Глава 3

ТРАНСФОРМАЦИЯ ПРОЗАИЧЕСКИХ ЖАНРОВ В ЛИТЕРАТУРЕ УРАЛА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в.

3.1. Жанровые разновидности путешествия в коми-зырянской словесности середины XIX в. *(В.А. Лимерова)*

Начальный этап приобщения коми к литературному творчеству в жанрах прозы принято относить к первой четверти XX столетия. Действительно, именно в этот период благодаря деятельности К. Жакова, М. Лебедева, а также целой плеяды коми писателей, пришедших в литературу после 1917 г., произошел коренной поворот местной словесности в сторону эстетически зрелых художественных форм. В то же время те глубинные изменения, которые претерпела национальная литература в начале прошлого столетия, не были столь внезапными, как может показаться на первый взгляд. Появление собственно художественной коми прозы было подготовлено начинаниями десятков авторов, чья тяга к литературному труду воплощалась в жанрах синкретичных, по преимуществу «учено-художественных», сочетавших интеллектуальное и образное освоение действительности. Степень изученности этих текстов крайне невелика и к настоящему времени ограничивается краткой информацией об их существовании в историко-литературных обзорах и справочных изданиях *[Мартынов 1989: 39–45; Ванеев 2001: 21–27]*. Такое положение в немалой степени объясняется нерешенностью вопроса о границах коми литературы и, прежде всего, о возможности включения в ее состав произведений, созданных местными писателями, в их числе и «природными зырянами», на русском языке. Кроме того, изучая литературное развитие Коми края XIX в., исследователь неизбежно сталкивается с его общерегиональным характером. Не случайно имена одних и тех же литераторов позапрошлого столетия можно встретить в разных локальных, «областных» литературных справочниках: Архангельска, Вологды, Вятки, Коми. Представляется, что применительно к XIX в., когда территория, называемая «краем зырян», входила в состав Архангельской, Вологодской и Вятской губерний, а характер местного сочинительства во многом определялся репертуарной политикой губернских изданий, было бы объективнее говорить не о национальной или Коми края литературе, а более крупной региональной литературной общности (скажем, литературе Северного Урала или восточной части Европейского Севе-

ра) и рассматривать зарождение коми национальной словесности как составную часть и закономерность литературного развития региона.

Следует отметить еще одну особенность зарождения местной словесности. Как и в других окраинных провинциях России, становление письменно-художественной традиции у коми происходит на фоне и под влиянием процессов, происходивших в той части русской литературы, которую принято называть литературой центра или столиц. Обратим внимание: первые публикации произведений коми-зырянских авторов в печати приходятся на 1840-е гг., период укрепления в русской литературе принципов натуральной школы. Известно, что ее поэтика «складывалась под влиянием задачи как можно более полного изучения и описания действительности, среды». Ориентация на достоверность, «проникновение научной методологии в работу художника, когда вымысел и полет фантазии уступают первенство наблюдению, сбору материала, его анализу, классификации» *[«Натуральная школа» и ее роль… 1997: 7]*, стали почвой для появления массовой документально-литературной продукции, расширявшей представления соотечественников о своих и в то же время дальних землях. Эта родиноведческая модель нарративов (этнографических и географических очерков, путевых записок, дневников, «писем с мест») и дала толчок творчеству провинциальных литераторов, имевших непосредственную возможность представить наиболее адекватное описание этих самых «дальних земель». К тому же, именно этот тип произведения, в котором моделирование реальности опирается на непосредственное наблюдение и отражение подлинной действительности, оказался наиболее посильной формой литературного творчества для начинающих коми писателей, вступивших в литературу в середине XIX в.

При общем обзоре корпуса текстов, которые можно отнести к начальному этапу формирования светских повествовательных жанров в региональной, а в ее пределах и коми литературе, нельзя обойти вниманием их жанровую неустойчивость, размытость. Многие из них и вовсе затруднительно обозначить известными литературной науке жанрами. Опубликованные на страницах газет, они зачастую представляют собой отрывочные сведения о какой-либо местности, отдельных «воззрениях» или «суевериях» северян, их занятиях и элементах быта, содержательно не вырастая до географических или этнографических очерков и даже заметок, так как несут на себе отпечаток случайности, неотобранности фактов. Между тем сама авторская непоследовательность в отборе реалий жизни, рождающая впечатление случайности, может рассматриваться и как специфический прием или свойство определенной группы текстов. Поэтому в качестве основного

принципа изучения особенностей ранней коми прозы на первый план объективно выдвигается жанровый подход, интегрирующий раскрытие способов осмысления мира и себя в нем, что чрезвычайно важно для становящейся литературной традиции.

Среди имеющихся в нашем распоряжении повествовательных произведений наиболее многочисленную группу составляют путешествия: путевые записки, дневники, «прогулки», заметки или «замечания», рассказы о дорожных происшествиях, описания научных экспедиций и поездок по святым местам. Принадлежа к числу первых литературных опытов местной интеллигенции, каждый из этих текстов представляет огромную ценность и, в идеале, должен быть учтен при воссоздании полной картины литературного пробуждения Коми края. В нашу же задачу входит выявление основных разновидностей местной вояжной литературы, ее жанровых особенностей и регионального колорита, что позволяет нам остановиться на отдельных, наиболее ярких образцах «дорожных» произведений.

Одно из первых опубликованных путешествий – «Путевые заметки от Устьсысольска к Вишерскому селению» А. Попова (1848). С самого начала текста заметок их автор, он же путешественник, проявляет свою осведомленность о принципах построения травелога. Согласно традициям русской литературы путешествий, в заглавной части произведения он указывает маршрут своего странствия и прежде чем начать рассказ о своих дорожных приключениях и впечатлениях информирует читателя о месте назначения и цели своего пешего перехода до Вишеры: «Давно хотелось мне посетить это место, сколько для поклонения святынь, столько и для того, что селение Вишерское, по местоположению, отдаленности от главной дороги и по другим отношениям, казалось мне любопытным» *[Попов 1848]*. Как видим, в зачине эксплицируется еще один, привычный для травелога, мотив, который явно формирует жанровые ожидания читателя. Он связан с разновидностью самого странствия и определяется рассказчиком как сочетающий два вида путешествия – паломничество («для поклонения святынь») и своего рода личностное образование («казалось мне любопытным»). Из последнего замечания следует также, что путь, который предстоит проделать рассказчику, ему незнаком и, кажется, будет совершен впервые. Таким образом, в тексте актуализируется и такой обязательный атрибут путевых жанров, как передвижение по неизвестным или малоизвестным странам и землям.

Однако очень скоро создается впечатление о предварительной и довольно внушительной осведомленности рассказчика о местности, по которой путешествие совершается. Придорожная действительность в тексте произведения явлена в конкретных

событиях и картинах, но кажется, что рассказчику-путешественнику этого недостаточно. Любое происшествие или встреча с кем-либо из местных жителей, топографическая деталь или смена погоды, название местности или внутреннее обустройство зырянской избы – словом, каждый новый объект, удостоенный внимания, сопровождается комментарием рассказчика, становится толчком, отправным пунктом для его рассуждений, явно претендующих на научный характер. Примером могут служить лингвогеографические толкования названий деревень, расположенных по маршруту следования к Вишерскому селению. «Солнце склонялось уже к вечеру, когда мы вышли из города Устьсысольска по дороге, ведущей к деревне Визябож, единственной по этому направлению, в 25 верстах, где предназначили себе ночлег… Деревушка Визябож названа во имя двух зырянских слов: визь – линия, полоса, черта (плёс) и бож – хвост, мыс, берег, выдавшийся в реку. Название это совершенно согласно с местностию: река Вычегда от деревни по течению заметно имеет прямое направление, а самая деревня расположена… на выдавшемся в реку небольшом мысу» *[Там же]*. Иногда к своим объяснениям топонимов автор добавляет народное мнение, но тут же придает ему ореол необязательности, сомнительности, выдвигая на первый план авторитет учености и собственную принадлежность к ней. Примечательно, что и в случаях с «непрозрачными» названиями рассказчик стремится прояснить их для своего читателя, ни разу не отступив от установленного им самим же правила. Некоторые из таких комментариев, с точки зрения современной науки, наивны, излишне гипотетичны, но прекрасно отражают знание автором местного материала, исследовательскую направленность его мысли, а вместе с нею и самого путешествия.

Временами путешественник вовсе отклоняется от непосредственного описания действительности и переходит к пространным рассуждениям, имеющим научные притязания. Впрочем, необходимо отдать должное автору записок и как писателю: он заботится о том, чтобы взглянуть на зырянский мир с точки зрения современного ему знания, но никогда не переходит к ученым рассуждениям без сюжетной мотивации. Так, прибыв в деревню Пезмог, путники располагаются на отдых в доме приходского священника, который «по окончании учения… поступил на родину… с целью посвятить труды и деятельность свою духовному просвещению своей паствы, а в свободное время на занятие по изучению зырянского языка, самих зырян, их истории и того края, где они ныне живут» *[Там же]*. «Разговаривая о зырянском языке, – отмечает путешественник, – мы заметили, что большая часть имен в нем односложны и коренных слов больше, нежели

производных», «напротив, глаголы изобилуют двухсложными и трехсложными словами, вовсе нет многосложных, равно как и отвлеченных понятий», «при том множество имен и глаголов звукоподражательных» *[Там же]* и т. д. Характерные научные обороты речи, изобилие языковедческой терминологии на время переводят текст в другое стилевое поле, но в целом такие отрезки не автономизируются, не создают ощущения вставных фрагментов, так как предварительно обусловливаются каким-либо сюжетным ходом, в нашем примере – нечаянной встречей с образованным священником. Такое равновесие между теоретизированием и рассказом о живой, очевидной реальности сохраняется на всем протяжении записок. И все же при знакомстве с ними не раз появляется ощущение иллюстративности отобранных для описания локусов природной и социальной действительности по отношению к уже готовым, заранее оформившимся у рассказчика представлениям о зырянах и зырянском крае. Это свойство текста, с нашей точки зрения, и становится определяющим для его жанрового оформления.

Вернемся к тому, с какой целью совершается путешествие. Как утверждает автор – из любопытства, т. е. для собственного просвещения. Значит, справедливо думать, что записки должны включать рассказ о новом, впервые увиденном и узнанном. Доля же таких эпизодов, которые участвуют в создании новизны впечатлений рассказчика, незначительна. Мотив «первооткрытий», свойственный познавательному путешествию, для автора рассматриваемых «Путевых заметок…» как бы не актуален, снят. Изображение, анализ, оценка жизненных реалий направлены не столько на умножение собственного знания, сколько на просвещение читателя, предположительно не так близко знакомого с географией, природой, населением зырянской провинции, как сам автор-рассказчик. Последний фактически занимает позицию экскурсовода, который стремится дать объективные, научные представления о зырянском крае, но непременно на основе личных впечатлений экскурсанта-читателя. Любопытно, что и в самом произведении есть персонаж-экскурсант – это спутник рассказчика, который как раз впервые проделывает путь от Устьсысольска до Вишеры. Это ему рассказчик объясняет значение зырянских приветствий, с которыми обменивается по дороге со встречными; для него переводит любопытные диалоги и афористичные реплики местных жителей; это его присутствие композиционно оправдывает информативность текста, мотивирует научные экскурсы путешественника.

Особенно показательны те фрагменты, в которых живая действительность приобретает черты демонстрационного материала. Музейным экспонатом выглядит «внутреннее расположение

зырянской избы», в описании рассказчика безлюдной, несмотря на присутствие в ней крестьян. Да и сами жители этого дома представлены в тексте путешествия лишь как исполнители воли рассказчика, желающего в деталях рассмотреть и описать традиционную зырянскую одежду. «С приказом нашим выступили на середину избы двое мужчин. Один из них был пожилых лет, в рубашке из толстого холста с косым воротником, подпоясанный тканым из шерсти поясом, на котором спереди висел кожаный маленький кошелек. В него вкладывается суконный мешочек с несколькими отделениями для хранения огнива, кремня, труту, серных спичек и иголки с ниткой. Принадлежность эта зырянского костюма, называемого у них: бива вотлук, от слов: би – огонь и вотлук – мешочек, у каждого порядочного зырянина необходима…» *[Там же]* и т. д. С первой фразы этого фрагмента («с приказом нашим выступили») крестьяне как бы лишаются собственной воли, а далее и телесности, воспринимаясь лишь в качестве экспонатов. Этот прием явно усиливает «экскурсоводческую» позицию рассказчика одновременно и по отношению к объекту описания – крестьянам, и по отношению к своему «доброму товарищу», олицетворяющему собой адресата записок. Тем самым воплощается еще одно жанровое свойство этого типа произведений – адресность.

Поскольку текст записок полностью организован точкой зрения путешественника, огромное значение приобретает его автопрезентация. Автор-рассказчик умалчивает о своей национальной и сословной принадлежности, считает ненужным сообщать и род своих занятий. Тем не менее становится ясно, что он великолепно владеет зырянским языком, разбирается в его грамматике, перевел на него «несколько повестей из Круммахера», ему также предлагается перевести на зырянский язык труд из «какой-нибудь немецкой философской системы», а в одном из сел выясняется, что он приходится дальним родственником хозяйки дома, в котором путники находят приют. Одним словом, рассказчика сложно назвать заезжим путешественником, так же как и пространство путешествия – местностью, для него незнакомой. Тем сильнее, ощутимее воспринимается акцент автора на собственной нетождественности с объектом его художественной и исследовательской рефлексии – сельским зырянским миром. Весьма показательно, что автоинтерпретация в тексте записок совмещается с оценкой пространственных образов и пространства. Этот способ воплощения авторского «я» можно объяснить жанровой логикой травелога, и в то же время обращает на себя внимание его широкое распространение в коми словесности того времени в целом. Вне сельского зырянского общества и пространства мыслит себя личный повествователь в документально-художественных произведениях М. Истомина «Ижма» и «Яг-Морт», С. Мельникова «Зырянские бани», Я. Попова «Очертания демонологии зырян», П. Кокшарова «Заметки о зырянском крае», Е. Кичина «Заметки о городе Устьсысольске» и др., а лирический герой крестьянского цикла стихотворений И. Куратова определяет себя как «карысь усьом» – букв. «упавший из города», вовлекая в определенные иерархические отношения город и деревню *[см.: Лимеров 2001: 20]*. Характерно, что и в рассматриваемых нами «Путевых заметках …» А. Попова движение происходит из города в деревню, и преодолеваемое путниками пространство изначально отмечено не только как провинциальное, периферийное, но еще и не городское. Автор не прибегает к открытому сопоставлению городского и сельского, в фокусе его внимания панорамные виды деревень и отдельные дома, придорожные пейзажи и сама дорога, внутреннее обустройство зырянского жилища, внешность и одежда местных жителей, их нравственные устои и обычаи, но в постоянном затекстовом, подразумеваемом сопоставлении с другой средой и культурой, с точки зрения другой системы знаний.

Примером может служить архитектурный облик деревень, застроенных, по мнению рассказчика, без каких-либо представлений о геометрической гармонии. Постепенно складывается впечатление, что из всех рукотворных сооружений, которые могли и должны были встретиться за 120 верст пути, в текст записок попадают лишь свидетельства того, что «зыряне вообще мало знакомы с прочностью в каких бы ни было перестройках или работах». В подобных описаниях косвенно заявлено существование иной среды обитания, гораздо более привлекательной для рассказчика присутствием «симметрии», «правильности», «прочности». Им не может быть что-либо иное, чем город, а рассказчик не может быть никем иным, как представителем городской культуры. В то же время антиномия *город – деревня* в записках А. Попова не является основной, определяющей семантику выхода из своего локуса в иное пространство. С ее помощью объективируются более широкие и актуальные для автора противоположности – *просвещение* и *дикость*. Поскольку путешественник находится в системе уже готовых, сложившихся до путешествия представлений, в которой зырянской провинции отведено место стороны малопросвещенной, он охотно дает оценки, но уклоняется от анализа хозяйственно-бытового устройства зырянской жизни. В тех случаях, когда комментариев не избежать, автор предоставляет слово самим туземцам или приводит их мнение. Так, непрочность «живых», «не безопасных даже для пешехода» переходов через ручьи и болотистые места крестьяне объясняют ежегодным разлитием весенних вод, а замечания

рассказчика по поводу скромности пашен и частых неурожаев на Вишерской стороне встречают даже своеобразный отпор. «“Зато Бог дал нам леса, наполненные всякого рода зверями и птицами, а это составляет источник нашего продовольствия и богатства”, – говорили они» *[Попов 1848]*, – замечает рассказчик, который ни разу не пытается опровергнуть своих собеседников или согласиться с ними. Мнение туземцев повисает в воздухе, оно адресовано читателю, сам же путешественник остается к нему несопричастным. В итоге цитирование крестьянской точки зрения не столько создает образ местного человека, сколько способствует отстранению путешественника от него. Рассказчик всегда смотрит если не сверху, то со стороны, всегда знает больше, всегда чувствует себя обладателем более правильных, «ученых» представлений о мире.

Любопытно, что и природные объекты перенесены в произведение со знаком научной беспристрастности и в то же время превосходства над окружением. Природа поражает путешественника «необыкновенной дикостью», в то же время она подчеркнуто лишена всякой экзотики и наводит на него «подавляющее уныние своей однообразностью, незанимательностью». «Низменные песчаные берега», «безобразные в дали лесистые высоты», «от берега растущий темный лес, перемешанный высокой, дикою травою» – характерные детали местного пейзажа, которые позволяют рассказчику сделать вывод о том, что «эти места природа отвела для царства диких зверей и хищных птиц». В большинстве случаев описания природных картин панорамны и довольно сдержанны, открывая читателю скупую обыкновенность северного ландшафта. Путешественник и его товарищ как бы лишены способности разглядывать природу в непосредственном контакте с ней, поэтому фрагменты окружающего мира с близкого расстояния видятся глазами местных проводников: «Работники наши нередко указывали то на лисицу или куницу, кои завидев нас, стремительно бросались в глубь леса; то замечали на деревьях резвую белку, которая спокойно занималась добыванием себе пищи из еловых шишек, грациозно сидя на задних лапах; то усматривали вдали глухаря, задумчиво сидящего на вершине высокого дерева, или рябчиков, порхавших в чаще леса» *[Там же]*. Редко когда рассказчик помещает себя внутрь изображаемого природного пространства, превращаясь из наблюдателя в участника, героя картины, тем самым нанося на общий, привычный фон индивидуальные качества конкретной местности. Однако и в этих случаях природная эмпирия имеет служебное назначение, объективируя посредством ландшафтно-атмосферических образов скорее путешествие во времени, чем портрет местности. Так, «прекрасный сосновый бор» приобретает в

сознании рассказчика образ первозданного, доисторического леса: в нем «самые деревья двигались и прыгали в разных направлениях, как Фавны и Сатиры в священных рощах» *[Там же]*. А результатом описания грозы становятся рассуждения рассказчика о первобытности воззрений зырян, согласно которым молния – «не что иное, как ньов – стрела, которая по Божию определению посылается в погоню за дьяволом, делающим вред плодородию земли, поражая на пути тех, кои бывают преданы ему…» *[Там же]*. «Кто бы решился противоречить подобному мнению о силе природы!» – с ироничной улыбкой восклицает ученый путешественник в конце своего рассказа. Итак, природные детали зырянского мира, так же как и рукотворные, олицетворяют вторую часть принципиально важной для образованного автора оппозиции «просвещение – дикость», придавая путешествию в пространстве (город > деревня, центр > окраина) значение путешествия во времени (цивилизация > первобытная дикость, настоящее > прошлое).

Подобная концепция осваиваемого в ходе путешествия окраинного пространства – одна из наиболее стереотипных в истории травелога и особо характерна для колониальной его версии. Однако в нашем случае путешествие по первозданным местам не становится компонентом, определяющим жанровую разновидность произведения. Как отмечалось выше, путешественник во многом напоминает экскурсовода, и его позиция очень далека от позиции покорителя диких пространств. Позиционирующий себя вне непросвещенной зырянской провинции, он оказывается способным подняться до понимания ее самоценности, гибельности искусственного оцивилизовывания. Автор уделяет много внимания характеру зырян, находя в них исключительную честность, трудолюбие, гостеприимство, «склонность к умеренному образу жизни». Среди «обыкновенных для зырян свойств» называется «способность и восприимчивость к лучшему», что, по убеждению автора, и дает надежду на «усовершенствование зырянами себя». Оценка зырянской провинции как пространства первобытного, дикого, но имеющего собственный потенциал к развитию, к гармоничному движению к свету знания, и обусловливает оригинальность жанрового содержания произведения, выделяющегося в ряду многочисленных колониальных путешествий оригинальной аксиологией автора. Следует особо отметить, что зырянская провинция, несмотря на самоостранение автора от нее, не возводится в статус иной культуры (иначе не был бы возможен мотив паломничества к зырянским святыням, заявленный в самом начале произведения), а лишь помещается в иерархическую модель «раньше – позже».

Из путешествий, жанровая разновидность которых формируется на основе колониального статуса зырянского пространства, наиболее оригинален «Дневник Василия Николаевича Латкина во время путешествия на Печору в 1840 и 1843 годах» (1853). В.Н. Латкин, сын устьсысольского купца, зырянин по происхождению, вошел в историю как крупный промышленник, «энергичный пионер разработки богатств северного края», человек, оказавший «большие услуги географическому исследованию и описанию нашего отечества» *[Рус. биограф. словарь 1914: 88]*. Особо его занимала мысль об освоении почти нетронутого промышленностью Печорского края в целях учреждения торговой компании. В 1840-м, а затем в 1843 г. им были предприняты попытки «обозреть пустынный край Печоры» для доказательства того, что Вычегда и Печора пригодны для прохождения больших судов, а устье Печоры свободно ото льдов большую часть года, и нет никаких препятствий для устройства гавани. Исходя из коммерческого и естественно-научного интересов Латкина, можно было ожидать, что его дневниковые записи будут иметь значение сугубо практическое, расширяющее научные представления о Северном Урале, тем более что в качестве их издателя выступили «Записки Императорского Русского географического общества».

Действительно, текст «Дневника…» полон различными сведениями о географии и экономике северного края, описаниями промыслов местных жителей, а отдельные его фрагменты напоминают изобилующие цифрами статистические отчеты. Очевидно, во время путешествия дневник велся Латкиным больше в качестве судового журнала: все перемещения в пространстве, а также топография местности скрупулезно фиксируются путешественником внутри подневных записей и складываются в своего рода карту сухих и водных путей края. Приводя записи в порядок, Латкин, по всей видимости, не счел необходимым избавиться от чрезмерной детализации маршрута, но укрупнил описательные фрагменты, рассказывающие о местных достопримечательностях и дорожных встречах, дополнил их элементами исторической летописи и автобиографии. В результате информация о путях сообщения плавно переросла в портрет Печорского края, а сам дневник Латкина приобрел универсальный характер научно-делового путеводителя и литературного путешествия. Симптоматично, что положительные отклики на книгу были вызваны именно ее синкретичностью, умением автора сочетать научные задачи с художественным изображением. Так, известный педагог и журналист К.Д. Ушинский в конце своей обширной статьи о латкинском дневнике делает следующий вывод: «Дай бог нам побольше таких умных путешественников и так

прекрасно рассказанных путешествий. Если бы такие “дневники”… исчерпывали Россию во всех направлениях, то география ее могла бы в живой, увлекательной картине передать нам характеристический портрет той страны, которую Провидение назначило поприщем деятельности и развития русскому народу» *[Ушинский 1853: 62]*.

Заметим, что «поприщем деятельности и развития русскому народу» Печорский край назван Ушинским далеко не случайно. Критик очень точно уловил суть авторской концепции пространства, вовлеченного в сферу его коммерческих и творческих интересов. Печорскому краю, раскинувшемуся на тысячи верст от Чердына до вод Ледовитого океана, в дневнике Латкина отводится роль пассивного объекта, подлежащего обязательному преобразованию, изменению. Эта огромная территория в представлении дневниковеда должна стать реальным продолжением более развитых в промышленном отношении русских земель, проекцией центра на окраину. Поскольку в дневнике на первый план выступает пропаганда колонизации, необычность и привлекательность Припечорья связывается исключительно с ее богатыми природными ресурсами. Сведения о жизни местного населения также даются лишь в части его вовлеченности в производственную деятельность и торговлю. Самобытность культуры коренных народов – зырян и самоедов (ненцев) – для Латкина малоактуальна и практически не попадает в поле его писательского зрения.

Первую попытку пробиться в заветный край Печоры, «где есть богатые начала для промышленности», где «десятки миллионов десятин лесов растут и тлеют, в ожидании, пока просвещение, об руку с предприимчивой промышленностью, захочет разработать богатства этой пустыни» *[Латкин 1853: 31]*, Латкин предпринимает из Перми. Выехав по направлению к Чердыну, он сворачивает с пути, чтобы осмотреть дедюхинский солеваренный завод. Так что уже первая запись содержит сведения о коммерческой целесообразности солеваренных промыслов, а затем, по мере продвижения, путешественник дает общую характеристику всего экономического положения Чердынского края. Чердынские записи касаются и историко-географических достопримечательностей, чередуя топографическую статистику с топонимическими преданиями. Однако за пределами уезда исторические рефлексии автора выпадают из сферы описания, его взгляд фокусируется только на отдельных видах занятий жителей прибрежных селений либо на дорожных условиях. Далее весь участок пути до самого устья Печоры представлен Латкиным как «пустыня» против заселенности и освоенности Чердынского уезда. Что касается встречающихся по пути селений,

большая часть подневных записей содержит лишь их названия и краткую информацию о количестве дворов. Эти заметки, за редким исключением, лишены быто- и нравоописательности. Кажется, что дневниковед намеренно усиливает впечатление пустынности и без того немноголюдного края. «Везде пустыня, берега покрыты лесами; нигде нет и следа человеческой деятельности», – заключает он. В результате, несмотря на присутствие человеческого жилья, основной, константной особенностью Печорского края остается *пустынность*.

Противопоставление освоенного пространства и пустыни имеет принципиальное значение для оформления жанровой специфики произведения и образа автора в нем. В путешествии с научными целями для автора актуальнее поза хроникера, человека, объективно, без отбора воссоздающего жизненные факты. Латкин же по отношению к явлениям действительности заметно избирателен. Из природы полезной и бесполезной в записи Латкина попадает в основном только ее полезная, вовлеченная в хозяйственную деятельность человека, часть. Другие сферы жизни местного населения также увидены глазами делового человека. Ничего удивительного, что в качестве «героев» дневника он выбирает людей предприимчивых, а из селений привлекательными для описания оказываются только те, в которых есть хоть какие-то признаки производства или торговли. Таким образом, главным свойством пустынной местности выступает не ее малонаселенность, а отсутствие торгово-промышленной жизни.

Еще одно свойство «пустыни» – ее внутренняя динамичность и в то же время неупорядоченность, неоседлость. Пространство Печорского края в описаниях Латкина оживляется не жителями местных деревень, а рыбаками, перевозчиками грузов, судовщиками, проводниками, охотниками, т. е. людьми, находящимися в пути. Характеристикой пространства является также личность самого путешественника, еще в детстве прошедшего своеобразную инициацию в результате своего первого самостоятельного перехода по таежному волоку, ставшего своим в обществе вечно странствующих зырян-звероловов. Рассказ об этом давнем путешествии приобретает очертания вставной новеллы и имеет значительные стилевые различия с основным текстом дневника, подчеркивая временное изменение статуса рассказчика.

Вернувшись в Печорский край через много лет, путешественник имеет принципиально другие намерения. На этот раз его деятельность наиболее адекватно может быть определена как стремление овладеть пространством, изменить его в противовес давнему освоению. В ходе экспедиции путешественник, действительно, убеждается в возможности открыть торговлю печорским лесом, но в то же время дневниковые записи создают впечатление бескрайности северного пространства, его неподчинимости человеческой воле. Пространство словно сопротивляется путешественнику и его спутникам, суживая мир, в котором они непосредственно находятся, до крайне небольших локусов. Это может быть место бивака на берегу, островок света от костра, на мгновение выхваченные из темноты силуэты деревьев, внутреннее пространство церквей, выстроенных в припечорских селах в честь Св. Николая – покровителя путников, или всего лишь лодка, на которой совершается плавание. Последние записи в дневнике говорят о том, что путешественник и его товарищи с явным облегчением покидают край Печоры, утомленные, угнетенные его бесконечностью и безмолвием. Путешествие завершается в Петербурге. Именно его пространство мыслится путешественником в качестве своего, комфортного. Печорский край пока остается нетронутым и, с точки зрения автора дневника, повергнутым в хаос. Однако целенаправленное воспроизводство символических смыслов, закрепленных в культурном сознании за Петербургом – победителем природной стихии, раскрывает ту перспективу, которую прочит путешественник Печорскому краю.

Несмотря на особую позицию автора, в «Дневнике Василия Николаевича Латкина во время путешествия на Печору в 1840 и 1843 годах» оказались зафиксированными, закрепленными едва ли не самые распространенные и развитые в дальнейшем в коми-зырянской литературе идеи, сюжетные мотивы, элементы национального топоса. К ним можно отнести мотивы испытания тайгой и инициации героя-подростка, выделение охоты как наиболее отзывчивой для поэтизирования сферы деятельности коми человека, образ северной природы, сохраняющей свое величавое спокойствие, сильной и непреодолимой человеком. Кроме того, в дневнике Латкина мы находим органичный для ранней коми литературы тип образности. С одной стороны, дневниковед строго фактографичен, привязан к тому, что видит и слышит, и, казалось бы, не прибегает к вымыслу, обязательному для художественного сочинения. С другой стороны, фрагменты действительности в описаниях автора принимают обобщающие формы и значения. Латкин заботится о сумме фактов, но на их основе в его произведении возникает художественный образ Печорского края.

Особую группу среди путешествий составляют описания паломнических поездок по святым местам Севера. Бросаются в глаза значительные различия в построении паломнических сочинений середины и конца XIX столетия. Более поздние из них сравнительно статичны, подробности пути меньше заботят рассказчиков, которые стремятся познакомить читателя с историей

храмов, часовен, монастырей и как можно детальнее зафиксировать их внешнее и внутреннее убранство. Композиционным стержнем этих записок остается путешествие, но в жанровом отношении ощутим сдвиг в сторону документального очерка. Образцом такого произведения может служить «Путешествие по святым обителям Севера» А.К. Лебедева (1897), в котором дается обозрение всех наиболее крупных религиозных центров региона.

Автор-паломник середины века больше нацелен на религиозно-нравственное осмысление своего путешествия. По традиции паломнической литературы, он протокольно точен в описаниях и рассказывает только об увиденном собственными глазами, но протокольная правда жизни в этом случае сродни художественному приему и призвана выразить метафорические, религиозно-метафизические значения.

Обратимся к конкретному произведению – «Поездке в Соловецкий монастырь» М.Ф. Истомина (1848). Рассказывая о своем посещении святыни севера, Истомин строго документален: он детально излагает маршрут плавания, точно указывает время морских переходов между островами, расположенными на пути к Соловецкой обители, места остановок, отмечает все изменения погоды, дает сведения о судах, на которых можно безбоязненно пересечь «грозную морскую пучину», описывает наружный вид Соловецкого Замка и строений внутри него – соборов, церквей, колоколен, ризницы, библиотеки, часовой башни, больницы, настоятельских и монашеских келий, мельницы, портомойни, казармы, кладовой и кухни. Познакомившись и познакомив читателя с тем, что находится внутри крепостных стен, путешественник считает важным подвергнуть осмотру внешнее пространственное окружение монастыря – «Святое Озеро, в волны которого погружаются все приезжающие», монастырское кладбище и «темныя дубравы Соловецкия», «холмы, синеющие лесом», часовню, «отстоящую на две версты от монастыря на восточной стороне». В описаниях Истомина география Соловецкой пустыни простирается не только вширь, она по особому материальна, конкретно-предметна изнутри. Раки святых мощей, гробницы подвижников церкви, иконостас, «поражающий взор своею высотою и благолепием икон, в окладах и ризах, блестящих золотом, серебром и драгоценными камнями», тысячи горящих свечей, высокие, но тяжелые своды храмов, поддерживаемые огромными колоннами, узкие проходы к темным келиям и пещерам, ниши, образуемые толстыми стенами, в трапезной – столовые приборы, «блестящие полудой», в оружейной – коллекция древнего оружия, в ризнице – «огромныя шкапы… полны облачениями из блестящей парчи, штофа и других дорогих

материй, в них стоят несколько богатых архимандритских митр, множество золотых и серебряных сосудов, златокованных евангелий, между которыми одно огромное, весомое трех пудов», в библиотеке – печатные и рукописные древние книги, и везде – «стенное писание» с изображением евангельских сюжетов и жизни святых иноков. Это реликвии, православные святыни, стяжавшие Соловецкому монастырю славу христианского центра Русского Севера. Каждая из этих вещей может считаться символом невидимой связи с духовным миром, и чрезмерно-детальное, на первый взгляд, перечисление этих вещей призвано погрузить читателя в ту атмосферу святости, которую ощущает сам автор-паломник. Одновременно текст ориентирован и на воспроизведение художественного образа обители, в которой гармонично сочетаются труженичество и возносимая к Богу молитва. Отсюда ансамблевость храмовых и хозяйственных построек в описаниях паломника («Поклоняясь гробам святых подвижников, я зашел в хлебопекарню, устроенную под сводами Успенского Собора: здесь я видел и лобызал полено, служившее возглавием смиренному послушнику Соловецкой обители, Федору Колычеву… Подле пекарни… находится тесная и темная келия, место первых подвигов Святителя Филиппа» *[Истомин 1848]*). Истомин словно пытается охватить взглядом и втиснуть в произведение все видимое и осязаемое, создавая почти физическое ощущение особой тесноты, концентрированности пространства, свидетельствующего об обилии здесь «благодати Божией» и Его присутствия во всем, в том числе и в трудовой, обыденной жизни островитян.

Главной реликвией Соловецкого монастыря являются мощи основателей монастыря, преподобных Зосимы и Савватия Соловецких, к ним в первую очередь устремляются паломники в надежде на их чудотворное заступничество. Истомин заостряет внимание на многочисленности паломников, прибывающих поклониться святым мощам, как бы уплотняя и без того тесное от обилия предметных реалий пространство. «На нашем судне отправлялось до ста пятидесяти человек», «мы прибыли в монастырь накануне праздника Св. Апостолов Петра и Павла, когда бывает здесь самое большое стечение народа. В гавани стояли уже два судна с приехавшими прежде нас богомольцами, и более тридцати мелких судов, прибывших с ближайших берегов Беломорья. Обе гостиницы были битком набитые, и мы едва могли поместиться» *[Там же]*; «Храм наполнен был усердными поклонниками, прибывшими из разных сторон», «раздался благовест к литургии в Соборе и длинный коридор… наполнился народом», «богомольцев… на этот раз было семьсот человек или более» *[Там же]* – как видим, автор прибегает к измерительному

способу подачи информации, благодаря чему создается впечатление достоверности.

Но для автора важно и другое. Подобного рода сообщения рассыпаны по всему тексту и составляют особый смысловой рефрен, заключающийся в утверждении единства русской земли, непрерывности русского православного пространства, устремленного к своей предельной грани, которой и является в географическом и религиозно-метафизическом смысле заветное место Соловецкой обители. Как и другие виды травелога, «Поездка в Соловецкий монастырь» Истомина содержит местные географические названия нерусского происхождения – Солза, Яреньга, Сюзьма, Жигжин остров, Муксальма и др., но не в целях обозначения инаковости пространства. Наоборот, местная топонимика становится свидетельством объединяющей силы православной идеи, соборности Руси Православной – «нашего благословенного отечества». В отличие от рассмотренных выше произведений, путешественник Истомина на всем протяжении своего странствия находится не в чужом пространстве, а наоборот, в мире христианских святынь, т. е. сверхсвоем, уплотненном своим. Соловецкие реликвии ориентируют путешествие как в пределы географических координат, так и на освоение внутреннего духовного пространства в глубины личного религиозного мироощущения, а через него – к литургическому приобщению ко всему православно-христианскому миру.

К сожалению, на сегодня мы не можем утверждать, что имеем полный корпус региональных литературных источников XIX в., в том числе и текстов, относящихся к путевым жанрам. Изучение этого пласта литературы, не вызывавшего исследовательского интереса в течение всего XX в., только начато, и наши выводы носят предварительный характер.

1. Становление коми словесности в середине XIX в. происходит под непосредственным влиянием общероссийских литературных процессов и, в частности, связано с популярностью в русской литературе жанра путешествия как свидетельства пробуждения общественного интереса к внутренним землям России. Публикация на страницах российских журналов, газет многочисленных произведений этого жанра неизбежно вовлекала в творческий процесс и провинциальные культурные силы. Провинция начинает изучать сама себя, находя внутри еще неизведанные пространства или презентируя их как неизведанные. Отсюда активная обращенность местной словесности к путевой прозе, обладающей жанровой способностью к сочетанию научного и художнического исследования мира и воссозданию его целостного образа.

2. Становящаяся словесность Коми края содержит несколько разновидностей путешествия. Наиболее распространенными

среди них являются описание путешествия, совершенного в познавательных целях, колониальное путешествие и рассказ о паломничестве. Названные модели травелога испытывают явное влияние вояжной литературы центра, выразившееся прежде всего в особом видении пространства. Автор мог выступать в качестве экскурсовода по знакомым для него и незнакомым для читателя землям, занимать позицию предприимчивого человека, заинтересованного в освоении природных богатств, или паломника, стремящегося лично приобщиться и приобщить читателя к православным святыням. В любом случае, он оставался в пределах разработанного в отечественной литературе жанрового амплуа путешественника, который путем собственного землепрохождения втягивал окраинное пространство в орбиту научно и религиозно просвещенного мира.

3. Заимствованная автоинтерпретация путешественника не может рассматриваться только в плоскости несамостоятельности становящейся коми словесности. Следование образцам более развитой литературы говорит о литературной осведомленности провинциального писателя, его восприимчивости к чужому эстетическому опыту, а значит, и о возможности собственного художественного эксперимента.

4. Стремясь осознать единство и различия Коми окраины и центральных российских земель, авторы путешествий вырабатывали принципиально важные элементы национальной литературы: образ зырянина – землепроходца и зверолова, художественную топографию лесного края, органичные для зырянской культуры темы, сюжеты, мотивы. Закономерно, что первые значительные произведения коми писателей в жанрах художественной прозы тесно связаны с традицией путешествия и основаны на странствиях персонажей («На Север, в поисках за Памом Бур-Мортом», «Сквозь строй жизни», «Биармия» К. Жакова, «Фома Лекмортов» М. Лебедева, «Алая лента» В. Юхнина и др.).

ЛИТЕРАТУРА

Ванеев А.Е. Коми-зырянское просветительство: Сущность и своеобразие. Сыктывкар, 2001.

Истомин М.Ф. Поездка в Соловецкий монастырь // Вологодские губернские ведомости, 1848. № 10–12.

Латкин В.Н. Дневник Василия Николаевича Латкина во время путешествия на Печору в 1840 и 1843 годах // Записки Императорского русского географического общества. СПб., 1853. Кн. 7.

Лебедев А.К. Путешествие по святым обителям Севера // Прибавления к «Церковным ведомостям», 1897. № 30, 31, 32, 40.

Лимеров П.Ф. И.А. Куратов: лейтмотивы творчества. Сыктывкар, 2001. (Научные доклады / Коми научный центр УрО РАН. Вып. 431).

Мартынов В.И. Становление коми литературы (Идейно-эстетический аспект). М., 1989.

«Натуральная школа» и ее роль в становлении русского реализма. М., 1997.

Попов А. Путевые заметки от Устьсысольска к Вишерскому селению // Вологодские губернские ведомости, 1848. № 10–12.

Русский биографический словарь, издаваемый Императорским Русским Историческим Обществом. Т. 10. СПб., 1914.

Ушинский К.Д. Дневник Василия Николаевича Латкина во время путешествия на Печору в 1840 и 1843 годах // Современник, 1853. № 8.

3.2. Романный жанр в творчестве Ф.М. Решетникова *(Е.К. Созина)*

Уроженец Перми Ф.М. Решетников считается классиком литературы Урала. Между тем тексты его весьма не просты для прочтения. Это обстоятельство объясняется рядом моментов: даже для XIX в. превышающей всякую разумную меру «депрессивностью» произведений, их несоразмерным предмету объемом и обилием излишних, зачастую крайне неприятных (бытовых, физиологических и пр.) подробностей. Нет критика-современника, который не остановился бы на этом и не посетовал на неумелость Решетникова. Не- и антихудожественность Решетникова[1] понимались по-разному: в содержательном плане – как примат этнографии и физиологии над художественностью, изображение вместо людей варваров и первобытных дикарей – «чудовищ каких-то, глотающих сушеную рыбу» *[Аверкиев 1864: 4]*; в плане формально-поэтологическом – как фиксаторское письмо, т. е. опять-таки неумение писать художественно и отсекать лишнее. В этих упреках зачастую сходились критики прямо противоположных лагерей и тенденций: В. Чуйко – «он совершенно беспристрастен, точно автомат», «нечто вроде фонографа, с рабской верностью записывающего то, что ему показывает объективная природа, не прошедшая через горнило разума и сознания» *[Чуйко 1890: 55, 66]*; М. Салтыков-Щедрин – «большая неловкость в построении романа, неумение распорядиться материалом и великое изобилие длиннот, которые делают чтение романа весьма утомительным» *[Щедрин 1937, VIII: 353]*[2]; Н. Шелгунов (щедринский лагерь) – «отсутствие меры», манера «тянуть за душу обилием мелочных подробностей» *[Шелгунов 1871: 42, 44]*.

[1] Ф. Решетников, писал В.Г. Авсеенко, выбран «в привилегированные писатели антихудожественной школы» *[Авсеенко 1869: 194]*.

[2] Гораздо более резкие оценки, обращенные к тому же роману Решетникова, находим в письмах Щедрина Некрасову *[Щедрин 1937, XVIII: 204, 206]*.

Заметим, что особые свойства формы (композиционная неловкость) и письма Решетникова, отмечаемые как недостатки, логически прямо вытекали из его особой содержательности его творчества. Поэтому демократическая критика, приветствовавшая произведения писателя как новую страницу в истории текущей литературы, относилась к его формальным просчетам снисходительно и предпочитала не задаваться вопросом о причинах таковых. «Правая» же критика, также понимая связь содержания и формы и прекрасно распознавая «тенденцию», воплощаемую произведениями этого писателя, оценивала и то и другое крайне негативно, а перед «первобытностью» героев и их автора останавливалась в недоумении, ибо смысл их введения в литературу для нее терялся даже на фоне прямоты и очевидности тенденции. «Но каким образом писатель, почти совершенно лишенный художественного дарования, не получивший никакого образования … почти полуграмотей … мог стать во главе целого литературного движения…?» – уже в другую эпоху задавался вопросом В. Чуйко *[Чуйко 1890: 46]*. Проблематизировалась *типичность* и/или *типологичность* героев Решетникова, очевидная для Щедрина, Некрасова, а позднее Скабичевского и Протопопова, которая как раз и позволила поставить Решетникова во главу угла новой литературы. Именно ее, причем с самой неожиданной стороны, отрицал, к примеру, В. Авсеенко, исполненный духа великодержавного шовинизма критик «Русского вестника»: «Герои его в той же мере русские люди, в какой это название приличествует самоедам, приезжающим зимой с оленями в Петербург, или оренбургским башкирам. Они нерусского происхождения, говорят нерусским языком, и если считаются православными, то только потому, что так значится в метриках и в ревизских сказках» *[Авсеенко 1875: 693–694]*.

Таким образом, новизна творчества Решетникова признавалась всеми, но если для Авсеенко, Аверченко, Чуйко и др. она была в новизне материала – его, так сказать, эксклюзивности, то для М. Салтыкова-Щедрина и Н. Шелгунова – в новизне авторского взгляда, т. е. творческого сознания и метода писателя: «В Решетникове нет ничего, что бы напоминало литературу предшествовавшего периода. В сочинениях Решетникова все иное, все не так; не тот мир, не те люди, не тот язык, не та жизнь, не те радости, даже не то горе и не те интересы. Точно путешествуешь в новой незнакомой части света, в какой-нибудь Океании. Даже Петербург перестает быть северной Пальмирой и становится неизвестным, вновь открытым городом» *[Шелгунов 1871: 1]*. Согласимся, что заставить читателя-критика *так*, *неожиданно*, увидеть мир – немалое достоинство художника.

Между тем с Решетниковым повторялось примерно то же, что было в 1840-е гг. со всей натуральной школой. Эту преемственность усматривал и Салтыков-Щедрин, но в большей степени – в плане отталкивания от традиции, заложенной тогдашней литературой, стремившейся, но еще не сумевшей открыть «мужика» и «тайну русской жизни» *[Щедрин 1937, VIII: 66]*. Мы имеем в виду опять-таки новизну не материала, но взгляда и метода – художественного сознания автора, обусловившего особый способ обработки этого материала. Именно специфика сознания и метода – сознания и письма – составляет суть жанровой концепции Решетникова, выразившейся во всей системе его жанров, но наиболее ярко и выпукло (хотя не обязательно столь же блестяще) – в романах. Попытаемся определить суть «переворота» Решетникова исторически – исходя из генезиса литературного движения, которое он представлял и продолжал.

1

Как известно, натуральная школа обозначила для русской литературы совершенно новую стратегию развития, получившую тогда же название реализма, а позже, уже в советское время, – реализма критического. Очерки, публиковавшиеся на страницах «Физиологии Петербурга», «Петербургского сборника» и других альманахов натуральной школы, вызывали у публики не меньшее негодование, чем произведения Решетникова у современной ему критики. И вновь это было связано с новизной содержания и метода, а всего точнее – с особостью «точки взгляда» беллетристов, которые, во-первых, перевели этот взгляд с «обитателей раззолоченных палат» на жителей трущоб, «приболотных» и «поднебесных» линий; во-вторых, на первый план выдвинули не исключительность, не индивидуальность, а типологичность и обыкновенность своих персонажей, поставив тем самым коренной вопрос реализма о взаимодействии «человека» и «среды», которая формирует именно такие не характеры, а типы[3]; в-третьих, осуществили своего рода редукцию уровней человечности и духовности, с одной стороны, уравняв человека не только со средой, но и с вещью, местом его бытования, родом занятий и т. п. (причем уравняв именно в языке, введя метонимический стиль, или язык, описания[4]), а с другой, впечатляюще высветив неистребимый «остаток» человечности – то, что объединяет всех, несмотря на разницу в обстоятельствах, и может быть отнесено к общечеловеческому субстрату – принадлежности рода людского (антропологизм). Правда, если редукция осознанно-человеческого и уподобление человека месту-вещи-функции осуществлялись в самом повествовании как «рассказе о», т. е. в

миметической картине реальности, оформляемой словом повествователя, то апелляция к сугубо и собственно человеческому («и он человек») происходила преимущественно в прямом слове автора: художественное слово подчас конфликтовало с публицистическим. Соединить эти антиномические крайности удалось, как известно, лишь Ф.М. Достоевскому – отсюда великое значение его «Бедных людей» для всего реализма этапа натуральной школы, да и для дальнейшего развития метода.

Но в 1840-е гг. освоение литературой новой предметности и формирование новых типов письма шло в основном «сверху», позднее это проницательно заметили шестидесятники, сменившие «людей 40-х гг.». В качестве «верха» могли выступать происхождение и положение писателей (литература оставалась по преимуществу дворянской), их литературные пристрастия и вкусы (Салтыков-Щедрин указывал на «жорж-зандовское происхождение» как писателя Григоровича, в 1840-е гг. возбудившего в обществе «вкус к мужику» *[Щедрин 1937, VIII: 66]*), а также, что немаловажно, пространственная ориентация литературы: в ту пору осваивалась главным образом центральная, «материковая», часть России – Москва и Петербург, затем Поволжье, благодаря В.И. Далю краешком затрагивался Урал, но и то – южный, оренбургский. Щедрин не случайно называл метод литературы, сложившийся в эти годы, «головным реализмом»[5]: центральными героями эпохи были не будочники и дворники, даже не «бедный чиновник» *a la* Макар Девушкин (по состоянию души подозрительно схожий с автором) или Акакий Акакиевич Башмачкин (сюжетная метаморфоза которого не позволяла ему стать заглавным героем литературы того времени), а Бельтов / Рудин / Лаврецкий – герой рефлектирующего склада, для которого положение крестьянского мира было скорее проблемой мысли, нежели жизни. Это обусловило бытование в литературе в качестве господствующего жанра социально-психологической повести и развитие соответствующего типа романа. Все три романа, выдвинутые натуральной школой: «Кто виноват?» Герцена, «Обыкновенная история» Гончарова, «Бедные люди» Достоевского, – несмотря на разницу между ними, принадлежат к типу интеллектуальной психологической прозы с весьма активным

---

[3] В биографическом очерке о Решетникове Г.И. Успенский писал о поражающем каждого наблюдательного собеседника смешении «в этом “совершенно обыкновенном” человеке великого и малого» *[Успенский 1874: 52]*. «Обыкновенными талантами» называл беллетристов натуральной школы В.Г. Белинский. Слово «обыкновенный» служило здесь элементом нового литературного языка, своего рода «ключом» или «кодом», по которому узнавали «своих».

[4] См. об этом в нашей книге: *[Созина 2001: 134–150]*.

голосом автора, даже если в романе Достоевского он заслонен композиционно развернутым диалогом героев. Наиболее популярный и представительный в литературе периода тип «головного» героя выдвинул И. Тургенев, его повесть и его роман в середине века – самые репрезентативные жанры, поэтому можно считать, что именно указанные жанры сформировали тип героя-«головняка» и рефлектера («лишнего человека»), так ярко воплотившего «человека 40-х гг.»[6].

Массированное освоение интеллигенцией внутренних пространств страны начинается с 1850-х гг., и на это десятилетие приходится всплеск в литературе и культуре в целом органики народного духа, педалирование начал национального бытия. Складывается особый мир А.Н. Островского с его замоскворецко-волжским купеческим царством, свой заволжский локус прописывает П.И. Мельников-Печерский, положение крестьян в Новороссии – тема Г.П. Данилевского; вровень с ними идет «органическая» критика Ап. Григорьева, Н. Страхова и др. В 1856 г. по инициативе великого князя Константина Николаевича Морское министерство отправляет ряд русских литераторов на исследование и описание различных регионов страны, поставив перед ними задачу в том числе исследования и «инородческого» населения страны. А.М. Скабический позднее отмечал, что «барское» отношение к народу – свысока – проявлялось в 40–50-е гг. в двух противоположных направлениях: «сентиментально-идеалистическом» (Д.В. Григорович) и «смехотворно-отрицательном» (Н.В. Успенский и В.А. Слепцов), и «на той же дворянской почве мы видим особенное отношение – административно-бюрократическое» *[Скабичевский 1909: 219]*, под которым как раз имелась в виду деятельность Морского министерства. На рубеже 1850–1860-х гг. в литературу приходит разночинец, и именно с ним на волне общественного подъема 60-х гг. начинается новое освоение народной темы – «снизу», со стороны тех масс, что раньше были бессловесны и составляли лишь объект литературного изображения.

[5] Позднее эта идея была подхвачена Н.К. Михайловским, который об отличии Решетникова от большинства «народных бытописателей» писал: «Они любят в народе не его самого, а свою собственную идею, выработанную среди культурных условий, под их влиянием и с их помощью. Это не сердечная, а, если можно так выразиться, принципиальная, головная любовь, для которой народ не сам по себе цель, а только средство» *[Михайловский 1880: 95]*.

[6] Роман, сложившийся на стадии раннего реализма, получил в литературоведении название «персонального». Это относится равно к романам (а также и повестям) Тургенева, Гончарова, Герцена, раннего Толстого *[*см.: *Недзвецкий 1997; Теория литературы 2004, II: 245]*.

По высказываниям критики, в том числе приведенным выше, очевидно, что Решетников становится ярким выразителем «новейшего», собственно народного направления в литературе, даже его открывателем, не случайно именно его метод письма получил у Н. Шелгунова название «народного», а его роман у Щедрина – определение «народного романа». В сущности, из всех писателей его формации в 1860-е гг. он действительно был самым что ни на есть «низовым», «разночинским», буквально влачил нищенское существование, и редакторы журналов, где он публиковался, были для него «баре». «Теперь я очень хорошо понял, что те, которые ратуют за свободу, – или богачи, или такие люди, которые пользуются особенным почетом тех, которые давят человечество. Настоящей свободы человеку нет: человек всегда будет подчиняться другому и будет находиться в зависимости от людей богатых. Бедному человеку с ничтожным званием нечего и думать о свободе. Пример этому я – отставной канцелярский служитель», – записывает Решетников в дневнике (от 3 декабря 1865 г.) *[Решетников 1936–1948, VI: 287]*. Н.Н. Новокрещенных, земляк и друг писателя, в своих воспоминаниях отмечал: «Решетников, отдавая подлиповцев Некрасову и получая за них плату, отлично увидел, что аристократизм в среде писательской сильнее, чем где-нибудь, и ему никогда не войти в эту семью с его полнейшей необразованностью, а дальнейшее показало, что на него смотрят как на Сысойка, и он составил себе свой план жизни. Началось самообразование…» *[Новокрещенных 1901, № 54: 3]*. Новую установку литературы на «фотографическую»[7] народность Решетников уловил четко, в этом направлении и развивал свой талант, но самообразование не только завершить, но и развить не успел.

Через полтора-два десятилетия позиционируется еще одна черта его писательского таланта, во многом обеспечившая ему имя в литературе, хотя осмысленная далеко не сразу. В негативе об этом писал еще В. Авсеенко: «Настоящий русский народ, народ пахарей, был ему, кажется, вовсе неизвестен. Ближайшее знакомство он имел с заволжскими инородцами, с мордвой, с черемисами, зырянами, с горнозаводскими бобылями, с выброшенными из духовного звания причетниками, почтальонами, с мелким приказным чиновничеством, словом, с самыми мутными слоями русского населения» *[Авсеенко 1875: 687]*, в позитиве – А. Скабичевский: «Решетников является типом северного писателя: холодный, сдержанный, лаконичный, он не скупился на

[7] «Решетников был фотограф-писатель. Он с точностью фотографии мог передать на бумаге любую сценку…», – писал Новокрещенных *[1891: 245]*.

внешние детали изображаемой действительности, порою совершенно тонет в них, забывая о сути дела, но в то же время идеально объективен…» *[Скабичевский 1909: 243]*. Называя Решетникова «обруселым финном»[8], критик противопоставлял его иным воссоздателям народного быта, например А. Левитову – типу «южного беллетриста».

Таким образом, именно с 1860-х гг. отечественная литература обретает национально-региональную идентичность, простраивается ее конкретно-географическая предметность. К числу условий, сделавших возможным это картографирование прежде однородной территории империи, относится, с одной стороны, повышение теоретического сознания русских, выразившееся в спорах западников и славянофилов, а с другой – развитие гражданского самосознания «снизу», нашедшее выход и поощрение в литературе, в ее новой дискурсной формации – «народном направлении», где оригинальность, по слову Щедрина, «очень близко граничила с диковинностью» *[Щедрин 1937, VIII: 351]*, но теперь уже не во внешних чертах изображаемого народного быта, а в характере самого народного духа и всей совокупности черт народного образа жизни. Немаловажно также, что «народное» теперь понимается не только как «крестьянское» – возмущение этим, уже состоявшимся, фактом и прочитывается в высказывании Авсеенко, приведенном выше. По-видимому, именно обращение к иным типам населения страны – не собственно крестьянским – позволило писателю-пермяку выйти за рамки идеализированного и романтизированного («прекраснодушного») представления о народе, свойственного литературе от Тургенева и Григоровича до Достоевского и Л. Толстого периода «Войны и мира» и «Анны Карениной».

Аналогично тому, как это происходило в 1840-е гг., освоение литературой новой предметики осуществлялось вначале преимущественно в малых жанровых формах, причем в авангарде выступал очерк. Отличие очерка шестидесятников от физиологий натуральной школы довольно хорошо изучено, мы не будем на этом останавливаться. И если физиологический очерк 1840-х гг. породил интеллектуально-аналитический роман Герцена и Гончарова, то очеркистика «из народного быта» конца 1850–1860-х гг. вылилась в собственно «народный роман», основные черты которого и обозначил Щедрин.

[8] Стоит заметить, что, судя по воспоминаниям современника, намек критика на «инородческие» корни Решетникова имел под собой основание. «Маленького роста, достаточно широкоплечий, он напоминает тип пермяков» *[Новокрещенных 1891, № 54: 245]*.

2

В художественной системе Решетникова мы находим произведения самых разных жанров, количественно первенство держат рассказ и очерк. Но вот что характерно! Первым произведением, принесшим ему известность, вообще первым печатным произведением писателя были «Подлиповцы», по авторскому определению «Этнографический очерк (из жизни бурлаков) в двух частях», где очерковое начало отчетливо проявляется в первых главках произведения, а затем, по мере сосредоточения внимания повествователя на фигуре Пилы, а потом и Сысойки, выстраивается целостный сюжет жизни подлиповцев, который стягивает на себя внутреннее пространство произведения. В итоге очерковость претворяется в художественность (хотя и особого типа) и создается не группа очерков, не цикл их, а настоящая повесть – такое жанровое определение и получили «Подлиповцы» в истории литературы.

Анализируя становление в русской литературе середины века «романа из народной жизни», или «этнографического романа», Л.М. Лотман указывала две определяющие тенденции, причем обе, добавим мы, отчетливо свидетельствуют о романизации прозаических жанров, отмеченной еще М. Бахтиным. Первая тенденция – это «слияние очерков 60-х годов в циклы, превращение их в детали огромного эпического полотна», так что «по единству мысли, стройности плана и размаху отраженных явлений действительности» иные из них начинают сближаться с романом (но только сближаться!). Вторая тенденция – «путь “беллетризации” очерка», под который и попадает описанный нами процесс превращения очерка о «вообще» подлиповцах в повесть о вполне конкретных героях Пиле и Сысойке. «Когда Решетников назвал “Подлиповцев” “очерком”, он исходил прежде всего из той задачи, которую он ставил перед собой, создавая это произведение. Знакомство читателя с бытом населения отдаленного края – Пермской губернии, информация о положении пореформенной разоренной деревни, опровержение ложных представлений о толпах ищущих заработка рабочих, и прежде всего о бурлаках как дикой, порочной орде, – вот замысел писателя, говорящий об “очерковом” задании его произведения. <…> Однако, несмотря на очерковые черты, произведение было воспринято читателями как повесть и оценено как новая и плодотворная попытка решения проблемы народного романа» *[История русского романа 1964, II: 391–392]*.

Циклизация как характерная особенность и тенденция литературы (равно поэзии и прозы) середины века была свойственна и письму Решетникова: таковы, скажем, его «Очерки обозной

жизни» или «дорожные заметки» «Глухие места». Но здесь очерковость и сложение из нескольких произведений единого цикла объяснимы творческой задачей автора и характером материала. Описание путешествий и дорожных впечатлений принципиально настраивает на очерковость, иного не предполагается – такова уже достаточно прочная в середине века литературная традиция, на которую ориентировались многие начинающие авторы, даже не будучи художниками (см. об этом статью В.А. Лимеровой в наст. монографии). Но в отличие, например, от Глеба Успенского, у которого очерковый цикл был равносилен и равноценен повести или роману, от Салтыкова-Щедрина, создавшего в 1860–1870-е гг. сложные гибридные формы цикла-романа, цикла-повести, Решетников довольно быстро перестраивается с цикла очерков – дробной модели художественного целого – на целостную и принципиально завершенную монографическую форму, будь то повесть или роман. По-видимому, он хорошо улавливает ожидания читателей и критики и формирует у себя установку именно на роман «из народной жизни»[9]. Очерк – повесть – роман: такова его эволюция, совершившаяся очень скоро. «Подлиповцы» содержали первое звено этой эволюции, подготовительных материалов к повести мы не знаем, в иных случаях разворачивается цепочка: подготовительным этапом к роману «Горнорабочие» был этнографический очерк «Горнорабочие», текст которого до нас не дошел, сохранился лишь очерк «Осиновцы», впервые опубликованный уже после смерти Решетникова в 1872 г.

Нельзя сказать, что Решетников оставляет в стороне фактуальность очерка и целиком переключается на вымысел, т. е. на иной тип художественности, оформленный по канонам художественной литературы. Очерк сохраняется в его творчестве до самого конца как вспомогательный жанр, но все внимание сосредотачивается именно на романе, в котором объединяются фактуальное – очерковое, достоверное – начало и фикциональное, связанное, как мы сказали, с совсем иным типом языка, с собственно беллетристикой. Очевидно, именно этот, пограничный, характер художественной прозы Решетникова и обусловил жанровую номинацию Л.М. Лотман – «роман из народной жизни» она ставит рядом, а фактически сближает с «этнографическим романом».

[9] Симптоматично высказывание Г.И. Успенского, относимое к литературе его времени и с очевидностью свидетельствующее о назревшей необходимости перестройки системы повествовательных жанров исходя из нужд не только литературы: «О мужике всё очерки, а о культурном обществе романы» *[*цит. по: *История русского романа, 1964, II: 351]*.

Этнографический элемент, как уже сказано выше, для общественного и художественного сознания середины XIX в. играл самую прогрессивную, животворящую роль, ибо нес с собой реальное знание о жизни масс и фактически отвечал запросам нового метода искусства. «Демократическая беллетристика 60-х годов была пронизана этнографическими элементами», – пишет Л.М. Лотман *[Там же: 402]*. Говоря о романах Решетникова «Горнорабочие» и «Глумовы», она же отмечает: «Очерки описательного, этнографического типа, прямые характеристики условий существования рабочих перемежаются в романе с развернутыми биографиями отдельных жителей поселка…» *[Там же: 394]*. Наиболее гибридный характер имеют как раз эти два романа писателя, тесно связанные друг с другом: один может быть рассмотрен как непосредственное продолжение другого. «В первой части заключаются крепостные горнозаводские и завязка романа; во второй – казенные, в последней – вольные», – писал автор о замысле «Горнорабочих» Н. Некрасову *[Решетников 1936–1948, VI: 352]*. Возможно, таким было и исполнение замысла – второй и третьей частей «Горнорабочих» не сохранилось, ибо в «Современнике» (1866, № 1) была напечатана лишь первая часть, остальные не вышли, поскольку журнал закрылся. Начиная новый роман – «Глумовы», писатель предполагал использовать в нем текст «Горнорабочих», однако получилось произведение новое, хотя и связанное с первым общностью темы, мотивов, характеров героев – всего того, что диктовало Решетникову становящееся уже привычным описание горнозаводской жизни. Но и этот, второй, роман не был опубликован в полном объеме (в «Деле» Благосветлова были напечатаны первые две части) и потому также не дошел до нас, хотя автором был завершен *[см.: Решетников 1936–1948, III: 459]*. После первой и успешной публикации «Подлиповцев» Решетникову фатально не везло с изданием текстов, и, по-видимому, лишь упорству и огромному опыту редакторской работы М. Салтыкова-Щедрина, лично редактировавшего третий роман Решетникова «Где лучше?», роман обязан своими сохранностью и полнотой.

Этнографизм присутствует во всех произведениях Решетникова, не исключая его автобиографической повести «Между людей» и меняя в ней лишь колорит: вместо народных слоев и собственно этнотопов и этнотипов писатель воссоздает в ней картины жизни петербургских низов, фактически люмпенов, позднее получивших название общественного «дна». Но вот что интересно: эту повесть он не претендует называть романом, хотя на взгляд современного читателя ничуть не «романнее» выглядят «Горнорабочие» или даже четвертый роман Решетникова «Свой хлеб». Автобиографическое повествование в те времена еще не

обрело романного статуса, какой оно получит в литературе XX в. Кроме того, нужно было время, чтобы ввести роман не из народной, а из мещанской и чиновничьей жизни в литературу в статусе собственно романа (высшего жанра по тогдашним, да и во многом сегодняшним меркам критиков и издателей). Поэтому к романной форме «Своего хлеба» в творчестве Решетникова пролегает иная эволюционная цепочка: *повести* «Ставленник» и «Между людей» – *роман* «Свой хлеб», их роднит сквозная тема – становление личности молодого человека (или девушки), причем не новой формации, а самой обычной, среднестатистической, и выбор ею своего жизненного пути. Между «Подлиповцами» и «Ставленником» помещается «Никола Знаменский» – без сомнения, лучший рассказ Решетникова, по объему и полноте изображенной картины жизни претендующий на повесть. В нем писатель обретает недолгое равновесие между этнографией и документализмом вкупе с необязательностью сюжетной связности очерка, с одной стороны, и добротностью простроенной формы беллетристического произведения – с другой.

Этнография не случайно выполняла такую прогрессивную роль в демократической печати тех лет, о причинах этого нужно сказать особо. Середина XIX в. – это время торжества идей антропологизма и эволюционизма, захвативших область не только литературы и философии (достаточно вспомнить «Антропологический метод в философии» Н.Г. Чернышевского), но и в первую очередь естественных наук, чрезвычайно ценимых демократической интеллигенцией России. Во второй половине столетия в этнографии оформляется антропологическая школа, другое название которой – эволюционистская, и сама этнография впервые обретает качества науки. Развитие этих знаний естественным образом совпадает с утверждением в философии позитивизма, который, собственно, и был своего рода методологической, концептуальной основой реалистического метода в литературе и искусстве. Позитивизм, реализм, антропологизм – это звенья одной цепи, по крайней мере, в отношении демократической литературы и критики. Ведущей же идеей антропологической, эволюционистской школы в этнографии, как писал об этом ее основоположник Э. Тайлор в книге, вышедшей в свет в 1871 г., была идея единства человеческого рода, которая активно пропагандировалась в европейской мысли с эпохи Просвещения и была двигателем многих систем утопического социализма – от А. де Сен-Симона до Р. Оуэна, но которая благодаря этнографическим исследованиям лишь в XIX в. получила практическое подкрепление и начала обрастать доказательствами. «…Нам представляется возможным и желательным устранить соображения о наследственных изменениях человеческих рас и считать человечество однородным по природе, хотя и находящимся на различных ступенях цивилизации. Отдельные моменты нашего исследования покажут, как я надеюсь, что фазисы культуры мы вправе сравнивать, не принимая в расчет, насколько племена, пользующиеся одинаковыми орудиями, следующие одинаковым обычаям или верующие в одинаковые мифы, различаются между собой физическим строением и цветом кожи и волос» *[Тайлор 1989: 22]*.

Мысль о единстве рода человеческого (глубоко христианская по сути) составляла общегуманистическую подоплеку всех процессов демократизации общества и его литературы, происходивших в XIX в. В 1860-е гг. способность литературы вызывать у читателя катарсические чувства и прозревать человека в «последнем» из малых сих становится уже не просто насущной необходимостью, но своего рода клише, стереотипом[10]. Е. Утин в «Вестнике Европы» – журнале, не отличавшемся особой симпатией к простонародности и естеству, говоря о торжестве «новейшего направления» в современной литературе, дает отпор всем его «порицателям», которые «не умеют открывать под этой грязью и пошлостью и человеческой мысли, и человеческой боли, страдания, и под грубой речью услыхать инстинктивный крик, вызванный изуродованною невежеством жизнью» *[Утин 1869: 840]*. В «Подлиповцах» Решетникова он ценит «трезвую правду» (выражение И. С. Тургенева, закрепившееся в критике) в описании «не совсем русского народа, не совсем русских нравов, не совсем русской жизни». «Может быть, это и не “братья-славяне”, но тем не менее это просто братья, и потому утешаться по поводу их материальной и умственной нищеты нельзя ничем» *[Там же: 854]*[11] – в той же «тьме» бьется и русский народ и будет биться «до тех пор, пока в нашу жизнь не войдут действительным, а не внешним только образом живительные элементы европейской цивилизации» *[Там же: 851]*.

[10] Не случайно чуткий Достоевский в «Записках из подполья» дал такую резкую и не всем понятную реакцию на эмотивный слой современной ему литературы разночинцев (см. об этом в нашей статье *[Созина 2003]*. Решетников же о работе над «Подлиповцами» писал Н.А. Некрасову: «Вы не поверите, я даже плакал, когда передо мною очерчивался образ Пилы во время его мучений» (март 1864) *[Решетников 1936–1948, VI: 350]*; «Да, много есть страданий у человека. В страдании Сысойки и Пилы (“Подлиповцы”) я страдал; теперь я страдаю в Корчагине» (дневниковая запись от 13 апреля 1866 г.) *[Там же: 295]*.

[11] Сходную оценку «Подлиповцев» в духе апелляции к общечеловеческому началу (буквально «общее место» в высказываниях критики) выразил Н.К. Михайловский: «И вот в этих-то, по-видимому, зверях Решетников открывает искру Божию, показывает нам, что эти существа – братья наши, которым не чуждо ничто человеческое» *[Михайловский 1880: 97]*.

Как видим, трезвое изображение «без прикрас» жизни российских инородцев, а не только русских крестьян признается насущной задачей текущей литературы даже в прозападническом журнале[12]. Отсюда недалеко до идей о создании класса «образованной общественности», о необходимости пропаганды в народе и доведении его сознания до нужного уровня и пр., чем в практическом плане будет заниматься русская интеллигенция в 1870-е гг.: на этом пути радикализм обретет еще одну смычку с западничеством, хотя после провалов «хождений в народ» начнет развиваться уже совсем иначе. Вместе с тем этнография как переведение на научную почву любви к своему народу и интереса к жизни всех народностей империи – частей «этого великого “целого”» *[Там же: 853]* – это то основание, на котором сошлись интересы западников и славянофилов в их поздних изводах, характерных для второй половины века. Этнографический «привой» на древе просветительски-позитивистских идей – определяющая модальность литературы Урала и об Урале (как, впрочем, и о других регионах страны) в самых разных родах и жанрах: не только документальной прозы типа записок путешественников и ученых, но и беллетристики, в массовом порядке складывавшейся к концу века[13].

Но если для жанра очерка этнографический элемент был органичен и не вызывал особого сопротивления, то в структуру собственно художественных жанров, а уж тем более романа, он вносил подчас ощутимый диссонанс. Композиционная неуравновешенность произведений Решетникова в совокупности с «плохим» письмом, как мы показали выше, вызывала раздражение читателей. Однако именно Решетникову – первому из писателей «народного направления» – удалось извлечь из этнографического элемента идею если не всей романной концепции, то, по крайней мере, ее важного составляющего звена; конечно, он не теоретизировал – это получилось «само собой», на волне личной причастности писателя к той «черноземной» полу-Руси, полу-чуди, к тому сомнительному плебейскому слою, за изображение которого его так ругали в печати правого лагеря.

[12] Е. Утин примыкал к кругу критиков народнического направления, поэтому важен сам факт публикации его статьи в «Вестнике Европы». Симпатию журнала к народному направлению в литературе критик подкреплял апелляцией к Западу: «Если связь наша с Европою и с цивилизацией неразрывна, то как, спрашивается, могли мы быть тронуты тем потоком народности, который успел уже разлиться по целой Европе. Народность, вот имя европейского движения XIX века, того начала, которое въелось во все стороны человеческой жизни, всюду выдвигая народ на первый план, всюду вооружая его всеми необходимыми орудиями для завоевания себе места и для конечного торжества. <…> Народное начало не могло миновать искусства, и мы на самом деле видим, что искусство, как выражаются на Западе, демократизируется во всей Европе» *[Утин 1869: 846]*.

[13] Таковы, например, произведения А. Туркина, Г. Белорецкого, П. Инфантьева, К. Носилова и многих других. Трансформировать этнографию в собственно литературу, т. е. осуществить продуктивную интеграцию и синтез этнографического и художественного начал, из писателей региона в полной мере удалось лишь Д.Н. Мамину-Сибиряку.

3

Важнейшей особенностью романа Решетникова, которая затем становится типовой чертой «народного романа» вообще, обычно признается коллективность, собирательность изображаемых героев: не индивидуальный, но коллективный портрет героя предстает в романах Д. Мамина-Сибиряка, позднее М. Горького, А. Серафимовича, М. Шолохова и др. В романах Решетникова, пишет Л.М. Лотман, «фактическим героем произведения является рабочий люд целого завода»; «Герой Решетникова – рабочий люд, народ; драматизм его романа определяется драматизмом судеб этой среды» и т. д. *[История русского романа 1964, II: 394, 399]*. Исследовательница справедливо отталкивается от суждений наиболее авторитетных критиков Решетникова. М. Салтыков-Щедрин: «Все они, или, по крайней мере, громадное большинство их живут как один человек. Отсюда новая характеристическая черта народного романа – та черта, что в нем главным действующим лицом и главным типом является целая народная среда» *[Щедрин 1937, VIII, 352]*. Н. Шелгунов: «В романах Решетникова предмет исследования составляет не отдельный человек, не процесс его психического развития, а отношение ищущего, где лучше, человека к внешнему миру. Здесь отдельное лицо не занимает у Решетникова всего места в картине… Горюновы, Глумовы, Петровы, Караваевы – не все ли равно? – Только иные частности, а судьба одна» *[Шелгунов 1871: 33]*.

Действительно, уже в «Подлиповцах» налицо обобщающий, типологизирующий метод писателя, который не был его личным завоеванием, а выработан литературой еще в 1840–1850-е гг. Присмотримся к этому тексту еще раз повнимательнее – он наиболее показателен в плане общих тенденций письма Решетникова. Повествование ведется в русле объясняющего, рационализирующего письма, предполагающего доверительный разговор с читателем («Зачем же подлиповцы живут тут? – спросит читатель», «Подлиповцев нельзя винить ни в чем: они глупы, необразованны, но кто их вразумит, куда они пойдут?..» и т. д. *[Решетников 1936–1948, I: 5, 7]*) и опору на риторику «общих мест», или «топов» – авторских мотивировок, создающих

эффект правдоподобия описываемой картины жизни, чего и добивались обычно писатели-реалисты *[см. об этом: Созина 2001: 257–340]*. Произведение выстраивается аналогично тому, как это было, например, в очерке «Хорь и Калиныч» И. Тургенева: вначале идет рассказ о жизни подлиповцев – «государственных крестьян Чудиновской волости, Чердынского уезда» (очерковая часть с элементами этнографизма), а затем, со второй главы, автор рисует Пилу и Сысойку, причем повествование здесь отчетливо драматизируется и представляет собой ряд сцен, перемежаемых дискурсом рассказчика. Примерно так строилось повествование в отдельных главах и в первом романе натуральной школы «Кто виноват?» А. Герцена, но главным образом там, где речь шла об окружении главных героев, т. е. о так называемой «среде». Но, в отличие от герценовских интеллектуалов и романтиков, от тургеневских крестьян, масштабных и даровитых, Пила и Сысойка составляют часть среды, их взрастившей, они такие же, как и все, – думается, это понятно без дополнительных объяснений, и это обстоятельство неоднократно обсуждалось в современной писателю критике. Оторвавшись от своей деревенской среды, герои вливаются в новую – и становятся уже ее компонентами, и опять-таки не «отдельными», не монадами, но частями целого, что подчеркивается сигнификативным названием второго раздела: «Бурлаки» (метонимически-сигнификативный принцип изображения человека, сложившийся в русском реализме еще в 1840-е гг.). В конце повести умирают и Пила, и Сысойка, и нам их смертельно жаль, но автор-повествователь переводит разговор на судьбу многих, которых и замещают собой в его повести Пила и Сысойка: «Предоставлю читателю самому судить о положении Пилы и Сысойки. А таких бурлаков очень много». Затем судьба многих бурлаков возводится к судьбе человека в целом: «Пила говорил правду, что ему бы родиться не следовало: родился зачем-то человек; в детстве терпел горе, вся жизнь его горе-горькая, уж как ни пробовал выбиться из нищеты, нет-таки – стой! Куда лезешь, лапотник» *[Решетников 1936–1948, I: 92]*. Последняя фраза-окрик словно забивает героев обратно в ту социальную ячейку, из которой их вытащил автор апелляцией к сигнификату «просто человек». Круг замыкается, но и находится объяснение авторскому фатализму: как писал в сходном случае, характеризуя бурлаков, Н. Некрасов, «Прочна суровая среда, / Где поколения людей / Живут и гибнут без следа / И без урока для детей!» («На Волге», 1860) *[Некрасов 1980: 91]*.

Однако уже после смерти Сысойки повествователь решается еще на одну «заупокойную» героям, причем вновь идет возвышение частной жизни до общечеловеческой судьбы рода: «Родился человек для горе-горькой жизни, весь век тащил на себе это горе, оно и сразило его… Вся жизнь его была в том, что он старался найти себе что-то лучшее» *[Решетников 1936–1948, I: 94]*. Таким образом, частное объясняется и детерминируется общим, антропологизм объединяется с социальной максимой, подпитывается и держится ею и порождает в итоге безысходный трагизм авторского мироощущения.

Однако, как мы помним, смертью Пилы и Сысойки история подлиповцев не заканчивается. Далее идет гораздо более обнадеживающий рассказ о детях Пилы, Иване да Павле, которые не только выжили, но и живут лучше своих отцов и задаются вопросами, задавать которые бедняку не положено. Жизнь одних продолжается в жизни других; напомним удивительно верное замечание Шелгунова: «Только иные частности, а судьба одна». Не менее верное заключение о смысле целого в повести Решетникова сделала Л.М. Лотман: «Структура повествования: герой – семья – род – сословие – общество – у него принимает форму рассказа о том, как в борьбе за существование погибают люди, вымирает целая семья и лишь в конечном счете несколько человек – осколки погибшей семьи – ощущают на себе, что инициатива их отцов, их отчаянное решение ради поисков новой жизни и “богачества” идти на смертельную опасность и самые страшные лишения, их труды дали свои результаты. Таким образом, не семья, а род одерживает эти скромные победы в борьбе за существование» *[Русская повесть XIX века 1973: 416]*.

С одной стороны, этот родовой, коллективный принцип, положенный в основу типизации в произведениях Решетникова, согласуется с народным миросозерцанием, с крестьянским типом сознания, согласно которому вне «мира» человек ничто, не единица, а буквально нуль – и здесь Решетников, несмотря на то, что изображает не типовых крестьян среднерусских губерний, идет «в ногу» с писателями-современниками (от Л. Толстого до более поздних народников П. Засодимского или Н. Златовратского). С другой же стороны, он показывает распадение этого целого, тех коллективных общностей, к которым принадлежат его герои, и здесь он также движется в струе анализа исторических процессов расслоения крестьянства – одной из главных тем литературы второй половины века, наиболее, быть может, ярко отраженной Г. Успенским и М. Салтыковым-Щедриным. Причем для Решетникова крестьянская община, «мир», а вернее, общность прикрепленных к заводам государственных или частных крестьян, ставших горнозаводскими рабочими, – отнюдь не идеал. В отношениях между людьми здесь господствуют поистине зоологические законы, «трезвая правда» в изображении которых так поражающе действовала на критиков-современников

(позднее эту линию продолжит М. Горький – недаром так велико было его уважение к Решетникову). Дадим ряд примеров.

В романе «Горнорабочие» описывается цепочка несчастий, которые обрушиваются на семью Токменцова: на руднике до смерти засекли сына; полицейский обесчестил его дочь; сам рабочий, надорвав последние силы, умирает во время смены на том же руднике. Беда Елены отчасти и становится одной из причин гибели отца: «суды и пересуды» о девушке идут по всей слободе, «защиты искать было не от кого Елене. Положение ее было очень скверное» *[Решетников 1936–1948, III: 52]*, – свидетельствует повествователь, и отец ничем не может помочь дочери, кроме как крепко наказать ее же саму. Приехав на рудник передать отцу обед, Елена становится объектом прямой сексуальной агрессии рабочих: «Увидев Елену, рабочие не давали ей проходу: они то щипали ее, то трепали по плечу и высказывали ей разные остроты… <…> Елену потащили в шахту, но скоро вышел отец. Он ни слова не сказал рабочим и как будто не обратил внимания на баловство своих товарищей, которые все были люди женатые и имели детей» *[Там же: 71–72]*. Право сильного царит и в семьях, причем не только в рабочих, но и в семьях мастеров: «Но невесело было Илье Назарычу: когда он пришел домой, отец пьяный бил своего товарища, мастера Китаева. Стал Илья Назарыч унимать его, он кинулся на него, и так побил, что Илья Назарыч встал с полу с окровавленным носом и большими синяками на лице и на лбу» *[Там же: 62]*. Этот повсеместный семейный деспотизм и привычка к побоям и ругани как закон народной социальной психологии стали непосредственным объектом изображения в литературе лишь во времена Решетникова, причем в литературе демократического толка (пьесы Л. Толстого и романы Салтыкова-Щедрина типа «Господ Головлевых» появятся позже), ярко выражены они в произведениях писателей-уральцев: А.А. Кирпищиковой, потом Д.Н. Мамина-Сибиряка. Горнозаводской быт и тяжелые условия труда и жизни словно налагают дополнительный отпечаток на исконно крестьянскую психологию, детерминируя особо острые формы насилия и зверства, которые из семьи прямо проецируются в социум, и наоборот.

В романе «Глумовы» законы социальной психологии толпы, немногим отличающие рабочих от мастеровых или мещан, описанных в «Нравах Растеряевой улицы» Г. Успенского, даны еще ярче. В рабочей слободе «новых домов … не строят на том основании, что с новым домом много хлопот… Кроме того, рабочие, на старости лет обратившиеся в раскольников, такого мнения насчет новин, что строить новый дом – и грех, и гордость, потому что – какого мнения будут остальные товарищи? Осрамят и

будут грызть всю жизнь» *[Там же: 82]*[14]. Человек в этом мире опять выступает лишь отпечатком среды и ее детищем, и это неоднократно подчеркивает автор: «Среда, в которой он проводил жизнь, была как раз по характеру Тимофея Петровича …эта среда сделала его пьяницей, взяточником и даже вором» *[Там же: 84]*. Но мысля взаимоотношение человека и среды в логике реализма натуральной школы, Решетников – как и многие писатели-шестидесятники – сосредотачивает внимание на героях, в силу каких-либо обстоятельств отпадающих от среды. Их беда состоит в том, что привычная «социальная морфология» (выражение Э. Дюркгейма) продолжает во многом определять поведение человека и после того, как он выходит за границы своей социальной общности, а без нее человек беспомощен и бессилен – его гонит по свету, как «перекати поле», и гонит не только стремление найти «где лучше» (об этом мы еще скажем позже), но и элементарная невозможность оставаться там, где поджидают одна лишь смерть, несмолкающая тревога и страх: так происходит не только с Пилой и Сысойкой, но и с Прасковьей Игнатьевной («Глумовы»), потерявшей и мужа, и мать, оставшейся без всякой защиты и без средств к существованию, и с Пелагеей Прохоровной («Где лучше?») и ее спутниками. Дольше всех держится на плаву и тем привлекает внимание автора сильнейший, т. е. наиболее инициативный и сильный характером человек, обладающий «какой-то закаленной упругостью» и непонятной «нравственной силой» *[Шелгунов 1871: 10, 17]*, но и тот всегда во власти случая, под гнетом «рокового фатализма» все той же среды – не одной, так другой. На примере судьбы и жизни одного прослеживаются закономерности целого, которые, однако, нарушает само существование таких внутренне несгибаемых и неизбежно гибнущих одиночек.

Представляется, что в изображении своих коллективных героев – частей и элементов взрастившей их среды, где «среда», «род», «семья» главенствуют над единичным и в конечном счете определяют его судьбу, Решетников парадоксальным образом продолжает и воплощает идею «родового человека», заложенную в русский роман еще в конце 1830-х – 1840-е гг., но, конечно же, неизбежно снижая и опрощая эту идею самой проекцией ее на столь «низкий» человеческий и жизненный материал. Как нам приходилось писать прежде, в основе идеи «родового человека», определявшей концепцию антропологизма русской реалистической литературы, лежало символическое тождество «все человечество как один человек», в том или ином виде обнаружи-

[14] Поистине – пролетарию нечего терять, кроме своих цепей…

ваемое в произведениях разных жанров А. Герцена, в высказываниях П. Я. Чаадаева, в замысле «Мертвых душ» Н. Гоголя, в поэзии Ф. Тютчева и т. д. *[см.: Созина 2001: 34–36, 52–56]*. Эта символогема немало способствовала развитию психоанализа в литературе. В дворянском романе она воплотилась в изображении Обломовых, Рудиных, Лаврецких и др. как сознающих героев-монад, к которым «подтягивались» и отраженным светом которых светили все остальные персонажи – их своеобразные эманации. Структура образов этих лучших, хотя и «лишних» героев «головного» реализма выстраивалась по принципу символического замещения, укрупнения и доведения характера до типа, выражающего и лучшие устремления русского общества, и его «родовые пятна». С нашей точки зрения, идею «человечество как один человек» можно рассматривать в качестве некоей романтико-символической предтечи, предосновы антропологических идей и концептов эволюционистской школы в этнографии, распространившихся также и в литературе второй половины XIX в., – в частности, основной из них – о разных народах и племенах как звеньях единой цепи, представителях единого могучего человечества, которое можно уподобить «одному» (т. е. «целому», «полному», по сути, «родовому») человеку, развивающемуся от дикости и варварства до состояния цивилизации[15].

Герои Решетникова типологичны, но не являют собой типы, как они сложились в очеркистике 1840-х гг. или даже у современников писателя – Н. Успенского, Н. Помяловского и др., а также в интеллектуально-психологическом романе середины века. Как отмечал И.А. Дергачев, «…в творчестве Решетникова, в значительной мере Г. Успенского, Мамина, Чехова, принципы типизации, определяемые отказом от генерализирующих обобщений, субъективных по происхождению, становятся новыми. <…> То, что в классическом реализме считалось казусом, случаем, нетипическим, здесь получает типическое значение вследствие того, что вскрывается закономерность существования, закономерность процесса» *[Дергачев 2005: 31–32]*. Именно эту нетипическую типологичность героев Решетникова отмечали мы выше, ей и удивлялся Н.В. Шелгунов. И если в интеллектуальном романе дворянской литературы герой – личность-монада, вполне замещающий и воплощающий целое, то в народном романе герои – части целого, которые не заменяют и не воплощают собой это целое: отношения между целым и его частью

[15] Тайлор писал: «Если рассматривать движение культуры как движение по одной общей линии, то нынешнее состояние дикарей занимает как раз среднее место между жизнью животных и цивилизованной жизнью» *[Тайлор 1989: 43]*.

иные – не символические, мыслимые романтизмом, и не мифологические, свойственные первобытным общностям, стоящим на соответствующей ступени развития, несмотря на то что герои Решетникова, казалось бы, недалеко отошли от первобытного типа сознания. Мифу, говорил Кассирер, свойственна форма «включенности одного в другое». «Целое и его части переплетены друг с другом, соединены в своей, так сказать, судьбе – и остаются соединенными, даже если чисто эмпирически оказываются разъединенными. То, что после этого разъединения случается с частью, является тем самым судьбой и для целого» *[Кассирер 2002: 64]*.

В «Подлиповцах» этот принцип мифологически-магического сознания еще релевантен, хотя уже здесь возникает глубинное противоречие между судьбой целого, рода и семьи, которую теперь воплощают и несут в себе Павел и Иван, и судьбой отдельных «частей» этого целого, смерть которых даже автор-повествователь не может признать оправданной жертвой ради спасения целого. Целое не защищает и не охраняет свои одушевленные «части», внутренняя целесообразность его структуры и функционирования нарушена, ибо само целое стало «средой»: на содержание жизни подлиповцев и других героев Решетникова словно накладывается то глобальное преобразование картины мира, которое произошло на рубеже XVIII–XIX вв. и вызвало изменение метода искусства: замена классической риторики Мифа и Традиции нововременной эпистемой Истории, Жизни, Логоса. В 1860-е гг. сюда привмешались социально-исторические процессы распада прежней феодально-крепостнической системы жизни России.

Распад и разложение целого – прежнего уклада жизни, прежних социально-бытовых и экономических общностей и отношений полной зависимости человека от внешних сил и законов – стало движущей силой и внутренней пружиной сюжета произведений Решетникова: чем не романная тема, вполне достойная высоких притязаний русской классики. Отсюда, уход героев прочь, на поиски лучшей жизни, да хотя бы просто жизни, становится центральной коллизией основных повестей и романов писателя. Стоит вспомнить, что на ином материале эту коллизию прослеживали и другие художники эпохи Решетникова, не имеющие отношения к «народному роману». Так, в «Обломове» Гончарова мы наблюдаем переход героя из доисторической действительности Обломовки в историческую, петербуржскую, переход, к которому Обломов оказывается не готов: не пройдя «инициации», он умирает, виртуально возвращаясь в покинутый райский мир былого детского синкрета с миром. Восстание личности против законов общества, в чем

бы они ни выражались, – одна из тем романа Достоевского, в особенности самого известного в 1860-е гг. – «Преступления и наказания».

Для героев Решетникова «рая» нет ни в прошлом, ни в настоящем – они лишь мечтают о чем-то подобном в будущем. Но из распавшегося, низведенного до хаоса первобытного космоса своей исходной жизни они попадают в еще более варварский мир «парикмахерской цивилизации» (формула героя повести «Между людьми»), где чаще всего и погибают. Подобно другим русским писателям своей эпохи, Решетников проблематизирует саму возможность российского человека найти для себя лучший мир, лучшую долю. К защитникам патриархальных устоев его не отнесешь, крепостническое прошлое оценивается им как худшее по сравнению даже с хищническим настоящим (см., например, очерковый цикл «Горнозаводские люди»). Но уже в первой повести писателя под реалистическим натурализмом картин скитаний и жизни подлиповцев обнаруживается мифологический сюжет, смысл которого с самого начала проблематизирует поиски Пилы и контрастирует с внешним прогрессивизмом, или позитивностью, авторского мировидения.

4

«Держателями» этого мифосюжета являются сновидения героя[16], а также образные мотивы, в которых раскрываются архетипические смыслы его пути. Вот первый сон Пилы – когда он возвращается в деревню из города, где ему первый раз приходит на ум мысль о бурлачестве, об уходе из деревни. Во сне он видит долгий путь в гору, то один то другой подлиповец валится с горы, а дойти не могут; потом – рубка дров: «Рубят-рубят, а дров нет», наконец – поиски Сысойки и Апроськи, «нашел: лежат в подлиповском болоте мертвые – медведем изгрызены» *[Решетников 1936–1948, I: 20]*. Сон обостряет горе Пилы, заставляет его переживать за других, ибо Сысойку и Апроську он воспринимает как часть себя: «А пошто я-то не помру? Я-то на что живу?..» *[Там же: 20–21]*. Сон является своеобразным прогнозом на будущее и показывает личную сращенность Пилы со своей семьей, если уже не со всеми подлиповцами, которых он собрался покинуть. Забегая вперед, скажем, что только когда Иван да Павел потеряли отца и Сысойку и зажили отдельно, самостоятельно, судьба их начала складываться иначе: под напором изменившихся условий прежние семейно-родовые связи не выдерживают и рвутся, и так и должно, ибо они мешают людям приспособиться к новой жизни.

Ситуация, *из* и *от* которой уходит Пила, это ситуация сплошных утрат: умерли малые дети, брат и сестра Сысойки, забрали корову – кормилицу семьи и главную привязанность жены Пилы Матрены (а что крестьянский двор без коровы?), померла мать Сысойки, наконец, умерла Апроська – предмет обожаний и Пилы, и Сысойки[17]. Квинтэссенцией «кромешной» жизни подлиповцев является факт захоронения Апроськи заживо. Предметную хтоничность этой сцены («Из могилы раздался еще глухой, протяжный стон, похожий на визг») сопровождает скупой комментарий повествователя, который вносит в происходящее ноту глумления («Интересно было бы знать, что бы стало с ними тогда, когда бы она пробудилась от летаргии в то время, как Пила ладил веревку обвязывать гроб» *[Там же: 26]*). Через какое-то время приятели выкапывают Апроську, убеждаются в ее вторичной смерти («Смотрят. Лицо затекло кровью, руки искусаны») и закапывают вновь, а ночью им все мерещится «Апроська с искусанными руками». Утром они окончательно решают уйти из деревни.

Письмо Решетникова можно обозначить как «наивное», простодушное, это его доминирующая тональность, которую не рассеивают даже документализм и ноты дидактизма, пробивающиеся в повествовании. Все ужасы жизни подлиповцев воспринимаются и подаются повествователем как обычные, ставшие повседневной нормой. Зазор между мимесисом и диегесисом оказывается минимальным, и это нагружает читателя эмоцией подчас невыносимой депрессии от тьмы этой жизни, от ее безысходности и скоротечности.

---

[16] Мы говорим «героя», имея в виду главным образом Пилу как носителя сюжетной архетипии, а в психологическом плане наиболее сильную из всех подлиповцев личность. Сысойка дополняет Пилу, в определенном смысле он для него – романный двойник, случайным образом не женщина (о чем недоумевает сам Пила, ср.: «– Сысойка, зачем ты не баба?.. – А пошто?.. – Да так. Всё бы оно лучше» *[Решетников 1936–1948, I: 89]*). Как показал Н.Т. Рымарь, романная концепция личности рождалась через систему отношений «я» и «другой», поэтому нередким спутником центрального персонажа становился его фабульный двойник, реализующий, в частности, идею внутреннего диалогизма романного целого *[Рымарь 1990: 84–131]*. Эта конструктивная особенность первой повести Решетникова еще раз доказывает направленность художественного сознания автора на роман.

[17] В прошлом героев потерь не меньше: смерть отца Сысойки, утрата Пилой ружья (для подлиповцев это события равноценные). Экспликацию этого сюжета в повести см.: *[Каменецкая 2006]*.

Сцена похорон Апроськи – кульминационная в первой части повести. Фактически герои хоронят здесь сами себя[18], весь их мир обнажается как хтонический, подземный мир, в который их еще более погружают потери всего самого дорогого в жизни. Чем более они мечтают о «богачестве», тем более утрат и лишений они претерпевают. Но, повторяем, они «умерли» уже здесь, а последующий сюжет – это их как бы посмертное существование, пока они, подобно Апроське, не умрут повторно и окончательно. Граница между жизнью и смертью для подлиповцев слишком тонка, постоянно расплывается, жизнь – всего лишь имитация смерти, которая всесильна и безусловна. Ведь даже где находится Подлипная – остается загадкой: в Чердынском уезде нет, да и, по всей видимости, не было такой деревни (липы не растут на севере), а сами жители ее описываются так, что под сомнение можно поставить их «человеческость» (внешний вид – одежда и обувь, выговор, образ жизни, быт – все чужое, скорее звериное, чем человеческое, все «оборотное»), так что повествователь постоянно должен напоминать читателю, что и у них бывают вполне человеческие чувства, что и они способны к научению и прогрессу. Немаловажен и тот факт, что кроме выделенных в действии персонажей в повести не говорится более ни об одном подлиповце. Уходящие из родной деревни люди – последние из могикан.

Воплощенным символом крестьянской оседлой жизни является корова. Утратив ее, подлиповцы теряют последний смысл жизни на этом пустом, выморочном месте. Вначале они отправляются в путь на лошади, но затем лошадь у них крадут: обрубаются все связи с крестьянским миром. Вхождение Пилы и Сысойки в «цивилизацию» происходит постоянным для героев Решетникова путем: кабак – участок – острог. «Естественные» люди подобны зверям, они не понимают окружающих их теперь людей и новых порядков, а их не понимают те, кто призваны этот порядок блюсти, – порядок, который держится на «осмотре» и «наказании» – властных стратегиях цивилизации нового времени, где нет места первобытным людям.

Ключевую для скитаний подлиповцев метафору мы обнаруживаем в описании их пробуждения в участке. «Пила и Сысойка никак не могли понять, где они и что это за люди такие. Помнят они, что были в кабаке, а как сюда забрались? Они даже струсили: уж

[18]Конечно, смерть героев здесь имеет не буквальный, а символический характер, но для мифологического, первобытного сознания, из которого они выходят, но еще не вышли, любое символическое действие, событие, отношение имеет статус фактического, не виртуального.

не на тот ли свет (здесь и далее в тексте курсив наш. – *Е.С.*) они забрались, уж не бурлачество ли это?» *[Там же, I: 33]*. «Бурлачество» и «тот свет» – понятия одного ряда. Идя в бурлаки, подлиповцы движутся «на тот свет» – тот, что бывает после смерти (таково закрепившееся в культуре понимание устойчивого концепта «тот свет»). «Чижовка», участок, острог (в который, правда, по доброте встретившегося им следователя подлиповцев не посадили) – это словно преддверие ада, куда потом попадают герои. Они движутся на «тот» свет – «тот» в применении к Подлипной, где все, и они в том числе, умерли, – проходя через подготовительную «школу» полиции (фальсифицирующая инверсия чистилища). В полиции Пила и Сысойка «образовываются»: «Узнали, что такое паспорты; узнали также, что так жить, как жили они, нельзя, а нужно идти в другое место» *[Там же: 40]*. И вновь заветной мечтой перед ними начинает маячить «бурлачество».

Рассказ встречных крестьян о «бурлачестве» выдержан в тонах народных, почти апокрифических рассказов о землях незнаемых и человецех неведомых: долгий путь по реке, преодоление невероятных трудностей – и прибытие в страну, где все другое, где райская жизнь: «Плыли долго… Городов много видели… Чудеса. А какие там махины бегают по воде-то, с колесами да с печкой, трубища в сажень, а где и больше… <…> Баско…<…> А теперь хлеб так какой есть: белый – Чарский, бают. Все бы ел, да ел, дорого только… Какие тамо яблоки да арбузы… Баско! Сладко там!» *[Там же: 43]*. Но путь в «баскую» страну сопряжен со смертью, и вновь здесь появляется мотив живого мертвеца, смерти при жизни, который неотделим от описания «жизни» Пилы и Сысойки: «А на Чусовой так наша барка летось о камень хлобыснулась и потонула; один бурлак, молодой парнюга, дай бог ему на том свете райскую жизнь, потонул, родной, так и не искали; бают, *после вынырнул, да уж мертвый*…» *[Там же: 43]*.

Не одни подлиповцы, соблазненные чудесными рассказами, устремляются бурлачить. Крестьяне и Вологодской, и Пермской, и Вятской губерний, как сообщает повествователь, «наслышавшись от других крестьян, что есть хорошее занятие – бурлачество, работа легкая: знай плыви, дают деньги, еда вволю, люди все разные, местности хорошие, – пустились наудалую в путь, бурлачить по Каме…» *[Там же: 50]*. Коллективная иллюзия делает странниками тысячи крестьян, устремляет их в погоню за призраком, за пустотой. Но сам путь заставляет людей мыслить и набираться опыта, особенно молодых ребят – таких, как Иван да Павел («Чем дальше шли ребята, тем больше работали их головы»). Автор показывает рождение социальных чувств в среде бурлаков, отношений товарищества и

взаимопомощи, а это для письма Решетникова крайне нечастый случай. Чем подвижнее и текучее среда, окружающая героев, тем лучше для них: в стационарных сообществах типа горнозаводского поселка или деревни отношения людей гораздо более суровы, сами люди нетерпимы к слабостям, временные коллективы, связанные общим трудом и – что немаловажно – лишенные пока конкуренции – оказываются в изображении Решетникова более человечными. Его герои – словно щепки, которых несет по России и которые с большим или меньшим усилием и успехом приспосабливаются к меняющимся обстоятельствам, проявляя их на себе. Их психика неподвижна, консервативна, сознание поворачивается с трудом, принимая новую информацию, и главный и единственный аргумент для них – это личный опыт и те практические испытания, которые они проходят. Как писал И.А. Дергачев, «…в произведениях Решетникова человек определяется цепочкой его реакций на действительность, составляющих его деятельность как социального существа»; это деятельность «на уровне поведения», выражающаяся «в четко расчлененных действиях, отвечающих тем или иным жизненным импульсам» *[Дергачев 2005: 29]*. Человек Решетникова – это не сознающее, но именно практическое, действующее существо; пожалуй, не меньшее значение имеет сфера его коммуникации: общение с людьми, социальные взаимодействия разного рода заменяют личное осмысление происходящего, до которого герои писателя доходят слишком поздно или не доходят вовсе. Этот примитивизм психической сферы нарочито демонстративно описывает автор: «Работают они каждый день, бахвалятся, что и они робить мастера, а не понимают своей работы. Чувствовать им нечего: им или баско, или худо; об своих деревнях они забыли, с людьми хорошо, да и чувствовать-то некогда: то рубить, то скоблить, то колотить… Встал рано, есть хочется – чувство, поробил, есть хочется – чувство, спать хочется – чувство…» *[Решетников 1936–1948, I: 62]*. Пила и Сысойка – «точно такие же были, а пожалуй, и хуже».

Наиболее легким и приятным для бурлаков было житье их ранней весной, пока не сошел лед и строились барки. К характеру бурлацкой жизни в этот период словно подстраивается стиль повествования, принимая фольклорные интонации и опять намекая на тревожное будущее, на неведение бурлаков, с убыванием которого убывает и сама их жизнь: «Недолго постояли и барки; недолго нежились и бурлаки. Надо же плыть в дальний путь… Поплавайте, добрые молодцы, за богачеством. Не знаете вы, что богачество-то вы сами спроваживаете: барки-то полны, да не для вас все это» *[Там же: 69]*.

Далее стиль повествователя словно раздваивается между прежней фактографически точной передачей картины жизни и лирической интонацией фольклорного сказа, исполненного жалости к бурлакам, вводящего их переживания в зону своей речи и на языке поэтических природных образов, наиболее близком к народному восприятию, за них обобщающего весь их крестный путь: «Эх ты, жизнь, жизнь горе-горькая! Только одно солнышко стоит на одном месте, ласково так смотрит на мир божий, да и то ненадолго, – возьмет да и спрячется за серые тучи, словно дразнится…» *[Там же: 72]*. Описание путешествия бурлаков на барке содержит концептуально важные символы, проясняющие экзистенциальный смысл их пути, имеющие архетипический характер и постоянные в народной поэзии (а также в поэзии Некрасова, старшего наставника Решетникова): река – барка – вода – слезы – пот – дорога – смерть[19]. Разбивается одна барка, тонут люди. «Не один десяток тысяч людей, плывя по этой быстрой каменистой страшной реке, дрожит от страха и молится горам…» *[Там же: 78]*.

Чем далее движется бурлацкая жизнь Пилы и Сысойки, тем стремительнее и драматичнее становится повествование. Близость финала подчеркивается рядом событий: бунт Пилы против лоцмана как проявление стихийной агрессии, лишь частично объясняемой рационально – непосильным трудом и накопившейся усталостью, после чего происходит еще большее отдаление Ивана и Павла от отца, а затем – потеря сыновей в Перми, крайне тяжело подействовавшая на Пилу («С потерею детей Пила сделался очень скучен и еще более привязался к Сысойке»). Начинаются болезни. Наконец, последний и самый трудный этап жизни и работы бурлаков – когда они тянут барку вверх по реке до Усолья. Здесь тают остатки их сил, и опять картину тяжелого труда сопровождает и скрашивает лирический голос повествователя: «Идут они по песку – солнышко их жжет; на другой день идут болотистым берегом – ноги вязнут; выбились из сил, а лоцман то и дело кричит: “Што стали, пошли живо!” На третий день идет дождь, гремит гром, сверкает молния, а они идут и тянут богачество…» *[Там же: 90]*. Труд бурлаков всегда рисуется на фоне чистой, не замутненной человеческими бедами и страстями природы. С ней соизмеряется их жизнь, и в контексте

[19] Ср.: «Бурлаки действуют веслами и поносными; вода плещется, барка скрипит, точно как плачет, обмывается водой, смывая бурлацкие слезы… <…> Рубашки смокли, прильнули к горячему телу, по бородам текут крупные потные капли и падают то на весла, то на рукавицы…» *[Решетников 1936–1948, I: 72]*.

круговорота природы бурлаки предстают как просто люди, равносильные и равнозначные всем остальным, имеющим над ними власть и силу. Солнце, вода, земля, небо – все основные стихии окружают и подпитывают бурлаков, но круг жизни Пилы и Сысойки уже замыкается. Об этом предупреждает последний сон Пилы, где он видит Апроську в печке, а следом печь заглатывает его самого.

Здесь, на решающем повороте жизни подлиповцев, опять возникает мотив «*того света*». «– Ну и жизнь! – Походим ошшо; может, лучше будет. – Кто его знат. Ты считай, сколько бед-то. – А поп баял, как помрешь, бает, на том свете лучше будет, – баско… Значит, и дом будет, и лошадь, и корова…» *[Там же: 92]*.

Выворотный мир Подлипной, из которого вышли Пила и Сысойка, забирает их обратно. Финальная смерть подлиповцев – это своего рода «причина» исходной и уже произошедшей, хотя и символической, а потому это и цель, к которой они стремились, почитая идеалом «богачество» – оно для них бывает лишь на «том свете». В мире подлиповцев действует своего рода сновидческая логика, о которой писал П. Флоренский: «…в сновидении время бежит, и ускоренно бежит, *навстречу* (курсивы автора. – *Е.С.*) настоящему, *против* движения времени бодрствующего сознания. Оно *вывернуто через себя*, и, значит, вместе с ним вывернуты и все его конкретные образы». «То, что есть цель при созерцании *отсюда*, – пояснял Флоренский, – и, по нашей недооценке целей, представляется нам хотя и заветным, но лишенным энергии, – *идеалом*, – оттуда же, при другом сознании, постигается как живая энергия, формирующая действительность, как творческая форма жизни» *[Флоренский 1996: 82]*. Но Флоренским сновидение толковалось как «знаменование» и символ перехода из мира дольнего в горний и из горнего в дольний, хотя, по его логике, видение горнего подчас смущается и затемняется обольщениями и призраками чувственного мира, «сонными его вожделениями, по реальности своей ничтожными» *[Там же: 86]*.

Реальность, которая трансцендентна миру подлиповцев и которая определяет их идеальные устремления, «миру горнему» в его традиционном понимании не открыта. Не верхний, а низовой, кромешный мир встает перед ними в сновидениях и представлениях «того света» – по модели их собственной жизни, уводящей вглубь, в бессловесную, подземную, чисто животную жуть первобытной, ничем не одухотворенной и не пробужденной стихии. Между землей (в которую зарыли Апроську) и огнем (в печке погибли малые дети, в печь Апроська зовет за собой Пилу[20]) проходит их недолгое существование, половину которого они проводят на воде – река очищает и переносит их к цели, реализующей исходную причину и завязку всего движения, – к смерти. Поэтому и «идеал», мерцающий перед подлиповцами – «богачество» да «бурлачество», уводит их в «мнимый мир» «того света» и только отнимает у них энергию жизни, ничего не давая взамен; это чисто материальные, плотские ценности, служащие отражением как «здешнего» мира, исполненного погони за призраками, так и мира хтонического, откуда пришли и куда, по-видимому, уходят Пила и Сысойка.

«Вот каково бурлачество и каковы люди бурлаки» *[Решетников 1936–1948, I: 94]*, – замыкает рассказ о бурлацкой доле Пилы и Сысойки незамысловатая фраза, переводящая повествование от внутреннего мифосюжета к внешнесобытийному.

Между тем жизнь и образование Ивана и Павла продолжаются, братья вспоминают отца и Сысойку и обсуждают их: «– Пошто же они (Пила и Сысойка. – *Е.С.*) такие? – А бог их знает. Так уж, верно, бог устроил. Один богато живет, а другой бедно, и живут-то везде по-своему. Один сыт, а другой кору ест. – А пошто же не все богаты? – Ну уж, и не говори больше… Ты говори спасибо, что и так-ту живем…» *[Там же: 97]*. Обратим внимание на ряд моментов в этой примечательной, поистине онтологической, беседе братьев. Впервые появляется отсылка к бытию – Богу, т. е. к некоей невидимой причине существующего порядка вещей – в ответ на поиск этой причины, мысль о которой также впервые возникает в голове у подлиповцев. Онтологическое накладывается на социальное и высекает искру уже осознанного демократического чувства, появление которого, наряду с выражающим его вопросом, знаменует протест людей против данного порядка вещей. И тут же идет осознание того, что и мысли и слова эти табуированы, запретны. Меньшие подлиповцы словно выныривают из той гносеологической тьмы, в которой проживали их отцы, правда, выныривают – чтобы уже сознательно вновь погрузиться в нее, принимая ее законы как данность. Если согласиться с мыслью о символическом воплощении Иваном и Павлом *всех* подлиповцев – их родового древа, то тогда концепция повести Решетникова соответствует не только первобытно-родовому, даже мифологическому типу сознания (где «часть» вполне представительствует целое; по сути, повесть реализует сюжет жертвоприношения), но и взглядам научной, эволюционистской этнографии и антропологии того времени.

---

[20] Из последнего сна Пилы: «Стою я и не смею в печку водти, а только тебя жгет-жгет, и сам будто ты в полыме стал. Кричу я эдак, а меня в печку толкают…» *[Решетников 1936–1948, I: 92]*.

Однако на уровне отдельной человеческой жизни трагедия Пилы и Сысойки остается непреодоленной, неснятой и не снимаемой ничем, ибо вопрос – зачем родился человек и отчего «вся жизнь его горе-горькая» – повисает в кольце того круга, что совершила жизнь героев, проведя их от смерти в аду варварства к смерти в аду цивилизации. «Метафизика» телеологических по смыслу разворачиваемого сюжета романов большинства его современников, обозначаемых в литературоведении как романы-мифы (см. работы В.И. Недзвецкого, Ю.М. Лотмана и др.), сменяется у Решетникова типом экзистенциальной повести (а затем и романа), мифологизм которой таится под крайней натуралистичностью и простодушием стиля изложения. Эта оголенность, обнаженность повествования как раз и делает его чрезвычайно символическим, превращая в рассказ о судьбе человека «вообще», а равно – о судьбе человека «первобытного», из своего разрушаемого полуживотного состояния и мира попадающего в еще больший «ад» нововременной, варварской и антагонистичной человеку «цивилизации». И в этом плане смысл произведения Решетникова антипрогрессистский и антипозитивистский: ни о какой нормальной «эволюции» в рисуемой им среде, при этих условиях жизни, не может идти и речи, хотя сами по себе подлиповцы далеко не безнадежны и способны ко многому.

Итак, в повести Решетникова происходит становление его *модели человека* – как социального, практически действующего и практически мыслящего существа, охваченного, однако, кольцом своей судьбы и судьбы рода; его *метода письма*, обозначенного И.А. Дергачевым как «прагматический реализм» *[Дергачев 2005: 30]*, но – с очень сильной, хотя и неотчетливо эксплицированной составляющей своеобразного мифологического натурализма; его *типов героев* – упорствующих в своем стремлении к лучшей жизни «естественных» людей, но «естественных» не в идеальном смысле слова, а как находящихся на стадии примитивных сообществ; исторически характерной *темы*, обусловливающей *тип сюжета*, – распад и разрушение прежних, во многом еще первобытных, общностей и укладов, переход от первобытной (мифодобной) цельности со средой к отпадшему и самостоятельному существованию «цивилизации» и порождаемых ею форм социальности; *языка и стиля повествования* о героях, в которых собираются вместе разные дискурсные потоки и интонации, но центральным является простодушное, наивное и попросту «плохое» (в терминологии О. Хансен-Лёве, «дефектное») письмо повествователя, адекватно воспроизводящее косноязычный стиль языка и мысли героев, весь перверсивный хаос их жизни. Это вполне соотносимо с моделью романа как эпоса нового времени, описанной М.М. Бахтиным *[Бахтин 1986]*. В повести Решетникова налицо все *признаки романа*, и *романа нового*, хотя следует сразу сказать, что далеко не все они были впоследствии продуктивно развиты самим писателем.

5

Обозначенная у нас глобально-историческая тема произведений Решетникова, будучи переведена на уровень действия персонажей, претворяется в психологическую подоплеку всех их устремлений и неустанного движения к «лучшему». Она задает динамику сюжетного развития и обусловливает повышенный драматизм картины жизни народных масс, изображенных писателем. М.Е. Салтыков-Щедрин писал об этом следующее: «Нет драмы в жизни русского мужика, так, казалось, говорили русские беллетристы, нет драмы, а есть только курьезные случаи… А между тем, драма есть, и г. Решетникову бесспорно первому принадлежит честь открытия этого факта. Эта драма очень большая и называется борьбою за существование. Это в одно и то же время и драма, в которой фаталистически вращается существование русского простолюдина, и действительный стимул всех его движений и действий. <…> г. Решетников первый показал, что русская простонародная жизнь дает достаточно материала для романа, тогда как прочие наши беллетристы, затрагивавшие этот предмет, никак не могли выбиться далее коротеньких и малосодержательных рассказов» *[Щедрин 1937, VIII: 352]*.

Что такое «борьба за существование» с точки зрения романной концепции и структуры, что дает нам эта, казалось бы, достаточно приземленная и уж поистине прагматическая трактовка внутреннего сюжета произведений Решетникова? По сути, она экзистенциальна, ибо выражает истину жизни в прямом, не сокрытом уловками цивилизации, искусства, общественными конвенциями виде. Истина творения, писал М. Хайдеггер, в том, что речь в нем идет «не о воспроизведении какого-либо отдельного наличного сущего, а о воспроизведении *всеобщей сущности вещей* (курсивы автора. – *Е.С.*)» *[Хайдеггер 1993: 69]*, которая, однако, раскрывается только и именно через красоту[21], но красоту иного рода, чем та, которой занимаются «изящные искусства».

В новой эстетике Хайдеггера красота вещи – это ее дельность, «дельность изделия», которую показывает нам творение. Казалось бы, здесь мы видим возвращение к той примитивной

[21] «Красота есть способ, каким бытийствует истина, – несокрытость» *[Хайдеггер 1993: 87]*.

эстетике пользы, что процветала в демократических кругах России второй половины XIX в.[22] Но нет – в эстетике Хайдеггера происходит возвращение к доидеологическому, доимперативному пониманию творения, дельность которого – «в его служебности», не в полезности, а «в полноте существенного бытия изделия» *[Там же: 67]*, само же творение для Хайдеггера «есть символ» *[Там же: 54]*, а не иллюстрация той или иной системы взглядов. Поэтому философия Хайдеггера указывает нам путь интерпретации произведений Решетникова с экзистенциальных позиций, ибо именно эти смыслы постепенно обнаружились в предыдущем анализе – как стоящие *за* социальным дискурсом, *за* сложившейся матрицей народного, этнографического романа. Произведения Решетникова открывают, что такое повседневная борьба за существование людей, живущих на самом примитивном, низовом – а он же есть и базовый – уровне жизни. Мы видим в его героях действительно неистребимую тягу к жизни – самую нутряную сущность человеческого естества, полнее всего (по философии Хайдеггера) раскрываемую как *забота* – в ней экзистирует присутствие, в ней раскрывает себя истина сущего в применении к человеческому миру[23].

Герои Решетникова поистине «заброшены» в мир, и для них, в их «средней повседневности», забота предстает как некий «экзистенциальный основофеномен» (прафеномен), из которого рождаются и *воля*, и *желание*. На своем поистине «экспериментальном» материале писатель раскрывает извечность *заботы* в человеческом мире – заботы о хлебе и о способе жить. Именно забота определяет *ради-чего*, которое и направляет воление. «…*Стремление* “жить” есть такое “туда-к”, которое само от себя привносит мотив. Это “туда-к любой ценой”», стремление как «бытие-вперёд-себя» *[Хайдеггер 1997: 195]*.

Своего рода экзистенциальность, извечность жизни в ее страшной нагой простоте изображает Решетников. Обратим внимание: практически все герои его произведений, начиная с «Подлиповцев», куда-то стремятся и идут – бредут из одного места в другое, убегают или уходят от злых хозяев, постоянно меняют свой дом, окружение, род занятий. Как уже говорилось, эти произведения писались в то время, когда вся крестьянская Россия буквально сдвинулась с места и пошла искать «*где лучше*» – этот коренной вопрос народного сознания Решетников не случайно сделал названием своего лучшего романа. Вопрос, уводящий внимание с *лица* (*Кто* виноват? *Кому* на Руси жить хорошо?), с бессмысленного для простого человека акцента на содержании деятельности (*Что* делать?), ибо «рабочий человек» дело всегда найдет, и он знает, для чего ему нужно это дело: чтобы жить, – на действительно актуальную для народа топологическую проблему, одновременно высвечивающую и утопизм его сознания (поиски града Китежа и прочих аналогов земного рая), и его архетипичность (ибо поиски земного рая инвертируют в чаяние небесного Иерусалима), и репрезентативную для России – страны чрезвычайно «пространственной» – топологическую составляющую русского менталитета. Герои Решетникова – странники, их ведет дорога, и в этом плане произведения уральского автора естественным образом входят в широкий контекст русской классики от Гоголя к Некрасову, Достоевскому и далее. Во многом исходя из этого контекста, фигуру странника позднее идеализировали русские философы Серебряного века. «Самым свободным человеком на земле» называл странника Н. Бердяев, подчеркивая его оторванность от «всего местного, мещанского, прикрепленного», его стремление «к концу, к пределу, к выходу из этого “мира”, из этой земли» *[Бердяев 1992: 303]*. Но не страсть к свободе, не потусторонние запросы делают странниками героев Решетникова, а вполне реальные, связанные с заботой о куске хлеба.

Роман Решетникова «Где лучше?» открывается картиной, словно взятой из готового фильма: первый кадр – шалаш полесовщика на большой дороге. Второй – приближающиеся к нему путники. « – Куда бог несет? – спросил, улыбаясь, полесовщик, глядя на лицо подошедшего мужчины. – Туда, где лучше» *[Решетников 1936–1948, IV: 6]*. Этот мотив безостановочного движения, сквожения «вперёд-себя» не просто определяет сюжетику романа – он становится и содержательным, и формально-конститутивным принципом его структуры. Но в первую очередь он реализуется в неосознанных движениях персонажей, в некоей

---

[22] Именно с ней воевал Достоевский в работе «Г-н Бов и вопрос об искусстве», а также в ряде других статей 1860-х гг. Вульгаризацией идей реальной критики можно считать положения, высказываемые в связи с творчеством Решетникова в статье Е. Утина, напр.: «Быть полезною – вот главное условие для литературы; как только она перестанет приносить собою пользу обществу, она теряет право на существование и в жизни народа отступает на самый дальний план» *[Утин 1869: 841]*.

[23] Не вдаваясь в долгие рассуждения параллельно Хайдеггеру, приведем лишь его высказывания о *заботе* как феномене, в котором эксплицируется бытие *присутствия* (огрубляя – человеческой жизни): «Забота как исходная структурная целость лежит экзистенциально-априорно “до” всякого присутствия, т. е. всегда уже *во* всяком фактичном “поведении” и “положении” такового. <…> Воля и желание онтологически необходимо укоренены в присутствии как заботе и не суть просто онтологически индифферентные переживания… <…> Они тоже … основаны в заботе. <…> Забота онтологически “раньше” названных феноменов… <…> …эти феномены экзистенциально основаны в заботе» *[Хайдеггер 1997: 193–194]*.

расторможенности их поведения. Движение перемежается ожиданием, ожидание и вечная забота выливаются в тревогу, в стремление подтолкнуть тормозящее время, заступить в его «вперёд», в решимость удержать или возобновить чаемые возможности.

«И все стали ждать тепла: даже Маша надоедала всем, спрашивая: “А скоро ли мы пойдем далеко-далеко?”»; «Но, несмотря на этот заработок, у всех было тяжело на душе, всем чего-то хотелось, но чего – они не могли себе объяснить. Им хорошо казалось сидеть здесь, хотя ветер и дул прямо в лицо»; «И вот Пелагее Прохоровне город стал казаться противным со всеми его обывателями. Но куда уйти? <…> Чем больше она думала, тем больше ей противна казалась теперешняя работа, тем сильнее хотелось уйти из этого города. Только куда уйти? Кроме этого, ее затрудняло то: лучше ли там?»; «Здешняя жизнь ей казалась лучше заводской, и она думала, что чем дальше она пойдет, тем больше она увидит нового, хорошего… ее тянуло дальше…» *[Там же:* 82, 83, 129, 131*]. Куда, туда, то, там* – указательные местоимения, рисующие устремленность человека, чистую интенциональность его сознания, для которой содержание неважно, тематизация может быть любой. Точнее, как раз «сознания» (как осознанности) здесь меньше всего – есть нужда и забота, есть желание исчерпать все возможности, что еще маячат впереди.

Движение и Пелагеи Прохоровны, и других, скоро потерянных ею, земляков становится чем далее, тем все быстрее и стремительнее, оно буквально пожирает и время и пространство, закручивая людские судьбы в смерч. На соляных промыслах они пробыли с зимы до весны, и за это время мужчины разошлись кто куда, а Пелагея Прохоровна перебралась в город; в нарративном времени романа этот период занял 14 глав (с 3-й по 16-ю). В 19-й главе из города героиня уже отправляется дальше – на железную дорогу, до которой, однако, не доходит (вместо нее там побывают мужчины – Горюнов и Глумовы, потом Кораваев). Попав в Нижний, она проводит там буквально полстраницы – и отправляется на барке до Москвы, не доезжая до которой обретает наконец цель своего пути: «Здесь никто не бранил ее за то, что она пошла искать место, где лучше, напротив – ее хвалили за это, хотя и говорили, что бог знает, где лучше… Многие вот всё больше в Петербург идут, и как зайдет человек туда, так и живет там, – говорили ей в заключение» *[Там же: 132]*. «И Пелагея Прохоровна, взявши билет, села в вагон третьего класса» *[Там же: 133]*: «Уж много я шла, сама не зная, куда, а теперь вон сколько народу-то едет, и кого не спросишь: ты куда? – он говорит: куда! знамо. В Питер!» *[Там же: 132]*. А в следующей главе

и ее земляки «поехали в Питер попробовать: не лучше ли житье в столице?» *[Там же: 149]*.

Чисто количественный подсчет таков: первая часть, рисующая вихревое движение персонажей по России, занимает 144 страницы и включает 21 главу; вторая часть – «В Петербурге» – располагается на 142 страницах и включает 20 глав с Заключением (на правах отдельной главы). Внешне это соответствует замыслу Решетникова посвятить свой роман изображению жизни именно столичных, питерских рабочих, хотя на деле вторая часть в большей степени рассказывает о мытарствах Пелагеи Прохоровны и ее брата – фигура «передового» рабочего Петрова выходит на передний план только ближе к концу повествования. Соразмерность же двух частей отвечала той неравновесной равноценности, которая складывалась в течение XIX в. между Петербургом и Россией, питавшей столицу и людскими, и материальными ресурсами.

По внутренней логике произведения Петербург – конечная точка земных странствий персонажей Решетникова: здесь завершается недолгий, хотя и протяженный путь героини, а с ней и роман. После смерти Пелагеи Прохоровны все знавшие и любившие ее земляки-мужчины встречаются и сходятся в одной точке – в квартире питерского рабочего Петрова, провожавшего ее в последний путь. Дальше им идти некуда, ибо поиск «где лучше» *здесь* обрывается – его продолжение возможно в иной плоскости – той самой, о которой не говорят, но которая подразумевается в романе как еще одна возможность, которой не миновать и которая сама содержит в себе глубинную проблему.

«Когда он (Петров. – *Е.С.*) пришел домой, Пелагея Прохоровна уже не дышала.

– Всё, значит, кончено! Ищи, голубушка, где лучше… Ох, ты, жизнь проклятая!!! – И он заплакал» *[Там же: 288]*.

«– Ну что, дядя Терентий, где лучше? – спросил Терентия Иваныча Петров, входя в заведение. <…>

– Да што, брат: богатому человеку везде хорошо, а бедному везде плохо. На том свете, должно быть, лучше» *[Там же: 290]*.

Аналогичный ответ на сакраментальный вопрос героев Решетникова звучит ранее – в связи с предваряющей кончину Пелагеи Прохоровны смертью ее брата Панфила.

«– А по-моему, в могиле лучше, – сказал кто-то.

– Ну, это ты, может, с горя…

– А в самом деле, умрешь – и конец» *[Там же: 266]*.

Рядом с этой, трансцендирующей, но, по сути, замкнутой на себе, версией ответа на центральный вопрос людей Решетникова роман венчает иная версия.

«А вот мы с Гришкой дошли таки благополучно. Что-то дальше господь пошлет, будет ли здесь лучше? – сказала Лизавета Елизаровна» *[Там же: 290]*, узнав о смерти бывшей подруги. Обратим внимание: именно женщина у Решетникова – надежда и опора, именно женщине свойственно более своих спутников и «партнеров» искать, надеяться и верить – ибо в женском присутствии в мире полнее всего воплощена забота.

Петров и Короваев – оба прочившие себя в женихи Пелагеи Прохоровны и оба лишившиеся своей «любимой женщины», рисуются Решетниковым совсем по-платоновски, хотя их вывод вновь переводит решение вопроса в социальную, вполне земную плоскость, знаменуя тем самым расширение сознания рабочего класса. «Часто они задавали друг другу вопрос: где лучше? – перебирали жизнь в разных местах и приходили к тому заключению, что человек создан для того, чтобы самому себе добывать пропитание, а так как человеку нужно для этого немного, то он был бы вполне доволен и спокоен, если бы его не обижали те, которым хочется жить в свое удовольствие» *[Там же: 290]*.

Экзистенциальное словно исчерпывает себя в социальном. Но что стоит за первым – в чем онтологический смысл финала пути Пелагеи Прохоровны и таких, как она, неутомимых ходоков, пользующихся особым расположением автора?

Заступание вперёд-себя, рождаемое заботой, есть всегда заступание в смерть. «Смерть в широчайшем смысле есть феномен жизни», – писал Хайдеггер *[1997: 246]*. «…Смерть есть исключительная возможность присутствия», «*наиболее своя, безотносительная, не-обходимая возможность*»; «в феномене смерти обнажаются экзистенция, фактичность и падение присутствия», и еще раз: «…Экзистенция, фактичность, падение характеризуют бытие к концу и потому конститутивны для экзистенциального понятия смерти», хотя люди склонны «прятать от себя самих свое бытие к смерти». «Обыденное бытие к смерти есть как падающее постоянное бегство от нее» *[Там же: 248–253]*, уклонение от бытия к концу, которое и заполняет собою повседневность.

«Возможности ближайших будней» заполняют дни Пелагеи Прохоровны и других героев Решетникова. В сущности, они готовы к смерти, хотя не ждут ее и ищут «где лучше» (народное сознание иначе относится к смерти, нежели сознание интеллигента); по пути в столицу умирают многие герои романа, но только с уходом Пелагеи Прохоровны завершается роман. Смерть – это неизбывная и постоянная ещё-возможность, в которую, подгоняемая заботой, спешит вступить главная героиня. Роман написан для нее, она центр и ось всей конструкции в плане сюжета, образов, ценностной структуры авторского сознания. Это падение в смерть, ускоряющееся бытие к концу и осмысливает вихревое движение романного повествования, следующего по пятам за блужданиями героев. Нечто подобное мы отмечали в повести «Подлиповцы». Причем вначале движение героев «Где лучше?» прочитывается как центростремительное, а затем выявляется его центробежный смысл и итог: в конце первой части романа телеологический принцип, заданный «телосом» персонажей, словно окончательно вырывается наружу и создает «обращенную» модель организации частей. Центростремительность оборачивается единым и непреодолимым движением к центру, которым становится Петербург, намагничивающий своей энергией и волей все тянущиеся к нему песчинки людских воль. Забегая вперёд себя, свою последнюю возможность героиня, уже готовая к счастью совместной жизни со слесарем Петровым, обретает и исчерпывает в Петербурге. И потому ее уход обессмысливает путь всех прочих (за исключением женщины): им нечего больше искать и некуда стремиться.

Оно и понятно: достижение цели, наряду с неминуемым несоответствием ее, воображаемой, имеющемуся результату, исчерпывает движение и обрывает заботу жизни. Будущее настало – другого не будет, иного «лучшего» в осязаемых, мыслимых героями пределах нет. «Да вот же, – можем сказать мы, – есть и уже готово счастье с Петровым, зачем же было умирать на пороге?..» Но нет, эта логика жизни – не для Решетникова и его героев, «мещанского счастья» им не дано – воплощается лишь практика «кладбищества», используя выражения из обихода Н. Помяловского.

Закономерность финала пути Пелагеи Прохоровны просматривается и в другом аспекте. Петербург в ту пору был не просто столицей Российской империи и ее центром, парадоксально находящимся на окраине страны. Особость положения города в русской культуре, его антиномичность и нестабильность, его «нежизненность» наряду с притягательностью для провинции замечательно показаны в работах исследователей «петербургского текста». Напомним лишь некоторые выводы В.Н. Топорова: «Петербург – центр зла и преступления, где страдание превысило меру и необратимо отложилось в народном сознании; Петербург – бездна, “иное” царство, смерть, но Петербург и то место, где национальное самосознание и самопознание достигло того предела, за которым открываются новые горизонты жизни…» *[Топоров 1985: 260]*. «Знаком-клише» Петербурга ученый называл «формулу горе-безнадежности» – «дальше идти уже некуда», и это связано именно с его экс-центричным положением «на краю, у предела, над бездной», что и пробуждает как в личности, так и в культуре неведомые и неожиданные силы особого

свойства, когда сама смерть понимается «и как ее искупление, как достижение более высокого уровня духовности» *[Там же]*.

Топоров приводит данные, согласно которым Петербург с самого начала был городом, где смертность превышала рождаемость. Он жил и существовал только за счет приходивших из провинции – таких, как герои произведений Решетникова. Вся Россия снабжала город жизненными силами. В этом плане роман Решетникова – своего рода иллюстрация к положениям Топорова и авторов, которых он цитирует («"Можно сказать без преувеличения, что значительный процент этого люда … приходит только умирать в Петербург". Следовательно, и сам Петербург метафорически тоже может быть обозначен как фабрика смерти» *[Там же: 285]*). Но в том-то и заключалась парадоксальная двойственность Петербурга, что никто из приехавших или пришедших в него не желал покидать его по доброй воле, город «заражал» собою и уже не отпускал долее. Вот характерная сцена из романа Решетникова. Проведя бессонную ночь в душной переполненной избе, рано утром женщины отправляются наниматься на работу. Каждая из них скучает по родным местам, корит Петербург, где жить негде и нечем, но сам облик города постепенно завораживает и покоряет даже эти невежественные души, открытые красоте. Причем вначале они с завистью смотрят на большие дома, на верхние этажи, но сама зависть носит не социальный, не классовый характер: «И хорошо бы пожить в верхнем этаже: все бы тогда увидел и все бы сидел у окна и глядел на улицу» *[Решетников 1836–1948, IV: 167]*. Затем город окончательно затягивает их в себя: «И чем дальше они шли, тем больше им нравился Петербург; они не чувствовали устали, и каждой казались теперь противными родные места – деревни, села, города, каждой хотелось жить в Петербурге» *[Там же: 167]*.

Уже после многих испытаний, перенесенных Пелагеей Прохоровной в Петербурге, она встречает брата Панфила, и вот еще один парадокс восприятия города мастеровыми, живущими на барке, в состоянии вечного тяжелого труда-заботы, поглощающего всю их жизнь. « – Ты видел ли Питер-то? – спрашивает у брата Пелагея Прохоровна. – Вот те раз!.. Да я там везде выходил. Чудной этот город; не верю я, штобы тебе там худо было» *[Там же: 234]*. Но потом, во время общего разговора, «…начались общие сетования на мужицкую долю, на то, что мужику везде одинакова жизнь, и Питер, по ихнему мнению, еще, пожалуй, хуже, потому что редкий к концу лета не захворает чем-нибудь» *[Там же: 235]*.

Жизнь в этом городе чрезвычайно быстро изнашивает людей. Брат не сразу узнает Пелагею Прохоровну: «Пелагея-то была здоровая, красивая, а ты што?» *[Там же: 233]*. «– А ты, сестра, ноне больно худа сделалась. – Нездоровится мне што-то, братчик» *[Там же: 237]*. Прогрессирующее нездоровье и вводит ее в конечном счете в число тех несчастных «пришлых» людей, которые приходят «только умирать в Петербурге». Переселившись с братом с барки в наемную квартиру (комнату) и уже ощущая вновь подступающую болезнь, наблюдая за своими хозяевами и соседями с их «каторжной» жизнью, Пелагея Прохоровна печально задумывается: «Это ли жизнь? Неужто за Питером люди живут лучше?» *[Там же: 249]*. Впервые возникает здесь концепт «***за*** Питером» – для повзрослевшей героини мир не ограничивается Петербургом, но идти «***за*** Питер» она уже не стремится и не может, а оказавшись в рабочем районе, думает об ином, и к ее вдумчивому созерцанию окружающего подключается автор. «Так всё и наводит тоску, ни на что бы не смотрел, и все-таки среди этих людей нужно жить, нужно привыкать к этой жизни и жить их жизнью. И тут подумалось Пелагее Прохоровне: неужели же эту жизнь нельзя делать получше?» *[Там же: 249]*.

Жизнь самой Пелагеи Прохоровны отчетливо движется под уклон. Но, теряя последние жизненные силы и остатки прежде крепкого здоровья, героиня не просто набирается опыта – она мудреет, ибо в ней пробуждается сознание, понимание жизни. Именно в Петербурге, дальше которого идти уже некуда, чрезвычайно интенсифицируется процесс ее внутреннего развития, так что даже лицо Пелагеи Прохоровны, как отмечает повествователь, меняется и приобретает «сосредоточенно-осмысленное» выражение *[Там же: 203]*. Однако ценой этого развития и наконец обретаемого постоянства жизни становится, как мы помним, смерть Пелагеи Прохоровны.

Итак, семейно-бытовой роман, ярче всех представленный в «Горнорабочих» и «Глумовых», в романе Решетникова «Где лучше?» отчетливо трансформируется в роман «общественный»: именно эту тенденцию считал основополагающей для развития современной литературы М.Е. Салтыков-Щедрин. «Новый тип общественного романа, пропагандируемый Щедриным в 60-е и 70-е годы, – это тот роман, который показал бы общественно-политическую жизнь не только в ее семейно-бытовых и психологических проявлениях, но и непосредственно как широкую социальную арену, который рисовал бы картину жизни народных масс…», – писал А.С. Бушмин *[История русского романа, II: 362]*, выделяя три разновидности пропагандируемого писателем типа общественного романа, главная из которых – «народный роман».

Как показал наш анализ, «общественный роман» открывается как роман, по внутреннему существу своему экзистенциаль-

ный, и это неслучайно. Он создавался Решетниковым на материале некоего пограничья – «срединной», социально нейтральной и одновременно маргинальной зоны, помещающейся между первобытно-народным сознанием, не знающим других законов, кроме власти общего и целого, «мира», еще не сформировавшего сеть социально-морфологических связей, отношений, иерархий, и типами зарождающихся в крестьянской России социальных форм жизни и социального же сознания (пока еще на уровне инстинктивного чувства), которые первоначально отливались в формы-типы «сред», своей текучестью и подвижностью обещавшие образование более твердых и стабильных трудовых сообществ: пример подобного мы видим в рабочем сообществе друзей-пролетариев слесаря Петрова в финале романа «Где лучше?»; к нему же изо всех сил стремится героиня «Своего хлеба» Дарья, но создать его в пределах романного сюжета ей не удается. Эти сообщества и есть, по-видимому, идеальная для автора форма-среда существования рабочего человека. Даже в повести «Между людьми» он намечает образование подобного рода в том временном сообществе, что создается в подвале, занимаемом мастеровыми[24], где по недостатку средств селится герой и где он находит и приют, и сочувствие, и занятие, дающее, хоть и не всегда, кусок хлеба, но где он довольно скоро погибает от чахотки. Составляя социально-видовую сетку общественной структуры народонаселения страны, эти трудовые сообщества (коллективы) единственные способны дать ощутимую поддержку человеку, выбитому из прежней родовой общности и попавшему в условия варварской «парикмахерской» цивилизации, но ростки их в изображаемой Решетниковым жизни еще слишком слабы и призрачны, среда еще слишком плотно облекает и определяет индивидуальность, так что формирующаяся личность (как, например, Дарья Яковлева из романа «Свой хлеб», вставшая на путь самостоятельной, автономной от своей «среды» жизни) пробивается сквозь нее ценой потери здоровья, а нередко и жизни. Экзистенциальное в романах Решетникова поддерживает и укрепляет социальное, нередко оно камуфлируется социальным, но именно экзистенциальный слой сюжетики высвечивает общечеловеческое начало в маргинальных, нередко прямо асоциальных способах жизни его героев и позволяет увидеть в них, как и в самой

[24] Описание житья Кузьмина в этом подвале, где среди прочих помещались сапожник с женой и шапошный мастер, весьма напоминает картину «дна» в пьесе М. Горького; ориентация последнего на произведения Решетникова несомненна.

форме романа писателя, будущее, связанное с новым представлением об истине и красоте, с новой эстетикой разночинцев, за которой стоял XX век.

Чур, не просить, не жаловаться! Цыц!
Не хныкать –
для того ли разночинцы
Рассохлые топтали сапоги, чтоб я теперь их предал?
О. Мандельштам

6

То, что произошло с Пелагеей Прохоровной, происходит с любым из героев (героинь) Решетникова, ищущим, «где лучше», исчерпывающим свое «стремление “жить”» в «туда-к любой ценой». Не дойдя до цели – неведомой им лучшей жизни, погибают Пила и Сысойка; согласно замыслу автора, погибают либо пропадают без вести герои незаконченного романа «Глумовы» Прасковья Игнатьевна (первоначальная вариация Пелагеи Прохоровны) и все ее братья; в также незавершенном романе «Горнорабочие» умирает Токменцов, оставляя свою семью без всякой защиты; о смерти Кузьмина, героя автобиографической повести «Между людьми», сообщается в самом начале произведения. Всё происходит словно «по Хайдеггеру»: «Умирание основано со стороны своей онтологической возможности в заботе» *[Хайдеггер 1997: 252]*, забота гонит присутствие к смерти, и это неизбывно, хотя и имеет в романах Решетникова обязательную социальную аранжировку, и окрашивается трагической либо драматической тональностью. Смерти нет там, где нет заботы, где само присутствие не отделяет себя от мира и выражает словно бы чистую интенцию, чистое бытие – где нет и не может быть смысла, внеположенного самой этой жизни. Недаром один из выживших братьев-подлиповцев останавливает другого, призывая не думать и не произносить страшного вопроса «пошто», ибо он рождает ужас перед жизнью и буквально сокращает саму жизнь.

В «Очерках обозной жизни» (1867) автобиографический герой, неделю путешествовавший с обозными ямщиками от Екатеринбурга до Перми, к концу дороги делает чрезвычайно важное для понимания этой жизни наблюдение-вывод: «Я начинал привыкать к обозной жизни и вполне понял ямщиков. Они, с детства приученные к обозной жизни, так сказать, закалили себя к этому занятию: им не страшен был зной, мороз, не злил дождь, они привыкли к ним и только говорили, что летом ездить лучше, потому что можно идти без зипуна и без шапки, днем можно спать и без сапог, а зимой нужно кутаться в полушубок, да еще

сверх полушубка надо одевать азям (род зипуна), нужно часто греться, т. е. выпивать за свой счет водки. <…> У них даже сложилась совсем иная жизнь, жизнь обозная: в своих деревнях, селах они были только гостями и гостили много-много раза по четыре в году, да и тут им скучно было, тянуло на большую дорогу, где раздолье, хорошо поят, кормят, много приятелей, где только одна забота: благополучно доставить кладь и получить рублей пятнадцать денег. Они не интересовались ни политикой, не тревожили себя пустыми вопросами; вся их мозговая деятельность сосредоточивалась только на обозной жизни, а разговоры об урожаях и других насущных предметах были для них только препровождением времени. Дорогой, когда они шли, они больше молчали, но что они думали, того никто не знает, а вероятно, их мысли были одинаковы у всех» *[Решетников 1936–1948, II: 214–215]*.

Для ямщиков нет ни смерти, ни ужаса жизни, ибо нет самой заботы (она не заглядывает вперёд себя, исчерпываясь «здесь-бытием»), ибо они пребывают в чистом движении: присутствие растекается в бытие и по сути утрачивает себя. В известном смысле их состояние, определяемое одним существованием без сущности, без самости, идеально; в философском плане это и будет чистая экзистенция, а в литературно-художественном – эпичность, т. е. выражение жизни имманентно ей самой, вне любых оценок и посторонних смыслов. Недаром в повествовании Решетникова и Мамина-Сибиряка И.А. Дергачев видел ростки искусства Чехова *[Дергачев 2005: 34–35]*, у которого эпичность самой жизни обрела свой собственный голос и свою поступь, индифферентные к идеологическим критериям. Характерна в этом случае позиция автора, «внежизненную активность»[25] которой имитирует рассказчик-повествователь очерков: он совершенно отходит от морализаторства и дидактизма, не стремится ни поучать ямщиков, ни наставлять на «путь истинный» читателя, ни давать оценку случаям, свидетелем которых становится. Он смотрит на изображаемую жизнь, будучи не «сверху», не «над» ней и не «внутри» нее, а где-то рядом, в гармоническом соответствии, прислушиваясь-присматриваясь к ней, т. е. занимая очень близкую к идеальной бахтинской позицию эстетического созерцания или «свидетельствования».

[25] Ср. характеристику эпического автора: «Он находится внутри изображенного мира, но в то же время эстетически вненаходим по отношению к нему. Пребывая внутри ситуации, он воспевает героя, но он в то же время как трансцендентный изображенному имеет на мир и на героя *объективный, отрешенный от предубеждений, внежизненно активный взгляд*» *[Теория литературы 2004, II: 86]*.

Эпическая неторопливость жизни «как она есть» (чаемая цель реалистического мимесиса) – жизни «в себе», раскрывающей, тем не менее, свое движение перед заинтересованным, но не поучающим взглядом наблюдателя, возникает в повествовании Решетникова скорее не в романных жанрах, а именно в жанрах малой прозы – очерке, рассказе, иногда повести. Показательны финалы произведений указанного ряда. Большая их часть просто обрывается, исчерпав себя рассказом о некоем эпизоде или цепочке эпизодов из жизни персонажа, – как, например, в рассказе «Тетушка Опарина», где герой прожил некоторое время у Опариной, узнал ее покороче, а потом, наконец, съехал. Картина жизни здесь архитектонически завершена и не нуждается более ни в каком обрамлении – как в любом из романов или больших повестей, дописанных автором. Но есть иные типы финалов рассказов Решетникова – словно бы оборванных, в которых описываемые истории фабульно не завершены и могли бы быть продолжены. Чаще всего они носят скрыто дидактический характер и отсылают к судьбам многих – таких, как Пила и Сысойка, как Горюнов или Короваев, Пелагея Прохоровна или другая женщина из встреченных ею на пути. «Таких» так много, что описание любой конкретной судьбы можно оборвать на полуслове – остальное может договорить сам читатель, ибо таков общий порядок вещей. Отсюда и идет недосказанность финалов произведений Решетникова: «Что будет потом с Максей – не знаю и разрешать этот вопрос предоставляю другим» («Макся») *[Решетников 1936–1948, I: 278]*; «Что будет из Яшки после этого наказания и куда он потом попадет – решать считаю излишним» («Яшка») *[Там же, IV: 394]*; «На этом я и останавливаю рассказ до другого раза» («Внучкин») *[Там же, III: 312]* и т. д. Дальнейшее неинтересно, ибо типологично, обще, коллективно, ибо укладывается в логику жизни обездоленных (или таких преуспевающих дельцов, каков Внучкин). Хотя возможен и другой вариант толкования этих финалов Решетникова, срабатывающий по принципу «дополнительности»: они содержат авторское переживание горечи жизни, которой не избыть и не выразить, о том, что будет «потом», нельзя говорить до конца и «всю правду», ибо это – табу, это то, о чем молчание говорит больше слов.

Наряду с тем обращают на себя внимание финалы ряда произведений писателя, которые содержат в себе своего рода незавершенную завершенность. Событийно произведения завершены, о героях сказано все, по крайней мере, все самое главное, и добавить уже нечего: далее будет все то же самое, причем никаких особых трагедий или драм тут, в отличие от предыдущего типа финалов, как раз не предполагается и не подразумевается. Но финал демонстрирует общую продолжаемость жизни, которая

больше отдельного человека и его частной судьбы, он невольно размыкает существование в бытие, и это происходит самым незаметным образом, на примере жизни персонажей, казалось бы, совершенно никуда не «разомкнутых» и остающихся в своей привычной повседневности. Этот тип финалов и «держит» эпичность письма Решетникова, он дает ощущение некоей эмоциональной двойственности, связанной с особым чувством времени, производным от обозначенной выше «эстетически вненаходимой» позиции автора. Время длится, и события, размещенные в нем, продолжают быть, несмотря на их сюжетный конец; нарратив остановился на данной точке, но это ничего не значит, по сути, это случайно, хотя сама случайность конца обусловлена тем, что составляет сущностность жизни и в чем мы иногда «зависаем», прислушиваясь к пребывающему в себе настоящему, которое никогда не истрачивает себя в прошедшее. Время пребывает в себе, но через нас, и мы, наше чувство, а в данном случае письмо, становится медиатором и накопителем этого чувства-времени, своеобразной фабулы времени, которая и обнаруживает свое главенство в повествовании.

Вот эти финалы некоторых произведений Решетникова:

«А так как крестьяне ничего не давали священникам, священники часто менялись, а начальство ничего не могло сделать с крестьянами, то приход перевели в другое село; церковь недолго стояла; она сгорела от молнии…» («Никола Знаменский») *[Там же, I: 123]*.

«Егор Иваныч ходил по городу уже в рясе и в очках.

Жена его долго смеялась над очками, но потом привыкла к физиономии Егора Иваныча, который очень важничал в своем наряде.

– Вот, Надя, я и священник.

Жена говорила только: “да”» («Ставленник») *[Там же: 242]*.

«А Работкин все служит. Он получил чин и женился на дочери какого-то отставного чиновника, который хотя за дочерью не дал денег, но может выхлопотать Работкину хорошую должность» («Кумушка Мирониха») *[Там же, II: 236]*.

Если разобраться, оба типа финалов – «дидактический» и «эпический» – выражают примерно один смысл: повествователь рассказывает основное из жизни героев, а потом произвольно останавливает течение рассказа, ибо остановить его можно в любом месте, это не так уж важно. Авторский произвол и случайностность мотивировки этого произвола – вот что обращает на себя внимание. В первом случае автор еще пытается «промотивировать» свое нежелание продолжить рассказ, во втором же он не делает и этого. Отсутствие в тексте сюжетной или повествовательной мотивировки – признак исподволь формирующейся

нереалистической манеры письма. Решетникова в нереализме заподозрить трудно (хотя в его манере налицо черты натурализма, а натурализм типологически и генетически не так уж далек от модернизма), однако приведенные у нас концовки весьма схожи с чеховскими, ср., например: «А минут через десять он уже сидел за столом и работал и уже не думал о Кузьминках» («У знакомых») *[Чехов 1974–1983, X: 23]*; «Провожая их на вокзале, Иван Петрович, когда трогается поезд, утирает слезы и кричит:

– Прощайте пожалуйста!

И машет платком» («Иоыч») *[Там же: 41]*; «Через месяц был назначен новый викарный архиерей, а о преосвященном Петре уже никто не вспоминал. А потом и совсем забыли. И только старуха, мать покойного… И ей в самом деле не верили» («Архиерей»)[26] *[Там же: 201]*; «И эта новая песня так понравилась в городе, что Ротшильда приглашают к себе наперерыв купцы и чиновники и заставляют играть ее по десяти раз» («Скрипка Ротшильда») *[Там же, VIII: 305]*.

Конечно, у Чехова, особенно в его зрелом творчестве, таких финалов гораздо больше, но важно, что они проскальзывают у Решетникова. Их объединяет принципиальная незавершенность действия, не какого-то конкретного, а действия «длиной в жизнь», которое имеет тенденцию длиться бесконечно – подобно экзистенции обозных ямщиков, которые «всегда» идут за своими возами. Это дление растягивает настоящий момент описываемого события как мыльный пузырь, в котором начинает сиять и играть всеми цветами амальгама жизни; сам же момент длящегося события – иллюзия бесконечности неуходящей жизни – чисто грамматически создается за счет особой формы глагольного времени: либо настоящего, либо, чаще, прошедшего несовершенного вида («прошедшего повествовательного»). Это глагольное время, определяющее особый тип повествования, Ж. Женетт называл итеративом, оно позволяет «излагать один-единственный раз (или скорее: за один-единственный раз) то, что произошло *n* раз», говорить «о том, что происходило в Комбре (речь идет о романах Пруста. – *Е.С.*) регулярно, по неизменному обычаю, каждый день, или каждое воскресенье, или каждую субботу, и т. д.» *[Женетт 1998, II: 143, 145]*.

Постоянство и неизбывность никуда не уходящей жизни в пребывающем «всегда» времени и есть, на наш взгляд, ощущение эпичности, нечто вроде эпической модальности художественного

[26] Возможность сопоставления текстов Решетникова о священниках с «Архиереем» Чехова – тема отдельного исследования.

сознания, которая в литературе Нового времени в «чистом» виде обнаруживает себя, повторяем, лишь в искусстве художников начала XX в., когда эпическая неторопливость повествования и самой жизни уходит, утрачивается в так называемый реальной действительности. Поэтому не Л. Толстого, а Чехова поставили мы в параллель к Решетникову. Талант писателя формировался в сложной исторической ситуации, Россия 1860-х гг. не располагала к художеству как таковому. Хотя, если вдуматься, в ином социально-историческом и политическом контексте Решетников с темой и образами «подлиповцев» мог бы и вообще не «пробиться» к публике – без поддержки и одобрения со стороны влиятельных журналов и журналистов этот выходец из далекой пермской провинции был беспомощен. Путь художника не был пройден им до конца, некрасовские слова «слишком рано твой ударил час» могут быть отнесены к подавляющему числу писателей-разночинцев того времени. Однако то, что Решетников сделал, в том числе и в жанровом отношении, значительно и вполне достойно большой всероссийской литературы, критериями которой мы оцениваем литераторов регионов.

ЛИТЕРАТУРА

Аверкиев Дм. По поводу самопризнаний двух петербуржцев // Эпоха, 1864. № 11. С. 1–17.

[Авсеенко В.Г.] Сочинения Ф. Решетникова // Заря. 1869. № 9. С. 191–206.

[Авсеенко В.Г.] Реальная беллетристика // Русский вестник, 1875. № 4. С. 671–704.

Бахтин М.М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 392–427.

Бердяев Н.А. Душа России // Русская идея / Сост. и автор вступ. статьи М.А. Маслин. М., 1992.

Дергачев И.А. Д.Н. Мамин-Сибиряк в русском литературном процессе 1870–1890-х годов. Новосибирск, 2005.

Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике выразительности. В 2 т. М., 1998.

История русского романа. В 2 т. М.; Л., 1964.

Каменецкая Т.Я. Сюжетная организация повести Ф.М. Решетникова «Подлиповцы» в субъектно-объектном аспекте повествования // Литература Урала: история и современность. Сб. статей. Екатеринбург, 2006. С. 219–225.

Кассирер Э. Философия символических форм. В 3 т. Т. 2. Мифологическое мышление. М.; СПб., 2002.

[Михайловский Н.К.] Ф. М. Решетников. Подлиповцы. СПб., 1880. Ф.М. Решетников. Глумовы, роман. СПб., 1880 // Отечественные записки, 1880. № 3. С. 94–98.

Недзвецкий В.А. Русский социально-универсальный роман XIX века: Становление и жанровая эволюция. М., 1997.

Некрасов Н.А. Стихотворения и поэмы. М., 1980.

Новокрещенных Н.Н. Воспоминания о Ф.М. Решетникове // Екатеринбургская неделя, 1891. № 11, 17 марта. С. 245–246.

Новокрещенных Н.Н. Воспоминания о Ф.М. Решетникове // Пермский край, 1901. № 54, 9 марта; № 55, 10 марта.

Решетников Ф.М. Полн. собр. соч. В 6 т. / Под ред. И.И. Векслера. Свердловск, 1936–1948.

Русская повесть XIX века: История и проблематика жанра / Под ред. Б.С. Мейлаха. Л., 1973.

Рымарь Н.Т. Поэтика романа. Куйбышев, 1990.

Скабичевский А.М. История новейшей русской литературы 1848–1908 гг. 7-е изд., испр. и доп. СПб., 1909.

Созина Е.К. Сознание и письмо в русской литературе. Екатеринбург, 2001.

Созина Е.К. О некоторых странностях языковой политики Человека из подполья // «Странная» поэзия и «странная» проза: Филол. сб., посвящ. 100-летию со дня рождения Н.А. Заболоцкого. М., 2003. С. 195–217.

Тайлор Э.Б. Первобытная культура. М., 1989.

Теория литературы: Уч. пособие. В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2004.

Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.

Успенский Г.И. Федор Михайлович Решетников (Биографический очерк) // Сочинения Ф.М. Решетникова. М.: Изд. К.Т. Солдатенкова, 1874.

Утин Е. Задача новейшей литературы // Вестник Европы, 1869. № 12.

Флоренский П.А., свящ. Избранные труды по искусству. М., 1996.

Хайдеггер М. Исток художественного творения // *Хайдеггер М.* Работы и размышления разных лет / Сост., пер., вступ. статья, прим. А.В. Михайлова. М., 1993.

Хайдеггер М. Бытие и время / Пер. В.В. Бибихина. М., 1997.

Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем. В 30 т. М., 1974–1983.

Чуйко В. Беллетрист-самородок (По поводу нового издания сочинений Ф.М. Решетникова) // Наблюдатель, 1890. № 8. С. 45–68.

Шелгунов Н. Народный реализм в литературе // Дело, 1871. № 5. С. 1–45 (вторая пагинация).

Щедрин Н. (Салтыков М.Е.). Полн. собр. соч. М., 1937.

3.3. Жанровые модификации романа в творчестве Д.Н. Мамина-Сибиряка
(Л.М. Митрофанова)

> Для меня лично писать романы – прямой убыток, но что будешь делать, если у человека такое уж «влечение – род недуга».
>
> *Д.Н. Мамин-Сибиряк*

Большинство литературоведческих исследований, посвященных творчеству Д.Н. Мамина-Сибиряка, как правило, начинается с упоминания масштабности – и в количественном, и в качественном отношениях – оставленного им художественного наследия: «Автор пятнадцати романов, более пятисот повестей, рассказов, очерков, интересный публицист со своей темой и голосом … в лице Мамина русская литература имеет незаурядного художника, обладающего сильным талантом» *[Дергачев 2005: 3]*. Среди созданного уральским писателем, на первый взгляд, в

«равных категориях» находится и романное творчество, и малая проза: за Маминым не закрепилось амплуа «романиста» или «очеркиста», а число «более пятисот» в данном контексте не может казаться предпочтительнее числа «пятнадцати». Время творческой активности Мамина-Сибиряка приходится на период, в целом кризисный для романного жанра. Ушло в прошлое поколение романистов 1860–1870-х годов (Тургенев, Гончаров, Достоевский и др.), и к концу столетия его сменила генерация «рассказчиков» – Чехов, Бунин, Куприн, Горький. Формально – в силу возрастных особенностей, а также творческих предпочтений и личностных симпатий – Мамин-Сибиряк принадлежал именно к этому поколению мастеров малой прозы. Однако «влечение» к роману – «род недуга», несмотря на обилие сложностей, связанных с их появлением на свет и последующей публикацией, оставалось устойчивым и в 1880-е, и в 1890-е гг. Лишь в начале XX столетия в одном из писем Мамин подведет своего рода черту: «Как-то даже странно вспомнить, что я когда-то написал “Приваловские миллионы”, “Хлеб” и другие романы… Наступили вообще какие-то короткие времена… Нужно появление нового Толстого или Достоевского, чтобы заставить публику читать трехэтажные романы» *[цит. по: Дергачев 1981, 281]*. Однако в связи со сказанным возникает закономерный вопрос: в каком отношении в творческой лаборатории и художественном мире уральского писателя находятся его малая проза и романистика? Бесценным источником для исследователя в поисках ответа на этот вопрос становятся и «Автобиографическая заметка», и «Записные книжки» Мамина-Сибиряка, но в большей степени – его многочисленные письма.

Вспомним в связи с этим высказывание М.М. Бахтина о том, что «гораздо интереснее и последовательнее те нормативные определения романа, которые даются самими романистами, выдвигающими определенную романную разновидность. <…> Такие высказывания, не пытающиеся обнять все разновидности романа в эклектическом определении, сами зато участвуют в живом становлении романа как жанра» *[Бахтин 1975: 453]*. В отношении же определений, даваемых романистом Маминым-Сибиряком, следует отметить две особенности. Во-первых, он достаточно вольно обращается с традиционной жанровой терминологией – например, часто называет собственные романы *«большими очерками»* или *«громадными статьями» [Боголюбов 1948: 314]*. Во-вторых, еще одна особенность подобного рода авторецепции – ироничность, являющаяся в целом характерной приметой идиостиля писателя. *«Агроматный роман», «агроматнейющий роман», «великая улита»* – так, например, он называет в письмах к В.А. Гольцеву роман «Три конца», считая, впрочем,

«странным» само определение «роман» в отношении задуманной им, автором, «бытовой хроники» *[Боголюбов 1949: 346]*. Следует подчеркнуть, что Мамин-Сибиряк осознает необычность, странность и как следствие – некоторую ущербность создаваемых им «больших вещей», находя, впрочем, и контраргумент такого рода ситуации: «Я знаю сам, что большие вещи мне удаются меньше, чем маленькие, но пишу *протяженно-сложенные летописи* (здесь и далее в цитатах курсив мой. – *Л.М.*) только потому, чтобы не разбивать на осколки целую тему. Жаль ломать то, что в жизни связано органически» *[Там же: 348]*.

Итак, уральская действительность с ее «злобами» и «проклятыми вопросами» осмысляется Маминым-Сибиряком как «целая темища», требующая и соответствующего воплощения – в форме «агроматных романов» и «протяженно-сложенных летописей». Осознание масштабности уральской темы приводит к тому, что вполне сложившиеся и завершенные романные полотна, например «Горное гнездо», самим автором оцениваются только как *«введение»* к другому роману, как *«страничка из Уральской летописи»,* как *«очерки из жизни «горного гнезда»* и уже совсем кратко – *«очерки “горного гнезда”»*.

Следствием подобной жизненной и творческой коллизии становится ироническое и даже несколько пренебрежительное отношение художника к «маленьким рассказикам», а также желание непременно «угнаться за темой»: «Из-за этой работы (речь идет о романе «Три конца». – *Л.М.*) буду писать *маленькие рассказики* для «Новостей» и *мелких газеток*» *[Там же: 345]*. Тезис М.М. Бахтина о том, что «роман … плохо уживается с другими жанрами» *[Бахтин 1975: 449]* несправедлив по отношению к Мамину-романисту: в его романные полотна, как правило, входят предшествующие им рассказы и очерки, переосмысленные и переакцентированные. В результате очерковость становится важнейшей приметой идиостиля писателя. Творческая история большинства романов Мамина-Сибиряка свидетельствует об определенной *технологии* писательского труда, отражающей взаимодействие крупных и малых жанровых форм и состоящей из следующих этапов: первоначальное накопление материала; определение основной проблематики произведения; разработка отдельных картин, этюдов и эскизов к нему; составление начальных редакций целого произведения; окончательное оформление последней редакции.

Такого рода этапы творческой истории выделил Е.А. Боголюбов, имея в виду последний уральский роман Мамина-Сибиряка «Хлеб» *[см.: Боголюбов 1950: 349]*. Однако эта схема верна в отношении творческой истории практически всех уральских романов писателя.

Отдельного разговора заслуживает проблема *типологии* многочисленных романов Мамина-Сибиряка. Выработанное многолетней практикой маминоведения деление их на *уральские романы* и *романы об интеллигенции* сегодня может быть дополнено. С точки зрения факторов *среды* и *времени,* чрезвычайно важных в творческой биографии «уральского петербуржца» (или «петербургского уральца»?) Д.Н. Мамина, а также сформировавшихся в русской культуре регионально-локальных сверхтекстов, считаем возможным выделить в его романистике два цикла: *урало-сибирский* и *петербургский.* Однако особого внимания заслуживает вопрос о «границе» между Уралом и Сибирью, актуальный в отношении первого цикла и в целом связанный с «сибирской темой» в творчестве писателя. Вершинами этого цикла становятся обрамляющие его «Приваловские миллионы» и «Хлеб», а лучшим петербургским романом, являющимся органичной частью петербургского текста русской литературы, следует назвать роман «Черты из жизни Пепко». Весьма продуктивной в применении к романам Мамина-Сибиряка становится также типология, предложенная в свое время А. Прието. С его точки зрения, объективная структура, которую автор-романист воспринимает и которой он противостоит, может быть а) социальной группой, чисто внешней реальностью или б) самим отчужденным романистом, поскольку он является частью общества, его обязательным членом *[Прието 1983: 373].* Это и позволило Прието разделить все романы на две большие категории, несмотря на их взаимосвязанность: а) *закрытый роман,* где преобладает внутренний мир человека и где автор противостоит самому себе как объективной структуре; б) *открытый роман,* где преобладает социальное и где автор находится в постоянном конфликте с социальной действительностью, которую он стремится изменить. С обозначенной точки зрения так называемые романы об интеллигенции, в основном относящиеся к петербургскому циклу, можно классифицировать и как романы преимущественно закрытого типа. Уральские же романы, романы урало-сибирского цикла, – это романы открытого типа. Промежуточное положение во всех предложенных классификациях занимает роман «Без названия»: это роман о русской («расейской», а точнее – московской) интеллигенции, склонной к рефлексии и вместе с тем социально активной, стремящейся, вслед за Ермаком, по-своему «покорить» зауральские просторы.

Данное исследование не претендует на глобальные обобщения относительно всего романного наследия Д.Н. Мамина-Сибиряка. Наша задача – предложить новую интерпретацию жанровых и временных форм вершинных романов художника как от-

крытого («Приваловские миллионы» и «Хлеб»), так и закрытого («Черты из жизни Пепко») типов. Романы «Приваловские миллионы» и «Хлеб», как мы отметили выше, начинают и завершают уральский цикл романов, причем первый обладает мощной проспективной функцией относительно всего урало-сибирского цикла, а второй является его итогом и в содержательном, и в жанрово-стилевом отношениях. Роман «Черты из жизни Пепко», в свою очередь, – философская и художественная квинтэссенция петербургского цикла романов Д.Н. Мамина-Сибиряка.

Социальное мифотворчество и «ирония судьбы» в романе «Приваловские миллионы»

Всякий роман является выражением своей эпохи.

А. Прието

Роман «Приваловские миллионы», завершенный Д.Н. Маминым-Сибиряком 2 сентября 1883 г., имеет богатую, продолжением в девять лет, творческую историю. Идея написать трилогию о главных эпохах уральской жизни с подчеркнуто эпическим названием – «Каменный пояс» – материализуется под пером художника лишь в виде третьей части: романа «о последнем представителе некогда сильного рода, прошедшего и взлет, и падение» *[Дергачев 1981: 73].* В «Приваловских миллионах» Мамин-Сибиряк подходит очень близко к современной ему уральской действительности, переживающей годы бурного развития русского капитализма. Писатель касается преимущественно жизни уральских центров – Екатеринбурга, Ирбита. Со страниц этого романа на нас смотрит городской Урал, жители которого «редко “геройствуют” или “злодействуют”, чаще мелко или крупно мошенничают, а то и просто живут серенькой обывательской жизнью, по рецепту “день да ночь – сутки прочь”» *[Чекин 1913: 25].* Чрезвычайно важной является характеристика городской жизни устами самого писателя. Так, еще в 1875 г. в письме к отцу он пишет: «Издали городская толпа интересна, но вмешиваться в нее не стоит. Единственный двигатель здесь – деньги, деньги и деньги… Волки в овечьей шкуре и хитрые, как змеи, наводняющие нашу землю – они жители теперешних городов, сделавшихся каждый в своем роде Вавилоном» *[цит. по: Удинцев 1936: 25].* А в 1876 г. Мамин эту же мысль выражает предельно кратко: «Города – мираж» *[Там же].*

Роман «Приваловские миллионы» буквально «пронизан» смехом в самых разных его проявлениях. И это не случайно: комическое имеет своей сферой социальное, обращено к различным общественным ролям индивида, в которых внешнее доминирует над внутренним, индивидуальным. С точки зрения Л.А. Спиридоновой, смех, «как правило, расцветает в переходные эпохи, когда одна общественная формация сменяется другой и происходит глобальная переоценка духовных и моральных ценностей. В такие периоды выявляется относительность того, что казалось прочным и незыблемым…» *[Спиридонова 1999: 5]*. К переходной эпохе принадлежит уральская проза Д.Н. Мамина-Сибиряка 1880-х гг.: это было время, когда именно здесь, в богатейшем промышленном крае, в сказочно быстрые сроки был запущен маховик новых буржуазных отношений.

В советский период было сказано достаточно много об «обличительной функции сатиры» у Мамина-Сибиряка *[Боголюбов 1953; Дмитрий Наркисович... 1953]*. В окончательном варианте романа, с которым сегодня имеет дело читатель, автор лишь в исключительных случаях выступает в качестве «бичующего сатирика» и «обличителя» и, как правило, выражает иную – ироническую – эмоциональность. В контексте осмысления иронии как концептуальной категории весьма продуктивным представляется введение понятий «социальное мифотворчество» и «карнавализация сознания», что заставило нас обратиться к классификациям, предложенным такими исследователями природы комического, как В.Я. Пропп (1976), А.З. Вулис (1965), В.З. Санников (1999).

Приведем пример. Гоголевский прием уподобления человека животному – один из любимых Маминым в романе: «Приехал человек из Петербурга, – да он и смотреть-то на ваших невест не хочет! Этакого осетра женить…» *[Мамин-Сибиряк 1954–1960, II: 9]* – г. Заплатин о приезде Привалова; «Этакого осетра в жильцы себе заполучила… Да ведь пожить рядом с ним, с миллионером… Фу, черт возьми, какая, однако, выходит канальская штука!» *[Там же: 64]* – он же о переезде Привалова в домик к Заплатиным.

Сравнение Сергея Привалова с осетром в данном контексте направлено не на подчеркивание недостатков главного героя, а на придание комизма всей ситуации вокруг «миллионера», на подчеркивание его значимости в глазах узловских провинциалов. Это скорее комическое преувеличение, а точнее, одна из его форм – гипербола. Ассоциативный ряд, возникающий в сознании читателя, прозрачен: осетр – одна из «породистых» и благороднейших рыб, так сказать, рыба «голубых кровей», и что наиболее существенно – это рыба, которую следует непременно съесть! За этой гиперболой стоит авторская ирония, направленная не на Привалова, а на суетящегося вокруг чужих миллионов Заплатина, на весь узловский «бомонд», «раздувающий» образ миллионера до невероятных размеров. У Мамина-Сибиряка миллионер не мнимый (как «ревизор» Хлестаков у Гоголя), однако его реальный облик (важнейшая черта – слабохарактерность) и образ жизни (рублевый номер в гостинице и пр.) не соответствуют всему, что так старательно выстраивается вокруг его имени. Вот здесь мы и сталкиваемся с непременным условием комического – несоответствием мнимого и истинного положения дел.

Рассмотренный пример отражает особый феномен, ставший художественной реальностью «Приваловских миллионов», – социальное мифотворчество. Социальное мифотворчество можно рассматривать как реестр социальных иллюзий, сознательно распространяемых в обществе для достижения тех или иных целей, как средство консолидации традиционного общества. Именно социальное мифотворчество является в романе Мамина основным объектом авторской иронии, а г. Заплатин, как и большинство героев романа, служит лишь его носителем, своеобразным «рупором».

Социальное мифотворчество, мифы-идиллии и мифы-кошмары – это характерное явление культуры XX в., однако прежде всего это феномен русского национального сознания и бытия, нашедший свое художественное воплощение во многих произведениях классической литературы (в «Ревизоре» и «Мертвых душах» Н.В. Гоголя, пушкинском «Борисе Годунове» и др.). В «Приваловских миллионах» социальное мифотворчество явилось своеобразным «продуктом» социального хронотопа. Сосуществующий одновременно с физическим и духовным «время-пространствами» социальный хронотоп является все же ведущим в этом произведении в силу специфики его содержания – преобладания социальной проблематики. Большинство персонажей – и так называемые положительные (Бахаревы), и отрицательные (Ляховские, Половодовы, семейные пары Веревкиных и Заплатиных) – принимают участие в создании мифа о «миллионщике», точнее, двух мифов.

Первый миф по сути своей относится к разряду утопических. Для старика Бахарева Сергей Привалов как индивидуальность не существует, он – лишь часть приваловского рода, носитель Имени, определенных устоев и традиций, сколь пагубными бы на самом деле они ни были. И Василий Назарыч готов простить Привалову все, кроме одного: измены родовому, «клановому» сознанию. Эту мысль замечательно точно передает Надежда Бахарева: «Теперь он действительно очень недоволен Приваловым,

но это еще ничего не значит. Привалов все-таки остается Приваловым (курсивы автора. – *Л.М.*) <…> …чтобы Привалов ни сделал, отец всегда простит ему все, и не только простит, но последнюю рубашку с себя снимет, чтобы поднять его. Это слепая привязанность к фамилии, какое-то благоговение пред именем… Логика здесь бессильна, а человек поступает так, а не иначе потому, что так нужно» *[Там же: 212]*. Старшему Бахареву психологически неуютно в разорванном и расколотом современном мире, и он интуитивно тянется к нерасчлененному мироощущению. Именно миф освящает его существование, придавая смысл и надежду.

Старик Бахарев персонифицирует одно из социально-этических течений эпохи, отображенной в романе, – этику клана, или кровного родства, имеющую, однако, весьма широкую парадигму и, по сути, восходящую к допетровской эпохе, к раннему русскому средневековью. В фундаментальном исследовании «The Russian Religious Mind» об этике кланового, или родового, сознания древнерусского человека размышлял Г.П. Федотов, взяв в качестве примера классическое «Слово о полку Игореве» *[см.: Федотов 1993]*. Итак, в типичной для Мамина-Сибиряка манере современная жизнь изображена в ее связях с предшествующими эпохами, вот почему в романе показан не один Сергей Привалов, а целое «гнездо», или «династия», Приваловых. Бахаревский сюжет реализует, таким образом, миф-идиллию, сопряженный с поиском благостной и спасительной утопии (мифологема – «единственный наследник»).

Второй миф о Привалове – миф о «миллионщике» – порождение этого другого, нового, социально-этического течения эпохи стремительного развития русского капитализма, суть которого – в культивировании «желтого дьявола» любыми способами, вплоть до полного отпадения от родового сознания и забвения собственного имени. Данный сюжет тяготеет к разряду мифов-кошмаров, связанных с тематикой катастрофы и злой участи (мифологемы: «миллионщик», «заговор», «персонификация пагубной силы»). Для узловского «бомонда», объединившегося в «заговоре» против «миллионщика», последний, таким образом, выступает в качестве жертвы.

Применительно к «Приваловским миллионам» следует говорить как о внутреннем двойничестве, так и о наличии в художественной структуре романа героев-близнецов. По мнению Е.М. Мелетинского, подобное раздвоение на серьезного культурного героя и его демонически-комический негативный вариант в религиозном плане соответствует этическому дуализму, а в поэтическом – дифференциации героического и комического *[Мелетинский 1995: 38–39]*. В классической форме трикстер –

«близнец» культурного героя, отчетливо ему противопоставленный не как бессознательное начало сознательному, а больше как глупый, наивный и злокозненный, деструктивный умному и созидательному. Архетипическая фигура мифологического плута-озорника собирает воедино целый набор отклонений от нормы, ее перевертывания, осмеяния (может быть, в порядке «отдушины»), и эта фигура архаического «шута» мыслится только в соотношении с нормой. Н.Т. Рымарь определял двойничество как одну из «самых ярких романных форм разработки образа героя» *[Рымарь 1990: 98]*. Под обозначенным углом зрения посмотрим на пару героев-братьев Сергей Привалов – Тит Привалов. Тема «жизнь – карнавал» (о которой речь пойдет ниже) начинает звучать в романе особенно сильно именно с появлением еще одного владельца Шатровских заводов, причем здесь она получает свое предельное, материальное выражение: Тит Привалов оказывается не кем иным, как актером ярмарочной труппы, внешне, однако, больше походившим «на лакея из плохого ресторана»:

«– Ну, батенька, можно сказать, что вы прошли хорошую школу… – говорил задумчиво Веревкин. – Что бы вам явиться к нам полгодом раньше?… А вы какие роли играли в театре?

– Неодинаково, больше прислугу и в водевилях.

– Так-с… гм. Действительно, вышел водевиль: сам черт ничего не разберет!..» *[Мамин-Сибиряк 1954–1960, II: 411]*.

Младший наследник миллионного состояния (обратим внимание на ироническое обращение к нему Nicolas Веревкина – «батенька», абсолютно не допустимое в отношении Сергея Привалова) играет в театре прислугу и не имеет даже своего платья! И он же – авантюрист и новый герой узловского дня, этакий забавный Titus, говорящий по-французски с настоящим парижским прононсом и бесконечно сыплющий самыми пикантными остротами, каламбурами, рассказами и анекдотами из своей заграничной жизни… Titus Привалов – в отличие от своего старшего братца Сергея, узловского экс-героя – безусловно, свой, понятный и желанный, персонификация самых заветных чаяний узловских обывателей: «– Да, да… Что мы живем здесь, в этой трущобе, – говорила Хиония Алексеевна, покачивая головой. – Так и умрешь, ничего не видавши. Ах, Париж, Париж… Вот куда я желала бы попасть!.. И Александр Павлыч то же самое говорит, что не умрет спокойно, если не побывает в Париже» *[Там же: 412]*.

Однако комичным является уже первое упоминание Тита Привалова на страницах романа, представляющее собой классический алогизм: «Знаете, я слышала, что этого несчастного мальчика, Тита Привалова, отправили куда-то в Швейцарию и

сбросили в пропасть. Как вы думаете, чьих рук это дельце?» *[Там же: 102]*.

Особого разговора требует имя этого персонажа. Интересно отметить, что подобным образом, например, именует своего главного героя А.И. Герцен в повести «Aphorismata». Е.К. Созина, обращаясь к мифологическим истокам герценовской мистификации в этом произведении, указывает на значимую здесь антропонимию [*см.: Созина 2001*]. Мифологический код, содержащийся в имени героя, подчеркивает концепцию хаоса, доминирующую в «Приваловских миллионах». Кроме того, упоминание Швейцарии, откуда бежал нищий миллионер Тит Привалов, вызывает аллюзию относительно другого покинувшего эту страну нищего наследника, да к тому же «идиота» Льва Мышкина. Так поддерживается и усиливается идея безумия как хаоса, созидающего жизнь.

Реализацию социального мифотворчества в «Приваловских миллионах» интересно рассмотреть и в контексте одного из главных концептов всякого коллективного, массового, народного, национального мироощущения, пронизывающего культуру и выраженного в противопоставлении «свои» – «чужие». Если для Бахаревых Привалов «свой», то для узловского «бомонда» он, безусловно, «чужой» (ср.: Привалов – «привалил», «свалился на голову», и еще: «счастье привалило» – последняя сема особенно важна для «бомонда», жаждущего, так сказать, навариться на чужих миллионах). В романе актуализируется одно из древнейших значений слова чужой, указующее на его концептуальный состав – «не имеющий, не знающий своего рода»: чуж-чуженин, чужень – «одинокий сирота» (см. у В.И. Даля). Однако следует оговориться: и для Василия Назарыча Привалов становится «чужим» в момент отказа от родовой, династийной предначертанности – заводского дела:

«Бахарев какими-то мутными глазами посмотрел на Привалова, пощупал свой лоб и улыбнулся нехорошей улыбкой.

– Торговать мукой… Му-кой!.. Привалов будет торговать мукой… Василий Бахарев купит у Сергея Привалова мешок муки…» *[Мамин-Сибиряк 1954–1960, II: 94]*.

Важной представляется и взаимосвязь концепта «чужой» с концептом «чудо»: для узловских обывателей приехавший из далекого Петербурга Сергей Привалов чудной, чужой, чужий, т. е. «странный, необычный».

Суммируя сказанное, подчеркнем, что для основной массы героев имя «Привалов» есть имя-функция, это синтез конкретного «предмета» (Сергей Привалов) и архетипов «Наследник»-Благодетель – или «Миллионщик»-Жертва, «козел отпущения». Последний архетип кристаллизуется в романе в конкретный метонимический образ – «приваловские миллионы», состоящий из объекта и отношения к нему общества (в данном случае узловского «бомонда»). Этот образ-название несет мощную проспективную функцию, ибо является своеобразной «лакмусовой бумагой», способом выявления внутреннего кредо героев, основным критерием для их классификации. Он также играет роль семантико-тематической интеграции текста, становится одним из способов воплощения основной социально-художественной идеи произведения. «Приваловские миллионы», таким образом, – это образ-лейтмотив, образ-«фаворит», образ-«звезда», образ-«острие». Данный метонимический образ – одна из реализаций цельного художественного образа, организующего всю структуру произведения, – образа Капитализма. О капитализме как цельном образе романной структуры писал в свое время И.А. Дергачев: «В “Приваловских миллионах” герои погружены в жизнь, где абсолютно господствуют буржуазные отношения, проявляющиеся во всех сторонах действительности, в содержании многих характеров» *[Дергачев 1992: 60]*. Вероятно, Мамин-Сибиряк как истинный художник интуитивно ощутил огромный образно-смысловой потенциал именно этого названия своего будущего романа, отказавшись от первоначального, выражающего «бахаревский» – архаичный в контексте новой эпохи – социально-этический смысл: «Последний из Приваловых».

По сути, романный сюжет реализует общую схему психологических основ мифологического сознания и поведения:

1. Формирование индивидуального (Хина, Заплатин, Агриппина Филипьевна, Половодов, Ляховский, Оскар Филипыч и др.) и коллективного (весь узловский «бомонд») мифологического сознания, эмоционально-чувственный аспект.

Иррациональная стадия. Ситуационные аффекты и эмоции (возникновение непонятного события – приезд Сергея Привалова; появление символа – «приваловские миллионы»; начало коллективных обсуждений – городские толки и сплетни). Эмоциональная, инстинктивная, чувственная реакция, образование ложных ассоциативных связей, подготовка перехода к выбору определенного стиля поведения и принятию решения (см. сцену ниже).

2. Функционирование мифологического сознания. Формирование общественного мнения, массовых действий, движений, партий, объединений на мифологической основе – кипучая деятельность Ляховского, Оскара Филипыча, Хины Заплатиной, Половодова, в основе которой – желание как можно больше «урвать» от «приваловских миллионов».

3. Кризис коллективного сознания: заговор, козни врагов. В итоге – моральный крах Заплатиной, смерть Ляховского,

драматический финал Половодова и Зоси Ляховской. В конце романа (приблизительно в последней его трети) комическое как бы «сходит на нет» – безусловно, это связано с судьбами названных нами героев, и реальность в этой части произведения скорее «моделируется» трагическим и драматическим. Очевидно, что на концептуальном уровне комическое в романе Мамина-Сибиряка коррелирует со взглядами Софокла, видевшего основную идею данного эстетического явления в иронии судьбы.

Есть в романе замечательная сцена, которая превращает метонимическую конструкцию «приваловские миллионы» в развернутую и является своеобразным кульминационным моментом мифа (мифа-«кошмара») о Привалове. Условно мы назовем ее «В гостиной Агриппины Филипьевны после ухода Привалова». Считаем необходимым привести эту сцену полностью, поскольку именно комическое «моделирует» ее реальность; кроме того, это блестящий образец психологической манеры и стиля писателя:

«Когда дверь затворилась за Приваловым и Nicolas, в гостиной Агриппины Филипьевны несколько секунд стояло гробовое молчание. Все думали об одном и том же – о приваловских миллионах, которые сейчас вот были здесь, сидели вот на этом самом кресле, пили кофе из этого стакана, и теперь ничего не осталось… Дядюшка, вытянув шею, внимательно осмотрел кресло, на котором сидел Привалов, и даже пощупал сиденье, точно на нем могли остаться следы приваловских миллионов.

– Ах, ешь его мухи с комарами! – проговорил Лепешкин, нарушая овладевшее всеми раздумье. – Четыре миллиона наследства заполучил… а? Нам бы хоть понюхать таких деньжищ… Так, Оскар Филипыч?

– О да… совершенно верно: хоть бы понюхать, – сладко согласился дядюшка, складывая мягким движением одну ножку на другую. – Очень богатые люди бывают…

– Вот бы нам с тобой, Иван Яковлич, такую уйму денег… а? – говорил Лепешкин. – Ведь такую обедню отслужили бы, что чертям тошно…

Иван Яковлич ничего не отвечал, а только посмотрел на дверь, в которую вышел Привалов. “Эх, хоть бы частичку такого капитала получить в наследство, – скромно подумал этот благочестивый человек, но сейчас же опомнился и мысленно прибавил: – Нет, уж лучше так, все равно отобрали бы хористки да арфистки, да Марья Митревна, да та рыженькая… Ах, черт ее возьми, эту рыженькую… Препикантная штучка!..”» *[Мамин-Сибиряк 1954–1960, II: 113–114]*.

Очевидно, что психологическое состояние героев раскрывается здесь прежде всего через их речевое поведение: диалог и внутренний монолог; большое значение имеют авторские ремарки, в основе которых – открытый еще Л.Н. Толстым метод показа психики изнутри, так называемое психологическое «подслушивание». Вообще, «стихия устной речи» – характерное явление «Приваловских миллионов» и реализма Мамина-Сибиряка 1880-х гг. в целом, и это «далеко не внешняя примета стиля, а форма адекватного выражения особенностей бытия самой мысли» *[Дергачев 1979: 98]*. О «стилистической трехмерности романа», связанной с многоязычным сознанием, реализующимся в нем, писал в свое время М.М. Бахтин, определяя ее как одну из основных особенностей, «принципиально отличающих роман от всех остальных жанров» *[Бахтин 1975: 454–455]*. Отказавшись от просветительского принципа господства некоей готовой истины, границы «разброса» индивидуальных истин писатель определяет наличием коллективного ценностного опыта, на вербальном уровне зафиксированного в жанрах народной словесности. Так, психологическое состояние Аники Панкратыча Лепешкина, героя интерпретируемой сцены, превосходным образом передается именно через фразеологизмы, имеющие ярко выраженную экспрессивно-эмоциональную окраску («ешь его мухи с комарами!»; «понюхать таких деньжищ»; «такую обедню отслужили бы, что чертям тошно»). Иную тональность имеет душевное состояние «сладкого» и «мягкого» Оскара Филипыча, и это находит свое воплощение в намеренном использовании автором уменьшительно-ласкательных суффиксов («дядюшка», «ножка»). Словно эхо повторенная, взятая из самых глубин народной речи метафора «хоть бы понюхать» в реплике «дядюшки» абсолютно не вяжется с сугубо литературным «совершенно верно». Это способствует буквальному воспроизведению смысла, деметафоризации выражения, являющейся источником комизма. Иван Яковлич полностью «саморазоблачается» во внутреннем монологе о «рыженькой» – «препикантной штучке!» – и «разоблачается» посредством авторских ремарок («скромно подумал этот благочестивый человек»). Вообще, внутреннее состояние всех трех героев в момент осмысления ими феномена «приваловских миллионов» предельно кратко выражается в междометных формах: восторженное «ах!» (Лепешкин), глубокомысленное «о да…» (Оскар Филипыч) и горестное «эх!» (Иван Яковлич).

Однако необходимо подчеркнуть, что и сам Сергей Привалов является творцом и носителем одного из сюжетов социальной мифологии – мифа-утопии: он захвачен мыслью о необходимости вернуть долг башкирам, чьи земли были обманом взяты под заводы, и рабочим, трудом которых эти заводы создавались.

Парадокс заключается в том, что Привалов – единственный наследник миллионов – в меньшей степени, чем кто-либо, считает эти миллионы своими, и если он за них борется, то исключительно потому, что впоследствии намерен заплатить исторический долг. Таким образом, автор «взвалил» на главного героя романа, по сути, непосильную ношу в современных тому социально-исторических условиях: быть единственным носителем исторической памяти. Современник Мамина-Сибиряка, екатеринбургский журналист В.П. Чекин охарактеризовал предков Привалова как «эпических безобразников» *[Чекин 1913: 25]*. По этой логике Сергея Привалова следует воспринимать как своеобразного «культурного героя», расчищающего землю от разного рода «нечисти», трикстеров. Однако ирония судьбы заключается в том, что «нечисть» эта не иноплеменная, а своя, родная, родовая и кровная. Таким образом, не только узловские обыватели лишают главного героя индивидуальности и превращают его в героя-функцию, но и сам автор как будто по-своему мифологизирует его. На уровне завязки романной фабулы Сергей Привалов – миф-утопия самого Мамина-Сибиряка, благостная, но очевидно утопическая идеологема, персонифицированная в облике главного героя.

Из всех предварительных редакций Маминым был закончен лишь роман «Семья Бахаревых», который можно рассматривать и как вполне самостоятельное произведение, включающееся в контекст русской романной прозы 1860–1870-х гг. о «новых людях». В «Семье Бахаревых» Привалов был занят неопределенными проектами помощи крестьянам, в целом герои находились в кругу мыслей об их общей ответственности за жизнь народа. Существенным является тот факт, что главный герой был изображен не миллионером, а довольно скромным агентом какой-то крупной английской фирмы, занимающимся сбытом русского хлеба за границу и обладающим очень небольшими личными средствами. Это сразу отсекает от романа, по сути, основную сюжетную линию: так как миллионного наследства нет, то отпадает и опека над ним и, следовательно, не нужны роли опекунов и того хищного воронья, которое с ними органически связано (дядюшка-немец Оскар Филипыч, управляющий Ляховского Альфонс Богданыч и др.), ненужной делается фигура присяжного поверенного Nicolas Веревкина и т. д. А в первой редакции «Каменного пояса» Привалов показан уже наследственным миллионером, проникнутым идеей расплаты с народом, однако миллионером не подопечным.

В «Приваловских миллионах» происходит разделение нравственной и реальной ответственности главного героя. Подопечный миллионер – само по себе это словосочетание сродни оксюморонному, но именно оно максимально выражает трагикомизм жизненной ситуации наследника. Действительно, развитие сюжета показало, что «утопист и мечтатель» Сергей Привалов (определение Константина Бахарева) с его альтруизмом и идеями расплаты с народом реально ничего не решает. Все решалось бы предельно просто, если бы заводы принадлежали небольшой группе людей, способных проникнуться мыслями о благе народа. В этом случае нравственная и реальная ответственность совпадали бы. Но фактически заводы принадлежат всесильному капиталу, в них заинтересован целый «сонм дельцов», так что в результате от приваловских миллионов даже «дыма не осталось». В финале романа вопрос о возврате «исторического долга» снят, поскольку это не долг одного только Сергея Привалова, и его филантропические намерения не могут осуществиться. Носитель идеи долга оказывается жертвой буржуазного хищничества. Основной смысл романа состоит в показе капитализма как силы жестокой и злой, но неотвратимо идущей к своему торжеству и разбивающей в прах жалкие попытки сопротивления. Привалов, естественно, терпит крах в борьбе против отдельных хищников-опекунов, но еще более закономерным является поражение, которое он терпит от всей капиталистической системы, коей он вздумал противопоставить утопические планы «спасения деревни». Таким образом, в конечном счете роман направлен на разрушение идиллического мифа, созданного народниками и персонифицированного в фигуре Сергея Привалова.

Ситуация усугубляется еще и тем, что важной чертой главного героя «Приваловских миллионов» становится его слабохарактерность, проявившаяся еще во время обучения его в Петербургском университете. Более того, «последний из Приваловых», если следовать характеристике, данной самим Маминым-Сибиряком, – «человек, который несет в своей крови тяжелое наследство и который под влиянием образования постоянно борется с унаследованными пороками. В общем, он повторяет “раздвоенных” русских людей, у которых хорошие намерения и заветные мечты постоянно идут вразрез с практикой» *[цит. по: Груздев, Груздева 1958]*. Таким образом, сюжетная линия главного героя – «козла отпущения» – реализует, по сути, ту же иронию судьбы, подобно сюжетным и жизненным линиям его идейных противников – Ляховского, Половодова, Хины Заплатиной и др.

На уровне реального жизненного проживания Сергей Привалов – объект насмешек со стороны узловских обывателей. Это обусловлено тем, что комическое, как уже было сказано, имеет своей сферой социальное, различные общественные роли индивида. Реальный социальный статус главного героя определен нами выше – «козел отпущения», однако здесь он требует уточнения.

Кто же такой Привалов? Подопечный миллионер (помилуйте, да миллионер ли он в таком случае)? Петербуржец или узловец («свой» или «чужой»)? Истинный ли он наследник (отчего же не занимается заводским делом да золотыми приисками)? Привалов, таким образом, – персонаж с такой качественностью, которая позволяет ему всегда и везде создавать конфликт, прецедент. Это герой, как бы балансирующий на границе бытия и инобытия, «своего» и «чужого», смех над которым (и смех которого, если таковой имеет место быть) обладает наиболее действенной снижающе-возрождающей мощью. Вообще, ситуация приезда «подопечного миллионера» в провинциальный Узел во многом сродни анекдотической. Возможны также параллели со сказкой, в которой мнимо «низкий» герой лишь незаметно и постепенно обнаруживает свою героическую сущность, торжествует над своими врагами и соперниками. Скромный и от природы чрезвычайно робкий «миллионщик» Сергей Привалов – этакий «дурачок» и «простачок» в глазах узловских обывателей, которого ничего не стоит обвести вокруг пальца, заставить «плясать под свою дудку». По словам Агриппины Филипьевны, «В нем есть непосредственность … Он глуповат и простоват, но он может быть героем романа» *[Мамин-Сибиряк 1954–1960, II: 107]*.

По сути дела, следует говорить об особом феномене, ставшем эстетической реальностью «Приваловских миллионов», – «карнавализации сознания». В бахтинском анализе карнавала *[Бахтин 1990]* для нас важны два момента.

1. Указание на принципиальный *историзм*, временную ориентированность сознания: «на крутых поворотах истории» естественное и закономерное возникновение карнавального мироощущения как формы «критического исторического сознания». Приезд наследника приваловских миллионов в уездный город с прозрачным названием *Узел* («город городов российских» – подобную функцию выполнял, как известно, город и в «Ревизоре» Гоголя) – причина глобального «переворота» в общественном сознании местных обывателей, тот «камень», который всколыхнул гладь провинциального «болота». Подтверждение собственным суждениям мы находим у российского философа XX столетия В. Кормера, выведшего проблему карнавализации далеко за рамки Средневековья и размышлявшего о ней феноменологически *[Кормер 1991]*. По мнению философа, карнавализация была *типом жизни*, заданным правителями России начиная с Ивана Грозного и заканчивая Сталиным. По сути, карнавализация была и типом сознания и жизни героев Мамина-Сибиряка, однако приезд Сергея Привалова усугубил и обнаружил существовавшую здесь «разноэтажность» духовных ценностей, явившись, таким образом, своеобразной «лакмусовой бумагой».

2. В противоположность официальному празднику карнавал торжествовал временное освобождение от господствующей правды и существующего строя, временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм, запретов. В карнавальном мире создается утопическая атмосфера свободы, равенства, отменяется и социальная иерархия. В «Приваловских миллионах» мы наблюдаем именно это своеобразное «равенство» всех героев перед лицом неожиданно явившегося «желтого дьявола» в облике молодого наследника. Более или менее благополучных жителей Узла преисполнила ощущением равенства и «онтологической веселости» мысль о его несметном – воистину сказочном – богатстве.

Праздничная неразбериха в «Приваловских миллионах» явно родственна хаосу, не имеющему, однако, архетипических корней. *Социальный хаос* (на языке Хины Заплатиной – *«переполох»)* – состояние мира в романе Мамина-Сибиряка. Следует отметить, что приезд или весть о предстоящем приезде «важного» лица, вносящие определенную неразбериху и смуту в привычное течение провинциальной жизни, а также приход героя, производящий определенный резонанс, – прием, характерный для целого ряда уральских романов Мамина. Так, в «Приваловских миллионах» действие начинается с приезда Привалова в Узел, в «Горном гнезде» – с вести о предстоящем приезде Лаптева, в «Золоте» – с прихода Кишкина в Фатьянку, в «Хлебе» – с появления старика Колобова в окрестностях Суслона. Таков и пафос рассмотренной выше сцены «В гостиной Агриппины Филипьевны после ухода Привалова», ряда других сцен, связанных с приездом миллионера: сознание героев здесь одновременно показано с нескольких взаимоисключающих позиций.

«Карнавализованное» сознание героев обнаруживается, в частности, с помощью такого приема, как «монологи-бумеранги». Следует отметить, что в «монологах-бумерангах» всегда присутствует «второй план», благодаря которому авторская оценка как бы «накладывается» на самооценку героя. Этот скрытый авторский комментарий и делает их одной из форм проявления комического в романе. Сравним следующие монологи Хионии Алексеевны, чрезвычайно сильно «подогретой» приездом Привалова, посвященные ее любимой теме сватовства и замужества:

1. «– Отчего же он не остановился у Бахаревых?.. Видно, себе на уме… Все-таки сейчас поеду к Бахаревым. Нужно предупредить Марью Степановну… Вот и партия Nadine. Точно с неба жених свалился! Этакое счастье этим богачам: своих денег не знают куда девать, а тут, как снег на голову, зять миллионер… Воображаю: у Ляховского дочь, у Половодова сестра, у Веревкиных дочь, у Бахаревых целых две… Вот извольте тут

разделить между ними одного жениха!..» *[Мамин-Сибиряк 1954–1960, II: 9]*.

2. «– Вот уж это вы напрасно, Марья Степановна!.. Разве человек образованный будет беспокоить других? Дом у Привалова, конечно, свой, да ведь в нем жильцы. К вам Привалову было ближе приехать, да ведь он понимает, что у вас дочери – невесты… Знаете, все-таки неловко молодому человеку показать себя сразу неделикатным. Я как услышала, что Привалов приехал, так сейчас же и перекрестилась: вот, думаю, господь какого жениха Nadine послал… Ей-богу! А сама плачу… Не знаю, о чем плачу, только слезы так и сыплются. И сейчас к вам…» *[Там же: 19]*.

3. «А там женишок-то кому еще достанется, – думала про себя Хиония Алексеевна, припоминая свои обещания Марье Степановне. – Уж очень Nadine ваша нос кверху задирает. Не велика в перьях птица: хороша дочка Аннушка, да хвалит только мать да бабушка! Конечно, Ляховский гордец и кащей, а если взять Зосю, – вот эта, по-моему, так действительно невеста: всем взяла… Да-с!.. Не чета гордячке Nadine…» *[Там же: 64–65]*.

Представленные в сравнении, в сопоставлении эти «монологи-бумеранги», казалось бы, приводят героиню к полной и окончательной самофальсификации. Ее поведение обусловлено лишь одним фактом: особенностью самой речевой ситуации – контактной («с глазу на глаз») или дистантной («за глаза»). Однако и в такой «критической» для Хионии Алексеевны ситуации в нашем читательском сознании продолжается борьба моментов «сочувствия» и «дистанции». Дело в том, что и в этих репликах Хины есть свой резон: здесь в какой-то мере выражаются коллективная точка зрения на «сватовство» и «жениховство», народные представления о том, какой должна быть невеста, и т. п. Они подкрепляются пословичными выражениями: «Не велика в перьях птица: хороша дочка Аннушка, да хвалит только мать да бабушка!»

Разновидностью социального хаоса в романе является хаос нравственный. Интересно рассмотреть в этом контексте и главного героя романа. Образ Сергея Привалова претерпевает своеобразную эволюцию начиная от одной из ранних редакций романа – «Каменный пояс» – до окончательного текста произведения. Застенчивость, становящаяся доминантой в Привалове «Каменного пояса», приводит героя к некоторой отчужденности от женского общества, хотя в то же время ждет и жаждет большой любви и втайне от всех мечтает о какой-то мисс Стенд, с которой разговаривал только один раз (после того как «спас» ее от разъяренного быка) и которую сделал в своем воображении образцом всех добродетелей, особенно не доставшейся ему энергии. Контраст с Приваловым последней редакции романа очевиден: трепетно относящийся к Надежде Бахаревой герой, тем не менее, легко попадает в любовные сети томной пышногрудой красавицы Антониды Ивановны, расставленные (этот факт нам представляется особенно показательным) ее же собственным супругом: ничто в этом мире не свято – и прелести жены идут в ход, если пахнет крупным барышом:

Вряд ли Александр Павлыч предполагал увидеть себя в ближайшей перспективе рогоносцем, он имел в виду лишь легкий флирт, однако вялая и томная красавица-жена оказалась на редкость талантливой ученицей собственной «maman»… Подобно Эдипу Софокла Половодов не ведает, что творит, ход вещей оказывается обратен по отношению к его действиям, однако существеннейшее отличие Александра Павлыча от Эдипа состоит в том, что он лишен трагического ореола, это герой-«антигерой», восходящий к архетипу трикстера. В жизненной коллизии Половодова реализуется, таким образом, софокловская *ирония судьбы,* или, точнее, *событий,* преобразующаяся в контексте всего романа действительно в *иронию судьбы,* а по меткому определению Nicolas Веревкина, в «полнейший шах и мат»: привлеченный к уголовной ответственности за мошенничество Половодов спешно бежит за границу, где вскоре и умирает. Однако истинной причиной побега Половодова, пропагандировавшего всю жизнь германновские «расчет, умеренность и аккуратность», явилась страстная любовь к первой супруге Сергея Привалова – Зосе Ляховской. Половодов и Привалов становятся, таким образом, квиты, а механизм иронии судьбы оказывается действенным и в отношении главного героя романа.

Подведем некоторые итоги. В романе «Приваловские миллионы» мы наблюдаем столкновение традиционных механизмов социального мифотворчества с жестокой логикой новой (капиталистической) действительности. Социальное мифотворчество, типичное для русского сознания, – одна из причин реализации механизма «иронии судьбы». Именно бурный жизненный поток – а не мифы-утопии и мифы-кошмары – является вершителем судеб большинства персонажей романа. Игровое сознание многочисленных героев – представителей узловского «бомонда» – явление, характерное для бурных переходных эпох, столь частых в российском социально-политическом континууме.

На уровне ипостаси автора – реально-биографического лица – ирония явилась особым способом «живого мышления», в котором представлены не только познавательные, но и побудительные способности писателя. Вероятно, это связано в первую очередь с особым складом ума и натуры, а также образом жизни Д.Н. Мамина-Сибиряка в Екатеринбурге в 1880-е гг.: романтическая игра,

обыгрывание культурных ценностей – таков пафос маминского кружка в целом и «Общества взаимных льстецов» в частности.

Комическое в романе «Приваловские миллионы» является особым феноменом авторского, а по сути – национального русского сознания и бытия. Это своего рода мировоззренческая эмоциональность, которая в данном произведении выступает в своем ироническом, иронико-сатирическом, иронико-юмористическом и реже – собственно сатирическом преломлении. Д.Н. Мамин-Сибиряк, таким образом, крайне редко выполняет роль «бичующего сатирика» и «обличителя» людских пороков. Чаще всего его авторское сознание как бы «уравновешивает» моменты «сочувствия» и «дистанции», что и является свидетельством доминирования иронической эмоциональности в идейно-эстетическом пространстве романа.

Данная функция реализуется благодаря особой роли автора в романе: авторское сознание в «Приваловских миллионах» не объемлет всего и не стоит безусловно над уровнем сознания своих героев. Тесная связь автора (его сознания) и героев (их сознания) подчеркнута взаимопереходами и взаимопроникновением речи персонажей и автора. Близость в способе и характере оценок, заимствование оценочных слов из лексики героев – все это не дает автору подняться на позиции обобщающего просветительского сознания. Характер голосов, с которым переплетается голос автора, создает объективную и коллективную субъективность. Отметим, что мы пришли, по сути, к выводу, предложенному в свое время И.А. Дергачевым, размышлявшим о роли и значении Д.Н. Мамина-Сибиряка в истории русского романа *[см.: Дергачев 1974: 59–83]*.

Петербургский текст в романе «Черты из жизни Пепко»

> Для пришельцев из вольной России этот город казался адом. Он требовал отречения – от солнца, от земли, от радости. Умереть для счастья, чтобы родиться для творчества.
>
> *Г.П. Федотов*

Одной из характерных особенностей петербургского текста, созданного русской литературой XIX–XX столетий (условно – от Пушкина до Ахматовой), становится исключительная роль писателей – не-петербуржцев по рождению (Гоголь, Гончаров, Некрасов и др.). Среди прочих следует назвать и имя Д.Н. Мамина-Сибиряка. Жизнь и творческая судьба Мамина-Сибиряка, как и многих других русских писателей, родившихся в провинции, складывалась в контексте двух духовно-ментальных полюсов: «малой родины» и «северной столицы». В творческой биографии Мамина-Сибиряка отчетливо выделяются два петербургских периода: первый – юношеский, студенческий, в контексте литературного творчества Мамина получивший название периода первого вхождения в литературу (1872–1877 гг.), и период зрелого писательства (с 1891 г. и до конца жизни), инициированный во многом личными обстоятельствами (разрыв с первой женой М.Я. Алексеевой, страстная взаимная любовь и гражданский брак с петербургской актрисой М.М. Гейнрих-Абрамовой). Однако вклад Мамина-Сибиряка в петербургский текст не изучен и, соответственно, не оценен по достоинству. Вероятно, это связано с традиционным восприятием Мамина как писателя-«областника», с самим «регионально-локальным» характером его литературного имени. Еще одна возможная причина – появление «петербургских» романов писателя в кризисный для романного жанра период (1890-е гг.), а также их интерпретация как эпических полотен о судьбах российской интеллигенции.

В качестве фрагмента петербургского текста русской литературы роман Мамина-Сибиряка «Черты из жизни Пепко» отражает квинтэссенцию жизни в ее «лиминальном» (по выражению В.Н. Топорова) состоянии, на краю, над бездной, на грани смерти и намечает вместе с тем пути к спасению и преодолению. Своего рода прологом к роману становится смерть никому неизвестного канатчика, повесившегося на одной из сотканных им же веревок: «…вил, вил свои бесконечные веревки, ну, наконец, и соблазнился» *[Мамин-Сибиряк 1954–1960, VII: 13]*.

Этот эпизод, не имеющий в дальнейшем фабульного развития, тем не менее оказывается одним из наиболее семантически насыщенных в тексте. В первую очередь он определяет статус жизни и смерти обыкновенного петербуржца: повесившийся канатчик именуется не иначе как «хитрец», «истинный философ, который перехитрил все и всех», уйдя разом от всего, что отравляло его существование – голодная жена, бесконечные долги, проклятые веревки. Своеобразным фоном и жизни, и смерти канатчика становится одинокое пространство *пустыря,* видимое главному герою из «единственного окна» его комнаты (подчеркнем: «единственного» – это означает, что у героя нет выбора, нет альтернативы, куда смотреть и что при этом видеть). Небольшой фрагмент текста – первые полторы страницы романа – трижды наполняется семантикой *пустоты* видимого пространства: «Таких *пустырей* в глубине Петербургской стороны и сейчас достаточно» *[Там же: 7]*; «Обыкновенно моя улица целый день оставалась *пустынной*» *[Там же: 7]*; «…откуда только бралось столько народа в *пустынной* улице» *[Там же: 8]*.

Слова *пустой, пустынный, пустыня, пустырь, пустошь, пустошный,* как показывают словари, суммарно обладают значениями «незастроенности», «запущенности», «безлюдности», «необитаемости», «лишенности всего», а также «суетности» и «тщетности» происходящего. Однако латинско-греческий вариант слова «пустота» – *pausa* – наполняет его новыми смыслами: «утоление», «прекращение», «отдых», «спокойствие», «покой», «прекращение» *[Черных 1994: 85]*.

Семантика безлюдной пустоты петербургского пространства в памяти читателя вызывает знаменитый возглас-проклятие в адрес северной столицы, обычно приписываемый первой супруге Великого Петра – Евдокии Лопухиной, как известно, сосланной им в монастырь: «Быть пусту месту сему…». В таком контексте жизнь обыкновенного петербуржца, коим и являлся повесившийся канатчик, превращается в абсолютно одинокое, лишенное всякого смысла существование, единственным выходом из которого становится смерть как способ обретения желанного отдыха и покоя. Петербург же, таким образом, – город, в котором человек обречен на одиночество как при жизни, так и в смерти. В Петербурге живут и умирают в одиночку. Причем смерть становится личным делом каждого, а самоубийство не наполняется особым, негативным для всякого православного сознания, смыслом.

В подобном ракурсе жизненное пространство Петербурга оказывается лишенным и веры, и греха – фактически пространством без Бога, «градом Антихриста». Данный контекст выводит нас на проблематику романов Достоевского, ставших классикой петербургского текста. Однако последний образ («град Антихриста»), и формирующий в конечном счете эсхатологический миф о Петербурге, своими корнями глубоко уходит в народную почву и возвращает нас к далеким временам основания города. Одной из зловещих легенд в среде противников Петра Великого был рассказ об Антихристе, явившемся на землю в его образе с градом своим, названным Петербургом. Антихрист колеблет веру, посягает на освященные церковные традиции, разрушает храмы, поклоняется иноземцам *[см.: Синдаловский 1999: 42–43]*.

Судьба канатчика и ее финал получают особое наполнение и в русле размышлений главного героя Василия Попова о психологии собственного литературного творчества – канатчик становится для него своего рода собратом по профессии: «У меня плелась своя паутина, а у него своя» *[Мамин-Сибиряк 1954–1960, VII: 7]*. Однако в контексте всего романа его фигура обретает экзистенциальный смысл и статус – собрата по «подлому ремеслу» под названием жизнь. «У каждого есть своя веревочка, а все

дело только в хронологии», – сурово замечает полковник Фрей *[Там же: 20]*. «Да-с, у каждого есть своя веревочка… Верно-с!..» – вторит ему Порфир Селезнев *[Там же: 21]*. Трагический финал канатчика предопределяет драматизм судеб многих героев романа, представителей газетной богемы, членов так называемой академии, воспринявших эту историю, с одной стороны, как историю-притчу, а с другой – как сюжет занимательного рассказа, за который впоследствии можно будет получить «мзду». В итоге метафора *«жизнь – веревочка»* становится сквозной в тексте романа. Так, размышляя о собственном петербургском существовании и его перспективах, Пепко подводит своего рода черту: «Ведь я средний человек, та безразличность, из которой *ткется ткань жизни,* и поэтому рассуждаю, как *нитка в материи…» [Там же: 32]*. Отношения с Любочкой, вызывающие у Пепки отчаяние и ярость – «Она из меня *все жилы вытянула…»* – вдохновляют героя на обвинительный монолог в адрес всех женщин вообще: «О, я знаю, что такое женщина: это живая ложь, это притворство, это *мертвая петля,* это отрава…» *[Там же: 151]*. Ощущения летней «дачной свободы» рождают в сознании главного героя образ *«городского хомута»,* оставшегося там, далеко, а себя самого заставляют сравнить с *«собакой, сорвавшейся с цепи»* и потому не доверяющей собственной свободе *[Там же: 97]*. Попутно отметим, что фразеологизм «собачья жизнь» реализуется в тексте и через постоянное сравнение комнаты, которую снимают в «Федосьиных покровах» Василий Попов и Пепко, с «конурой»: «конурка» *[Там же: 14]*, «подлая конура» *[Там же: 82]*, «своя конура» *[Там же: 87]*. Понимание неотвратимости собственной гибели по причине естественного для Петербурга диагноза – туберкулеза – рождает в сознании Василия Попова целый ряд картин: среди прочих («пьяная улыбка Порфира Порфирыча, заплаканные глаза Любочки…»), причем на первом месте – «голые ноги повесившегося канатчика» *[Там же: 200]*. В итоге в романе намечается следующий синонимический ряд: *«веревка» – «веревочка» – «нитка» – «паутина» – «жила» – «хомут» – «цепь» – «петля»*. Особо отметим, что слово «канат» – а именно канаты (что типично для Петербурга как морского города) вил повесившийся герой – фактически отсутствует в тексте. С самого начала его заменяют семантически более емкие «веревка» и особенно «веревочка», рождая в сознании читателя фразеологизмы типа «по нему плачет веревка» и «сколь веревочке ни виться…». В контексте последнего особой многозначностью наполняется образ «длинной веревки» в «романе девушки на качелях», созданном в воображении главного героя. Однако в произведении присутствует еще один фразеологизм с данным словом, максимально выражающий

народную точку зрения на мир: «Ах, развей горе веревочкой!» Именно в ситуации жизни «на краю» человек способен пристраститься к «треклятой» и стать в итоге, подобно Порфиру Селезневу и остальным «академикам», «записным пьяницей». Классический образ «записного пьяницы» в петербургском тексте русской литературы создал Достоевский – естественно, в первую очередь мы имеем в виду Мармеладова. Сцены в трактире на Симеоновской, разгульная жизнь героев во время дачного сезона в Третьем Парголово (пьяные оргии «академиков» в кабаке «Роза», общество арфисток, красотка Мелюдэ, неистовое – всем хором – исполнение песен и пр.) формируют новый – народный – образ Петербурга («Петенбурха»), идеально воплощенный в песнях и частушках *[см,: Топоров 2003: 10]*.

Тема смерти и особый эсхатологизм жизненного поведения человека, так сказать, обреченного на Петербург, в романе материализуются через лейтмотив *«я – покойник»* и связанные с ним мотивы *«он – покойник»* и *«мы – неудачники-мертвецы»*. Роман в этом смысле оказывается взглядом как бы по ту сторону бытия – прием, позднее активно используемый постмодернистами[1]. Читатель знает, что перед ним разворачивается драма жизни уже (на момент повествования) умерших людей, причем это неоднократно подчеркивается рассказчиком. Позиция самого рассказчика в тексте – это позиция безмерно уставшего человека, который как бы свел собственные счеты с жизнью: «Милый Пепко, молодость, где вы? У меня невольно сжимается сердце, и мысленно я опять проделываю тот тернистый путь, по которому мы шли рука об руку…» *[Мамин-Сибиряк 1954–1960, VII: 19]*; в другом месте читаем: «Да, я нес с собой воспоминания и чувствовал себя пришлецом из другого мира. И никому-никому не было дела до моих старческих воспоминаний…» *[Там же: 90]*. Однако апогея рассматриваемая нами ситуация «всеобщей смерти» достигает в момент заболевания главного героя обычной для Петербурга чахоткой: «Все эти треволнения, усиленная работа и не менее усиленное пьянство привели меня к естественному концу» *[Там же: 194]*. Словосочетание «естественный конец» становится здесь синонимом «смерти», особенно в контексте последующего описания физических и нравственных страданий героя: «Да, я лежал на своей кушетке, считал лихорадочный пульс, обливался холодным потом и думал о смерти. Кажется, Некрасов сказал, что хорошо молодым умереть. Я с этим не мог согласиться и как-то весь затаился, как прячется подстреленная

[1] См., например, классический постмодернистский текст – поэму Вен. Ерофеева «Москва – Петушки».

птица…» *[Там же: 196]*. Образ птицы («подстреленной птицы» *[Там же: 196]* – о заболевшем главном герое; «птицы, которую раздавило колесом» *[Там же: 157]* – о пьяном Пепке; «настоящей птицы» – о маленьких яхточках, красиво летящих по Финскому заливу *[Там же: 85]*), в целом не характерный для уральской прозы Мамина-Сибиряка, органичен именно для его петербургского текста, отражая характерную примету городского ландшафта и в какой-то мере предвосхищая символику чеховской «Чайки».

Итак, трагический финал ожидал всех «мелкотравчатых»: и самого Пепку, и Порфира Селезнева, и полковника Фрея. По-своему драматична судьба главного героя Василия Попова: «сплетенная» им паутина романного полотна в итоге оказалась неудачной, а юношеская мечта стать писателем потерпела фиаско – она осуществится лишь спустя годы упорного и изнурительного труда. Символично, что из всех членов петербургского «газетного братства» *[Там же: 48]* в живых остался лишь главный герой романа, вроде бы уже стоящий у «гробового входа». Символично также, что именно он в конце романа покидает Петербург, возвращаясь в «тепло далекой милой провинции» *[Там же: 32]*, в родные «палестины» *[Там же: 260]*, в «родной угол» *[Там же: 241]* – одним словом, на родину. Возвращение на родину оказывается для Василия Попова путем к спасению и обретению новых смыслов, а в конечном счете – к осуществлению мечты о приходе в «большую литературу». Так в романе намечается один из способов преодоления смерти в ситуации жизни «на краю»: «А провинция, брат, – все. Помнишь былину об Илье Муромце: как упадет на землю, так в нем силы и прибавится. В этом, брат, сказалась глубокая народная мудрость: вся сила из родной земли прет. Так-то!» *[Там же: 260]*.

В своей «страсти» «весной бродить по кладбищам» признается Пепко. Его монолог реализует одну из несомненных функций петербургского текста – он становится своего рода поминальным синодиком по погибшим в Петербурге-Петрополе, в итоге ставшем для них подлинным Некрополем *[см.: Топоров, 2003: 30]*. Монолог Пепко – яркая, так сказать, живая иллюстрация к печальной – «мертвой» – статистике северной столицы: «Вот поучительная картина: сколько тут уложено нашего брата провинциала, который тащится в Петербург с добрыми намерениями вместо багажа. Тут и голод, и холод, и пьянство с голода и холода, и бесконечный ряд неудач, и неудовлетворенная жажда жить по-человечески – все это доводит до преждевременного конца. А сколько по этим кладбищам гниет не успевших даже проявить себя талантов, сильных людей, может быть, гениев, – смотришь на эти могилы и чувствуешь, что сам идешь по дороге вот этих

неудачников-мертвецов…» *[Мамин-Сибиряк 1954–1960, VII: 31]*. В.Н. Топоров отмечал, что статистические данные по петербургским кладбищам «характеризуют город как гигантскую и споро работающую фабрику по переработке покойников и приему новых» *[Топоров, 2003: 31]*. Кладбищенские раздумья иронника Пепки вполне органичны для городского кладбищенского фольклора: «Климат Петербурга таков, что большая часть петербуржцев, не успев родиться, торопится поселиться где-нибудь в здоровой сухой местности: Митрофаньевское, Волково, Смоленское, Преображенское и другие разные места» *[Синдаловский, 1999: 352]*.

Подобный жизненный сюжет – герой, «бродящий» по кладбищу, а также буквальное сходство лексем («бродить», «гниет», «мертвецы» и пр.) вызывают в сознании читателя ассоциации и с семантически наиболее насыщенным фрагментом петербургского текста русской литературы на кладбищенскую тему, а по сути выводят нас на экзистенциальную тему жизни и смерти, смысла жизни и статуса смерти. Мы имеем в виду одно из последних стихотворений А.С. Пушкина – «Когда за городом, задумчив, я брожу…», вошедшее в Каменноостровский цикл 1836 г. Оно также строится на антитезе Петербурга и провинции: через сопоставление городского «публичного» кладбища и кладбища сельского, «родового»:

…Могилы склизкие, которы также тут
Зеваючи жильцов к себе наутро ждут, –
Такие смутные мне мысли все наводит,
Что злое на меня уныние находит.
Хоть плюнуть да бежать…
Но как же любо мне
Осеннею порой, в вечерней тишине,
В деревне посещать кладбище родовое,
Где дремлют мертвые в торжественном покое…

[Пушкин 1980: 225].

Пушкинское «злое уныние» в романе Мамина-Сибиряка имеет свои соответствия – это лейтмотив «тоски» и связанные с ним образы и мотивы: сердце, которое «сжалось от тоски» *[Мамин-Сибиряк 1954–1960, VII: 90]*; «запоздалая тоска», которая «охватывает уставшее сердце» *[Там же: 122]*; «унылое одиночество» *[Там же: 50];* «глухое отчаяние» *[Там же: 108];* «какая-то особенная тоска» *[Там же: 181];* «какая-то смутная тоска» *[Там же: 213];* «некоторая подлая тоска» *[Там же: 238];* «тощища» *[Там же: 241];* однако вместе с тем – «хорошая молодая тоска» *[Там же: 82]* и «приятная тоска» *[Там же: 84]* – в тот период, когда в Петербург приходит долгожданная весна. Лейтмотив «тоски» в романе связан с идеей неизжитости жизни («неизжитой молодости», «неудовлетворенного проблеска счастья» *[Там же: 143],* жизни, которая «так и пройдет меж пальцев» *[Там же: 204]*) и как следствие – с тоской в ее экзистенциальном значении: «Отдайте мне мои двадцать лет, отдайте мою молодость, мои мечты, мое веселье… Я ведь еще даже не начинал жить и страстно хочу жить – жить не своей одной жизнью, а тысячью других жизней, любить, плакать и смеяться» *[Там же: 243]*.

В романе по-новому решается проблема двойничества, столь характерная для петербургского текста в целом. Этимологическое родство «другости» и «дружбы», глубоко укорененное в языковом сознании русского человека, своеобразно переосмысливается: от желания «жить тысячью других жизней» – к ощущению «неизжитости жизни» и как следствие потере собственной самости, уничтожению себя в этих «других» («Пусть *другие* живут, наслаждаются, радуются… Черт с ними, с этими другими» *[Там же: 244]* и далее: «На улице трещали экипажи, с Невы доносились свистки пароходов: это *другой* (курсив автора. – *Л.М.*) торопился по своим счастливым делам, *другой* ехал куда-то мимо, одни «Федосьины покровы» незыблемо оставались на месте, а я сидел в них и точил самого себя, как могильный червь» *[Там же: 245]*).

Подобные ощущения усугубляются всеприсутствием Петербурга, его особенной – смертоносной – аурой и в конечном счете превращают город в экзистенциального виновника смерти. Неточно цитируемые в начале романа Порфиром Селезневым державинские строки «Я – раб, я – царь, я – червь, я – бог…» *[Там же: 12]* (символично, что у Державина на первом месте «Я царь», и лишь затем – «я раб») в конце, уже после смерти Порфира, в письме Пепки Василию Попову обретают свой буквальный смысл, лишая человека державинского величия и хоть какой-нибудь надежды: «Милый братику, думал ли ты о старости? О, она теперь сидит у моего изголовья и любуется новой жертвой… Червь, ничтожество, эссенция праха…» *[Там же: 242]*. С «могильным червем», как мы увидели выше, сравнивает себя и главный герой романа.

В романе Мамина-Сибиряка отношения «добродушной провинции» и Петербурга определяются Пепкой как «настоящая осада», в конце обретая масштабы грандиозной и полной трагизма битвы: «И на смену этих мертвецов являются новые батальоны, то есть мы…» *[Там же: 31]*, и далее по тексту: «…с каким замечательным самопожертвованием провинция отдает столицам свою лучшую плоть и кровь» *[Там же: 32]*. Вообще, метафора *«жизнь – битва»* является сквозной, следовательно, концептуально значимой в контексте всего творчества Д.Н. Мамина-Сибиряка. Так, наиболее значимые для Урала события и явления –

Ирбитская ярмарка (рассказы «Штучка» и «Крупичатая», роман «Приваловские миллионы»), весенний сплав по реке Чусовой – так называемая спишка (очерк «Бойцы»), заводской труд – «царство огня и железа» (роман «Горное гнездо») – уподобляются автором одновременно «битве», «половодью» и «празднику». Общей – напряженно-торжественной – тональностью окрашен и момент ожидания этих грандиозных для Урала событий, праздничная атмосфера происходящего и само столкновение человеческого муравейника со стихией – природной или социальной. Однако и Петербург выступает в романе как стихия – причем и природная, и социальная. «Изнемогаю в непосильной борьбе с враждебными стихиями» *[Там же: 46],* – именно так определяет свои отношения с петербургским климатом Порфир Селезнев.

Из субстратных элементов природной сферы в романе особенно важен *климатически-метеорологический* аспект описания Петербурга: «хмурое осеннее петербургское утро» *[Там же: 7];* «холодное, туманное петербургское утро, пропитанное сыростью и болотными миазмами» *[Там же: 46];* «проклятый зимний день, гнилой, серый, тоскливый!» *[Там же: 51];* «темный осенний вечер» *[Там же: 30];* «осенний дождь и какое-то уныние, висевшее в самом воздухе» *[Там же: 165];* «туманный чухонский север» *[Там же: 34];* «проклятый ветер, точно в форточке» *[Там же: 17];* «проклятый Троицкий мост», на котором скверно одетые герои продуваемы всеми ветрами *[Там же: 17];* «…время стояло проклятое: конец февраля. До петербургской кислой весны было еще далеко» *[Там же: 199];* «непрекрасное февральское утро» *[Там же: 197];* и в качестве итога – «проклятый петербургский климат» *[Там же: 198].* Очевидно, что эпитет *«проклятый»* наиболее полно выражает здесь существо петербургской погоды. Перед нами традиционный для петербургского текста русской литературы лексический фонд, описывающий климат северной столицы.

Интересно, что даже портретные характеристики героев и сравнения, к которым они прибегают в собственной речи, являются как бы продуктом соответствующего климата: так, у Пепки – «холодная сырая рука» *[Там же: 18];* «холодная, длинная и худая рука» у Любочки *[Там же: 52];* предполагаемый муж очередной «рельефной» дамы, увиденной Пепкой на дачной станции Третье Парголово, – «дохленький петербургский мерзавец» *[Там же: 92];* размышляя о своих отношениях с Анной Петровной, Пепко приходит к выводу: «И знаешь, что в женщинах самое ужасное: они все напоминают друг друга, как дождевые капли» *[Там же: 216].*

Семантика дождя, сырости и промозглости органична для цветовой палитры романа Мамина-Сибиряка, в которой преобладает серый цвет: так, в начале романа Анна Петровна – серенькая, скромная девушка лет двадцати: «у нее были и волосы серые, и глаза, и цвет лица, и платье» *[Там же: 36];* в конце романа в устах Пепки она становится «добродетельной молью» *[Там же: 238].* Ее соперница в борьбе за Пепку Любочка, превратившаяся к концу романа в «тень живого человека», разыгрывала, по определению главного героя, «трагедию не по нашему серенькому времени» *[Там же: 206].* Максимальной суггестии серый цвет достигает в истории «серого человека». Подобное цветовое решение (Анна Петровна – вся «серая», Любочка – неожиданно яркая на фоне «серенького времени») вносит свои коррективы в образы обеих героинь – образованной, правильной Анны Петровны, которую боится Пепка, и глупенькой, наивной Любочки, о которой он ностальгически вспоминает в своем письме из военного госпиталя. История трагической любви Любочки к Пепке реализует еще одну грань петербургской действительности: он становится городом разбитых сердец, нерадившихся детей (в романе ничего не говорится о ребенке, которого ждала Любочка), нереализованных жизненных сюжетов. В Любочке «мучительно умирал целый мир и все будущее» *[Там же: 135].* Эта идея максимально воплощена на уровне лейтмотива «он – покойник, следовательно, я умерла»: «Мне представилось, что Агафон Павлыч умер раньше меня, и я хожу в трауре… <…> Переезжаю жить к дочери и все плачу, плачу… Каждый день хожу к нему на могилу, приношу цветов и опять плачу» *[Там же: 135].* Монолог Любочки, воображаемые надмогильные причитания героини вновь возвращают нас к кладбищенской тематике – только на сей раз посещает кладбище Любочка, а в качестве покойника «выступает» любивший там гулять в весеннюю пору Пепка. В какой-то мере жизненная драма Любочки реализует фольклорную ситуацию «в Питер с котомочкой – из Питера с ребеночком». Вместе с тем, как это ни парадоксально, ее история намечает еще один путь преодоления смерти в романе – естественно, через любовь: «Если человек любит, он все понимает, решительно все, и обо всем думает… Я целые дни сижу и думаю и не боюсь смерти, потому что люблю Агафона Павлыча» *[Там же: 135].*

В этом плане жизненная драма Любочки содержит также мотивы классического культурного топоса, наиболее ярко воплощенного в легенде об одной из наиболее любимых (ср.: «Любочка» – «любящая» и потому «любимая») героинь городского петербургского фольклора – божьей заступницы Ксении Петербуржской. Ее культ (наиболее живучий и долговечный из всех петербургских культов святых) возник в середине XVIII столетия в фольклоре самых глухих окраин и вскоре распространился

по всему городу. «Житие» Ксении Блаженной, по мнению петербургского фольклориста Н.А. Синдаловского, началось с легенды о счастливой молодой паре, жившей в одной из небогатых улиц Петербургской стороны (именно там живут герои романа Мамина-Сибиряка) *[см.: Синдаловский, 1999: 129–138]*. Придворный певчий Андрей Петров и его жена Аксинья так любили друг друга, что и «представить невозможно». Но вдруг неожиданно, или, как говорили соседские кумушки, «ни с того ни с другого», Андрей Петрович умирает, оставив 26-летнюю вдову. И с Аксиньей Ивановной что-то случилось – она будто бы «съехала с ума» от печали и горя. Потрясающей силы верность в любви, служение любимому и после его смерти способствовали постепенной трансформации в народном сознании образа простой мещанки Аксиньи Ивановны в божью заступницу Ксению Петербуржскую. Подобный счастливый роман с непременно трагическим финальным исходом – увы, лишь плод воображения Любочки. «Худенькое бледное личико» «одетой в черное» героини на Варшавском вокзале, откуда она вместе с другими добровольцами уезжает сестрой милосердия на войну с турками, вызывает ассоциации с ликами святых великомучениц *[Мамин-Сибиряк 1954–1960, VII: 235]*.

Главным героем романа Василием Поповым Петербург однозначно воспринимается как антитеза природе, как своего рода насилие над нею и попытка ее уничтожить: он «…тосковал по ней, придавленный петербургской слякотью, сыростью и вообще мерзостью» *[Там же: 63]*. Однако подобное отношение к городу отнюдь не отрицает бедной, но по-своему прекрасной суровой северной природы, которая начинается сразу же за городской чертой: «Северные сумерки и рассветы с их шелковым небом, молочной мглой и трепетным полуосвещением, северные белые ночи, кровавые зори, когда в июне утро с вечером сходится, – все это было наше родное, от чего ноет и горит огнем русская душа…» *[Там же: 64]*. Природный ландшафт в романе содержит традиционные аспекты его описания в петербургском тексте русской литературы: вода, зыбь, суша, ровность местности, ее открытость – простор и пр. («водная гладь», которая «только кой-где рябилась»; «раскинувшаяся морская гладь» *[Там же: 84];* «свежий воздух» *[Там же: 85],* «проклятое богом чухонское болото», которое стелется «ровнем-гладнем» *[Там же: 91]* и т. п.). Мамин-Сибиряк топографически точно и вместе с тем психологически верно описал пригороды Петербурга второй половины XIX столетия, неприхотливый дачный быт и этническую пестроту местного населения: Третье Парголово, Шуваловский парк, приведший героев «в немой восторг», Парнас, станция Удельная, Поклонная гора, «чахлые садики» и «убогое

кокетство» *[Там же: 91]* дачек, чаепитие у самовара, быт и нравы русских, немцев, евреев, чухонцев и пр.

Отметим, что в городском пейзаже (точнее, пейзаже Петербургской стороны, где и обитают герои – «жильцы») преобладающим становится *«ландшафт забора»,* видимый из окна комнаты в «Федосьиных покровах» *[Там же: 165]* и предвосхищающий еще один чеховский образ – «серого забора» в «Даме с собачкой». «Ландшафт забора» в романе поддержан упомянутыми выше образами «конурки» *[Там же: 14],* «подлой конуры» *[Там же: 82]* и «своей конуры» *[Там же: 87];* «каземата» *[Там же: 82];* «подлой дыры» *[Там же: 165]* и «этой дыры» *[Там же: 253];* «язвин и тараканьих щелей» *[Там же: 253–254];* «болотной сырости, заползавшей сквозь ветхие, прогнившие насквозь стены» *[Там же: 251]* – таково место, в котором живут главные герои, традиционное в петербургском тексте русской литературы (достаточно вспомнить хрестоматийную комнату-«гроб» Раскольникова). Важнейшей конструктивной деталью топоса петербургского жилья у Мамина-Сибиряка становится *окно* – способ соединения героя с внешним миром, городом, «другими». Это «единственное окно» комнаты, выходящей на «мой» пустырь *[Там же: 7–8],* в начале романа – своеобразный символ одиночества и «голодной свободы» *[Там же: 28]* главного героя; «единственное окно» в комнате Пепки, которое при этом «упиралось куда-то в стену» *[Там же: 23]* – знак будущего жизненного тупика, в котором окажется Василий Попов; «слезившиеся окна» флигеля *[Там же: 28]* – именно в нем герою, заболевшему чахоткой, суждено провести ужасные дни и ночи; «раскрытое окно» дачи, которое «так и дышало летним зноем» *[Там же: 154]*, – символ единения героя и природы, возможности «надышаться»; «несколько миллионов светлых больших окон, за которыми сидят … *другие…* (курсив автора. – *Л.М.*)» *[Там же: 251]*. Причем последний образ как таковой отсутствует в романе, но гипотетически присутствует в сознании героя («ведь есть же в Петербурге…»).

После летнего дачного приволья Пепка ощущает себя «заживо погребенным, вроде шильонского узника» *[Там же: 165]*. Нагнетается традиционная семантика «духоты» городского существования («Мы ведь приехали подышать воздухом… Где у вас здесь воздух-то полагается?» – симптоматично спрашивает приехавший на дачу к Попову и Пепке Спирька Редкин *[Там же: 155];* «Что же, мы должны задыхаться для ее удовольствия?» – отвечает Пепка на вопрос Попова о Федосье, чью комнату герои покинули на лето *[Там же: 94];* «Я так давно не дышала свежим воздухом», – признается «серенькая» Анна Петровна *[Там же: 158]*). Свежий воздух буквально «ошибает» приехавших на дачу

«мелкотравчатых» и становится, по признанию Спирьки Редкина, истинной причиной их пьяного загула *[Там же: 161]*.

«Федосьины покровы» и комната, которую снимал в начале романа главный герой, по-своему персонифицируют идею дома как «Ноева ковчега»: преобладает семантика людской скученности («рядом черкес, потом студент-медик, потом горняк…» *[Там же: 26]*), присутствуют традиционные образы «тонкой дощатой стенки» *[Там же: 40],* «сердитого шепота» и «тяжелого молчания» *[Там же: 9]* за нею и пр. «Тесненько живете», – подводит черту под питерским существованием героев приехавший из родных «палестин» старичок *[Там же: 260]*. В итоге в романе создается образ Петербурга-«тюрьмы» и ставится проблема преодоления города, борьбы с ним, а в конечном счете – победы над ним: «…человека посадят в тюрьму, запрут железной дверью, поставят к двери часового. Стены толстые, каменные, окошко маленькое, с железной решеткой, пол каменный – одним словом, каменный мешок. И все-таки люди уходят из тюрьмы…» *[Там же: 89]*. Символично, что данный монолог в духе популярного в те годы Ф. Ницше произносит именно Пепка. Это не «Ужо тебе!», произнесенное когда-то пушкинским «бедным Евгением». Созданные в романе образы Василия Попова и его alter ego Пепки, по сути, восходят к традиционным для петербургского текста архетипам «задумчивого мечтателя» (в романе – «смешной мечтатель» *[Там же: 214],* «мякиш» *[Там же: 225],* «дерево деревянное», «ветчина» и «олух» *[Там же: 226]*) и активной, волевой, созидающей личности, идеально воплощенной в фигуре самого основателя города. Вот почему в конце романа именно Пепко, вернувшийся из Сербии, «вытесняет» своего двойника из Петербурга. В этом плане показателен и тот факт, что оба героя – Поповы, показательно и характерное для Пепки обращение к своему однофомильцу как «брату». Таким образом, на заре дружеских отношений герои находились вроде бы в равных «весовых категориях» и во многом по этой причине объединились перед суровым ликом северной столицы[2]. Особое значение для петербургского текста имеет так называемый субстрат духовно-культурной сферы: это и фольклор о Петербурге (мифы, предания, легенды, пророчества и пр.), и философские, социальные, религиозные идеи, и фигуры петербургского периода русской истории и литературные персонажи, и собственно литературные произведения и памятники искусств. Все это формирует внутри него «атмосферу повышенной, даже гипертрофированной знаковости» *[Топоров 2003: 35]*. В контексте романного мира Мамина-Сибиряка особого внимания, на наш взгляд, заслуживают следующие принципиальные установки «резонантного» петербургского текста: на отсылку к уже описанному прецеденту, к цитате, аллюзии, пародии; к склеиванию литературных персонажей; к переодеванию, переименованию и иного рода камуфляжу.

[2] Фамилия главного героя романа, безусловно, имеет автобиографический источник: на традиционный для русских вопрос: «Чей ты сын?» – писатель вполне мог бы ответить: «Попов сын», будучи, как известно, сыном священника в Висимо-Шайтанском заводе.

В этой связи роман Мамина-Сибиряка – это роман-рецепция уже созданного русской культурой петербургского текста и мирового культурного контекста в целом. В романе большое количество поэтических цитат из авторов, уже вошедших – на момент описываемых в романе событий – в анналы русской классики, в том числе ее петербургского извода (Державин, Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Фет, Некрасов, Майков). Далее – цитаты, в том числе ложные, упоминание классиков, сюжетов, образов мировой литературы и истории (Гомер, Гафиз, Шекспир, римский консул Цинциннат, Луишка Каторз и Луишка Сез – так Пепко называет французских королей Людовика XIV и Людовика XVI соответственно, образ Голконды, фигуры Ивана Грозного, Стеньки Разина и Емельки Пугачева, образы «Медного всадника» и самого Петра Великого и пр.). Множество аллюзий относительно уже существующих сюжетов и мотивов русской литературы, в том числе предвосхищающих часть из них (выше мы упоминали стихотворение Пушкина «Когда за городом, задумчив, я брожу…»; героизм Пепки в период Балканской кампании вызывает аллюзии и относительно героизма тургеневских персонажей – Рудина и Инсарова, и относительно фигуры Алексея Вронского в финале «Анны Карениной»; образы «подстреленной птицы» и «ландшафта забора» предваряют соответствующие образы у Чехова).

Особое значение в духовно-культурном пространстве романа имеет естественное для самого автора (как биографического лица) и его героев игровое проживание жизни, выражающееся, в частности, в стремлении к лицедейству, в активном использовании театральной лексики, в развитии собственного воображения и творческой фантазии: так, традиционное «словарь» чухонки Лизы Попов заменяет на «репертуар» *[Мамин-Сибиряк 1954–1960, VII: 8];* свою комнату он называет «бельэтажем», из которого отлично виден «герой» уже свершившейся драмы – повесившийся канатчик*;* Попов и Пепка совместно сочиняют «роман девушки в белом платье» *[Там же: 114–115];* после успешной публикации первого рассказа Попова в шутливой форме посвящают «во псаломщика от литературы» («…дай Бог нашему

теляти волка поймати» *[Там же: 80]*); закрытие газеты «мелкотравчатыми» отмечается в форме шутливой «тризны» («…надо поминки устроить упокойнице» *[Там же: 60]*) и т. п. В совокупности такого рода эпизоды «работают» на создание традиционного для петербургского текста образа города как «театра» или «полутеатра».

Однако «игра воображения», пополняющая «недочеты и прорехи действительности» *[Там же: 109]*, заставляет главного героя как бы балансироваать между мечтой (миражом) и реальностью: «Мое настроение принимало болезненный характер, граничивший с помешательством» *[Там же: 109]*. Подобное состояние главного героя предваряется монологом проницательного Пепки, в котором тот упоминает гоголевского Поприщина, как известно, вообразившего себя испанским королем Фердинандом. В романе поднимается проблема преодоления смерти посредством искусства и занятий литературой, пока не разрешимая для главного героя в силу незнания им жизни, собственного «жалкого прозябания», «нищеты» и «несчастья» *[Там же: 110]*.

Особенной знаковостью в связи с этим в автобиографическом романе Мамина-Сибиряка обладает фигура «взъерошенного пожилого господина с выпуклыми остановившимися глазами», узнанного Василием Поповым по портретам. Встреча «мелкотравчатого» литератора, преуспевшего пока лишь в «газетном борзописании», с «громадным литературным человеком», коим в действительности был редактор «Отечественных записок» М.Е. Салтыков-Щедрин, по характеру конфликта и степени эмоционального потрясения героя – по сути, «маленького человека» – напоминает сцену одного из наиболее знаковых в петербургском тексте русской литературы произведений – гоголевской «Шинели», а именно посещение Башмачкиным одного *«значительного лица»*.

В сознании главного героя постепенно формируется представление еще об одной разновидности человеческой гибели – так называемой литературной смерти. Во-первых, это, как правило, преждевременная смерть писателя, зарабатывающего «волчий хлеб» исключительно литературным трудом. Образ «волчьего хлеба» *[Там же: 15]* актуализирует в романе еще одно типично петербургское явление – голод, обычный в среде «мелкотравчатых» писателей. Символично, что первой литературной смертью в романе становится смерть Порфира Селезнева, благословившего главного героя на газетное «борзописание». Во-вторых, литературная смерть – это и гибель мечты, надежды стать писателем. Последний вид смерти (на уровне фабульного развития) переживает главный герой романа: для него, как когда-то для самого автора, первый «захват» «града Петра» окончился ничем. В конечном счете Петербург для героев романа в целом оказался способом самопознания и познания истины. Вспомним в связи с этим слова одного из петербуржцев, создателя и интерпретатора петербургского текста русской литературы В.Г. Белинского: «Питер имеет необыкновенное свойство оскорбить в человеке все святое и заставить в нем выйти наружу все сокровенное. Только в Питере человек может узнать себя – человек он, получеловек или скотина…» *[цит. по: Топоров 2003: 14]*.

Итак, роман «Черты из жизни Пепко» Д.Н. Мамина-Сибиряка имеет синтетический характер: в нем объединяются элементы самых разных видовых форм русского романа XIX столетия (автобиографический, философский, социально-психологический). «Черты из жизни Пепко» – единственный «исповедальный» (и потому «центростремительный») роман, последовательно написанный от первого лица. Вместе с тем романный текст органично вписывается в метаструктуру иного уровня сложности («петербургский текст») и содержит множество аллюзий и прямых ссылок на уже созданные русской классикой фрагменты этого текста. Роман «Черты из жизни Пепко» – одно из самых зрелых произведений Мамина-Сибиряка, своеобразный пролог к художественной литературе XX столетия, «в нем различимы зерна последующего бытия не только русской, но и европейской прозы…» *[Дергачев 2005: 261]*.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М.М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975.

Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М., 1990.

Боголюбов Е.А. Роман «Горное гнездо» и его место в творчестве Д.Н. Мамина-Сибиряка. Комментарии // Мамин-Сибиряк Д.Н. Собр. соч. В 12 т. Свердловск, 1948. Т. 3.

Боголюбов Е.А. Роман «Три конца» и его место в творчестве Д.Н. Мамина-Сибиряка. Комментарии // Мамин-Сибиряк Д.Н. Собр. соч. В 12 т. Свердловск, 1949. Т. 5.

Боголюбов Е.А. Творческая история романа «Хлеб» и его место в русской литературе 90-х годов // Мамин-Сибиряк Д.Н. Собр. соч. В 12 т. Свердловск, 1950. Т. 9.

Боголюбов Е.А. Рассказы и очерки Д.Н. Мамина-Сибиряка. Комментарии // Мамин-Сибиряк Д.Н. Собр. соч. В 12 т. Свердловск, 1951. Т. 10.

Боголюбов Е.А. Творчество Д.Н. Мамина-Сибиряка. М., 1953.

Вулис А.З. В лаборатории смеха. М., 1966.

Груздев А.И., Груздева С. Примечания. Приваловские миллионы: Роман в пяти частях // Мамин-Сибиряк Д.Н. Собр. соч. В 10 т. М., 1958. Т. 2.

Дергачев И.А. Д.Н. Мамин-Сибиряк в истории русского романа // Русская литература 1870–1890-х годов: Сб. статей. Свердловск, 1974. Вып. 6.

Дергачев И.А. Монологический роман Д.Н. Мамина-Сибиряка («Черты из жизни Пепко») // Русская литература 1870–1890-х годов: Сб. статей. Свердловск, 1979. Вып. 12.

Дергачев И.А. Д.Н. Мамин-Сибиряк. Личность. Творчество: Критико-биографический очерк. Свердловск, 1981.

Дергачев И.А. «Новые люди» в творчестве Д.Н. Мамина-Сибиряка 1880-х годов // *Дергачев И.А.* Д.Н. Мамин-Сибиряк в литературном контексте второй половины XIX века. Екатеринбург, 1992.

Дергачев И.А. Д.Н. Мамин-Сибиряк в русском литературном процессе 1870–1890-х годов. Новосибирск, 2005.

Кормер В.Ф. О карнавализации как генезисе «двойного сознания» // Вопросы философии, 1991. № 1.

Мамин-Сибиряк Д.Н. Собр. соч. В 8 т. М., 1954–1960.

Дмитрий Наркисович Мамин-Сибиряк. Сто лет со дня рождения: 1852–1952: Материалы науч. конф. Свердловск, 1953.

Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. 2-е изд., репринтное. М., 1995.

Прието А. Нарративное произведение Из книги «Морфология романа» / Пер. с исп. А.Б. Матвеева // Семиотика / Сост., вступит. статья и общ. ред. Ю.С. Степанова. М., 1983.

Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. М., 1976.

Пушкин А.С. Стихи, написанные в Михайловском / Сост. и прим. С.С. Гейченко. Л., 1980.

Санников В.З. Русский язык в зеркале языковой игры. М., 1999.

Рымарь Н.Т. Поэтика романа. Саратов, 1990.

Синдаловский Н.А. Петербург в фольклоре. СПб., 1999.

Созина Е.К. Мифология, идеология и мистификация в повести А. Герцена «Aphorismata» // Архетипические структуры художественного сознания: Сб. статей. Екатеринбург, 2001. Вып. 2.

Спиридонова Л.А. Бессмертие смеха. Комическое в литературе русского зарубежья. М., 1999.

Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избр. труды. СПб., 2003.

Удинцев Б.Д. Уральский период жизни Д.Н. Мамина-Сибиряка // Воспоминания о Д.Н. Мамине-Сибиряке / Сост. З.А. Ерошкина. Свердловск, 1936.

Федотов Г.П. «Слово о полку Игореве» / Вступит. статья, перевод и прим. С.С. Бычкова // Русская литература, 1993. № 1.

Чекин В.П. Урал и Приуралье в произведениях Д.Н. Мамина-Сибиряка // Урал: Сборник «Зауральского Края», посвященный памяти писателя Дмитрия Наркисовича Мамина-Сибиряка. Екатеринбург, 1913.

Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка. Т. 1–2. М., 1994.

3.4. Жанровый состав прозы уральских писателей начала XX в.: А. Туркин, И. Колотовкин, Б. Тимофеев

(Л.Н. Житкова, Н.В. Пращерук)

Начало XX в. в истории русской литературы по праву трактуется отечественным литературоведением как своеобразный «творческий ренессанс», как эпоха итогов и обобщений *[см.: Русская литература конца XIX – начала XX века 1968–1972; Келдыш 1975; Судьбы русского реализма начала XX века 1972; Мущенко 1986; и др.]*. В эти годы усиливается интерес к художественному освоению темы России, ее прошлого и будущего, к проблемам национального характера и национальной культуры. Этот интерес объединяет художников разных политических и эстетических ориентаций, ярко и последовательно проявляется в реалистической прозе. «Облик России и народа в их цельности и разнохарактерности возникает из всей совокупности художественных произведений», – замечает Л.В. Крутикова *[Крутикова 1972: 170]*. Новые черты литературного развития, разработка писателями темы народа и национальной жизни активно обсуждались критикой тех лет. Обозреватель журнала «Современный мир» отмечал: «За последние годы наша литература уделяет серьезное внимание “Полям”. Сергеев-Ценский пишет “Печаль полей”, Горький – “Исповедь” и “Лето”, Бунин – “Деревню” – все ищут пути там, в глубине России… и у читателя повысился интерес к деревне» *[Современный мир 1910, № 9: 170]*. Подобную мысль высказывал в своей книге с характерным названием «Снова накануне» В. Львов-Рогачевский: «Народ, Россия… вот те огромнейшие темы, к которым подошли теперь лучшие наши художники» *[Львов-Рогачевский 1913: 82]*. В литературу хлынул поток произведений, авторы которых избрали предметом художественного изображения разные аспекты национальной жизни, сосредоточили основное внимание на воплощении своих представлений о национальной сути, о национальном идеале.

Потребность приблизиться к пониманию основ русской жизни и дать ответ на вопрос о том, что ждет страну в будущем, обусловила выдвижение литературой на первый план познавательной и прогностической установки прежде аксиологической. Это определило аналитическую и обобщающую направленность литературы в этот период. Неизмеримо расширяется – и «географически», пространственно, и социально – зона внимания художников. Предметом изображения становится не только деревня, преимущественно центральных областей, но и экзотическая, во многом еще «природная» деревня Севера (А. Чапыгин), Сибири (В. Шишков). Писатели обращаются к жизни провинции, захолустья, а также к жизни «забытых» социальных слоев и групп – мещанства, старообрядцев и т. п. И этот воссозданный широко мир «малого сопротивления» (Д.С. Лихачев) в пространственной и социальной сфере был закреплен поэтикой самих заголовков: «Дальний край» Б. Зайцева, «Уездное» Е. Замятина, «По Руси» М. Горького, «У стен града невидимого» М. Пришвина, «Человек из ресторана» И. Шмелева.

В жанровой системе сохраняется репрезентативность малых форм. Горький, Бунин, А. Толстой, Серафимович, Шмелев, Сергеев-Ценский, Пришвин активно работают над жанром рассказа.

И это закономерно: природа рассказа такова, что требует от художника все новых наблюдений и размышлений и тем способствует реализации общей гносеологической установки. Вместе с тем усиливается тенденция к синкретизму жанровых и родовых структур: повесть, более оперативная по сравнению с романом, а значит, и более соответствующая стремительному характеру времени, вбирает в себя несомненные черты романной формы, а роман, напротив, и своим объемом, и некоторой «недогруженностью», одноплановостью сюжетно-композиционной структуры имеет сходство с повестью. В ряде случаев можно говорить об органичном соединении особенностей жанра повести и романа, об образовании так называемой повести романного типа. Наиболее показательный пример – бунинская «Деревня». Как повесть ее характеризуют небольшой объем, простота фабулы, малое количество главных героев, нероманный характер персонажей (за исключением Кузьмы) *[см. об этом: Спивак 1985: 25–27]*. Но при этом – повышенная емкость изображения, сюжетные линии обладают относительной самостоятельностью, в результате чего фабула лишается непрерывности развития и линейность композиции, столь важная для повести, разрушается. С таких же позиций может быть проанализирована жанровая природа повестей других авторов, современников Бунина – «Пятая язва» и «Крестовые сестры» А. Ремизова, «Белый скит» А. Чапыгина, «Движения» С. Сергеева-Ценского, «Жизнь Матвея Кожемякина» М. Горького, а также романа А. Серафимовича «Город в степи». Сходные жанровые процессы мы наблюдаем и в прозе уральских писателей начала XX века – А. Туркина, И. Колотовкина, Б. Тимофеева.

1

А. Туркин и И. Колотовкин – писатели, близкие как биографически, так и творчески. Они лично были знакомы, оба принадлежали заводской среде, где родились и где начиналась их жизнь, давшая тот опыт, который определил содержание и пафос творчества обоих писателей. Оно было направлено на защиту рабочего человека, подавляемого мощной силой «хозяев жизни», разного рода «начальников».

Тематика такого плана неизбежно обусловливала достаточно стандартную структуру сюжета, в основе которого – противостояние социально сильных и социально слабых. Художественная ситуация, описывающая такое состояние, не может развернуться в романное повествование, которое строится на системе разнотемных сюжетных линий. Жанр, на который преимущественно ориентировано творчество Туркина и Колотовкина, – рассказ.

Однако жанровая модальность большей части их произведений проявляется аморфно – в силу того, что рассказ в одном случае – у Туркина – стремится к усвоению некоторых жанровых параметров повести, в другом – у Колотовкина – очерка. Жанровая неустойчивость зафиксирована в наиболее полном издании произведений А. Туркина «Повесть и рассказы» *[Туркин 1988]*. Повесть «Исправник» строго отвечает жанровому канону, как он описан, например, Н. Тамарченко *[Теория литературы 2004, 1]*. Это история о том, как исправник Крысин за растрату казенных денег попадает в тюрьму и оказывается среди тех, кого сам привычно отправлял сюда. Сюжет строится как циклический, кумулятивный и состоит из эпизодов пребывания Крысина в тюрьме, фиксирующих драматизм его существования во враждебной среде, где он воспринимается как заклятый враг. Мир героя развернут внутрь его сознания и рефлекторно отражает жизнь вокруг него. События протекают в устойчивом хронотопе без сколько-нибудь заметных сдвигов: это год тюремного однообразия. Но меняется сам герой, очеловечиваясь и освобождаясь от той личины тупого чиновника, с которой жил до сей поры: «По чьему-то сильному, неотвратимому приговору он делал то, что навсегда оторвало его от серых, тоскующих людей, среди которых он вырос и которых когда-то любил…» *[Туркин 1988: 85]*.

Он, «много познавший в тюрьме, ненавидящий двадцать лет прошлой службы, которую у него кто-то коротко и грубо свел к нулю… понял также как дорога свобода, понял, почему бегут арестанты, почему неизменно будут бегать всегда» *[Там же: 90]*. Таким образом, центральное событие сюжета повести – испытание героя и его выбор, что по логике вещей должно было бы снять дистанцию между героем и арестантской средой. Но в финале «правильная» логика неожиданно разрушается. Катарсиса не случается: в день, когда Крысин должен был освободиться, арестанты убивают его. Резко меняется и повествовательный ракурс: автор-повествователь, все более и более к концу повести приближающийся к персонажу, дистанцируется от героя, так же как, собственно, и от убийц Крысина, что фиксируется в иронической интонации повествования, в частности в описании героя в последние моменты жизни, когда он предстает физиологически отвратительным, как отвратительны и тюремщики в их тупом озлоблении. Такое завершение сюжета идет вразрез с традицией притчевого финала, характерного для повести, и скорее напоминает новеллистический прием, а сама мысль автора благодаря этому драматизируется: ею утверждается неодолимость и незыблемость закона социального антагонизма и собственно социальной природы человека.

Жанровую конструкцию повести Туркин использует и в рассказах, что затрудняет решение вопроса о жанровой идентифи-

кации его произведений, так как единственным дифференцирующим признаком становится объем текста. По схеме повести построены такие рассказы, как «Ибрагим», «Башкир Юмангулов», «Ходатель» и некоторые другие. В первых двух произведениях есть авторское деление текста на главки и части, хотя по объему они уступают «Исправнику» (16 и 26 стр. против 36). Сюжет строится, как и в «Исправнике», вокруг одного героя и состоит из ряда эпизодов, развивающих типичную для произведений Туркина ситуацию противостояния двух сред (социальный низ – социальный верх) в пространстве динамического хронотопа с определенным «набором» персонажей в каждом эпизоде. Финал рассказа, что характерно собственно для повести, выводит героя в бытие нового качества или трагическое небытие.

В первой главке рассказа «Башкир Юмангулов» время и место действия – зима, деревня, во второй – весна, город, обратный путь в деревню и гибель. В первой главке центральный эпизод – воровство Юмангулова, незаконно вырубающего лес ради умирающей с голода семьи. Во второй – вызов в волость, суд, чиновники, обирающие Юмангулова. В этой главке выделяется эпизод новой кражи: на пути из города он угоняет коня с поповского двора. Рассказ закачивается тем, что героя как конокрада убивает деревенская толпа. В каждом эпизоде – различные группы персонажей: в первом – Юмангулов и его жена, во втором – Юмангулов и чиновники, в третьей – Юмангулов и деревенская толпа. При значительном количестве персонажей и звучащих голосов в рассказах Туркина нет, однако, многообразия точек зрения и сколько-нибудь усложненной субъектной структуры: здесь означены только две позиции – автора-повествователя и его героя, который существует в текстовом пространстве автора, и других, чьи голоса унисонны и одинаково чужды герою и автору и осознаны автором как голоса враждебного мира.

Первый сборник Туркина назывался «Уральские миниатюры». Миниатюры, а также эскизы, этюды занимают в творчестве писателя определенное место. Это малые по объему жанровые формы, определить специфику которых, имея в виду их реализацию в творчестве Туркина, достаточно сложно. Различия, например, между эскизом «Задушил», миниатюрой «Побаивался» и этюдом «Про одного старика», в сущности, неуловимы. При ближайшем рассмотрении становится ясно, что модными для времени Туркина жанровыми терминами обозначаются собственно рассказы со свернутым, однако завершенным сюжетом социального значения и с объемом меньшим, чем обычно имеет рассказ. Пунктирно описанный сюжет и его стремительное драматическое завершение – это черты, которые сближают жанры миниатюры, эскиза и этюда у Туркина, как и повесть «Исправник», с новеллой.

В творчестве И. Колотовкина мы наблюдаем аналогичную жанровую картину, в которой нет строгой и направленной дифференциации. Первый сборник писателя представлен им как сборник рассказов и называется «“За горами” и другие рассказы» *[Колотовкин 1905]*, хотя, строго говоря, жанровой природе рассказа отвечает только часть произведений сборника, другая тяготеет к очерку. Доминантность очерковой жанровой модальности в целом в творчестве Колотовкина проявляется в специфически активной позиции автора, в зоне видения и наблюдения которого изображаются все персонажи и все события. Несмотря на то, что в рассказах автор формально опосредован, повествовательный контекст всегда эмоционально окрашен и оценочно насыщен благодаря таким приемам, как ирония в изображении «господ» и драматизация – в отношении к «униженным и оскорбленным». Персонажи, как правило, не обладают сложной личностной организацией: одни – исключительно «плохие» – жестоки, корыстны, аморальны и тупы, другие – исключительно «хорошие» и несчастные в своей бесправности, незащищенности, униженности.

Автор в произведениях Колотовкина находится внутри пространственно-временного континуума, в рамках которого развертывается сюжет. Физически и социально он – часть жизни, которую наблюдает и описывает: он мелкий служащий, столь же униженный, как персонажи описанных историй, «свой» среди них. Но вместе с тем он – носитель сознания, человек, не только описывающий жизненные истории, но и осмысляющий их. Перед нами живая личность с определенным отношением к жизни – эмоционально-философским и идеологическим: это русский интеллигент с глубокими духовными интересами и обостренным чувством сострадания.

Очерковое фактографическое начало с фиксацией наблюденного события является основой художественного целого произведений писателя. Данная тенденция типологически сближает творчество Колотовкина с творчеством Мамина-Сибиряка и Горького, включая его в процесс «большой литературы». В рассказах и очерках писателя используется общий механизм генерализации: обстоятельства и персонажи типизируются по социальному признаку. Задача в том, чтобы показать человека как «единицу» среды, толпы, социального класса[1] – в типических социальных обстоятельствах. Как и у Туркина, персонажи Колотовкина представляют антагонистические социальные среды.

[1] О «хоровом» начале в прозе начала XX века см.: *[Келдыш 1971: 198]*.

Рассказ между тем обладает такими специфическими особенностями, как интрига внутри сюжета, более усложненный план хронотопа, чем в очерке, где время и пространство, как правило, локализованы. В рассказе разрабатывается также психологическая составляющая персонажа. Сугубо внешние различия в том, как выражается авторская интенция в очерке и рассказе, дают основание обсуждать проблему дискурса автора как общую по отношению ко всему творчеству Колотовкина без акцентирования жанровой принадлежности.

В ранний период творчества Колотовкина (сборник «"За горами" и другие рассказы») авторская позиция выражается в формах субъективно-лирических, эмоционально окрашенных. В очерке «Около золота», например, при описании изуродованной промышленными работами равнины автор использует экспрессивные образы, которые создают определенный эмоциональный фон, однозначно выражающий оценочно-идеологическую позицию автора, наблюдающего необратимый процесс разрушения. Она (равнина) «*безжалостно*» предана «грабежу и огню»: «лес уничтожен, по всем направлениям тянутся, как *зияющая рана*, траншеи, канавы, разрезы; когда-то вольные бешеные потоки *закованы* цепью плотин», «грохот железа», «*огневое* дыхание машин», «*дикий хаос* звуков», в которых «*дрожит*», «*стонет*» горный воздух («Около золота») *[Там же: 173–174]*. Слово «разрушение» в речевой зоне повествователя приобретает коннотативное значение.

В сборнике весомую роль играют лирические пассажи с романтически устремленными в некую загадочную даль мечтаниями, что очевидно сближает Колотовкина с известными романтическими текстами Горького: «Туда! Туда! – восклицает лирический герой, обозревая мир как бы с высот Уральских гор. – За эти царственные, властные, недоступные вершины, в это загадочно-безмолвное, неизведанное прекрасное далекое, где тухнет последняя зорька, куда плывут беспечальные, чуждые горя и счастья, вольные караваны прозрачных опаловых облачков» («За горами») *[Там же: 4]*.

Впоследствии Колотовкин использует приемы более сдержанной субъективизации повествования. Автор выстраивает свой дискурс, во-первых, как хроникер событий, которые остаются в поле его физического и идеологического кругозора, и, во-вторых, как моралист (в философском значении) – в завершающей, финальной части повествования. Например: «Так прошло еще три года…» («Будни») *[Колотовкин 1936: 83]*; «Вскоре между служащими ходил подписной лист…» – «Скоро грянул настоящий гром…» – «Дня через два Карл Карлыч… подписал обязательство…» – «Так продолжалось несколько месяцев…» – «В тот же вечер состоялось общее собрание…» («Голодные и пресыщенные») *[Там же: 138–141]* и т. д. Хроникер дает также информацию фактографического характера. Например: «Варварка не может быть названа ни селом, хотя в ней есть беднейшая деревенская церковь, ни деревней, ни починком. Это присущий только одному промышленному Уралу приисковый поселок домов в сотню» («По Чарыму») *[Там же: 41]*.

В информации о событиях личной жизни персонажа повествователь остается во «внешней» по отношению к персонажу зоне, отказываясь от претензий на всезнание, предпринимая сдержанную, деликатную попытку приблизиться к персонажу, не разрушая, однако, границы обеих зон. Эта ситуация помечена разного рода речевыми оборотами, фиксирующими сомнение, неуверенность наблюдателя-хроникера и т. д.: «казалось», «не верилось», «в самом деле», «вероятно», «надо сознаться» и др. В иных случаях дистанцирование от персонажа меньшее – можно говорить и о совмещении дискурсов, но эти моменты не развернуты в повествовании и возникают спорадически. Например: «Как все матери, она воображала…» («В тупике») *[Там же: 88]*; «Тот снисходительно и с трудом скрывал удовольствие польщенного честолюбия…» («Голодные и пресыщенные») *[Там же: 133]*; «Против обычая, обратился к нему всегда строгий и молчаливый барин…» – «Прежде, обедая в людской, нет-нет и обмолвится словом, теперь все молчит…» – «Еще нелюдимее, еще надменнее стал Еремей, только и всего, чем отразилось на нем несчастье…» – «Впервые случилось, что Еремей был застигнут врасплох… – Похоже было, будто ошеломлен человек…» («Гуси») *[Там же: 73–74]* и т. д.

Другой, как отмечалось, наиболее типичной для Колотовкина формой субъективации является философская сентенция в текстовых финалах, где автор снимает маску объективного наблюдателя и обнаруживает свое «тайное» присутствие в пространстве всего текста. Писатель выводит повествование на уровень философско-символического обобщения, довольно часто используя (что вообще характерно для Колотовкина) образы природы. В рассказе «Рыцарь наших дней» описывается эпизод неудавшегося покушения на генерала и расправы полицейских над бомбистами. «Кровавое пятно», оставшееся после расправы, «притягивает» к себе людей «как магнит». «Тогда его пробовали забрасывать снегом, но вскоре оно выступало вновь и зловеще алело, будто взывая об отмщении» *[Там же: 158]*. Образ кровавого пятна на снегу символически обобщает тему вражды – «мести» между людьми, переводя политическую ситуацию в метафизический план.

В рассказе «Распад» герой оказывается как бы между жертвами: с одной стороны, он – хозяин фабрики, с другой – совестливый человек, выросший в интеллигентной семье, заблудившийся «меж чужих дорог». Финал рассказа таков: «Внизу... в сумраке ночных теней маячили молчаливые громады заводских зданий, высились черные трубы, будто к небу поднялись чьи-то огромные руки. Не то с мольбою, не то с проклятиями… И *равнодушное небо молчало* (курсив наш. – *Л. Ж.*)» *[Там же: 179]*.

Рассказ «Будни» – о молодой женщине из мещанской среды, благополучно вышедшей замуж. Но однажды она влюбилась – и почувствовала всю меру своей жизненной драмы. Завершается повествование драматической нотой, звучащей одновременно в сердце героини и в голосе автора, сознающего это состояние своего персонажа и описывающего его: на граммофоне звучит романс «Нет уж, видно, не придется / Солнцу красному греть меня…». Далее автор комментирует: «Точно чья-то душа билась и изнывала в безнадежной муке. И не было ей отклика в безмолвной, унылой и мертвенной пустыне» *[Там же: 87]*.

«Обида» – рассказ о старухе, отправившейся в город, чтобы навестить дочь, которая уехала на заработки. Увидев ее, героиня поняла, что дочь продает себя. В финальном фрагменте текста мы видим старуху, возвращающуюся в свою деревню, но это уже образ другого человека: «Старуха шла бойко, крепко сжав губы и уставившись перед собой немигающими, полными строгой печали глазами, и молчала, как эти задумчивые, опаленные солнцем поля, что все тянутся-тянутся по обе стороны дороги, без конца, без края, словно неизбывная тоска» *[Там же: 125]*. За счет метафорических образов «неба», «пустыни», «полей» в этих рассказах обыденные жизненные ситуации в дискурсе автора обретают философский подтекст.

Особое значение в плане переключения физической точки зрения, характерной для очеркового наблюдения, в философскую, субъективно-лирическую позицию имеет образ природы как своеобразного резонатора авторского мироощущения. Переключая внимание читателя с изображения мрачных картин социальной действительности в природно-космическую сферу, автор вписывает человека в мироздание, благодаря чему драматический (или даже трагический) смысл произведений Колотовкина одновременно и усиливается, ибо утверждается идея неизбывности страдания, и снимается в бесконечности космоса.

Со временем все более и более Колотовкин тяготеет к субъективно-лирическому повествованию монологического типа. Если в произведениях социальной тематики автор как субъект повествования текстуально локализован, то в произведениях позднего периода, обращенных к внутреннему миру личности, все тексты авторские, монологические. Углубляются трагически-пессимистические настроения писателя, следовательно, логично обращение писателя к духовно-бытийной проблематике. Лирические переживания автора-повествователя (или персонажа – его второго *я*) замыкаются на нем – личности вне социальных связей, утерявшей их и не обретшей вновь, что порождает напряженный духовно-душевный драматизм, чувство неизбывной тоски и сиротства. Тема одиночества становится доминирующей и чаще всего развертывается в любовных сюжетах, когда любовь концептуально трактуется как обреченная мечта о понимании и духовном союзе. Внутренняя структура миниатюр, элегий, стихотворений в прозе – это монологическая речь, представляющая собой сетование на жизнь, сущность которой отождествляется с любовью. Излюбленные приемы в таком философско-лирическом повествовании – это ритмизация, рефрены, анафоры, вопросительно-восклицательные синтаксические конструкции, романтическая лексика, избыточная метафоризация и символизация стиля, аллегоричность. Наиболее репрезентативны в этом плане такие миниатюры, как «Лесное», «Караван пошел», «Эдельвейс», «Любовь», «Дождь шумит», «Последние цветы», «Лес», «Вдали» и др. Природа здесь – источник и лоно жизни, она мудра и знает все, что никогда не будет ведомо человеку, которого влечет к себе ее чарующая тайна. Финальные фразы лирических монологов строятся как риторические вопросы, как бы обращенные в вечность, и фиксируют извечную устремленность человека к мечте, счастью, страсть к самоутверждению и самореализации в борениях, а потому нередко звучат как философские сентенции: «Клубами белой пены металась среди камней играющая река, и хотелось померяться с нею силою» («Утишье») *[Колотовкин 1909]* – «Не слышны колокольцев караваны. Таинственна и молчалива лунная даль» («Караван пошел») *[Колотовкин 1915]* – «Снова август… Грустный и пленительный, как мечта о счастье, которого не было, но которое могло бы быть» («Август») *[Колотовкин 1911]* – «Костер потух, по серому пеплу изредка пробегают огненные змейки» («Лес») *[Колотовкин 1909]* – «Так, значит, верно, я на родине? Я опять среди вас, синие горы, седые хмурые утесы, своевольные, шумливые потоки ущелий!» («У окна») *[Колотовкин 1907]*.

В некоторых произведениях Колотовкина анализируемого типа писатель соприкасается с модернизмом, увлекаясь чистой эстетикой чувств и утонченных переживаний. Тогда появляются странные герои, неясные, таинственно-романтические сюжеты, как, например, в миниатюре «Розы» – о загадочной связи судьбы человека с цветением роз в его саду. В текстах подобного рода

автор оказывается в позиции вненаходимости по отношению к тексту произведения, и читатель в этом случае теряет ощущение живой связи с близкой ему личностью автора.

2

Творчество Б.А. Тимофеева до сих пор остается известным лишь узкому кругу специалистов. Его произведения, напечатанные до революции, практически не переиздавались, а между тем его наследие существенно по своему объему и весьма замечательно по содержанию. Б.А. Тимофеев принадлежал к писателям «горьковского круга», расцвет его таланта совпал с общим подъемом литературы в 1910-е гг., и он был известен в то время не только на Урале, но и среди столичной публики.

Главными произведениями писателя являются повести «Сухие сучки», «Житие Ермы Мужицкого» и роман «Чаша скорбная» – все они представляют этапы в его творческой судьбе, исторически и социально достоверны, поскольку напрямую соотносятся с отечественной историей предоктябрьского периода. «Сухие сучки» связаны с эпохой реакции после первой революции 1905 г., «Житие Ермы Мужицкого» – с подъемом общественного сознания 1910-х гг., а «Чаша скорбная» – с первой мировой войной 1914 г. Вокруг повестей «Сухие сучки» и «Житие Ермы» группируются другие повести и рассказы, проблемно и тематически им близкие.

Первой повестью «Сухие сучки» (1911) писатель сделал попытку разобраться в сложной идейно-психологической ситуации, которая сложилась в среде провинциальной интеллигенции после революции 1905 г. Важно то, что герои представляют именно «уездную», окраинно-провинциальную среду. В начале повести автор дает обобщающий образ города Асеева, в котором без труда можно обнаружить сходство с горьковским Окуровым. Оба города затеряны где-то в глубине страны, отрезаны от всего мира и живут однообразной, обособленной жизнью. Ряд деталей совпадает и имеет знаковую природу: пределы обоих городов ограничены с одной стороны кладбищем, с другой – тюрьмой. Однако обобщенные портреты городов выполнены в различном жанрово-стилевом ключе. Горький дает обстоятельную топографию Окурова, исходя из задачи создания хроники города: его стиль очерково точен, объективен. Тимофеевский же образ города лиричен, его описания не только метафоричны, они сориентированы на символическое прочтение. В Асееве солнце «утомленно кончает путь», старается «отогреть, приласкать старого друга – землю и, выбившись из сил, грустным, извиняющимся взором глядит на нее»; вечер «захлестывает… души», «пугает одиночеством», «шепчет жесткие речи о старости» и

т. п. – все это воспринимается иносказательно как образ угасающей, умирающей жизни. Городок словно попал в пределы заколдованного круга, который отрезал его от всего мира. «Господи, тишь какая!» – восклицает герой повести. Асеевцы ощущают отъединенность от России, они убеждены, что им от века дана судьба быть вне истории. «Верую и я, – говорит один из персонажей, – есть и у нас на святой Руси, в сердце ее, свои колокола набатные… Только там, в сердце матери России… А у нас? У нас… тихо» *[Тимофеев 1940: 212]*[2].

Вместе с тем, несмотря на обобщающий лирико-символический план, трактовка явлений послереволюционной жизни носит конкретно-исторический характер: это явления данной эпохи, возникшие вследствие определенных причин исторического и социального характера. Носители реакции имеют у Тимофеева определенное классовое лицо: глава асеевских черносотенцев купец Силин – «главная сила в городе». Сыскная служба, полиция, церковь – все подчинено и служит интересам Силиных (полицейских Силин называет своими «цепными псами»). Мелькает образ стражника, чинящего произвол над крестьянином, околоточного, истязающего человека и т. п. Политическая ситуация неограниченного произвола порождает страх, растерянность, депрессию в интеллигентской среде…

Повесть делится на шесть глав, почти все они названы именами героев, стоящих в центре повествования. Старушка-учительница, доктор Мещерский, дьякон Иона, сыщик Лаврушка, купец Силин занимают строго определенную рамками главы территорию. Повесть представляет как бы цикл рассказов-портретов и рассказов-судеб – в этом ее особая специфика, обнаруживающая в глубине своей авторскую опору на малый жанр и стремление к обобщенности создаваемой картины. Композиционно рассказы об асеевцах объединены образом главного персонажа повести – уездного телеграфиста Афанасия Петровича Мелешина. Он проходит через все главы, так или иначе сталкиваясь с их героями. Его настроение автор соотносит с их переживаниями и настроениями для того, чтобы привести героя к определенной жизненной философии и через отношения с другими проверить его ценность.

В финале герой переживает тупиковую ситуацию, он отказывается от собственной философии приспосабливания – «сухих сучков». Подытоживая свою жизнь, он признает, что прожил ее, не совершив ни одного поступка, не ответив ни на один вопрос:

---

[2] Рукопись хранится в Государственном объединенном музее писателей Урала, инв. № 4008. Повесть напечатана в сборнике «Энергия» (Пб., 1913. № 1) и перепечатана в 1940 г. в альманахе «Стихи и проза».

«просмотрел» жизнь и любовь жены, ребенка, не выяснил своих отношений с Богом («А ведь до сих пор не знаю – есть Бог или нет…»). Он понимает, что для него – «слабого человека», пораженного асеевской болезнью духовно-волевой атрофии – легче уйти из жизни, чем принять на себя ее тяжкие труды. Самоубийство героя – глубоко осознанный шаг, однако он отнюдь не поэтизируется и не героизируется автором. Например, в последнюю секунду Афанасий Петрович истерически кричит: «Мамка!» Выразительна и такая деталь: Мелешин повесился на крючке, предварительно сняв с него карту России: «Сниму, а сам на ее место… Слезай, мать Расея!»

Таким образом, в повести «Сухие сучки» Тимофеев исследует душу и сознание среднего «расейского» гражданина-интеллигента, опираясь, с одной стороны, на жанровую традицию социально-психологической повести, а с другой – максимально расширяя возможности этой конструкции за счет включений в основной сюжет историй судеб других героев.

Жанровые поиски иного рода характерны для произведений, в которых уральский писатель обращается к общенациональной проблематике, к размышлениям о «судьбе народной». Первым и самым значительным произведением в этом ряду по праву считается повесть «Житие Ермы Мужицкого» (1914). Написание этой повести напрямую соотносится с общим подъемом литературы в 1910-е гг., с желанием художников самых разных политических и эстетических ориентаций сказать свое слово о «России как о целом» (М. Горький). Национальная идея всегда опирается не только на этнографические и исторические основания, но и на основания религиозно-культурные. Отсюда возросший интерес к религиозной проблематике, стремление изобразить религиозность русского человека как непременную составляющую его души, личности, его образа жизни («Лето» и «Исповедь» М. Горького, «Серебряный голубь» А. Белого, «У стен града невидимого» и «Никон Староколенный» М. Пришвина, «Пятая язва» А. Ремизова и др.). Включаясь в этот контекст, Б. Тимофеев разрабатывает в своей повести сложную проблему – проблему духовных (религиозных) исканий простого русского мужика. Заголовок произведения напрямую связывает его с той жанровой традицией, которой следует автор. Сюжетно-композиционная структура повести дублирует житийную литературу. Это одногеройное произведение, имеющее своим предметом жизнь одного человека, изложенную хронологически, с повествованием, задерживающимся, как в житиях, на самых значительных моментах биографии героя.

Житийный жанр в XVII в. видоизменяет свой облик *[см.: Терехов 1969]*: фантастический рассказ, очищенный от всяких элементов реальности, о подвигах святого, о жертвах Богу, которые

он обычно приносит в монастыре, о его чудесах сменяется повествованием, не лишенным элементов реалистичности, о герое, совершающем подвиги в миру – ради любви к ближним. Утверждается жанр повести-биографии («Житие Юлиании Лазаревской») и автобиографии («Житие протопопа Аввакума»). Деяния и мученичество, за которые герой удостаивается святости и дара совершения чудес в качестве исключительного знака Божьей милости, составляют обычно содержание этих житийных повестей. Известные литературные обработки житий («римские» легенды Н. Лескова) или тех или иных элементов содержательно-художественной структуры житий («Житие одной бабы» Лескова, народные рассказы Толстого, «Братья Карамазовы» Достоевского) связаны именно с традициями жития-повести о деяниях и мученичестве в миру. Этой традиции близок и Тимофеев.

Подобно многим героям житий, Ерма проходит поистине мученический путь. Умирает от голодной смерти его ребенок, сходит с ума, а потом умирает жена, затем гибнет в огне – во время самосожжения старообрядцев – его любимая женщина Настасья, сам он долгое время проводит в скитаниях и умирает отшельником. Однако на протяжении всей повести тимофеевский герой не теряет дара какой-то особой человечности, он открыт людям, их страданиям, в нем не угасает стремление дойти до настоящей правды, постичь главные законы жизни. Это человек серьезных духовных исканий. Причем эти искания развертываются сугубо на религиозной почве. Герой последовательно и глубоко религиозен и, будучи религиозным человеком, он по воле автора сталкивается с самыми разными проявлениями религиозной жизни в России. Это старообрядцы и православные монахи, оттолкнувшие героя своим фанатизмом, истерический юродивый, странники и т. п. В этих встречах испытывается, корректируется вера самого героя. Ерма уходит и от старообрядцев, и из монастыря, становится отшельником и умирает в лесу. Следовательно, духовный поиск героя Тимофеева, характер его веры как будто совершенно не соотносится с традиционными формами религиозного поведения русского человека. Между тем повесть имеет замечательный финал, окрашивающий все повествование в иные, светлые тона: перед смертью Ерма видит такую картину: «…Сидит Танюшка (его умершая дочь. – *Н.П.*) рядом с Богородицей на пресветлом облаке и ласково улыбается отцу…» *[Тимофеев 1914: 88]*.

Этот эпизод можно трактовать символически (для повести в целом характерна тенденция к символизации). Предсмертный сон с Богородицей – заступницей и утешительницей всех православных – как завершение духовного пути героя означает, по существу, глубинное ощущение его органичной причастности православной традиции, для которой, как известно, характерно

особое почитание Божьей Матери. Финал, таким образом, многое проясняет. Образ Ермы с его стремлением разумного устроения жизни, которое соединяло бы в одно небесное и земное, с его эстетическим отношением к реальности оказывается куда более традиционен для православной культуры, а значит, и более содержательно связан с житийным жанром, нежели кого-либо другого из персонажей, включая представителей монашеской братии. В отличие от других, Ерма хорошо понимает и проверяет собственной судьбой то, что «христианство есть спасение жизни, а не спасение от жизни» (В. Зеньковский). А то, что герой не нашел себя ни в монастыре, ни в церкви, можно, вероятно, объяснить влиянием на автора демократической прозы, накопившей к тому времени солидный опыт в критике и развенчании служителей культа – официальных носителей веры в России.

Наряду с «житийной составляющей» жанровую специфику повести Тимофеева определяет и особый лиризм, который характерен для его манеры письма в целом. Можно говорить о лирических сюжетах в его произведениях, которые создаются повторяющимися образами, чаще всего образами природы. Эти сюжеты содержательно догружают тимофеевский текст, сообщая ему лирико-обобщающий план, черты символического повествования. К такого рода сюжетам можно отнести «лесной» сюжет «Жития…». Образ леса со скрупулезной последовательностью проведен через все повествование. Это не только примета хронотопа повести, образ связан с динамикой внутренних состояний героя, а также выводит читателя в сферу общекультурного символизма и собственно авторской компетенции *[см.: Пращерук 2007: 234–238]*. Так, Ерма, обретающий свое последнее пристанище в лесу, может быть соотнесен с тем комплексом национальных традиций и поведения, при котором мифологическая оппозиция «дом–лес» разрешалась за счет выработки новой поведенческой модели – «спасение в лесах». В этом плане произведение уральского писателя вполне сопоставимо, например, с «Аглаей» И. Бунина или с повестью А. Чапыгина «Белый скит». Отсюда и ситуация ухода, и подчеркнуто «лесное» месторасположение как старообрядческой общины, так и православного монастыря. Такая модель глубоко укоренена в традициях национальной культуры и связана с именами великих русских святых, в том числе с именем Сергия Радонежского. Кроме того, мифологема леса, знаменующая изобилие растительной жизни, издавна связана с символикой земли и земного, с представлениями о бессознательной преданности земному началу бытия. Наряду с духовной жаждой герой, действительно, испытывает на себе «власть земли». Это передано в том числе и особой лексикой, несущей на себе печать подчеркнутой экспрессии и авторского лиризма. Живя в лесу, герой тоскует по мужицкому труду: «Весенняя тоска стала понятна: звала к себе земля, просила у Ермы, как должное, всех его сил» *[Тимофеев 1914: 13]*. Разговор со встреченным мужиком о земле, о работе, о хлебе волнует его: «Показалась земля, как встарь, близкой, родной, хотя и суровой матерью. Проснулась вся, дедами и прадедами накопленная тяга к ней, жадность весенняя. Прижимал к лицу свежие стебельки, затягивался теплым запахом земли» *[Там же: 18]*.

Автор очень дорожит такими состояниями своего героя и неизменно проводит мысль о том, что радость возможна, когда земное и небесное соединяются в одно: «Опять с утра кончалась утреня, и Ерма шел на работу. Сияло солнце, искрились росистые травы. Улыбались друг другу небо и земля влажными со сна устами» *[Там же: 48]*. Финальная сцена несет в этом отношении повышенную смысловую нагрузку, она показывает, как мысли о Боге соединяются у Ермы с особо подчеркиваемым любовно-интимным отношением к земле. Тем самым, опираясь на систему общекультурных мифологем и используя приемы символизации, автор обозначает свою точку зрения на судьбу героя и доводит до читателя, говоря словами Горького, «заглушенный стон о России». Отсюда практически полное «небрежение» конкретикой описаний, узнаваемой предметностью, этнографичностью и фактографичностью, а также повышенная экспрессивность и лирическая окрашенность наиболее значимых эпизодов. Можно даже говорить о некой абстрактности, которая как раз и проистекает из стремления автора к обобщенному прочтению событий и его «боязни» утонуть в «вещественности» описаний и не достичь эффекта обобщенности.

Подводя предварительные итоги, необходимо отметить, что оригинальность жанрового почерка Тимофеева и обусловлена особым соединением в его произведениях «житийной» и «лирико-символической» составляющих. Такое соединение, отвечающее авторской индивидуальности, характерно и для рассказов писателя, которые обретают не только содержательную объемность повести, но и структурное сходство с ней. К такого рода рассказам можно отнести следующие: «Пелагеюшка – раб Христов» (1913), «Никандра от Миколы Мирликийского» (1916), а также – с некоторыми уточнениями по материалу – «Музыкант Кандырин» (1913), «Ковальчук» (1913).

Завершающим творчество уральского писателя стал роман «Чаша скорбная» (1916). Он вызвал множество толков в читающей публике. Как самое ценное качество книги отмечалась ее правдивость. «Чувствуется изболевшаяся, встревоженная душа писателя… И каждому, кому довелось испить свою горькую каплю скорбной чаши, принесенной в мир войной, близка и дорога эта книга» *[Вестник жизни 1919: 185]*, – замечал критик. Тема первой мировой войны нуждалась в воплощении, однако военная

беллетристика в России не создала сколько-нибудь значительных произведений, правдиво, нетенденциозно изображающих войну. Роман «Чаша скорбная», написанный участником событий по горячим следам в дни войны, представляет собой в некотором роде уникальное явление для русской литературы в целом.

Сюжетно роман задуман как повествование о судьбах трех героев: только что окончившего курс юриста Петра Погожева, кадрового офицера поручика Дмитрия Чубарова и молодого крестьянина Федора Шабанова. Все трое оказываются в одном батальоне, прошедшем через Галицию и надолго оставшемся на позициях в Карпатах, а затем отступившем. С документальной точностью (нередко с датами) Тимофеев запечатлел военные события первого года войны: наступление, позиционная война, отступление русских войск.

С момента, когда в поле зрения автора попадает жизнь батальона, герои утрачивают солирующие роли, повествование вбирает в себя другие образы, другие судьбы и стремится к расширению сюжетных границ. Линии героев, открывших повествование, теряют самостоятельное значение, сливаясь с другими многочисленными сюжетами. Для композиции романа характерна сюжетная монтажность. Так, в самостоятельную повесть развертывается в романе история галицийских беженцев, галичанки Ганны Папухи; содержательно весомым в структуре романа оказывается образ купца Карнаухова, «строящего» сюжет самостоятельного рассказа. Романное повествование включает в себя также ряд новелл с героями, которые живут только в данном отрезке времени – времени данной новеллы. Таковы санитар Хрусталев, сестра милосердия Степочка, разведчики Арефьева, полька Анна и др. Повествование «наращивает» эпическую объемность.

Проблема «народ на войне» – основная в романе Тимофеева, и в этом плане роман содержательно связан с рассмотренными ранее произведениями о русском человеке. В первой главе изображаются проводы на фронт Федора Шабанова – это горе для него самого и его семьи, и вся глава написана в скорбном ключе. Причитания матери, рыдания жены, безысходная тоска самого героя, прощающегося с родной деревней так, будто он прощается с жизнью, горькие сетования старика Шабанова на то, что он отныне единственный кормилец в огромной семье, – все это создает ту общую минорную интонацию, которая исключает апологетику войны, готовит читателя к трезвому восприятию трагических событий. Повествование, насыщенное деталями, словно сознательно замедляется автором – он стремится задержать внимание читателя на этой сцене, оценить ее значение, проникнуться ее настроением. Уже здесь возникают трагические интонации, которые постепенно усиливаются, достигая временами

пафосной высоты, например в двух сценах прощания. В первой говорится о матери: «Михайло хлестнул саврасого – и старуха начала отставать, потом она остановилась, всплеснула руками и села прямо на дороге, и долго еще слышался ее надрывный, последний плач» *[Тимофеев 1918: 10]*. Во второй сцене, рисующей проводы в губернском городе, образ старухи как бы множится: «Не переставая, выл пароход, быстро удаляясь. А солдатки все бежали и падали, вскакивали и вновь бежали. Не хватало ни слов, ни голоса, и только хриплые выкрики стонали на берегу. Истомленные, падали прямо в мокрый песок и рыли его скорченными пальцами» *[Там же: 13]*. Автор разделяет горе героев, он максимально приближен к ним.

Намеченный в самом начале романа трагизм закрепляется в письмах-плачах Матрены Шабановой, в авторских отступлениях – о горе и слезах вдов и сирот, в зарисовках крестьянского быта, разоренного войной, в натуралистических картинах полей сражений и госпиталей, в многочисленных частных трагедиях: Федора Шабанова, арефьевцев, галицийской деревни. Трагедию народа разделяет та интеллигенция, которая несет вместе с ним тяготы войны. Герои-интеллигенты вносят в повествование ряд драм и трагедий: это гибель Чубарова, тяжелое ранение Погожева, самоубийство сестры милосердия Степочки, сумасшествие Лукина и т. п.

Тимофеев и в романе остается верным себе – по-прежнему важной жанрово-стилевой составляющей текста является лирико-символический план, усиливающийся к концу произведения и сообщающий повествованию особую экспрессию: «Галиция пылала. Горели города, деревни, села… Ночами небо дрожало от зарева пожаров. Они трепыхались повсюду, окружая огненным кольцом обезумевших от ужаса людей. Отступая, армия уничтожала все, что могло пригодиться неприятелю. Тысячи ног безжалостно вытаптывали колосившиеся нивы, оставляя после себя голодную пустыню. И только полосы красного мака выделялись в полях, как кровавые ручьи. Гибли леса, вырубленные, потухшие, исковерканные ураганным огнем» *[Там же: 148]*. Нетрудно заметить, что картина страдающей природы, как бы приобщившейся к миру людей, – замечательный пример использования «акцентно-синтезирующего» образа, столь характерного для литературы этого периода и выполняющего роль художественного аналога точке зрения автора на происходящее. Горит река, изуродованы прекрасные деревья, «зловеще» светит солнце, ветки деревьев, оголенные, кажутся «изголодавшимися, умирающими», красный мак – словно кровавые ручьи и т. д.

Кто виноват в войне-трагедии, и как влияет война на человеческую личность? Это ключевые вопросы, которые решают герои и сам автор и которые организуют романное повествование

как сложное и не всегда органичное соединение различных жанрово-стилевых элементов. Документальность и натурализм в изображении жертв, в скрупулезном описании трупов, кровавых ран, физических страданий, агоний и т. п. – это продолжение гаршинской традиции жесткого, беспощадно реалистического изображения войны, и Тимофеев опирается на эту традицию в целях выявления ее античеловеческого и антинародного смысла.

Кроме того, писатель показывает, как сами участники военных действий пытаются их осмыслить, размышляют, говорят об этом. В своем отношении к войне они далеки от ее официально-патриотической и шовинистической версии. В этом плане показательна история солдата Кеши, служившего до армии в книжной лавке. Он пытается писать оптимистические стишки, в которых превозносятся храбрецы, совершающие доблестные подвиги, с радостью идущие на смерть. «Высокие» образцы этих произведений резко диссонируют со всей фронтовой обстановкой – бытом, настроениями, мыслями людей, населяющих роман. Товарищи Кеши не реагируют на его «творения» так, как они должны были бы реагировать по мнению авторов подобной литературы. Они просят «поэта» написать о том, что в действительности их волнует: «Что за жизнь собачья! Писнул бы, паря: терпенья нет. Познобились, мол, шкура с подошвы облазит…» *[Там же: 104]*. Но Кеша, постигший несложную механику «патриотических» писаний, наивно-откровенно признается: «Нельзя про ноги, ребята!.. Стишок надо чтоб про чувствительное, а про ноги – как его?» *[Там же: 104]*.

Такого рода эпизоды важны не только своей фактурой – как обеспечивающие достоверность изображения, они связаны с политико-идеологическим планом, с тем, как автор, выстраивая в своем романе определенный событийный и изобразительный ряд, проверяет «на практике» ту или иную шовинистическую идею. Одной из самых популярных стала концепция панславизма, по которой славянский мир, объединившись во главе с Россией как мир «высшей» духовной культуры, противопоставлялся «тевтонскому» – миру «низшей» культуры. В романе Тимофеева панславизм исповедуется рядом героев. Один из них – председатель земской управы – говорит: «Столкнулись на арене истории два мира: славянский и тевтонский. Вместе нельзя жить, кто-нибудь должен уступить… И горе тогда побежденному, если подчинимся: за нами рухнет все славянство: сербы, болгары, чехи, русины… немец сотрет все!» *[Там же: 22]*. На самом же деле Тимофеев показывает страшную картину разорения галицийской деревни, трагические истории галичан – братьев-славян, которым воюющая Россия не несет никакой свободы и никакого блага. Возникает тема еще одного – кроме русского – народа-жертвы, усиливающая общую концепцию романа.

Возвращаясь к вопросу о природе и виновниках войны, наряду с идеологическим экспериментом, к которому прибегает автор в романе, следует отметить и использование им возможностей социальной сатиры. В «Чаше скорбной» есть группа персонажей, которые резко противопоставлены «страдающим от войны». Это купец Карнаухов, который наживается на войне и страданиях людей, «на солдатской крови жиреет», «господа в форме со светлыми пуговицами», обирающие беженцев, пристав Бугаев, заведующий продовольственным складом и некоторые другие. Эпизоды с участием этих персонажей построены как сатирические или трагифарсовые. Знаменательно, что именно они твердят о любви к Отечеству и призывают к исполнению священного долга войны за Родину. Казалось бы, автору удается, наконец, создать образ реальной силы, которая развязала войну и теперь повелевает судьбами шабановых и погожевых. Однако писателя не удовлетворяет идеологическое и социально-историческое прочтение изображенной трагедии, в которую втянуты не только его соотечественники, он переводит свои размышления в философско-этическую и религиозную плоскость.

Для писателя, создавшего уже «Житие Ермы Мужицкого» и «Пелагеюшку…», такой «исход» проблематики как попытка ее концептуального углубления и завершения представляется закономерным, хотя, возможно, и небезупречным с эстетической точки зрения. Слишком разнородный материал соединяется Тимофеевым в романе и не вполне прояснены основания для такого соединения. Вместе с тем следует отметить, что уральский писатель, безусловно, на передовых рубежах современной ему литературы. Можно даже сказать, что он избежал тех заблуждений по отношению к войне, которые были свойственны многим авторам, таким как А. Толстой, И. Шмелев, А. Серафимович, В. Муйжель и др. и которые отразились в эволюции их взглядов – от ура-патриотических к общегуманистическим и философско-этическим. Типичной к 1915–1916 гг. стала концепция войны как страдания и искупления.

В романе Тимофеева над этим вопросом думают различные герои: священник о. Геннадий, офицер Старцев, солдаты-арефьевцы, Афанасий Карнаухов – младший сын купца. Отец Геннадий говорит своей пастве: «…Потерпим немного!… Потерпим… Страдание очистит человеческую душу. Просветленные, вознесутся над жизнью люди и увидят зло, содеянное ими. Увидят… и ужаснутся. И дадут друг другу руки, и поклянутся страшной клятвой, клятвой любви, не убивать друг друга… И клятва будет вечная, любовь нерушимая» *[Там же: 76]*. Эту веру принимают капитан Старцев и Петр Погожев. «Страдание необходимо в

жизни… Страданье – поправка прошлого», – говорит один из них. Идея терпения и искупления грехов легко воспринимается и солдатской массой. Солдаты батальона внимательно слушают рассказ отца Геннадия о страданиях Христа, а затем один из них проповедует: «Сами мы себе виной, братцы!.. Очиститься… надо. До самой маковки греха на земле… бес ей завладел… По такой причине Бог войну и наслал на всю землю, чтоб, значит, кровями своими грех с земли люди смыли. Это… все едино, что святое крещение» *[Там же: 67]*.

Автор словно прислушивается к таким рассуждениям со стороны, примеривается, насколько они справедливы. Поэтому в романе мы находим и ряд контраргументов по отношению к идее искупления. Так, санитар Василевский утверждает, что война может приучить к страданиям, а страдания атрофируют волю. Поручик Дмитрий Чубаров не видит смысла в идее очищения от грехов прошлого, поскольку в его прошлом не было грехов, а было счастье, «одно хорошее», было добро, была светлая любовь к жене Ольге, к жизни. Наконец, сам материал романа дает основания для полемики. Когда герои-«очищенцы» оказываются перед лицом смерти, то вера в спасительную силу страдания их покидает. Так, Старцев, умирая, понимает, что не спас, а погубил свою душу. Погожев ловит себя на том, что боится смерти, хотя говорил Чубарову о том, что смерть – «добрая, ласковая нянька».

Б. Тимофеев показывает также, что война, ее условия уродуют человеческую психику, разжигают низменные инстинкты, духовно опустошают личность. Он был близок А. Барбюсу, герой которого Бертран говорит: «Да, мы все звереем». Тимофеев не раз изображает дикий азарт атаки, азарт охоты на человека. Погожев глубоко переживает свой поступок, когда, желая обогреть солдат, пользуясь правом завоевателя, забирает воз паркетных дров у местного жителя. «…Коли война, – говорит он, – значит, бей, убивай, грабь, насилуй женщин и детей, вырезай языки… Война – все позволено?» *[Там же: 46]*.

Подобно Р. Роллану («Пьер и Люс», 1920), Р. Лефевру («Жертвоприношение Авраама», 1919), рисовавшим образы опустошенных войной молодых людей, которые предвосхитили появление героев литературы «потерянного поколения», Тимофеев тоже думает над тем, как война могла сказаться на духовно-психологической структуре личности. Поручик Чубаров в начале войны полон жизненных сил и веры в разумность жизни, но к концу он теряет все. «…Внутри все плесенью покрылось…» *[Там же: 59]*, – так он оценивает свое состояние. Мы видим отчаявшегося человека, утратившего жизненные ориентиры. Такого рода материал требовал от писателя углубления в психологическую проблематику.

Другими словами, в «Чаше скорбной» Тимофеев стремится свести воедино и проверить на «состоятельность» различные возможности прочтения и изображения такого масштабного и катастрофического события, каким была первая мировая война. Сама попытка найти наиболее адекватный язык и само обращение к жанру романа весьма показательны как выражение стремления писателя постичь суть изображаемого, выйти в своем творчестве на серьезный концептуальный уровень. На протяжении всего романа он ищет завершающий образ, тот обобщающий план, который бы придал произведению законченность. Закономерным представляется выход к религиозной символике. Петр Погожев, вернувшийся домой тяжело контуженным, говорит о грядущем преображении человека. Эти слова соотносятся с эпиграфом книги «Преходит бо образ мира сего» после того, как испита до дна чаша страданий – «чаша скорбная». Заключает книгу образ света, льющегося с востока, образ солнечного света. Емкие евангельские формулы хотя и не вполне проясняют позицию автора, но дают возможность самого широкого прочтения романа.

Творчество Тимофеева следует оценить как значительное явление не только регионального масштаба. Насыщенное острой исторической проблематикой и одновременно устремленное к скрытой, философской, сути происходящего, оно должно занять достойное место в истории отечественной литературы.

Итак, наблюдения над жанровым составом прозы уральских авторов А. Туркина, И. Колотовкина и Б. Тимофеева приводят к выводам о том, что жанровая картина их творчества складывалась во многом в характерных для литературного процесса начала XX в. параметрах и тенденциях. В прозе А. Туркина и И. Колотовкина преобладает малая форма – рассказ, очерк, а также миниатюра, эскиз, этюд – жанры, остро востребованные временем. Все авторы демонстрируют в своих произведениях «текучесть» жанров, стремление к синтезированию разножанровых элементов. Рассказ Туркина и Тимофеева усваивает на уровне хронотопа структуру повести; миниатюра, этюд и эскиз совмещают жанровые характеристики рассказа с новеллистическими особенностями сюжетного действия. Рассказ и очерк у Колотовкина строятся как аналогичные художественные миры. Реализуя установку на создание обобщенной картины тех или иных событий и выстраивая судьбу своих персонажей, Тимофеев создает в своем творчестве повесть романного типа. Он также умело использует традицию жития, усложняя и обогащая жанровую природу своих произведений. Завершает его творчество роман – особое жанровое образование, соединившее в себе обобщенность большой эпической формы и линейность, стремительность сюжетно-композиционной структуры, характерную для повести.

Как субъект повествования в произведениях всех трех писателей доминирует автор, в зоне модальности которого совершаются события и существуют все персонажи с их «речами», мыслями и поступками. В творчестве Туркина субъективность, правда, камуфлируется объективированностью, а в произведениях Тимофеева «прячется» в лирически окрашенных описаниях природы и символике. Колотовкину же в большей степени свойственны формы прямой субъективности.

Рассмотренных нами художников Урала объединяет тяготение к философскому прочтению изображенных событий. Завершая повествование, они переключаются в план лирико-философских обобщений, благодаря чему конкретные истории из повседневной жизни выводятся на уровень общих законов драматического или даже трагического звучания.

ЛИТЕРАТУРА

Вестник жизни. М., 1919.

Келдыш В.А. Русская литература конца XIX – начала XX века: 1901–1907. М., 1971.

Келдыш В.А. Русский реализм начала века. М., 1975.

Колотовкин И.Ф. «За горами» и другие рассказы. Екатеринбург, 1905.

Колотовкин И.Ф. Август // Заря жизни, 1911. 13 авг.

Колотовкин И.Ф. Избранные произведения. Свердловск, 1936.

Колотовкин И.Ф. Караван пошел // Зауральский край, 1915. 25 дек.

Колотовкин И.Ф. Лес // Уральская жизнь, 1909. 15 окт.

Колотовкин И.Ф. У окна // Уральский край, 1907. 16 окт.

Колотовкин И.Ф. Утишье // Уральский край, 1909. 3 окт.

Крутикова Л.В. Реалистическая проза 1910-х годов: Рассказ и повесть // Судьбы русского реализма начала XX века. Л., 1972.

Львов-Рогачевский В. Снова накануне. М., 1913.

Мущенко Е.Г. Путь к новому роману на рубеже XIX–XX веков. Воронеж, 1986.

Пращерук Н.В. Символизация повествования как способ обнаружения автора в повести Б. Тимофеева «Житие Ермы Мужицкого» // Литература Урала: история и современность. Сб. статей. Вып. 3. В 2 т. Т. 1. Екатеринбург, 2007.

Русская литература конца XIX – начала XX века. В 3 т. М., 1968–1972.

Спивак Р.С. Жанровая структура и авторская концепция в «Деревне» И.А. Бунина // Иван Бунин и литературный процесс начала XX века (до 1917 года). Л., 1985.

Судьбы русского реализма начала XX века. Л., 1972.

Теория литературы: Учеб. пособие. В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2004.

Терехов С.Ф. Повесть-биография XVII в. «Житие Улиянии Осорьиной» // История русской литературы XVII–XVIII вв. М., 1969.

Тимофеев Б. Житие Ермы Мужицкого [машинописный текст]. 1914 // ОМПУ. Инв. № 4010.

Тимофеев Б. Сухие сучки // Стихи и проза [альманах]. Свердловск, 1940.

Тимофеев Б. Чаша скорбная. М., 1918.

Туркин А.Г. Повесть и рассказы. Уфа, 1988.