в рассказах и повестях 1910-х гг. И. Бунина. Рядом с жестким и вполне реалистичным рассказом «Дарья Родионова» об изуверстве фанатички-раскольницы, отрубившей дочери палец, лишь бы та не вышла из-под ее воли (ср. произведения на тему жизни и быта раскольников Д. Мамина-Сибиряка, П. Мельникова-Печерского, М. Салтыкова-Щедрина и др.), помещается рассказ о невежественной, по-мещански ограниченной деревенской женщине Агафье, приехавшей из деревни в город к брату-ученому в надежде обогащения, обобравшей его и уехавшей обратно в полном разочаровании (мотив разночинской литературы второй половины XIX в., по-новому развернутый Буниным; см., напр., его рассказ 1911 г. «Хорошая жизнь»).

Характеры лесных богатырей в ряде рассказов Жакова выстраиваются по примеру образов богатырей, распространенных в эпическом творчестве любого народа, хотя наиболее очевидно здесь сходство с русским (славянским) эпосом. Так, например, охотник Максим столь велик, что возвышается между людьми, «как ель между кустами ивы» [Жаков 1990: 77], и столь же велико его миролюбие: зная о своей страшной силе, во время драки он по-детски спрашивает мужиков, стоит ли ему уже «рассердиться»; легко прощает неверную жену — беспредельно его доверие к миру. Характерны описания Максима: «В кожаных лаптях, в армяке, рыжебородый с белыми волосами, с глазами детскими...» [Жаков 1990: 77]; «Он шел куда-то в лес. Огромный кузов-пестерь был за его спиной. Я думаю, любой мужик мог бы поместиться в этом кузове-пестере» [Жаков 1990: 79]. «Детская кротость и наивность лесного человека» [Жаков 1990: 70] при огромной для обычного человека величине и поразительной силе — ключевая для рассказчика черта, определяющая характеры его лесных героев. Сквозной персонаж многих произведений Жакова дядя Нялай, охотник Максим из одноименного рассказа, герой-рассказчик очерка «Холуницкий завод», затем введенного автором в автобиографический роман, Парма Степан из рассказа с тем же заглавием — это все стихийные богатыри, наделенные непомерной силой и с трудом помещающиеся в условия человеческой жизни, даже своей, деревенской, не говоря уж о жизни города и приходящей на север цивилизации. «Долга, мятежна,

необычайна жизнь Нялая! Недаром прозвали его так (примеч. автора: *Нялай* — по-русски пламя. — *Е. С.*). Пламя — его характер, горячий ураган — жизнь его, и эта жизнь заброшена на пустынный, однообразный север» [Жаков 1990: 151]. «Он был вне установленных жизни и ее законов, не вмещааясь ни в какие нормы. Помню, как в Усть-Сысольске помещик Хватов, желая подшутить над Нялаем, приказал дать ковш водки наполовину с касторкой, а Нялай взял ковш, усмехнулся и, сказав: “Эх, баре! Это вам масло, а мне — мед”, — выпил, не поморщившись, и спокойно пошел на работу» [Жаков 1990: 153]. Напомнил, что бунинский Захар Воробьев — последний «отпрыск» вымирающей породы русских богатырей, погибает именно от последней четверти водки, выпитой им в жаркий летний полдень. Жаковским северным людям испытание такого рода нипочем.

Исполненные поэзии и эпического спокойствия рассказы о лесных богатырях сменяются иными, где столь же богатырски сложенные жители северных лесов переживают чувства, которые в классической литературе XIX в. «позволено» было испытывать лишь героям интеллектуального плана, иным по социальному статусу и строю душевной жизни.

«Кроме светлого мира, окружающего нас, который мы мало понимаем и в котором так плохо умеем жить, есть еще темные бездны, называемые душой. Там бури и ураганы бушуют, незримые для глаза. Там что-то таинственное совершается, часто ломающее всю нашу жизнь» [Жаков 1990: 104], — используя знание о человеке, накопленное русской классикой со времен Достоевского, но особенно актуализировавшееся в эпоху Серебряного века, говорит автор устами своего повествователя в рассказе «Из Иньвенских былей». Центральный герой «Иньвенских былей» учитель Нешатаев, силач и весельчак, оказывается отвергнут городом — его не принимают ни в один университет («Двери мира открыты не для вас» [Жаков 1990: 103]). Вернувшись в родную деревню, он не может найти себе место в жизни, не знает, куда девать свои непомерные силы. Загадка жизни становится для него загадкой смерти: «Смерть, что ты такое? Истинная ли дверь познаний, открытая для всех, или дверь великого покоя? Как ты влечешь меня к себе!..» [Жаков 1990: 104]. Влечение к смерти — мотив поистине декадентский — всецело завладевает сознанием героя. Конец его предreshен: «Он узнал смерть — решение смысла жизни» [Жаков 1990: 106].

Герой рассказа «Из дневника Алексея Петровича Маслова» — также образованный человек, мечтатель, служит чиновником, живет в глуши, среди «неогесанных мужиков». Роковая любовь связывает его с девушкой Христиной из соседнего села, но случайная размолвка при-

водит к тому, что невеста героя-рассказчика запирается в монастыре. Проходит два года. Не в силах забыть Христину, Алексей Петрович Маслов отправляется к монастырю, и там, выследив, как монашенка вышла за ограду, он нагоняет ее и «в припадке сумасшествия» («Клокочущая страсть помutilа окончательно мой разум») совершает «святоотатственное, кощунственное преступление». «О, никогда не забуду я этого взгляда, в нем было все: и ужас, и любовь, и негодование» [Жаков 1990: 128], – вспоминает он случившееся. Автор акцентирует смену контрастных психологических состояний в личности героя: «Как покорная овца, послушная зову пастуха» [Жаков 1990: 128], он уходит прочь: «Зверь успокоился во мне, но разум мой вернулся, и душа смертельно затосковала» [Жаков 1990: 129]. С тех пор, по признанию героя, звезда его жизни закатилась, жить стало нечем и незачем. Можно предположить интертекстуальную отсылку рассказа Жакова к тургеневскому роману «Дворянское гнездо», и к этому есть основания: как Лиза Калитина уходит в монастырь замаливать грехи своего рода, так и жаковская Христина отправляется той же дорогой «вымаливать грехи своего отца, который стал богат неправедными путями» [Жаков 1990: 127]. Но также Жаков словно бы опережает здесь Бунина: ситуация, напоминающая «Чистый понедельник» (в свою очередь, содержащий аллюзию на роман Тургенева), разворачивается коми писателем в еще более болезненном, остром ключе.

Пожалуй, наиболее поразителен в книге Жакова «Под шум северного ветра» рассказ «Старик Матвей». Некто Арсений Замурин возвращается в деревню Ипатьдор, где он не был много лет, и узнает, что любимая его девушка Елена умерла. В дремучей парме он встречает старика Матвея, одиноко живущего в своей избушке, и тот рассказывает ему свою историю. Однажды встретив в лесу сестру и зазвав ее в охотничью избушку «погреться», Матвей провел с ней ночь «как муж с женой», и после этого «... все так жили: и плачем, и тоскуем, а отстать не можем». Вскоре сестра умерла, Матвей ушел из деревни и стал жить в лесу один, а сестра стала приходиться к нему иногда по ночам – «как бы воздушная, неимчивая». Виновником происходящих с ним событий рассказчик считает «его»: «Он привел, – ответил Матвей, указав пальцем кверху: поди, он же и тебя привел сюда, в дремучий лес» [Жаков 1990: 88]. Перед уходом от Матвея Арсений узнает, что сестру его звали Еленой.

В рассказе Жакова есть все – и эрос, и инцест, и смерть, и приращение к иным сферам бытия. Сама история запретной любви брата и сестры, как и любви к ушедшей возлюбленной, архетипична и была достаточно популярна в литературе модернизма, можно также вспом-

нить романтическую традицию в литературе начала XIX в., «таинственные повести» И. Тургенева и др. Но Жаков переносит все эти эксцентрические мотивы на материал жизни своих «простых» соотечественников в далеких северных лесах, где, согласно его взглядам, еще должна бы сохраняться идеальная патриархальность. Только влиянием модернизма, новыми веяниями в культурной среде России 1900–1910-х гг. это не объяснишь. О мистичности, склонности зырян к суевериям, о колдовстве, распространенном в народе, писал сам Жаков, пишет и некоторые из современных исследователей [см., напр.: Теребин, Несанелис 2008]. В «Этнологическом очерке зырян» Жаков отмечал: «Леса наполняют почти все пространство. Они – место охоты и подвигов, они – источник мистицизма и поэзии. <...> Дремучий лес дал шаманству зырян определенное направление» [Жаков 1990: 315-316]. Мистически окрашена ситуация гибели юноши, любимого сына охотника Максима, в рассказе «Из жизни охотников на Вишере», который можно считать иллюстрацией рассуждений Жакова о строе мироощущений своего народа. Позиция автора в рассказе «растворена» в реалистически достоверном повествовании о драме северного человека, автор-повествователь разделяет его горе, «вживаясь» в сознание Максима (пример несобственно-прямой речи, редкий для Жакова, не особенно склонного к речевой интерференции: «Вернулся он домой. Все бы ничего, только голова тяжела. Свинцу, что ли, налили ему в голову? Как-то мотает, глаза мокрые, плачет что ли?..») [Жаков 1990: 169]). Иной характер имеет «мистицизм» в легендах и сказках, созданных Жаковым по мотивам национального фольклора: в них мистический элемент определен самой формой, жанром произведений, позволяющим вводить фантастическое, и чаще всего описанные в них истории отнесены в прошлое («Дарук Паш», «Дочь пармы», «Атаман Шыпича», «Царь Кор» и др.). Известный философ-социолог и тоже сын народа коми, Питирим Сорокин писал: «В творчестве Жакова раскрывается ... своеобразный мир, мир, богатый образами, таинственными звуками, окутанный дымкой мистицизма. <...> Мистицизм, близкий к пантеизму, брезжит в каждом рассказе и вводит нас в какой-то иной мир, отличный от мира трех измерений» [Сорокин 1910: 37]. Он же считал, что такого рода мистицизм свойствен большинству художников Севера: Ибсену, Гамсуну, Уайльдну, Лонгфелло.

Типовой для рассказов Жакова является ситуация встречи рассказчика, ставшего горожанином, с бывлой возлюбленной, живущей в деревне. Этой эгегической, по сути своей, ситуацией автор словно измеряет время. В рассказе «Марья Севастьяновна Оплеснина» герой-рассказчик, вновь пришедший в деревню Дав, остается прежним, он

лишь немного повзрослел, любимая же им девушка стала старухой: пропущенная любовь, утерянное счастье в непрожитом эквиваленте отнимают у женщины годы жизни. Аналогично разворачивается сюжет в рассказе «Улетин – Елена», в цикле очерков, вошедших в книгу «На север, в поисках за Памом Бур-Мортом» и описывающих странствия рассказчика по северным деревням, где когда-то проходили его детство и юность («Ипатьдор», «Придаш» и др.). Обратное наблюдается лишь в рассказе «Василий Кудряш»: герой возвращается в родную деревню стариком, возлюбленная же его, став женой другого, словно и не меняется, она принимает Василия в свой дом, выхаживает, а после его смерти они с мужем еще долго живут, до глубокой старости.

Все герои-странники из рассказов Жакова – это своего рода ипостаси его лирического героя или лирического «я», которого мы именуем автогероем. Лирический характер его прозы, его философии очевиден, и в этом плане Жаков также не был исключением в литературе Серебряного века, для которой особенно характерны явления «лирической драмы», «лирической поэмы», «лирического романа» и др. синтетические художественные формы. Воспользуемся характеристикой, данной О. В. Зыряновым субъектно-персонажной системе лирики А. Блока (современника Жакова): согласно концепции «гетеронимов» Ф. Пессоа, которой пользуется исследователь, «жизнь лирического “я” – постоянная внутренняя борьба с множеством персонажей, в которой каждой ипостаси “я” ... присуща своя биография» [Зырянов 2008: 35]. Свои варианты биографий есть у странников, персонажей разных произведений Жакова, но различие их не столь существенно, поскольку важен инвариант, отвечающий авторской идее: сам человек – всего лишь странник в этом прекрасном мире, тем более прекрасном, что он кратковременен. Восприятие жизни как «сказки бытия» делает страшное нестрашным (да и какая сказка – без страшного), и, скажем, мистика темного в рассказе Жакова «Старик Матвей», не теряя своей таинственности, не вносит разлад в мировосприятие рассказчика. «Лечу ширококрылой птицей над великим севером. Леса, отдаленные холмы и горы осматриваю с вышины. Чем дальше видишь, тем прекраснее кажется земля!!!» [Жаков 1990: 90], – восклицает в финале герой Арсений Заморин. Но тут перед ним «встал образ Матвея и его сестры в котях и в синем сарафане, с котомкою на плечах. Она идет, босоногая, узкой тропинкой между соснами и елями... и горе мира прокрадывается в сердце Арсения». «Жизнь – ты загадка, кто поймет тебя?» – размышляет он. Замыкающая рассказ сентенция уже лишена адресности, голоса героя и автора здесь сливаются: «Длинной дорогой тянется – она, моя жизнь, и чего не было на пути моем и что еще страшного впе-

реди?» [Жаков 1990: 91]. Своего рода интертекстуальной отсылкой на описанную ситуацию и риторический вопрос финала могла бы прозвучать (не названная в рассказе) строка В. Жуковского: «О, не знай сих страшных снов / Ты, моя Светлана!». «Балладный» мир отдельных произведений Жакова гармонично соседствует с его рассказами-«идиллиями» и элегическими ламентациями по поводу быстротекущего времени. В состав произведений на правах элементов сюжета свободно включается фольклорно-мифологическая жанровая содержательность, и сознание автора-повествователя торжествует в них над реальностью, нередко наделяя ее своими смыслами, имеющими как интерпретационный, так и сугубо экзистенциальный характер. Через систему рассказчиков его прозаических произведений осуществляется драматизация художественного мира поэта, писателя, философа, за которой, как за первичным слоем некоей «картины», разворачивается универсальная драма жизни.

Поэтика произведений Жакова, как уже было сказано, носит отчетливо модернистский характер, и неслучайно в его произведениях находили связи с творчеством Ницше, А. Белого, других символистов [см.: Лисовская 2002; Фадеева 2008]. Но вместе с тем Жаков отнюдь не был чужд архаики, и это касается не только его мировоззренческих взглядов (обращенность к патриархальному прошлому), но и специфики художественности. В ней находят объединение черты литературы разных эпох, – подобно тому, как в своей философии лимитизма Жаков пытался соединить философские умозрения, существовавшие доселе. Если себя он мыслил как поэта, сказочника и странника, то единицей художественного, своего рода мерой творения для него выступала *книга* – как жанр (метажанр), текст (сверхтекст), целостный системный мир. По совокупности и системности философско-мировоззренческих взглядов («эволюционный символизм» [Жаков 1917: 14]) Жакова и поэтологических особенностей его творчества тип художественного сознания и письма, представленный этим оригинальным художником начала XX в., можно охарактеризовать как необарокко. Тотальная символизация явлений, указующих на связь с вышним миром, универсальная всеохватность бытия наряду с целостностью его восприятия, структурность и зрелищность, «изобразительность» картин жизни, антиномичность и высокий градус мистического – все эти черты, свойственные поэтике барокко, мы найдем у Жакова. А, кроме того, именно для барокко было характерно уподобление мира книге («Всеохватывающий взгляд поэта читал мир как открытую книгу» [Сазонова 2008: 8]) и, соответственно, стремление к крупной форме книги как к способу собирания многообразия мира в некое эстети-

ческое единство.

Практически все сборники рассказов Жакова, вышедшие при его жизни, представляют собой именно книги, композиция их отвечает определенной идее и, очевидно, продумана автором – обычно об этом свидетельствует предисловие, в котором автор раскрывает сверхсюжетное единство своей книги. В. А. Лимерова говорит в этом случае о «смысловой континуальности всей протяженности текста» [Лимерова 2007: 353] вне зависимости от ее деления на главы или произведения. Так строятся сборники «Очерки из жизни рабочих и крестьян на Севере», «Из жизни и фантазии», «В хвойных лесах», «На Север, в поисках за Памом Бур-Мортом» (хотя последнюю назвать сборником уже нельзя). В этом аспекте рассмотрим книгу «Из жизни и фантазии».

В предисловии Жаков представляет ее как попытку «воспроизвести безумие жизни и мудрость бытия, диссонансы житейских событий и гармонию во Вселенной» [Жаков 1907: 3]. Чисто умозрительный характер, подчиненный авторской концепции, имеет логика ее построения: от изображения человека, повиснувшего «между двумя безднами: жадной истинной красоты и гнетом безжалостной житейской прозы», но в итоге все-таки сломленной жизнью, метасюжет книги движется к реконструкции образов «простецов», сумевших победить «не только обычную жизнь, но и обычный разум, обычную мораль, обычное (общепринятое) искусство» [там же: 13]. Или, как формулирует сам автор, во всех рассказах книги прослеживается «борьба с жизнью, подчинение ей и победа над ней». Герои большинства рассказов – это вновь ипостаси или вариации одного инварианта – лирического «я» самого Жакова, его автогероя, в них воплощены разные грани духовной жизни и духовного поиска автора: пройденные им или еще только предполагаемые, так сказать, гипотетические, варианты пути, а также версии жизни, которые были для него возможны, но которых он счастливо избежал. В соответствии с жанрово-видовой дифференциацией рассказов, указанной выше, книга делится на две части: в первую входят произведения реалистического характера, во вторую – «фантазийного», их можно также обозначить как притчи и сказки (хотя практически все творчество писателя имеет притчевую установку, эксплицированную в поучительном слове автора или рассказчика). В рассказах первой части герой находится «под гнетом жизни», что выражается во власти над ним городской цивилизации, обстоятельстве (бедность, жизненная неуспешность, полное непонимание со стороны людей и т.д.). Однако в душе его живет осознание несправедности мира, стремление разгадать «загадку жизни»; герой этого типа – романтик, переживающий свой конфликт «мечты и существенности», как

переживали его все романтики еще в литературе начала XIX в. Поэтому для окружающих он либо безумец, либо просто неудачник, который не может найти себе место в жизни и в борьбе с ней убивает себя («На берегу Днепра»), а если находит, то – либо в дороге (странничество – «Придаш»), либо в отказе от себя прежнего (жизнь под «крылом» умной и властной женщины – «Дневник безумного»).

В произведениях второй части герой тот же, но автор конструирует утопические картины победы романтика над жизнью, причем степень фантастичности проектируемых картин растет от начала к финалу книги. В рассказе «Дорогое счастье» находится *deus ex machine* – купец-филантроп, дающий деньги нищему астроному на постройку обсерватории «на уральских горах», благодаря чему тот открывает новую звезду (название рассказа имеет двойной смысл и звучит иронически). В сказке «Венулитто» (жанровый подзаголовок дан автором) сын мудреца Шахмапутро, ушедшего «на другие планеты» (т. е. умершего), обладающий истинным знанием, умеющий летать, становится учителем изнеженного, развращенного городом человечества, и хотя, непонятый, он удаляется из города, но его спутницей становится мудрая городская дева, и на лоне родных северных лесов они обретают счастье. Еще более фантастичны «Ей Морт Мили-Кили» и замыкающая книгу новелла «Самоед Неве-Хеге» о гибели мира. Земля в представлении Жакова, неоднократно выраженном в разного типа текстах, постепенно стареет, остывает и превращается в потухшую звезду, каких много в космосе. В соответствии с тем на ней гаснет и жизнь. Но и в последние «минуты» существования Земли на ней возможно счастье ее последних обитателей – так самоед Неве-Хеге, оставшись один под лучами угасающего, темнеющего солнца, находит себе на другом конце земли подругу и с ней наслаждается «последней любовью», ожидая «Бога смерти». Характерно, что идиллический топос в книге Жакова, а также в его творчестве в целом, доминирует и над топосом элегии, выраженным в сетованиях лирического «я» в ряде стихотворных и прозаических его произведений, и над драматическим модусом, центральным при изображении несовпадения героя с окружающей жизнью, с социумом и цивилизацией (таков, напр., роман «Сквозь строй жизни»), – он способен «победить» даже космическую эсхатологию. Указанные новеллы перемежаются своего рода миниатюрой в прозе «Звуки природы», где дана символично-аллегорическая картина смены древних богов, властителей мира, – в духе аллегорий Метерлинка, Гамсуна и отечественных символистов.

Таким образом, в «фантазийных» произведениях Жакова прочерчивается линия спасения не только его героя, но и всех людей, сама же

идея деградации мира представлена как отражение естественного хода вещей – такова эволюция вселенной, в настоящий момент переживающей эпоху упадка (своего рода Кали юги; о связи философии Жакова с индуизмом см. [Лимеров 2013]). Тем самым, если мы вернемся к мысли об авторефлексивности творчества Жакова, об автогеройности его персонажей, мы увидим, что из всей совокупности различных ипостасей его лирико-повествовательного «я» выстраивается нечто вроде «симфонической личности» – по аналогии с философско-антропологической концепцией Л.П. Карсавина. Сама же книга Жакова в таком ее построении может быть прочтена как книга авторского самопознания и авторских надежд.

Идея общего упадка жизни, еще ярче раскрываемая писателем в построении «Очерков из жизни рабочих и крестьян на Севере» [разбор см.: Лимерова 2007], прослеживается и в композиции книги «Под шум северного ветра», куда входят многие рассказы, проанализированные выше. Книга открывается «рассказом из зырянского быта» (авторский подзаголовок) «Жизнь Фалалея», имеющим отчасти автобиографический характер. В нем воссоздан идиллический топос ушедшей в прошлое жизни семьи рассказчика: в ней были и неизбежные тяготы, и потери, но, тем не менее, «жизнь Фалалея протекала, хотя и не без горя, но озаренная каким-то сиянием» [Жаков 1913: 17], так что рассказчик уверен в том, что и сам Фалалей, и жена его Устинья родятся «на иных мирах», где он сам – Мамант – «обнимет вновь друзей своих в лучах нового солнца» [Жаков 1990: 28]. В последующих рассказах изображается та или иная форма деградации жизни, подчиняющейся неумолимому течению времени, подгоняемому внедряющейся в леса и деревни городской цивилизацией. Однако рассказы «реалистического» типа перемежаются «фантазийными», написанными в жанре легенд (как, например, «Атаман Шыпича»), а со сказки «Тогай» идут уже чисто «фантазии» и сказки-мифы. В некоторых из них автор реконструирует мифологический универсум коми – «Ен и Омель» (космологический миф), «Бегство северных богов» (фантазия на тему распада язычества), а в последних трех рассказах-новеллах возвращается к излюбленному сюжету об учительстве и спасении человечества героем-простакон, вышедшим из среды наивных малых народов.

В предисловии к стихам современного ему поэта, Моисея Скороходова, Жаков концептуализировал свою мысль о ведущей роли «первобытных» народов в развитии человечества в литературно-эстетическом плане. По его мнению, именно в настоящий момент, в творчестве «наивных» авторов, каков Скороходов, рождается так называемая «третья литература» – не «лубочная» или «интели-

гентская», а выражающая, «как увядает, как борется свежий человек, попавший в центр культуры». «По нашему мнению, – пишет Жаков, – это литература грядущего, писательство о гибели и торжестве первобытного человека, вступившего в смертельную борьбу с ложными сторонами культуры» [Жаков 1916: 4]. Таким образом, в рамках художественной литературы, писательства Жаков и обрел, и пропагандировал новую идентичность своего народа, которая, в свою очередь, во многом определила своеобразие и оригинальность его творчества.

### ЛИТЕРАТУРА

*Бройтман С.Н.* Историческая поэтика. М. : Изд-во РГГУ, 2001.

*Жаков К.Ф.* Из жизни и фантазии. СПб. : Парма, 1907.

*Жаков К.Ф.* Под шум северного ветра. СПб. : Типография «Грамотность», 1913.

*Жаков К.Ф.* Предисловие // Скороходов Моисей. Песня первая: Стихи. С предисловием К.Ф. Жакова. Пг. : Книжный магазин Б. Попова, 1916. С. 3-4.

*Жаков К.Ф.* Проблемы творчества (Труды ИЯЛИ КНЦ УрО РАН. Вып. 55). Сыктывкар : Коми НЦ УрО РАН, 1993.

*Жаков К.Ф.* Учение о душе (лекция, читанная в г. Юрьеве в Учительском Институте). Юрьев : Изд. Юрьевского филиала Кружка им. К.Ф. Жакова «Лимитизм», [1917].

*Жаков К.Ф.* Под шум северного ветра. Рассказы, очерки, сказки и предания / сост., вступ. ст. и комм. А.И. Туркина. Сыктывкар : Коми кн. изд-во, 1990.

*Зыряне* в истории русской словесности: Доклады науч. конф. Сыктывкар, 18–19 нояб. 1997 г. / Мин-во культуры Респ. Коми, Нац. б-ка Респ. Коми, Союз писателей; отв. ред. А.Н. Власов. Сыктывкар : Изд-во СыктГУ, 2000.

*Зырянов О.В.* Субъектная архитектоника стихотворных книг в свете исторической поэтики // Авторское книготворчество в поэзии: мат-лы междунаучно-практич. конф. Омск ; Челябинск, 19-22 марта 2008 г.) : в 2 ч. / отв. ред. О. В. Мирошникова. Омск : Издательско-полиграфич. центр «Сфера», 2008. Ч. 1. С. 25-35.

*Канев С.Н.* Каллистрат Жаков: Жизнь и судьба. Сыктывкар : Коми кн. изд-во, 1990.

*Ковальчук С.Н.* «Взыскуп истину...» (Из истории русской религиозной, философской и общественно-политической мысли в Латвии: Ю. Ф. Самарин, Е. В. Чешихин, К. Ф. Жаков, А. В. Вейдеман. Середина XIX – середина XX вв.). Рига : Ин-т философии и социологии Латвийского ун-та, 1998.

*Ковальчук С.* Латвия в жизни Каллистрата Жакова // Арт-лад. Сыктывкар, 2011. № 3. С. 108-132.

*Коми-зырянская культура XX в. и финно-угорский мир: сб. ст.* Сыктывкар : Изд-во Сыктывкар. ун-та, 2002.

*Лимеров П.Ф.* Репрезентация религиозно-философских взглядов К. Ф. Жакова в книге «На север, в поисках за Памом Бур-Мортом» // Литература

Урала: история и современность: сб. ст. Вып 7: Литература и история – грани единого (к проблеме междисциплинарных связей) : в 2 т. / Институт истории и археологии УрО РАН. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2013. Т. 2. С. 251-260.

*Лимерова В.А.* Традиции средневековых жанров в творчестве К. Ф. Жакова. Сыктывкар, 2005. (Науч. докл. / Коми научный центр УрО РАН; Вып. 473).

*Лимерова В.А.* Книга как жанр в творчестве К. Ф. Жакова: на примере «Очерков из жизни рабочих и крестьян на Севере» (постановка проблемы) // Литература Урала: история и современность: сб. ст. Вып. 3: мат-лы III Всерос. науч. конф. «Литература Урала: автор как творческая индивидуальность (национальный и региональный аспекты)», Екатеринбург, 11-13 окт. 2007 г. : в 2 т. Т. 2 / Ин-т истории и археологии УрО РАН. Екатеринбург : УрО РАН; ИД «Союз писателей», 2007. С. 352-359.

*Лисовская Г.К.* Каллистрат Жаков и Фр. Ницше // Коми-зырянская культура XX в. и финно-угорский мир: сб. статей. Сыктывкар : Изд-во Сыктывкар. ун-та, 2002. С. 33-40.

*Сазонова Л.И.* Русские стихотворные книги эпохи барокко: архитектоника и поэтика // Авторское книготворчество в поэзии: мат-лы межд. научно-практич. конф. Омск ; Челябинск, 19-22 марта 2008 г.) : в 2 ч. / отв. ред. О. В. Мирошникова. Омск : Издательско-полиграфич. центр «Сфера», 2008. Ч. 1. С. 8-25.

*Созина Е.К.* Комиэнтничность К. Ф. Жакова в контексте русской культуры // Известия Урал. гос. ун-та. Сер. Гуманитар. науки. 2007. Вып. 14. № 53. С. 222-230.

*Созина Е.К.* О творческой мифологии Каллистрата Жакова в культурном контексте рубежа XIX–XX вв. // Уральский исторический вестник. 2011. № 4 (33). С. 13-18.

*Сорокин П.А.* «Грезы Севера» (К. Ф. Жаков. «На Север, в поисках за Памом Бур-Моргом», «В хвойных лесах», «Из жизни и фантазии», «Очерки из жизни рабочих и крестьян на Севере») // Известия Архангельского Общества изучения Русского Севера. (Журнал жизни Северного края). Т. 3. Архангельск, 1910. № 37. С. 33-37.

*Тайё сьылём* – коми олём / В этой песне коми жизнь: Сб. трудов об основоположниках коми литературы. Сыктывкар : Кола, 2008.

*Теребихин Н.М., Несанелис Д.А.* Географические образы этнокультурного ландшафта коми-зырян // Поморские чтения по семиотике культуры. Вып. 3: Сакральная география и традиционные этнокультурные ландшафты народов Европейского Севера: сб. науч. ст. / Поморский гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. Архангельск : Изд-во Поморск. ун-та, 2008. С. 141-148.

*Фадеева И.Е.* Рефлексы культуры и культурная авторефлексия (о жанровой природе прозы К. Жакова) // Тайё сьылём – коми олём / В этой песне коми жизнь: Сб. трудов об основоположниках коми литературы. Сыктывкар : Кола, 2008. С. 225-231.

*Федорович И.В.* Эволюционная философия К. Ф. Жакова // Арт. Сыктывкар, 2006. № 2. С. 114-126.

## РУССКАЯ КЛАССИКА В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ЭПОХ

О.С. СУХИХ

*(Нижегородский госуниверситет имени Н.И. Лобачевского,  
г. Нижний Новгород, Россия)*

УДК 821.161.1-31(091)

ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,44

### **Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ И Л.М. ЛЕОНОВ: ФИЛОСОФСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ («БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ» И «ПИРАМИДА»)**

**Аннотация.** Рассматриваются параллели философского характера в романах «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского и «Пирамида» Л.М. Леонова. Анализируются концептуальные взгляды обоих писателей на христианские ценности, а также на возможности их влияния на личность.

**Ключевые слова:** христианские ценности, милосердие, философские параллели, «Легенда о великом инквизиторе», диалог Алёши и Ивана Карамазовых.

«Пирамида» Л.М. Леонова являет собой пример философского романа, насыщенного и даже, пожалуй, сверхнасыщенного общекультурными ассоциациями, литературными в частности. Автор предисловия к этому произведению О.А. Овчаренко, безусловно, права в своём утверждении, что «Пирамида» «перекликается ... с выдающимися памятниками мировой литературы», в частности с «Братьями Карамазовыми» [Овчаренко 1994: 3]. Эти переклички можно найти в глобальной философской проблематике: в вопросах о человеке и Боге, о борьбе добра и зла в душе человека, о смысле мировой истории, о соотношении цели и средств в жизни государства. Однако эти вечные проблемы раскрываются не только во всём тексте в целом, но и в отдельных эпизодах. А такие эпизоды складываются в общую картину, раскрывающую взгляды писателя на важнейшие и сложнейшие философско-этические вопросы, которые в своё время ставил и решал Ф.М. Достоевский.

На страницах «Пирамиды» можно отметить, например, эпизод жестокой расправы колхозника над лошадью, недвусмысленно соотносящийся с содержанием и духом сна Раскольниковова в «Преступлении и

наказании», правда, с той примечательной разницей, что в романе Л.М. Леонова жестокость проявляется человеком уже не во сне, а в реальности.

Заслуживает внимания и короткий рассказ о том, как комиссар, борющийся с религией, затравил собаками старого священнослужителя, – эта ситуация отсылает нас к «бунту» Ивана Карамазова, который повествует Алёше о помещике, затравившем собаками крепостного мальчика. Оба эпизода способны поразить воображение читателя своим своим содержанием, но не только. На усиление трагического эффекта работает и художественная форма, правда, в её создании Достоевский и Леонов идут совершенно разными путями. В «Братьях Карамазовых» Иван, рассказывающий об ужасающем случае, нагнетает напряжение, подробно описывая торжествующего мучителя и страдающую жертву, – это вызывает острое чувство сострадания к замученному ребёнку и ненависть к помещику. А в романе «Пирамида» рассказчик (беглый поп Афинагор), наоборот, говорит максимально кратко и спокойно, как будто констатирует совершенно будничные факты. Если в «Братьях Карамазовых» и Иван, и Алёша до глубины души возмущены поступком помещика, то в «Пирамиде» Афинагор строит свою реплику с рассказом о страшной жестокости совершенно парадоксально: «...разоритель обители, суровый московский комиссар, подай ему Господь здоровья, на глазах у всей братии стравивший собакам проживавшего там на покое ветхого архиерея...» [Леонов 1994: кн. 1, 94-95]. Горькая ирония, заключающаяся в этих словах, да и само построение этой фразы, где изображение убийства занимает вовсе не центральное место (в данном случае напрашивается параллель с анализом рассказа Бунина «Лёгкое дыхание» – точнее, фразы, иллюстрирующей гибель главной героини, – в работе Выготского Л.С. [Выготский 2001: 164-412], – всё это свидетельствует о том, что в эпоху «суровых московских комиссаров» злодеяние стало привычным и будничным. И это производит не меньшее впечатление, чем напряжённый и эмоциональный рассказ Ивана Карамазова.

В финале же «Пирамиды» перед нами Дуня Лоскутова с букетом полевых цветов в руках, и эти бледно-розовые соцветия «кошачьих лапок» вызывают в ней тёплое чувство чего-то близкого, родного и порождают гордость за свой земной, «в с е р а в н о (*разрядка авторская – О.С.*) хороший мир» [Леонов 1994: кн. 2, 676], несмотря на его бесчисленные несовершенства. И Дуня спрашивает ангела, «найдётся ли у них там, в пучине несовершенство времён, хоть одна такая же <...> м и л а я м а л о с т ь (*разрядка авторская – О.С.*), чтобы захотелось вернуться сквозь сто тысяч лет пути ради единственного к ней

прикосновенья» [Леонов 1994: кн. 2, 676]. Это воплощение всей непосредственной жизни нашего мира, всего живого и прекрасного в образе незатейливого цветка, «полусорной травы», очень напоминает образ «клейких листочков», так привлекавших Ивана Фёдоровича Карамазова и удерживавших его в земном, человеческом бытии, дававших ему желание жить, несмотря на «ад» в его душе.

Далее мы обратимся к более подробному анализу ещё одного фрагмента романа «Пирамида» – эпизода, который порождает ассоциации с тремя важнейшими сценами из романа «Братья Карамазовы». Речь идёт о ситуации первой встречи о. Матвея Лоскутова с комиссаром Тимофеем Скудным. Последний был прислан исполкомом в одно из селений для проведения важного мероприятия по борьбе с религией – для взрыва местного храма. О. Матвей Лоскутов оказался свидетелем происходящего. По логике он должен был бы воспринимать представителя новой власти, антихристианской по своей сути, как врага и относиться к нему с неприязнью, возможно, даже с ненавистью. Но, когда Лоскутов наблюдает за действиями комиссара, готовящегося к разрушению святыни, ему вдруг приходит в голову, что страшный грех, который, по всей видимости, совершит этот человек, может перевернуть его же собственную душу, переломить его мировоззрение и превратить его из врага христианства в праведника. О. Матвей вспоминает поразившую его когда-то историю гонителя Савла, ставшего впоследствии апостолом Павлом, и задумывается о том, что чем страшнее грех, тем важнее и плодотворнее должны быть покаяние и искупление: «Обычно душевный перелом у большинства образцовых, канонизированных впоследствии отступников, как правило, наступал после какого-то титанического грехопадения, когда со дна пучины видней становятся светила небесные, сокрытые от нас на дневном свету» [Леонов 1994: кн. 1, 288]. Кроме того, о. Матвеем видится на лице Скудного некая печать будущей мученической гибели.

Когда комиссар наклоняется к ящику с «аппаратурой» для взрыва и уже готов повернуть рычаг, о. Матвей Лоскутов неожиданно целует его руку, причём Скудной угадывает в этом поступке стремление «направить его волю на стезю иную» [Леонов 1994: кн. 1, 289]. Однако после кратковременной борьбы комиссар всё же нажимает на рычаг и взрывает храм. Казалось бы, на этом всё кончено: о. Матвей потерпел поражение; но история всё же продолжается. Между комиссаром и священником, как оказывается, возможно общение и, более того, взаимопонимание, даже взаимное уважение. Их жизненные пути – это воплощение «двухвариантной русской судьбы»: пытаться постичь Бога или же отречься от Него. Впоследствии Тимофей Скудной неодно-

кратно присылает посылки о. Матвею и помогает ему перебраться в Москву. И тот мученический путь, который в своих мыслях предсказывал священник комиссару, по-своему осуществляется: Скуднов оказывается жертвой репрессий и погибает.

Итак, священник целует руку разрушителю храма. Поступок, который автор с иронией называет патологическим. И всё же в нём есть смысл. Тот, кто наделён по-настоящему глубокой душой, способен понимать другого и сочувствовать ему, даже если этот другой, казался бы, полностью чужд ему по взглядам, по душевному настрою, по духу вообще; способен разглядеть в этом другом нечто такое, что, может быть, даже не осознаётся самим этим человеком, что скрыто под маской, которую окружающие принимают за истинное лицо; способен сквозь убеждённость и холод враждебности увидеть печать глубокого морального страдания. В романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» повествователь говорит об Алёше: «Он не хочет быть судьёй людей <...> он не захочет взять на себя осуждения и ни за что не осудит. Казалось даже, что он всё допускал, нимало не осуждая, хотя часто очень горько грустя» [Достоевский 1976: т. 14, 18]. В романе «Пирамида» Тимофей Скуднов совершает святотатство, которое для о. Матвея является страшным свидетельством падения человека, но Лоскутов, как бы это ни казалось странным, не чувствует в себе ненависти и желания осудить этого человека. Вернее всего, причина этого кроется в глубокой и искренней, как и у Алёши Карамазова, любви к ближнему, которая позволяет понять, прочувствовать даже то, что тебе самому чуждо и враждебно. В «Объяснительном слове по поводу «Речи о Пушкине»» Ф.М. Достоевский сказал, что русскому характеру свойственна «всечеловечность», то есть способность не просто посочувствовать другому, но *испытать его чувства*, прожить их самому и потому понять их, глубоко заглянуть в чужую душу и поставить себя на место другого человека. Именно это качество, на наш взгляд, проявляется в о. Матвее в книге Л.М. Леонова. В романе наиболее почитаемого им Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» есть несколько *художественных параллелей вышеизложенному эпизоду*.

**Первая** из них – это **сцена в монастыре**, когда старец Зосима кланяется в ноги Дмитрию Карамазову. Это происходит непосредственно после того, как Дмитрий высказывает преступную, страшную мысль в отношении своего отца: «Зачем живёт такой человек! Нет, скажите мне, можно ли ещё позволить ему бесчестить собою землю» [Достоевский 1976: т. 14, 69]. Заметим, что в этой реплике оба предложения по формальным признакам должны быть вопросительными, но в тексте они звучат не как вопрос, а как утверждение того, что

старший Карамазов не достоин жить, а значит, справедливо было бы осудить его на смерть. Таким образом, Дмитрий фактически говорит об отцеубийстве. Это идея, которая по всей логике должна возмутить священнослужителя и вызвать у него крайне негативное отношение к Мите. Но у Достоевского разрешение этой сцены выглядит парадоксально: «Став на колени, старец поклонился Дмитрию Фёдоровичу в ноги полным, отчётливым, сознательным поклоном и даже лбом своим коснулся земли» [Достоевский 1976: т. 14, 69].

Перед нами старец, воплощающий в себе христианские ценности, как понимал их Достоевский, и молодой человек, в душе готовый нарушить одну из важнейших христианских заповедей. Судьба парадоксально свела этих героев в монастырской келье. Зосима видит в этом глубокий смысл, который, с его точки зрения, не требует объяснений. Его поклон – это свидетельство того, что он не может осудить другого, хотя и допускает страшные, разрушительные чувства в его душе. «... всё допускал, нимало не осуждая, хотя часто очень горько грустя», – эти слова, сказанные об Алёше, можно отнести и к Зосиме. Старец видит в Мите злость и раздражение, даже ненависть, но видит и чистое начало в его душе, способность любить и страдать. И печать будущего страдания на лице Мити заставляет старца признать в нём прежде всего человека с живой душой, человека, достойного понимания и сочувствия. Подобное же отношение вызывает Тимофей Скуднов у о. Матвея в «Пирамиде». В данном случае перед нами тоже представители двух разных подходов к жизни, двух разных ценностных систем: священник – и атеист, более того, преступник с моральной точки зрения. И в случае, описанном Л.М. Леоновым, как и у Ф.М. Достоевского, взгляды героев не соприкасаются, но соприкасаются души, и проявляется милосердие.

**Вторая** художественная параллель эпизоду из романа «Пирамида» – это **финал «Легенды о великом инквизиторе»**. Снова перед нами двое героев, один из которых является воплощением христианских ценностей (в данном случае даже шире: самого христианства, как его понимал Достоевский), а другой олицетворяет собой нарушение христианских принципов. Великий инквизитор прямо заявляет Пленнику, что не принимает того отношения к человеку, которое закреплено в христианских нормах. Он заходит даже и дальше: утверждает свою принципиальную приверженность антихристианским идеям. Кардинал сознательно использует ложь и насилие в своей государственной практике, полагая, что нет иного пути к благополучному и устроенному существованию миллионов обычных, слабых духом людей, которым не может быть доступно счастье христианского подвига. Их,

по мнению великого инквизитора, волнует в жизни лишь «перед кем преклониться, кому вручить совесть и каким образом соединиться наконец всем в бесспорный общий и согласный муравейник» [Достоевский 1976: т. 14, 235]. Политика кардинала даёт решение этих вековых проблем человечества и, по его мнению, тем самым обеспечивает счастье большинства людей. Любой, кто помешает налаженной жизни социума, кто осмелится смущать умы, должен быть устранён ради сохранения безмятежного счастья масс. И в своём монологе герой по этой логике приходит к необходимости казнить Пленника. Великий инквизитор, несомненно, преступник с точки зрения христианской этики, и в своём падении он, пожалуй, достигает наибольшей глубины бездны. И, несмотря на это, он фактически не осуждён своим антиподом.

В чём смысл поцелуя Пленника? Исследователи романа не раз обращались к этому вопросу. И обычно поступок Христа объясняется либо тем, что суть его образа – это **любовь и милосердие**: «Господь любит всякую свою тварь. Он любит и ту, которая его не любит и не хочет любить...» [Иоанн Сан-Францисский 1992: 355], – либо тем, что **Пленник проявляет понимание всей глубины нравственных страданий** великого инквизитора, его боли за обычного слабого человека, его способности жертвовать собственным душевным покоем, ведь кардинал убеждён, что он берёт на себя страшный грех именно ради блага человечества. Р. Бэлнеп, например, в своей монографии обращает внимание на это [Бэлнеп 2003]. В любом случае поцелуй Христа – проявление милосердия и понимания, хотя и не притяжения чужой позиции.

В романе «Пирамида» о. Матвея было бы некорректно уподобить самому Христу, но всё же он воплощает в себе добро и любовь к ближнему, смирение и готовность на самопожертвование, а это в восприятии автора наиболее важные христианские качества. Тимофей Скуднов, в свою очередь, по масштабам замыслов и действий далеко не великий инквизитор, но, как и этот герой Достоевского, он воплощает в себе осознанный и бесповоротный отказ от христианства. И Скуднов, и великий инквизитор при этом даже не помышляют о раскаянии. Аналогия между эпизодами двух романов не только в том, что в позициях героев просматривается параллель, но также в том, как художественно выстроены взаимоотношения персонажей. В «Легенде о великом инквизиторе» перед нами *монолог* великого инквизитора, правда, он имеет диалогичный характер, поскольку кардинал по ходу рассуждений сам выражает позицию Христа, споря с ней. Пленник же *не произносит ни слова*, вероятно, потому, что слова в данном случае –

это лишнее, это ничего не решает и не может убедить собеседника, к тому же важнейшие слова уже были сказаны Сыном Божьим много лет назад. Поэтому Пленник и отвечает великому инквизитору не словами, а **поступком**, в котором весь смысл христианского отношения к человеку, как понимал это автор романа. Что касается «Пирамиды», то там эпизод взрыва храма и эпизод последующей встречи о. Матвея и Скуднова в доме священника – это сцены *молчания*. Когда комиссар готовится разрушить святыню, священник не пытается с ним заговорить, вероятно, интуитивно чувствуя, что любые слова бесполезны. Но он использует единственный доступный ему способ что-то изменить – переубедить человека **поступком**. Последующая встреча тоже *не требует от героев слов*: каждому без этого ясна позиция другого, и каждый чужую идею не принимает – этого не изменят слова. Но, не принимая идею своего молчаливого «собеседника», в то же время и Скуднов, и о. Матвей способны принять этого «собеседника» **как человека, как личность**, достойную понимания и уважения за свою преданность идее и за свои страдания. Общение и достижение понимания между героями происходит не на уровне слов, а на уровне соприкосновения душ.

Но, анализируя эпизоды произведений двух авторов, стоит отметить также следующий момент. У Достоевского поцелуй Христа оказал серьёзнейшее влияние на позицию великого инквизитора. Кардинал, уже решившийся в своем антихристианстве дойти до страшного логического конца, отступает, не может сделать последнего губительного шага. В романе Л.М. Леонова всё иначе. Отчаянная попытка о. Матвея предотвратить антихристианский шаг комиссара не увенчивается успехом. Тот всё-таки вырывает руку и этой же рукой поворачивает рычаг механизма. Правда, неожиданное душевное движение священника всё же не проходит совсем бесследно, о чём говорят приход Скуднова в дом о. Матвея и последующее стремление комиссара помочь Лоскутову. Ф.М. Достоевский верил, что христианская любовь может что-то изменить даже в душе убеждённого антихристианина. Л.М. Леонов, по-видимому, такой верой в силу добра и любви уже не обладал, хотя и не полностью отрицал способность этих ценностей повлиять на человека. А. Татаринов в статье, посвящённой Леонову, сделал даже более радикальный вывод: если Достоевский эсхатологичен, то Леонов апокалиптичен [Татаринов]; эсхатология Достоевского – это учение не только о конечной катастрофе, но и о возможности возрождения, тогда как Леонов более близок к пессимистической картине апокалипсиса, как утверждает также Д. Быков в своей статье о Леонове [Быков].

Наконец, **третья** художественная параллель эпизоду поцелуя руки в «Пирамиде» – это **финал разговора между Иваном и Алёшей** в главе «Великий инквизитор». Ещё раз перед читателем два героя, один из которых истинный христианин в понимании автора, а другой отступает от христианской позиции. Алёша в ответ на поразившую его «поэму» о великом инквизиторе целует Ивана, подчёркивая тем самым, что Иван, несмотря на свои взгляды, остаётся для него братом. И дело даже не в родственных связях, а в том, что Алёша, как уже упоминалось выше, не может осудить человека, тем более если понимает всю глубину его страданий. Алёша видит, что Иван рационально не принимает его веры, но всё же он убеждён, что в душе Ивана в конечном итоге «победит Бог». Примерно на то же надеется и о. Матвей, когда целует руку комиссара.

Таким образом, сопоставление отдельных эпизодов произведений Ф.М. Достоевского и Л.М. Леонова помогает прояснить суть авторских концепций христианского отношения к человеку, а также понять, что взгляды писателя XIX века на возможность преобразования человеческой души под влиянием христианских ценностей были несколько более оптимистичны, чем идеи его последователя в XX веке.

#### ЛИТЕРАТУРА

*Быков Д.* Великая пирамида. Леонид Леонов как певец Апокалипсиса. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rulife.ru/mode/article/1137/> (дата последнего обращения 17.02.2014).

*Бэллел Р.* Генезис «Братьев Карамазовых». СПб. : Академический проект, 2003.

*Выготский Л.С.* Психология искусства // Выготский Л.С. Анализ эстетической реакции. М. : Лабиринт, 2001. С. 164-412.

*Достоевский Ф.М.* Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. Собр.соч. : в 30 т. Л. : Наука, 1976. Т. 14-15.

*Иоанн Сан-Францисский (Шаховской).* Великий инквизитор Достоевского // Архиепископ Иоанн Сан-Францисский (Шаховской). Избранное. Петрозаводск : Святой остров, 1992.

*Леонов Л.М.* Пирамида : в 2 кн. М. : Голос, 1994.

*Овчаренко О.А.* О романе Леонида Леонова «Пирамида» // Леонов Л.М. Пирамида. М. : Голос, 1994. Кн. 1. С. 3-5.

*Татаринов А.* Под знаком Апокалипсиса. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.litrossia.ru/2007/23/01586.html> (дата последнего обращения 30.02.2014).

О.Н. ТУРЬШЕВА

*(Уральский федеральный университет имени первого Президента России*

*Б.М. Ельцина,*

*г. Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.12-31(Нотомб А.)

ББК ШЗЗ(4Бел)-8,44

## **ПОЦЕЛУЙ ХРИСТА В ПРОФАННОМ ИСПОЛНЕНИИ: СКРЫТОЕ ЦИТИРОВАНИЕ ДОСТОЕВСКОГО В ПОВЕСТИ А. НОТОМБ «АНТИХРИСТА»**

**Аннотация.** Предметом анализа в статье является эпизод из повести современной бельгийской писательницы А. Нотомб «Антихриста», предположительно заимствованный из романа Достоевского «Братья Карамазовы». Предлагается аргументация в пользу намеренно умалчиваемой цитаты и размышления относительно ее смысловой функции в повести.

**Ключевые слова:** Достоевский, Легенда о великом инквизиторе, поцелуй Христа, А. Нотомб, «Антихриста», скрытое цитирование.

По мысли Т. А. Касаткиной, поцелуем Христа в ответ на исповедь великого инквизитора и поцелуем Алеши в ответ на поэму Ивана Достоевский начинает «открытую галерею подобных поцелуев в истории» [Касаткина 2012]. Исследовательница творчества Достоевского имеет в виду этическое измерение христианской религии: «Не только у Христа нет врагов, – пишет она, – но у христианина нет врагов – потому что люди могут отказываться от христианства и христиан, но христиане не могут отказаться ни от одного из своих братьев. И эти поцелуи – то, что будет повторяться и повторяться в истории. Потому что если мы – христиане, то мы не откажемся ни от кого. И это – великая христианская политика. Нам могут не отвечать на наш поцелуй, но мы все равно должны и хотим его дать» [Касаткина 2012].

В рамках данной статьи мы обращаемся не к исторической перспективе утверждения христианской политики, открытой поцелуями Христа и хриstopодобного человека у Достоевского, о чем писала Т. А. Касаткина, а к перспективе литературной – перспективе цитатных повторений жеста, изобретенного Достоевским, в последующей словесности. Для автора статьи эта перспектива свою отчетливость проявила с выходом в свет повести французской писательницы Амели Нотомб «Антихриста» (2003, рус. пер. 2005). Главная героиня повести, юная девушка Бланш, от имени которой и строится повествование, первоначально отказывается отвечать каким бы то ни было действием на жестокую подлость своей бывшей подруги Христы, однако в фина-

ле она признает открытый характер борьбы и завершает ее поцелуем своего противника. Поцелуй приносит героине победу: соперница странным образом исчезает из окружения Бланш, освободив ее от ответственности за свои клеветнические измышления.

Интересно, что поцелуй врага не маркирован в повести в качестве цитаты, предпринятой героиней из Достоевского. При обилии других прямых литературных отсылок, фигурирующих в тексте, код «Братьев Карамазовых» имеет неявный, аллюзивный характер. Впрочем, целый ряд аргументов позволяет настаивать на его отчетливым присутствии в тексте – в форме скрытой, подразумеваемой цитаты. Причем субъектом цитирования поцелуя является как писательница, так и ее героиня. Первая активно намекает на источник заимствованного героиней жеста, вторая, как нам кажется, намеренно его умалчивает.

Первоначально присмотримся к системе авторских намеков. Важнейшим из них является то, как выстроена в повести система персонажей. Христа представлена не просто самоутверждающимся подростком, маленькой лгуньей, находящей наслаждение в игре, власти обаяния и всеобщем обожании. Она отчетливо изображена в роли соблазнительницы<sup>1</sup>, стремящейся подчинить своим вкусам и мнениям всех, кто попадает в контекст ее влияния. Так, по словам самой Бланш, Христа завладела ее душой «как покоренной страной». Но будучи разоблачена, она жестоко мстит, за что и устаивается от героини прозвища Антихриста: «Она зовется Антихристой. И она выбрала своей мишенью нас, поскольку в этом испорченном мире мы менее других заражены злом. Она явилась, чтобы и нас подчинить своей власти, но это ей не удалось» [Нотомб 2004: 49].

Сама Бланш выведена в качестве идеологической противницы Антихристы, то есть, как должен догадаться читатель, – в роли Христа или хриstopодобного человека. Эта ассоциация очевидно поддерживается и ее принципиальной непохожестью на пустую и легковесную Христу, и первоначальным намерением не оказывать прямого сопротивления, и поцелуем, венчающим противостояние, и стойким спокойствием в ответ на унижения со стороны сокурсников, поверивших наветам Христы, и прозрачайшей этимологией имени:

---

<sup>1</sup> Эротический и насильственный смысл направленного на Бланш соблазнения в повести очевиден. При первом посещении дома Бланш Христа требует от той снять одежду – с тем, чтобы произвести смотр тела новой подруги и убедиться в своем превосходстве. Бланш прямо характеризует действия Христы как «ужасное насилие», а свою странную покорность называет «напрасной жертвой».

«Blanche» с французского – чистая, светлая, белая. Интересно, что нумерология настаивает на соответствии имени Бланш тройке – числу души и Христа. Эти смыслы Нотомб могла сознательно подразумевать в выборе имени для героини, преданной Антихристой и гонимой толпой – с тем, чтобы усилить интертекстуальные ассоциации читателя с предшествующим художественным воплощением великих антагонистов, чье противостояние нашло разрешение в поцелуе.

Еще один намек от автора относительно цитатного происхождения поцелуя как способ общения с врагом: его выбор героиня принимает после периода интенсивного чтения. «Столько, сколько тогда, я, кажется, в жизни своей не читала, буквально проглатывала книги одну за другой. Отчасти чтобы наверстать упущенное, отчасти чтобы пережить трудное время. Напрасно думают, что чтение — это бегство от жизни, наоборот, это встреча с квинтэссенцией реальности» [Нотомб 2004: 51]. Думается, что внимательный читатель может расценивать данное суждение как признание в литературном заимствовании спасительного жеста.

Однако, кажется, что выстраиваемая текстом авторская концепция героини как хриstopодобного человека совершенно не совпадает с тем, как она сама себя ощущает. Во-первых, Бланш отвергает авторское решение своего имени: она отнюдь не склонна судить о себе, прибегая к категории души. На первых же страницах повествования мы встречаем следующее признание: «У меня не было ничего: ни материального, ни духовного богатства. Ни любви, ни дружбы, ни опыта. Не было интересных идей, а была ли душа, я сильно сомневалась. Единственное, что мне принадлежало, это мое тело». Да и имя свое она расшифровывает противоположно христианской нумерологии – в качестве адекватного наименования своему «ущербному» телу, «напрочь лишенному силы, грации и гармонии»: «Бланш, бледная немочь, бледная и холодная, как холодное оружие – плохо отточенный и обращенный внутрь клинок» [Нотомб 2004: 8].

Во-вторых, первоначальный отказ от сопротивления она скоро сама и разоблачает: он не был принципиальной позицией несопротивления, а представлял собой заминку растерянности перед подлостью. На самом деле героиня мечтает «схватиться со злом в рукопашную», но страдает от того, что еще не нашла инструмента, который бы позволил ей наказать Антихристу.

Итак, повесть демонстрирует парадоксальный конфликт между заданной автором концепцией образа героини как хриstopодобного человека, противопоставляющего злу любовь, и словом самой героини, последовательно разоблачающей несостоятельность авторского зада-

ния.

На этой почве, думается, и возникает несовпадение интенций автора и героя: автор – в серии намеков – пытается вывести наружу заимствование из Достоевского, актуализированное героиней в поцелуе врага; та же, наоборот, скрывает и цитатный характер поцелуя, и источник его цитирования. Так, о решении поцеловать соперницу она говорит как о спонтанном, принятом не в процессе интенсивного чтения в поисках выхода из мучительной ситуации, а в момент встречи с Христой, рассказывающей другим о ее «преступлениях». Однако это утверждение прямо противоречит предшествующим словам Бланш о том, что решение ей подсказали книги. Правда, в качестве своего «руководителя» она называет Жоржа Бернаноса, трактуя его афоризм как призыв к открытому сопротивлению: «Драгоценную поддержку я нашла в Бернаносе, которого как раз тогда для себя открыла: ничего случайного в том, что мы читаем, нет, это еще одно расхожее заблуждение. В “Обмане” мне попала такая фраза: “Посредственность — это равнодушие к добру и злу”. Вот оно что!» [Нотомб 2004: 51].

Позиция Бернаноса, ставшая опорой для героини, прямо противоположна той, которая нашла свое выражение в поцелуе Христа у Достоевского. Финальный в разговоре с инквизитом жест Иисуса принято расшифровывать как жест примирения, прощения, сострадания тому бремени неверия и ответственности, которое инквизитор взвалил на себя, как приглашение идти за собой, вслед своей проповеди любви и веры в человека. Бланш в поцелуй вкладывает совершенно иной смысл, нежели тот, который подразумевается у Достоевского. Возможно, именно поэтому она и умалчивает о подлинном источнике своего решения – о романе «Братья Карамазовы», ведь для нее поцелуй, отданный врагу, – это поцелуй ненависти, гнева, разоблачения противника, его оскорбления и изгнания, а в целом – поцелуй дерзкого самоутверждения в толпе, готовой следовать за тем, кто демонстрирует уверенность силы. Конечно, такое понимание поцелуя лишает его цитатной – из Достоевского – опоры. Жест Христа в исполнении Бланш оказался извращен до «смачного кинематографического поцелуя», несущего другому только угрозу унижения и ответного насилия: «Еще желающие есть?» – именно такой вопрос она задает потрясенным свидетелям сцены [Нотомб 2004: 52].

Последующее упоминание о том, что все произошедшее случается накануне Пасхи, служит уже смыслом, противоположным тем, которые до сцены поцелуя настойчиво отождествляли Бланш с христоподобным человеком. Без всякого смущения она описывает содержание своей «пасхальной фантазии»: «Я с удовольствием представляла

себе Христу пригвожденной к кресту» [Нотомб 2004: 52]. Эта фантазия окончательно вскрывает неподлинность тех христианских аллюзий, которые Нотомб использовала, первоначально выстраивая образ своей героини – с тем, чтобы, пробудив «достоевские» ассоциации, отменить их в разоблачении своей героини, не выдержавшей высокого литературного сопоставления.

Это разоблачение поддерживает и финал повести, констатирующий окончательное и бесповоротное поражение Бланш. Здесь повествующая героиня вновь возвращается к образу тела как метафоре собственной личности, косвенно опровергая метафизическую семантику своего имени. Рассказывая о длительном одиночестве, она описывает посетившее ее желание увидеть рядом с собой «человеческое тело». Не тоска по душе и дружескому участию другого человека, а мечта о телесном заполнении мучительной пустоты тревожит героиню. Такой же символической подмене подвергается и ее жестикауляция: молитвенный жест она заменяет жестом гимнастическим, направленным на совершенствование форм, при этом впервые честно констатируя позор своего поражения: «Вдруг у меня на глазах в зеркале стали происходить ужасающие вещи. Прошлое овладело настоящим. Я увидела, как мои руки сначала раскинулись в стороны, точно на распятии, потом согнулись, ладони тесно прижались одна к другой, будто кто-то насильно сложил их в молитвенном жесте. Потом сцепились пальцы, напряглись, как натянутый лук, плечи, выпятилась от усилия грудь. Мое тело больше мне не принадлежало, посрамленное, оно выполняло гимнастические упражнения, которые велела делать Антихриста. Так свершилась воля ее, а не моя. Аминь» [Нотомб 2004: 53]. Извращенное – во имя собственной выгоды – использование жеста Христа оборачивается невольным подчинением Антихристу. Думается, что минус-прием, состоящий в намеренном умалчивании литературного источника, использованного героиней, подразумевает именно эти смыслы, косвенно и по принципу противопоставления укрепляя исключительность семантики поцелуя Христа у Достоевского, невнятной целям эгоистического чтения и злого самоутверждения по его следам.

#### ЛИТЕРАТУРА

*Касаткина Т.А.* Слова и поцелуй Христа в «Легенде о великом инквизиторе». Доклад на XXXVII Международных Старорусских чтениях «Достоевский и современность» (24 мая 2012 г.) [Электронный ресурс]. URL: <http://t-kasatkina.livejournal.com/5519.html> (дата последнего обращения 21.01.2014).

*Нотомб А.* Антихриста // Иностранная литература. 2004. № 30. С. 3-53.

Т.Л. ДАЙХИН

(Нижневартровский государственный гуманитарный университет,  
г. Нижневартковск, Россия)

УДК 82.02  
ББК Ш33(0)-022

## БИДЕРМАЙЕР – ПРОРЫВ СКВОЗЬ ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ

**Аннотация.** Статья посвящена проблематике бидермайера, проявляющего себя в произведениях о людях искусства не только в эпоху прощания культуры с романтизмом (В.И. Карлгоф), но и в зрелом реализме, где он становится способом выражения иронии к социуму (О. де Бальзак). У.С. Моэма человек бидермайера – средоточие нравственных и творческих коллизий, трагизм которых представлен иронически.

**Ключевые слова:** бидермайер, ирония, искусство, реализм, романтизм, творчество.

Бидермайер – культура, представляющая собой своеобразное связующее звено между романтизмом и реализмом. «Он возникает тогда, когда в картине мира снимается романтическая сверхреальность, а реальность представляет собой некую систему романтических тем и мотивов, анализируемых, рассматриваемых сквозь призму исторического опыта, изъятых из романтического канона, обретших неромантическую функцию, – пишет Ф.П. Федоров. – Бидермайер... существует до тех пор, пока сознание не в силах преодолеть сохраненные из прежней культуры стереотипы, использует эти стереотипы в качестве инструмента аналитической деятельности, пока романтические темы и мотивы являются для нее своеобразной точкой отталкивания, своеобразным подтекстом» [Федоров 1995: 254].

В европейской и русской культуре возникновение бидермайера детерминировано исторической ситуацией первой половины XIX в.

«Эра великой метафизики, великой устремленности в сверхреальное, в инобытие, если не завершена, то переживает свое последнее время. Европа устремлена к истории, к повседневности, к утилитарным ценностям, к наслаждению малым миром, семьей, домом; великие потрясения конца XVIII – начала XIX века рождают тоску по миру, по идиллии; титаны, герои – Фаусты, Манфреды, Наполеоны, одержимые тоской по прекрасному Крейсеры – уходят в прошлое; функцию демиургов обретают Иваны Петровичи Белкины; Гете подводит итоги метафизической эпохе во второй части “Фауста”, но создает идиллический мир Филемона и Бавкиды...» [Федоров 1995: 248].

При этом явленное в новом свете бытийно-обыденное становится объектом веселой ироничной игры, утрачивая свойственную ему утилитарность. Романтики, изначально культивируя игру, сами попадали под ее обаяние; она уводила их все дальше от канонического романтического двоemiрия, ибо само беспокойное бытие оказывало давление на духовный мир творцов, настойчиво проникая в него своими неприглядными реалиями.

В романтическом «Золотом горшке» (1814) великий *Эрнст Теодор Амадей Гофман* (1776-1822) устами рассказчика сетовал на бедность, наслаждаясь одновременно прихотливой игрой собственного ума и вдохновения: «А я, несчастный! Скоро, уже через каких-нибудь несколько минут, я и сам покину этот прекрасный зал, который еще далеко не есть то же самое, что имение в Атлантиде, окажусь в своей мансарде, и мой ум будет во власти жалкого убожества скудной жизни, и словно густой туман, заволочут мой взор тысячи бедствий... Тут архивариус Линдгорст тихонько похлопал меня по плечу и сказал:

– Полно, полно, почтеннейший! Не жалуйтесь так. Разве вы не были только что в Атлантиде и разве не владеете вы там по крайней мере порядочной мызой как поэтической собственностью вашего ума?» [Гофман 1991: 1, 262-263].

Стоящий у истоков иенского романтизма *Людвиг Тик* (1773-1853) в поздней новелле «Жизнь льется через край» (1839) помещает своих героев в обыденное неприглядное пространство, украшенное иронией, формирующей новый, веселый взгляд на мир: «Клара вынула из печки прикрытое блюдо и подала изумленному супругу несколько картофелин.

– Смотри, – воскликнул он, – это называется доставить человеку, пресытившемуся изучением стольких книг, нечаянную радость! Это прекрасный корнеплод содействовал великому перевороту в Европе <...>

Они чокнулись стаканами с водой, и Генрих посмотрел за тем, не треснул ли его стакан от этой вспышки энтузиазма» [Тик 1979: 72].

Сравним. У русского романтика *Владимира Федоровича Одоевского* (1804-1869) в новелле «Последний квартет Бетховена» (1830) великий композитор, подобно Генриху, также пьет воду, поданную сердобольной ученицей, нахваливая «славный рейнвейн». Весь во власти внутренних сил, создавая произведения, будучи глухим на бесструнный инструменте, он не замечает обмана, попросту не существующего для него. У Бетховена нет иллюзии, он – романтический герой – полностью пребывает в инобытии. Герой новеллы Тика, напротив, отдает отчет о происходящем с ним, и, оставаясь

творческой личностью, иронизирует в отношении собственной бедности, следя за тем, чтобы стакан оставался целым. Энтузиазм – столь будоражащее романтиков состояние – обращается к быту, к пребыванию в обыденности и дает силы не творчеству, а самой жизни в творчестве и в... быту. Таким образом, гофмановский рассказчик оказывается духовно ближе герою бидермайера, нежели герой симпатизирующего Гофману Одоевского – таков пример углубления традиций романтической культуры авторами-адептами.

В русской литературе бидермайер развивался наряду с романтизмом, свидетельствуя не столько о «стремительности» развития культуры, сколько об «одновременном существовании разнородных структур ...различных культурных языков» [Федоров 1995: 252].

Так, в повести *Вильгельма Ивановича Карлгофа* (1796-1841) «Живописец» (1830) разочарованный романтический герой Волхов пережил множество «счастливых интриг» и «заманчивых шалостей». Однако ни блестящая военная карьера, ни светские успехи не принесли ему столь ожидаемого счастья: «я требую почти невозможного – кто же виноват, если часто не бывал доволен своим жребием? – Конечно, не люди, – иронически рассуждает он. – Люди, добрые существа, которые не могут иногда понимать меня, которые привыкли мерить аршинами наслаждения и радости, они, конечно, не постигают моих безотчетных, обширных требований» [Карлгоф 1989: 44-45]. Отсюда трагическое ощущение душевной пустоты и «рождающегося эгоизма», «нелюбовь, неуважение к человечеству», «неопределенность желаний, какая-то скука, какое-то равнодушие к настоящему и стремление к неизвестному будущему» [Карлгоф 1989: 53]. Волхов противопоставлен скромному художнику Пельскому. Художник – сугубо романтическое призвание, но у Карлгофа он уверен в своей жизненной удачливости и исповедует кредо человека бидермайера: «Я живописец – это почетное достоинство в облагороженном человечестве; работа, любовь жены и счастье детей – мои требования, мои желания в будущем» [Карлгоф 1989: 45]. История его любви и брака сводится к тому, что жизнь есть одухотворенное высокой идеей, но все-таки целенаправленное и достаточно мирское созидание. Тесть Пельского «был известный живописец Л., отличавшийся от многих других и талантом, и нравственностью. Л. жил... только для дочери, живописи и благодеяния человечеству, более его нуждающемуся» [Карлгоф 1989: 45].

Обрисовывая перипетии любовных чувств Пельского и Волхова, автор подспудно ведет культурный диалог. Поэтическая любовь Волхова показана в идеальных созерцательных тонах и завершается байроническим аккордом. Отношения Пельского и Лизы, напротив, выяв-

ляют, насколько плодотворным может быть единение высокого чувства и бытовых отношений, искусства и повседневности. Они служат иллюстрацией тому, что все в бидермайере связано с категорией *приятного*. Культивируя дом, исполненный покоя, благополучия и уюта, бидермайер апеллирует к духовному и телесному удовольствию. Бытие человека исполнено, по выражению Н.Я. Берковского, «опрятной эстетики» [Берковский 1962: 347].

Повествование завершает четверостишие, адресованное приятелю Карлгофа *Юрию Игнатьевичу Познанскому* (1801-1878), исповедующему, по замечанию В.М. Марковича, тот же этический идеал [Маркович 1989: 506]:

Не в области заветной идеала  
Для повести я краски собирал;  
К твоей семье меня судьба примчала –  
И я твой быт здесь слабо описал [Карлгоф 1989: 54].

Таким образом, представление о человеке и мире в культуре бидермайера акцентировано своеобразным утروением: высказанными взглядами Пельского, введением образа его тестя и авторским резюме-посвящением, венчающим повесть. Фигура самого Карлгофа – удачливого чиновника и литератора – в качестве автора-биографического пребывает в полном согласии с созданной им художественной моделью. В ее конструировании сопряжены бидермайеровское представление о красоте и уюте повседневного бытия, просветительский идеал блага человечества, равно противостоя романтическому скитанию и невозможности обретения себя в мире.

*Оноре де Бальзак* (1799-1850) – великая фигура французского реализма – был чуток и деликатен в отношении наследия ушедшей культуры. Он восхищался романтизмом, воспевая вслед за *Новалисом* (1772-1801) Голубой цветок, иронизируя по поводу невозможности его появления в современном мире. Его герой, дитя эпохи, журналист и литератор Наган, втянутый в двусмысленную связь с водевильной актрисой и водоворот политических бурь в «Дочери Евы» (1838) «перефразировал следующие прекрасные слова одного из замечательнейших поэтов нашего времени... Идеал, голубой цветок с золотой сердцевинкой! Волокнистыми своими корнями, что тоньше шелковых волос у фей, ты погрузился в недра нашей души, чтобы пить ее чистейшее вещество! Сладостный и горький цветок! нельзя тебя вырвать так, чтобы сердце не кровоточило, чтобы сломанный стебель не сочился алыми каплями! О проклятый цветок, как распустился ты в душе моей! [Бальзак 1951: 1, 387]. Цветок –

символ иенского романтизма – уподоблен здесь объекту чувств Натана – знатной даме, мечущейся между мужем и увлечением, что придает самому сравнению иронический смысл. Отсюда и ответ собеседника Натана Блонде: «Ты мелешь вздор, любезный друг, я согласен с тобой, что цветок был красив, но он совсем не идеален, и, чем петь славословия мадонне перед пустой нишей, подобно слепцу, лучше бы умыл руки, чтобы пойти на поклон власти и привести дела в порядок» [Бальзак 1951: 1, 387]. Если Гофман в «Серапионовых братьях» (1820) создал злую позднеромантическую пародию на «Генриха фон Офтердингена» (1799), то для Бальзака творение Новалиса оказывается лишь прекрасным воспоминанием и свидетельством преклонения перед мифом, которого больше нет в мире.

Здесь же, в «Дочери Евы», французский реалист демонстрирует симпатию к Гофману, наделяя красивого кота, принадлежащего старому немецкому музыканту Шмуке, истинному романтику, именем Мурра. Не ведая иных чувств, кроме музыки и любви к близкому, Шмуке подписывает векселя, из-за которых может попасть в тюрьму.

Бедствующие в определенные временные отрезки их бытия люди искусства (Жозеф Бридо, Венцеслав Стейнбок, Даниель де Артез, Люсьен де Рюампре), переходящие из текста в текст «Человеческой комедии», навеяны образами немецких романтических гениев. Очевидно, что кровавые события во Франции, о которых Бальзак упоминает в каждом произведении, начисто стерли немецкую мечту о трансцендентально-прекрасном, но ее эманация обнаруживалась на уровне аллюзий и реминисценций. Как правило, это были ранние годы ученичества и мечтаний героев, которых впоследствии «заедала среда», – честолюбие, жажда комфорта и парижских удовольствий. Ибо, как заметил *Алексей Феофилактович Писемский* (1821-1881) в своем романе «Тысяча душ» (1858): «...для нас, детей нынешнего века, слава... любовь... мировые идеи... бессмертие – ничто перед комфортом» [Писемский 1981: 159].

Однако между «падшими ангелами» от искусства (Каналис, Люсьен де Рюампре, Стейнбок), обывателями и живущим лишь духом «музыкантом» (Шмуке) проходит тонкая грань, связанная с восприятием Бальзаком идей культуры бидермайера.

Бальзаковский отклик на бидермайер – его рассказ «Пьер Грассу» (1839). Пьер Грассу – художник, чья фамилия, происходящая от французского «gras», означала «жирный», и служила ироническим отрицанием романтического начала, заложенного в его профессии. Баланси-

рование художника между любовью к искусству и отсутствием гениальности, чувством красоты и неумением ее создать, желанием быть творцом и пристрастием к комфортной жизни обывателя, позволило ловкому антиквару Элиа Магусу мастерски провести интригу, в центре которой оказался Пьер Грассу. Этому способствовали творческие терзания художника, состоящие в мучительных переходах от одного учителя к другому, в неумении создать гениальное полотно – муки посредственности, жаждущей трудом прорваться в сферу откровения гения. Грассу лишь подражатель, и даже созданные им новые сюжеты являются сомнительной интерпретацией известных полотен. Его работа на Элиа Магуса в качестве копииста-интерпретатора позволяет безбедно жить и проявлять себя благонамеренным гражданином, импонирующим общественному мнению и вовлекающемся в общее течение буржуазных событий.

Жизнь художника Пьера Грассу являет собой бытие, наполненное антиэстетикой. При этом этическое восполняет эстетическое и даже заменяет его: несмотря на насмешки над собственной посредственностью, невзирая на погубленные мечты об истинной славе творца, герой остается добрым, отзывчивым и честным человеком. Как и некогда в литературе Просвещения, добродетель причудливым образом оказывается вознагражденной. Элиа Магус рекомендовал Пьера Грассу для написания портрета семейства торговца бутылками Вервеля, заранее предрекая счастливый брак с наследницей состояния Виржини. Для описания почтенного семейства Бальзак будто заимствует краски у Гофмана, который считал овощ (в отличие от цветка) одним из антиромантических образов. Так, Пьер «увидел просунувшуюся в дверь мастерской физиономию того типа, которую художники называют в насмешку арбузом. Сей плод возвышался над пузатой тыквой, облеченный в синий суконный сюртук...» [Бальзак 1953: 8, 376-377]. Сей торговец вел за собой другие сорта овощей в лице своей супруги и дочери. Физиономия супруги была «отделана под красное дерево», а вся она походила на кокосовый орех, перехваченный поясом и увенчанный головкой. <...> Следом выступала молодая спаржа...» [Бальзак 1953: 8, 376-377]. Все случается так, как предрекал торговец антиквариатом – воплощение иронии судьбы в рассказе Бальзака. Приданое было удвоено, когда Пьер Грассу с удивлением обнаруживает, что галерея будущего тестя Вервеля содержит картины великих мастеров, которые он, Грассу, написал для Элиа Магуса за гроши. Ирония усугубляется восхищением торговца бутылками, внезапно узревшем в будущем зяте воплощение всех своих эстетических запросов. Рассказ венчается счастливым браком

успешного буржуазного портретиста Пьера и Виржини, как и надлежит в бидермайере.

Однако у бальзаковского героя это счастье относительно – ведь Грассу, наделенный богатством и удачей, так и не стал истинным художником, восполняя собственное неосуществленное коллекцией подлинных шедевров. Бальзак в финале рассказа еще раз упоминает о доброте и «любезности» своего героя, сердце которого не очерствело.

Итак, в рассказе налицо бидермайеровский настрой – заурядный герой, чье искусство не является подлинно прекрасным, а становится частью комфортного быта; семейное счастье, возникшее без любви, но обретшее незабываемость в силу этических норм и жизненного постоянства; inferнальный злодей, вершащий судьбы героев, но не дотягивающий до уровня самого себя в силу комичности ситуации и счастливого конца интриги.

Очевидно, что не менее чем идиллическая картина семейно-бытовой устроенности, важна в бидермайере, как было выяснено выше, склонность «к усмешке, к иронии, к карикатуре» [Федоров 1995: 250]. Если доброжелательные и не лишённые таланта тесть Пельского и сам Пельский Карлгофа создают свой комфортный и приятный мир, не подвергаясь иронии, то Пьер Грассу смешон для критиков и истинных художников-творцов, признающих, однако, что сердце у него «золотое». Смешон богемный жаргон Пьера, его позы и манеры, которые так не вписываются в круг людей, чьи сбережения хранятся у почтенного нотариуса. Смешон художник, чьи мысли переходят от денег и академии к золотым, «тициановским» волосам овощеподобной Виржини. Однако личное счастье, окрашенное в комические тона, все же остается таковым; никакой разрушительной силой в данном случае комизм не обладает. Благоденствие Пьера Грассу – это и знамение времени. Заурядный счастливый герой, исполненный добрых чувств и чаяний – человек, являющийся скорее украшением буржуазной культуры, нежели насмешкой над ней.

Спустя годы родственный герой вновь явится в литературе в романе *Сомерсета Моэма* (1874-1965) «Луна и грош» (1919). В библиографической справке к изданию 1991 г. В. Скороденко комментирует заглавие романа: «Название романа, несомненно, несет определенный символический смысл, который критики стремятся “расшифровать”. Идея названия – заострить несравнимость, изначальную несопоставимость абсолютно разномасштабных объектов, каковыми в данном случае выступают небесное светило и мелкая монета. В контексте романа это гротескное соположение может быть распространено на многое, например, на такие пары, как творческая вселенная Стрикленда – и

мир буржуазной посредственности; великое искусство Стрикленда – и “прикладное” искусство среднебуржуазных гостиных, представленное творчеством Дирка Струве; Стрикленд-творец – и Стрикленд-эгоист и т.п.» [Скороденко 1991: 568]. Несомненным остается одно. Дирк Струве – толстяк, вызывающий насмешки своих товарищей, понимающий величие живописи бездарный художник, связан тесными культурными узами с живописцами бидермайера. «Из рук вон плохой художник, он необычайно тонко чувствовал искусство... Способность к неподдельному восторгу сочеталась в нем с критической остротой» [Моэм 1991: 60]. Подобно Пьеру Грассу, он писал однообразные полотна, не ощущая собственной посредственности, получая удовольствие от творчества, дающего и вдохновение, и доход. Так же, как и Пьер, он смешон (упоминания об этом разбросаны по тексту романа): «Природа создала его шутом» [Моэм 1991: 58], «Природа напялила на Струве дурацкий колпак» [Моэм 1991: 59], «Комичность... накладывала печать решительно на все вокруг Дирка Струве [Моэм 1991: 77]. Подобно Пельскому и Пьеру Грассу, он устраивает свой счастливый супружеский быт в идиллических тонах бидермайера: «Его скромный домашний очаг был проникнут очарованием. Вид этой уютной четы радовал душу, а наивная любовь Дирка к жене так и светилась заботливой нежностью» [Моэм 1991: 77]. Как и его упомянутые предшественники, Дирк «был щедр... Он отличался редкой сердобольностью» [Моэм 1991: 59]. Однако ирония Моэма намного жестче бальзаковской: «Брать у него деньги было все равно что грабить ребенка, а его еще презирали за дурость» [Моэм 1991: 59]. И если Пьер Грассу был смешон, изображая светского молодого человека или представителя парижской богемы, то Дирк остается смешным, становясь жертвой трагических обстоятельств. Стрикленд – гений, разрушающая сила, стоящая вне морали, – лишает Струве и жены, и крова, и надежд на будущее. Образ Дирка Струве настойчиво ассоциируется с мифологемой подставляющего щеку, отдающего кафтан и рубаху истинного христианина, но ассоциация эта исполнена иронии, ибо герой – обычный человек: низенький, коротконогий, вызывающий смех даже в горе.

Такова эволюция человека искусства в культурной модели бидермайера: от не лишённого иронии жизни упоения творчеством (герои Гофмана и Тика) и радости гармоничной идиллии (Пельский, живописец Л. Карлгофа) к осознанию своей беспомощности перед истинным искусством (Пьер Грассу Бальзака, Дирк Струве Моэма). И, наконец, у Моэма трагическая реальность в лице гения (своеобразная трансформация губительной романтической стихии искусства) полностью уничтожает бидермайеровскую личность.

Конфликт между этическим и эстетическим, счастливо разрешающийся в бидермайере примирением с акцентированной иронией, в реализме XX в. оказывается невозможным. Используя элементы романтизма и бидермайера в самой модели романной коллизии, Моэм, автор из иного времени и культуры, увлекает их в стихию развития, подобной той, которая жестоко измышляется самой жизнью.

#### ЛИТЕРАТУРА

*Бальзак О. де. Дочь Евы // Бальзак О. де. Собр. соч. : в 15 т. М. : Худож. лит. 1951-1953. Т. 1. С. 274-388.*

*Бальзак О. де. Пьер Грассу // Там же. С. 364-385.*

*Берковский Н.Я. О «Повестях Белкина» (Пушкин 30-х годов и вопросы народности и реализма) // Статьи о литературе. М. ; Л. : Искусство, 1962. С. 345-350.*

*Гофман Э.Т.А. Золотой горшок // Гофман Э.Т.А. Собр. соч. : в 6 т. М. : Худож. лит., 1991. Т. 1. С. 190-261.*

*Карлгоф В.И. Живописец // Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века. Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1989. С. 42-54.*

*Маркович В.М. Примечания // Там же. С. 500-507.*

*Моэм С. Луна и грош // Моэм С. Собр. соч. : в 5 т. М. : Худож. лит., 1991. Т. 2. С. 7-188.*

*Писемский А.Ф. Тысяча душ. М. : Худож. лит., 1981.*

*Скороденко В. Библиографическая справка // Моэм С. Указ. соч. С. 568-570.*

*Тик Л. Жизнь льется через край // Избранная проза немецких романтиков : в 2 т. М. : Худож. лит., 1979. Т. 1. С. 67-164.*

*Федоров Ф.П. Романтизм и бидермайер // Russian Literature. Amsterdam, 1995. V. 38. P. 241-258.*

И.С. ЮХНОВА

*(Нижегородский государственный университет имени Н.И. Лобачевского,  
г. Нижний Новгород, Россия)*

УДК 821.161.1.02  
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)6-3

## СУДЬБА ЛЕРМОНТОВА КАК СЮЖЕТ МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

**Аннотация.** Объектом исследования стали произведения современных авторов, написанные на материале биографии Лермонтова. Доказывается, что в отечественной литературе сформировался «лермонтовский сюжет», выявлены этапы его развития. Показывается, что в массовой беллетристике наблюдается игнорирование принципа исторической достоверности, сращение биографического повествования с жанрами детектива и любовного романа.

**Ключевые слова:** Лермонтов, массовая литература, сюжет, беллетристика, миф.

Биография Лермонтова – востребованный сюжет в нашей литературе. Короткая, яркая, трагически оборванная жизнь поэта, ранняя смерть его матери, разлука с отцом, невозможность в тот короткий срок, который был ему отпущен, жить и творить там, где хочет сам поэт, а не там, где он вынужден был находиться «по казенной надобности», – все это просилось на страницы литературного произведения. Не случайно уже при жизни Лермонтова появилась повесть В.Соллугуба «Большой свет», образ главного героя которой (крайне тенденциозный) напрямую соотносили с поэтом. А затем каждая эпоха создавала «своего» Лермонтова. При этом характер интерпретации его судьбы не столько раскрывал поэта как творческую личность, сколько отражал свою эпоху. Так произошло, например, на рубеже 1920-1930-х годов. В это время были востребованы героические и трагические факты биографии Лермонтова. В произведениях С.Н. Сергеева-Ценского, К.А. Большакова, П.А. Павленко он выступал как оппонент царского режима, как внутренне свободный человек в условиях глобальной несвободы. Не случайно одно из произведений называлось «Бегство пленных». В нем появляется персонаж, пути которого пересекаются с Лермонтовым каждый раз, когда герой оказывается на жизненном перекрестке и должен сделать выбор. И если выбор Самсонова – это всегда путь к несвободе (он оказывается в плену семейном, служебном, психологическом, хотя поднимается по служебной лестнице; на первый взгляд, удачно и по взаимной симпатии женится), то путь поэта, который находится в тисках военной службы, – это путь человека, ко-

торый подчиняет себе обстоятельства, не подавлен ими. Взгляд Лермонтова преследует Самсонова, становится воплощением «внутренней совести», которую постепенно изживает в себе герой. На эти произведения большое влияние оказала мистификация Павла Петровича Вяземского «Письма и записки» Омер де Гелль» (1887). В ней Лермонтов предстал как «гордый, одинокий и загадочный романтический гений, способный на экстравагантные поступки и насмешливо глядящий на светскую толпу» [Немзер 1990: 10].

В 1970-е годы также появляются интересные интерпретации судьбы Лермонтова: в 1970-1975 гг. Г. Гулия создает книгу-роман «Жизнь и смерть Михаила Лермонтова». В 1973 году в журнале «Смена» печатается повесть Б. Ахмадулиной «Лермонтов. Из архива семейства Р.» и выходит в свет повесть А. Титова «Лето на водах». В 1976-78 гг. Б.Ш. Окуджава пишет роман «Путешествие дилетантов». И они тоже ярко отражают свое время.

Если в произведениях рубежа 1920-1930-х годов Лермонтов активно взаимодействует с внешним миром; он деятель, проявляющий себя в поступке, то в 1970-е годы акцент сделан на внутренней жизни человека, а в повествовании намечается второй план. Так, Г. Гулия выстраивает в своем романе библейский контекст: в результате формируется внутренний сюжет пророка, гения, который пришел в мир, а мир его не распознал. В центре внимания Б. Ахмадулиной – психология тех, кто оказался причастен к событиям гибели поэта. В «Путешествии дилетантов» действие происходит после гибели поэта, однако главный герой Мятлев ощущает его присутствие. В его памяти рождается воспоминание о «гусарском поручике», о его гибели. Он снова оказывается в том полку, где закончил свой путь поэт. Он пишет записки («Memoires»), которые по своей сути являются не воспоминанием о прошлом, а диалогом-спором с настоящим, способом самовыражения, осознания личного взаимодействия с эпохой, временем, властью. Как признается себе Мятлев, он «писал не столько об убитом товарище, сколько сводил с царём личные счёты».

В настоящее время наблюдается очередная волна интереса писателей к биографии Лермонтова, появляется огромное количество текстов разного рода, в которых поэт выступает как действующее лицо. Можно даже говорить о том, что судьба Лермонтова стала излюбленным сюжетом массовой литературы<sup>1</sup>. В 2006 году выходит роман

---

<sup>1</sup> Мы не говорим о лермонтовских мотивах или лермонтовской традиции в творчестве современных авторов. Это самостоятельная тема, которая активно разрабатывается исследователями. См., например: [Расторгуева 2009: 12-16;

Е. Хаецкой «Мишель», позже она же выпускает биографию поэта, рассчитанную на широкого читателя. В 2010 году Б. Акунин (А. Брусникин) публикует роман «Герой иного времени», действие которого происходит в Пятигорске через год после дуэли [см.: Юхнова 2013: 159-166]. В 2012 году появляется роман М. Казовского «Лермонтов и его женщины: украинка, черкешенка, шведка...». При этом публикуется множество псевдонаучных и якобы документальных книг (по сути, по аналогии с массовой литературой формируется массовое литературоведение). В них расследуются обстоятельства дуэли, расшифровываются произведения Лермонтова как тайные послания в духе конспирологического романа, продолжают поиски истинной любовной страсти поэта.

Нередко биография Лермонтова излагается дилетантами – людьми, которые всю свою жизнь были страстно увлечены не столько творчеством, сколько личностью поэта. А поскольку многие из них – военные в отставке, то их интерес направлен или к военной биографии, или к теории заговора в отношении поэта. При этом обязательно подчеркивается, что в своих разысканиях они опираются на архивные документы, однако принципиально новых фактов, которые не были бы известны лермонтоведам, в научный оборот не вводится.

В результате доминирующим принципом организации лермонтовского сюжета в литературе, ориентированной на широкого читателя, становится его сращение либо с детективом, либо с любовным романом. На этот факт сами авторы указывают особо, когда анонсируют свои творения. Так, Д.А. Алексеев зазывает читателей книги ««Демон». Тайна кода Лермонтова» таким образом: «Эта книга – захватывающий литературоведческий детектив о поисках женщин-адресатов поэмы Лермонтова “Демон”...».

Детективная интрига в них прочерчивается в духе нашего, а не николаевского времени. Болезнь современного общества – коррупция, в результате Лермонтов в низовой беллетристике вступает в бой с системой: пытается разоблачить темные операции с оружием и тем самым переходит дорогу либо высокопоставленным особам (в романе Е. Хаецкой князь Васильчиков командирован отцом на Кавказ для инспектирования незаконных сделок), либо мешает «серым кардиналам» – незаметным чиновникам, которые обеспечивают свое финансовое благополучие контрабандой. Так намечается и развивается теория заговора, которая время от времени все в новых вариантах ранимирует-

ся дилетантами от лермонтоведения. Однако собственно детективный сюжет в таких произведениях оказывается лишь намеченным: не получает развития линия расследования, нет психологического или интеллектуального поединка с преступником и т.д.

Поиски сокровенной любви Лермонтова осуществляются, конечно же, в рамках любовного романа. По какому пути движутся авторы? Расширяют список имен. И прежде всего за счет вовлечения в него особ из дома Николая I. Так, автор книги о тайном коде «Демона» пытается путем анализа датировок доказать, что одним из адресатов поэмы была великая княжна Мария Николаевна. В романе Казовского Мария Николаевна также занимает серьезное место. Она расположена к Лермонтову. Видя увлечение поэта другими красавицами, испытывает муки ревности, а потому мстит: Соллогуб по ее заданию, чтобы унижить Лермонтова, пишет повесть «Большой свет».

Примечательно, что истоки подобных поворотов сюжета – в серьезных, фундаментальных исследованиях, в частности, в работах В. Мануйлова, И. Андроникова, Т. Ивановой, Э. Герштейн и др. Много черпается из «Лермонтовской энциклопедии». Те предположения, которые там высказывались осторожно, с указанием, что они не подкреплены вызывающими доверие документами, у современных авторов превращаются в достоверный факт, беллетризуются, насыщаются подробностями. Так поступает, например, М. Казовский. Статью о Нечволодовых из «Лермонтовской энциклопедии» он разворачивает в самостоятельную историю: какие-то факты подает как рассказ героини, что-то представляет в виде поступков, действий персонажей. Но самое главное – авторы подобных произведений наделяют Лермонтова и людей XIX века не свойственным им типом мышления и поведения.

Во-первых, они «обытовляют» поэта, делая акцент, например, на физиологических деталях, гигиенических процедурах и натуралистических подробностях. Так, Казовский показывает Лермонтова в банях Тифлиса, а его приезд в Нижегородский драгунский полк описывает следующим образом: «Обустроившись, освежившись в тазике [!] (дядька Андрей Иванович поливал из кувшина), при этом охая от холодной колодезной воды, он поменял белье и сел к столу писать письма» [Казовский 2012: 21]. А когда поэт идет на «почту», то его взгляд фиксирует такую подробность: «...на брусчатке у почты живописно дымилась конские яблоки, над которыми сверкали изумрудными попками мухи» [Казовский 2012: 21]. Что дают эти детали для раскрытия характера или развития сюжета? Ровным счетом ничего. Более того, они рисуют картину, явно диссонирующую с описаниями окружающего мира в произведениях Лермонтова, в которых и проявился тип его

мышления, его восприятие действительности.

Во-вторых, современные беллетристы примитивизируют и тем самым опошляют поведение поэта и его современников, используя расхожие клише и штампы. У Казовского Лермонтов говорит, думает и поступает как опереточный герой, а не человек XIX века. Вот, например, как изображается реакция Лермонтова на известие о возвращении Святослава Афанасьевича Раевского в Петербург: «Лермонтов от радости сделал балетное антраша, чем весьма удивил слугу, а потом сказал:

– Славка Раевский приехал. То-то наговоримся!» [Казовский 2012: 181].

А сцена прощания с Эмилией Мусиной-Пушкиной после вечера у Валуевых также строится на растиражированных плохой мелодрамой штампах:

«– Не могу, не знаю... – вырвавшись, графиня устремилась на улицу.

Лермонтов бросился следом <...>

Он стоял на весенней улице, с неба сыпался дождь со снегом, и снежинки таяли на его горячем лице» [Казовский 2012: 177-178].

Эпизоды в этом романе чередуются по той же самой опереточно-мелодраматической логике: за любовной сценой, претендующей на то, чтобы называться лирической, как правило, следует эпизод прозаически-бытовой. Так, за приведенной выше аффектированной ситуацией прощания помещается эпизод, когда бабушка за утренним кофе с фуагра журит внука из-за его увлечения Мусиной-Пушкиной.

В массовой беллетристике логику поступка диктует не характер, а стереотип. Как принято изображать поэта? В моменты вдохновенного написания стихов и представления их восторженной публике, а потому в романе Казовского Лермонтов, вопреки свидетельствам мемуаристов, с готовностью и актерским мастерством в любой аудитории декламирует свои творения, а суровые офицеры вытирают скупую мужскую слезу, ценят в нем поэтический гений.

Таким образом, читателю предлагается биографическое повествование, основанное не на фактах, а на вымысле. По большому счету, от Лермонтова остается только имя, а общая канва его жизни превращается в отправную точку для авторского вымысла. И если фантазия М. Казовского не идет дальше воспроизведения готовых схем, то Е. Хаецкая дает ей полную свободу. В ее романе «Мишель» противоречия в характере поэта, нестыковки в документах, свидетельствах современ-

ников объясняются очень просто: Лермонтовых было два – Михаил и Юрий, демон и ангел, плохой и хороший, злой и добрый<sup>1</sup>. А.Ю. Сорочан для обозначения такого типа повествования использует, вслед за Майклом Бентоном, термин «биомиография», «отражающий своеобразие биографий, в которых реальность уступает место мифу» [Сорочан 2014: 216]. И в случае с творчеством Е. Хаецкой, активно работающей в жанре фэнтези, этот термин мог бы быть оправдан, если бы в ее романе о Лермонтове, действительно, творился миф, а не создавалась реальность, основанная на ложном послыле. Тем более что опыт создания подобной «биомиографии» уже существовал, правда, остался незамеченным. В 1994 году вышел роман Овидия Горчакова «Если б мы не любили так нежно» («Исторический роман о Джордже Лермонте, родоначальнике русского рода Лермонтовых и его смутном времени»). Как следует из названия, в центре внимания – судьба легендарного шотландского предка поэта, оказавшегося на русской земле. Писатель, в прошлом разведчик, ставший прототипом майора Вихря, работал в шотландских архивах, Национальной библиотеке в Эдинбурге, изучал документы Шотландского генеалогического общества. Результатом многолетнего исследования шотландской ветви рода Лермонтов стало создание «Саги о Лермонтах», которая пока не нашла своего издателя, но роман о Джордже Лермонте до читателя дошел. Горчаков также многое додумывает, но в пределах исторического правдоподобия. Неизвестно, был ли предок Лермонтова в театре «Глобус», видел ли пьесы Шекспира, на самом ли деле стремился стать моряком, сбежал из дома из-за конфликта с учителем, но и хронологически, и фактически это было возможно. Это были те исторические обстоятельства и та культурная среда, которая формировала человека той эпохи. Другой интересный вариант «биомиографии» – повесть Б. Пильняка «“Штос” в жизнь».

А.Ю. Сорочан выделяет две возможные авторские стратегии при создании биографий писателя – «наваждение и преследование», когда «жизнь изображается либо как последовательность текстов, либо как последовательность фактов» [Сорочан 2014: 216]. Е. Хаецкая создает оба варианта лермонтовской биографии. Роман «Мишель» – это «наваждение». Местами он написан ярко и выразительно, особенно те фрагменты, в которых проступает литературный контекст. Так, история семьи Арсеньевых (судьба деда и матери), показана через гамлетовские аллюзии. Мария Михайловна – Офелия, которая погружается

---

<sup>1</sup> Подробнее об этом: [Сорочан 2014: 216-222; Юхнова 2014: 209-215].

в трагическое безумие, сливается с русским полем, срастается с цветами. В романе «Мишель» Е. Хаецкая по-своему объединила две взаимоисключающих тенденции в трактовке Лермонтова: «демоническую» и «героическую».

Документальное повествование «Лермонтов» – «преследование». Оно представляет собой компиляцию из документов, мемуарных свидетельств, фрагментов биографии Висковатова и работ лермонтоведов, а также пересказа произведений Лермонтова. Все это пропущено через сознание нашего современника, наделенного циническим умом и ироническим взглядом. Этим обусловлены многочисленные авторские комментарии. Так, рассказывая о докторе Майере, Е. Хаецкая упоминает историю про белую шляпу карбонария, присланную Бестужеву Полевым, и завершает ее таким пассажем: «Вообще история идиотская. Зачем Полевому потребовалось присылать карбонарскую шляпу? К чему вообще все эти обыски, следствие по делу о шляпе, заключение под арест за шляпу? В любом случае история говорит о характере доктора Майера». И такие комментарии возникают по разным поводам: в связи действиями, поступками людей XIX века, трактовками произведений Лермонтова советскими исследователями и др. Ничего не объясняя, они, однако, очень отчетливо указывают на «болевые зоны» современного лермонтоведения и свидетельствуют о том, что биография и творчество поэта нуждаются в изучении на качественно новом уровне.

Документальная и художественная «биографии» поэта Е. Хаецкой между собой связаны. Провокативная концепция романа родилась из противоречий в свидетельствах современников, которые писательница фиксирует в документах. Так, основной сюжетный ход романа – наличие двух Лермонтовых – Михаила и Юрия – вырастает из того, что одна из мемуаристок указывает как год рождения поэта 1815. Эта неточность, а также рассказ Сушкой о недоумении Алексея Лопухина, который вечером сидел у постели больного Лермонтова, а потому не верил, что она танцевала с поэтом мазурку, разноречивые, прямо противоположные оценки личности поэта мемуаристами и т.д. – все это стало почвой для вымысла.

Таким образом, судьба Лермонтова стала самостоятельным литературным сюжетом, используя который, писатель вступает в диалог со своим временем. Биография поэта используется как форма самовыражения, представления своего взгляда на мир, на взаимоотношения личности с обществом, судьбой, универсумом. В современной массовой литературе отмечается всплеск интереса к личности и судьбе Лермонтова, однако при создании произведений о нем авторы игнорируют

принцип достоверности, реальные биографические факты становятся лишь основой для вымысла.

### ЛИТЕРАТУРА

*Алексеев Д.А.* «Демон». Тайна кода Лермонтова. М. : б/и, 2012.

*Казовский М.Г.* Лермонтов и его женщины: украинка, черкешенка, шведка. М. : Астрель, 2012.

*Немзер А.* «Затянувшаяся шутка» (О Павле Петровиче Вяземском и других «сочинителях» этой книги) // Вяземский П.П. Письма и записки Оммер де Гель. М. : Худож. лит., 1990. С. 3-12.

*Папоркова Н.А.* Диалог с традицией М.Ю. Лермонтова в стихотворении Игоря Меламеда «И ангелов я вопрошаю твоих...» // Альманах современной науки и образования. 2008. № 8. Ч.1. С. 147-149.

*Папоркова Н.А.* Значение поэтического наследия М.Ю. Лермонтова в творчестве Л.Н. Советникова // Ярославский педагогический вестник. 2012. № 2. Т. 1.

*Плисс А.А.* Трансформация мотива пленения в произведениях русских писателей о Кавказе (на материале произведений «Кавказский пленник» А. Пушкина, М. Лермонтова, Л. Толстого и «Кавказский пленный» В. Маканина) // Гуманитарные исследования. 2013. № 3 (47). С. 161-165.

*Расторгуева В.С.* «Герой нашего времени» в современной прозе // Филологический класс. 2009. № 21. С. 12-16.

*Семенова А.Д.* М.Ю. Лермонтов и В.С. Маканин: трансформация кавказского сюжета и реализация мифологемы горы в творчестве писателей // Уральский филологический вестник. (Серия «Русская классика: динамика художественных систем»). 2013. № 3. С. 221-227.

*Сорочан А.Ю.* Лермонтов «для детей» и Лермонтов «для взрослых»: Проблема конструирования биографии поэта в научно-популярных и художественных текстах // Лермонтов и история. Великий Новгород ; Тверь : Изд-во Марины Батасовой, 2014. С. 216-222.

*Юхнова И.С.* Лермонтов как литературный персонаж // Лермонтов и история. Сб. научн. статей. Великий Новгород ; Тверь : Изд-во Марины Батасовой, 2014. С. 209-215.

*Юхнова И.С.* Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» в массовой культуре // Уральский филологический вестник. (Серия «Русская классика: динамика художественных систем»). 2013. № 1. С. 77-84.

Е.Г. ДОЦЕНКО

*(Уральский государственный педагогический университет,  
г. Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.111-3(Беккет С.)+791.43(Балабанов А.)  
ББК Ш33(4Вел)-8,44+Щ374.3(2)6-7

## ПЕТЕРБУРГСКОЕ ПРОСТРАНСТВО БАЛАБАНОВСКОГО БЕККЕТА

**Аннотация.** В статье анализируется фильм А. Балабанова «Счастливые дни» (1991) с точки зрения соответствия оригинальным и переводным текстам С. Беккета и в соотношении с традициями «петербургского текста» в русской литературе. Рассматривается беккетовский прозаический цикл «Четыре новеллы» и пьесы драматурга, на основе которых режиссером создан сценарий фильма. Несмотря на вольную интерпретацию в кинокартине «мотивов произведений Беккета», фильм стал ценным вкладом в российскую беккетовскую киноэкранизацию.

**Ключевые слова:** Сэмюэл Беккет, Алексей Балабанов, киноэкранизация, петербургский текст, «Изгнанник».

Фильм Алексея Балабанова «Счастливые дни» (1991) – первая полномасштабная работа режиссера, во многом отличающаяся от его последующих «главных» ярких и принесших режиссеру заслуженную популярность работ. «Счастливые дни» – это кино черно-белое, минималистское, каким и положено, наверное, быть фильму «по мотивам произведений С. Беккета». В творчестве А. Балабанова «Счастливые дни» не остались единственным обращением к классике модернизма: следующим в данном направлении экспериментом режиссера стал в 1994 г. фильм «Замок» по роману Ф. Кафки. Два фильма, ни один из которых не является в строгом смысле экранизацией, по-разному воспринимаются той достаточно узкой (по сравнению с почитателями балабановских «Братьев») аудиторией, которой они и были предназначены: кому-то больше нравится «Замок», кому-то – «Счастливые дни» [Сайт памяти А. Балабанова]. Первый фильм сегодня впечатляет и как своеобразный драматический пролог к творчеству режиссера; здесь много узнаваемо «балабановского»: главная роль в исполнении Виктора Сухорукова, бездомность как сквозной мотив, пустые трамваи – и Петербург.

Действие в работах Балабанова часто разворачивается в пространстве Ленинграда или Петербурга, и критика отмечает мотив неприкаянности, бездомности персонажа в качестве неоднократно реализующегося именно на данном фоне. О перспективах исследования говорят, например, тезисы Н. Братовой, где «Петербургский миф в со-

временном российском кино» [Bratova] рассматривается на примере самого известного фильма Алексея Балабанова. В «Счастливых днях» режиссеру (вероятно, и интенционально, и благодаря творческой интуиции, и в силу внутренних схождений между текстами) удалось выстроить диалог Беккета с Петербургом. Переключка с «петербургским текстом» в свою очередь выводит на множество новых смыслов, которые всегда чрезвычайно плотно присутствуют в произведениях ирландского автора.

«Счастливые дни» А. Балабанов создал на основе собственного сценария, в малой степени связанного как раз с одноименной пьесой Сэмюэла Беккета. «Мотивы», обозначенные как беккетовские, берутся здесь не из одной, а почти из всех работ писателя, которые были переведены на русский язык и могли быть, соответственно, знакомы российскому читателю к началу 1990-х гг. Здесь нет «В ожидании Годо», представленной отечественной публике еще в 1960-х [Беккет 1966], но используются – сложно было бы сказать, что используются в качестве сюжетной основы – несколько произведений из сборника «Изгнанник», вышедшего на русском языке в 1989 г. под редакцией М.М. Кореневой [Беккет 1989]. Помимо новеллы «Изгнанник» (*L'Expulsé*, 1946), самым автором включавшейся в цикл «Четыре новеллы» (*Quatre nouvelles*) [Beckett 1995], российские составители объединили в одном издании новеллы «Конец» (*La Fin*, 1946), «Первая любовь» (*Premier amour*, 1946, также из «Четырех новелл»), «Данте и омар» (*Dante and the Lobster*, впервые опубликованную в 1932 г., позднее вошедшую в роман «Больше замахов, чем ударов»), позднюю беккетовскую «поэму в прозе» «Общение» (*Company*, 1980) и пьесы «Эндшпиль» (*Fin de partie*, 1957), «Про всех падающих» (*All That Fall*, 1956), «Счастливые дни» (*Happy Days*, 1960). Как следует из приведенного списка, произведения в сборнике не только представляют разные жанры и очень далекие друг от друга периоды творчества Беккета, но и созданы в оригинале на разных языках – английском или французском. А. Балабанов переплавляет фрагменты большинства работ из сборника в единый кинематографический текст, и нельзя не отметить, насколько талантливо режиссер обнаруживает в этой ситуации отнюдь не очевидное, но бесспорно существующее в произведениях Беккета мотивное единство.

Герой фильма «Счастливые дни» (в отличие от пьесы Беккета, где центральный персонаж – героиня) сценарием обозначен как «ОН» и приходит, о чем свидетельствует уже начало кинокартины, прежде всего из «Четырех новелл»: «Они меня одели и денег дали... Одежда: ботинки, носки, брюки, рубашка, пиджак, шляпа – все это было наде-

ванное... Этот котелок я потом пытался сменять на кепку или фетровую шляпу, чтобы прикрывать полями лицо, но не очень успешно, а разгуливать с непокрытой головой я не мог при таком моем состоянии темени» [Беккет 1989: 176]. Загадочная рана на голове, «состояние темени» героя, шляпа, скрывающая ущербность, и периодически возникающие предложение или просьба «показать темечко» – задают одну из узнаваемых и определяющих характеристик центрального персонажа. В пространстве фильма или в свою жизнь человек/герой является в больнице, откуда его практически сразу прогоняют, не найдя себе пристанища среди людей, герой прячется в большом глубоком ящике-лодке, самостоятельно задвигая за собой крышку. По сценарию, «выглядел он неважно. Редкая щетина, мятое пальто в пятнах, сырая шляпа с обвислыми полями» [Балабанов].

Неприкаянность героя поддерживается в фильме целым рядом «предметных» образов, как изначально беккетовских, так и восходящих к художественному видению исключительно самого режиссера: шкатулка, ежик, петрушка, ослик, трамвай. Шкатулка, например, вполне могла бы принадлежать Винни из «Счастливых дней» С. Беккета – с ее любовью к вещам, зачем-то сберегаемым в дамской сумочке. У протагониста фильма шкатулка – фактически единственная собственность, тщательно охраняемая от чужих глаз, вызывающая нежность и дающая возможность погружения в иной мир, может быть, прекрасный, но – главное – защищенный. Из шкатулки льется музыка, на маленькой сцене кружится фарфоровая балерина... На этапе сценария обитателем шкатулки был слоник, но балерина, думается, образ даже более удачный: ее жизнь тоже оказывается счастливыми днями, бесконечно повторяющимися «в ящике».

Местоимение 3-го лица, противопоставленное 2-му, отдельно проговаривается в «Общении»: распад персонажа на «говорящего» («голос») и слушателя к этому времени типично для Беккета и проработано, например, в поздних драматических «монологих» «Не Я» (*Not I*, 1972) и «То время» (*That Time*, 1976). Само «общение» (“company”) в исходном произведении передает фильму проблему сложной, неоднозначной самоидентификации героя: ОН и для себя самого «не я», а, скорее, разные лица: «Ты старик и тяжело тащишься узкой проселочной дорогой. Вышел ты на заре, сейчас вечер. Единственный звук в тишине – твои шаги. Вернее – звуки, все они разные. Ты каждый выслушиваешь и в уме прибавляешь к сумме, составившей из предыдущих шагов» [Беккет 1989: 198]; «Он медленно входил в молчание и темноту и потом лежал там так долго, что с оставшейся ему способно-

стью заключать, заключил, что это необходимо. И однажды вдруг голос. Однажды!» [Беккет 1989: 199].

У героя (или героев) «Общения» и новелл из цикла *Quatre nouvelles* имени собственного нет. Что касается протагониста фильма, то ситуация с именем здесь несколько иная: герою, во всяком случае, оно неизвестно. Зато оно тесно связано с пространством Петербурга и именем/именами этого города. Другие персонажи фильма – по мере столкновения с ними протагониста – могут с равным успехом называть его Сергей Сергеевич (как хозяйка квартиры, где ОН снимает комнату), или Боря (как «первая любовь» героя Анна), или Петр. Имя «Петр» в русском фильме актуализирует ассоциацию с Апостолом Петром как святым покровителем Петербурга и с основателем города на Неве Петром I – через пространственное решение картины. Вариации имени кажутся совершенно произвольными, но в общей структуре кинокартины они служат маркерами для трех основных беккетовских источников, задействованных режиссером: «Конец», «Конец игры» и «Первая любовь». Петром героя называет Слепой, персонаж, живущий со своим немощным отцом в подвальном помещении и выступающий правопреемником сразу двух героев Беккета: Хама из пьесы «Конец игры» (или «Эндшпиль») и слепого из новеллы «Конец». Протагонист Слепой «зовет» за собой, словно Спаситель – Апостола Петра: «И сказал им Иисус: идите за Мною, и Я сделаю, что вы будете ловцами человеков» (Мк. 1: 17).

Городское пространство в буквальном смысле не поименовано в «Счастливых днях»: в сценарии оно обозначается как «город», а создатели фильма неоднократно указывали, что не стремились проецировать беккетовский текст на северную российскую столицу. В интервью для книги с показательным заглавием «Петербург как кино» оператор фильма Сергей Астахов пояснял: «У творчества Беккета, как и у этого фильма Балабанова, нет географии. Потому и Петербург здесь — не Петербург, а пространство абсурдистской пьесы. Это кладбище, колокольня, переулок, женщина, человек, который плюется с балкона на других: это вымышленный, придуманный город. И таким Петербург может быть. Сейчас, правда, такое абсурдистское безвременье снимать было бы сложнее. Например, кладбище в «Счастливых днях» — это Александр-Невская лавра, которая теперь, конечно, выглядит совершенно иначе. А тогда, с точки зрения некой запущенности, странности, там было очень хорошо» [Шавловский].

Опираясь на разработку современного беккетоведения, можно всерьез спорить о том, «что у творчества Беккета нет географии». «Ирландскости» Беккета и непосредственно хронотопических образов в

его произведениях сегодня посвящают и целые труды, и научные конференции. Но, принимая мы эту точку зрения или рассматриваем пространство беккетовских произведений как исключительно условное, не приходится спорить, что Ирландии в фильме А. Балабанова нет. Но Петербург есть: город узнаваем и на уровне конкретных видов, и по своим вопиющим контрастам между высоким и низким, и даже его «безымянность» работает на «вымышленность» пространства, важную для петербургского текста. Как «фиктивный», искусственный город Санкт-Петербург имеет свой миф и свою историю, затрагивающую, в частности, историю неоднократных переименований. Город, который мы видим в фильме Балабанова, во время съемок еще назывался Ленинградом. А биография самого режиссера отнюдь не мистическим образом, но вполне обыденно связана с несколькими городами, на наших глазах менявшими названия со старого на новое и наоборот: Екатеринбург/Свердловск – родной город А.О. Балабанова, в Нижнем Новгороде/Горьком будущий кинематографист получил профессию военного переводчика, с Санкт-Петербургом/Ленинградом связана его режиссерская судьба. «Чужое имя – как бы не имя: подлинное имя внутренне», – отмечает В.Н. Топоров [Топоров 1995: 297]. Имена, как уже было сказано, легко меняет в фильме герой. Да и название «Счастливые дни» можно воспринимать в данной киноработе как фиктивное, «подменяющее» имена собственные исходных беккетовских текстов.

«Счастливыми» – в логике, очевидно, обоих авторов – являются любые дни человеческой жизни, да и сама тема времени, «дней», их наполненности и протяженности рано или поздно возникнет, «если я захочу продолжать... И тут я понял, что скоро конец, ну, в общем, довольно скоро» [Беккет 1989: 176]. И, если в фильме нет Винни, героини пьесы «Счастливые дни», то хронотопическую аллюзию на холм, в который эта героиня вырастает у Беккета, задают холмы кладбищенские – пространство, «принимающее» и знакомящее героев. (В фильме герою, обитающему какое-то время на кладбищенской скамейке, героиня Анна дарит ежика, который будет сопровождать протагониста, словно помогая объединять разнородные пространства, исходно определяющие площадки действия разных беккетовских работ: квартиру Анны, «живущей проституцией», каморку Слепого.) Каким бы иным образом, помимо возвышающихся усыпальниц Александровской Лавры, Петербург мог оказаться связанным с холмистой местностью? Традиционно пространство «города на краю» отличается от «города на холмах».

Значительно «проще», естественнее в фильм входит водная сти-

хия. В «Счастливых днях» А. Балабанова, а изначально все же в новелле С. Беккета «Конец», фигурирует множество водных образов. К. Эккерли и С. Гонтарски объясняют, что действие новеллы «происходит в странном Дублине», а река – Лиффи – присутствует как своего рода видение [Ackerley, Gontarski 2004: 172]. В финале фильма, как и новеллы, протагонист «находит лодку, в которую запечатывает себя, как в гроб» [Ibid.]. В киноверсии А. Балабанова на этой сцене графически делается акцент: фильм начинается детским рисунком с человечком и надписью: «Это я». В конце фильма лодка качается на волнах, та же надпись, но человечка уже нет. Мотив конца, наступившего как «смерть от воды», исключительно значим именно для петербургского текста. «Эксцентрический город, – в терминологии Ю. Лотмана, – расположен “на краю” культурного пространства: на берегу моря, в устье реки» [Лотман 1992: 10]. По В. Топорову, «народный миф о водной гибели был усвоен и литературой, создавшей своего рода петербургский “наводненческий” текст» [Топоров 1995: 296]. Отталкиваясь от значимости «наводненческого» дискурса уже как объясняющего высокую смертность в городе, можно вернуться и к образу кладбища, устойчиво фигурирующему и в беккетовских новеллах, и в кинокартине.

Для города, разработавшего свой «текст» в классической русской литературе, маленький человек – герой фильма – не так уж абсурден и необычен: на этих берегах «изгнанниками» себя ощущали герои Пушкина, Гоголя и Достоевского. Модернистское превращение великого в малое здесь можно обнаружить на уровне имени «Петр», напоминающего о небесных покровителях Петербурга и о царе Петре Великом, но в фильме существующее и в комическом изводе. Языковая игра, работающая на снижение образа «Петр – Петрушка – петрушка», – здесь достояние исключительно российского варианта, но, вероятно, пришла бы по вкусу С. Беккету. В 1930-х гг. Беккет побывал на двух постановках балета И. Стравинского в Лондоне и отзывался о «Петрушке» как «своего рода философии» [Knowlson 1996: 185]. В фильме Балабанова своеобразной философией для героя становится петрушка-растение: «Я спросил ее, нельзя ли мне время от времени есть петрушку. Петрушку! – крикнула она таким тоном, будто я попросил зажарить иудейского младенца. Я ей заметил, что петрушечный сезон подходит к концу и, если она пока будет меня кормить исключительно петрушкой, я ей буду весьма признателен... Петрушка, по-моему, на вкус напоминает фиалки... Если бы не было на свете петрушки, я не любил бы фиалок» [Беккет 1989: 173]. С «петрушечным» переводом названия зеленого растения связан еще один перенос значения: в англ-

лийской версии новеллы «Первая любовь» корнеплод, о котором идет речь, – пастернак [Beckett 1995: 43]. Задействован в фильме и мотив двойничества (чего стоят только два Сергея Сергеевича), так же традиционный для петербургского текста. С другой стороны, можно только удивляться «совпадению», что в «Двойнике» Ф.М. Достоевского находится место для персонажа по имени Петрушка.

Беккетовские образы в «Счастливых днях» гармонично соотносены не только с русской классикой, но и с собственно режиссерскими предпочтениями. Вместо столь часто присутствующих у ирландского автора «дублинских» велосипедов, по городу курсирует трамвай, нередко рассматриваемый критикой в качестве фирменного знака балабановского кино. Сам режиссер от «трамвайного шифра» отказывался: «Я люблю старые трамваи. В этом нет никакой метафоры современности, никакой булгаковщины. Красивые они, вот и все» [Сорокин]. С автором фильма трудно не согласиться, но, если метафору искать не обязательно, то на уровне видеоряда трамвай, конечно, вписывается не в каждое городское пространство. Для Санкт-Петербурга, как и для Екатеринбурга, образ трамвая оказывается органичным. В «Счастливых днях» трамвай проезжает по пустынным улицам несколько раз, становясь еще одним сквозным образом, перекликающимся, в конце концов, со всеми другими. Героя трамвай во время своего последнего проезда оставляет за бортом: звучит мелодия заезженной пластинки, и словно из окон трамвая зритель сможет рассмотреть и знакомые дома, и «настоящего» Сергея Сергеевича с осликом, в очередной раз поменявшим владельца. Финальная картинка, помимо лодки, тоже рисует трамвай, затонувший и бесполезный в стоячей воде.

Как развернутую визуальную метафору позволительно трактовать образ ослика, имеющий непосредственное отношение и к животному миру, и к транспорту, и к Священному писанию. «Иисус же, нашед молодого осла, сел на него, как написано: “Не бойся, дочь Сионова! се, Царь твой грядет, сидя на молодом осле”» (Ин. 12: 14–15). Библейские аллюзии, изначально заданные Беккетом, в фильме пунктирно подчеркиваются периодическими появлениями осла в самых неожиданных частях города.

У Беккета в радиопьесе «Про всех падающих» миссис Руни размышляет о евангельских образах:

«Это, оказывается, был вовсе не молодой осел. Я у профессора теологии спрашивала... Да, это был мул. Он въехал в Иерусалим – или куда это? – на муле. (*Пауза.*) Это что-нибудь да значит» [Беккет 1989: 84].

Ослик в фильме принадлежит Слепому, с которым главный герой

впервые знакомится на кладбище. Подобно герою новеллы Беккета «Конец», Слепой является хозяином ослика, небольшого и уже старого. Главный герой и новеллы, и фильма в какой-то момент уводит ослика от хозяина, причем торжественный проезд героя В. Сухорукова на осле по монументально-безлюдным мостам и улицам Петербурга под музыку Рихарда Вагнера становится одной из наиболее пафосных сцен фильма, сразу же сменяющейся по контрасту убожеством окружающих домов и избиением героя: «Он въехал в Иерусалим – или куда это? – на муле». Глубинная противоречивость попытки человека ощутить город как «свой» также вполне совпадает с восприятием и изображением Петербурга русской классической литературой. В «Счастливых днях» присутствуют общие планы северной столицы, плавно переводящие взгляд с величественных дворцов на жалкие лачуги. Беккет у А. Балабанова удачно совпадает с петербургским, хотя и сознательно не называемым пространством, и при другом выборе локуса, думается, кинокартина имела бы другой смысл и другую судьбу.

#### ЛИТЕРАТУРА

*Балабанов А.* Счастливые дни: сценарий. [Электронный ресурс]. URL: [http://alekseybalabanov.ru/index.php?option=com\\_content&view=article&id=96%3A-1-r&catid=17%3A:2010-11-30-08-30-49&Itemid=17&snowall=1](http://alekseybalabanov.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=96%3A-1-r&catid=17%3A:2010-11-30-08-30-49&Itemid=17&snowall=1) (дата последнего обращения 10.10.2013).

*Беккет С.* В ожидании Годо / пер. с фр. М. Богословской // Иностранная литература. 1966. № 30. С.165-195.

*Беккет С.* Изгнанник: пьесы и рассказы / пер. с фр. и англ.; сост. М. Кореневой, И. Дюшена. М. : Известия, 1989.

*Лотман Ю.М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю.М. Избранные статьи : в 3 т. Таллинн : Александра, 1992. Т. 2. С.9-21.

*Сайт* памяти Алексея Балабанова. [Электронный ресурс]. URL: [http://alekseybalabanov.ru/index.php?option=com\\_content&view=category&layout=blog&id=10&Itemid=35](http://alekseybalabanov.ru/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=10&Itemid=35) (дата последнего обращения 1.03.2014).

*Сорокин Н.* Интервью с А. Балабановым: «Другие правила жизни». [Электронный ресурс]. URL: <http://esquire.ru/wil/aleksey-balabanov> (дата последнего обращения 15.07.2012).

*Топоров В.Н.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М. : Изд. группа «Прогресс» – «Культура», 1995. С. 259-367.

*Шавловский К.* Интервью с Сергеем Астаховым. [Электронный ресурс]. URL: <http://seance.ru/blog/made-in-leningrad/> (дата последнего обращения 15.07.2012).

*Ackerley C.J., Gontarski S.E.* The Grove Companion to Samuel Beckett. New

York : Grove Press, 2004. P. 172.

*Beckett S.* The Complete Short Prose / Ed. by S.E. Gontarski. New York : Grove Press, 1995. P. 46-60.

*Bratova N.* The Myth of Saint-Petersburg in Modern Russian Cinema. [Электронный ресурс]. URL: [http://conference2.sol.lu.se/poeticsofmemory/documents/Bratova\\_abstract.pdf](http://conference2.sol.lu.se/poeticsofmemory/documents/Bratova_abstract.pdf) (дата последнего обращения 15.07.2013).

*Knowlson J.* Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett. New York : Grove press, 1996.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

---

**Артемьева Людмила Сергеевна** – аспирант кафедры Нижегородского государственного университета имени Н.И. Лобачевского, г. Нижний Новгород, Россия.

E-mail: toomuchtender@gmail.com

**Дайхин Тамара Леонидовна** – доктор филологических наук, профессор Нижневартковского государственного гуманитарного университета, г. Нижневартковск, Россия.

E-mail: lemhe@yandex.ru

**Доценко Елена Георгиевна** – доктор филологических наук, профессор Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: eldot@mail.ru

**Ермоленко Светлана Ивановна** – доктор филологических наук, профессор Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: ermolenko-1@mail.ru

**Кубасов Александр Васильевич** – доктор филологических наук, профессор Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: kubas2002@mail.ru

**Кудреватых Анастасия Николаевна** – кандидат филологических наук, доцент Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: folkloristica@yandex.ru

**Ложкова Татьяна Анатольевна** – доктор филологических наук, профессор Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: lozhkova@eka-net.ru

**Маршалова Ирина Олеговна** – кандидат филологических наук,

заведующая научно-исследовательским сектором Историко-мемориального центра-музея И.А. Гончарова, г. Ульяновск, Россия.

E-mail: irina-marshalova@rambler.ru

**Поздина Ирина Васильевна** – кандидат филологических наук, доцент Челябинского государственного педагогического университета, г. Челябинск, Россия.

E-mail: Piv62@bk.ru

**Приказчикова Елена Евгеньевна** – доктор филологических наук, профессор Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: miegata-logos@yandex.ru

**Семухина Ирина Александровна** – кандидат филологических наук, доцент Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: slawirsem@mail.ru

**Сухих Ольга Станиславовна** – кандидат филологических наук, доцент Нижегородского государственного университета имени Н.И. Лобачевского, г. Нижний Новгород, Россия.

E-mail: ruslitxx@list.ru

**Созина Елена Константиновна** – доктор филологических наук, профессор Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: sozina@internethome.ru

**Турышева Ольга Наумовна** – доктор филологических наук, доцент Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: oltur3@yandex.ru

**Шер Елена Юрьевна** – кандидат филологических наук, доцент Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: e.yu.sher@yandex.ru

**Юферева Елена Владимировна** – кандидат филологических наук, доцент Запорожского национального технического университета, г. Запорожье, Украина.

E-mail: elena.yufereva@gmail.com

**Юхнова Ирина Сергеевна** – доктор филологических наук, доцент Нижегородского государственного университета имени Н.И. Лобачевского, г. Нижний Новгород, Россия.

E-mail: yuhnova@yandex.ru

## SUMMARY

---

### THE SEMANTICS OF GENRE AND GENRE PROCESSES IN RUSSIAN LITERATURE

**Yermolenko Svetlana.** Literature of the «second row» and the formation of Russian psychological novel

The article is devoted to the problem of formation of the genre of psychological novel in Russian literature of the 1830s. Here is determined the important role of literature of «second row», represented by the neglected and forgotten works of epistolary genres (the novel and the story) in the process. The author of the article pays special attention to the epistolary novels «A Trip to Germany» by N.I. Grech and «Last Colonna» by V.K. Kuchelbecker, which reveal the impact of realistic principles, stimulating the complete portrayal of the inner world of a character. It is proved that these novels and other works of forgotten writers, which are mentioned in the article, contributed to the formation of Russian psychological novel, more broadly – the deepening of psychological prose in the transition period, when the prospects of development of the whole Russian literature were determined.

*Keywords:* literature of the «second row», genre tradition, epistolary story, epistolary novel, Russian psychological novel.

**Kudrevatykh Anastasia.** «Yulia» by N.M. Karamzin: the first experience of creating a high society story in Russian literature

In the article N. M. Karamzin's story «Yulia» is considered in aspect of a genre. During the analysis the author of the article brings the additional arguments in favor of the fact that «Yulia» is the first “high society story” in the domestic literature. Such a story opened a perspective genre tendency for further literature.

*Keywords:* Karamzin, «Yulia», high society story, secular world, genre.

**Lozhkova Tatyana.** Specific character of lyricism in W. K. Kuchelbecker's ballad «Kudeyar»

In the article, the analysis of ballad genre modifications suggested by W. K. Kuchelbecker in the poem «Kudeyar» is undertaken. The contributor comes to the conclusion that the lyric aspect in the structure of the ballad

acquires noticeable significance; consequently, the inner world of the literary work becomes a projection of the author's soul.

*Keywords:* W.K. Kuchelbecker, lyricism, ballad, «Kudeyar».

**Pozdina Irina.** The genre of syncretic story in the works by N.S. Leskov: an essay-tragedy «Lady Macbeth of Mzensk»

To create an original ecstatic character Leskov synthesizes the elements of different art systems: sentimentalism, romanticism, realistic narration; folklore and literary traditions. The development of the plot and the final of the story are drawn up according to the laws of dramatic action. The heroine of N.S. Leskov's story demonstrates the readiness to indulge in passions recklessly and ecstatically, that is the manifestation of an extreme degree of redundancy, the propensity to sudden impulsive decisions, acute reactions, catchy expression of feelings – that is inherent to the heroes of the drama much more than the heroes of the epic. Thus, in the story the «sketch» and «tragedy» meet each other and generate «dramatically acute sense of being». Genre syncretism is ambivalent, the purpose of which is the description of passion and the censure of it.

*Keywords:* syncretism, genre, N.S. Leskov, «Lady Macbeth of Mzensk», essay, tragedy, folklorism, mythopoetics, epic, drama.

**Marshalova Irina.** A few words about the first edition of the «Goncharovskiy chronicle»

In a review of the publication of Goncharovs family's hand-written books it is explained the structure of the issue, the intentions and substantial value of home chronograph. The evaluations and conclusions of J.M. Alekseeva, the originator and the commentator of «Chronicle» on home book, are consistently analyzed, as well as the inclusion of medieval monuments of written language in the fabric of narration: «The passion of Christ», «Tale about the godson», fragments of the «Moscow chronicle».

*Keywords:* Goncharov, chronicle, chronograph, facsimile, quickly writing.

**Artemjeva Lyudmila.** The architextuality of Anton Chekhov's prose of 1880s (on the question of the function of Shakespearean «genre-memory»)

The question of Shakespearean literary influence on Chekhov's works can be studied within plenty of different approaches: the one of literary imagology, comparative studying of literature, intertextuality and architextuality. We understand architextuality as a genre transformation of a text under the influence of its pretext, that is why Bakhtin's theory of dialogue

and studying the peculiarities of the perception and interpretation of Shakespearean word in Chekhov's narration are the main criteria for the research. The research has revealed that different types of the intertextuality of Chekhov's prose (quotations, allusions, reminiscences) referring to Shakespeare's tragedies play an important role in the expansion of the meaning of a story, organising the narration, which is oriented to dramatic modus – comic or tragic.

*Keywords:* Shakespeare, Chekhov, genre-memory, architextuality, Kalhas, Swan-song.

## THE POETICS OF NARRATION

**Sher Elena.** Two types of madness in the novel «Last Colonna» by W.K. Kuchelbecker: to the question of the author's position expression

The article considers two types of madness: the madness of Colonna and the foolishness of Nastya. Their correlation helps to show the peculiarities of the author's position in relation to the hero-individualist.

*Keywords:* W.K. Kuchelbecker, «Last Colonna», author's view, romanticism, madness, foolishness.

**Yufereva Elena.** The Problem of «Sincerity» in Poetry Revisited (towards the Interpretation of «The Diary of Love and Prayer» by Ap. Grigoryev)

The research attempts to enhance the interpretation of «The Diary of Love and Prayer» by Ap. Grigoryev. Despite the text being consistently in view of literary scholars, its certain poetological characteristics have not been revealed. The study deals with the specific features of the genre and style composition of the poetic cycle in terms of the «sincerity» problem as an artistic programme as well as the aesthetic priority of poetry in the second half of the 19<sup>th</sup> century.

*Keywords:* narrative, poetic diary, lyrics, genre, performative, sincerity.

**Semuhina Irina.** «Killed by death are not rushing about...»: inner word for the expression of spiritually split personality in the late novels by I.S. Turgenev («The Smoke»)

The article considers the problem of the change of psychological principles of the image of a person in the later novels of Turgenev. Active use of internal words of the hero with the purpose of immediate portrayal of his consciousness leads to shifts in the narrative structure of the novel, where

expansion of subject areas of character significantly restricts the subject area of the author. A new type of novel hero (spiritually split personality) caused the writer's choice of new methods of psychological analysis, in particular, an appeal to the confessional forms of discovery of the inner world, the various ways of dialogization of inner speech, allowing to reveal the moral-psychological duality, tears in the consciousness, crisis of identity in the post-reform era.

*Keywords:* I.S. Turgenev's novel, «Smoke», psychology, narrative, inner speech.

**Kubasov Alexander.** Ironic palette of I.A. Goncharov-essayist

The article considers I.A. Goncharov's essay «Eastern Siberia. In Yakutsk and Irkutsk», the final work of the writer. The last work reflects the main features of writer's idiosyncrasy. The main attention in the article is paid to the nature of irony. It is characterized by a fairly wide range from subtle irony to a sharply expressed one, associated with satire. Another quality of Goncharov's irony is its ambivalence, its connection not only with laughter, but with the dramatic attitude. In the article, a problem of correlation of truth and creative imagination in the genre of travel essays is investigated. Their diffusion allows considering the analyzed work as an essay prose, which combines publicistic-descriptive discourse with an artistic one. The consequence of this is that the narrator in the essay is not identical to the author. The first is a substitute for a second.

*Keywords:* I.A. Goncharov, essay prose, the irony, the narrator.

**Prikazchikova Yelena.** The secrets of M.Bashkirtseva's «Diary»

The article deals with correlation of canonical version of M. Bashkirtseva's «Diary» and its unknown part. As a result of this correlation the author succeeds in re-creating the problems of the whole text of the diary, what makes it possible to see the figure of its author in a new way, – as a talented girl, an artist; her confessional manner much anticipated notions of proprieties of her literary age.

*Keywords:* M. Bashkirtseva, a diary, canonical version, Tanatos chronicle, gender problem, masculinocentric world.

**Sozina Elena.** The specificity of artistry of Kallistrat Zhakov

The article considers the peculiarities of poetries of K.F. Zhakov, the original writer, poet, Komi philosopher of the Silver age. The object of the analysis are Zhakov's prosaic books of the 1900–1910s, on the material which it is revealed the supertext unity «the book», typical for the works by this author. The article conducts comparative connection between the works

by Zhakov and Russian literature of the XIX–XX centuries; a specific type of artistic orientation of Zhakov – neo-Baroque under non-classical (modernist) art – is determined.

*Keywords:* art syncretism, non-classical type of artistic, neo-Baroque, Silver age, komi ethnicity, mythopoetics.

## RUSSIAN CLASSICS IN CULTURAL SPACE OF DIFFERENT EPOCHS

**Sukhikh Olga.** F.M. Dostoevsky and L.M. Leonov: Philosophical parallels («The Brothers Karamazov» and «Pyramid»)

Philosophical parallels in novels «The Brothers Karamazov» of F.M. Dostoevsky and «Pyramid» of L.M. Leonov are considered. Conceptual ideas of the both writers about Christian values and possibilities of their influence on a person are analyzed.

*Keywords:* Christian values, mercy, philosophical parallels, «The Legend about the Grand Inquisitor», dialogue of Alyosha and Ivan Karamazov.

**Turyshcheva Olga.** Kiss of Christ in profane version: hidden quoting from Dostoevsky's novel in A. Nothomb's «Antichrista»

The subject of analysis in the article is an episode from the story «Antichrista» of the modern Belgian writer A. Nothomb, presumably borrowed from Dostoevsky's novel «The Brothers Karamazov». The author of the article offers arguments in favor of deliberately hidden quotes and regards their function in the novel.

*Keywords:* Dostoevsky, Legend of the Grand Inquisitor, kiss of Christ, A. Nothomb, «Antichrista», implicit citation.

**Daykhin Tamara.** The Biedermeier: break through space and time

The article is devoted to the Biedermeier problematics, showing itself through the works not only about the people of arts in time of farewell to romantic culture (V.I. Carlgoff), but also through mature realism where it becomes the method of expression of irony to the society (H. de Balzac). W. Somerset Maugham shows a person of the Biedermeier as a center of moral and creative collisions, but the tragic element of those collisions is presented ironically.

*Keywords:* Biedermeier, irony, art, Realism, Romanticism, creation.

**Yuhnova Irina.** Lermontov's fate as the plot of mass literature

The works of modern authors, written on a material of Lermontov's biography, became the object of research. It is proved that «Lermontov story» has been formed in the domestic literature, and identified the stages of its development. The author of the article shows that the mass fiction has ignored the historical authenticity; there is a biographical narrative fusion with genres of detective and romance.

*Keywords:* Lermontov, mass literature, plot, fiction, myth.

**Dotsenko Elena.** Petersburg as a space in Aleksey Balabanov's «Happy Days»

The article is devoted to «Happy Days», a 1991 Russian drama film, written and directed by Aleksey Balabanov. The movie is not actually an adaptation of the original Samuel Beckett's play, but it is based on Beckett's novellas «First Love», «The Expelled», «The End» and his dramatic pieces «Endgame» and «All That Fall». Balabanov's movie is connected with St. Petersburg as a locus and with the so-called «St. Petersburg text» of Russian literature and became an interesting interpretation of Beckett in Russian cultural space.

*Keywords:* Samuel Beckett, Aleksey Balabanov, cinematographic version, «St. Petersburg text» of Russian literature, «The Expelled».

Электронный научный журнал

**УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК**

*Серия*

**«РУССКАЯ КЛАССИКА:**

**ДИНАМИКА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ»**

**Сетевой адрес журнала:**

<http://journals.uspu.ru/uralskij-filologicheskij-vestnik>

**Издатель:** ФГБОУ ВПО

«Уральский государственный педагогический университет»

**Адрес издателя и редакции:**

620017, г. Екатеринбург, пр-кт Космонавтов, 26, каб. 275

e-mail: [cafruszarlit@yandex.ru](mailto:cafruszarlit@yandex.ru); [ermolenko-1@mail.ru](mailto:ermolenko-1@mail.ru)

Тел.: (343) 235-76-57

**Периодичность издания:** 5 раз в год

**Периодичность серии:** 1 раз в год

**Выходные сведения:**

Уральский филологический вестник:

электронный научный журнал. 2014. № 3.

Серия «Русская классика:

динамика художественных систем» (Вып. 6). –

URL: <http://journals.uspu.ru/uralskij-filologicheskij-vestnik>