

АЛЕКСАНДР ВАСИЛЬЕВИЧ КУБАСОВ

ХУДОЖЕСТВЕННО-
ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ
ОЧЕРКОВАЯ ПРОЗА
Ф. М. РЕШЕТНИКОВА

Монография

Издательские решения
По лицензии Ridero
2017

УДК 8
ББК 80
К88

К88

Кубасов Александр Васильевич

Художественно-документальная очерковая проза
Ф. М. Решетникова : Монография / Александр Васильевич
Кубасов. – [б. м.] : Издательские решения, 2017. – 116 с. –
ISBN 978-5-4483-6321-4

Ф. М. Решетников – один из ярких и своеобразных писателей позапрошлого века, родившийся на Урале и отразивший его в своих произведениях. В книге представлены разноаспектные монографические анализы рассказов и очерков писателя: с точки зрения поэтики повествования, типологии героев, проблематики.

Рецензент – доктор филологических наук, профессор, заведующий сектором истории литературы Института истории и археологии УрО РАН Созина Е. К.

УДК 8
ББК 80

12+ В соответствии с ФЗ от 29.12.2010 №436-ФЗ

ОЧЕРКОВАЯ ПРОЗА Ф. М. РЕШЕТНИКОВА КАК ХУДОЖЕСТВЕННО- ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ ЕДИНСТВО

Н. К. Михайловский, авторитетный критик позапрошлого века, в своей работе о творчестве уральского писателя в качестве исходного тезиса выдвинул следующий: «Решетникову в нашей литературе выпала довольно странная судьба. Критики самых противоположных направлений занимались им часто и охотно, но масса публики с начала и до конца его деятельности относилась к нему, сравнительно говоря, равнодушно. Причина этого внимания критики и этого равнодушия публики заключается в сущности самого таланта Решетникова. *Это талант тщательного и точного наблюдателя, а не талант художника* (курсив здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, мой — А.К.)»¹.

¹ Михайловский Н. К. <О Ф. М. Решетникове> // Отечественные записки. 1880, №3. Отд. II. С.94.

Конечно, можно сказать, что «талант наблюдателя» вовсе не противоречит «таланту художника», однако в намеченной критиком оппозиции можно разглядеть и рациональное зерно. Переводя замечание Михайловского на современный литературоведческий дискурс, можно сказать так, что Решетников реализовал себя в первую очередь как публицист-документалист, а во вторую – как художник. При скрупулезном анализе отдельных произведений писателя можно увидеть, как в одних из них публицист побеждает художника, тогда как в других художественный вымысел явно доминирует над зоркостью публициста-наблюдателя. Этот подход позволяет выстроить достаточно простую типологическую модель малых жанров писателя. Если не бояться тавтологии, то их можно обозначить просто: это документально-художественная малая проза, а с другой стороны – художественно-документальная¹. Очевидно, что граница между этими типами будет в достаточной мере условной и проницаемой, как, впрочем, и другие границы в литературе, например, между жанрами маленькой повести и крупного рассказа. Продолжая разговор о жанрах, уместно вспомнить о таком типовом заглавии авторских сборников 19 века, как «рассказы и очерки». В основе этих близкородственных жанров лежит все то же

¹Е. К. Созина пишет о другой возможной типологизации малой прозы Решетникова, которая строится в зависимости от ориентации автора «либо на героя, либо на ситуацию». См.: Созина Е. К. Дурочка и палач (по рассказу Ф. Решетникова) // *Формы времени и сумасшествия в литературе и искусстве: кол. моногр. /ред. А. Борковская и Л. Мних. Instytut Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach, Section de langues slaves de l'Université de Lausanne, Instytut Germanistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Siedlce, 2014. Сер. 14–1 Colloquia litteraria sedlcensia. С.136*

условное деление на миметические и немиметические по своей природе образования.

С течением времени очередность и значимость документально-публицистического и художественного начал может меняться. Показательно, что обладавший широким литературным кругозором Петр Дмитриевич Боборыкин в свое время вообще категорически отказывал «Подлипцам» в звании художественного произведения. Схематично пересказав условия жизни героев, он подытоживает: «Но это — соображения больше публицистического, чем литературного характера. В смысле творчества, манеры, языка, художественных приемов Решетников не сказал своими „Подлипцами“ никакого „нового слова“. *Эту повесть даже и нельзя называть художественным произведением*¹. Хотя и сдержанно, но все-таки иначе оценивал художественную значимость творчества писателя П. А. Кропоткин: «Чисто литературные недостатки всех произведений Решетникова совершенно очевидны. Но, несмотря на эти недостатки, его можно рассматривать как инициатора новой формы повести, не лишенной художественной ценности, невзирая на ее бесформенность и ультрареализм как замысла, так и выполнения»². Очевидно, что в данном отзыве князя-анархиста художественная ценность противопоставлена не только особенностям формы произведений Решетникова, но и ультрареализму писателя, выходящему за рамки допустимой (хотя и никем не установленной) нормы.

Говоря о проблеме художественности нехудожественных жанров, вновь обратимся к статье Михайловского:

¹ Боборыкин П. Ф. М. Решетников. «Подлипцы». СПб., 1880 // Критическое обозрение. 1880. №10. С. 467.

² Кропоткин П. А. Идеалы и действительность в русской литературе. М.: Директ-Медиа, 2014. С. 225.

«У Решетникова нет того умения *группировать факты, который составляет первый признак художественности, умения связывать эти факты путем органического соподчинения*, а не механического сопоставления только. Его повести – своего рода литературные панорамы. Это ряд картин одинакового содержания, но друг от друга независимых, не объясняющих и не дополняющих, а только повторяющих друг друга. Каждая из этих картин представляет собою благодарный материал для исследования, для размышления, но к каким бы выводам вы ни пришли, автор тут ни при чем: он не влиял на вас ни в каком смысле и не несет никакой ответственности»¹. С последним умозаключением маститого критика, конечно, невозможно согласиться. Но опять-таки в этом критическом «пересоле» есть верная мысль об особенности авторской позиции в произведениях Решетникова, его большей отстраненности, чем было принято во время его короткого творчества, в большем его доверии своему читателю. Что же касается «органического соподчинения», о котором пишет Михайловский, то оно у Решетникова, безусловно, есть. Органика есть явление сколь родовое, столь же и индивидуальное. Иными словами, органичность присуща произведениям уральского писателя, но она иного качества и характера, чем, скажем, органика Тургенева в «Записках охотника». Создаваемые Решетниковым «литературные панорамы» из ряда картин в той или иной мере дискретны, однако между ними есть крепкая связь, обусловленная единством гражданской и художественной интенции автора, его активностью, цельностью мировидения и наивного миропонимания.

В системном единстве важны не только составляющие его элементы, но и связи между ними. Сказанное относится

¹ Михайловский Н. К. <О Ф. М. Решетникове>. С.94.

в полной мере к творчеству Решетникова. Все его произведения можно представить, используя образ Н. К. Михайловского, как некую единую «литературную панораму» той стороны русской жизни, которую он наблюдал¹. Каждый текст в этом случае – это выделенный укрупненный фрагмент из масштабной картины. Иногда между текстами возникают более тесные взаимоотношения на уровне номинативных перекличек или прямых отсылок автора к своим предшествующим текстам (см., например, «Старые и новые знакомые»). Но и в тех случаях, когда нет таких явной связи можно сказать, что единство создается, в первую очередь, единством авторской позиции, аксиологическим и онтологическим аспектами его мышления.

Кажется натянутым поиск и выявление у Решетникова какой бы то ни было философии или философичности. Эти понятия по привычке соотносятся с такими классиками, как Толстой или Достоевский. Однако и у Решетникова есть своя философия, пусть не столь универсальная и глубокая, как у его великих современников. Сергей Залыгин тридцать лет назад в предисловии к очередному изданию произведений уральского автора писал о том, что «не нужно думать, будто творчество того же Решетникова вот так уж,

¹ В. Б. Королева считает, что в системное единство произведений Решетникова следует включать не только все его произведения, но и «дневник, который сам Решетников создавал для читателя». См.: Королева В. Б. Документальное письмо Ф. М. Решетникова // Литература Урала: история и современность: сб. ст. Вып. 4: Локальные тексты и типы региональных нарративов / Ин-т истории и археологии УрО РАН. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2008. С. 324. Для такого расширенного подхода есть основание, базирующееся на авторском свидетельстве: «Очень бы я желал, чтобы мой дневник, или мои заметки, после смерти моей напечатали». Решетников Ф. М. Полн. собр. соч.: в 6 томах. Свердловск: ОГИЗ, 1936–1948, т. 6. С. 287. Далее ссылки на этой издание даются в основном тексте в круглых скобках, с указанием тома и страницы.

начисто, лишено всякой философии и философичности, нет, дело, кажется, обстоит иначе, потому что всякая жизнь, а может быть, всякое даже неодушевленное бытие уже есть предмет философии, уже включено в некую систему существования, а значит, и в философскую систему»¹. Если подбирать определение для философии писателя, то она может быть названа, скорее всего, протоэкзистенциалистской, так как в основе ее лежит «всеобъемлющее чувство экзистенциального ужаса и скорби»².

Следует согласиться с мнением Е. К. Созиной, утверждающей: «Среди своих современников и собратьев по перу Решетников оказался *наиболее авангардным писателем* и наиболее востребованным»³. В чем проявляется авангардизм, казалось бы, абсолютно традиционного автора, да еще и с явным налетом архаичности? Очевидно, что это качество очерковой прозы Решетникова может быть раскрыто не только с помощью имманентного анализа его произведений, но и компаративного. Пионерской в этом отношении следует признать работу Б. М. Гаспарова, сопоставившего Решетникова и Андрея Платонова.

Думается, что настало время для пересмотра значимости творчества писателя с учетом достижений современного литературоведения, для преодоления укоренившихся стереотипов в его отношении. Один из вариантов решения этих проблем — более детальный, монографический анализ каждого текста Решетникова, в том числе и его произведений, входящих в корпус очерковой прозы.

¹ Залыгин С. О Федоре Михайловиче Решетникове // Ф. М. Решетников Между людьми. Повести, рассказы и очерки. М.: Современник, 1985. [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/r/reshetnikow_f_m/text_0240.shtml (дата обращения 14.12.2016).

² Гаспаров Б. М. Платонов и Решетников // *Quaestio Rossica* — 2014. №2. С. 177.

³ Созина Е. К. Дурочка и палач. С.139

НАРРАТИВНАЯ СТРУКТУРА РАССКАЗА «НИКОЛА ЗНАМЕНСКИЙ» И ЖИТИЙНАЯ ИКОНА

В письме к Н. А. Некрасову в феврале 1866 года Ф. М. Решетников признавался: «Прилагаемый при сем рассказ «Никола Знаменский» есть первая попытка писать в прозе. Сколько я ни знаю провинциалов, все они сочиняют или стихи, или комедии, — что было и со мной. Рассказ этот был назван «Мой отец» и переделывался несколько раз. В 1864 г. летом я давал его Пыпину, он отозвался, что в таком виде, как он был тогда, нельзя его печатать. С тех пор я переделал его два раза и назвал «Никола Знаменский» (6, 352–353). Первый опыт писателя в прозе свидетельствует о мере его таланта. Очевидно, что уровень некоторых произведений Решетникова во многом зависит от того, как долго и сколь тщательно он работал над ним. Уже первый опыт писателя свидетельствует о его таланте наблюдателя и рассказчика.

Говоря об элементе сходства рассказа с житийной иконой, мы имеем в виду не столько сознательное следование писателя за иконописцем и структурой его творения, сколько возникающую объективную общность интенций создателей «словесной» и живописной икон¹. Речь в данном случае не может идти об экфрасисе, так как в тексте нет ни прямой, ни косвенной авторской отсылки к иконописи. Есть лишь типологическое сходство разнородных искусств.

Житийная икона может рассматриваться как своеобразная «икона икон», потому что она включает в себя расположенные по периметру отдельные иконы-клейма, а также объединяющую их икону-средник с центральным образом святого. Каждая маленькая отдельная икона имеет свою композицию, свое содержание. Она важна и сама по себе, в своей отдельности, выделенности, и вместе с тем как часть целого более высокого уровня. Таким образом, житийную икону отличает своеобразная антиномия дискретности и вместе с тем единства изображения.

Сходная композиционная структура характерна и для рассказа «Никола Знаменский». Текст рассказа разбит на двенадцать главок-«клейм», графически обособленных одна от другой. Вводная часть, а также финал заключительной главы образуют раму рассказа и скрепляют эпизоды в композиционное кольцо. Они представляют как бы отдельную главку.

¹ Представляются интересными и не лишены основания попытки связать композицию некоторых произведений Решетникова с другим видом изобразительного искусства – лубком: «Композиция „Очерков об одной жизни“ с девятью вставными рассказами явно тяготеет к лубочному построению, которое, в свою очередь, подчинено законам архаической техники рисунка, при которой разные фигуры и части должны „читаться“ как находящиеся в различных временных моментах». Елина Е. Ф. Поэтика малой прозы Ф. М. Решетникова. Проблема народного реализма. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 1993. С. 11.

Один из самых почитаемых на Руси святых — Николай Чудотворец, или Николай Мирликийский. Во имя его созданы храмы и иконы Николы Мокрого, Николы Морского, Николы Можайского, Николы Зарайского... Заглавие рассказа — «Никола Знаменский» как бы подключается к этой парадигме по своей номинации и задает ожидание того, что речь в произведении пойдет о человеке, сопричисленном к лику святых. Однако ожидания во многом снимаются подзаголовком — «рассказ доктора», который если и может быть автором жития святого, то явно неканонического.

Важным основанием, позволяющим сблизить рассказ Ф. М. Решетникова с житийной иконой, является их нарративность. В. И. Тюпа, вслед за М. М. Бахтиным, считает главным признаком нарратива его двоякую событийность. Последний принципиально отличал событие рассказывания от события художественного, о котором повествуется: «...перед нами два события — событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели); события эти происходят в разные времена (различные и по длительности) и на разных местах, и в то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте <...> мы воспринимаем эту полноту в ее целостности и нераздельности, но одновременно понимаем и всю разность составляющих ее моментов»¹. Житийная икона тоже двусобытийна: референция связана с изображаемыми событиями, а коммуникация — с событием их передачи.

«Предмет нарратологического познания может включать в себя любые — не только художественные и даже

¹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 403–404.

не только вербальные – знаковые комплексы, манифестирующие неслиянность и нераздельность двух событий: референтного (некоторая история, или фабула) и коммуникативного (дискурс по поводу этой истории). В этом смысле нарративными могут быть не только роман (с его вымышленной, „фикциональной“ квазисобытийностью) или сочинение историка, где референтный ряд событий фактографичен. Нарративными могут предстать и скульптура (в классическом случае Лаокоона), и даже музыка (оперная или балетная), ибо нарратив не есть само повествование (т.е. композиционная форма текста, отличная от описаний, рассуждений или диалоговых реплик); он являет собой текстопорождающую конфигурацию двух рядов событийности: референтного и коммуникативного»¹.

Референтное и коммуникативное события в их нераздельности изначально задаются в рамке «Никола Знаменского»: «...Прежде всего я должен сказать вам, господа, что Никола Знаменский, мой достоуважаемый родитель, вовсе не выдумка, но лицо действительное» (1, 101). В этом зачине показательно выражение «я должен сказать вам», обращение к «господам», а также начальное многоточие, создающие иллюзию устной формы передачи материала и эффект «отрывка». Решетников в данном случае следует давнему жанровому канону, когда рассказчик как бы продолжает некогда начатый им рассказ.

Важной функцией рамочной конструкции является установление временной дистанции между временем повествовательным и временем повествования. Рассказчик сообщает о том, что его отец умер «кажется... кажется, назад тому лет тридцать» (1, 101). Затруднение рассказчика с определением срока смерти отца имеет не только

¹ Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова). Тверь, 2001. С. 7–8.

реально-бытовое обоснование, но и собственно художественное. То, что является объектом описания, отнесено рассказчиком к условному прошлому, определяемому примерно. Поэтому и главный герой оказывается в перекрестье двух дискурсов: очерково-реалистического и условно-иколического. Первое начало имеет основание собственно литературное, а второе уходит корнями в традиции иконописания, где доминирует каноническое письмо и где нет точной привязки к определенному времени.

Обычно житие начинается с истории родителей будущего святого или его детства. Рассказчик-доктор начинает свой рассказ об отце с представления его «по бумагам благочинного». При этом фиксируется расхождение номинации официальной и народной: «Родитель мой, по бумагам благочинного, назывался „иерей Николай Сидоров Попов“, а в деревнях, в Знаменском селе, Березовского уезда, Холодной губернии, назывался Никола Знаменский, так же как и дед мой, вероятно, потому, что в селе нашем была Знаменская церковь» (1, 101–102). Эта двойная номинация героя намечает основной конфликт в рассказе — между официальной церковью с ее подходом к своему клирику и народной точкой зрения на Николу.

«Единицей актуального членения всякого сюжетного повествования призван служить эпизод, понимаемый как *участок текста, характеризующийся единством места, времени и состава действующих лиц*. Цепь таких эпизодов представляет собой нарративную артикуляцию повествователем диегетической цепи событий повествуемого мира»¹.

В первой главке рассказа читатель знакомится с героем. При этом дается обобщенно-условный портрет Николы. В какой-то мере эта главка выполняет функции, сходные

¹ Тюпа В. И. Указ. соч. С. 36.

с той, что выполняет средник в житийной иконе, представляющий фронтальный портрет святого. Рассказчик сообщает о родителях Николы. Отец его, дед рассказчика-доктора, тоже был священнослужителем. Согласно агиографическим канонам, будущий святой с малолетства должен ревностно относиться к церкви. В случае же с Николой все происходит достаточно случайно. Он получает место дьячка по наследству и за «взятку»: за лукошко с двумя сотнями яиц. Второе «клеймо» в рассказе — это история Знаменской церкви. История эта непродолжительна и потому не успела приобрести характера предания. Рассказчик сообщает: «Церковь в Знаменском селе была открыта при моем дедушке с целью обращения язычников в христианство» (1, 105). Здесь же дается история попа Василия, дочь которого стала женой Николы и матерью рассказчика.

Комической истории женитьбы Николы Знаменского посвящена третья глава:

Пошел я к попу, — говорил отец: — топор для страха взял. Прихожу к нему, он жену за косы теребит. Вот я как крикну: видишь это! И показал ему топор; у попа руки опустились и язык высунулся. А жена выбежала на улку и кричит: «Ой, попа режут! Ой, попа режут!» А я тем временем схватил попа и кричу: «Коли Настьку за меня не отдашь, косички твои обрублю...» Поп испугался и кричит: «Отдам! Отдам!» — «Врешь?» — баю. «Вот те Христос!» — бает (1, 106).

Сознание заглавного героя рассказа Решетникова можно охарактеризовать как дорефлективное. Никола, не говоря уже о других персонажах, изображается только извне. В ремарках рассказчика при характеристике Николы нет слов «подумал», «вспомнил», «узнал» и т.п., нет внутренней точки зрения, задаваемой глаголами ментальных действий: чувства, понимания, знания, ощущения и т.п. Показательно употребление безличного глагола в начале раз-

бираемой главы: «*Захотелось* отцу жениться на поповской дочери» (1, 106). Эта же фраза могла бы звучать и несколько иначе: «*Захотел* отец жениться на поповской дочери». В таком случае герой выступал бы как независимый субъект волеия. У Решетникова же человек слепо, неосознанно подчиняется неким социальным законам и среде, которые исподволь управляют им. Предельная объективация героя, думается, идет не только из-за того, что герой-рассказчик отказывается от передачи того, что недоступно его видению. Дело еще и в поэтике житийной иконы, которая также овнешняет героя, с помощью обратной перспективы выворачивает и разворачивает объекты на плоскости. Важно для нарративной структуры рассказа и другое – отказ от множественности точек зрения. Рассказчик мог бы глядеть на Николу глазами ребенка, взрослого человека, прихожанина, доктора, глазами окружающих его людей. Однако всего этого нет в рассказе. Даже слово «отец», употребляемое в рассказе, во многом нейтрально и выступает как одна из форм номинации героя. Можно говорить о некоей, скорее бессознательной, чем намеренно и сознательно создаваемой объемности нарратива Решетникова, которая достигается колеблющимся, мерцательным характером между разными типами повествования, что отмечается исследователями¹.

Четвертое клеймо в житии Николы Знаменского – история о том, как он стал попом. Перемены в жизни Николы связаны с его перемещением в пространстве. Чем дальше он удаляется от родного села, тем значительнее влияние чужих и чуждых людей и сил на его судьбу. «Месяца

¹См., например: Каменецкая Т. Я. Тип повествования в рассказе Ф. М. Решетникова «Никола Знаменский» // Литература Урала: история и современность: сб. ст. Вып. 4: Локальные тексты и типы региональных нарративов. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2008. С. 319.

через два после смерти Знаменского священника потребовали отца в город Подгорск, отстоящий от Березова в ста верстах. Благочинный сказал отцу, что его требует архиерей на посвящение его в священники» (1, 108). Это событие представляет собой своеобразную церковную инициацию героя, превращение «Николая Сидорова Попова» в «Николу Знаменского». Основной прием описания службы – прием «остранения». Никола не может ответить ни на один вопрос архиерея. Он не понимает не только скрытого сакрального смысла происходящего, но и прямого: «Вдруг попы и дьякона похватали, кто чего мог, и побежали вон из алтаря, и я за ними, только ничего в руки не взял...» (1, 110). При всем том божественная красота церковной службы оказывается доступна сердцу героя: «И диво же мне все, и *понять не могу, што певчие поют*, а пели так баско, так баско... (и отец при этом крякал)» (1, 110). Замечание, данное автором, в скобках, важно для понимания нарративной структуры текста. На мгновение рассказчик обнаруживает себя, давая знать читателю, что перед ним не монолог героя так таковой, а лишь его изображение, что принадлежит этот монолог одновременно двум субъектам речи и двум субъектам сознания: явно – герою и неявно – герою-рассказчику, выступающему как стилизатор. Событие рассказа и событие рассказывания в данном случае даются в непосредственной близости, в их «событийной полноте», говоря словами Бахтина.

Пятый эпизод – самый короткий в рассказе. Он посвящен дьячку Сергуньке. Вместе с Николой герои образуют некое подобие известной литературной пары – Дон Кихота и Санчо Пансы. Забегая вперед, отметим правильность речи Сергуньки. Дело не в том, что дьячок грамотнее или образованнее попа. Скорее всего, с точки зрения реальности, один недалеко ушел от другого. Стилистическая маркированность речи только одного героя неизбежно выдвигает ее носителя на первый план. Тем самым вер-

бальными средствами достигается примерно тот же результат, которого старается добиться живописными средствами иконописец. «Правильная» речь одного героя и «неправильная» другого обладают не только разными характерологическими потенциалами. Возможно, что определенную роль здесь играет и иконографическая художественная традиция. Правильное изображение и «неправильное» обладают разными ценностными потенциалами. Речь Сергуньки не только фон, который должен оттенить сочность речи Николы. П. А. Флоренский, разделяя искусство чистое, метафизическое и искусство прикладное, декоративное, в работе «Обратная перспектива» писал о том, что последнее имеет *«своим заданием не истинность бытия, а правдоподобие казания»*¹. Сергунька и Никола Знаменский, несмотря на кажущуюся близость, по-разному изображаются в рассказе. В отношении Сергуньки важно «правдоподобие казания», тогда как в отношении Николы – «истинность бытия». Мера объектности изображения героя в данном случае служит и мерой его значимости. Чем более важен герой, тем в большей степени он «сделан», показан.

Шестая главка посвящена чудесам, творимым Николой. В литературных житиях чудо является атрибутом жанра: через чудо должно быть явлено небесное свидетельство святости усопшего. Никола творит чудеса при жизни, причем чудеса его явно профанного характера. Читатель поставлен в положение зрителя, видящего как действия «чудотворцев», так и реакцию свидетеля чуда. Диегетический повествователь на время мимикрирует под экзегетического, ограничивая свою функцию лишь необходимыми безоценочными ремарками по ходу происходящего дей-

¹ Флоренский П. А. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб: Мифрил; Русская книга, 1993. С. 189.

ства. Таким образом, разоблачить «чудо» должен сам читатель, которому представлена своеобразная сценка с язычником-черемисом. Никола с Сергунькой разыгрывают наивного мужика, грозя ему гибелью, если тот не уничтожит своих языческих божков. Делают они это с помощью «говорящей иконы». Приноравливаясь к черемису, они используют модель языческих представлений, согласно которым боги могут разговаривать с человеком. Естественно, что когда сам черемис пытается заговорить с иконой, у него ничего не получается. «После этого чуда бедный черемис долго глядел на икону, осмотрел ее со всех сторон, лепетал что-то по-своему и повесил опять на стенку; потом он стал молиться и спрашивать икону, даже кричал, да икона не давала ответа. Пошел черемис с жалобой к отцу, что образ говорить не хочет; отец взял с собой дьячка, и образ опять заговорил» (1, 113). Результат таких «фокусов» оказывается благим – несколько язычников обращаются в христианскую веру: «После этого черемис не снимал образа и даже стал ходить в церковь, думая, что поп Никола с образами разговаривает; его примеру последовало несколько черемисов» (1, 113).

Седьмой эпизод рассказа посвящен отношениям Николы с русскими мужиками-христианами. Рассказчик отмечает, что мужики видят в священнике не столько духовного пастыря, сколько помощника в делах мирских, материальных: «Больше всего крестьяне любили отца за то, что он выручал их тогда, когда с них требовали подати» (1, 113). Никола предстает как народный заступник, в духе героев Некрасова, только «бессознательный». В какой-то мере эту же социальную роль играет и его сын, ставший доктором.

В восьмой главке говорится о праздновании христианских праздников: «Отец часто путался насчет постов и праздников, о чем он постоянно справлялся в городе у тетки Матрены, которую очень любил» (1, 113). Отметим

используемую форму прошедшего времени глаголов несовершенного вида, а также наречие «часто», что придает действиям героя характер постоянства, регулярности. С этой глагольной формой соотносится и форма настоящего времени, передающая характер регулярности действия. Одновременно этот эпизод подготавливает будущую драматическую развязку рассказа. Она связана с безалаберным отношением Николы к делопроизводству, к ведению метрик, которые заполнялись два раза в год, «за месяц перед тем, как ехать к благочинному» (1, 114).

Заглавный герой предстает в рассказе не только как клирик, но и в сфере семейных отношений, как муж и отец. Это предмет изображения девятой главы. Говоря о матери, рассказчик замечает, что та «вычитала <в детстве> много *о житии святых* и эти *жития рассказывала* женщинам. Теперь же она ничего не читала, потому что нечего было читать» (1, 115). Очевидно, что рассказчик знает о чтении матерью житий как непосредственный свидетель и как один из вероятных ее слушателей. Нарратор в какой-то мере наследует не только своему отцу, но и матери. Ведь в своем рассказе он ориентируется не столько на канонический литературный жанр жития, сколько на его устную, интерпретационную, свободную форму. Попадья предстает как сподвижница своего мужа. Главное ее занятие по отношению к прихожанам – это лечение: «лечила их травами и деревянным маслом. Иногда больные выздоравливали» (1, 115). То, что делает попадья, по-своему, тоже своеобразное чудо. Не забудем, что рассказчик является доктором и, надо полагать, хорошо знает результаты врачевания матери. Самое важное оценочное слово в его последней фразе – «иногда», выделенное с помощью инверсии. Чувствуется, что сын ценит в первую очередь доброе намерение матери помочь людям. Оценочное название цикла, куда входит рассказ, – «Добрые люди» относится не только к Николе, но и к его жене.

Десятую главку рассказчик начинает с указания на год, когда переменилась судьба его и семьи Николы: «Наступил мне десятый год» (1, 116). В эту пору в Знаменское приезжает новый благочинный с ревизией. Никола пытается выйти из сложного положения, прибегая к известным ему приемам: пиву и угощению. Однако в этот раз обойти судьбу ему не удалось. Благочинный приказывает Николе ехать в город вместе с дьячком и с детьми, которых должны определить в училище.

Одиннадцатая главка показывает Николу в роли страстотерпца. Страстями для него становится встреча с архиереем. Никола не выдерживает вторичного экзамена. Устроив детей, «он поехал домой с Сергунькой, которого тоже расстригли и отдали под суд, как и отца, за метрики» (1, 123).

Двенадцатая главка завершает событийную канву жизни героев и одновременно выступает как рамочная. Объектом изображения в этой части наряду с Николой становится его сын, доктор, тоже Николай. Таким образом, не только референтная функция рассказа актуализируется, но и коммуникативная, они как бы сливаются воедино. Само событие рассказывания истории жизни отца значимо для рассказчика, который тоже становится предметом изображения. Если в предыдущих главах рассказчик изображался опосредованно, через свой рассказ об отце, то в последней главке он говорит о себе непосредственно, прямо. Дети Николы Знаменского преодолевают привычную социальную среду ценой жизни отца, подобно тому, как дети Пилы из «Подлиповцев» вырываются за пределы своего социума. И тоже ценой этого прорыва была жизнь Пилы. «После этого мне и брату Ивану не приводилось видеть отца и Сергуньку, потому что мы не имели возможности ездить в Знаменское село. Отец жил только год» (1, 124). Показателен переворот в самосознании и самоопределении Николы, который как бы отказывается не толь-

ко от своего прежнего социально-ролевого облика, но и от имени и прозвища, характеризуя себя через нарицательное существительное. Стосковавшимся по нему мужикам он отвечает: «Не поп уж я теперь <...> и не *Никола Знаменский, а крестьянин...*» (1, 124). Последнее слово не только изображающее, но и изображаемое. Оно акцентирует христианское смирение Николы, стремящегося принять свою судьбу, примириться с новым положением. Парадокс заключается в том, что именно тогда, когда герой смирился со своей участью простого «крестьянина», «начальство» объявляет его «бунтовщиком» и сажает в острог. «В остроге отец и умер, а Сергунька через год после того утонул в реке. Мать умерла у тетки Матрены» (1, 124).

Последний абзац последней главки носит рамочный характер, обращая читателя к началу рассказа. «И теперь наши Знаменские крестьяне помнят отца: «Не бывать уж такому доброму попу, какой был Никола Знаменский»» (1, 124). Прошедшее время («назад тому лет тридцать»), заявленное в первой рамочной главке, перерастает в настоящее — «теперь», «помнят». Это звучит как вариация лейтмотива церковной поминальной службы — «Вечная память...». Заканчивается рассказ драматическим сообщением о том, что «церковь сгорела от молнии...» (1, 124). Тем самым Бог наказывает людей за их неспособность видеть подлинное лицо человека, за внешне-ролевым началом внутренне-личностное, сокровенное.

ПРИНЦИП МОНТАЖНОСТИ ПОВЕСТВОВАНИЯ В РАССКАЗЕ «КУМУШКА МИРОНИХА»

Рассказ «Кумушка Мирониха» был опубликован в журнале «Искра» в 1865 году. Затем он был включен в прижизненное собрание сочинений писателя в составе цикла «Добрые люди». Рассказ тяготеет к жанру нраво-описательного очерка. В «Кумушке Миронихе» почти нет обличительного элемента, как нет и «указующего перста» автора, явно дистанцирующегося от своих героев, элементов гротеска и гиперболизации. Сатира, если она и есть в рассказе, то относится к его смысловой периферии, а не к ядру. Художественная модальность рассказа динамична и подвижна. Если же характеризовать её в статике, то, пожалуй, наиболее точными будут слова – горькая ирония, дополняемая то драматичностью, то сарказмом.

В «Кумушке Миронихе» писатель стремился запечатлеть определенный социально-психологический тип на фоне среды. Авторская задача конкретизируется

в подзаголовке произведения – «рассказ из горнозаводской жизни». Очевидно, что характер жизни заглавной героини рассказа позволяет воссоздать уклад «горнозаводской жизни» в целом. Слово «рассказ» можно отнести не только к сфере жанра, но и к форме повествования, связанной с установкой преимущественно на устную речь. Примерно в одно время с Ф. М. Решетниковым Н. С. Лесков пишет очерк «Воительница», который находится в отношениях смысловой переключки с рассказом уральского писателя. В письме А. И. Фаресову Лесков замечает: «Повторяю Вам: написать очерк характерного лица – дело очень трудное и мастеровитое»¹. Решетников пишет очерк «характерного лица» действительно «мастеровито». Мастерство писателя проявляется на всех уровнях, но, может быть, яснее всего – на уровне структуры повествования.

Рассказ распадается на несколько относительно автономных фрагментов. В каждом из них есть своя проблема, соотносимая с проблематикой рассказа в целом, свой предмет изображения, данный в определенном масштабе и ракурсе. Нас интересует, в первую очередь, логика сцепления этих фрагментов в единое целое, а также особенности формы повествования. Объединяющим понятием, характеризующим повествовательную манеру Решетникова, мы считаем «монтажность». Понятие это употребляется, прежде всего, в кинематографе². Кинолента сплошь состоит из эпизодов, снятых в разных ракурсах, разных масштабах. Есть «эпизоды-портреты», «эпизоды-диалоги», «эпизоды-события» и т. д. Весь этот разнородный материал соеди-

¹ Лесков Н. С. Собр. соч. и писем: в 11 тт. Т. 11. М.: ГИХЛ, 1958. С. 550.

² «Так же, как и в кино, в художественной литературе находит широкое применение прием монтажа; так же, как и в живописи, здесь может проявляться множественность точек зрения и находит выражение как «внутренняя» (по отношению к произведению), так и «внешняя» точка зрения...». См.: Успенский Б. А. Поэтика композиции. М.: Academia, 2000. С. 15.

няется в единое целое с помощью монтажа, который в процессе восприятия фильма зрителем остается незаметным. Монтаж совершенно необходим в произведениях крупных жанров — в романах и повестях. Решетников использовал принцип монтажности в пределах малых жанров: очерка и рассказа.

Писатель любил и умел использовать в своих произведениях рамочные конструкции. Их варианты у писателя достаточно разнообразны. В «Кумушке Миронихе» роль начальной рамки играет «общее мнение», которое дано на фоне бытовой картинки обобщающего характера.

В соответствии с установившимся очерковым канонем автор начинает повествование с локализации пространственно-временных координат: «Май месяц в исходе. Пять часов утра. У фабрик Веретинского казенного горного завода, отстоящего от губернского города Приреченска в трех верстах, зазвонили в колокол, которым давали знать, что пора рабочим идти на работу и пора работавшим ночью отправляться по домам» (2, 221). Очерковый дискурс, помимо прочего, задается в этом фрагменте тем, что за художественными образами легко угадываются житейские реалии. В Приреченске без особого труда угадывается стоящая на Каме Пермь, губернский уральский город второй половины XIX века, а за Веретинским казенным горным заводом скрывается, скорее всего, известная Мотовилиха. Принципы номинации основных топосов рассказа, связанных с прототипическими реалиями на основе признака (города на реке) или по внутренней форме (ср. «веретено» — «мотовило»), позволяют определить расстояние между художественным миром произведения и реальной действительностью. Очевидно, что величина дистанции если и не минимальна, то относительно невелика. Тем самым в рамке рассказа намечается статус повествователя, который должен выступать как свидетель и очевидец будущих событий. Закономерно в таком случае ожидать формы

повествования от первого лица. Однако писатель прибегает к ней не в начале текста, а лишь в одном из последующих фрагментов. Смысл такого выбора повествовательных форм прояснится позже, он будет связан с особенностями характера и жизни заглавной героини.

В рамке дан эскиз фабричного пейзажа, а также общая характеристика горнозаводцев. Чтобы показать их не порознь, а как бы собрав всех вместе, автор выбирает такое время, когда одни рабочие идут на завод, а другие возвращаются с завода домой. Короткая встреча мотивирует появление речевого «коллективного портрета» горнозаводцев. В их разговоре и всплывает имя героини:

- Здорово, Парамоныч!
- С добрым утрищком!
- Кланяйся нашим.
- Э-э!
- А Мирониху не видал ли кто?
- Куму-то?
- Ну!
- Помират!..
- А штоб ее... В девятый раз помират, чертовка! (2, 221)

Итак, общее мнение выделяет отличительные особенности героини: «кума», «чертовка», которая то и дело «помират», очевидно, мнимой смертью, так как это происходит «в девятый раз». Завершающее диалог чертыханье имеет характер не только бытовой «мимолетности», но и символа. В последней фразе анонимного эпизодического героя намечается мотив обмана. Сильная текстовая позиция, связанная с зачином рассказа и его заголовком, определяет ведущую номинацию героини («Мирониха»), обладающую функцией характерологической. Ср., например, с номинацией героини рассказа Чехова «Барыня», где Елена Егоровна Стрелкова именуется Стрельчихой: «К кому за лесом пойдешь? К Стрельчихе небось?»¹. В обоих случа-

ях героиню называют в соответствии с народной прозвищной традицией. Автор «Кумушки Миронихи» именует героиню, как и окружающие ее люди, его позиция солидарна с их оценкой, в ценностном плане он занимает положение не над героями, а рядом с ними, в народной гуще.

В начальной рамке рассказа представлен коллективный портрет не только мужчин, работников Веретинского завода, но и женщин: «Женский пол тоже встал: одни доят коров, другие топят печи, третьи в огородах растения поливают, свежий лук щиплют, четвертые кринки, туески, чашки и ложки моют...» (2, 221). Этот фрагмент дан вслед за разговором мужиков о заглавной героине. Таким образом, намечается особое положение Миронихи, которая не вписывается в горнозаводское большинство, а стоит наособицу.

После рамы, в первом фрагменте, повествователь сужает масштаб изображения до одного дома: «У одного четырехоконного дома с разрисованными ставнями стоит красная с белыми пятнами корова и, бодаясь в ворота, мычит. Эта корова с первого раза производит на человека такое впечатление, что он не может скоро оторваться от нее: высокая, здоровая, с большой головой и рогами, торчащими прямо, с большим выемом, она, при всем своем страшном виде, кажется красивой и одной из лучших во всем заводе» (2, 222). Первый «портрет» в рассказе парадоксальным образом связан не с заглавной героиней, а с какой-то коровой. Кажущаяся «странность» повествования раскроется для читателя только со временем: корова принадлежит кумушке Миронихе и является ее «животным двойником». Поэтому не только внешние характеристики животного, но и «внутренние» проецируются на героиню. Корова характеризуется как «разбойник», тогда как ее хозяйка — «чертовка».

¹ Чехов А. П. Полн. собр. соч.: в 18-ти т. М.: Наука, 1983–1988. Т. 1. С. 259

Первая главка (для удобства будем так называть текстовые фрагменты, хотя Решетников использовал при делении на части не числа, а пробелы) написана в жанре бытовой сценки. А.П.Чудаков отмечает в произведениях Решетникова «повествовательно-драматический симбиоз». Анализируя «На общественном гулянье в Летнем саду», написанном в жанре «сцен», исследователь замечает, что «первая глава оформлена как прозаическая сцена, а вторая – как цепь драматических эпизодов, впрочем, с подробной повествовательной экспозицией в каждом»¹. Сказанное справедливо в целом для художественно-очеркового письма Решетникова. В первой главке «Кумушки Миронихи» героиня получает своё настоящее имя – Марфа. Проясняются некоторые детали ее внешности и речи: «женщина лет под сорок», у нее «хриплый голос».

В следующей главке предмет изображения еще более сужен. Теперь читателю уже непосредственно представлена героиня. Возникает третья по счету ее номинация, уже по имени и отчеству. Оказывается, что кумушку зовут Матрена Власовна. Замена имени Марфа синонимическим Матрена внутренне опять же мотивирована близостью автора к народной психологии, к народному общепринятому именованию человека. Разные рассказы и очерки Решетникова не связаны между собой единством героев. И все-таки между ними есть переклички. Так, известно, что у Николы Знаменского, героя одноименного произведения писателя, в городе была «тетка Матрена». И хотя про героя сказано, что живет он в Холодной губернии, а не в Приреченской, возникает соблазн признать тождество номинации героинь знаковым. Два рассказа связываются не только сходством авторской ценностной позиции, но и героя-

¹ Чудаков А. П. Мир Чехова: возникновение и утверждение. М.: Сов. писатель, 1986. С. 32.

ми. Таким образом, намечается вектор смысловой системности новеллистики Ф. М. Решетникова.

В каждой из глав для читателя оставлены «загадки». Описывая кумушку, повествователь отказывается от позиции всеведения и занимает позицию внешнего наблюдателя, не способного постичь скрытые мотивы поведения героини. Тем самым повествователь на время уравнивает себя с читателем. Он видит, как Мирониха идет с утра зачем-то в баню: «Выдвинула она одну половицу, *пощупала что-то там*, вышла оттуда, задвинула доску и пошла во двор. Во дворе она подоила корову и выгнала ее на улицу, перекрестив ее предварительно и сказав: «Ступай с богом!» Столь же необъяснима деталь интерьера дома Миронихи: «Стена против печи, под полатями, чуть не вся исписана мелом *какой-то грамотой*: идут целые ряды оников, крестиков, палочек и *каких-то* кривых линий» (2, 223). Объяснение странностей отсрочено. Данный фрагмент, конечно, интригует читателя, который должен вчитываться в текст рассказа, дабы не пропустить объяснение загадочного поведения кумушки.

Второй главный герой очерка — это сожитель Миронихи, Ефим Игнатьич, «человек лет сорока восьми, очень невзрачной наружности». Если Мирониха подтекстно сравнивается с красивой коровой, то этот герой с другим животным. Ожидая шкалика водки для поправки здоровья, он становится похож

на собаку, готовую по первой кличке броситься к хозяину. Его кожа на лбу то сморщивалась, то лоснилась, отчего стриженные гладко волосы то поднимались, то садились на своё место, уши растопыривались. В нем проявлялась то боязнь, то покорность, выражаемая тем, что он, высовывая из-под печки голову, держал руки назад, щипля пальцами свой халат. В это время можно было, наверное, сказать, что он думает: «А надую же я тебя, чертова кукла».

— Ну, што ты стоишь, *как корова*?

Ефим съезжился, потом выпрямился (2,224).

Здесь повествователь в очередной раз меняет «оптику», определяющую характер его видения. Он обретает способность увидеть и объяснить внутренний мир героя, а также прочесть его тайные мысли. Есть в приведенном фрагменте и элемент игры с читателем, обуславливающий легкую иронию автора. Мирониха сравнивает Ефима с коровой, не видя того, что перед ней «собака», которая, как окажется впоследствии, «пронюхает» ее тайну.

Если в предыдущей главке героиня описывалась через взаимодействие с соседями, то здесь – через взаимодействие с Ефимом. Между ними гораздо более короткая дистанция, чем между соседями. Сокращается дистанция и между читателем и героиней. Намеченный конфликт между Миронихой и Работкиным подкрепляется репликой одной из женщин: «Гляди, сбежит. Всё оберёт» (2, 227).

В следующем фрагменте доминирует прямое авторское слово. Это уже не столько повествователь, то приближающийся по своей функции к рассказчику, то удаляющийся от него в сторону формы безличного повествования, сколько именно автор, вернее, образ автора. Он дает самую общую – а главное, прямую – характеристику героини: «Матрена Власовна Мирониха – *тип горнозаводских женщин*, которые не только не уступают мужчинам, но даже превосходят их. *Они* не боятся мороза, сильных ветров, дождей, грозы, а *их* только беспокоит пьянство, лень мужей, безденежье, которое часто происходит не от *них*, а от божеского послабления, как *они* сами выражаются» (2, 227). Показателен переход автора от оценки индивидуальности героини к обобщенной характеристике определенного женского типа с помощью местоимения «они».

Если местоимение «они» предполагает ракурс видения героя (типа) автором извне, с позиции венаходимости, то переход к форме «вы» предполагает перемещение его

в одну плоскость со своими героями, означает сокращение между ними дистанции. Кроме того, используя форму повествования от второго лица, автор как бы объединяет себя и с читателем: «*Поглядите вы* из окна или просто *пройдитесь* в хорошую погоду по заводским улицам, *вы увидите...*» (2, 227). Здесь через особенности повествования заключается как бы негласный договор, конвенция об единстве взгляда и позиции автора и читателя. От формы второго лица автор далее переходит к перволичной форме и прямо от себя дает характеристику героини: «Все это я *говорю* к тому, чтобы не писать много истории о Миронихе. Она была мастерская дочь. С двенадцати лет она стала ходить в город продавать молоко и скоро научилась добывать деньги...» (2, 227). То есть автор облачается в фигуру свидетеля и очевидца, знающего свою героиню едва ли не с детских лет. И так, на достаточно коротком повествовательном отрезке мы почти зримо, как в кино, видим сокращение дистанции между зрителем и автором: от «они» к «вы» и далее к «я».

В данной главке дается объяснение того, почему Мирониху зовут «кумушкой»: «В заводе она всем известна за продувную бабу, и все ее зовут не иначе как кумушкой, — не потому чтобы она ребят принимала, а потому, что она всем готова услужить и угодить» (2, 229). Доминирующей временной формой этой части является прошедшее время, передаваемое глаголами несовершенного вида («надувала», «носила», «хлопотала», «улаживала» и т.д.). С их помощью передается действие неоднократно случавшееся, регулярное, повторяемое. Это обобщенная картина всей прошедшей жизни Миронихи, включая историю ее кратковременного замужества.

Монтажный стык соединяет обобщенную характеристику героини и историю ее сожителя, Ефима Игнатьича Работкина, жившего с Миронихой десять лет. Это совсем другой тип. Переходом к главе о Работкине становится концовка

предыдущей главы, в которой сообщается о том, что Мирониха «часто улаживала браки по любви и получала за это небольшие подарки» (2, 230). Таким образом, указывается еще на один социально-ролевой статус героини. Она — сваха. Замужество свахи — один из известных сюжетов русской литературы, потенциально содержащий множество хитроумных перипетий. Правда, у Решетникова этот сюжет остается на периферии повествования.

История жизни Ефима Игнатъича обычна и даже заурядна: служба в разных местах на мелких должностях, безденежье, поиск родных, случайная встреча с Миронихой, которая из жалости приютила его у себя. «Мирониха с первой же недели заметила, что ее жилец человек смиренный, услужливый: дров принесет, в печку их складет и даже пол выметет, только табак курит, ну, да кто ныне не курит» (2, 230). В приведенном фрагменте один субъект речи (безличный повествователь), но два субъекта сознания. Оценка кумушкой своего жильца завершается раскавыченной прямой речью героини — «ну, да кто ныне не курит». Одновременно эти слова являются неявным свидетельством внутреннего родства автора со своей героиней.

Решетников, решая проблему «человек и среда», «человек и обстоятельства», обычно показывает силу и непреодолимость влияния среды и обстоятельств. В этом одно из проявлений его внутреннего диалога и родства с натуральной школой¹. Однако Решетников связан не только с гоголевским направлением, но отчасти и с пушкинским, так как задача изображения «характерного лица» неизбежно требовала от него, используя дихотомию Николая

¹ Подробнее см.: Проскурина Ю. М. Диалог с натуральной школой в прозе 1860-х годов. Монографический очерк. Серия «Филологический лекторий» / Урал. гос. пед. ун-т, Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО. — Екатеринбург: Изд-во АМБ, 2004.

Страхова, мастера не только реалиста-фотографа, но и реалиста-психолога. Обстоятельства жизни как бы обволакивают героев и незаметно определяют течение их повседневной действительности:

И стал жить Работкин у Миронихи, превознося ее, и *сам не замечал, как мало-помалу* подчинялся ее команде. Она стала больше и больше заставлять его помогать ей в хозяйстве <...> и наконец забрала его совсем в руки (2, 230).

В главке, посвященной Работкину, намечается основная интрига рассказа. Про Мирониху сказано, что «порой на нее находил какой-то страх, и она боялась, чтобы Работкин не украл у нее деньги, которые хранились в бане, под полом: и она притворялась больною и выздоравливала на другой день после соборования» (2, 231). Это высказывание соотносится с репликой из зачина рассказа, когда один из фабричных рабочих говорит о том, что Мирониха «в девятый раз помират». Так создается композиционное кольцо произведения и одновременно задается переход от широкого круга прошедшего времени, намеченного повествователем, к узкому кругу событий настоящего времени, передаваемых в жанре сцен, где доминирует прямая речь персонажей. Говоря о симбиозе очеркового и художественного начал в рассказе, следует отметить, что эпизоды, где преобладает аспект прошедшего времени и обобщающие характеристики героев, связаны по преимуществу с очерковым дискурсом, там же, где ведущее место занимает аспект настоящего времени, диалоги героев, выступающих уже самостоятельно на «просцениум», связаны с художественным дискурсом.

Центральное событие следующей главки — пропажа всех накопленных Миронихой денег и попытка ее вернуть их. Начинается все с последнего девятого «выздоровления» кумушки. Героиня приходит в квартиру советника Толстобрюхова, чтобы за взятку достать хорошее место для

Работкина. Советник Толстобрюхов – это сатирический тип, вариация Решетникова на тему гоголевского «значительного лица». Типаж создается с помощью фамилии и условного ранга героя: известно, что были статский советник, действительный тайный советник, но просто «советника» в табели о рангах не было. В результате хлопот Мироники Работкин получает должность «помощника». Условность ее в том, что слово «помощник» не имеет необходимого смыслового уточнения – помощник кого? Получив должность «помощника», Работкин сватается к Матрене Власовне, но получает отказ. Гражданский муж Мироники уходит от нее, его место тут же готов занять другой: «Согласился Работкин жениться на Марье Степановой и через два дня переехал на квартиру в город, а в этот день, вечером, у нее сидел гость, один молодой чиновник, Семен Семенович Кольчиков, который часто приходил в гости к Работкину» (2, 233). История Кольчикова дублирует финал истории Работкина. Собираясь дать в долг молодому чиновнику сто рублей, Мирониха идет в свой тайник, но там ничего нет.

Предпоследняя главка рассказа, как и предыдущая, тоже сценочна. Мирониха приходит в присутственное место, где служит Работкин, в надежде вернуть свои деньги, которые она копила тридцать лет. Но, естественно, попытка оказывается безрезультатной.

Завершает рассказ вторая рамочная часть, играющая роль эпилога. Со времени основных событий проходит полгода: «Мирониха много изменилась: похудела, пожелтело лицо, сделалась раздражительною. Она по-прежнему работает, по-прежнему копит деньги, кладя их в чулок <...> Но хозяйство ее начинает подламливаться...» (2, 235). Констатация факта слома жизни, невозможности возвратиться на прежние рельсы контрастирует с положением Работкина, который «получил чин и женился на дочери какого-то отставного чиновника».

Так с помощью двух типов Решетников представляет не только определенную социальную сферу, но и важный период российской истории — эпоху первоначального накопления капитала, локализованную в среде горнозаводской жизни.

«ХОРОВОЙ РАССКАЗЧИК» И ГЕРОЙ («ВНУЧКИН»)

Повествованию Ф. М. Решетникова свойственны текучесть и пластичность, создающие, как ни покажется парадоксальным, двойной эффект: изоэтрности и вместе с тем особой наивности и простоты. Если искать параллели к текстам уральского писателя в смежных видах искусства, то, быть может, уместно будет вновь прибегнуть к сравнению с иконой, которую отличает тот же симбиоз простоты и изыска.

Одним из возможных решений проблемы нарратива в прозе писателя может стать определение типа того, кто ведет повествование, в котором оксюморно сочетаются противоположные начала: личное и безличное, выявленность и размытость.

Вольф Шмид в «Нарратологии» замечает, что из-за неоднозначного употребления понятий «повествователь» и «рассказчик», а также следуя традициям западноевропейского литературоведения, он предпочитает пользоваться «чисто техническим термином „нарратор“, индифферентным по отношению к оппозициям „объективность“ — „субъективность“, „нейтральность“ — „маркированность“»¹. Одна-

ко термин «нарратор» тоже оказывается несамодостаточным, и исследователь вынужден прибегать к конкретизации его. В итоге в «Словаре и указателе нарратологических терминов» для термина «нарратор» приводится 26 уточняющих определений: антропоморфный, безличный, вездесущий, вненаходимый, внутринаходимый и т. ¹п. Очевидно, что у терминов «нарратор», с одной стороны, и «рассказчик», «повествователь» — с другой, есть свои эвристические потенции и есть «мертвые» зоны, содержание которых нельзя раскрыть с их помощью. Мы будем оперировать устоявшимися в отечественной филологической науке терминами «рассказчик» и «повествователь», имея в виду, что, в отличие от стилистически нейтрального „повествователя“, „рассказчик“ характеризуется некоторым специфическим, маркированным языковым обликом»².

Представляется, что в отношении некоторых произведений Ф. М. Решетникова продуктивно введение дефиниции «хоровой рассказчик», кажущейся терминологическим оксюмороном. В прозе писателя важную роль играет «общее мнение» (*common opinion*). Его выражает «хор», народная масса. Даже в тех случаях, когда рассказчик в наибольшей степени индивидуализирован и выявлен (как, например, в «Николе Знаменском»), он свидетельствует не только от своего имени, но и от имени определенной среды. Это является следствием того, что творчество Ф. М. Решетникова концептуально связано с традициями «натуральной школы», с ее идеями и художественными стратегиями. Хоровой рассказчик, в отличие от обычного, выступающего в роли «солиста», может действовать двоя-

¹ Шмид В. Нарратология. 2-е изд., испр. и доп. — М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 68.

¹ Там же. С. 289.

² Там же. С. 68.

ко: то сливаться с хором, то, «солируя», выступать из него, вести повествование от своего имени. Неким аналогом хорового рассказчика является одна из разновидностей нарратора, о которой пишет В. Шмид. В «Братьях Карамазовых» он замечает «колеблющейся образ нарратора», степень выявленности которого на протяжении повествования неоднородна; он «то отчетливо ощущается, то полностью забывается»¹.

«Солист» (то есть собственно рассказчик) и хоровой рассказчик отличаются мерой своей индивидуализации: у первого она намного выше, чем у второго. Рассказчик обычно характеризуется с точки зрения своего социального, профессионального статуса, а также положения во времени и пространстве, отношения к героям и т. д. Хоровой рассказчик всего этого, как правило, лишен. Его функциональность проявляется по-другому. В нужных случаях он выступает из хора, а потом вновь сливается с ним.

Возникает и проблема разграничения рассказчика в сказе от хорового рассказчика. Различия выражаются в мере изобразительности, объектности речи рассказчика: в сказе она выше, чем в случае с хоровым рассказчиком, который вообще почти слит с безличным повествованием, едва выступает из него. По-своему об этом пишет В. Б. Королева: «Рассказчик часто не выражен субъектно. Повествование у Решетникова становится многосубъектным, а текст передает незримое присутствие рассказчика в среде описываемых персонажей»².

Следует особо отметить связь хорового рассказчика у Ф. М. Решетникова с проблемой героя. Появление такого типа рассказчика должно рассматриваться как следствие

¹ Там же. С. 69.

² Королева В. Б. Документальное письмо Ф. М. Решетникова. С. 325.

интереса писателя к человеку из народа. Решетников «прописывает» то, что для других авторов было всего лишь фоном, массовой, нерасчленимым целым. Писатель как бы выбирает из народного «хора» то или иное лицо и раскрывает его как индивидуальность, как неповторимую личность и вместе с тем как социальный тип. Один рассказ – один тип. Недаром в функции заглавия во многих произведениях писателя выступают имена собственные, задающие читательские ожидания «литературного портрета» того или иного типа: «Макся», «Яшка», «Никола Знаменский», «Кумушка Мирониха», «Тетушка Опарина». В совокупности созданные в этих рассказах образы складываются в коллективный портрет народа. Особенность этого коллективного портрета в том, что он передает особый региональный менталитет – уральский. Хоровой рассказчик, раскрывающий почти равного себе во всех отношениях другого человека из «хора», соприроден этому хору, является частью его и вместе с тем выше его, обладает способностью понимания его сути, чаяний и устремлений. Можно сказать и так, что любой человек из хора для Решетникова потенциально может выступать в двойной роли: он может быть объектом для хорового рассказчика, а может и сам стать таким же рассказчиком.

И еще один важный ракурс видения хорового рассказчика связан с фольклорной традицией, важной для понимания творчества уральского писателя. В фольклоре «я» зачастую является эквивалентом «мы». Фоновые знания «я» тождественны тем, что у всех, у многих, слушающих меня. Поэтому граница между «я» и «мы» становится относительной и условной.

Мы рассмотрим динамику нарративной структуры и взаимоотношений хорового рассказчика и заглавного героя на материале рассказ «Внучкин».

Рассказ впервые был опубликован в 1866 году в журнале «Искра». Предыстория Внучкина отчасти «списана»

Решетниковым с себя самого. Прямое отношение к биографическому автору имеет ряд фактов из жизни героя: смерть матери и горько запивший с горя отец, сиротство и приемные родители, в роли которых оказались родной дядя и тетка. Обрисовав начало жизни Внучкина, многое определившее в его характере и судьбе, рассказчик говорит о будущем своего героя, которое сливается с дующим настоящим: «О нежном обращении с ребенком говорить нечего; о том, чтобы он всегда был сыт, тоже нельзя похвастаться, — и как бы он ни воспитывался — *нам* нет дела, только *Василий Сидорович остался цел и жив до сих пор*» (3, 297).

Зачин рассказа в интонационном плане строится в зоне сознания рассказчика, с использованием разговорных конструкций. По формальным же показателям зачин близок к форме безличного повествования. Перволичная форма как бы невзначай и незаметно вкраплена в объективный рассказ о герое: она маркируется с помощью слова «нам», производного от «мы». Показательна ценностная позиция хорового рассказчика: он вроде бы и устраняется от оценки будущих событий и самого героя («нам нет дела») и вместе с тем, противореча сам себе, берется за подробный рассказ о них. Самое же важное заключается в том, что хоровой рассказчик говорит не от своего лица, а от лица некоего множества, от имени людей.

На протяжении всего рассказа нет формально-грамматических признаков повествования от первого лица. Однако в последней фразе рассказа неожиданно вновь возникает отсылка к этой форме: «Внучкин продал третий паром с баржами довольно выгодно, записался в купцы второй гильдии и поехал на золотые прииски, говоря всем, что он поехал на родину доживать свои дни. На этом *я* останавливаю рассказ до другого раза» (3, 313).

Итак, рассказчик заявлен лишь в самом начале (нам/мы) и в конце произведения (я) как некий рассчитанный

на узнавание читателем элемент, как рудимент перволичного повествования. Казалось бы, ничто не мешало автору снять всего лишь два местоимения, чтобы достигнуть «чистоты» повествования. Однако Ф. М. Решетников этого не сделал, думается, в силу ряда причин. Во-первых, зачин и концовка рассказа создают привычную и столь любимую автором «Внучкина» повествовательную рамку. Во-вторых, создается и закрепляется важная для физиологического очерка установка на правдоподобие. В-третьих, финальное «я» поневоле заставляет читателя обратиться к зачину рассказа и заканчивающей его формуле *«Василий Сидорович остался цел и жив до сих пор»* (3, 297). Иначе говоря, использование хорового рассказчика позволяет автору создать подобие кольцевой композиции. При вторичном прочтении зачина, когда читателю известно содержание рассказа, он воспринимает слова «цел и жив до сих пор» уже не как прогноз будущего героя, а как его итоговую оценку. Внучкин декларируется как тип, характерный для уральской провинции. Показательно, что рассказчик доводит своего героя только до порога смены своей типажности, своей социально-профессиональной идентичности. Купец и золотопромышленник – это не только разные социальные статусы, но и разные типы, разные наборы ментальных особенностей. Это хорошо понимал и другой уральский писатель, как бы продолживший Ф. М. Решетникова. Имеется в виду, конечно, Д. Н. Мамин-Сибиряк и его образы золотопромышленников.

Есть и еще одна функция использования фигуры хорового рассказчика в рамке анализируемого произведения. О ней в своё время писал Ю. Н. Тынянов: «В разное время, в разных национальных литературах замечается тип „рассказа“, где в первых строках выведен рассказчик, далее не играющий никакой сюжетной роли, а рассказ ведется от его имени. <...> Если зачеркнуть первые строки, его рисующие, сюжет не изменится. <...> Думаю, что здесь

явление не сюжетного, а жанрового порядка. „Рассказчик“ здесь — ярлык жанра, сигнал жанра „рассказ“ — в известной литературной системе¹. Рассказчик в рассказах и очерках Ф. М. Решетникова предельно редуцирован и представлен зачастую не в образе личности, а в качестве именно жанрового ярлыка. В этой связи отметим особенность жанровых подзаголовков для произведений писателя. «Внучкин» определен им как «рассказ». Это и жанровое обозначение и не в меньшей степени повествовательное. «Рассказ» предполагает установку на устную речь, на личностное, эмоционально окрашенное изложение. Казалось бы, сходные произведения Ф. М. Решетникова отличаются разными определениями: «Никола Знаменский (рассказ доктора)», «Тетушка Опарина (рассказ)», «Кумушка Мирониха (рассказ из горнозаводской жизни)», «Макся (очерк)», «Яшка (очерк из петербургской жизни)». Устная разговорная речь важна во всех произведениях писателя. Различия между очерком и рассказом, думается, связаны, в первую очередь, с фигурой мнимого или подлинного рассказчика и с характером повествования. Очевидно, что переходные формы между ними были размыты и весьма относительны. В основе дифференциации двух смежных жанров лежит доминирование художественного или публицистического дискурсов.

Возвратимся к рассказу «Внучкин». Хоровой рассказчик наделен способностью двойного видения действительности. Так, ему известно то, что недоступно рассказчику, ограниченному своим личным опытом. Хоровой рассказчик получает возможность составить представление о внутреннем мире Внучкина в ту пору, когда тот был еще мальчиком: «Вася был мальчик не глупый: он все понимал, что делается вокруг, и скоро научился разным плут-

¹ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 275

ням. Так, еще не зная грамоты, он один раз долго следил за дядей, сводившим в книгу отчеты и считавшим деньги. Об этих отчетах он слышал разговор дяди с старостой, слышал, как дядя взял с Петра Окулова пятьдесят рублей за то, чтоб Окулов не попал в рекруты. Эту книгу Вася бросил в печь – и как смеялся потом над тем, что дядя долго злился на всех, шептался с головой и т.п.» (3, 297). Ясно, что эпизод сожжения книги дяди остался тайной героя, недоступной никому. Рассказчик здесь ступенчатый, поскольку он не обладает функцией интроспективного освещения сознания героя, это прерогатива безличного повествователя.

Итог и вместе с тем своего рода исходный тезис рассказа – общее мнение крестьян: «...*вот этот Васья в дядю пойдет. Уж такого подлеца, как наш писарь, нигде не найдешь: куда ни сунься, все это Кузька напрокудил. А как его сменишь, коли начальство его определило*» (3, 297–298). Это хоровой приговор соотносится с кругозором хорового рассказчика: хору и рассказчику ведомо то, что сокрыто от взора обычных людей. Глас народа (*vox populi – vox dei*) выражает, говоря словами М. М. Бахтина, «последнюю смысловую инстанцию» рассказа, неоспоримую истину, которой предстоит раскрыться со временем, став очевидной для всех. Очевидно, что хоровой рассказчик в данный момент сливается с хором, солидаризируется с общей точкой зрения.

Дядя и племянник взаимно дополняют друг друга. Они фактически двойники. Принцип двойничества главных героев произведения был хорошо знаком читателю XIX века по таким ранее нашумевшим произведениям, как «Обыкновенная история» И. А. Гончарова, «Доходное место» А. Н. Островского и ряду других. Таким образом, хоровой рассказчик не только сам выражает общее мнение. Он еще апеллирует к массовому читателю, знающему типовые ходы современной литературы.

После предыстории основные события рассказа начинаются с момента слома дяди и замены его племянником: «К концу четвертого года Кузьма Еремеич обленился, стал пить водку, запускать дела, и волостное правление решило заменить Кузьму Васильем, с тем чтобы Кузьма показывал Василью. Но Василья нечего было учить, он все дела знал хорошо и обделывал нисколько не хуже дяди» (3, 298). Эволюция Василия Внучкина показана в двух аспектах: с точки зрения карьерного роста героя и с точки зрения изменения отношения к Внучкину со стороны окружающих его людей.

Хоровой рассказчик берет на себя функцию интроспективного обращения к прошлому героя: «Сначала крестьяне с надеждой смотрели на нового писаря, потому что он раньше ругал голову и своего дядю, говорил, что если его сделают писарем, то он все дела крестьянские приведет в порядок, и за честность крестьяне будут ему много благодарны» (3, 298). Отдельные детали передачи мыслей крестьян и речи героя свидетельствуют о том, что хоровой рассказчик был среди мужиков и разделял их надежды, слушая будущего писаря. Перечисляя плутни молодого Внучкина, он замечает: «Но все-таки он нравился крестьянам, которые и сами не знали, почему он нравится им. А дело было просто» (3, 298). Таким образом, на протяжении короткого повествовательного фрагмента рассказчик как бы пульсирует, то сливаясь с массой, то выходя из нее и объясняя то, что было непонятно большинству.

Рассказчик выступает как опытный беллетрист, умеющий наметить узловые моменты в истории своего героя. Он дает типовое положение Внучкина, конкретизируя его описанием одного случая, в котором показано состязание двух «мастеров» чиновничьего искусства. Рассказчик прибегает к жанру сценки, в которой он выступает как объективный комментатор происходящего:

Приезжает окружный (начальник – А.К.) в село, его встречает Внучкин без шапки.

– А! погоди же ты, подлец, упеку я тебя в Сибирь. В правление!

«Ладно, – думает Внучкин, – кто кого упекет». И идет в правление.

– Жеребьеный список! – кричит окружный.

Внучкин подает ему тетрадь. Окружный перелистывает.

– Почему не Фома Панютин попал?

– Не могу знать: жеребий вышел.

– Я тебе покажу жеребий, свинья. Не Илья Степанов попал, а Фома Панютин.

– На другой странице объяснение есть...

– Я тебе покажу объяснение... – Перевертывает окружный лист, там лежит кредитный билет. – Свинья! – скажет окружный и улыбнется. – А как ты думаешь, Внучкин: можно пощупать старшину?

– Можно-с (3, 299).

Следующий этап в жизни Внучкина связан уже не с селом Покровским, а с городом Нагорском, стоящем на крупной реке. Рассказчик как бы перемещается вслед за героем. Эволюция героя показана не только через изменение его социального статуса, но и размера жалования: сначала он получает пятнадцать рублей, потом тридцать, когда же «выучился всем проделкам конторщика», то стал получать «пятьдесят рублей в месяц за то, что сводил хорошо счета и сбивал с толку разных конторщиков» (3, 302).

Образ «хора» в рассказе намечен лишь отдельными деталями. Одна из них использована в описании приезда Внучкина в гости в село, где он оставил свою жену с детьми:

Крестьяне и жены их то и дело приходили к Внучкину из любопытства, посмотреть, как переменялся Внучкин. Они теперь забыли всю неприязнь к Внучкину, потому что

теперяшний писарь был хуже Внучкина. Они по простоте своей хотели высказать ему все свое горе и попросить его, не поможет ли он им чем-нибудь. Но они ошиблись.

— Здорово, Василий Сидорыч. Как те бог милует? — говорили они, входя в избу Внучкина.

— Здоров, здоров!.. Что надо?

— Да я так... Ишь ты какой ноне стал... (3, 305).

Отметим здесь кажущееся противоречивым сочетание «они» в ремарке рассказчика и «я» в прямой речи героя. Однако именно это расхождение и создает эффект хорошего действия крестьян. Они не индивидуализированы, а представлены в массе, нерасчлененно. И то, что говорит один мужик, мог бы сказать любой из них. Это своего рода инвариант крестьянской речи и ответной типовой реакции на нее Внучкина.

Апогей карьеры Внучкина отмечен жалованьем в три тысячи рублей в год и покупкой парохода. Однако в новом качестве у Внучкина дела идут гораздо хуже, чем тогда, когда он был чиновником. Обрывается история героя достаточно неожиданно. В последней главке рассказа тезисно и не развернуто описывается его деятельность в качестве пароходовладельца. Рассказчик перечисляет обрушившиеся на героя напасти и завершает свое повествование словами: «Внучкин продал третий пароход с баржами довольно выгодно, записался в купцы второй гильдии и поехал на золотые прииски, говоря всем, что он поехал на родину доживать свои дни. *На этом я и останавливаю рассказ до другого раза*» (3, 313). Здесь, по логике вещей, должна закончиться история жизни Внучкина и начаться история жизни какого-то его продолжателя, подобно тому, как это было в начале рассказа.

В последней фразе рассказа рассказчик вполне обнаруживает себя. Первый и последний раз появляется слово «я» — идентификатор перволичного повествования, кото-

рое все это время оставалось как бы подспудным, неявным. Рассказчик, подобно актеру кукольного театра, выходит из-за ширм, где он прятался: его было «слышно», но не было видно. Конечно, и в последней фразе не создается образа рассказчика. Скорее всего, Ф. М. Решетников употребил последнее «я» по наитию, исходя из общего ощущения стихии устного рассказа, а отнюдь не для создания сложной повествовательной структуры. Как бы то ни было, в итоге получилось произведение, интересное и по содержанию, и по форме его воплощения.

«ФИЛАРМОНИЧЕСКИЙ КОНЦЕРТ» Ф. М. РЕШЕТНИКОВА: СОПРЯЖЕНИЕ ОЧЕРКОВОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИСКУРСОВ

«Филармонический концерт» впервые был опубликован через десять с лишним лет после смерти писателя в газете «Новое обозрение» (1884 №48). Для большинства произведений Ф. М. Решетникова характерно разнообразное по формам и приемам сочетание очеркового дискурса с художественным. Отсюда возникает проблема жанрового определения ряда произведений уральского писателя. Как их точнее определить: как очерк, в традиции тогдашнего времени, или как рассказ, исходя из определения роли доминантного и субдоминантного дискурсов? Сложность усугубляется тем, что очерковый (публицистический) дискурс и художественный даются у Решетникова не в статике, а в смене и взаимоотражениях. Данное произведение

в собрании сочинений писателя номинируется как «очерк» (4, 441), очевидно, во многом благодаря тому, что события, положенные в его основу, являются отражением реального происшествия, случившегося с Решетниковым. Однако по прошествии времени, когда связь текста с реальными событиями затушевывается и стирается, в очерке само по себе усиливается фикциональное начало. Это магистральный тренд в жизни литературного произведения, живущего в «большом времени». Именно это позволяет характеризовать очерки Решетникова как очерковую прозу, построенную на синтезе различных дискурсов.

Начинается «Филармонический концерт» с типично очеркового зачина. Первичный герой-рассказчик обращается к случаю, произошедшему с ним реальной действительности: «Недавно я обедал в одной из петербургских кухмистерских. По окончании обеда я стал читать газету, но так как в комнате было много народу и каждый человек был уже навеселе, то чтение казалось не совсем удобно: крупные происшествия врезывались в голову; газету приходилось класть назад, потому что рассказы людей были интереснее печатного» (4, 357). Итак, с самого начала рассказа заявлена оппозиция «печатного» и «непечатного», жизненного. Жизнь отличается от газеты тем, что в ней происходят такие события, которые «врезываются» в голову и которые снижают и в значительной степени обесценивают то, что опубликовано в прессе, или, как минимум, существенно корректируют ее материалы. В двух фразах намечен основной повествовательный прием произведения, которое строится на сравнении газетно-очеркового дискурса, игравшего роль пресуппозиции для современников Решетникова, с дискурсом художественным. Однако в художественном дискурсе автор «Филармонического концерта» акцентирует не столько фикциональное, вымышленное, сколько реально-бытовое начало. Иначе говоря, две дискурсивные стратегии сближены друг

с другом, поставлены друг против друга, смотрятся одна в зеркало другой. Очерк напоминает рассказ, а рассказ — очерк. Однако полного слияния дискурсов не происходит, каждый из них сохраняет свои конститутивные особенности.

Внимание первичного героя-рассказчика привлекает средний, обычный по внешним приметам, человек. Это господин «среднего роста, одетый в пальто неказистой формы», «на голове мерлушчатая шапка». Одежда этого человека знаково-семантична, она позволяет рассказчику определить его социально-профессиональный статус — «сразу можно было в нем отличить человека мастерового». Придя в кухмистерскую с обезображенным в драке лицом, мастеровой производит такое впечатление на окружающих, будто он оказался не в своем кругу: «В нашей кухмистерской обедают люди почтенные, и потому многие из обедающих подозрительно взглянули на обезображенную физиономию вошедшего...» (4, 357). Эпитет «почтенные» синонимичен в данном контексте слову «законопослушные», лояльные по отношению к власти. Это люди, знающие свое место в существующей социальной иерархии. Мастеровой же с разбитым лицом характеризуется как человек, «заблудившийся» в жизни, забывший о своем месте в существующей социально-иерархической системе. Почти в то же самое время, когда был опубликован рассказ Решетникова, проблему утраты ориентации человеком в «табели о рангах» поставит Чехов на материале юмористического рассказа «Смерть чиновника» (1883).

Завязка конфликта в «Филармоническом концерте» манифестируется в разговоре мастерового с посетителями кухмистерской:

- Угостили хорошо?
- На филармонили, — произнес избитый.
- Где же?
- На филармоническом вечере.

– На каком? – спросили двое господ в меховых пальто, собравшихся уже выходить.

Избитый повторил сказанное (4, 357).

Этот диалог связан с художественным дискурсом, который заявлен с помощью смены характера повествования и языковой игры. Первичный герой-рассказчик уступает место вторичному герою-рассказчику, при этом их кругозоры и стилевые манеры, да и социальные статусы почти неразличимы, что несколько затушевывает форму «рассказа в рассказе», делая ее до известной степени формальной. Решетников в данном случае поступает в соответствии с установкой, идущей от «натуральной школы», согласно которой должна «высказываться» сама жизнь, ее свидетели и очевидцы. Автор же как бы отходит в тень, выступая как невидимый «режиссер» спектакля жизни.

Языковая игра, возникающая в диалоге, – один из явных сигналов нового, не очеркового дискурса. Она также обозначает и границу между ними: очерковое начало с этого момента перемещается на второй план, уступая место стратегии художественного письма. Сигналом дискурсивной смены становится реплика мастерового немца, в которой слово «угостить», употреблено в переносном значении – «избить». Интонационным маркером художественного дискурса становится ирония. Вторичный рассказчик подхватывает ироническую реплику персонажа, отвечая на нее окказионализмом – «нафилармонили».

Переход от очеркового дискурса к художественному отражается на сущностном характере слова. Оно становится не только «изображающим», но и «изображаемым», то есть приобретает некоторую объемность и объектность. Слово «филармония» – центральное «изображаемое» слово рассказа. По своему смыслу оно обладает способностью социальной стратификации: посетители филармонии в массе своей далеки от эстетических запросов и интере-

сов мастерового люда. Показательно, что слово «филармония» влечет за собой в разговоре «человека в мерлушчатой шапке» выражение «дворянское собрание», передающее как пространственную, так и социально значимую информацию. Говоря о «дворянском собрании», вторичный рассказчик разводит два значения этого выражения. Он осознает свою отдаленность от «дворянского собрания», понимаемого как «группа людей определенного социального статуса». Но ему представляется, что любой человек вправе войти в «дворянское собрание», понимаемое как «помещение, здание». Однако и до такого дворянского собрания его не допускают, герой оказывается на касательной по отношению к нему: «То-то и есть, что я дворянское собрание, *то есть дом-то*, только едва-едва разглядел... Да! Славный был вечер» (4, 358).

В полицейском участке герою происшествия обещают устроить «филантронию». Искаженное полицейским слово намечает добавочный смысловой вектор для ключевого понятия, оно ведет к слову-прецеденту – «филантропия». Очевидно, что в отношении квалифицированного рабочего, каковым является рассказчик, филантропией, благотворительностью никто не собирается заниматься. «Филантрония – филантропия – филармония» становится в этом случае чем-то противоположным своей природе. Контекстуальным синонимом для этого ряда слов оказывается заурядный мордобой. В полицейском участке рассказчик узнает, что здесь понимают под «филармонией»: «И меня били жестоко. Я лежал на полу и только молился: *господи, укроти филармонию...*» (4, 359). Таким образом, изображающее и изображаемое слово, переходящее из уст в уста, обретает все новые смыслы, важные для понимания проблематики произведения. Кроме того, оно отражает именно художественный дискурс, включенный в очерковое предельно правдоподобное описание полицейского участка.

Еще раз обратимся к приведенному выше микродиалогу героев и отметим один смысловой нюанс. Выражение «филармонический вечер» бросает отсвет на ремарку, которая сопровождает реплику двух «господ в меховых пальто». В жизни люди чрезвычайно редко произносят тождественные фразы одновременно. Но в художественном тексте «хоровое» произношение фраз – вещь достаточно обычная. Вопрос двух «господ в меховых пальто» рождает ассоциативный образ музыкального дуэта с ироническим оттенком. Так незаметно автор играет словом в рассказе, создавая эффект интонационной неоднородности повествования.

То, что в очерковом дискурсе воспринималось бы лишь как фактологическая подробность, то в художественном дискурсе обретает характер значимой детали, раздвигающей смысл произведения с помощью неявной символизации. Таково, например, указание на день посещения героем-мастеровым филармонического концерта. Он должен был состояться 7 января. На этот день приходится один из важнейших двенадцатых христианских праздников – Крещение Господне. Для Решетникова указание на дату произошедшего события важно, значимость его подчеркивается с помощью реплики анонимного слушателя героя-рассказчика, который вспоминает о том, что «восьмого января такого-то года» была его свадьба, «но на ней не было такой филармонии». (Здесь контекстуальным синонимом для «филармонии» будет слово «безобразия»). Указание на свадьбу, состоявшуюся 8 января, должно закрепить внимание читателя на том факте, что героя «нафилармонили» именно в Крещенье, в день, когда свадьбы не справляют. Далее в тексте рассказа указание на дату концерта еще не раз повторится.

В контексте рассказа праздник Крещения меняет очередность сакрального и профанного значений. На первый план выходит профанное начало, связанное с подтекстным

переосмыслением описанных событий. Герой действительно получил в участке и в части, где его избили, своеобразное «крещение», которое становится знаком его гражданской инициации.

Крещение становится ключевым подтекстным образом-символом рассказа. Это своеобразный тезис, который далее разворачивается в произведении.

Если Крещение определяет дату происшествия, то пространственные координаты задаются оппозицией двух топосов: дворянского собрания и полицейского участка (а затем его продолжения – полицейской части). Пребывание героя в участке и в части происходит в темное время суток. Это позволяет автору создать достаточно прозрачный символический образ ада. Рассказчик прямо намекает на него, говоря: «Думал ли я когда-нибудь попасть так неожиданно в этот *вертеп?*» (4, 360). Другие детали описания полицейской части дwoятся между очерковой достоверностью и художественной символизацией: «Наконец меня втолкнули в *удушливый темный коридор*, по обеим сторонам которого сквозь деревянные решетки едва мелькал *огонь* и откуда *выглядывали, как призраки в тумане, люди* в рваных рубахах или рваных поддевках. По обеим сторонам народ говорил, ругался, по коридору кто-то ходил и сопровождал меня ударами до двери в одну *камеру, называемую мышеловкой*» (4, 360). Анимализация, которую использует в своем рассказе мастеровой, последовательно уподобляет его сперва мыши, а потом котенку: «...я был здесь как игрушка, *как котенок*, которого ребяташки пичкают и таскают за хвост как угодно» (4, 360). В обоих случаях он оказывается страдающим лицом. Полицейские заведения – это места мучения людей, где человек перестает быть человеком

Вторичный герой-рассказчик противопоставлен всем остальным слушателям кухмистерской, которые тоже были на концерте: «Странно... мы были сами, но у нас рожи

не избиты» (4, 357). Тем самым подкрепляется мысль о том, что в кухмистерскую ходят «люди почтенные», лояльные по отношению к власти. На возражение слушателей рассказчик-мастеровой отвечает: «То-то, што вы были в дворянском собрании, слушали музыку настоящую, а я, вместо дворянского собрания, попал сперва в участок, а потом в часть, и *надо мной была исполнена такая отличная музыка*, о которой всю жизнь не забудешь» (4, 357). Единственная ситуация, когда музыка играет «над» человеком, связана с его похоронами. Поскольку герой остается жив, то возникает образ смерти гражданской, обусловленной гибелью иллюзий относительно гражданских прав и свобод в стране. Слово «музыка», как и «филармония», употреблено в переносном значении. В данном случае оно синонимично значению «экзекуция, наказание».

Автор рассказа показывает относительность социально положения человека. Если в дворянское собрание мастерового не пускают, видя в нем чужого человека по отношению к филармоническому концерту, то в камере неожиданно для себя мастеровой оказывается в роли барина:

Я стоял среди полу; меня не пускали ни на нары, ни под нары, ни на пол.

– Дайте барину подушку!

И меня ударили в шею.

– Братцы, меня уже много били! – сказал я, плача.

– Дайте ему платочек слезы утереть (4, 360).

Рассказчик-мастеровой оказывается одинок, нигде и ни в ком не встречая сочувствия. Он чужой и среди посетителей кухмистерской, и в дворянском собрании, и среди арестантов в полицейской части. Остается искать поддержки и понимания в среде читателей. Это внутренняя мотивировка ситуации рассказывания, которая в принципе характерна уже не столько для рассказа, сколько для очерка.

У «Филармонического концерта» есть эпилог, выделенный графически. Кроме того, этот текстовый отрезок отмечен хронологическим разрывом. Вторичный герой-рассказчик прибегает к временному пропуску, отказываясь от подобного описания избиений: «Я не буду описывать вам всего подробно, как меня били. Но в каморе били меня немного» (4, 360).

Итог рассказа связан с возвращением рассказчика ко ключевым словам-символам. Он сообщает о том, что арестанты прозвали его «филимонией». Очевидно, что фоносемантический потенциал этого слова должен привести читателя к просторечному «налимониться», то есть «напиться». Кроме того, возникают ассоциации и со словом «простофиля». Так «филимония» становится словом-характеристикой не только для рассказчика, но и для тех, кто дал ему такую кличку.

В полицейской части мастеровой, мечтавший приобщиться к музыкальному искусству в филармонии, реализует свою мечту. Обстоятельства складываются так, что он вынужден слушать пение арестантов: «А очень приятно лежать под нарами, особенно когда арестанты поют песни... Хотя эти песни не совсем хороши, но их слушаешь даром; а в дворянском собрании мне на хоры пришлось бы заплатить рубль да. Кроме того, платить за одежду...» (4, 361). Здесь противопоставлены два топоса, характеризующие разрыв между чаемым и реальным положением человека из народа, который мечтал побывать на хорах в дворянском собрании (крайний верх), а оказался под нарами в полиции (крайний низ).

Второе ключевой символ рассказа – Крещение. В завершающих фразах произведения герой происшествия получает нестираемый знак на спине. Но еще более существенно то, что он получил нестираемый знак в своей душе: «Утром я получил свою одежду и облекся в нее. Не украли ее; даже платок был в целости, только я никак не ожидал,

что спину моего пальто разрисуют мелом так, что без щетки этот *круг с крестом в середине никак не сотрешь*. И вот с этим крестом на другой день мне пришлось прежде получения свободы исходить пол-Петербурга, от части к двум участкам, и прийти с ним домой» (4, 362). Обратим внимание на то, что крест вписан в круг. Тем самым создается подобие образа человека-мишени, отмеченного властью, обреченного на то, чтобы и впредь оставаться ее жертвой.

И еще одна важная деталь, построенная на рифмовке ситуаций. Герой-рассказчик сначала «получил свою одежду», а потом, исхив пол-Петербурга, «получает» свободу. То и другое «выдается» ему властью, причем второе получить оказывается гораздо труднее, чем первое.

Первичный рассказчик больше не появляется в рассказе. Его функции ограничиваются введением вторичного рассказчика. Слово свидетеля и очевидца, непосредственного участника события оказывается достаточным для того, чтобы у читателя возникла нужная реакция, которую не нужно подправлять или направлять в нужное русло. Тем самым произведение заканчивается художественным дискурсом, связанным с символизацией, придающей описанному частному случаю характер общего законоположения.

ГЕНДЕРНАЯ ПРОБЛЕМА В НАРОДНИЧЕСКОМ ИЗВОДЕ: Ф. М. РЕШЕТНИКОВ И А. И. ЛЕВИТОВ

Понятие «гендер», конечно, принадлежит веку XX, а не XIX, тем не менее, обращаясь к диахронному аспекту любой сложной социальной проблемы, можно увидеть, как она подготавливалась и вызревала в течение достаточно длительного промежутка времени. В позапрошлом веке велись жаркие дебаты в разных формах и жанрах по поводу «женского вопроса», эмансипации женщин. Н. Н. Страхов еще в 1870 году, полемизируя с западноевропейским подходом к проблеме, писал: «При том постоянном возбуждении умов, которое производится у нас авторитетом и влиянием запада, женский вопрос имеет у нас неизбежное и в известном смысле законное существование. Лишить этот вопрос его фантастических форм, как-нибудь сблизить его с действительностью, откинуть бессодержательные, напыщенные декламации и свести дело к действительным надобностям и к возможным средствам

для их удовлетворения – вот настоящая цель для наших новаторов и прогрессистов»¹. Во второй половине XIX века участниками «большого диалога», возникшего вокруг «женского вопроса», становятся женщины-писательницы, раскрывающие гендерные проблемы изнутри женского сознания. Это такие авторы, как Л. И. Веселитская-Микулич, А. А. Вербицкая, Ю. Жадовская, Н. Д. Хвощинская². Одна из страниц отечественной истории гендерной проблемы – женские образы, связанные с российской географической периферией, региональными особенностями жизни. С этой точки зрения интерес представляют два произведения двух авторов.

Очерк А. И. Левитова «Бабушка Маслиха (Степные нравы)» (1864) и очерк Ф. М. Решетникова «Тетушка Опарина» (1868) опубликованы с промежутком в четыре года. При этом можно с достаточно большой вероятностью предположить, что Решетников не просто позже опубликовал свою «Тетушку Опарину», но и учитывал опыт своего предшественника. Уральский писатель наверняка внимательно читал выпуски «Современника» за 1864 год: в том году в журнале Н. А. Некрасова были опубликованы три его произведения: «Подлиповцы», «Макся» и «Ставленник». Причем последний рассказ Решетникова был напечатан в одном номере журнала с анализируемым очерком Левитова. Два сравниваемых произведения близки по проблематике и предмету изображения.

Смысловое ядро очерка Левитова передаёт подзаголовок – «степные нравы». Он определяет не только географический ареал, где происходит действие, но и «кормящий ландшафт» (выражение Л. Н. Гумилева), важный для фор-

¹ Страхов Н. Н. Женский вопрос // Заря. 1870. №1–2.

² Пензина О. В. Женская проза второй половины XIX века: гендерный аспект авторства. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2009. 18 с.

мирования того или иного типа менталитета. В центре внимания Решетникова будет уральский тип, предопределенный другими факторами.

В очерке Левитова создается идиллический хронотоп, отнесенный в условное прошлое уездного степного городка, который освящен жизнью праведницы, бабушки Маслихи. Идилличность связана не только с характером героини, но и с образом детей, окружающих ее, их ангельским чином. Однако важнейшим фактором идилличности в произведении Левитова является характер отношения автора ко времени и пространству. М. М. Бахтин отмечал отличительные ее особенности: «Идиллическая жизнь и ее события неотделимы от этого конкретного пространственного уголка, где жили отцы и деды, будут жить дети и внуки»¹. Бабушка Маслиха неотделима от своего «пространственного уголка», в полной мере выражает его ценности и проблемы. Мера прикрепленности к земле героини Решетникова ниже, чем у героини Левитова, она занимает лиминальное, пороговое положение между городом и селом, это одна из причин, не позволяющая увидеть в очерке уральского автора даже элементов идиллического хронотопа.

Героинь Левитова и Решетникова многое объединяет. Обе вдовы и одиноки. Обе пользуются авторитетом у жителей своего места. Обе торговки. Но это основное их занятие, так сказать, «ради хлеба», «рго рапе». Есть у героинь и другая деятельность, которой они занимаются по своей склонности и личностной расположенности. Бабушку Маслиху можно признать стихийным педагогом, защитником учащихся. Героиня очерка Решетникова, тетушка Опарина, — «местная лекарка», хотя может всё: «Чем же она занимается? — Всем. Что ни захочешь —

¹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. С. 374.

всем!... Што ни вздумай – это она... Вот она какая!..» (3, 254).

Важен возраст героинь. В обоих произведениях он точно не зафиксирован. Очевидно, что «тетушка» Опарина моложе «бабушки» Маслихи, однако, несмотря на возрастную разницу, обе они оказываются за той чертой, которая меняет их статус, позволяет заниматься тем, что для других женщин недопустимо. Антрополог Г. И. Кабакова пишет в этой связи: «С того момента, как женщина считается бесплодной, „вышедшей из возраста“, она более не участвует в борьбе с себе подобными, „остывает“ и становится „чистой“; теперь она может помогать другим: принимать роды, лечить больных, готовить мертвых в последний путь. Расставшись с ролью матери, она символически становится всеобщей Матерью»¹. Символическая роль «всеобщей Матери» особенно внятно заявлена в очерке А. И. Левитова. Усиливает символическое начало и то, что обе героини не показаны в роли реальных матерей.

В заголовке очерка «Бабушка Маслиха», в самой форме номинации заглавной героини звучит «общее мнение», глас народа. Прозвище свидетельствует в данном случае о короткой дистанции между рассказчиком и субъектом его рассказа, а также между народом и героиней. Статус героини обозначен в первых фразах очерка: «Ни разу не слышал я, чтобы кто-нибудь пел так хорошо, как певала в старину бабушка Маслиха. И хлеба тоже во всем нашем городке ни одна торговка лучше ее не пекла»² [Левитов, 301]. Намечено время – давнопрошедшее, придающее повествованию характер предания, определены приоритеты народно-

¹ Кабакова Г. И. Антропология женского тела в славянской традиции. М.: Ладомир, 2001. С.285.

² Левитов А. И. Избранное. М.: Сов. Россия, 1980. С.301. Далее ссылки на это издание даются в круглых скобках с указанием страницы.

го восприятия личности Маслихи — певунья, стряпуха, торговка. Этнографизм очерка Левитова проявляется, в частности, в том, что в него вошли песни Маслихи: одни из них даны в форме прямой речи, другие — в форме речи косвенной. Такова, например, песня быков, принадлежащих чумакам.

Миссию автора и связанного с ним рассказчика передают слова: «С каждым днем все пуще и пуще забывает степь свои старинные песни и сказки. Ныне разве только в светлой хоромине старообрядца можно услышать те псалмы, которыми некогда Маслиха будила наш город» (302). Сохранение «уходящей природы» и связанной с ней культуры является главной задачей автора и близкого ему по духу рассказчика. Старым песням он противопоставляет новые: «Да! совсем другое ныне поется в степи. Поповская семья поет ныне Некрасова и Кольцова, приводит в неизъяснимый восторг своих уличных слушателей церковными молитвами Львова и Бортнянского, а тогда, когда жила бабушка Маслиха, ничего такого мы — степняки — одним ухом даже не слыхивали» (303).

В песнях, считает Левитов, выражается миропонимание и мироотношение героини. Все свои действия она, как правило, сопровождает песней, начиная с самого утра:

Перемерли старые люди в степи, переменились разговоры, пошли другие и песни, так что от бабушки Маслихи я уже от последней слышал, как она начинала свой многотрудный день какую-то полупесней, полумолитвой:

Жертву Богу приношу,
Благодати я прошу.
Господи, помилуй создание твое! (304).

Глубокая вера в Бога — главная черта бабушки Маслихи. Ее песни — это свободное переложение псалмов. Свободная рифмовка позволяет героине вносить элемент импровизации в исполняемую песню. Рассказчик очерка

Левитова наделен функциями, сближающими его с безличным повествователем. Главная из них — всеведение, связанное с вневходимостью, кроме того, рассказчик предстает не как фигура, а как голос с набором определенных интонаций. Форма повествования от первого лица призвана «утеплить» образ героини, придать рассказу о ней характер свидетельства очевидца:

Словно бы, говорю, не шла Маслиха, а плыла, и в это длинное плавание, которое совершала она от своей избушки, как-то пугливо, совершенно по-сиротски прилепившейся на самом краю города, до рынка, она преимущественно любила петь длинную старинную псалму, начинавшуюся так:

Ужаснися, человеце!
И слезися своим сердцем,
Потерял себя ты ныне
Во гресех своих (305).

Мало того, что Маслиха торговка, она еще и талантливая актриса. Недаром в тексте приводится свидетельство ребенка, который характеризует ее пение непривычным для современного уха контекстным окружением слова «играет»: «Бывало, только что заслышит утреннюю зарей в какой-нибудь мещанской хоромине спящий ребенок, как идет Маслиха и поет, сейчас же принимается будить мать: «Маменька! Встань-ка; пусти меня изблизи поглядеть, как бабушка Маслиха песни про Страшный суд играет...» (306).

Третья глава очерка передает картину пребывания Маслихи на рынке, где она не только продает свой немудрящий товар, но попутно проводит еще и «воспитательную работу» среди покупателей: взывает к совести пьяного, стыдит мальчишку из лавки, который, подражая взрослым, пытается иронизировать над старухой: «Чудаки эти ребятишки, — улыбаясь, говорит про себя Маслиха. — Прибей их за баловство, так они назло тебе другую штуку какую-

нибудь самую хитрую выкинут; ну, а ежели за это же самое баловство приласкаешь их как-нибудь умненько, так они краснеть примутся, стыдиться... Примечала я и над своими и над чужими ребятенками, что лаской-то с ними лучше обходиться – послушнее они тогда делаются...» (311). Сладкоголосие здесь тройное: и героини, и сочувствующего, интонационно резонирующего ей рассказчика, и стоящего за ними автора. В давней критической статье, посвященной, прежде всего, «Полиповцам», П. Д. Боборыкин писал о Левитове, отмечая его тенденциозность, связанную с лирическим началом: «Это была тенденциозность настроения, своего личного чувства, личной судьбы. Левитов никогда не мог отделаться от натиска собственных житейских испытаний, от склонности перемешивать картины с авторскими излияниями, окрашивать все в колорит своего лиризма»¹.

Героями, прочно вошедшими литературу 60-х годов XIX века, стали дьячковские дети. В очерке они именуются «кутейничками», как бы со слов самой Маслихи (форма рассеянного разноречия, по М. М. Бахтину). У Левитова это самые большие страдальцы, которые могут рассчитывать на помощь лишь таких людей, как Маслиха: «...кутейнички, шершавые, в синих, из домашнего толстого сукна халатах, угреватые, босые, в золотушных и чесоточных струпьях все, тут-то вопиют к Маслихе, окруживши ее изможденною, голодающею стаей.

– Бабушка! Дай хлебца в долг, тятенька письмо пишет, что скоро приедет, так отдаст тогда все сполна, – пристают пуще всех истерзанные дьячковские дети. – Смерть, бабушка, есть хочется, хлеб у нас на исходе теперь, так старшой запер его к себе в сундук, а нам не дает...

¹ Боборыкин П. Д. Ф. М. Решетников. «Подлиповцы». СПб., 1880 // Критическое обозрение. 1880. №10. С. 465.

– Нет ли у тебя, бабенка, лекарствица какогонибудь, – говорит шаловливый хорошенький мальчик, попов сын. – Глянь-ка, милая бабенка, как исполосовали меня. Вся, говорят, спина-то в синих кровяных рубцах...» (312).

Конца у очерка фактически нет, а тот, что есть, в достаточной мере факультативен, с той же вероятностью он мог быть и продолжен. Структурно произведение строится на принципе кумуляции, нанизывании ряда эпизодов, не связанных между собой причинно-следственными отношениями. В основе эпизодов лежит варьирование бинарной оппозиции: Маслиха и дети, Маслиха и мужики, Маслиха и дьячковские дети. Показательно, что нет эпизода, в котором бы сопоставлялась героиня с другими женщинами. Она дается Левитовым исключительно на «мужском» фоне (мужик, юноши, отроки, мальчик).

Финалом очерка становится разговор Маслихи на рынке с ребенком бывшего «кутейничка», который вырос, и теперь настала очередь его сына пройти все испытания: «Ну и слава Богу! слава в вышних Богу!.. – заканчивала Маслиха, крестясь большим крестом светлому жарко палившему небу, под которым происходило ее знакомство с ребенком, с сего часа отныне и навсегда взятым ею под свою вдовью защиту...» (314). Это финальные строки очерка. Итак, героиня Левитова – это в первую очередь праведница, хранительница народных песенных традиций, своеобразная «спорительница хлебов». В ее изображение писатель вносит элемент предания, апокрифа. Маслиха – человек, каких в современности не стало. Идиллический хронотоп предопределяет тональность очерка – умиленно-восторженную, апологетическую.

Рассказ Ф. М. Решетникова «Тетушка Опарина» опубликован в 1868 году в «Современном обозрении». Журнал этот просуществовал совсем недолго: вышло всего шесть

выпусков его. История издания оказалась слишком кратковременной, недостаточной для того, чтобы объективно судить о направлении журнала. «Тетушка Опарина» вошла в третий выпуск журнала. Очевидно, что и редакцию «Современника», и «Современного обозрения» привлекал отчетливый региональный колорит произведений Решетникова. Следует согласиться с тем, что «именно с 1860-х гг. отечественная литература обретает национально-региональную идентичность, простраивается ее конкретно-географическая предметность»¹. Произведение Решетникова написано в его излюбленном жанре, сочетающем очерковое начало с художественным. Уральский писатель на протяжении творчества составляет галерею из литературных портретов различных типов уральцев. Был в центре внимания автора и женский уральский типаж².

Как и очерк А. И. Левитова, рассказ Решетникова написан в форме повествования от первого лица. Персонифицированный рассказчик, в отличие от первого произведения, являет собой фигуру «постороннего», временно вписанного в тот же хронотоп уральского села, что и его героиня. Продуктивность такого положения связана с тем, что видение рассказчика не клишировано, лишено предвзятости. Он оказывается одновременно «своим» и «чужим»

¹ Созина Е. К. Романский жанр в творчестве Ф. М. Решетникова // Эволюция жанров в литературе Урала XVII-XX вв. в контексте общероссийских процессов. Екатеринбург: УрО РАН, 2010. С.188.

² См.: Каменецкая Т. Я. Текстологическое изучение творчества Ф. М. Решетникова в музейном пространстве: роль гендерного фактора в отражении действительности второй половины XIX в. // Литература Урала: история и современность: сб. ст. Вып. 7: Литература и история – грани единого (к проблеме междисциплинарных связей). Т.2. Екатеринбург, 2013. С. 42–51. Королева В. Б. Женские образы в творчестве Ф. М. Решетникова // Литература конца XX – начала XXI века в межкультурной коммуникации. XVIII Пуришевские чтения. М., 2006. С. 62–63.

в мире уральского села, расположенного в двадцати верстах от города, условно обозначенного буквой «Т». Кроме того, маска «постороннего» позволяет рассказчику Решетникова сблизиться с читателем: они знакомятся с героиней как бы синхронно. Ведущий повествование намеренно лишен автором избытка видения.

Ситуация знакомства фабульно мотивирована болезнью рассказчика и вследствие ее обращением к местной лекарке, которая и есть тетушка Опарина. Как и Маслиха, тетушка одинока, хотя в услужении у нее есть девочка, племянница, которую она при необходимости может и побить. Рассказчик знакомит читателя с героиней традиционно: сначала передается общее мнение о ней, потом дается портрет: «Несмотря на строгий взгляд серых глаз, в выражении лица было что-то такое, что сразу привлекает и долго остается в памяти» (3, 256). Далее следует косвенная характеристика героини, связанная с описанием скудной обстановки дома Опариной. Это традиционный прием для Решетникова, который можно найти в большинстве его произведений.

Характер героини раскрывается в серии эпизодов, связанных с разными людьми, которые приходят в дом Опариной со своими болями и проблемами. Тетушка предстает как предприимчивая женщина, которая блюдет интересы не только свои, но и своих сельчан. Она может купить овес, народными средствами излечить болезнь. Нельзя сказать, что тетушка отличается особой интеллигентностью. Она много ругается, но справедлива. Свое место в селе она осознает и говорит о нем так: «Всем надо угодить да помочь чем-нибудь, а ведь я тоже не богачка какая, золота ни одного разу не видывала <...> Меня и в городе все знают, потому у меня там торговля есть, хоть и корыстная, а все ж не воровски торгую, слава те господи...» (3, 262). Еще одна ипостась героини раскрывается в другом разговоре Опариной: «... я теперь повитуха; окромя меня, никто этим

делом не занимается» (3, 262). Это важная сторона деятельности героини позволяет ей расположить к себе рожениц села, то есть фактически всю женскую половину. Поэтому в определении героини как «тетушки» ведущую роль играет женский «хор», скрыто признающий свою власть Опариной над ними. И. Л. Савкина пишет в этой связи: «Идея власти женщин над женщинами через надзор, контроль и формирование „общественного мнения“ часто в произведениях русских писательниц начала XIX века воплощается в особом женском образе — фигуре *тетушки*»¹.

Возникает в рассказе и своя загадка: рассказчик находит в избе деловые тетради Опариной, а также видит палочки и крестики на стене. «Несколько палочек и крестиков были уже зачеркнуты. Я вывел то заключение, что Опарина грамоте не умеет и здесь, вероятно, что-нибудь на память записывает» (3, 264). Одна из современных российских бед — коррупция — имеет давнюю историю. Опарина понимает, что для самой минимальной торговли в городе нужно подмазывать нужных людей. Отступление от этого правила приводит её к коммерческой неудаче, и вывод напрашивается у сельской предпринимательницы сам собой: «Ну, значит, надо всегда давать...» (3, 270). Отметим здесь одну из особенностей стилиевой манеры Решетникова — речевой натурализм. Писатель достаточно часто передает речь героя как бы неправленную, как бы лишённую какой-либо авторской обработки. В данном случае это форма огласовки привычного слова «всегда».

Обращение к героине по имени и отчеству — знак её особого уважения и расположения к ней. Только один раз оно прозвучит в рассказе: «Дома тетушка-то, Степанида

¹ Савкина И. Провинциалки русской литературы (женская проза 30–40-х годов XIX века). [Электронный ресурс] — URL: http://www.a-z.ru/women_cd1/html/s_7.htm (дата обращения 12.12.2016)

Онисимовна?» (3, 259). Здесь даются одновременно две номинации: «тетушка» и по имени и отчеству. Но это тот случай, когда мужику нужна помощь тетушки. За глаза ее именуют так же, как и героиню очерка Левитова, то есть кличкой, образованной от фамилии. В первом случае Маслиха, во втором – Опариха.

В рассказ вписана большая исповедь героини. В ней автор дает абрис всей жизни уральской женщины. Акцент сделан на том, как из обычной сельской девчонки выросла предпринимательница. Подчеркивается природная склонность молодой Опариной к торговым операциям. Первоначально они проходили в форме игры. С подружкой она играет в товарообмен: «Мать уедет, я отделаюсь дома и бегу к подружке, или подружка ко мне прибежит, и говорю: давай меняться! Та тоже: ну, давай. А менять-то было што? бусы, суперики (перстень – прим. Решетникова), платок... да мало ли што?.. Ну, потом и говорю: сколь придачи? Так и менялись!.. А все эти придачи и другие слова я от матери переняла» (3, 277).

Про замужество Опарина говорит коротко и даже его связывает с процессом торговли: «... муж смирный, олух; только когда пьян, тогда и боек, тогда и драться лезет... Так я и промаялась восемь годочков, и эти года я была совсем пустяшный человек, потому что ровно ничего для себя не сделала; даже торговлей заниматься не могла – нечем было торговать-то». Самореализация тетушки начинается после смерти мужа: «Ну, а как помер муж-то, я словно воскресла» (3, 277). Вся последующее повествование героини посвящено истории первоначального накопления ею капитала и росту оборота торговых операций. Самое важное здесь то, что Опарина ведет дела исключительно с мужиками. Это закаляет ее характер. Тетушка поневоле становится похожа на тех, кого принято ныне называть «мужик в юбке». При этом Опарина ни на минуту не теряет осознания своей причастности к женскому миру. Своих

торговых партнеров она воспринимает подчас как неких взрослых детей: «Когда нужда, он и божится и плачет, што, вот как только поправится, со сторицею возвратит. А когда станешь просить свое, он же и обижается». В итоге в устах героини рождается формула, до сего дня сохраняющая свою актуальность: «Да, судырь ты мой, много возни нужно с нашими мужиками!» (3, 278). Вместе с тем Опариха не радикальна по отношению к мужчинам, она не является мужененавистницей. Условия жизни и общества ставят замужнюю женщину выше незамужней девушки, поэтому своей племяннице тетушка не желает женского одиночества: «Да и какое житье девке одной? С кем она посоветуется? И опять: разве возможно устоять девке от соблазнов? А баба не то: куды не приди, везде всем равна; никто тебя пальцем не ткнет, и веры тебе больше. Тоже и вдова... и вдова тоже баба, потому замужем была...» (3, 280). Таким образом, Опарина помещается на проницаемую границу мужского и женского миров: она вхожа в оба, тогда как бабушка Маслиха из очерка Левитова, несмотря на контакты с мужчинами, все-таки всегда причастна только миру женщин. Общение с мужской частью общества существенно не влияет на нее.

В облике бабушки Маслихи из очерка Левитова нет расхождения внешнего с внутренним. Образ тетушки Опариной у Решетникова, наоборот, строится на расхождении внешне грубого, простоватого с внутренней добротой, сочувствием к окружающим. На вопрос рассказчика о том, сердится ли она на односельчанку за то, что та не терпит тетушку и оговаривает ее, Опарина отвечает: «Сколь сердита, столь и милостива. Ты думаешь, я без сочувствия?» (3, 273).

Есть и еще важное отличие тетушки Опариной от бабушки Маслихи. Оно заключается в самосознании героинь. Маслиха не чувствует себя представительницей женщин степного края. Она во всех ситуациях выступает

только от имени своего «я». Тетушка Опарина, живущая в условиях пригородного уральского села, в значительно большей степени социализирована. Она осознает себя не только сама по себе женщиной, но еще и представительницей и адвокатом всего бабьего рода. Это проявляется в чувстве ответственности за то, что происходит рядом с ней. Так, узнав об избиении женщины мужем, она прямо и жестко выражает свою позицию: «Я рассказал вчерашнюю сцену. — Ну, этому не бывать!.. Вот еще новость!! Какое они такое право взяли баб стегать? — Да тебе-то тут што? — Разе мне не обида? Разе это не обида всем бабам, коли над ними мужики будут командовать так и издеваться?» (3, 273). Очевидно, что «адвокатские» устремления тетушки Опариной не пропадают втуне. К ней тянутся некоторые односельчане, создавая некое подобие женского клуба: «Вечером на поляне, перед домом Опариной, сидело несколько женщин; сидели они в различных позах полукругом, с работами, а у завалинки дома Опариной сидели девочки с грудными ребятами, заменяя своими особами нянек, около них же терлось штук шесть детей-малолеток. <...> Женщины разговаривали, но не шумели по обыкновению, а вели себя чинно, вероятно, потому, что тут ораторствовала Опарина» (3, 273). Если взглянуть на образ тетушки Опариной из далекого будущего, то есть основания назвать героиню Ф. М. Решетникова «протофеминисткой»: она последовательно защищает права и достоинство женщин. Показательно, что рассказчик, хотя и оказался в доме Опариной, наблюдает за женским сходом со стороны, как невольный свидетель. Он слышит и передает не весь разговор схода, а только то, что долетает до его слуха: «Вдруг они заголосили все, но я не мог понять смысла этого митинга, только слышал: «Врут они всё! этому не должно и быть! на то разе мы дались им?» У сельских мужиков свой «клуб», его собрания проходят в волостном правлении, но чаще в кабаке. Сцена в волостном правле-

нии начинается с того, что старшина еще при входе начинает «тузить одного крестьянина, стоявшего ближе всех к входу». Когда же оказывается, что старшина ошибочно принял Кузьму за Ваську, он просит у мужика прощения и кланяется ему. Это как бы «запев» к картине судопроизводства на российской периферии.

Сцена суда в волостном правлении – заключительная и самая колоритная в рассказе. На мужицком сходе решается вопрос: «стегать» или «не стегать» Дарью Яковлеву за кражу денег. При этом самосуд уже состоялся, и муж в кровь избил свою жену. Когда же старшина обращается с вопросом о решении к мужикам, то получает ответ: «Мы ништо... Нам што, – проговорили тупо крестьяне» (3, 284). Если среди мужиков нет заступников за Дарью, то среди баб находится только одна – тетушка Опарина, спасающая женщину от унижительного телесного наказания. Но и в этом деле тетушка Опарина оказывается не бескорыстным защитником. Как у всякого настоящего предпринимателя, у нее и в защите чужого человека отыскивается свой интерес. Ей важно удалить Дарью из деревни, потому что та является одной из главных ее деревенских противниц, завистниц и сплетниц. В итоге Дарью пристраивают в питейное заведение в городе.

Заканчивается рассказ прощением выздоровевшего рассказчика со своей героиней.

Подводя итог, можно сказать, что Решетников создает гораздо более сложный, чем Левитов, образ женщины-воительницы, сельской торговки, которая борется с обстоятельствами неблагоприятной жизни, пытается сохранить в трудных условиях баланс христианских этических установок с соблюдением хотя бы небольшой выгоды, позволяющей ей в одиночку выживать в brutальном мужском мире. Количество использованных «красок» и «полутонов» в рассказе Решетникова явно больше, чем у Леви-

това. Изощренное оказывается уральский писатель и в процессе создания нарративной структуры произведения.

ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ЛИЧНОСТИ ГЕРОЯ (ОЧЕРК «МАКСЯ»)

1864 год для Ф. М. Решетникова был если и не счастливым, то, безусловно, весьма удачным с точки зрения его писательской судьбы. Первый, новогодний номер журнала «Современник» открывался поэмой Н. А. Некрасова «Мороз, Красный Нос!»¹. Во втором номере поэт и редактор публикует один из своих шедевров, который сначала назывался «Горе старой Орины». А уже со следующего номера начинает выходить с посвящением Н. А. Некрасову повесть Ф. М. Решетникова «Подлиповцы»². Затем, в следующих трех номерах, публикуется решетниковский «Ставленник». И, наконец, в десятом номере журнала выходит очерк «Макся»³. Таким образом, Ф. М. Решетников участвовал в семи из двенадцати выпусков журнала.

Если посмотреть на главные художественные публикации 1864 г. в «Современнике», то можно заметить, что, несмотря на очевидные жанрово-родовые, стилевые,

¹ Некрасов Н. Мороз, Красный Нос! // Современник. 1864. №1. С. 5–40.

² Решетников Ф. Подлиповцы // Современник. 1864. №3–5.

³ Решетников Ф. Макся // Современник. 1864. №10. С. 379–424.

сюжетно-фабульные и т. п. различия, их сближает сходство «общего эмоционального тона» (термин Б. О. Кормана), драматического пафоса. Ярче всего это передает, конечно, лирика. Вспомним хотя бы заключительную горькую концовку упоминавшегося стихотворения Некрасова:

Мало слез, а горя реченька,
Горя реченька бездонная!..

Массовая литература передавала сходные эмоции и чувства в мелодраматических, «жестокоромансных» тонах. Наряду со стихотворением «Горе старой Орины», Н. А. Некрасов в том же номере журнала помещает довольно слабое стихотворение Д. Михаловского «Утопленница (Из Томаса Гуда)». Начинается оно с тезы:

Вот еще одна жертва несчастная,
Утомяся житейской борьбой,
Еще юная, нежно-прекрасная,
Так покончила рано с собой¹.

Темы «жертвы несчастной» и «житейской борьбы» стали лейтмотивными для публикаций «Современника» за 1864 г. В этот ряд вписываются и произведения Ф. М. Решетникова. Одна из излюбленных форм писателя — это художественно-очерковый портрет. «Макся» представляет один из образцов этого жанра. В издании

¹ Михаловский Д. Утопленница (Из Томаса Гуда) // Современник. 1864. №2. С. 475. Романтизация поэта, страдающего за народ, была свойственна в определенной мере и Решетникову. Е. Я. Головачева в мемуарах передает признание писателя: «Я почти все стихотворения Некрасова наизусть знаю, я его себе представлял высоким мужчиной, с мужественной наружностью, с курчавой головой, — и вдруг вижу лысого, тщедушного, сгорбленного человека, с желтым лицом, говорящего сиплым голосом». См.: Авдотья Панаева (Е. Я. Головачева) Воспоминания. Л.: Академия

К. Н. Плотникова, выпустившего в 1869 г. двухтомник произведений писателя, цикл, в который вошел «Макся», назван «Забывшие люди», хотя есть предположение, что здесь произошла ошибка и название нужно читать — «Забитые люди»¹. Этот цикл представлен четырьмя произведениями («Макся», «Ильич», «Шилохвостов», «Яшка»). «Макся» выделяется среди них тщательностью проработки жизненного материала, а также разнообразием форм представления героя. И, конечно, заглавие «Заб (и) тые люди» точнее передает драматически-слезный эмоционально-экспрессивный спектр всех четырех текстов, чем «забытые». Да и в тексте рассказа встречается речевая поддержка заглавия: «Вдове трудно было воспитывать *забитого* Максю...» (1, 246).

Выбор аспекта анализа очерка подсказан известным признанием Ф. М. Решетникова. Размышляя над своей манерой письма, он замечает: «Если я пишу плохо, мысль моя необработанна, везде сухо и горько, то пусть всякий поймет меня и мою жизнь, которую я испытал во всех видах... Что же делать, если я необразован, неотесан, груб, невежа, грубиян, забияка! Но что же делать, если *неправда у нас ввелась уже в форму*, люди сделались гордыми, своеправными... Остается только плакать, молиться о них не будет никакой пользы...» (6, 264).

Анализ «Макси» будет вестись с точки зрения теории «литературного переживания». В очерке реализована, с нашей точки зрения, «эмоциональная матрица»² плача,

¹ Королева В. Б. Проза Ф. М. Решетникова // Ф. М. Решетников. Музейный взгляд: сб. статей соотр. Объединенного музея писателей Урала / сост. Л. А. Катаева, Т. Я. Каменецкая. Екатеринбург, 2008. С. 28.

² Понятия «литературное переживание» и «эмоциональная матрица» принадлежат Андрею Зорину. См.: Зорин А. Понятие «литературного переживания» и конструкция психологического протонарратива // История повествования. М.: НЛО, 2006.

характерная как для заглавного героя, так и для повествователя.

Злоключения решетниковских героев начинаются, как правило, еще до их рождения, когда они находятся в утробе матери. Не составляет исключения и Макся. Экспозиция жизни героя задается характеристикой его семьи. Отец Макси хотел, чтобы жена родила ему дочь, из сугубо меркантильных соображений. Два старших брата Макси не оправдали надежд отца на то, что станут для него «поильцами-кормильцами»: «...старший сын его Александр, учившийся в философии, назад тому две недели нанялся в солдаты; а младший, Терентий, назад тому месяц утонул в реке». Однако размышления отца Макси начисто лишены жалости по отношению к сыновьям. Иван Павлыч Максимов жалеет себя: «Экой я злосчастной!» Свое «злосчастие» он объясняет так: «Тратил, тратил я на них деньги, и всё ни к чему не привело. Родись парень, опять траться на него; а девке немного надо, да она и не доживет до десяти лет, *потому что все девки умирали*» (1, 245). Остановимся на последнем придаточном предложении. Оно интересно своей аграмматичностью. Контекст и грамматическая норма требуют, чтобы герой в прямой речи в данном случае употребил форму настоящего времени – «потому что все девки умирают». Форма прошедшего времени врывается в речь героя из повествовательного контекста, из комментария повествователя. Конечно, это можно объяснить и «плохописью» писателя¹, и возможностью описки. Однако эта оговорка-описка передает одну из важнейших конструктивных особенностей психологического нарратива

¹ См.: Созина Е. К. О «плохописи» в литературе (на материале творчества Ф. М. Решетникова) // Феномен творческой неудачи / под общ. ред. А. В. Подчиненова и Т. А. Снигирёвой. Екатеринбург, 2011. С. 324–345.

уральского писателя. Она заключается во взаимопроникновении и взаимном наложении эмоциональных матриц героя, повествователя и близкого им автора.

Современные психологи в исследовании структуры личности выделяют более десятка основных направлений, которые можно сгруппировать в четыре основных блока: 1) мотивационный (влечения, желания, интересы, идеалы, потребности), 2) опыт личности (знания, умения, навыки), 3) регулятивный блок (ощущения, внимание, память, воображение, мышление), 4) биологический блок (темперамент, свойства характера, гендерный аспект)¹. Для нас теория личности будет носить инструментальный характер, позволяющий выявить особенности художественного представления героя извне и изнутри.

Редкое светлое чувство, направленное извне на героя, связано с моментом его крещения: «Как дьячок ни думал, а жена родила-таки парня. Дьячок напился пьян и пьянствовал до самых крестин ребенка, которому дали имя Максим потому, что отцу показалось – Максим Максимов будет счастливее» (1, 245). Счастье героя оказывается только лишь чем-то желанным, оно дается в художественной модальности сослагательного наклонения. Первые впечатления Макси совсем иного рода: «Начал расти Максим, и много он перетерпел побоев от матери и от пьяного отца. <...> Побои родительские приелись Максе, и он терпеливо сносил их». Еще одно светлое пятно в жизни Макси – предсмертные слова его отца. «Однажды, перед смертью, бывши больным, он говорил сыну: „Макся! жалко мне тебя... жалко“. Макся плакал. „Не хнычь, Макся! сам пробивай себе дорогу... Ведь тебе много придется терпеть... Охо-хо, как много!“» (1, 246).

История жизни многих решетниковских героев заключается в описании их «хождения по мукам». После безра-

¹ Хьелл Л., Зиглер Д. Теории личности. СПб.: Питер, 2006. 608 с.

достного детства первая ступень в испытаниях героя связана с его обучением в бурсе. О бурсацкой жизни Решетников пишет достаточно сжато, очевидно, рассчитывая на то, что «Очерки бursы» Н. Г. Помяловского¹, публиковавшиеся в 1862–1863 гг. в том числе и в «Современнике», еще были свежи в памяти читателей. Суммарно передается комплекс чувств, которые связаны у героя с бурсой: «Безграмотный Макся, сонный и плакса, много принял горя и тяжких для его лет тиранств; ничего не понимая, он много выстрадал в течение шестилетнего пребывания в бурсе и все терпел бессознательно, без всякой пользы для себя и для других. <...> Он в эти годы сделался еще тупее, соннее, плаксивее и ничего не мог осмыслить правильно» (1, 246).

Герой Решетникова изначально оказывается в психологическом тупике, потому что не знает путей выхода из своего положения: «Каждый бурсак издевался над ним и делал что хотел. Макся никому не перечил и все сносил терпеливо днем; зато ночью от боли и от представления себе своего положения он долго плакал вслух, на диво товарищам. Он не знал, как поправиться, как сделаться лучше, таким, чтобы его уважали, — и хотел он сделаться таким, да не выходило» (1, 246). Ф. М. Решетников выступает как последовательный «адвокат» своего героя и яркий представитель гоголевского направления в русской литературе. Личность оказывается бессильна что-либо сделать, так как ей противостоит среда, непобедимые условия. В этой ситуации неизбежно начинается искажение личности — Макся находит утешение в водке. Однако до самого дна он ни при каких условиях не опустится; до жизни

¹ Интересно, что Н. А. Некрасов в «Современнике» перед «Подлиповцами» Ф. М. Решетникова поместил обширный материал, посвященный Н. Г. Помяловскому, тем самым сближая этих двух писателей. См.: Благовещенский Н. А. Николай Герасимович Помяловский. Монографический очерк // Современник. 1864. №3. С. 115–154.

преступника, презиравшего законы общества, не дойдет. Внутриличностный тормоз, биологическая составляющая препятствуют этому. Поэтому на вопрос товарища-бурсака «На широкую дорогу пойдёшь?» Макся клянётся, что никогда не станет преступником, и злится, когда его дразнят Гришкой Отрепьевым (1, 247).

После бурсы Макся становится звонарем. Это своего рода ссылка, результат естественного отбора, когда герой оказывается в обществе еще двух звонарей, характеризующих повествователем как «отчаянные плуты». Здесь впервые проявляется отношение Макси к другим людям, хотя и делает это от имени героя повествователь. «...хуже Косога Макся не видел людей. Крюкова Макся не любил за то, что про него шла дурная слава: на руку он был нечестен и часто пьяный валялся в оврагах» (1, 247–248).

Очерк являет собой не только жанр, но и метажанровое образование. Как таковой он может включать в себя разные вводные жанры или мимикрировать под них. Для первой части очерка «Макся» важен жанр плача. Плачут автор и повествователь о своем герое, и сам герой плачет по себе самому. Поэтому слезный аспект в произведении навязчиво педалируется: «Макся замерз на дворе и заплакал. По двору шел монах и, увидев *плачущего* Максю, сжалился над ним» (1, 248). «Когда Макся сказал, что нет денег, Крюков стал гнать его из курьи, но не выгнал совсем потому, что Макся *плакал и дрожал*» (1, 249). Слезный отрезок жизни героя заканчивается тогда, когда он завершает первичную адаптацию к суровой жизни: «Как бы то ни было, а Максе нужно было привыкать к звонарничанью. Он привык к своим товарищам, учился делать с ними то же, что и они, пьянствовал, пел и научился обворовывать проходящих к ним для куренья. *Теперь уж Макся не плакал*» (1, 252). Психологическая гибкость героя оказывается залогом его достаточно успешной адаптации к миру клириков: «С архиерейской дворней он познакомился в течение одного года,

и вся дворянка знала его и любила. Он ко всем умел подделаться и угодить всем. <...> Макся хорошо зажил...» (1, 254).

Об относительно благополучных и мирных трех годах жизни героя в монастыре автор сообщает скороговоркой. Следующий этап жизни героя связан со службой почтальоном. Статус Макси повышается, он впервые именуется по имени и отчеству – «Максим Иванович» (1, 258). Однако будущее его отнюдь не радужно. О том, что ждет героя, автор прямо намекает в эпизоде, описывающем первый день службы Макси: «В первый же день его поступления в почтовый дом ему ночью привелось видеть несколько сцен. Пришла почта. В это время он дежурил в конторе. Почтальон приехал пьяный, его распек старшой за то, что он приехал без пистолета и сабли, и предварительно сдачи почты сводил его в баню, где отрезвил двадцатью горячими ударами розг и заметил Максе, что с ним то же будет. При этом *Макся исполнял с чувством и достоинством должность палача*» (1, 258). Проходит всего лишь четыре месяца, и, действительно, ситуация переворачивается. Макся из палача становится наказуемым. За то, что от него пахнет водкой, ему назначают двести розог. Однако это наказание заменяют другим – назначают ездить с почтами. Новое положение вызывает в душе героя поначалу чувство самоуважения и гордости: «Любо сделалось Максе. Почта катит скоро мимо городских домов; ямщики то и дело кричат и гикают; народ, идущий по дороге, сторонится, а Максе любо, и он, как дитя, улыбается, и в голове его вертятся слова: что, разве я не человек? наткось! глядите, как показываемся, да еще куда!..» (1, 265–266).

Ведущий тип любви, представленный в очерке, – любовь-жалость, которая задает определенную аранжировку эмоций героя. Макся проявляет свою человечность именно в жалости и сам мечтает о том, чтобы его жалели. «Жалко стало Максе ямщиков, и он полюбил их до того, что угощал их водкой, и те угощали его» (1, 271). «Поч-

товые жалели Максю, советовали ему не пить и старались как-нибудь подержать его. *Но он так впился, что ему трудно было не пить»* (1, 272). Наиболее явно любовь-жалость проявляет женщина:

– Максим Иванович.

– А! – бессознательно сказал Макся, мотнул головой и раскрыл глаза.

– Жалко мне тебя. Много ты водки пьешь.

– И-их! вы!! – гикнул Макся и ударил по столу левым кулаком.

– Макся! голубчик! – и Анисья Федоровна взяла левую руку Макси.

Макся в первый раз слышал такие слова, он широко раскрыл глаза и дико смотрел на Анисью Федоровну.

– Посмотри ты на себя, Макся, *пожалей ты себя-то ради господ Бога!..* (1, 275).

Пьянство как форма социальной анестезии постепенно приводят героя к деградации личности. Эмоциональный репертуар героя сжимается. За буйство во хмелю Максю переводят из губернского города «в третьеклассную контору», куда он приехал «до того пьяный, что его едва-едва вытащили из телеги». Этот этап биографии героя оказался самым кратковременным. Уже на следующий день почтмейстер отправляет Максю назад в губернскую почтовую контору. За этим следует отставка.

Последняя ступень, удерживающая героя в социуме, – роль писаря при станционном смотрителе, который «сжалился» над Максей. Маргинализация героя оставлена за пределами очерка как наиболее вероятная, но нежелательная для автора форма завершения судьбы героя. Близость героя не только к кругозору повествователя, но и самого биографического автора не дает ему довести рассказ о жизни героя до логического конца. В дневнике писателя есть знаменательная запись: «Да, много есть стра-

даний у человека. В страдании Сысойки и Пилы („Подлиповцы“) я страдал; *теперь я страдаю в Корчагине*. Но все эти люди живые» (6, 295). «Страдание в» том или ином герое приводит к особенно пронзительному характеру изображения, представлению глубинной правды на пределе возможного. С этой точки зрения весьма точной представляется оценка Тургеневым автора «Подлиповцев», данная им в письме к Фету от 13 (25) января 1869 г.: «Правда дальше идти не может. Черт знает, что такое! Без шуток — очень замечательный талант»¹.

Финал произведения характеризуется внезапным «проявлением» повествовательной рамки, едва намеченной в начале очерка аграмматизмом «умирали — умирают». В последней фразе финала форма безличного повествования нарушается. С безличным повествователем происходит метаморфоза: он обретает признаки рассказчика, завершающего нарративную структуру прямым обращением к читателю. По сути, здесь проявление все того же «хорового рассказчика», о котором говорилось в связи с рассказом «Внучкин»: «Что будет потом с Максей — *не знаю* и разрешать этот вопрос *предоставляю* другим» (1, 278). В этой фразе, выделенной в отдельный абзац, привлекает неполнота выражения личины рассказчика: показательно, что Решетников так и не употребил местоимения «я», ограничившись глаголами первого лица. Незнание будущего героя, отказ от эстетической прерогативы безличного повествователя приближает его к герою. Только он, в силу различных жизненных обстоятельств, может не знать того, что произойдет в будущем с Максей. Ф. М. Решетников, родившийся в год гибели М. Ю. Лермонтова, поступает примерно так же, как гени-

¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: в 28 т. Т. 7. М.: Изд-во АН СССР, 1964. С. 258.

альный автор «Героя нашего времени»: оба писателя оставляют погибающему герою перспективу художественного будущего, преодолевая его житейскую смертность. Важно и другое: рамка как бы переносит героя из сферы эстетического в сферу неэстетическую, реально-бытовую. Происходит своеобразная материализация, воплощение героя. Герой прорывает нарративную рамку и «вламывается» в жизнь читателя. Тем самым автор заставляет читателя, как и он сам, «страдать в Максе».

ТРУЩОБНЫЙ НАТУРАЛИЗМ В ПРОЗЕ Ф. М. РЕШЕТНИКОВА (»«ЯШКА» ОЧЕРК ИЗ ПЕТЕРБУРГСКОЙ ЖИЗНИ»)

Литература 40–50-х годов XIX века все больше обращала внимание на пограничные сегменты российского социума, все-таки останавливаясь у определенной черты. Маргинальные группы и типы были вне ее поля зрения. В физиологическом очерке, одном из ведущих жанров натуральной школы, происходило постепенное расширение и освоение социального пространства. Самоценными объектами художественного изображения становятся дворники, шарманщики, извозчики, фонарщики и т. д. При этом, кого принято называть «литературными староверами», были свято убеждены в другом: «Величайший писатель был бы утомительно скучен, если б взялся описывать подробно житье-бытье, приемы и занятия кого-нибудь кузнеца, лавочника, извозчика... Что тут резкого, занимательного?» Так писал в 1841 году (то есть в год рождения

Решетникова) в «Северной пчеле» Ф. В. Булгарин¹. Подобного рода взгляды изживались довольно долго и трудно. Серьезная попытка заглянуть за границу социально легитимного круга, в область, где ослаблены или вообще не действуют общепринятые человеческие законы и нормы, а потому деструктивную для человеческой личности, будет предпринята в отечественной литературе последующих десятилетий. Назовем в этой связи такие произведения, как «Трущобные люди» (1887) В. А. Гиляровского, книги С. В. Максимова «Сибирь и каторга» (1871), А. П. Чехова «Остров Сахалин» (1893–1894), где трущобные люди показаны в финальных условиях своей жизни, во время пребывания на каторге.

Образы трущоб и их обитателей появились в русской литературе в пореформенную эпоху. Одним из первых это сделал В. В. Крестовский, автор «Петербургских трущоб» (1864–1867). Его авантюрный роман может рассматриваться как некий «русский извод» «Парижских тайн» Эжена Сю. Обращение русского и французского авторов к трущобной действительности обусловлено мениппейным характером их остросюжетных романов. Показательна одна из перифрастических номинаций трущобного люда в романе Крестовского – «осадки петербургской осёдлости», а проще говоря, подонки. Оговорочный характер номинации свидетельствует о том, что они не что иное, как персонажи-экзотизмы, некая неведомая читателям «Отечественных записок», где публиковался роман, сторона действительности, которая как раз и заключает в себе «петербургские тайны». Поэтому *en canaille* (еще одна вариация наименования этого рода героев, т.е. сброд, жульё) с их

¹ Цит. по: Виноградов В. В. Школа сентиментального натурализма // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. Избранные труды. М.: Наука, 1976. С.148.

«байковым языком» у Крестовского не столько полнокровные образы, сколько элементы театральной декорации, на фоне которой происходят головокружительные события. Живописание трущобных героев обусловлено необходимостью следования канону авантюрного романа, художественная действительность которого строится на контрастах, на изображении «превратностей судьбы». И биографический автор, и повествователь «Петербургских трущоб» явно чужды миру российских отверженных. Заслуга романа была в том, что он привлек внимание самой широкой публики к маргинальному миру петербургских окраин. Современник вспоминал: «Этот роман <...> читался тогда нарасхват, и добиться его в публичных библиотеках было не легко; нужно было ждать очереди месяца и более»¹.

Почти одновременно с «Петербургскими трущобами», в 1868 году, в газете «Неделя» был опубликован очерк Ф. М. Решетникова «Яшка», не получивший и сотой доли той известности, что выпала на долю романа. Если герои книги Крестовского, имеющей подзаголовок («Книга о сытых и голодных»), разделены по принципу антитезы на два лагеря, то Решетников описывает только один полюс — голода. Точнее, это целый мир со своей градацией, со своей иерархией и своими отношениями. Герои Решетникова — люди социального дна *par excellence*. В «Истории моего современника» В. Г. Короленко автор-рассказчик отмечает такие качества персонажей уральского писателя, как непридуманность и неумозрительность, их почти фотографическое правдоподобие. Кроме того, решетниковские герои являются для него концентрированным воплощением типа человека, находящегося почти

¹ Крестовский В. В. Петербургские трущобы (Книга о сытых и голодных). Роман в 2-х книгах. Кн.1. Л.: Худож. лит., 1990. С.3.

за гранью социума: «...я в это время очутился действительно *на самом дне народной жизни*, но нашел на этом дне только... подлиповцев. Мне все чаще и чаще вспоминался теперь забытый ныне писатель Решетников, нарисовавший когда-то поразительные по реализму и правде картины народной темноты и некультурности. Невдалеке от Починков, за Камой, проходила граница Чердынского уезда, родины решетниковских Пилы и Сысойки, и мне порой казалось, что Решетников писал своих подлиповцев с нынешних моих соседей»¹.

Если некоторые герои Решетникова представляют «дно народной жизни», то, очевидно, что и трущобный натурализм по необходимости должен присутствовать в произведениях писателя.

Остановимся вначале на словарном значении слова «трущоба». Макс Фасмер считал, что «трущоба» – это производное от «труска», что значит «хворост, хруст»². По В. И. Далю, слово «трущоба» связано со словами-синонимами «труховый, трухлый, трухлявый, трушной», имеющих значение «дряблый, гниловатый, рыхлый от гнили, ветхости, сопревший, слежавшийся, затхлый, трупореховатый». Соответственно трущоба – это «густой, непроходимый лес, заваленный буреломом, трухлявыми колодами, или хворостом». В широком значении трущоба – это «теснота невылазная, где свету не видно, овраги с зарослями», а в переносном значении – «глушь, захолустье, отдаленное место»³. Как видим, социальные обертоны у В.И.Даля в слове «трущоба» отражены как периферийные. Социально значимый семантический компонент слова зафиксиро-

¹ Короленко В. Г. Собр. соч.: в 10-ти т. Т. 7. М.: ГИХЛ, 1955. С.51.

² Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4-х тт. Т.4. М.: Прогресс, 2007. С.112.

³ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4-х т. Т.4., М.: Рус. яз., 1991. С.438.

ван в словаре С.И.Ожегова, особенно отчетливо – в его первых изданиях. Прямое значение слова «трущоба» – «труднопроходимое место (напр. лес с буреломом)», а переносное – «глушь, захолустье, а также грязная, тесно застроенная часть капиталистического города, обычно на окраинах, где живет беднота»¹. Таким образом, трущоба – место обитания людей социального дна, их жизненное пространство, среда, формирующая мировидение и ценности человека. Для нашего анализа произведения Решетникова важно и другое: трущоба – это стершаяся со временем концептуальная метафора, имеющая в своей основе перенос с природной действительности на социальную. Скрытая метафоричность, основанная на соотносительности натурального и социального миров, делает «трущобу» миромоделирующим образом, наполненным глубоким содержанием. Показателен в этом отношении финал рассказа В. А. Гиляровского «Без возврата» из цикла «Трущобные люди»: «Воронов *посмотрел на город, на поляну, где расстреливали солдатика, перекрестился и ползком, между кустарниками, дрожа от страха, добрался до лесу... Перед ним открывалась бесконечная лесная трущоба. <...> Он махнул рукой и скрылся дебрях леса*»². Лесная трущоба здесь является очевидной параллелью трущобе городской, которая поджидает человека, как хищник поджидает свою жертву.

Трущобный натурализм – явление, знакомое не только русской, но и европейской литературе, где оно появилось намного раньше. М. М. Бахтин, активно употреблявший термин «трущобный натурализм», в книгах о Рабле

¹ Ожегов С. И. Словарь русского языка. Изд. 2. М.: Рус. яз., 1952. С. 752.

² Гиляровский В. А. Трущобные люди. М.: Правда, 1984. С.19. Далее в тексте цитируется это издание, страницы указываются в скобках. Курсив везде наш.

и Достоевском пишет о нем как об элементе, свойственном жанру мениппеи: «Органическое сочетание философского диалога, высокой символики, авантюрной фантастики и *трущобного натурализма* — замечательная особенность мениппеи, сохраняющаяся и на всех последующих этапах развития диалогической линии романной прозы вплоть до Достоевского»¹. Мениппея связана с карнавализацией и карнавалом, когда на время стираются социальные границы и рушатся сословные перегородки, когда обитатели трущоб становятся равны остальным членам общества; тем самым заведенный миропорядок на время демонстрирует свою релятивность и незавершенность. Русская действительность иная. Поэтому «искорок карнавального огня» (выражение Бахтина) в изображении отечественных трущоб либо очень мало, либо вообще нет. Соответственно двутонность, амбивалентность почти не свойственны их изображению. Обращение различных авторов к образу «трущобных людей» передает гуманистический пафос русской литературы, ее стремление способствовать формированию гражданского общества, сущностной характеристикой которого является чувство ответственности за все, происходящее в стране. Может быть, точнее и глубже других это отношение к проблемам социального дна выразил Чехов, чья поездка на каторжный Сахалин является тихим гражданским подвигом. В одном из писем его, между прочим, будет обронено: «...виноваты все мы...»². Другая фраза Чехова, сохраненная памятью мемуариста, не менее показательна. На вопрос, почему Сахалин не отразился в его произведениях, писатель якобы ответил: «А ведь, кажется,

¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4. М.: Сов. Россия, 1979. С. 132.

² Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30-ти т. Письма. Т. 4. М.: Наука, 1985. С. 32.

все насквозь просахалинено...» Трущобный натурализм и есть концентрированное выражение «просахалиненной» российской действительности.

Говоря о генезисе трущобного натурализма в русской литературе, есть смысл обратиться к произведениям Решетникова, который одним из первых стал изображать столичные трущобы. Образец такого рода изображения – очерк «Яшка». Другой точкой отсчета для нас является написанный через двадцать лет после Решетникова цикл Гиляровского «Трущобные люди» (опубликованный целиком лишь в 1957 году), к которому мы будем обращаться в качестве типологической параллели.

Начнем с анализа нарратива. Изображение трущоб в цикле Гиляровского носит по преимуществу «экскурсионный» характер. «Рассказчик-экскурсовод» досконально знает описываемый им мир, прекрасно ориентируется в нем, легко входит в него, но при всем том находится лишь на касательной к нему. Поэтому очерки цикла остаются своеобразными «записками постороннего» или, если угодно, Вергилия, знакомящего читателя с земным адом. Иное дело Решетников. Отличительной особенностью изображения трущоб в «Яшке» является двоякая позиция автора: он «свой-чужой» по отношению к трущобным обитателям. «Свой», поскольку знает описываемую действительность изнутри, причастен ей. «Чужой», поскольку должен объективировать трущобы извне, с точки зрения онтологической, аксиологической да и пространственной нормы. Эта двоякость положения обусловила особенность повествования в очерке.

«Трущобные люди» посвящены не столько описанию самих трущоб, сколько тем путям, которые приводят туда обычного человека. Завершается цикл рассказом с символическим названием – «Потерявший почву». В нем выражена главная онтологическая причина, по которой нормальные люди скатываются на дно, – утрата, в силу

фатального случая, личностной слабости, а обычно того и другого вместе, связи с почвой жизни. Сила Гиляровского заключается в многообразии ракурсов видения обитателей дна, в апелляции автора к стертому, но до конца не утраченному ими нормальному человеческому облику. В какой-то мере завершением этой линии станет пьеса М. Горького «На дне» (1902). «Потерявший почву» поручик Иванов после мытарств и страданий в конечном счете оказывается на дне: «В городе в том же году появился молодой нищий на костылях, без пальцев на обеих руках. Он не просил у прохожих, а только на несколько минут останавливался на темных перекрестках и, получив несколько копеек, уходил в свой угол. *Трущоба приобрела себе еще одну жертву...*»¹. Ключевое слово в приведенной цитате – «жертва».

Синдром жертвы органично присущ всем обитателям трущоб. Абсолютной жертвой с самого рождения является заглавный герой очерка Решетникова. Он нежеланный ребенок в семье Якова и Матрены:

Немного погодя он подошел к жене.

– Ну, слава богу, – сказал он, глядя то на жену, то на ребенка.

– Чего?

– Что родила; живой ведь.

– Лучше бы мертвый... Умрет, я думаю.

– Нет, пусть живёт.

– А кормить-то кто будет: ты што ли?

– А ты-то на што?

– Я-то... Ох! ты много ли заробишь, себе на хлеб. Поди-ко, и мне надо жрать, а он как? (4, 366).

Обычно синдром жертвы предполагает наличие виновных. У Решетникова же по отношению к Яшке чувства вины

¹ Гиляровский В. А. Трущобные люди. С.92.

никто не испытывает, не исключая матери и отца. Так происходит потому, что все понемногу палачи, являющиеся одновременно и жертвами. Спасительной антитетичности, позволяющей возложить вину на кого-то другого, в мире очерка нет. Не ищет виновных в судьбе Яшки и автор. Он вполне мог бы повторить чеховские слова — «виноваты все мы».

Изначально путь Яшки предстает как ежедневное преодоление смерти. Но даже и смерть сопряжена с трудностями, поскольку и для нее нужны деньги, которых у родителей Яшки нет. В мире трущоб действует аксиологический закон, не знающий исключений и требующий абсолютно от всего утилитарной пользы, которая является залогом выживания человека:

- Помрет.
- *Что пользы* — хорони, то, другое; а капиталы где?
- Ну, чухнам отдадим.
- Не надо. Лучше в воспитательный.
- Я тоже так думала. А звать как?
- Пусть Яшкой зовется.

Супруги замолчали. *И так родился человек, названный Яшкой, с которым родители не знали, что делать с первого дня его рождения* (4, 366).

Последняя фраза завершает первую главку очерка и показательна для определения двойственного статуса повествователя, который на протяжении главы оказывается разным. Точнее всего его можно охарактеризовать с помощью слова «мерцательный». Автор может проявлять интенцию к объективации повествователя, превращения его в фигуру рассказчика, обладающего определенной языковой манерой, маркированностью. В выделенной курсивом фразе рассказчик проявляет себя через речевой резонерский жест, который не входит в арсенал выразительных средств безличного повествователя. Отмеченные речевым

жестом фразы либо открывают, либо заканчивают повествовательный фрагмент, то есть связаны с сильной текстовой позицией. См. другие аналоги речевых жестов в очерке: «Можно себе вообразить, какую ярость произвел такой неожиданный поступок в Осипе Харитоныче» (4, 380). «Так прошло, по крайней мере, полгода» (4, 384).

Во второй главке очерка, где описана предыстория родителей Яшки, повествование носит в целом объективный характер. Однако нарративная «чистота» и гомогенность текста Решетниковым не выдерживаются. В середине рассказа на мгновение выступает личина того, кого мы склонны называть «хоровым рассказчиком». Это проявляется в форме внезапного единичного появления главного маркера фигуры рассказчика – местоимения «я»: «Однако случилось так, что Яков Савич женился на Матрене Ивановне. Каким образом случилось это – *здесь распространяться я считаю излишним*» (4, 367). В четвертой главке: «*Я не буду описывать* того, как работала Матрена Ивановна» (4, 372). Заканчивается очерк сентенцией, по духу близкой той, что завершала первую главку: «Что будет из Яшки после этого наказания и куда он потом попадет – *решать считаю излишним*» (4, 399). Дейктическим элементом в последнем примере является глагол первого лица единственного числа. «Считает излишним решать», конечно, рассказчик, обнаруживающий себя еще один раз в заключении. Таким образом, в очерке создается повествовательная рамочная конструкция: изнутри она определяется безличным повествователем, иногда склоняющимся на уровне речевых жестов в сторону рассказчика, а извне, в обрамлении, – явленным рассказчиком. Такая двойственность, на наш взгляд, дает возможность автору создать эффект показа явлений в двух ракурсах. Двойственность распространяется и на самого автора и его репрезентантов – повествователя и хорового рассказчика: они и свидетели жизни трущобного люда, и вместе с тем их составная часть.

Трущобный натурализм предполагает натурализм бытовой. Бытие отступает под натиском брутального быта, превратившегося фактически в борьбу (а иногда и в настоящую войну) за выживание. Сигизмунд Кржижановский, писатель не XIX, а XX века, по своему обычаю обостряя формулировки до афоризмов, писал о смертельной изнанке быта, правда, по отношению к другому писателю: «Быт у Островского – это то, что не дает быть; неживая жизнь. *Быт мешает людям как бы до конца родиться и предваряет собою их смерть.* <...> Быт, поскольку он лишь смерть, жизнью притворившаяся, даже у смерти отнимает ее остроту»¹.

«Быт как неживая жизнь» – это примета трущобной действительности. Решетников едва ли не первый в русской литературе показывает, что жизнь в трущобах – это ад, который является непрекращающимся умиранием-страданием. Физическая смерть связана во многом с пересечением условной черты, отделяющей загробное небытие от земного существования. Порой уход из реальной действительности воспринимается даже как облегчение, как преодоление «смерти, жизнью притворившейся».

Мортальная символика и адская топология в «Яшке» разработаны достаточно основательно, особенно в первой, вводной, главке рассказа. Приметы трущобы, когда-то выделенные В. И. Далем, оказываются омонимичны приметам ада. В этом как раз и проявляется концептуальная метафоричность трущобы: «теснота невылазная, где свету не видно», духота, отвратительные запахи. Решетников создает как бы десакрализованное житие мученика Яшки с момента его рождения. Отец героя спешит к жене, которая вот-вот должна родить: «*Темно, так*

¹ Кржижановский С. Д. Этюды об Островском (К предстоящей постановке «Грозы») // Кржижановский С. Д. Собр. соч.: в 4 т. Т.4. СПб.: Simposium, 2006, С.657.

темно, что в узких улицах и переулках около Мытнинского перевоза не редкость провалиться в спуск к какой-нибудь лавке в повале, стукнуться лбом об угол какого-нибудь дома или шлепнуться в грязь, оступившись где-нибудь в яме. Ни одного фонарика тут нет» (4, 363). В доме тоже царит «тьма» непроглядная, не позволяющая увидеть человеку человека. «Двор маленький, покрытый лужами, точно наводнением каким. *Пахнет чем-то гнилым, прокислым, воняет кожей, салом»* (4, 364). (Ср. с вариантами описания Петербурга «униженных и оскорбленных» у Достоевского). Крайний низ жилища эквивалентен крайнему верху, середина (бельэтаж) не для трущобного человека: «*Находясь в совершенной темноте и духоте, мужчина должен был подняться по лестнице с пятнадцатью шаткими ступеньками на узенький коридорчик, пройти его, подняться еще по лестнице с двенадцатью ступеньками, завернуть влево и еще подняться»* (4, 365). Это не только бытовой подъем, но также и своего рода восхождение на Голгофу, которое начинается для обитателя трущоб с момента его появления на свет. «Комната маленькая — похожая на чердак» (4, 365) — место рождения Яшки. Легко догадаться, что цветность при изображении трущобы-ада должна быть как минимум скудна, приглушена, а то и вообще отсутствовать, поскольку красочность всегда ассоциируется с праздничностью, торжеством жизни. И действительно, ведущий колорит при изображении трущоб — разные оттенки серого. Цветовой камертон задается в первой фразе очерка: «*Осень стоит грязная»* (4, 363).

В этих условиях смерть — бытовое явление, столь же повседневное, как еда, сон, работа. Отношение к смерти как к обыденности отражено и в самом ярком и известном произведении Решетникова — в его «Подлиповцах». Первая фраза Пилы, пришедшего в дом к Сысойке, являет собой обращенную, отрицательную здравицу: «Эй вы,

цуцелы! Померли али нет?..» (1, 7). Столь же равнодушен к смерти и сам Сысойко:

Пила вытащил из печки за ногу мальчика. Мальчик был мертвый.

– Ишь ты! – сказал Пила и стал щупать мальчика. – Помер.

– Кто? – спросил Сысойко.

– Парень.

– Ну и ладно... А девка-то? – спросил Сысойко и высунул голову с полатей.

Пила вытащил за ногу и девушку. Она была мертвая (1, 10).

Еще один потрясающий образец, демонстрирующий равнодушие к смерти, находим в «Острове Сахалине» Чехова:

Мальчик Алешка 3–4 лет, которого баба привела за руку, стоит и глядит вниз в могилу. Он в кофте не по росту, с длинными рукавами, и в полинявших синих штанах; на коленях ярко-синие заплатки.

– Алешка, где мать? – спросил мой спутник.

– За-а-копали! – сказал Алешка, засмеялся и махнул рукой на могилу¹.

Трущобный человек, где бы он ни находился, несет печать трущобной действительности, трущобного мироощущения в своей душе. Его повседневная близость к смерти во всех случаях создает образ действительности, драматичной из-за своей безысходности.

Другая примета натурализма – натурализм физиологический. Человек из трущобы, в силу условий и жизненных обстоятельств, часто вынужден действовать как «человек-

¹ Чехов А. П. Полн. собр. соч. Т.14–15. С.306.

зверь», озабоченный удовлетворением первичных физиологических потребностей в еде, крове, тепле. Герои «Яшки», да и многие другие персонажи Решетникова, являются людьми дорефлективного сознания. Высшие человеческие чувства, эмоции почти недоступны им. И это не вина их, а беда. Для тех, кто оказался в роли «осадков петербургской осёдлости», они являются непозволительной роскошью. Поэтому происходит процесс подмены, замещения недоступного доступным суррогатом. Так, для дорефлективного сознания любовь, одно из высших проявлений человеческой природы, зачастую не существует; её замещает физиологическая потребность в другом поле. Отец Яшки «гнал мысль о совместном сожительстве в столице с женою». Слово «жена» отражает тезаурус автора, а не героя, который видит в Матрене лишь сексуальный объект: «А вот съезжу домой, *побалуюсь, и всё тут*» (4, 368). Сходное отношение к женскому полу и у подлиповцев. Пила говорит о «любви» сыну, почти еще подростку, предельно просто: «Дубина ты, как я погляжу, не знаешь, што баско... Пора тебе с бабой жить...» (1, 15).

Невыносимые условия жизни делают человека предельно физиологичным, низводя его едва ли не до животного. Полное или частичное уподобление человека животному передает художественное явление анимализации. Приведем лишь несколько примеров ее. Вот сцена разговора молодого доктора и чухонки Катерины, взявшей на воспитание Яшку:

– У, старая, сколько у тебя *ребят-то, как свиной!* – проговорил доктор старухе, входя в избу.

– Слава богу¹ (4, 371).

¹ Скорее всего, в такого рода диалогах есть элемент скрытой задиристой полемики автора с теми «чистыми» читателями, которые будут склонны сравнивать описываемых героев со свиньями. Этим объясняется повторя-

Сходство еще совсем маленького Яшки со свиньей не в неряшливости, а в том, что тот и другой – существа с полезными свойствами, способные удовлетворять потребности их хозяев.

Осип Харитоныч, которому Матрена отдала четырехлетнего Яшку для обучения сапожному ремеслу, поступает с мальчиком, тоже как с животным. Так как Яшка воспитывался у чухонцев, он не понимает по-русски. Неадекватная реакция мальчика на невозможность выразить себя находит отражение в ответных действиях хозяина: «(Яшка) стал забрасывать шило, таскал сапоги, мазал сальной свечкой стены, что сапожника приводило в ярость, и он сперва было привязывал мальчишку к стене, *как это делают с собаками*, а потом, когда ему надоел крик мальчишки, стал выгонять его во двор. <...> Осипа Харитоныча злило то, что если Яшка доберется до хлеба, то *жрет как собака*, и как только сожрет, опять *плачет и мяучит что-то по-кошачьи*, так что его приходилось усмирять плеткой» (4, 377).

Яшку продают и предают все, не исключая родной матери. На Никольском рынке Матрена хочет продать сына, но неудачно: «Если и были желающие, то одни говорили, что мальчишка мал, на нем нет ни сапогов, ни фуражки или что он *смотрит таким зверенком*, что из него никого проку не выйдет, и при этом каждый, *осматривая его, как гуся или поросенка*, делал о нем нелестные для его матери заключения» (4, 382). Ходила Матрена и «в многолюдный кабак, где думала скорее сбыть с рук Яшку». Однако и здесь ее сын всего лишь игрушка и забава для окружа-

емость мотива «свинства». Ср. в «Подлиповцах»: – Пашка! Они все свиньи, – говорил Иван. – Все. Они робить не умеют. – И тятка свинья? – И Сысойко свинья... А мы свиньи? – Мы-то? А пошто? Немного помолчав, они опять спрашивают друг друга, свиньи они или нет; кажется, свиньи, а ровно и нет. «Свиньи-то эво какие! А мы воно какие» (1, 90).

ющих: «Яшка служил часто посмешищем для пьяной компании, которая его вертела во все стороны, *как котенка*, заставляла бегать, плясать и петь, дразнила и т.п.» (4, 383). После пребывания Яшки в полиции, когда он оказывается разлучен с матерью, мальчика забирает крестьянин Филипп Егорыч Маслов, однако и он сравнивает Яшку сначала с быком, а потом, когда тот начинает кусаться, с другим животным: «*Точно собака с цепи!*» (4, 386).

Условия жизни формируют из Яшки некий трущобный вариант русского Маугли. Отличие от классического образца, созданного Кипплингом, состоит в том, что Маугли-Яшка не живет в гармонии с природой, не имеет защитников-животных. Герой Решетникова принципиально вне природы, отделен от нее и замкнут чертой города, ни в ком и ни в чем не находя защиты и поддержки. Матрена испытывает по отношению к сыну не столько любовь, сколько материнский инстинкт. Она и хотела бы своему ребенку хорошего, но не может ничего для этого сделать. Единственный раз Яшку пожалели, когда он сбежал из дому, не выдержав жизни у сапожника. Какой-то неизвестный чиновник выразил человеческое чувство, угостив плачущего мальчика обкусанным яблоком. Среда обитания героя Решетникова — каменные джунгли города. Поэтому постепенно в Яшке рождается и крепнет сокрушительная злость на весь мир: «*Яшка злился на всех...*» (4, 387). В свою очередь и на себе он испытывает злобу окружающих: «И мать била сына от злости, — сын мешал ей, за него она должна была платить за ночлег лишние две копейки...» (4, 383). «Все эти люди (ночлежники) были сердиты на людей, непохожих на них, оборваны, никогда не наедались, употребляя деньги преимущественно на водку...» (4, 384). Так создается образ агрессивной социальной среды, отрицательно действующей на всех, попадающих в ее орбиту. Мир трущоб калечит и разрушает любую личность.

Трущобный натурализм во многом обуславливает формы сюжетной динамики очерка. Суть ее составляют вариации «хождения по мукам» героя. Решетников любил и умел создавать образы героев, ставя их в различные жизненные ситуации, которые оформлены как цепочка эпизодов, монтажно связанных между собой. Сводя фабулу очерка до схемы, можно выделить следующие эпизоды, создающие образ мытарств Яшки: 1. Рождение в комнате, похожей на чердак. 2. Смерть отца Яшки. 3. Жизнь Яшки у чухонки Катерины. 4. Яшка у сапожника Осипа Харитоныча. 5. Яшка в полицейском участке. 6. Яшка у крестьянина Филиппа Егорыча Маслова. 7. Яшка в швальне у немца. 8. Кража сукна Яшкой и суд, кража хлеба и второй суд. Разные эпизоды прописаны в разной мере. У Решетникова к концу его произведений обычно нарастает «скороговорка», о событиях сообщается все более обобщенно, тезисно, исчезает конкретизация ситуаций через диалоги.

Важную роль в трущобном натурализме играет образ беды, несчастного случая. В фольклоре он приводит в действие сюжет волшебной сказки. В конечном счете, начальная беда изживается фольклорным героем, и гармония восстанавливается. Трущобный мир в русской литературе принципиально дисгармоничен, чудо в нем невозможно, беда не изживается, а влечет за собой другую, та в свою очередь третью и так до бесконечности, до обрыва цепочки несчастий смертью героя или какой-либо катастрофой. Во всей жизни Яшки с момента рождения до конца его истории нет ни одного светлого момента, ни на минуту не открывается его сердце для радости и счастья. Есть только череда бед, несчастий, драматических случайностей. Так, потеря Матреной кисти правой руки приводит к тому, что она теряет всякую возможность хотя бы в малой степени поддерживать Яшку. Матрене остается только одно – христарадничать на церковной паперти. Это влечет за собой поворот и в судьбе ее сына, который тоже ста-

новится нищенкой. Итог истории жизни героя обрывается, но вектор ее жестко задан: «Что будет из Яшки после этого наказания и куда он потом попадет — решать считаю излишним» (4, 394).

Обратимся к анализу карнавализации, которая внутренне связана, по Бахтину, с трущобным натурализмом по принципу антиномии. В очерке Решетникова, как и во всей прозе писателя в целом, если и отыскиваются элементы карнавализации, то весьма скудные и обедненные. Они предстают главным образом в форме спорадических элементов языковой игры, которые существенно не меняют общего мрачного тона произведения. Один из самых распространенных приемов языковой игры у Решетникова — реализация метафоры. Трущоба как концептуальная метафора не получает глубокого осмысления и вырождается, можно сказать, в достаточно жесткие, горько-иронические ухмылки автора. Так, в диалоге отца Яшки и лавочника обыгрывается слово «фонарь»:

— Вот все *хочу фонарь промыслить...* У купца Егорова славный видел в кладовой. Только, знаешь ты, друг, двух боков нету.

— Какой же это фонарь?

— Все же лучше бутылки!

— Ха-ха! Твоя-то Матрена, поди, не забыла бутылки, как ты ее... ха-ха... О господи! ха-ха!

— То-то и есть: *пошел со свечкой и пришел с подбитыми глазами...* А ведь в фонарь водки не нальешь, особливо ежели боков нету. Прощай, Василь Николаич. Ходил к бабке — ушелши. Чать, родила... (4, 364).

Другая форма игры — контаминация двух слов в устах малограмотного деревенского человека, оказавшегося в мире столичных трущоб. Отец Яшки со вздохом произносит слово «столиция» (4, 364), имея в виду, имперскую столицу, но в сознании читателя слово предстает как смысло-

вое наложение: «полиции» плюс «столица». «Столица» – выразительное слово, емко характеризующее порядки в Петербурге.

Иногда автор объясняет свою языковую игру. Так, про чухонку Катерину сказано, что «она слово „воспитание“ понимала буквально; она только думала, что ребят надо кормить, и она кормила – чужих молоком и хлебом; своих – молоком, булкой с маслом, картофелью» (4, 370). Приведенных примеров языковой игры достаточно, чтобы сделать вывод о ее периферийной значимости для трущобного натурализма Решетникова. Именно отсутствие карнавального начала лишает произведения Решетникова философской глубины, оставляя их на уровне документов эпохи, натуралистических свидетельств бед и страданий народа.

В заключение стоит сказать о месте очерков Решетникова в контексте его жанровых исканий. Замечено, что герои Решетникова «типологичны, но не являют собой типы», они – «части целого, которые не заменяют и не воплощают собой это целое»¹. Именно в силу этой особенности они могут не разово изображаться, как это обычно бывает с типами, а многократно. Принципы художественного обобщения у Решетникова обуславливают возможность варьирования образа того или иного героя, его перекочевывание (под другими масками, именами) из одного произведения в другое, прежде всего, из очерка в роман. Если прибегнуть к аналогии из живописи, то можно сказать, что очерк играет роль этюда к большой картине с массой лиц, куда он входит в редуцированном виде.

¹ Созина Е. К. Специфика жанрового мышления Ф.М.Решетникова // Дергачевские чтения – 2008: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Проблема жанровых номинаций: мат-лы IX междунар. науч. конф. В 2 т. Т.1. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2009. С.291.

ЖАНР ПУТЕВОГО ОЧЕРКА В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. РЕШЕТНИКОВА («СТАРЫЕ И НОВЫЕ ЗНАКОМЫЕ»)

Уральский писатель создавал портретные, проблемные, физиологические, этнографические очерки, варьируя их структурно-тематические элементы в разных комбинациях. В этот же ряд следует поставить путевые очерки, структурированные хронотопом дороги («Очерки обозной жизни», «Глухие места», «Старые и новые знакомые»). Последнее из названных произведений впервые было напечатано в сорок четвертом номере журнала «Искра» за 1865 год. Комментатор полного собрания сочинений Решетникова отмечает, что очерк «явился в результате распада „Путевых писем“ и отражает впечатления от поездки автора летом 1865 года на родину» (2, с. 383).

Путевой очерк в значительной степени освобождает автора от того, чтобы придумывать изощренные или занимательные сюжетные ситуации, создавать прихотливую интригу. Внимание его переносится на точную передачу

впечатлений от дороги, на возникающие по ходу движения картины природы, на портреты встретившихся в дороге людей. Для очерка «Старые и новые знакомые» характерна контаминация этнографического начала и нравоописательного.

На первый взгляд, рассказчик включает в свое повествование все, что попадает в поле его зрения, передает разговоры, случившиеся у него за время поездки из Нижнего Новгорода до Перми. Однако отбор реалий в тексте, безусловно, есть. Только кажется, что рассказчик просто «фотографирует» происходящее, создавая иллюзию случайности материала. На самом деле это производит впечатление подлинности героев и событий, эффект соприсутствия читателя с рассказчиком на пароходе.

Л. Я. Гинзбург пронизательно писала: «Установка на подлинность как структурный принцип произведения <...> делает документальную литературу документальной, литературой же как явлением искусства ее делает эстетическая организованность»¹. «Эстетическая организованность» проявляется в структурировании событий, в создании «фотографически точных» образов, определенным образом представленных читателю-зрителю, в раскрытии внутреннего мира рассказчика. У него как «человека из жизни» есть практическая цель поездки из Нижнего Новгорода в Пермь, а как у субъекта художественности — присутствует эстетическая телеология.

Решетников в качестве автора может показаться чересчур простым писателем, не обременяющим себя высокими эстетическими задачами. Однако обращение к его дневникам открывает нам достаточно глубокую натуру. Уже в юношеском возрасте (а писателю и всего-то было отпущено 30 лет жизни) Решетников остро осознает свое твор-

¹ Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л.: Сов. писатель, 1971. С.10.

ческое призвание: «Сегодня, 5 сентября 1861 года, я поздравил себя с двадцать первым годом моей жизни. А что я сделал в эти 20 лет? Ничего, кроме нескольких черновых сочинений... Кроме горя — ничего не было. Дай Бог созреть моим мыслям и исполниться желаниям людей, читавших мои сочинения, и быть из них дельному, не для себя только, но и для пользы нашего русского народа. Дай Бог мне терпения сносить ярем моей бедной жизни и жить в труде, без гордости, самообольщения, не увлекаясь мелькающими в воображении мечтами <...> а жить, веря в Провидение, и так, как Бог велит» (6, с. 268). Для того чтобы определить место «Старых и новых знакомых» в общем контексте творчества Решетникова, надо помнить о том, что очерк появился в печати уже после самого известного произведения писателя, принесшего ему если и не славу, то, по крайней мере, успех, — после «Подлиповцев». В заглавии очерка — «Старые и новые знакомые» — содержится указание на то, что материал, представленный в нем, ранее уже был предметом изображения автора. Он апеллирует к «своему» читателю, уже прочитавшему «Подлиповцев» и готовому встретиться со старыми литературными «знакомцами». Плюс к этому автор готов познакомить читателя и с новыми типами.

По умолчанию обычно предполагается, что рассказчик в очерковой прозе максимально приближен к автору, а то и сливается с ним по своему кругозору. Однако между ними всегда есть зазор, обусловленный, прежде всего, эстетическими причинами. Решетников создает образ героя-рассказчика, который отличается от автора тем, что он наделен статусом «студента» (2, 245), тогда как автор никогда таковым не был. Студент — это все-таки человек с потенциальными интеллигентскими качествами, представитель «чистой публики».

Маршрут путешественника определен в первых же строках произведения. «По приезде в Нижний я тотчас

с вокзала железной дороги отправился на пароход общества Кавказ и Меркурий». Чуть позже на прямой вопрос попутчика, куда он направляется, рассказчик столь же прямо и однозначно ответит: «В Пермь» (2, 243). Читатель очерка может легко догадаться о том, что жизнь рассказчика неблагоприятна. Он «двое суток не спал», едет на корме, то есть дешевым классом, среди простой публики. Попутчик рассказчика говорит о том, что корма — это еще «чистое отделение, потому мы под крышей и люди все-таки образованные. На носу другое дело — там крыши нет, и спасенья нет» (2, 244).

Рассказчик создает, прежде всего, речевые портреты встретившихся ему людей. Ключевой стилистический прием при их передаче — речевой натурализм. Так, в речи старухи, возвращающейся со святых мест из Киева, звучат такие реплики: «А я теперь с дочкой живу — ничего нету-ка». На вопрос попутчика, зачем старуха ходила в Киева, следует ее ответ: «По обвету, родимой. Как муж-от у меня помер, и стали меня гнать из дому. А дом-от муж перед своей смертью строил» (2, 245). Если бы перед нами был текст Н. С. Лескова, то можно было бы заподозрить в приведенном фрагменте стилизацию устной народной речи. Стилизация же обуславливала бы и игровое начало в произведении, явное или скрытое. Другое дело Решетников. Для него важнее подслушать живую речь простолюдина и точно передать ее в своем произведении, так чтобы персонаж «ожил» и мог быть представлен воочию.

Решетников не был большим мастером создавать пейзаж. У писателя он практически лишен какой бы то ни было метафоричности, сочных эпитетов. Автор сосредоточивает свое внимание на повседневных реалиях и точной передаче их. «Впереди очень темно, по сторонам вода, пароход идет по середине Волги, берега которой с одной стороны высокие — чернеют как уголь, с другой — как будто не видать берегов. Ночь звездная, но эти звезды не отра-

жаются в воде, потому что река буллит. Из трубы вылетают каждую секунду миллионы искорок, длинной полосой растянутся над кормой и над рекой, и, далеко-далеко отставая от парохода, падают в воду» (2, 246). Перед нами образец «графического» черно-белого пейзажа с одним банальным сравнением («чернеют как уголь»). Даже на уровне пейзажа можно заметить отказ автора от украшательства жизни, установку на передачу правды жизни.

Одной из структурных особенностей жанра путевого очерка, несомненно, привлекавшей писателя, является свобода. «Идея свободы пронизывает все уровни художественной структуры „путешествия“ и закрепляется в его конструктивной основе как принцип свободного, бессюжетного повествования»¹. Кажется, что если бы автору не встретилось что-то, привлечшее его внимание, то он бы и не описывал его. Однако не забудем про художественную телеологию. Взгляд обычного человека, а тем более художника, всегда отбирает нечто из хаотического разнообразия окружающего мира и придает этому отобранному материалу определенную форму.

Основной фрагмент очерка «Старые и новые знакомые» сосредоточен на передаче образа бурлаков. В «Подлиповцах» главное внимание автора привлекают бурлаки как новая социально-профессиональная группа, связанная с бурным развитием промышленности в России. Весной 1864 года в письме Некрасову Решетников замечал: «Таких людей, как подлиповцы, в настоящее время еще очень много не только в Чердынском уезде Пермской губернии, местности самой глухой и дикой, но и в смежных с нею Вятской, Вологодской и Архангельской. Зная хорошо жизнь этих бедняков, потому что я жил в Чердынском уезде, про-

¹ Гуминский В. М. Проблема генезиса и развития жанра путешествий в русской литературе. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — М., 1979. С. 6.

вел 20 лет на берегах реки Камы, по которой весной мимо Перми плывут тысячи барок и десятки тысяч бурлаков, я задумал написать бурлацкую жизнь с целью хоть сколько-нибудь помочь этим бедным труженикам. Я не думаю, чтобы цензура нашла в этом очерке что-нибудь невозможное для пропуска... По-моему, написать все иначе — значит говорить против совести, написать ложь... Наша литература должна говорить правду...» (6, 350).

Пафос передачи правды жизни и был главным движущим творческим мотивом при создании не только «Подлиповцев», но и «Старых и новых знакомцев». Смысл обращения к бурлакам в анализируемом нами очерке связан со стремлением автора дополнить ту картину, что ранее была представлена в «Подлиповцах». В какой-то мере это был и ответ на критику, прозвучавшую после публикации произведения в «Современнике». А она была не всегда доброжелательная. Быть может, Решетников рассматривал данный очерк как эскиз для будущего другого большого полотна из жизни народа. В таком случае ему было важно зафиксировать нечто бывшее в реальности, не фикциональное, а подсмотренное, что трудно выдумать. М. К. Цебрикова свою обширную рецензию на произведения Решетникова назвала очень точно — «Летописец темного люда»¹. И летописец, и Решетников сосредоточены на передаче правды факта. Но, в отличие от летописи, эстетическое начало в очерке диктуется самим жанром, жизненный факт в структуре очерка нарративизируется, обретает, помимо реально-бытового, еще и художественный смысл. Разберем один пример.

¹ Цебрикова М. К. Летописец темного люда (Романы, повести и рассказы Ф. Решетникова) // Русские общественные вопросы. Сборник «Недели». СПб, 1872. С. 75.

Как известно, Решетников носил очки. Для XIX века ношение очков было хотя и не редкостью, но все-таки не настолько повседневным и распространенным явлением, как в современности. Для жителей глухих уральских деревень очки были не просто диковинкой, а чем-то вообще недоступным их разумению, чему нет даже названия в их словаре:

– Ты, братан, зачем стекла-те напялил? – спросил меня один бурлак, давно поглядывавший на меня.

– Плохо вижу без них.

– Вре!

– Ну-ко...

Человека четыре протянули ко мне руку. Я дал одному из них очки и сказал:

– Только, братцы, не разбейте!

– Пошто бить!

Человек двадцать стали глядеть на того, который стал смотреть в очки, не надевая их; они то улыбались, то толкали друг друга, то делали замечания:

– Ште?

– Не так, дайкась.

– Пстой!

– Поди ты к лешим! Ничего не видать.

– Вре!

– Ей Богу!

Меня стали просить рассказать, зачем я ношу, коли не видать ничего, и как я ни старался объяснить им, они не верили (2, 249).

На первый взгляд, приведенный эпизод достаточно случаен и может быть без ущерба изъят из текста. Однако в очерке он обретает некий символический смысл, который связан с различием мировидения и миропонимания людей разных социумов. Дело не столько в том, что рассказчик-студент носит непонятные и невиданные бурлака-

ми очки, сколько в том, он предстает в очерке как точка отсчета, как носитель речевой и мировоззренческой нормы. Мужики-бурлаки по-другому видят мир, ориентируются и живут в нем.

Показательно, что среди толпы бурлаков находится всего лишь один, которому очки рассказчика подошли:

- Што за цюдо!
- Што?
- Гли, как видно!.. Э! ай-яй!

Бурлаки захохотали над ним, говоря, что он врет, но он божился (2, 250).

Очевидно, что и в данном случае эпизод обретает символический смысл. Он связан с потенциальной возможностью «молодого бурлака», одного из десятков, приобщиться к другому, интеллигентскому мировидению, способностью увидеть действительность по-новому.

Решетников продолжает тему непонимания между социумами, невидимой стены, разделяющей людей на разные социально-профессиональные группы, отличающиеся ментально, аксиологически и онтологически. Недаром рассказчик делает свой вывод после эпизода с очками: «Заговорить с ними о чем-нибудь было очень трудно, потому что они видели во мне человека не ихнего сорта; спрашивать их о чем-нибудь тоже не приходилось, да и они ничего бы не ответили мне. Они то смотрели на меня, то стеснялись меня, как будто я мешал им» (2, 250).

Финал очерка связан со сменной ролевого облика героя-рассказчика. Он обнаруживает себя не как «студент», а как писатель, автор «Подлиповцев»: «В дополнение к „Подлиповцам“ я могу сказать только то, что эти господа развитее тех, которые дальше своего города <...> нигде не бывали. Развитие это состоит в том, что они, побывавши в разных городах, увидавши больше людей, отвыкли уже от некоторых привычек, вынесенных ими

из деревень, и уже свыклись с бурлацкой жизнью...» (2, 251).

Грубо деля пассажиров парохода на бар, едущих в первом классе, и простолюдинов, рассказчик сближает себя с бурлаками. Он заканчивает очерк полемикой с теми читателями-барами, которые не приняли «Подлиповцев», не захотели принять суровую правду жизни:

– Ужасный это народ! – говорил один барин другому.

– Здесь можно заразиться от ихней вони!

– И какой это балагур сочинил историю о бурлаках?

– Какую?

– Да в Современнике была напечатана, названия не помню. Ну, просто мерзость... Ну, как можно описывать эдакую дрянь! Что тут хорошего?

– Ужасно.

Баре пожали плечами и ушли в класс (2, 252).

Контакт с «чистым» читателем у героя-рассказчика и у автора так и не состоялся, а тот, кто бы мог по достоинству оценить правду жизни, увидеть себя в зеркале литературы, тот в силу своей неграмотности и необразованности не способен этого сделать. Отсутствие отклика рождает чувство драматической судьбы писателя, которому выпала до обидного короткая, полная невзгод и лишений жизнь.

БИБЛИОГРАФИЯ

В качестве материала (переработанного и дополненного) для монографии послужили статьи, опубликованные в научных изданиях:

1. *Кубасов А. В.* Нарративная структура рассказа Ф. М. Решетникова «Никола Знаменский» и житийная икона // Региональный литературный ландшафт в русской перспективе: Сб. научн. статей / Отв. ред. Е. Н. Эртнер. Тюмень: Печатник, 2008. С. 146–154.

2. *Кубасов А. В.* «Филармонический концерт» Ф. М. Решетникова: сопряжение очеркового и художественного дискурсов // Литература Урала: история и современность: сб. ст. Вып. 4: Локальные тексты и типы региональных нарративов / Ин-т истории и археологии УрО РАН. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2008. С. 313–318.

3. *Кубасов А. В.* Принцип монтажности повествования в рассказе Ф. М. Решетникова «Кумушка Мирониша» // Русская классика: динамика художественных систем. К юбилею доктора филологических наук, профессора Ю. М. Проскуриной: сб. научн. трудов. – Вып. 3: ГОУ ВПО «Уральский гос. пед. ун-т»; РОПРИЯЛ; УрО РАН; ИФИОС «Словесник». – Екатеринбург, 2009. С. 216–226.

4. *Кубасов А. В.* Хоровой рассказчик и герой в прозе Ф. М. Решетникова // Литература Урала: история и современность

менность: сб. ст. Вып. 5: Национальные образы мира в региональной проекции / Ин-т истории и археологии УрО РАН. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2010. С. 415—421.

5. *Кубасов А. В.* Трущобный натурализм в прозе Ф. М. Решетникова (очерк «Яшка») // Литература Урала: история и современность: сб. ст. Вып. 6: Историко-литературный ландшафт Урала: литература, этнос, власть / Ин-т истории и археологии УрО РАН. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2011. С. 318—329.

6. *Кубасов А. В.* Психологическая структура личности героя: очерк Ф. М. Решетникова «Макся» // Литература Урала: история и современность: сб. ст. Вып. 7: Литература и история — грани единого (к проблеме междисциплинарных связей): в 2 т. / Ин-т истории и археологии УрО РАН. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2013. — Т. 2. С. 36—42.

7. *Кубасов А. В.* Гендерная проблема в народническом изводе: Ф. М. Решетников и А. И. Левитов // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки.. 2015 №3 (142). С. 59—68.

8. *Кубасов А. В.* Жанр путевого очерка в творчестве Ф. М. Решетникова («Старые и новые знакомые») // Современная регионалистика: традиционные подходы и новые направления: сб. ст. Всерос. науч конф. с междунар. участием, 29—30 сентября 2016 г. Тюмень: Аксиома, 2016. С. 125—130.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Очерковая проза Ф. М. Решетникова как художественно-документальное единство	3
Нарративная структура рассказа «Никола Знаменский» и житийная икона	9
Принцип монтажности повествования в рассказе «Кумушка Мирониха»	22
«Хоровой рассказчик» и герой («Внучкин»)	35
«Филармонический концерт» Ф. М. Решетникова: сопряжение очеркового и художественного дискурсов	47
Гендерная проблема в народническом изводе: Ф. М. Решетников и А. И. Левитов	57
Психологическая структура личности героя (очерк «Макся»)	73
Трущобный натурализм в прозе Ф. М. Решетникова («Яшка» очерк из петербургской жизни)	84
Жанр путевого очерка в творчестве Ф. М. Решетникова («Старые и новые знакомые»)	103
Библиография	112

Александр Васильевич Кубасов

Художественно-документальная очерковая проза

Ф. М. Решетникова

Монография