

Министерство образования и науки РФ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего профессионального образования  
«Челябинский государственный педагогический университет»

**И.В. Поздина**

**Жанровая специфика прозы Н.С. Лескова 1860-х  
ГОДОВ**

Монография

ЧЕЛЯБИНСК  
2012

УДК 882-3

ББК 83.3(2Рос=Рус)

П 45

Поздина, И.В. Жанровая специфика прозы Н.С. Лескова 1860-х годов [Текст]: монография / И.В. Поздина. – Челябинск: Изд-во Челяб. гос. пед. ун-та, 2011. – 198 с.

ISBN 978-5-85716-898-1

В монографии внимание автора сосредоточено на ранней прозе Н.С. Лескова (1831–1895): очерках «Русское общество в Париже» и повестях 1860-х годов: «Овцебык» (1863), «Житие одной бабы» (1863), «Леди Макбет Мценского уезда» (1865), «Воительница» (1866). Углубленный анализ жанровой специфики, мифопоэтики, связей творчества с народной культурой открывает перспективы формирования целостного историко-культурного представления о закономерностях развития творчества одного из самых сложных русских писателей.

В научный оборот введены фольклорные и письменно-христианские источники, ранее не привлекаемые лескововедением; уточнены жанровые номинации повестей (рассказ-очерк, очерк-трагедия, очерк-притча), описаны проявления жанрового синкретизма; предложена интерпретация народных и христианско-православных основ прозы Н.С. Лескова; раскрыта двуединая основа сюжета повестей; на материале повести «Воительница» выявлены механизмы драматургизации малого эпоса Н.С. Лескова, отражающие специфику сказовой формы.

Издание адресовано специалистам по истории литературы, студентам и аспирантам, вузовским и школьным преподавателям, а также всем, кто интересуется историей русской литературы.

Рецензенты: Н.Н. Старыгина, д-р филол. н., проф. МарГУ  
И.А. Голованов, д-р филол. н., доц. ЧГПУ

ISBN 978-5-85716-898-1

© И.В. Поздина, 2011

© Издательство Челябинского государственного  
педагогического университета, 2011

Светлой памяти моего первого научного руководителя –  
российского филолога  
Гурия Константиновича Щенникова

## ВВЕДЕНИЕ

Произведения Н.С. Лескова 1860-х годов, в частности, корпус повестей, артистически тонких и глубоко правдивых произведений из народной жизни, несмотря на большой исследовательский и читательский интерес, по-прежнему нуждаются в глубоком эстетическом осмыслении.

Проблемы поэтики Н.С. Лескова нередко попадали в поле зрения исследователей: было отмечено влияние народной культуры, житийной традиции, была поставлена проблема сказа, специфики языка писателя. О «художественном филологизме», о мастерстве Лескова-рассказчика впервые высказался еще в 1931 году в статье, посвященной 100-летию со дня рождения Н.С. Лескова, Б.М. Эйхенбаум<sup>1</sup>. Он привлек внимание к Лескову-художнику, сформулировал наиболее общие аспекты его поэтики, выделил особую форму повествования – сказ. Несколько позднее вышли монографии В.Н. Гебель<sup>2</sup> и Л.П. Гроссмана<sup>3</sup>, в которых были намечены пути исследования поэтики произведений Н.С. Лескова.

Особенно интенсивно творчество писателя изучается в последней трети XX века. Это работы В.Ю. Троицкого<sup>4</sup>, И.В. Столяровой<sup>5</sup>,

---

<sup>1</sup> Эйхенбаум Б.М. «Чрезмерный» писатель (К 100-летию рождения Н. Лескова) / Б.М. Эйхенбаум. // О прозе. О поэзии: сб. ст. – Л., 1986. – С. 237–253.

<sup>2</sup> Гебель В.Н. Н.С. Лесков. В творческой лаборатории / В.Н. Гебель. – М.: Художественная литература, 1945. – 223 с.

<sup>3</sup> Гроссман Л.П. Н.С. Лесков. Жизнь – Творчество – Поэтика / Л.П. Гроссман. – М.: Художественная литература, 1945. – 145 с.

<sup>4</sup> Троицкий В.Ю. Лесков-художник / В.Ю. Троицкий. – М.: Наука, 1974. – 216 с.

<sup>5</sup> Столярова И.В. В поисках идеала (Творчество Н.С. Лескова) / И.В. Столярова. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1978. – 231 с.

И.П. Видуэцкой<sup>6</sup>, Л.А. Аннинского<sup>7</sup>, В.Г. Гуминского<sup>8</sup>, В.Е. Хализева и О.Е. Майоровой<sup>9</sup>, К.А. Кедрова<sup>10</sup>. Особенности повествования Н.С. Лескова рассмотрены в монографическом исследовании Г.В. Мосалева<sup>11</sup>. В единственной в своем роде работе С.М. Телегина «Жизнь мифа в художественном мире Достоевского и Н.С. Лескова»<sup>12</sup> предложена попытка мифореставрации.

Анализ поэтики повести «Воительница» осуществлен Б.С. Дыхановой в монографии «В зеркалах устного слова»<sup>13</sup>, где слово рассказчика предстает как универсальный эстетический инструмент авторского постижения реальности. Проблеме фольклоризма в творчестве Н.С. Лескова посвящен монографический труд А.А. Горелова «Н.С. Лесков и народная культура»<sup>14</sup>. О глубинных народно-поэтических истоках повестей «Житие одной бабы»<sup>15</sup> и «Овцебык»<sup>16</sup> размышляет А.А. Кретьева.

Однако при всем внимании исследователей к специфике лесковского психологизма, своеобразию художественного мира, интересующий нас корпус повестей рассматривался недостаточно. Неоправданно мало внимания уделялось повести «Овцебык», герой которой неправомерно получил статус «праведника». В повести «Житие одной бабы» трагическую концепцию любви русской женщины заслонял

---

<sup>6</sup> Видуэцкая И.П. Николай Семенович Лесков / И.П. Видуэцкая. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2000.

<sup>7</sup> Аннинский Л.А. Лесковское ожерелье / Л.А. Аннинский. – М.: Книга, 1986.

<sup>8</sup> Гуминский В.Г. Органическое взаимодействие (от «Леди Макбет...» к «Соборянам») / В.Г. Гуминский // В мире Лескова: сб.ст. / сост. В.А. Богданов. – М.: Сов. писатель, 1983.

<sup>9</sup> Хализев В.Е. Майорова О.Е. Лесковская концепция праведничества / В.Е. Хализев, О.Е. Майорова // В мире Лескова: сб. ст. / сост. В.А. Богданов. – М.: Сов. писатель, 1983. – С. 196–304.

<sup>10</sup> Кедров К.А. Фольклорно-мифологические мотивы в творчестве Н.С. Лескова / К.А. Кедров. // В мире Лескова: сб. ст. / сост. В.А. Богданов. – М.: Сов. писатель, 1983.

<sup>11</sup> Мосалева Г.В. Особенности повествования: от Пушкина к Лескову: автореф. дис. в виде опубл. монографии ... д-ра филол. наук / Г.В. Мосалева. – Екатеринбург, 2000.

<sup>12</sup> Телегин С.М. Жизнь мифа в художественном мире Ф.М. Достоевского и Н.С. Лескова: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / С.М. Телегин. – М., 1995.

<sup>13</sup> Дыханова Б.С. В зеркалах устного слова (Народное самосознание и его стиливое воплощение в поэтике Н.С. Лескова) / Б.С. Дыханова. – Воронеж: Изд-во Воронежского педуниверситета, 1994.

<sup>14</sup> Горелов А.А. Лесков и народная культура / А.А. Горелов. – Л.: Наука, 1988.

<sup>15</sup> Кретьева А.А. Роль фольклорных мотивов в крестьянском романе Н.С. Лескова «Житие одной бабы» / А.А. Кретьева // Творчество Н.С. Лескова: Межвузовский сборник научных трудов. – Курск, КГПИ, 1988. – С. 97–115.

<sup>16</sup> Кретьева А.А. История открытия Н.С. Лесковым характера «праведника». Павел Якушкин и Василий Богословский / А.А. Кретьева // Литература. – 2000. – № 38. – С. 8–11.

социальный анализ. История любви Катерины Измайловой освещалась в контексте уголовной хроники «шекспировских масштабов». «Воительница», видимо, в силу своей уникальной художественной природы по-прежнему остается загадкой для исследователей.

В последнее десятилетие произошли события, которые способствовали активному развитию лесковедения. Вышли в свет девять томов полного собрания сочинений Н.С. Лескова в издательстве «Терра». Как отмечает в обзорной статье Е.В. Тюхова, «усилиями ученых конца XX века, Д.С. Лихачева, И.В. Столяровой, И.П. Видуэцкой и др., определено, наконец, истинное место Н.С. Лескова в русской литературе как классика первого ряда отечественной словесности»<sup>17</sup>. Опубликованы библиографические указатели литературы о Н.С. Лескове, подготовленные по инициативе и под руководством И.В. Столяровой (1917–1996)<sup>18</sup> и И.Н. Минеевой (1996–2006)<sup>19</sup>.

Активное освоение и осмысление творчества Н.С. Лескова в последние десятилетия обусловлено повышенным вниманием современного литературоведения к проблемам поэтики и изучению индивидуального стиля писателя. По справедливому утверждению Н.Н. Старыгиной, «наступила пора исключительно «медленного» чтения Н.С. Лескова и вдумчивого проникновения в его тексты»<sup>20</sup>. Тематика диссертационных работ<sup>21</sup> последних лет подтверждает мысль о

---

<sup>17</sup> Тюхова Е.В. Новые книги о Н.С. Лескове (К 175-летию писателя) / Е.В. Тюхова // Учен. зап. Орлов. гос. ун.: Лесковский сб. – 2007: материалы междунар. науч. конф. Орел, сентябрь 2006 г. – Орел, 2006. – С. 347–360.

<sup>18</sup> Библиографический указатель литературы о Н.С. Лескове, 1917–1996 / под общ. ред. И.В. Столяровой; сост. Л.К. Андреева А.А. Быков и др. – СПб.: Изд-во С-Петербур. ун-та, 2003. – 123 с.

<sup>19</sup> Н.С. Лесков: библиогр. указ.: 1996–2006 / под общ. ред. И.Н. Минеевой. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2006.

<sup>20</sup> Старыгина Н.Н. Введение [к изданию] / Н.Н. Старыгина // Новое о Н.С. Лескове: межвуз. сб. науч. тр. Вып. 2. – Йошкар-Ола: МГПИ им. Н.К. Крупской, 2006. – С. 5–6.

<sup>21</sup> Новикова А.А. Религиозно-нравственные искания в творчестве Н.С. Лескова 1889–1890-х годов: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / А.А. Новикова. – М., 2003. – 41 с.

Шкута Г.А. Фольклорные и древнерусские сюжеты и мотивы в творчестве Н.С. Лескова: мифопоэтический аспект: дис. ... канд. филол. наук / Г.А. Шкута. – Новосибирск, 2005. – 215 с.

Савелова Л.В. Специфика жанровой структуры повестей Н.С. Лескова 1860–1890-х годов: дис. ... канд. филол. наук / Л.В. Савелова. – Ставрополь, 2005. – 199 с.

Жирунов П.Г. Жанр рассказа в творчестве Н.С. Лескова 80–90-х годов XIX века (Проблемы поэтики): автореф. дис. ... канд. филол. наук / П.Г. Жирунов. – Волгоград, 2004. – 21 с.

разнообразии направлений и методов исследования мировоззрения, проблематики и поэтики писателя, жанрового, структурного, языкового своеобразия и др. Внимание исследователей переместилось в область изучения конкретики: отдельных произведений, отдельных проблем мировоззрения и творчества, особенностей поэтики, вплоть до отдельного художественного приема. На сегодняшний день актуализируется жанрологический подход к изучению творчества Н.С. Лескова, затронуты многие аспекты философско-эстетических основ жанровых поисков, динамики жанров. Всесторонне исследуется поэтика его рассказов (Т.А. Алексеева, И.В. Видуэцкая, Н.Н. Старыгина, П.Г. Жирунов) и очерков (Б.А. Леонова).

Однако, как показывает анализ последнего библиографического сборника, область научных исследований явно смещена в направлении «зрелого периода» творчества Н.С. Лескова (в 1870–90-е годы). Здесь плотность исследований чрезвычайно высока. Что касается корпуса повестей 1860-х годов, то он представлен лишь отдельными статьями в небольшом количестве<sup>22</sup>, среди которых остротой проблематики и полемичностью выделяются статьи К. Жэри и М.И. Масловой. Не явилась исключением и монография французского исследователя Ж.-К. Маркаде «Творчество Н.С. Лескова. Романы и хроники»<sup>23</sup>, где повести Н.С. Лескова 1860-х годов не стали предметом научного внимания.

---

Писаревский В.П. Поэтика повести Н.С. Лескова «Смех и горе»: автореф. дис. ... канд.филол. наук / В.П. Писаревский. – Воронеж, 2004. – 19 с.

<sup>22</sup> Авдеева Н.Г. Петербург и «петербургские обстоятельства» в «очерке» Н.С. Лескова «Воительница» / Н.Г. Авдеева // Русская литература и внелитературная реальность: историко-лит. сб.: материалы Герценовских чтений. СПб., 2004. – С.92–95.

Жэри К. Чувственность и преступление в «Леди Макбет Мценского уезда» Н.С. Лескова / К. Жэри // Рус. лит. – 2004. – №1. – С. 102–110.

Кузьмин А.В. «Леди Макбет Мценского уезда»: текст и контекст (предварительные замечания) / А.В. Кузьмин. // Sciences and humanities: современное гуманитарное знание как синтез наук. Лесковский палимпсест. СПб., 2006. Вып.7. – С. 113–125.

Коробкова А.А. Шекспировские реминисценции в повести Н.С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» / А.А. Коробкова // Русская словесность. – 2006. – № 2. – С. 31–35.

Маслова М.И. Любовь созидаящая и любовь разрушающая в ранних произведениях Н.С. Лескова / М.И. Маслова // Русская литература. – 2002. – № 4. – С. 148–157.

<sup>23</sup> Маркаде Ж.К. Творчество Н.С. Лескова. Романы и хроники / пер. с французского А.И. Поповой, Е.Н. Березиной, Л.Н. Ефимова, М.Г. Сальман – СПб.: Академ. проект, 2006.

Недостаточность исследования поэтики интересующего нас периода творчества Н.С. Лескова не позволяет сформировать целостное представление о художественной системе писателя периода 1860-х годов. На сегодняшний день нет работ, посвященных научно обоснованной периодизации творчества Н.С. Лескова с точки зрения целостности художественной системы, методов и закономерностей творческого сознания писателя. Принятая в науке оценка творчества Н.С. Лескова как «процесса постепенного преодоления мировоззренческих «ошибок»<sup>24</sup> опирается на противопоставление ранней и поздней лесковской прозы.

Между тем новейшие исследования доказывают, что декларировавший признания своих «ошибок» и «заблуждений» и определявший свое движение к идеалу как «трудный рост «Лесков-публицист не был и не может быть равен Лескову-художнику»<sup>25</sup>. Об этом очень убедительно говорила Б.С. Дыханова на международной конференции в г. Орле в сентябре 2006 г, в год 175-летия со дня рождения Н.С. Лескова: ««Волшебник слова», прозревая относительность рассудочной логики и опасность морока «головных» идей, ощущая неадекватность словесных абстракций самой жизни, на наш взгляд, последовательно осуществлял свои собственные «художнические» цели на протяжении всего творческого пути»<sup>26</sup>. Это позволило снять определенные идеологические клише с так называемого «раннего» периода творчества, который относится к 1860-м годам, и уйти от его традиционного противопоставления произведениям 70–90-х годов как периоду «зрелых» произведений.

В свете сказанного возникает необходимость более пристального внимания к 1860-м годам, началу литературной деятельности, периоду жанровых экспериментов, поиска и обретения своей эстетики, право на

---

<sup>24</sup> Дыханова Б.С. Лесков-художник: единство и целостность творческого пути / Б.С. Дыханова // Учен. зап. Орлов. гос. ун-та: Лесковский сб. – 2007: материалы междунар. науч. конф. Орел, сент. 2006 г. – Орел, 2006. – С. 1.

<sup>25</sup> Там же. – С. 9.

<sup>26</sup> Там же.

которую, по словам Б.М. Эйхенбаума, Н.С. Лесков будет отстаивать всю свою жизнь. Именно в эти годы выходят ставшие шедеврами русской классической литературы «Леди Макбет Мценского уезда» и «Воительница». Повести 1860-х годов заслуживают внимания и как самостоятельный феномен «ранней» писательской «зрелости», заложивший фундамент так узнаваемой сегодня лесковской поэтики.

Известно, что на протяжении своего творческого пути Н.С. Лесков наиболее интенсивно работает в средних и малых эпических жанрах, создавая наряду с очерками и рассказами, корпус повестей. Однако вопрос о том, как традиционная для русской литературы форма приобретает уникальные лесковские черты, несмотря на целый ряд содержательных исследований, вероятно, еще долго будет предметом обсуждения.

Актуальность исследования определяется, во-первых, отсутствием специальных работ, посвященных корпусу повестей 1860-х годов; во-вторых, необходимостью нового прочтения известных произведений анализируемого периода с учетом современного состояния литературоведения и лескововедения; в-третьих, необходимостью сформировать целостное представление о художественной системе писателя периода 1860-х годов.

В работе предложена новая интерпретация повестей Н.С. Лескова 1860-х годов в аспекте жанрового синкретизма, мифопоэтики, связей с народной культурой, в том числе, духовной и национальной смеховой традицией. Художественное пространство и слово осмыслено в плане их театрализации и карнавализации. Установлены новые фольклорные и духовные источники и мотивные комплексы, формирующие целостный сюжет повестей Н.С. Лескова.

В ходе исследования нас интересовали механизмы и принципы работы писателя с различными жанровыми моделями, средства моделирования художественного пространства и сюжетно-

мотивационного конструирования, способы переосмысления поэтики фольклора средствами литературы и приемы работы с «произносительным» словом.

Таким образом, главной целью работы стало для нас определение специфики жанровой формы повестей Н.С. Лескова 1860-х годов и значения данного периода в творческой эволюции писателя. Основное направление исследования мы сосредоточили в русле жанровых поисков писателя и установления причин предпочтения им малых и средних жанров. Выявив приемы и принципы взаимодействия документального и художественного, мы прояснили характер синкретизма в повествовательном дискурсе повестей. Обозначив систему сюжетов и мотивов, генетически связанных с народно-поэтической культурой и духовными жанрами, мы раскрыли роль духовных жанров в прояснении концепции любви в повестях «Житие одной бабы» и «Леди Макбет Мценского уезда» и авторской позиции в создании образов «земной» праведницы и грешницы. Проанализировав приемы работы писателя с различными мифологическими моделями, мы осмыслили их роль в усложнении жанровой природы повестей и прояснении религиозно-нравственной позиции писателя. И, наконец, исследовав влияние драматургических жанров на повествовательный дискурс посредством элементов драмы и карнавальной поэтики, мы выделили приемы работы с «произносительным» словом.

Теоретико-методологической базой работы стали фундаментальные труды и исследования народной смеховой культуры М.М. Бахтина, Д.С. Лихачева, Ю.М. Лотмана, В.Я. Проппа; по проблемам жанров исследования В.М. Головки, Г.Н. Поспелова, Н.Д. Тмарченко, В.И. Тюпы; книги по литературному фольклоризму А.И. Лазарева и А.А. Горелова. Особое значение в качестве методологической основы монографии имеют идеи Г.К. Щенникова, обозначившие специфику фольклоризма

Н.С. Лескова и традиций духовной культуры, что позволило предопределить предмет и цель исследования.

Методика монографического исследования предполагает системный подход, учитывающий историко-литературный, историко-генетический, типологический, функциональный, структурный, мифопоэтический аспекты изучения художественных текстов.

Концептуальной основой нашего исследования стали для нас следующие положения:

1. Обращение к малой эпической форме, посредством которой Н.С. Лесков вступает в полемику с жанром романа, определила эпоха напряженных поисков и экспериментов в русской литературе 1860-х годов, тенденция к изображению слова героя.

2. «Открытость» художественной системы Н.С. Лескова позволяет синтезировать фольклорные и литературные жанры, свободно вводить в сюжетно-мотивационную конструкцию различные мифологические модели. Авторские жанровые обозначения «очерк», «рассказ», «житие», «из гостомельских воспоминаний» подчеркивают жанровый синкретизм: соединение документального и фольклорно-мифологического, очеркового и трагедийного, агиографического и эпического; природа синкретизма имеет амбивалентный характер. Очерковый жанр демонстрирует субъективные методы анализа действительности.

3. Специфика творчества Н.С. Лескова 1860-х годов состоит в сознательном обращении к фольклорной и духовной традиции. Сюжетно-мотивационное конструирование повестей «Житие одной бабы» и «Леди Макбет Мценского уезда» опирается на песенно-лубочные жанры. Развитие сюжета повести «Житие одной бабы» направляется законом лирической песни, а линия сюжета «Леди Макбет Мценского уезда» соотносится с балладно-романсовой лирической структурой, осложненной былинным мотивом разнузданной силы.

Обращение к духовной традиции обеспечивает лесковскому повествованию поворот от любовной коллизии к постижению онтологических сущностей. В образе «земной» праведницы духовная традиция новаторски трансформируется. Сложная контаминация фольклорной и духовной образности способствует проявлению идеала и антиидеала писателя.

4. Анализ повестей 1860-х годов с точки зрения мифопоэтики позволяет говорить об архетипичности лесковского повествования, которая приводит к усложнению жанровой природы, предопределяя тяготение к архаическому жанру притчи. Произведение обретает философское звучание: в нем ставятся вопросы о сложности внутренней природы человека, его судьбы, жизни и смерти, религиозной веры.

5. Принципиальная новизна повести «Воительница» состоит в театрализации слова и пространства. Эстетическая природа слова Н.С. Лескова имеет глубокие связи с карнавальной поэтикой. В нем обнаруживаются взаимоисключающие, но одинаково сильные позиции: комический пафос, восходящий к архаическим по происхождению фарсово-балаганным формам смеха, и драматический пафос, опирающийся на духовную культуру.

Сформулированные научные положения обусловили содержание и структуру монографии. В первой главе в сфере нашего внимания находятся поиски жанровых идентификаций в раннем творчестве Н.С. Лескова, речь идет о специфике жанрового синкретизма. Во второй главе важнейшим аспектом анализа становится функционирование фольклорных и древнерусских жанров в повествовательном дискурсе и их влияние на формирование сюжетно-композиционной структуры повестей. И, наконец, третья глава предлагает новую интерпретацию очерка «Воительница» на основе влияния драматургических элементов и карнавальной поэтики на пространственную структуру и «произносительное» слово, расширение жанровой структуры путем

введения мифологического времени, что, в свою очередь, ведет к усложнению жанровой природы от авторской номинации «очерка» к «повести-притче». В основе каждой части монографии лежит идея о синкретическом характере в сфере жанровых поисков писателя периода 1860-х годов, усложнения жанровой природы его произведений, позволяющих говорить о рождении уникального жанра лесковской повести.

# Глава I. СВОЕОБРАЗИЕ ЖАНРОВЫХ НОМИНАЦИЙ ПРОЗЫ Н.С. ЛЕСКОВА 1860-х годов

## 1.1. Жанровая идентификация в раннем творчестве Н.С. Лескова

С самого начала литературной деятельности Н.С. Лесков активно включается в русло художественных задач своего времени – поиски форм изображения в литературе народного типа. Полемизируя с «теоретиками»-радикалами, считая, что их устремления носят преимущественно книжный характер и не имеют ничего общего с глубинными потенциями русской народной жизни, Н.С. Лесков сосредоточивает главное внимание на том самом изучении народной жизни. Его перу принадлежат очерки, фельетоны, публицистические статьи и литературно-критические обзоры на самые разные темы общественной жизни. Для 1860-х годов характерна «проба пера» как в эпических малых и средних жанрах, так и в жанре романа, и опыт драматургического произведения – пьеса «Расточитель» (1867) о парадоксах русской действительности. Лесков-беллетрист начинает с рассказов о крестьянской жизни: «Засуха», «Разбойник», «В тарантасе» и др.; затем пишет очерк «Русское общество в Париже» (1863), параллельно – повесть «Овцебык» (1863), семантическое поле которой аккумулируется в заглавии романа «Некуда» (1864), концептуально задает направление дальнейшей картине всей русской действительности в творчестве писателя.

Панорама русской жизни предстанет в самом крупном первом произведении Н.С. Лескова, написанном по свежим следам трагической для писателя истории со статьей о «петербургских пожарах», – очерке «Русское общество в Париже». Эти «очерки в письмах к редактору журнала» сохраняют элементы очерковости: перед нами очерк нравов, с присущей ему фактографичностью. Но фактографичность носит отнюдь не социальный характер, вопреки очерковой традиции, писатель сосредоточивается на проблемах национальной жизни. Н.С. Лесков

размышляет об отношении к русскому языку, русской литературе и культуре в проекции собственной писательской судьбы, психологии русского простолюдина, поднимает проблемы русской нации и ее авторитета в геополитическом пространстве Европы. Концепт единения и «взаимодоверия» на межнациональном и межличностном уровнях, поиск русского, национального станет сквозной линией, проходящей через все творчество писателя. Нетрадиционный для очерка подход к факту проявляется в создании типов нигилистов, возникающих из слухов, заговоров, скандалов, анекдотов, карикатурно-сатирических зарисовок. Анекдот становится структурообразующим элементом. Очеркист прибегает к приемам мифологизации и демифологизации пространства России и ее «героев». Типы нигилистов предстают в духе карнавальной поэтики и поэтики абсурда. Комизм рождается из столкновения идеала с враждебной действительностью «комического времени» «русской розни», в искаженном зеркале которой автор представляется комическим уродцем, вопиющем о «нигилизме». Уникален образ автора-рассказчика, он задает тон всему повествованию: от сарказма, окрашенного политической инвективной лексикой, до лиризма, рожденного тоской по единению русской нации и исповедальным характером воспоминаний, от тонкой интонационной игры к открытой публицистичности. Публицистическое начало часто сливается с авторскими переживаниями по тому или иному поводу и не стремится к объективности. Так автор мифологизирует пространство, используя точку зрения поляков, французов, чехов, и заставляет работать ее на свою концепцию нигилизма. В частности, характеристика образа Герцена строится на приемах мифологизации и демифологизации, что позволяет автору вынести субъективную<sup>27</sup>, отличную от общепринятой точки зрения,

---

<sup>27</sup> Б.А. Леонова, исследуя поэтику очерков Н.С. Лескова 80-х годов, приходит к выводу, что публицистика Н.С. Лескова глубоко субъективна. Исследователи мемуаристики сходятся во мнении, что мемуарный текст документирует не жизненный факт как таковой, а живо и непосредственно характеризует личность автора, его точку зрения, его переживания и впечатления, и в этом смысле служит по-своему ценным «документом». См.: Леонова Б.С. Жанр мемуарного очерка в творчестве Н.С. Лескова 1880-х годов / Б.С. Леонова. – Орёл: Орлик, 2005. – 141 с.

оценку «главному нигилисту». Таким образом, в жанре очерка объединены элементы документального жанра, художественно-документального и собственно художественного. В «Очерках» заявляет о себе «открытая» художественная система Н.С. Лескова: художественное отношение к факту, темы и мотивы будут вариативно осмыслены в последующих произведениях Н.С. Лескова.

В ситуации философско-религиозной и социально-политической полемики и борьбы 1860-х годов создавался и роман Н.С. Лескова «Некуда», преследовавший ту же художественную задачу времени: поиск иных путей русской жизни, интерес к типам «новых» людей. Первый социально-психологический роман Н.С. Лескова является своеобразным романом-исследованием возможностей русской жизни: он вскрывает целые пласты русской действительности в изображении жизни провинции и столичных городов, Москвы и Петербурга, в укладе старообрядческой общины и монастырской жизни. Идеализация и романтизация в романе проявилась в создании положительных типов, нигилизму же было свойственно карикатурно-сатирическое изображение, знаки-символы нечистой силы. Идеализация сочеталась с критическим отношением к действительности.<sup>28</sup>

Известно, какая развернулась острая полемика вокруг романа «Некуда» и позднее вокруг романа «На ножах». До недавнего времени в литературоведении сохранялась характеристика этих романов как романов-памфлетов. Благодаря публикациям работ Н.Н. Старыгиной, оценка романов была пересмотрена, романы получили статус полемических. Н.Н. Старыгина делает акцент на том, что антинигилизм был проявлением и выражением христианской духовной традиции. Эта традиция в критике XIX века и последующего периода не была замечена. К тому были объективные причины: «Сама мысль о русском нигилизме и сосредоточенность на нем писателей-антинигилистов таила в себе

---

<sup>28</sup> Об этом писали И.В. Столярова, Н.Н. Старыгина, А.А. Малиновский.

определенную опасность, а именно, создание произведения заведомо тенденциозного»<sup>29</sup>. Попытку более объективного прочтения романа находим в статье М.О. Меньшикова «Художественная проповедь». Осознавая, что «лишь самые независимые таланты были в силах сопротивляться» революционно-демократическому течению в литературе, критик подчеркивал, что Н.С. Лесков «был независимее и беспощаднее Тургенева, Гончарова, Достоевского»: «ополчившись на нигилизм, он уже не чувствовал к нему ни капли сострадания, обрушился на него со всею злобою, какая у него нашлась, и смешал всех своих врагов с самою зловонною грязью.<...> Как сатирик, он преувеличил и должен был преувеличить уродливые черты нигилизма; сатира и есть преувеличение»<sup>30</sup>. Как пояснял В.В. Розанов, жестокое отрицание 60-х годов вытекало из органичности лесковского консерватизма: «...именно в нем оно глубоко органично, вытекает из всего и, наконец, морально глубоко право, с его индивидуальной точки зрения. <...> “Я своей Русью доволен, – ну вас к черту,” – ответил он энергично и прекрасно Чернышевскому и «Современнику». У него это было вполне прекрасно и верно, ибо это был его “стиль”»<sup>31</sup>. Христианское миропонимание человека, являющееся концептуальной основой содержания первого, как и второго, романов Н.С. Лескова было заслонено идеологической заданностью образов.

Логика этих размышлений нам чрезвычайно важна для уяснения причин предпочтения Н.С. Лесковым малых и средних эпических жанров. Придавая большое значение содержательности жанровой формы, Н.С. Лесков ставил в зависимость отбор жанровых форм от целевой установки писателя: «Писатель, который понял бы настоящим образом разницу романа и повести, понял бы также, что в сих трех последних

---

<sup>29</sup> Старыгина Н.Н. Роман Н.С. Лескова «На ножах» в восприятии современников (к вопросу о русском нигилизме) / Н.Н. Старыгина // Учен. зап. Орлов. гос. ун-та: Лесковский сб. – 2007: материалы междунар. науч. конф., Орел, сентябрь 2006 г. – Орел, 2006. – С. 21.

<sup>30</sup> Там же. – С. 26.

<sup>31</sup> Розанов В.В. Мимолетное. 1915 / В.В. Розанов // Собр.соч. – М.: Республика, 1994. – С. 144.

формах он может быть только рисовальщиком, с известным запасом вкуса, умений и знаний; а затеявая ткань романа, он должен быть еще и мыслитель, должен показать живые создания своей фантазии в отношении к данному времени, среде, состоянию науки и весьма часто политики <...> у романа, то есть произведения, написанного настоящим образом, по настоящим понятиям о произведении этого рода, не может быть понято некоторое, – не скажу “поучительное”, а толковое, разъясняющее смысл значение»<sup>32</sup>. Таким образом, в романе автор должен стать идеологом, разъясняющим «смысл значения», поэтому для ведения открытой идеологической полемики Н.С. Лесков прибегает к жанру романа. Но эстетическая позиция Н.С. Лескова была несколько иная. Идеологическая заданность не соответствовала внутренним художественным задачам писателя, его эстетической концепции человека. Не случайно Н.С. Лесков, написав роман «На ножах», охладевает к жанру романа. Повесть оказалась предпочтительнее романа в силу своей организационной структуры, меньшего объема, мобильности и подвижности.

Еще одна причина, предопределившая тяготение Н.С. Лескова к малым и средним жанрам, лежит на пересечении сферы собственно художественных задач и историко-культурных. Русские классики, начиная с Гоголя, обратились к созданию таких миров, в которых дисгармония действительности, ее трагические противоречия вышли на первый план. Автор предстал в роли судьи действительности и героев произведения. Его слово стало решающим и главным, полностью подчинив себе слово героя. В литературе критического реализма установилось «отношение функциональной иерархии активного автора, осмысляющего, «высшего», и пассивного героя, осмыляемого, «низшего»»<sup>33</sup>. Именно в произведениях Н.С. Лескова произошло

---

<sup>32</sup> Лесков Н.С. Письмо к Буслаеву Ф. И. 1 июня 1877 г. / Н.С. Лесков // Лесков Н.С. Соч.: в 11 т. – М.: Худож. лит., 1956. – Т. 10. – С. 450. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием тома римской цифрой, страницы – арабской цифрой.

<sup>33</sup> Драгомирецкая Н.В. Автор и герой в русской литературе XIX–XX вв. / Н.В. Драгомирецкая. – М.: Наука, 1991. – С. 62.

«очищение слова героя от власти авторского слова»<sup>34</sup>. У Н.С. Лескова герой раскрывается не в показе и не в рассказе автора о нем, а в его собственном рассказе о себе и об окружающем мире. Нужно отметить, что сам Н.С. Лесков был виртуозным рассказчиком. В творческом сознании Н.С. Лескова умение говорить отражено как способ художественного освоения мира. Примечательно свидетельство сына писателя, А.Н. Лескова, о том, что в искусстве устного рассказа его отец не мог обходиться без вариаций, которые слушателями воспринимались как «артистические привирания»<sup>35</sup>, «его влекло художественно живописать»<sup>36</sup>.

На первый план в жанровой иерархии Н.С. Лескова выходит не роман, а очерк, рассказ, повесть, где роль автора сводится к роли «рисовальщика», «записчика», наблюдателя жизни, внимательного и талантливоего, со вкусом и знанием, умеющего за внешним, злободневным увидеть сущность и природу явлений и характеров, проникнуть в «Святая Святых».

Таким образом, художественные причины обращения Н.С. Лескова к малым и средним жанрам видятся нам в следующем:

- Рассказ, история, случай, факт самой жизни представляются аргументом в споре, выражением полемической константы времени поисков и экспериментов в русской литературе 1860-х годов.
- Чувство характера становится глубоко личной художественной задачей автора, отвечающей на запросы русской литературы 1860-х годов.
- Освобождение от власти авторского слова соответствует филологическим пристрастиям писателя и историко-культурным тенденциям обозначенного времени.

---

<sup>34</sup> Чичерин А.В. Очерки по истории русского литературного стиля / А.В. Чичерин. – М.: Худож. лит., 1977. – С. 286.

<sup>35</sup> Лесков А.Н. Жизнь Николая Лескова: по его личным, семейным и несемейным записям и пометам: в 2 т. / А.Н. Лесков. – М.: Худож. лит., 1984. – Т.1. – С. 364.

<sup>36</sup> Там же. – С. 111.

Н.С. Лесков, написав два полемических романа, отказывается от этого жанра и обращается к «монографиям отдельных типов». Думается, художественное чутье и здесь не подвело Н.С. Лескова. И.П. Видуэцкая говорит о создании Н.С. Лесковым «широкой картины русской жизни средствами малых жанров, вступивших в его исполнении в успешное соперничество с романом»<sup>37</sup>. Иначе говоря, Н.С. Лесков достигал того же результата, но другими художественными средствами. Такие возможности, как посоперничать с романом, выразить социальные отношения, нравственно-психологические связи между людьми и создать ощущение эпического целого, заложены в прозаическом цикле. Связь творчества Н.С. Лескова с явлением циклизации отмечена в лескововедении достаточно широко. Имеется ряд работ, посвященных проблеме циклизации. Среди них наиболее значительными являются работы Н.Н. Старыгиной «Проблема цикла в прозе Н.С. Лескова» и «Циклизация русской литературы XIX века и творчество Н.С. Лескова»<sup>38</sup>.

В современной науке сложилась общепризнанная типология рассказов Н.С. Лескова, основанная на названиях сборников-циклов, изданных еще при жизни автора. Термины «рассказы кстати», «святочные рассказы», «рассказы о праведниках» получили весьма широкое распространение. Но за рамками исследовательских интересов остаются повести 1860-х годов. Вряд ли можно утверждать, что на данном этапе творческой эволюции циклизация является структурообразующим признаком поэтики жанра повести, каким она будет на поздних этапах творчества. Мы не ставим целью проанализировать общий состав книги, подчеркиваем лишь объединение интересующих нас повестей. Каждый текст книги обладает цельностью и самодостаточностью, но в совокупности, на наш взгляд, они создают нечто большее, чем смысл отдельных вещей.

---

<sup>37</sup> Видуэцкая И.П. Чехов и Лесков / И.П. Видуэцкая // Чехов и его время. – М.: Наука, 1977. – С. 116.

<sup>38</sup> Старыгина Н.Н. Циклизация в русской литературе XIX в. И творчество Н.С. Лескова / Н.Н. Старыгина // Модификация художественных форм в историко-литературном процессе. – Свердловск, 1998. – С.67–74.

Есть свидетельство о намерениях Н.С. Лескова написать «серию очерков исключительно одних женских характеров нашей (окской и частью волжской) местности»<sup>39</sup>[I, 501]. Повесть «Леди Макбет Мценского уезда» явилась 1-м номером, была написана в 1865 году. «Воительница» вышла в 1866 году и, надо полагать, представляла 2-й номер серии. Обе повести вошли в I том прижизненного издания «Повести, очерки и рассказы М. Стебницкого» 1867 года. Этот факт подтверждает воплощение замысла Н.С. Лескова. В I том этого же издания вошла повесть «Овцебык», которая была написана несколько ранее, в 1863 году.

Странная ситуация сложилась вокруг повести «Житие одной бабы». Повесть была написана почти одновременно с «Овцебыком», впервые опубликована в 1863 году. И в предисловии к I тому «Повестей, очерков и рассказов» (1867) было заявлено, что ввиду переработки «Жития одной бабы» «опыт крестьянского романа» – «Амур в лапоточках» будет напечатан во втором томе. Однако эта новая редакция «Жития» не появилась и при жизни Н.С. Лескова больше не печаталась. Современному читателю повесть известна по первоначальной редакции. Этот факт может косвенно свидетельствовать о намерениях включить повесть «Житие одной бабы» в тот же I том издания Н.С. Лескова. Известно, насколько ответственно относился писатель к книге вообще и к публикации своих сочинений, в частности. В этом смысле авторский замысел становится одним из организующих начал, что следует подчеркнуть особо.

Обращает на себя внимание жанровая разнородность. «Овцебык» – рассказ, «Леди Макбет Мценского уезда» и «Воительница» – очерк, «Житие одной бабы» – в заголовок вынесено жанровое определение жития. Но известно, что Н.С. Лесков не дифференцировал жанры повести, очерка и рассказа, следовательно, жанровые указатели должны ориентировать читателя не на традиционные жанровые каноны, а на иные

---

<sup>39</sup> Гебель В.Н. Н.С. Лесков. В творческой лаборатории / В.Н. Гебель. – М.: Худож. лит., 1945. – С. 94.

художественные смыслы. Жанровые определения указывают на необычность формы, выделяют тексты в общем литературном потоке, призваны «заинтриговать читателя», настроить его на процесс восприятия и сотворчества. Так, например, повествование «Овцебыка», наполненное документально-меморативным содержанием, ориентирует на устную традицию рассказа-воспоминания, играющего ключевую роль в прояснении проблематики повести, причем заглавие указывает на мифологическую авторскую интенцию. Очерковость в повестях Н.С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» и «Воительница» призвана «заинтриговать читателя» достоверностью характеров и произошедших невероятных трагических событий. Повесть «Житие одной бабы» уже в заголовке обращает внимание читателя, что повествование о жизни крепостной крестьянки будет возведено к высокой агиографической традиции. Авторские жанровые обозначения указывают на жанровый синкретизм: соединение документального и фольклорно-мифологического, очеркового и трагедийного. Художественные картины перемежаются в них этнографическими зарисовками, публицистическими отступлениями, философскими размышлениями. В связи с этим жанр некоторых произведений трудно определить исходя из привычных представлений. Но следует отметить, что размывания границ повести в данном случае не происходит, так как жанровая целостность обеспечивается жанровой «концепцией человека». Важнейший смысл жанровой «концепции человека» повестей Н.С. Лескова определяется особенностями мировоззрения писателя, которое складывается на основе христианской антропологии, всегда выдвигавшей на первый план онтологические ценности в жизни личности и мира. Жизнь, взятая в ее онтологических проявлениях, связывается у Н.С. Лескова с требованиями для человека драматически острого ощущения бытия<sup>40</sup>. По справедливому

---

<sup>40</sup> О жанровой «концепции человека» писали Н.Н. Старыгина, А.А. Новикова, Л.В. Савелова.

замечанию В.Ю. Троицкого<sup>41</sup>, традиционные жанры в творчестве Н.С. Лескова становились подвижны, «экспериментальны», возможности показа действительности расширялись. Какими приемами работы с жанровой системой достигает писатель «драматически острого ощущения бытия», как жанровая специфика проявляется в аспекте ее функционирования – обозначенные проблемы станут предметом анализа очерка «Русское общество в Париже», повестей Н.С. Лескова: «рассказа» «Овцебык» и «очерка» «Леди Макбет Мценского уезда».

## **1.2. Метод субъективной оценки в очерках**

### **«Русское общество в Париже»**

3 сентября 1862 года Н.С. Лесков выехал из Петербурга за границу. В конце ноября он прибыл в Париж и пробыл там до марта 1863 г. Впечатления от поездки, главные мысли и наблюдения этих месяцев воплотились в очерках в письмах к редактору журнала «Библиотеки для чтения» «Русское общество в Париже» (1863 г., существенно дополненное издание – 1867 г.)

Для понимания субъективной природы очерков важно осознание ситуации, в которой оказался Н.С. Лесков, чем и был вызван его скорый отъезд за границу. Неслучайно в книге сына писателя А.Н. Лескова «Жизнь Николая Лескова» этому периоду посвящены главы, отражающие самую непростую ситуацию, «Катастрофа» и «Бегство».

В конце мая 1862 г., после скандально известной статьи «О пожарах», где Н.С. Лесков вполне естественно и объективно требовал от властей подтвердить или опровергнуть слухи о «злодеях», т.е. провести следствие и оградить людей, чья виновность не была доказана, от ярости толпы. В результате довольно резкого выступления Н.С. Лесков оказался «без вины виноватым»: «слева» его окрестили «доносителем» и «провокатором», а у властей, т.е. «правых» сил, он попал под подозрение

---

<sup>41</sup> Троицкий В.Ю. Лесков-художник. / В.Ю. Троицкий. – М.: Наука, 1974. – С. 31.

как «красный». Несколько позже аналогичная ситуация произойдет и с романом «Некуда» (1864 г.), который, с одной стороны, «помешал счастливому социал-демократическому перевороту», а с другой – «был отдан на цензуру не одному цензору, а целым трем»<sup>42</sup>.

Вряд ли можно найти более яркий и трагический пример несправедливости российской общественности, нежели отношение к Н.С. Лескову. Первый его роман будет освистан демократической критикой (Писарев, Антонович и др.). Но не только критика отреагировала столь необузданно. Вся «прогрессивная» публика – великосветские либералы и революционеры полусвета – встретила лесковский роман с гиканьем и свистом. Всеми уважаемый Писарев «отлучил» Н.С. Лескова от печати: «Найдется ли теперь в России – кроме «Русского вестника» – хоть один журнал, который осмелился бы напечатать на своих страницах что-нибудь выходящее из-под пера г. Стебницкого (псевдоним Н.С. Лескова – И.П.). Найдется ли в России хоть один честный человек, который будет настолько неосторожен и равнодушен к своей репутации, что согласится работать в журнале, украшающем себя повестями и романами г. Стебницкого?»<sup>43</sup>

История этой «позорной полемики демократов, либералов и просто радикалов против Н.С. Лескова имела тягчайшие последствия для последнего. Попытки ответить на столь несправедливые выпады не публиковали. Возникла довольно странная ситуация. Н.С. Лесков – лжец, потому что Писарев, Антонович, Слепцов и иже с ними хотят считать его таковыми. С этого времени за Н.С. Лесковым закрепилась слава «второразрядного писателя». Все это произойдет в 1864 г., но уже в 1862-м г. эта тенденция проявила себя особенно неожиданно. Писатель необыкновенного дарования, Н.С. Лесков сразу пошел в разрез «литературным тенденциям» Петербурга, в которых усматривал

---

<sup>42</sup> Лесков Н.С. Русское общество в Париже: очерки / Н.С. Лесков // Соч.: в 6 т. – М.: АО «Экран», 1993. – Т.2, кн. 2. – С. 340–527. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием тома римской цифрой, страницы – арабской цифрой.

<sup>43</sup> Цит. по: Другов Б.М. Н.С. Лесков. Очерк творчества / Б.М. Другов. – М.: ГИХЛ, 1961. – С. 26.

стремление литературы к вольтеррианству, способному удалить человека от Бога.

Из-за личных качеств Н.С. Лескова, человека страстного, даже «чрезмерного», склонного к «пересолу» (об этом пишет А.Н. Лесков<sup>44</sup>), с самого начала осознававшего свою творческую неординарность, по отношению ко всеобщей «тенденции» отстаивающему свою творческую независимость и свою непоколебимую опору в вере, ситуация казалась невыносимой и невозможной. Но в этой ситуации обозначилась «самость» писателя, то, что позволяет человеку быть, а другим видеть в нем образ и подобие Божие. Субъективное как способ художественного осмысления действительности вытекает из самой природы Лескова-человека. «Н.С. Лесков не есть по преимуществу. В равной степени он – живой, принадлежащий потоку жизни человек, не перестающий пребывать в состоянии духовного дерзновения»<sup>45</sup>. Лесков-человек и Лесков-художник слиты воедино.

Ситуация изгнания, всеобщей клеветы и непонимания стала своего рода катализатором трудных раздумий Н.С. Лескова о том, что есть такое русское общество; поводом осмыслить время, расцвеченное модными «тенденциями», экспериментами над русской жизнью и последствиями нравственных, психологических сдвигов в сознании русского человека.

Атмосфера эмиграции обнажила глубокий кризис национального самосознания русского человека и непосредственно связанные с этим морально-этические проблемы, такие как неуважение к собственной стране, пренебрежение национальными интересами, национальным достоинством, презрение к русскому языку и культуре, наконец, трагическая несвобода русского человека. Композиция «Очерков» такова, что проблемы высвечиваются от внутреннего уровня межличностных отношений и социально-культурных пластов к внешним, весьма

---

<sup>44</sup> Лесков А.Н. Жизнь Николая Лескова: по его личным, семейным и несемейным записям и пометам: в 2 т. / А.Н. Лесков. – М.: Худож. лит., 1984. – Т. 1. – С. 124.

<sup>45</sup> Евдокимова О.В. Мнемонические элементы поэтики Н.С. Лескова / О.В. Евдокимова. – Спб., 2001. – С. 294.

глобальным: авторитету России, русской нации, ее политическим перспективам в геополитическом мировом пространстве.

В поле зрения «Очерков» попадают различные слои русского общества, те, что могли быть представлены в эмиграции: аристократия, духовенство, чиновничество, разночинцы, едущие в Европу в поисках заработка, и простолюдины, попадающие за границу со своими господами. Представлен и литературно-общественный пласт русской жизни 1860-х годов: литераторы, публицисты, критики, журналисты; периодические издания различных направлений, общественные собрания; известные общественные государственные деятели, представители науки; участники русского революционного движения, в том числе Артур Бенни, Василий Кельсиев; деятели политической и общественно-литературной жизни польской и чешской эмиграции. Писатель обращается к подлинным фактам, действительно имевшим место, в том числе произошедшим с автором-рассказчиком, либо отраженным в личных наблюдениях, либо событиям с «чьих-то слов», в периодических изданиях. Возникает картина-обозрение, составленная из историй, значимых с точки зрения автора, с авторскими комментариями, замечаниями, тонкими намеками, анекдотами-аргументами, с всеобщей атмосферой слухов, сплетен, игрой с криптонимами-именами реальных людей, легко узнаваемых современниками, и литературными персонажами. Разнообразие интонационной выразительности: от инвективной публицистической лексики до лирических отступлений – во всем этом и состоит механизм лесковской поэтики, преобразующий документальный материал в литературное произведение.

В «Очерках» Н.С. Лесков впервые после трагических для него событий выражает свою независимую общественно-литературную и общечеловеческую позицию по важному для него вопросу «о народе». Отвергая крайности, как в увлечении народничеством, так и в «безобразной литературной реакции» на народ, Н.С. Лесков определяет

основные моменты истины. Строки откровения носят характер исповедальный.

Его знание народа и понимание народной жизни легли в основу собирательного социально-психологического портрета русского простолюдина. В ситуации «за границей» русский человек прозревает, обнаруживает в себе чувство собственного достоинства на уровне национального самосознания. В пику человеку «благородных» кровей, который знает одну «работу» – не быть русским, простолюдин стремится утвердиться как русский с великодержавным акцентом. Для проблемной жесткости Н.С. Лесков сгущает характеристики: «необыкновенная работоспособность», «честность до болезненной щепетильности», «бездна терпения и молчаливое упорное недовольство». Открываются в русском человеке вместе с осознанием собственного достоинства и парадоксальные черты: хитрость, скрытность, «мстительная вседозволенность», «озлобленное противостояние», «настоящее грубиянство» и «дерзость звериная». Н.С. Лесков находит причины этих парадоксов: «Это делается в высших соображениях саморазвития, уяснения себе темных или непонятных явлений общественной жизни...из любви к критическому процессу и их желания уяснить себе свое я» [II, с. 366] Проникновение в Святая святых, в душу русского человека, позволяет Н.С. Лескову увидеть простую и главную истину: русский простолюдин – «человек, свободный от всяких теорий и утопий» [II, с. 367].

Рассказ о простом русском человеке, о личностях «необыкновенно приятных, довольно рассудительных и честных» наполнен лесковской страстью, нескрываемой болью и восхищением целостностью природы. Крупным планом выведены женские фигуры: землячка Матрена Ананьевна, две русские горничные, девицы Саша и Лена. Портретные характеристики даны в народной эстетике представлений о красоте. Для Н.С. Лескова это традиционное выражение «раз-мое-мое»; артистизм природы отражен во фразеологическом типе речи. Образы даны в

сравнениях с «французинками», которых «можно встряхнуть веретеном», в пародировании французских речевых оборотов: «экскузе», «пардон фон барон» и т.п. Дух русской жизни отражен и в их целомудренных представлениях о любви: русский вариант любви противопоставлен парижскому стандарту красоты и любви. Здесь Н.С. Лесков проявится в своем уникальном роде записчика народной речи. Опытный глаз записчика фиксирует живость природы, артистизм и меткое словечко, провоцирует на говорение.

В сознании русского человека настолько глубоко укоренилось убеждение в том, что закон не гарантирует прав личности, что на уровне психологическом, межличностном (хозяин–слуга) отсутствие человеческого достоинства воспринимается как что-то естественное и необходимое, как сложившееся звено в системе русской жизни. В Париже доведено до автоматизма уважение к человеку, в том числе и к прислуге. Для русского человека видеть это уважение невыносимо оскорбительно. С осознанием собственного достоинства приходит ощущение безысходности, а причину этого зла видит он в своем господине. Ощущение безысходности, как и отсутствие веры, для русского человека трагично.

Главной проблемой в очерках становится проблема взаимного доверия. В связи с личной трагической ситуацией, общим с «разгулом вольтерианства», отступлением от Бога, для Н.С. Лескова эта проблема становится болевой точкой не только его личности, но и всего времени. Доверие предполагает отрицание лжи. Противопоставление лжи правде в социально-этических воззрениях Н.С. Лескова тождественно аксиологической антитезе добра и зла. В «Очерках» слово «взаимоверие» еще не употребляется<sup>46</sup>, но оно кажется точным и емким по отношению к центральной публицистической проблеме «Очерков». Здесь мы находим

---

<sup>46</sup> Проблема взаимного доверия как основа духовной гармонии между людьми будет осмыслена в «Очарованном страннике», «Запечатленном ангеле» и в др., в том числе публицистических произведениях 1880-х годов.

близкое по смыслу слово «взаимность»: «Slawianskiej wzajemnosci», «русская взаимность» [II, с. 480].

«Взаимоверие» трактуется Н.С. Лесковым шире, чем категория межличностных отношений, оно выступает проекцией евангельских заветов в социальную плоскость. По мысли Н.С. Лескова, на «взаимоверии» должно основываться истинное общественное согласие, и примеры воплощения этого идеала в реальной действительности писатель отыскивает в подлинных историях своих простолюдинов.

Отсутствие такового порождает состояние отчуждения, дисгармонии, действительность порождает черты абсурда, предстает в уродливо комическом виде. Этот комизм рождается из столкновения идеала с враждебной реальностью «комического времени» «русской розни», в «хрустальном зеркале» которой автор представляется комическим юродцем, вопиющим о «нигилизме». Известно высказывание Салтыкова-Щедрина о Н.С. Лескове и его «Парижских письмах»: «Одним словом, о чем бы он [Н.С. Лесков] ни начал говорить, можно смело заранее дать подписку, что в конце непременно будут нигилисты. Это у него какой-то кошмар: нигилисты не дают ему покоя, они его со свету сживают, даже за границей он не мог от них скрыться, и там они везде становились ему поперек дороги»<sup>47</sup>. Каким Н.С. Лесков был выставлен в «полемике» 1860-х годов говорилось в начале нашей статьи. Между тем сама концепция «комического времени» «русской розни», представленная в «Очерках», постановка болевых проблем времени говорит о личности самого писателя, вопреки попыткам выставить его шутком. Примечательно, что в книге А.А. Горелова приведен факт народного представления о «генерале Н.С. Лескове» из 1880-х годов. Писатель сравнивается с пророком Ильей, ветхозаветным борцом против нечестия и идолопоклонства, в народных верованиях получившим полномочия громовержца, воюющего с нечистой

---

<sup>47</sup> Салтыков-Щедрин М.Е. Литературная критика / М.Е. Салтыков-Щедрин. – М.: Современник, 1982. – С. 263.

силой. Параллели из 1880-х накладываются на автора Н.С. Лескова 1860-х годов.

Обратимся к концепции «комического времени» «русской розни», главными «героями» которого являются нигилисты. По способам художественного обобщения в «Очерках» можно выделить три типа образа нигилиста: сатанинский, безвредный и нигилист-идеалист. Данная типология отражала попытку самого Н.С. Лескова отделить «настоящих» нигилистов от «шалых шавок», «окричавших себя нигилистами». Стоит отметить, хотя каждому типу и присущ свой тип темперамента, мотивы, во всех типах Н.С. Лесковым подчеркивается характерно русская черта или деталь. Две русские барышни-нигилистки, занимающиеся темными делами, помечены «топографическими» эпитетами: «одна орловская», «с орловскою лукавинкой», другая – «тверская». В эмигранте Сахновском подчеркивается «чудаковатость» в его собственном отождествлении себя со Стефаном-первомучеником. В Ко-че – русская привычка не слушаться полиции даже тогда, когда ее требования справедливы и резонны. Нигилиствующего генерала «в летах» характеризует русское хлебосолье, он любит посудачить, порассуждать, побраниться, но гнев его в чисто русской традиции совершенно счастливый и веселый. В среде русской интеллигенции, к которой принадлежит и автор-рассказчик, сохраняется и поддерживается вера в Герцена как в истинно «русского человека», ожидание того, что «он при его уме рано или поздно принесет повинную родине. Так все русские бродяги и преступники делают, погуляют, пошालят, да вдруг ни с того ни с сего явятся к становому и бухнут ему в ноги»<sup>48</sup>. Здесь мы процитировали строки из «Исповеди» известного участника революционного движения Василия Кельсиева, но нет сомнения, что искренние убеждения подобного рода имела вся русская интеллигенция, к среде которой принадлежал и Н.С. Лесков.

---

<sup>48</sup> Кельсиев В.И. Исповедь. Литературное наследство / В.И. Кельсиев. – М.: Изд-во Акад. Наук СССР, 1941. – Т.41–42. – С. 412.

Для сатанинского типа нигилиста характерны мотивы разврата, мошенничества, бесстыдства, «концертанства», по определению автора. Характеризуя вышеупомянутых барышень, автор прибегает к ироническим намекам на связи с «Ламаншем», понятно, что речь идет о Лондоне, где проживал Герцен. А затем, развивая тему связей, разоблачает аферистку: «жила с одним «темным французом» и имела связи с кем попало». Связи с «темным французом» и с «кем попало» стоят в одном ряду со связями с Герценом. Образ Ко-ча предстает в ореоле скандалов и слухов. Причем он сам распускает слухи, что он тайный агент русского правительства. Ведущий мотив – мошенничество вкупе с воровством и развратом. В сюжете о Ко-че – в череде скандалов – выделены ситуации клеветы, доноительства и предательства. Бесовские сигналы и в его манере выставлять себя напоказ, создавать вокруг себя шумиху. Парадокс русской жизни в том, что такие типы легко входят в доверие, получают покровительство, материальные блага, благодаря своей оборотнической природе. Широкого обобщения Н.С. Лесков достигает через гоголевские реминисценции: «Ест в ресторане по-хлестаковски за счет датского короля» [II, с. 351]. Создавая образ еще одного «нетерпеливца» генерала-крепостника-нигилиста, автор предоставляет ему возможность самому выражать свои мысли и суждения, провоцирует его к высказыванию, с искренним интересом наблюдает за ним, фиксируя детали его речи, манеры, поведения. Его рассуждения выдают в нем человека поверхностного, сумбурного, откровенно глупого: «Извините меня, я, может быть, очень глуп, но я ничего не понимаю. Я сам об этом говорю и сам, о чем говорю, не понимаю» [II, с. 494]. Гиперболизм эмоциональных излияний генерала сопровождается комической жестикულიацией и неадекватным поведением: «Генерал сел по-кавалерийски верхом на стул и начал стучать об пол пятками» [II, с. 494]. Авторский комментарий строится на каламбурной игре слов: «Он человек вполне современный, т.е. со временем думает так, а со временем иначе» [II, с. 494]. Ложная

приятельская интонация автора сначала сменяется добродушной иронией, затем обретает черты злой сатирической иронии: черты генерала обрастают бесовскими деталями. «Никакими реактивами не удалось бы теперь разъединить в нем генерала от нигилиста, военного субординатора от яростного красного, замирающего от сладостной мысли, что в России, Бог даст, что-нибудь вспыхнет» [II, с. 497]. И когда этот «нетерпеливец» в подтверждение своих политических взглядов предъявляет фотографию Павла Ивановича Якушкина, о котором автор замечает: «Божья коровка, отпустившая свои обиды даже полицмейстеру Гемпелю»<sup>49</sup>, терпение кончается. У Н.А. Бердяева есть точное определение подобному типу нигилиста: «Русский нигилизм только и можно представить себе как движение юности, нигилизм в старости носит отталкивающий характер»<sup>50</sup>. Есть главный мотив, объединяющий «героев» подобного типа – это мотив игры: нет настоящего дела, есть притворство, бурлящая видимость для прикрытия пустоты либо истинного «темного» характера деятельности. Гиперболическая театральность данного типа характеризуется автором как «концертанство»: «Черт знает, как вспомнишь, как рано у нас начались эти концертанты» [II, с. 416].

Нигилизм для Н.С. Лескова не только идеология революционного насилия. Инвективы в адрес «нетерпеливцев» и «разрушителей» автор направляет и против людей власти, без раздумья готовых на эксперименты над русской жизнью. К нигилистам причислен и Петр I, сжимавший дубинку в своей «нигилистической руке». Нигилист потому, что совершал насильственно реформирование страны, реформирование, отделившее европеизированные культурные сословия от сохранившего старый уклад народа.

Сатанинскому типу нигилиста противопоставлены «безвредный» тип и тип нигилиста-идеалиста, человека честного и порядочного, но

---

<sup>49</sup> Известный современникам Н.С. Лескова анекдот о фольклористе П.Я. Якушкине, которого приняли за агитатора.

<sup>50</sup> Бердяев Н.А. Истоки и смысл русского коммунизма / Н.А. Бердяев. – М.: Наука, 1990. – С. 41.

находящегося во власти идеи-страсти. В основе «безвредного» типа лежит спутанность понятий, сумбур и нелепость. Сахновский – человек честный, но в силу своего характера убежден, что нужно «враждовать против всего устоявшегося, признанного и существующего» [II, с. 411]. Из его легкомысленных чудачеств можно составит ряд анекдотов. Для него характерна умеренность политического темперамента: революционер без революционных планов.

Автор берет под свою защиту и оправдывает «русского политического шпиона» Василия Кельсиева, которого прямо противопоставляет «безнатурным людям резонирующего нигилизма». Нигилист, способный осознать и признать свои заблуждения, интересен автору как истинный патриот и человек цельной натуры.

Таким образом, в нигилистах Н.С. Лесков, прежде всего, пытается разглядеть общечеловеческие лица, потому что видит среди них «чистейших и честнейших» людей.

Если в издании 1863 года, как утверждал сам Н.С. Лесков, содержится «наивное представление о нигилистах» («Я думал, что нигилисты действительно «базаровы», люди рабочие, трудящиеся и верные своей базаровской теории» [II, с. 507]), то в издании 1867 «ложное обаяние» сменяется резким разочарованием. Н.С. Лесков вынужден признать нигилизм как удручающий признак новой фазы развития общества и его последствия: разрушение национальной морали, национального уклада. Н.С. Лесков выделяет ряд характерных черт нигилизма, ставящих это явление вне системы общечеловеческих ценностей. Нигилизм – явление конфликтное, разрушительное для окружающего мира, само находящееся в состоянии дисгармонии: «...нигилистический катехезис известен во всех символах веры этих неверующих <...> они исповедуют фразистый произвол, не возмущаются ни возможностью согласовать свое будущее с прошедшим <...> покрывают принципом свой беспринципный разврат» [II, с. 507].

Наблюдение за лесковской интонацией позволяет выявить авторскую позицию неприятия не только всякого рода проявления крайностей общественно-литературной жизни, но и стремления избежать преждевременных крайностей собственных оценок, огульного неприятия. Н.С. Лесков отступает от законов жанра «физиологического очерка» в желании понять, проникнуть в суть явлений, выявить их истоки, уловить логику развития. Главным критерием для писателя становятся не социальные, а морально-этические оценки явления.

Для углубления авторской оценки и создания наибольшей объективности Н.С. Лесков находит оригинальное решение. Кризис национального сознания подается через взгляд со стороны, через призму межнациональных отношений и точку зрения представителей других национальностей: поляков, чехов, французов.

Отношения поляков и русских – вопрос непростой. Поляки, подверженные «властительным тенденциям» упорно выражают свое предвзятое отношение. Вокруг России и русских раздувается множество всяческих невероятных и всевозможных слухов и суждений, часто несправедливых. Н.С. Лесков тонко и иронично прослеживает возникновение, пути распространения и дальнейшую мутацию слухов. Как бусины, нанизываются каверзы поляков. Злорадные анекдоты поляка-сочинителя играют как на патриотических чувствах русских, которые наивно полагают, что революцию делать – это разговоры с г-ном Герценом разговаривать и что Герцен – вождь всякой революции, так и на «массовой глупости» русских. Веселый поляк сообщает, что в Лондоне будут скоро присягу принимать на верность народному царю, при этом он мастерски подыгрывает нелепой доверчивости и глупости нашего земляка. Н.С. Лесков исследует причины такого отношения поляков к русским. Но выясняется следующее: поляки глумятся там, где «либеральная Федора» уже над собой поглумилась.

Если в поляках подчеркнуто чувство народной гордости, то у русских констатируется полное отсутствие национальной гордости и, как следствие, национальное самоуничижение, измена национальным интересам, презрение к собственной стране. Для подтверждения позиции, автор цитирует печатные издания поляков, инвективы которых направлены против русских нигилистов: «русские прогрессивные люди – чепуха и ложь», «не знают самих себя и своей родины», «вся их образованность заключается в пяти прочитанных ими книгах безбожных писателей», «с ними образованным людям делать нечего», «их послушать страшно, ни в ушах их, ни в характере нет никакой подготовки к свободе, а все направлено к разбойническому своеволию» [II, с. 466].

Комментируя отзывы поляков о нигилистах как представителях русской нации, Н.С. Лесков выстраивает свою концепцию нигилизма в духе карнавальная поэтики балагана: «головорезный прогресс», «шутовство», «пустые головы, известные трусы», «изменники и воры, обкрадывающие поднесь и целость, спокойствие и доброе имя государства», «лжецы и плуты». [II, с. 467].

Но в общественном мнении поляки кичливы и тенденциозны, и автор прибегает к точке зрения и оценкам более уважаемых в общественном мнении чехов. Чехи – добродушный народ, совестливый порядочный, «истинные демократы», весьма расположены к русским. Мировоззренческая основа чехов – стремление к объединению, пониманию. С грустной иронией говорит автор о своих милых соотечественниках, не поддержавших идею «славянского клуба», но с презрением и насмешкой нарочито коверкавших имя своей страны – Рассея.

Н.С. Лесков использует рассказ о новогодней вечеринке, чтобы подчеркнуть общность народной культуры славян, взаимный интерес, объединяющую силу великорусской святочной песни. Рассказ становится

поводом для размышлений автора о русском космополитизме. Как очень жаркие патриоты, чехи не могут вообразить народа-космополита.

Напрочь отсутствуют элементарные понятия патриотизма, национальной чести и достоинства у одной молодой русской барышни «из благородных фамилий», заявившей чешке о «счастье быть порабощенной страной: вы уже с детства знаете два языка: чешский и немецкий» [II, с. 486]. Испытывая неловкость и стыд за эту русскую барышню, ужасаясь вместе с Чехами, но не удивляясь, автор подчеркивает общность со своим народом, в том числе и с этой барышней: «Наш край, друзья, дубровен: у нас дураков не орут и не сеют, а они сами роятся. Мы нынче космополиты, завтра патриоты, послезавтра нигилисты – куда ветер подует» [II, с. 486].

Личная трагедия Н.С. Лескова, его «катастрофа» и «бегство» из России связаны с именем Герцена, с легкой руки которого автор «Очерков» оказался, как принято на Руси, без вины виноватым. «Безумию злобы» в России «повистывал» из-за границы Герцен. И все-таки отношение Н.С. Лескова к Герцену было неоднозначным. Образ Герцена разграничен: Герцен – легендарная личность и Герцен-политик и общественный деятель. В вязи с мифологизацией образа Герцена звучит тема гуманизма и возникают связанные с ней библейские образы Гедеона, Рахили, цитируются письма самого Герцена об утрате им собственного ребенка. Однако в политическом мире, созданном усилиями этого человека, звучат другие интонации: «легкомысленные порывы», «великие злоумышления», «бесплодная погибель людей», «партия беспорядка». Обнаруживается «нигилистическое понимание» – принимать только то, что выгодно «данному направлению»: «Выходило, что можно быть дураком, но умником в известном направлении, лгуном и предателем, но честным по отношению к направлению» [II, с. 516].

Не имея фактов личных встреч с Герценом, Н.С. Лесков обставляет его образ слухами, мнениями, свидетельствами людей, лично

встречавшихся с ним, и тех, кто прикрывался деятельностью от его имени. Одним из эффективнейших средств убеждения читателя у Н.С. Лескова становится анекдот. Авторский аргумент может выглядеть тенденциозно, иное дело анекдот, который при всей невероятности доказывает свою максимальную правоту и выступает как эффективное средство убеждения, ведь читатель остается один на один с анекдотом. Мы находим целый каскад анекдотов: анекдоты поляка-сочинителя, анекдот о Якушкине, анекдот о приеме у Герцена, анекдот о присяге новому «царю» Герцену и др. Н.С. Лесков обращается к анекдоту, когда авторская точка зрения вступает в противоречие с устоявшимся мнением.

Постепенно ложная положительная оценка Герцена-человека развеивается. Апеллируя к таким понятиям, как долг, честь, любовь к России, автор показывает несостоятельность Герцена как человека и как политика: «Герцен вовсе не революционер, а революционер-фельетонист, которому очень мало заботы о самом деле и еще меньше заботы о правде дела» [Ш, с. 520]. Образ становится отмеченным бесовскими знаками: оборотнической природой, предательством интересов России, мотивами «концертанства» и его вариантами: игрок, шутник, фельетонист.

Н.С. Лесков касается вопроса о механизмах социального поведения и выражает убеждение в том, что они определяются, в конечном итоге, коллективным духовным опытом, качество которого способно влиять на течение общественных процессов. Таким образом, проясняется авторский замысел. В «Очерках» представлена картина-обозрение русской жизни, транслирующая авторское переживание разъятого, разорванного мира «русской розни» в проекции субъективности автора и в проекции национального сознания представителей других национальностей, открыто демонстрирующих свое единство в стремлении к независимости и гордости за свою национальную принадлежность. Субъективное авторское «Я», включенное в коллективную родовую память, оказывается важнейшим критерием художественной оценки явлений русской жизни.

Очерки «Русское общество в Париже» являет яркий пример литературного таланта Н.С. Лескова, демонстрирует субъективные методы анализа российской действительности, что противоречило методам классической школы очерка. Но сегодня можно утверждать, что лесковская субъективность выдержала испытание временем: настолько совершенны и актуальны оценки, данные Н.С. Лесковым, что ложатся на современную нам действительность.

### **1.3. Фольклорно-мифологическое и документальное в повести «Овцебык»**

Специфика функционирования жанровой системы Н.С. Лескова проявляется в синтезе различных жанровых моделей, с чем связано доминантное свойство художественного метода писателя. Жанровая система соотносится с определенной амплитудой колебания между собственно-художественными и публицистическими формами, то есть между авторской направленностью на достоверность или на вымысел. Выше уже было отмечено, что заглавие повести «Овцебык» ориентирует на мифологическую составляющую авторского анализа, тогда как подзаголовок указывает на уникальность формы: установку на устное повествование, рассказ очевидца и рассказ-воспоминание о пережитых событиях. Фольклорно-мифологическое работает в структуре образа главного героя повести Богословского Василия Петровича, получившего странное прозвище Овцебык. Тогда как документально-меморативный пласт повести принадлежит хронологу повествователя и определяется авторской установкой на достоверность. Каким образом происходит взаимодействие документальной и художественной систем в повествовательном дискурсе, как жанровый синкретизм работает на проблематику повести и проясняет смыслы авторской концепции характера – об этом пойдет речь в данном параграфе.

Мифологическое в повести находит различные уровни и модели воплощения. Внешний, текстовый уровень предполагает, что Н.С. Лесков работает с архетипической моделью человека-чудовища, на которую ориентирует заглавие повести; с литературным мифом о Квазимодо и опирается на современный миф, основанный на слухах и разговорах о легендарном фольклористе П.И. Якушкине. Ассоциативный фон произведения, который включает в себя не только художественное и документальное, но и внетекстовую сферу, как всегда у Н.С. Лескова, гораздо шире. Обратимся к анализу повести.

Известно, что прототипом центральной фигуры повести стала яркая личность фольклориста Павла Ивановича Якушкина, земляка Н.С. Лескова, – натура удивительная, до конца не понятая современниками. В литературном образе Василия Богословского нашли отражение черты внешности, характера и взглядов Якушкина. Это и «неповиновенные вихры», и «поношенный простонародный костюм, и мужиковатость манер, и слабость к рюмке, и весьма своеобразное отрицание частной собственности». Так, в авторской характеристике Василия Богословского писатель использует анекдотическую ситуацию решения героем материальных проблем: «Когда у Василия Петровича не было сапогов, то есть если сапоги его, как он выражается, «совсем разевали рот», то он шёл ко мне или к вам, без всякой церемонии брал ваши запасные сапоги, а свои ошмётки оставлял вам на память. Дома ли вы или нет, Василию Петровичу было всё равно: он располагался у вас по-домашнему, брал, что ему нужно, всегда в возможно малом количестве, и иногда при встрече говорил, что он взял у вас табаку, или чаю, или сапоги, а чаще случалось, что и ничего не говорил о таких мелочах»<sup>51</sup>. Этот эпизод будет вариативно отработан в документально-художественном тексте «Товарищеских воспоминаний»: однажды Павел Иванович пришёл к Н.С. Лескову, когда того не было дома, переобулся в

---

<sup>51</sup> Лесков Н.С. Собр. соч.: в 11 т. – Т. 1 / Н.С. Лесков. – М.: ГИХЛ, 1956. – С. 32. Далее текст цитируется по этому же изданию с указанием тома римской цифрой, страницы – арабской.

новые венские ботинки хозяина, оставив взамен пару «самых невозможных отпток» и записку, где предлагал Н.С. Лескову получить за ботинки семь рублей от Некрасова (с которым Николай Семёнович даже знаком не был). В поведении Василия Петровича нетрудно заметить модель анекдотического героя в традиции типичной фольклорной новеллистики, нарочито представляющей неосведомлённость персонажей в самых простых вещах.

Во внешнем облике героя Н.С. Лесков обращает внимание исключительно на самые экстравагантные и нелепые детали. «Оригинальность» в «странной уродливости» черепа и причёске: «густые косицы лежали свёрнутыми валиками на его висках, а на висках загибались, напоминая собою рога» [I, с. 31] – отсюда «странная» кличка героя, сопровождаемая эпиграфом – выдержкой из пособия по зоологии Юлиана Симашки, – Овцебык. Выведенная в заголовок зооморфная ипостась героя соотносит его с типическим представлением о нигилизме начала 1860-х годов. Призрак нигилизма в начале рассказа мог быть вызван и датой, поставленной под рассказом («Париж. 28-го ноября 1862 года»). Дата, поставленная под рассказом и впервые появившаяся в журнальном тексте, сохранилась в собрании сочинений 1890 года, хотя под другими вещами в этом издании дат нет. Очевидно, Н.С. Лесков придавал ей особое значение. Возможно, что за этим скрывался намёк на пережитую Н.С. Лесковым историю в связи с его статьёй о пожарах, послужившей главной причиной его отъезда за границу и его глубоких эмоционально-психологических переживаний.

Но для современников Н.С. Лескова очевидной была и комическая сторона «призрака нигилизма», связанная с ещё прижизненным якушкинским мифом. Н.С. Лесков неоднократно упоминал в своих произведениях историю нелепого и возмутительного ареста Якушкина во Пскове из-за «подозрительного» мужицкого костюма. Эта история имела широкий резонанс в периодической печати и создала Якушкину

всероссийскую известность. Известна была современникам и история о том, как Якушкина отправили в ссылку, а в Париже продавались фотографии Якушкина с подписью «Pougatcheff». Нигилиствующие эмигранты связывали эту фотографию с тем, что в России «скоро вспыхнет!»<sup>52</sup>. Имеет место своеобразная игра с ложной идентификацией. Комментируя эту абсурдную анекдотическую ситуацию, Н.С. Лесков подчёркивал: «Это Якушкин: это самый безвредный человек на свете, это «Божья коровка», отпустившая свои обиды даже полицмейстеру Гемпелю. Короче, это Павел Иванович Якушкин»<sup>53</sup>. Через два десятилетия в «Товарищеских воспоминаниях» Павел Иванович Якушкин, с натуры которого во многом «списан» Овцебык, получит трогательную характеристику: «Божий человек». Очевидно совпадение взглядов Н.С. Лескова на Павла Ивановича Якушкина 1862 и 1881 года.

Зачем же Н.С. Лескову понадобился этот намёк на нигилизм, эта зооморфная ипостась героя его повести? Концепция нигилизма, представленная Н.С. Лесковым в очерках «Русское общество в Париже», определяется не неприятием революционно-демократических идей «шестидесятников», то есть в узком смысле, а «отторжением от любой крайности в идеях и действиях, нелюбовью к бесплодным мыслям, не укоренённым в русской почве и способным губительно повлиять на развитие русской жизни»<sup>54</sup>. Тогда как зооморфная ипостась героя – это знак отпадения от христианского мира, проявление крайности в самой натуре русского человека.

Вернёмся к описанию внешности героя. Писатель снимает комический контекст, вводя характерные детали «крепкого» русского человека, «сильного и здорового», «коренастого и широкоплечего», что называется, «плохо скроенного да крепко сшитого». В глазах – здоровый

---

<sup>52</sup> Лесков Н.С. Очерки «Русское общество в Париже» / Н.С. Лесков // Соч.: в 6 т. – М.: А О Экран, 1993. – Т. 2. – С. 498.

<sup>53</sup> Там же.

<sup>54</sup> Ранчин А.М. Примечания к изданию / А.М. Ранчин // Н.С. Лесков / Соч.: в 6 т. – М.: А О Экран, 1993. – Т. 2. – С. 546.

ум, воля и решительность, выражение «глубокое, грустное», глаза «смеются самым добрым смехом, каким русский человек потешается над самим собою» [I, с. 31]. Василий Петрович принадлежит к русской породе людей. Один из участников революционного движения, Василий Кельсиев, анализируя трагические ошибки прошлого, заметил: «Русский человек тем не похож на всех других, что он правды ищет»<sup>55</sup>. Сам Н.С. Лесков в повести «Овцебык» признаётся, что на своём тернистом пути «пережил так много: верил в Бога, отвергал Его и паки находил Его; любил мою родину и распинался с нею, и был с распинающими её!» [I, с. 65].

Неуёмное стремление к обретению истины передано Н.С. Лесковым многим своим героям. Несомненно, эта грань природы самого писателя воплощена в образе Василия Петровича Богословского. Так определилась основная поэтическая идея повести «Овцебык» – поиск истины. Опираясь на молву, стихийно порождающую миф о П.И. Якушкине, и современный Н.С. Лескову миф о нигилизме, Н.С. Лесков вводит элемент автобиографический, сигнализирующий о документальности повествования. Так художественная система повести начинает балансировать между вымыслом и документом.

Первоначальную суть образа Василия Петровича Богословского в сюжете повести определил Челновский: «Новый Диоген! – всё людей евангельских ищет» [I, с. 38]. Диоген, живущий в бочке и ходивший днём с зажженным фонарём, как и Сократ, «праздношатающийся, со странной и даже отвратительной сатиropодобной наружностью, шарлатан, который терял время в разговорах. Современники мудреца видели досадительные неудобства в сожительстве с таким человеком и решили его сбить с рук, и сбыви...» [XI, с. 89]. Философская грань природы проявляется и в расположенности к уединению, созерцательности: «...свернёт книгу, положит ее под голову да смотрит в небо» [I, с. 45].

---

<sup>55</sup> Кельсиев В.И. Исповедь. Литературное наследство / В.И. Кельсиев. – М.: Изд-во Акад. Наук СССР, 1941. – Т. 41–42. – С. 225.

Любовь к «логовищам» и кладбищам, чудаковатость быстро окружили имя героя молвой, слухами, шаржированными меткими прозвищами: «Овцебык», «жилец могил», «упырь», «шут», «отставной комендант». И хотя судьба уготовила ему поповскую ризу, что явлено в символике его имени – Василий Петрович Богословский, но натура дала другое обличие – «зверя». Герой получает странную рекомендацию: «зверя покажу». Начало повести сопровождается эпитафией: «Овцебык питается травой, а при недостатке ее может есть лишай» [I, с. 31]. Автор подчеркивает, что Овцебык – явление редкое: «... и не подозревал вовсе существование такого странного зверя в пределах нашей черноземной полосы, изобилующей хлебом, нищими и ворами» [I, с. 34]. Натура его странна, таинственна, непонятна, а зооморфное начало отражает ее мистические стороны.

Древней мифологии известен такой симбиоз быка и человека – чудовища, рождённого от женщины. Минотавр – человек с головой быка, помещенный в лабиринт, является символом свирепых страстей человеческой природы, поэтому бык символизирует животную природу человека. Овца же является христианским символом паствы, легко заблуждающейся. Овечья шкура в славянском мире – символ дождевых облаков. Для Овцебыка стихия грозы – родная его стихия. Своеобразной кульминацией в развитии мифического начала в образе героя, его «избыточной чрезмерности», является эпизод грозы над монастырским озером. Эпицентром эпизода становится следующая картина: на фоне черного неба и черного озера одиноко полыхающая сосна и в свете огня стоящий перед сосной Овцебык, противопоставленный христианскому миру. Но, казалось бы, высокая символика этого эпизода, как и цитируемые героем строки из пушкинской «Полтавы», вызывает иную реакцию повествователя: «Чудачества Василия Петровича давно перестали и меня удивлять, но в этот раз мне было нестерпимо жаль моего

страдающего приятеля... Стоя рыцарем печального образа перед горящею сосною, он мне казался шутом» [I, с. 74].

Гроза в природе, вызывающая естественное чувство страха у всего христианского мира перед силами небесными, не разрешилась дождем. Так и Овцебык в своей аномалии «чрезмерности» подвергнут травестированию, комическому снижению его романтической патетики. Мифологическая заданность героя начинает проявлять свои амбивалентные свойства: низкое – высокое, трагическое – комическое.

Сквозным фольклорно-мифологическим мотивом дороги как поиска истины определяется стержневое содержание образа: герой обнаруживает способность к самопожертвованию, обостренное чувство справедливости, стремление защитить беззащитных. С мотивом дороги связан фольклорный образ народного заступника, искателя народной правды: Василий Богословский – «агитатор искренний и бесстрашный». И хотя Василий Петрович черпает чувство вдохновения не в религиозном усилии, его страстное желание правды, решимость постоять за народ, аскетизм, доходящий до наивной беззаботливости о себе, «доброта органическая»: «Меня ведь обидеть нельзя, – признается герой» [I. с. 36], вносят новые смыслы. Теперь Василия Петровича отличает от других не внешнее выпадение, его зооморфная ипостась, а внутреннее, живущее в глубинах его незлобивости, «смелого и самоотверженного великодушия», той боли, которую он несет в себе за человека униженного и обездоленного. Неожиданно «странности» натуры Овцебыка получают знаки высокой святости. Неуживчивый, неудобный, не укладывающийся в общепринятые рамки, блажной – и в этом божественный промысел, высшее оправдание, недоступное практическому «здравому смыслу». Неуживчивый герой, который многим не нравится только потому, что старался сохранять в себе человека и искал того же в других.

Не это ли черты самого Н.С. Лескова 1860-х годов, пытавшегося осознать драматические события весны 1862 года (печально известная

статья «О пожарах», скорый отъезд из России в Париж, где и был написан «Овцебык») (прим. И. П.). Необходимо отметить, что Н.С. Лесков наделяет Василия Богословского и своими здравыми размышлениями о народе: не идеализирует мужика, а видит «дурь» в народе. Его герой говорит и об известном «сочинительстве» о народе (созвучные мысли Н.С. Лесков публицистически высказывает в очерках «Русское общество в Париже»<sup>56</sup>): «О, горе сим мытарям и фарисеям!.. Болты болтают, а сами ничего не знают... Таким разве поверят! Душу свою клади, да так, чтобы видели, какая у тебя душа, а не побрехеньками забавляй» [I, с. 53].

Обращает на себя внимание необычная речь героя, его манера высказываться, часто непонятная, даже шокирующая слушателей. Но чтобы понять своего героя, Н.С. Лесков предоставляет ему возможность самовыразиться в слове: «Людие мой, людие мои! Что бы я не сотворил вам?.. Людие мой, людие мои! Что бы я вам не отдал?» [I, с. 53] Его возглас из «глубины веков», слово его восходит к церковнославянскому языку XII века, несет в себе коллективную память народа в ее самых острых, болевых точках истории. Звательный падеж «людие» нашел отражение в библейских текстах, это явное свидетельство того, что речь героя имеет глубокие корни русской речи и отражает мифологический тип сознания. В характеристике его манеры высказываться по поводу «болевых точек времени» может быть уместна и аналогия с библейским обращением «Отче наш!», когда руки простираются к небесам. В лесковском тексте жест героя обращен к людям: «Василий Петрович поднялся во весь рост, и протянув руки ко мне и к Челновскому» [I, с. 53]. Жест его несет в себе внутреннюю готовность и решительность и указывает на несомненную близость героя, именно по силе страсти и страдания за людей к древнему мифу об Иисусе Христе и о Прометее, принесшим себя в жертву во имя людей.

---

<sup>56</sup> Лесков Н.С. Русское общество в Париже / Н.С. Лесков // Соч.: в 6 т. – М.: Экран, 1993. – Т. 2. – С. 361–362.

«Смутные дни настают, смутные. Часу медлить нельзя, а то придут лжепророки, и я голос их слышу проклятый и ненавистный. Во имя народа будут уловлять и губить вас. Не смущайтесь силе зовущими, и если силы воловией в хребтах своих не чувствуете, ярма на себя не вкладывайте... Но прошу вас, заповедь одну мою братскую соблюдайте: не брешите вы никогда на ветер! Эй, право, вред в этом великий есть! Эй, вред! а нам, вот таким Овцебыкам, мало. На нас кара небесная падёт, коли этим удовольствуемся: «Мы свои своим, и свои нас познают»» [I, с. 53].

Это речь человека, фанатично и экстатически преданного своей идее. Его слово страстно и одержимо, выстрадано в глубинах его сознания. О значимости своего слова говорит сам Овцебык: «Представь, молчу-молчу, и вдруг мне приходит охота говорить» [I, с. 49].

Речь его сопровождается выразительными психологическими деталями, подчеркивающими внутреннюю напряженность, глубину и искренность переживаний: «Это было тяжелое молчание». «И он крепко ударил себя кулаком в грудь, и тяжело опустился в кресло». «Все замолчали» [I, с. 53]. Своей речью Василий Богословский производит сильнейшее воздействие на слушателей: подобное воздействие производит слово драматическое. На лексическом и на синтаксическом уровне проявляется смешение стилей: от старославянизмов и библейской фразеологии до разговорных элементов крестьянского быта и стилистической несочетаемости; от ораторского синтаксиса, включающего ритмическое оформление, до парцелляции. Разрозненные элементы объединены жанром высокой проповеди, в своей основе этот жанр драматический.

Герой словно пропустил Евангелие через себя, наполнил и одухотворил своим сильным и страстным, драматическим, словом, вдохнул в него свое сознание, свое содержание, оформил своей речью. Перед нами живой человек, который взял за основу модель проповеди и теперь желает вещать, желает, чтобы его слышали как миссию, духовного

спасителя. Настойчивые требования творчества природы проявляются в проповедничестве идеи, но что из этого получается, красноречиво говорит ироничное высказывание Челновского: «Проповедничество нас заело! охота смертная, а участь горькая!» [I, с. 37].

Испытывая любовь к людям, проповедь свою Богословский наполняет гневом и ненавистью. Мотив пути как поиска истины трансформируется в мотив неприкаянности, метаний, отсутствия душевного равновесия. Сюжетные детали изобилуют нестыковками, отражающими крайнюю противоречивость природы. Отказался от «духовной карьеры», а свою «пропаганду» понес к монахам, пытался «просветить» старообрядцев. Рабочие, которые не привыкли терять время впустую и которым непонятно, о чем он толкует, бросаясь горошинами, посмеиваются над ним. Проповедь его оборачивается пустыми «побрехеньками», а проповедничество – курьезом, порождает анекдотические ситуации. Послушник Невструев, который в молодости «слыл за непобедимого силача и всегда собирался на войну за освобождение крестьян, с тем, чтобы всех их «под себя подбить»» [I, с. 59], сделавшись поверенным Богословского, открыл начальству «коего духа» Овцебык.

Почерпнув свои идеи в христианстве, глубиной души и сознания ушедший в истоки народной жизни, Овцебык увлекся Платоном. Любопытны «очеркнутые ногтем» места в Платоновой книге, указывающие на поиски равновесия в этом мире и идеи власти сильнейшего. Обращает на себя внимание следующая цитата: «Бог есть мера всех вещей, и мера совершеннейшая. Чтобы уподобиться богу, надо быть умеренным во всем, даже в желаниях» [I, с. 94]. И здесь же написанное рукой Овцебыка: «Васька глупец! Зачем ты не поп? Зачем ты обрезал крылья у слова своего? Не в ризе учитель – народу шут, себе поношение, идее – пагубник. Я тать, и что дальше пойду, то больше сворую» [I, с. 94].

Н.С. Лесков не делает попыток объяснить героя. Читатель может только предполагать о причинах, приведших героя к трагедии. Надписи в Платоновой книге, как и «очерченные ногтем» места, свидетельствуют о работе его сознания. Василий Богословский взял слово Божье, которое должно быть вне земного закона и вне всякого сомнения, окунул его в жизнь, наполнил своим содержанием. Хотел уподобиться Богу? Зачем русскому человеку Платон, если есть Евангелие? «Обрезал крылья» – то есть лишил слово пути к небу. Кто пытается поместить Бога в своем сознании, тот и погибнет, ибо Бог мыслится вне сознания. А герой, с его собственных слов, «писание начал толковать на свой салтык, по-дурацки» [I, с. 92].

Идеи платонизма «червем проточили его христианскую душу»<sup>57</sup>. Попытки воплотить утопические идеи в коренных слоях русской жизни обречены на полный провал. Провал терпит созданный героем миф, конгломерат из мифологических моделей Платона и Евангелия, центром которого является его собственная гордыня, заточившая натуру в «лабиринте». Справедливо считает исследовательница М.И. Маслова, ставящая знак равенства между утопическим характером и демоническим. Сама по себе идея о земной справедливости уже демонична (равно как и утопична), ибо во главу угла ставит человека и его человеческое, а не божественное.

Несомненно, что Овцебык – это тип социального мечтателя, устремляющий свою фантазию на преобразование действительности, которое по своим нормам не соответствует этике христианского миропорядка. Воодушевляющий радикализм, по мысли писателя, неминуемо обрекает такого героя на разочарование и гибель.

Словесные формы, в которые Богословский облачает свою идею, ассоциативны, это аналогии и символы фольклорного мира, которые в повести подвергнуты травестированию. «Сезам, Сезам, кто знает, чем

---

<sup>57</sup> Маслова М.И. Любовь созидаящая и любовь разрушающая в ранних произведениях Н.С. Лескова / М.И. Маслова // Русская литература. – 2002. – № 4. – С. 148–157.

Сезам отпереть, – вот кто нужен!» [I, с. 76]. «Сезам» – заморский сказочный символ тайны, истины народной. Но идея справедливости народного возмездия получает в интерпретации героя форму раешного спектакля: «Возьмет горсть гороху... «Вот это, говорит, самый набольший – король; а это поменьше – его министры с князьями... баре, да купцы, сея». Да как этими гречкосеями-то во всех принцев и в попов толстопузых шарахнет: все и сравняется. Куча станет. Ну, ребята, известно, смеются. Покажи, просят, опять эту комедию» [I, с. 88]. Молва разнесла слух, что Овцебык из «комедиантов». Так христианский мир травестирует образ Овцебыка и его «смешную» идею. Но этим трагедия героя не исчерпывается.

Ещё один мифологический мотив вводит Н.С. Лесков. Мотив, восходящий к мифу о Квазимодо, человеке-чудовище, символизирующему безответную любовную страсть к красавице. Тайная, сокрытая от чужих глаз, внутренняя история любви к настоящей русской красавице, жене Свиридова, Настасье Петровне, драматична. И только ли здесь дело в «странной» внешности Овцебыка? Одинокий, гонимый собственной натурой, пребывающий в экстатической страсти идеи, Овцебык единожды испытал очарование женской красоты, о чем мы можем догадаться по носовому платку, окропленному его собственной кровью и бережно хранимому в сундучке, платочек дала герою хозяйка, Настасья Петровна. Об этом намекают и его хождения «в караул до осени» к хозяйскому дому. Очевидно, что Овцебык поражен безответной любовью, глубоко скрываемой ото всех. Не эта ли чувственная сторона его натуры, именно любовная страсть, усугубляет его невероятную ненависть к Свиридову, крепкому хозяйственнику, мужу красавицы?

«... Вижу я нечто дивное: вижу, что он, сей Александр Иванов, мне во всём на дороге стоял, прежде чем я узнал его... Сей вот самый христианин нашему нраву под стать, и он всех и победит и донде-же? придут отложенная ему... С моими мыслями нам вдвоем на одном свете

жить не приходится. Я уступлю ему дорогу, ибо он излюбленный их. Он хоть для кого-нибудь на потребу сдастся, а моё, вижу, все ни к черту не годится. Недаром вы каким-то звериным именем назвали. Никто меня не признает своим, и я сам ни в ком своего не признал» [I, с. 86].

Овцебык бежит от своей страсти, но противостоять ей не может. Чувственная страсть приходит в столкновение с идеалистическим мировоззрением. Травестированию подвергаются не только идеи героя, но и его влюбленность: он искал «мужей, которых бы страсти не делали рабами», а между тем сам оказался рабом своих страстей. В стремлении сохранить свою цельность Василий Богословский разрывает с миром людей, устремляется в свою демоническую звериную сущность. Герой стал жертвой своей натуры, заблудился в сетях лабиринта, как Минотавр, увязший в нем. Достичь центра могут лишь достойные, обладающие необходимым знанием. Те же, кто рискнет вступить в него, не имея этого знания, пропадет в лабиринте. Лабиринт символизирует мистерию жизни и смерти. И только лишь любовь, «нить Ариадны», способна помочь сильному и смелому выйти из него. Обнаруженные фольклорно-мифологические пласты выводят неожиданную, «странную» для окружающих смерть героя в бытийную сферу, поднимают до онтологических смыслов устремленность героя к «драматически острому» ощущению бытия, приближают повествование к жанру притчи.

Наряду с фольклорно-мифологическим, в повести реализуется важная особенность поэтики Н.С. Лескова – установка на достоверность. А.А. Кретьева отмечает, что в повести много личных, дорогих Н.С. Лескову воспоминаний, что дало сыну писателя назвать ее «беллетристически-биографической вещью»<sup>58</sup>. А.В. Лужановский сделал справедливый вывод о том, что «внешняя достоверность оказывается глубоко содержательной»: «Н.С. Лесков не просто записчик. Его метод – исследование <...> и чем документальнее обставлена запись, тем

---

<sup>58</sup> Кретьева А.А. История открытия Н.С. Лесковым характера «праведника» / А.А. Кретьева // Литература. – 2000. – № 38. – С. 8–11.

достовернее кажется анализ читателю, тем сильнее его эстетическое воздействие»<sup>59</sup>. «Художество» и факт оказываются связанными именно с мемуарным началом, с воспоминаниями, с памятью. Память коллективная, историческая сопрягает в себе и различные времена: современность и мифологическое пространство повести. Меморат обеспечивает пограничное вхождение в повесть христианского мира как факта самой жизни. Но особенность этого факта в том, что он обрастает мифом, обволакивается им и только тогда, в свою очередь, обеспечивает вхождение главного героя в онтологическую ситуацию. Рассмотрим механизмы и приемы взаимодействия факта и вымысла в художественном произведении.

Дорогие самому писателю воспоминания детства, юности, воспоминания о покойной бабушке, об университетских годах, близких ему людях пробуждаются от посещения святых мест и вызывают неодолимое желание «произвести поверку – всему поверку – себе и всему, что меня окружало в те дни, когда мне были новы все впечатления бытия» [I, с. 65]. В авторском слове возникает потребность соотнести годы «скитаний» в поисках истины, терзаний и мучений ради «искания истины христовой» [X, с. 412].

Н.С. Лесков часто «вводил в свои мемуарные очерки самого себя в качестве действующего лица»<sup>60</sup>: авторское «Я» обеспечивало свободу повествования. В повести «Овцебык» образ рассказчика-повествователя, наделённый полномочиями авторского «Я», позволяет гармонично ввести в структуру художественного повествования документальный элемент, развить его до необходимой составляющей художественного произведения. Таким образом, жизненный факт, прошедший через творческий вымысел мемуарной, очерковой прозы, включается Н.С. Лесковым в структуру собственно художественную.

---

<sup>59</sup> Лужановский А.В. Документальность повествования – жанровый признак рассказов Н.С. Лескова / А.В. Лужановский // Русская литература. – 1980. – № 4 – С. 150.

<sup>60</sup> Леонова Б.С. Жанр мемуарного очерка в творчестве Н.С. Лескова 1880-х годов / Б.С. Леонова. – Орёл: Орлик, 2005. – С. 35.

Однако характер факта в художественном произведении, как и его функция, специфичен. Такая достоверность усиливает обаяние истории, создаёт впечатление подлинности, непринужденную атмосферу доверительной беседы между автором и читателем и имеет характер эмоционально окрашенного лирического отступления, художественно воплощает феномен творческого сознания Н.С. Лескова – память, объединяющую правду жизни и правду «художества». Звучит ностальгическая грусть по ушедшим временам, что свидетельствует о наличии в произведении Н.С. Лескова «собственно лирического топоса»<sup>61</sup>.

В произведении художественное и достоверное оказываются сопряжены в идейно-тематических параллелях, аналогиях мотивов и композиционных приёмов. Особенно важную роль в отборе жизненного факта играют ассоциативные связи. Примечательно, что лирические отступления возникают в повествовании именно после того, как Василий Богословский исчезает, произнеся свою «пламенную проповедь». Следующая встреча рассказчика-повествователя и Овцебыка произойдёт в монастыре. Встреча неожиданная, потому что в структуре сюжета указаны детали «бегства» Василия Богословского от уготовленного ему самой судьбой служения Богу в отрицании монашеского служения.

Воспоминания Н.С. Лескова – ретроспектива прошедшего, включенного активной ролью автора в механизм творческого феномена памяти, обращенного к ее истокам, – воспроизводят хронологическое содержание христианского фольклоризованного мира: поездки «по пустыням», сцены религиозных праздников, впечатления от монастырского быта. Открывает воспоминания литературный портрет «набожной» бабушки писателя, «матери Александры». Даются портреты-зарисовки старцев, игуменов, монастырских послушников. Поэтический пафос народной жизни воспроизводится через колорит кулачных боев,

---

<sup>61</sup> Определение дано П.Г. Жируновым. См.: Жирунов П.Г. Н.В. Гоголь и Н.С. Лесков: влияние или традиция. К постановке проблемы. / П.Г. Жирунов // Уч. зап. Орлов. гос. университета: Лесковский сб. – 2007: материалы междунар. науч. конф. – Орел, сентябрь 2006. – С. 205.

рыбной ловли, удалых монастырских песен, которые распевает маленький богомolec «барчук Миколаша»: «Как шел по пути молодой монах, А навстречу ему сам Иисус Христос» [I, с. 57–58]. Хронотоп христианского мира предстает в подробностях быта, уклада монастырской жизни, в его материализованных деталях: иконы, деревянные кровати, рукодельные вещицы, статуэтка святого, духовные песни о жизни Христа. В описании жизни старцев используется «медленно текущее» время: «пока развели огонь», «вскипятили котелок» – «уж и полночь». «Сказки, были, небылицы» – «так и ночь проходила» [I, с. 69]. В повествовании имеет место сцепление времен: современности – прошлого – и глубокой старины – и система персонажей, «носителей» временных отрезков. Рассказчик-повествователь, вспоминая о детских годах. Старец Игнатий, принимавший когда-то в своей келье Александра I, вечно забывающий, что Александр I уже не царствует. Добродушный кучер Илья Васильевич, рассказывающий о том, как он возил в Орле императора Александра Павловича. Авторская память оживляет лица, подробности уклада, детали быта и событий, давно минувших, – столько в них живой атмосферы старины, аромата времени: «Руси дух пахнет!» [I, с. 69].

Документально-меморативное расширяется, вовлекая мифологическое время, художественно воплощенное в легендах, «былях-небылицах» о странниках и разбойниках. Н.С. Лесков говорит о «теплой животворящей вере во многое, во что так сладко и уповательно верилось» [I, с. 68]. «Добродушный старичок Илья Васильевич» [I, с. 55] напоминает мельника дедушку Илью в рассказе «Пугало» (1885), где Н.С. Лесков спустя более двадцати лет после создания «Овцебыка» напишет: «Лесные родники осиротели бы, если бы от них были отрешены гении, приставленные к ним народной фантазией»<sup>62</sup>. Легенды, апокрифы, рассказы странников о походах «на богомолье к Николаю-угоднику амченскому», то есть «мценскому» [I, с. 60] – от города Мценска, где есть

---

<sup>62</sup> Н.С. Лесков Н.С. Собр. соч.: в 12 т. / Н.С. Лесков. – М.: Правда, 1989. Т. 7. – С. 185–186.

резная икона св. Николая», – всё это «нестерпимо интересно» [I, с. 61] Н.С. Лескову. Именно к этой иконе пойдут на поклон русские мастера в «Левше» (1881), приступая к своему подвигу «безотдышной работы». Главный рассказчик – пожилой послушник Тимофей Невструев, исходивший, «кажется, всю Русь, был даже в Палестине, в Греции», слыл за «непобедимого силача и всегда собирался на войну за освобождение христиан» [I, с. 59], предшественник Ивана Флягина – богатыря-черноризца с его последним желанием «помереть за народ».

Так и Овцебык, Василий Богословский, с его идеей-страстью найти того, кто «Сезам отпереть сможет». Мотив пути, исканий правды близок всей русской жизни, сопрягает всю художественную систему повести: и художественную, и меморативную. Примечательно, что чуть ранее, первым героем Н.С. Лескова стал сельский священник – отец Илиодор из рассказа «Погасшее дело» (1862) (впоследствии «Засуха»). В нём воплощены некоторые черты деда писателя, Дмитрия Лескова. В характере героя много предвещает центральную фигуру «Соборян» – Савелия Туберозова, бесстрашного проповедника слова Божия. Дневник Савелия – знаменитая «Демикотоновая книга» – открывается датой 4 февраля 1831 года – день рождения Н.С. Лескова: так писатель биографически «включается» в заветный текст дневника своего героя, являя свою родственную и духовную сопричастность «мятежному протопопу». К этому же времени относятся «Автобиографические заметки» [XI, с. 7], где не без гордости Н.С. Лесков говорит о том, что собственное «родословие» писатель повёл именно со священнических корней. Знаменательно и то, что его первым печатным произведением явилась публицистическая статья о распространении Евангелия на русском языке «О продаже в Киеве Евангелия» (1860). С тех пор о «важности Евангелия» [XI, с. 233], в котором «есть всё, – даже то, чего

нет»<sup>63</sup>, Н.С. Лесков размышлял, говорил и писал уже постоянно – до последних дней своих, ибо, по его убеждению, в Евангелии сокрыт «глубочайший смысл жизни» [XI, с. 233].

Овцебык читает Евангелие, но осознание утраты связи с ним, приводит его к потере смысла жизни. Овцебык натурой своей ощущает неодолимую потребность «учить, вразумлять, отклонять от всякого ... вздора и суеверия»<sup>64</sup> – это размышления отца Илиодора о пастырском служении. Но трагедия Василия Богословского в том, что эти «пастырские» призывы своей натурой герой наполняет утопической идеей-страстью.

В письме М.А. Протопопову в декабре 1891 года Н.С. Лесков писал: «Я не знал: чей я? «Хорошо прочитанное Евангелие» мне это уяснило, и я тотчас же вернулся к свободным чувствам и влечениям моего детства... Я блуждал, и воротился, и стал сам собою – тем, что я есмь» [XI, с. 509]. Василий Петрович Богословский не смог в своих блужданиях остаться самим собою, стал жертвой своей необузданной природы, своего влечения идеи-страсти. Экстатическому состоянию личности главного героя автор противопоставляет религиозную духовность.

Таким образом, меморат, включаясь в художественный мир, обрастает художественными деталями, несёт идейно-тематическую нагрузку, участвует в реализации мотивной организации образа, способствует выражению духовного пафоса повести. Факт личного жизненного авторского опыта, прошедший через творческий вымысел мемуарной прозы и через механизмы памяти поглощенный мифом, обеспечивает синтез документального и художественного, что в свою очередь способствует вхождению главного героя в онтологическую ситуацию и проясняет главную проблематику повести. Мемуарно-очерковый характер обнаруживает идейно-тематические параллели с

---

<sup>63</sup> Цит. по: Новикова А.А. Основы формирования религиозно-нравственной позиции Н.С. Лескова / А.А. Новикова // Филол. науки. – 2003. – № 3. – С. 21–29.

<sup>64</sup> Лесков Н.С. Полн. собр. соч.: в 30 т. / Н.С. Лесков. – М.: Терра, 1998. – Т. 1. – С. 114.

другими, как публицистическими, так и художественными текстами, переключки с их мотивами, которые и позволяют выйти на проблематику повести – вопросы религиозной веры.

#### **1.4. Амбивалентность художественной системы повести «Леди Макбет Мценского уезда». Очерк-трагедия**

Выше было отмечено, что Н.С. Лесков прибегал к «снятию» границы между рассказом, очерком и повестью, придавая многим своим произведениям сложные жанровые конструкции. В заголовке и подзаголовке анализируемой повести происходит сращение художественной традиции и документального жанра – очерка. Жанровая сложность объясняется не только известной приверженностью писателя житейскому факту. Проблематика «Леди Макбет Мценского уезда» находится в одном ряду с публицистикой начала 1860-х годов. Н.С. Лесков активно участвовал в известной полемике 1860-х годов, посвятил проблеме женской эмансипации целый ряд статей<sup>65</sup>, где высказывался о возможности свободы и равноправия женщины с мужчиной только через осознанную и добровольную вовлечённость в трудовую деятельность. А вот «минутные впечатления», освобождение через разврат, по мнению писателя, ведёт к падению нравов и к разнузданности. Поговорка «первая песенка зарумянившись поётся» и её вариант – «первую песенку зардевшись спеть» – внесены в статью «Русские женщины и эмансипация» и взяты эпиграфом к «очерку», что тоже свидетельствует о близкой проблематике публицистической статьи и художественного произведения. Спустя три года после публицистических статей Н.С. Лесков снова обращается к проблеме эмансипации, но теперь уже решает ее в сфере собственно художественной. Таким образом, в рамках представлений о женщине в литературе 1860-х годов XIX века «очерк» «Леди Макбет Мценского уезда» может быть рассмотрен и как

---

<sup>65</sup> Лесков Н.С. Письмо из Петербурга // Русская речь. – 1861. – № 16, 22; Русские женщины и эмансипация // Там же. № 344, 346. – 1 и 8 июня.

полемически заострённый вариант ответа на предложенную Чернышевским модель решения семейных конфликтов, и как иллюстрация трагических последствий отсутствия у современной женщины представлений о границах дозволенного. И, наконец, как ответ в ещё более острой полемике своего времени «о русском человеке», о возможностях в недрах русской жизни истоков настоящей драмы. В данном случае «очерк» акцентирует проблематику и использует аналитические возможности документального жанра<sup>66</sup>. Реальные жизненные факты осмысливаются писателем в публицистике, с ее открытой подачей факта, авторской идеи, социальной проблемы. В «очерке» Н.С. Лескова эти факты художественно исследуются как «продолжение» или «вариация» проблемы, но уже возможностями художественной формы. В отличие от «Овцебыка», где факт входит в художественную систему через подлинную «мемуарность» повествования, вследствие чего имеет место установка на достоверность, в «очерке» «Леди Макбет Мценского уезда» создается «иллюзия документальности»<sup>67</sup>: сама художественная форма «играет» очерковостью<sup>68</sup>.

Встречаясь с повествовательной рамой в заголовке «Леди Макбет Мценского уезда», читатель сразу входит в ассоциативный фон произведения. Шекспировская реминисценция содержит отсылку к жанру трагедии, а «очерк», с его упрямым тяготением к факту, разворачивается в топонимическое предание о когда-то произошедших страшных событиях. Сюжет повести, как и вся композиционная структура, «Леди Макбет Мценского уезда» подчинен раскрытию характера, о котором «никогда не вспомнишь без душевного трепета»[И, с. 96], и разворачивается в

---

<sup>66</sup> О специфике очерковой формы см.: Журбина Е.И. Теория и практика художественно-публицистических жанров / Е.И. Журбина. – М.: Наука, 1969. – С. 17–26.

<sup>67</sup> «На наш взгляд, было бы правильнее сказать, что не документальность, а иллюзия документальности – жанровый признак рассказов Лескова». См.: Дмитренко С.Ф. Художественное сознание Лескова: постигнутое и постигаемое // Вопросы литературы. – 1985. – № 11. – С. 23.

<sup>68</sup> В работах Н.П. Утехина о закономерностях межжанровых взаимодействий в историко-литературном аспекте высказывается мысль о появлении в 1860–80 гг. промежуточного жанра – повести-очерка. См.: Утехин Н.П. Жанры эпической прозы / Н.П. Утехин. – Л.: Наука, 1982. – 183 с.

социально-бытовом аспекте. Н.С. Лесков использует прием введения в жанр. Мотив молвы: «с чьего-то легкого слова» стали звать ее «леди Макбет Мценского уезда» – соединяет прошлое с настоящим и переводит восприятие текста в «иллюзию» действительно имевшего место события. Но у «иллюзии» есть и другая сторона, дающая оценку произошедшего события и соизмеряющая его с трагедией – тот «душевный трепет», сила и психологическая глубина которого отражена в перифразе: «Леди Макбет». Упоминание «Макбета» сразу вызывает у читателя определенные ассоциации, возникает емкий миробраз, воплощающий лесковское представление о народной драме: «Иной раз в наших местах задаются такие характеры, что как бы много лет ни прошло со встречи с ними, о некоторых из них никогда не вспомнишь без душевного трепета. К числу таких характеров принадлежит купеческая жена Катерина Львовна Измайлова, разыгравшая некогда страшную драму» [I, с. 96].

Текст повести не только обращен к прошедшему, к «преданию», он демонстрирует процесс «сложения предания», поддерживаемый личной и творческой активностью писателя. Перед читателем разворачивается история купеческой жены Катерины Львовны Измайловой, возведённая в ранг предания<sup>69</sup>, которое в свою очередь, восходит к шекспировской трагедии, сохраняя память жанра. Неожиданная встреча в формуле заголовка кондовой России и Шекспира оборачивается своей многозначительностью. С самого начала «очерка» «Леди Макбет Мценского уезда» в местах намеченных жанровых пересечений, или из «пограничности» смыслов, начинает твориться качественно новый характер, проживающий в своей жизни истинную трагедию. Перед читателем разворачивается русская драма. лесковская героиня,

---

<sup>69</sup> Основанием для данной жанровой характеристики служит наличие в периодической печати г. Мценска статей, подтверждающих факт бытования лесковской легенды: Воронков А. «Леди Макбет» по ментовке бродит? / А. Воронков // Просторы России. 2002. 28 авг. – С. 19. (О доме, где жили прототипы «Леди Макбет Мценского уезда» в г. Мценске, о точности версии); Годлевская Е. Страшный дом / Е. Годлевская // Поколение. 2002. 28 мая. – С. 4. (О доме на ул. Ленина (бывшая Старо-Московская) в г. Мценске, принадлежавшем купцу Иноземцеву; по версии, здесь происходили события, описанные Н.С. Лесковым в «Леди Макбет Мценского уезда»). Экскурсоводы г. Мценска приводят курьезные примеры попыток оспаривания в суде принадлежности к роду Измайловых и др.

осознавшая личную свободу через вспыхнувшую страсть, проходит свой крестный путь в условиях провинциальной действительности, художественный анализ которой предлагает Н.С. Лесков.

Лев Аннинский, комментируя сюжет повести «Леди Макбет Мценского уезда», утверждает, что ни в какую «типологию характеров» лесковскую четырехкратную убийцу ради любви не уложишь. «Ведь кто душил? – вопрошает Аннинский. – Выходец из народа, «огородник» некрасовский, приказчик-прибаутчик. Да русская женщина, «из бедных», цельная натура, за любовь на все готовая, – признанная совесть наша, последнее наше оправдание. То есть два традиционно положительных характера русской литературы того времени. Душат человека ради страсти. Душат ребенка. Есть от чего прийти в отчаяние»<sup>70</sup>. Эти слова Аннинского полемически заостряют трактовку лесковской героини, но в них улавливается амбивалентный характер оценки героев: с одной стороны, герои Н.С. Лескова признаны «традиционно положительными» «героями» народного «любовного романа», а с другой – выражено осуждение. В этой связи подчеркнем, что жизнь представлялась писателю сложной, запутанной, парадоксальной, не поддающейся упрощенному, однозначному осмыслению и оценке.

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

Повествование не сразу разворачивается к трагедии, а начинается с банальной истории любви скучающей купчихи и приказчика. Сюжет «любовного романа» выстраивается по законам фольклорных жанров, в

---

<sup>70</sup> Аннинский Л.А. Три еретика: повести о А.Ф. Писемском, П.И. Мельникове-Печерском, Н.С. Лескове / Л.А. Аннинский. – М.: Книга, 1986. – С. 90.

основе которых песенно-лубочные мотивы, самыми значительными из которых являются узнаваемый драматический балладный сюжет истории любви «княгини Волхонской и Ваньки-ключничика»<sup>71</sup> и «забавный» сюжет лубочных картинок о проделках «купеческой жены и приказчика»<sup>72</sup>. Перерабатывая фольклорный материал, Н.С. Лесков контаминирует драматическое и комическое, добиваясь этого не только фольклорной стилизацией, но и литературными средствами и приемами. Характер страсти Катерины Измайловой соединяет в себе «сердечную слабость» и «необыкновенную силу». Изображение «сердечной слабости» предстает в повествовании в духе сентиментальной традиции, в то время как «сила» потребует романтических, даже демонических «пульсаций» художественной системы. Обратимся к анализу текста повести.

В основе любви Катерины Львовны, как и любой другой русской женщины, лежит чувственное начало, до поры сдерживаемое «мертвящей скукой» и «купеческим этикетом». Во время первого, неожиданного для Катерины свидания «опытный девичур» обрушивает на неё поток «чувственной речи». Эротический характер его речам придают мотивы одиночества, грусти-тоски, мотив сердца, особенно созвучный сентиментальной эстетике: «... тоска, доложу вам, Катерина Львовна, собственному моему сердцу столь, могу сказать, чувствительна, что вот взял бы я его вырезал булатным ножом из моей груди и бросил бы к вашим ногам» [I, с. 102]. Обращённость к чувственности, открытость намерений, комплиментарные восклицания, ключевое слово «сердце» характерны для лубочно-фольклорной фразеологии соблазнителя и одновременно являют приметы сентиментализма. Катерина испытывает чувство «неописуемого» страха от неведомого ей до сих пор нового чувства. Перед ней добрый молодец из ее фольклорных девичьих мечтаний: «... молодец с дерзким красивым лицом, обрамленным

---

<sup>71</sup>Собрание народных песен П.В. Киреевского: в 2 т. / записи П.И. Якушкина. – Л.: Наука, 1983. – Т. 1. – № 304.

<sup>72</sup>Ровинский Д.А. Русские народные картинки: в 2 т. / собрал и описал Д.А. Ровинский: посмертный труд, печатан под наблюдением Н.Л. Собко. – СПб.: Издание Р. Голике, 1900. – № 120.

черными как смоль кудрями...» [I, с. 99], с речами, которых ей не приходилось слышать, будучи замужем за нелюбимым, неласковым мужем: «Сердце ее к нему никогда особенно не лежало» [I, с. 98].

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

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

«– А ты сох по мне, Сережа?

– Как же не сох.

– Как же ты сох? Расскажи мне про это.

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

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

Сергей промолчал» [I, с. 108].

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

Чувства героини обнажены беспредельно. Фольклорно-идиллическая картина, разговоры о чувствах, ласки под цветущими деревьями, признания, восторги, душевные излучения героини переданы в пейзажно-психологической параллели: сиянии лунного блеска, позолотившего весь

сад. Сад хранит тепло – сердечное тепло Катерины Львовны. Мотив тепла связан с душевными переживаниями сердечного влечения, желанием духовной близости, более глубоких, доверительных отношений.

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

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

персонифицирует: ...с ним и каторжный путь цветет счастьем» [I, с. 132].

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

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

На фоне избранной Н.С. Лесковым хроникальности повествования анализируемая повесть выделяется неуклонным нарастанием напряжения в развитии единого сквозного действия. В эпическом произведении, как правило, отсутствует сквозное напряжение и, следовательно, единая кульминация»<sup>73</sup>, являющаяся структурным признаком драматического вида. Заметная «остросюжетность», основанная на криминальных происшествиях, неразрывно связана с её значительной драматизацией.

---

<sup>73</sup> Тмарченко Н.Д. Эпика / Н.Д. Тмарченко // Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тмарченко. – М., 2004. – Т. 1: Теория художественного дискурса, теоретическая поэтика / Н.Д. Тмарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. – С. 293.

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

«Ну-ка, Серёжечка, поди-ка, поди, голубчик, – поманила она к себе приказчика. Сергей тряхнул кудрями и смело присел около хозяйки. <...> – Что? Иль не любо? Глянь-ко, глянь, мой ясен сокол, какво прекрасно! Катерина Львовна засмеялась и страстно поцеловала Сергея при муже» [I, с. 118].

По мнению Н.Д. Тмарченко, «основой эпического сюжета является ситуация, временное нарушение и неизбежное восстановление этого

равновесия».<sup>74</sup> В повести «Леди Макбет Мценского уезда» никакое эпическое равновесие не достигается.

Вторым кульминационным центром в повести, разбивающим повествование на «до» и «после», сюжетообразующим и открывающим качественно иную сторону любви Катерины Львовны, становится убийство ребенка. Ни в одной из других сцен нет такого концентрического схождения мифопоэтического контекста: сакрального и демонического, определяющего своеобразие жанровой структуры повести, выводящего в сферу онтологических ценностей. Нельзя не согласиться с Катрин Жэри, утверждающей амбивалентность внутри самой художественной системы повести: «Эта система постоянно колеблется между сексуализацией мира и моральным осуждением сексуальности»<sup>75</sup>.

Финальная сцена – представляется кульминационной точкой торжества разгула демонической стихии. Демоническое одерживает власть над реальностью. Реальность становится воплощением ада: пронизывающий холод, гул волн, разгул стихии. Телесное (сексуальное) неистовство приравнено к неистовству преисподней, демонических сил как внешних, так и внутренних, в самой сущности героини. Катерина Львовна в финальном акте трагедии, в мистериальном действе воссоединяется с естественным для неё миром стихийных демонических сил. Мотив библейского проклятия звучит в реве разбушевавшейся стихии. Реалистическая картина каторжного пути усугублена личной любовной трагедией Катерины Львовны. В последнем акте трагедии фарс бывшего любовника Катерины Львовны звучит как напоминание о содеянном, их преступлениях, греховности их любви. Происходит смена масок. Застывший взгляд Катерины Львовны, двигающиеся губы –

---

<sup>74</sup> Тмарченко Н.Д. Эпика / Н.Д. Тмарченко // Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тмарченко. – М., 2004. – Т. 1: Теория художественного дискурса, теоретическая поэтика / Н.Д. Тмарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. – С. 291.

<sup>75</sup> Жэри К. Чувственность и преступление в «Леди Макбет Мценского уезда» Н.С. Лескова / К. Жэри // Рус. лит. – 2004. – №1. – С. 105.

несомненные симптомы её невыносимой боли, гиперболизированного страдания и одиночества, пограничного состояния катастрофы. Кризисное психологическое состояние передается посредством зрительного и слухового планов восприятия: «Голова ее горела как в огне; зрачки глаз...оживлены блудящим острым блеском» <...> «Промеж гнусных речей Сергея гул и стон слышались ей из раскрывающихся и хлюпающих валов» [I, с. 142].

Диалог героев в финале носит внетекстовый характер: «Катерина Львовна двинулась в путь совсем неживая: только глаза ее страшно смотрели на Сергея и с него не смаргивали» [I, с. 138]. Желая прошептать молитву, она вторит речам Сергея: «Как мы с тобой погуливали, осенние долгие ночи просиживали, лютой смертью с бела света людей спроваживали» [I, с. 142]. Но этот «кажущийся» внешний диалог говорит о том, что каждый из героев этой трагедии несет в себе свою драму. И каждый из них произносит монолог, но монолог специфический – на «пороге» смерти. «Порог смерти» в тексте Н.С. Лескова очерчен авторским комментарием, звучащим как будто бы «за кадром», но именно он определяет «горизонт» связей и смыслов всего, что образует жизнь человеческую: «В этих адских, душу раздирающих звуках, которые довершают весь ужас картины, звучат советы жены библейского Иова: «Прокляни день твоего рождения и умри». Кто не хочет вслушиваться в эти слова, кого мысль о смерти и в этом печальном положении не льстит, а пугает, тому надо стараться заглушить эти воюющие голоса чем-нибудь еще более безобразным. Это прекрасно понимает простой человек: он спускает тогда на волю всю свою звериную простоту, начинает глупить, издеваться над собою, над людьми, над чувством. Не особенно нежный и без того, он становится зол сугубо» [I, с. 140]. Мотивы Страшного Суда обостряют онтологическую проблематику, доводят ее до «пределов». «Ситуация социального одиночества индивида открывает одиночество онтологическое: тот, кто не готов заглянуть за границу этого мира (а

значит, и за границу себя), оказывается замкнутым на собственной конечной телесности – «звериной простоте»<sup>76</sup>. Как утверждает Катрин Жэри, «иррациональные, не поддающиеся никакому контролю силы обнаруживаются в самом психологическом складе героини: Катерина Львовна находится во власти чего-то темного, что выше нее, но одновременно составляет неотъемлемую часть ее самой»<sup>77</sup>.

Действительно, все убийства совершаются ею как «ритуал жертвоприношения» на алтарь «любовного влечения» («проклятия секса»): мгновенно устраняется все, что стоит на пути, даже ценой собственной жизни. А потому финальная сцена – не самоубийство, а очередное убийство в еще большей степени ритуальное: героиня совершает обряд инициации, окончательного перехода в потусторонний мир, что и завершает поворот сюжета к катастрофе. Эпическое повествование обнаруживает событие «завершения», присущее драме. Единство действия состоит в движении к неминуемой катастрофе. По мысли С.М. Телегина, автора мифологической концепции образа Катерины Измайловой, «трагична судьба любого человека, но не всякий ощущает это, так как не у всякого остро пробуждается его индивидуальность, не всякий сознательно и с болью ощущает свою личность, свое «я», с избытком жизненной энергии, с проснувшейся в Катерине Львовне любовью-страстью»<sup>78</sup>. «Избыточность» заявлена в первых строках «очерка», а вся история Катерины Измайловой – предпосылки к катастрофе – обуславливают ее свершение и демонстрируют вытекающие последствия.

Слагающаяся на глазах читателя легенда создает иллюзию события в настоящем, а поэтому финал очерка, как и развитие действия, выстраивается по законам драмы. Реакция на завершающее событие у

---

<sup>76</sup> Савелова Л.В. Специфика жанровой структуры повестей Н.С. Лескова 1860–1890-х годов: дис. ... канд. филол. наук / Л.В. Савелова. – Ставрополь, 2005. – С. 25.

<sup>77</sup> Жэри К. Чувственность и преступление в «Леди Макбет Мценского уезда» Н.С. Лескова / К. Жэри // Рус. лит. – 2004. – №1. – С. 110.

<sup>78</sup> Телегин С.М. В краю шекспировских страстей / С.М. Телегин // Новое о Н.С. Лескове. – М., 1998. – С. 17.

героя и «зрителя» (читателя), а в тексте «очерка» есть зрители, «живые свидетели» события, реакция которых засвидетельствована рассказчиком-повествователем – «все окаменели» – происходит одновременно.

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

Жанровая соотнесенность лесковского текста с шекспировской трагедией потребовала соответствия шекспировской романтической концепции личности<sup>79</sup>. Катерина Измайлова обнаруживает природную одарённость творческого созидания «любовного влечения», готовность сложить к ногам любимого весь мир. Любовь осознается ею как способ самоутверждения личности, вдруг ощутившей внутреннюю свободу, полную раскрепощенность личного чувства, «ренессансное» переживание любви. Г.К. Щенников, исследуя творчество Достоевского, указывает, что в таком переживании отразился исторический процесс: грандиозный сдвиг в общем мироощущении человека, в структуре целостного отношения личности к миру: любовь как стихия чувств, страсть как стихия национального духа и страсть как художественный объект, способный выразить общее состояние эпохи<sup>80</sup>. По силе страсти и осознания свободы, отсутствию сдерживающих начал героиня Н.С. Лескова близка героям Достоевского. Сближает этих писателей и художественная характеристика времени начала второй половины XIX века: понимание свободы как порыва и разгула страстей и страсти как художественного объекта, способного выразить общее состояние эпохи. Как и у героев Достоевского, свободная страсть раскрепощенного

---

<sup>79</sup> Катрин Жэри отмечает, что произведение Н.С. Лескова соответствует романтической интерпретации Шекспира, которая доминирует в литературе в течение всего XIX века: см. Жэри К. Чувственность и преступление в «Леди Макбет Мценского уезда» Н.С. Лескова / К. Жэри // Рус. лит. – 2004. – №1. – С. 103.

<sup>80</sup> Щенников Г.К. Достоевский и русский реализм / Г.К. Щенников. – Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1987. – С. 44.

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

Героиня Н.С. Лескова несет в себе потенциал романтической личности: торжество раскрепощенности и невыносимую боль и страдания, слитые в экстатических пульсациях природы. В ассоциативном фоне произведения звучит тема изначальной греховности человека, проклятия, искупления кровью, тема утраченного рая. В образе Катерины Львовны воплощена романтическая идея присутствия потустороннего в земном мире, она сама обладает способностью перехода границы земного и демонического. В эстетике романтизма душа человека не принадлежит ему одному, служит игрищем таинственных сил. Но если в романтизме есть осознание чуждости этих сил человеку, то у Н.С. Лескова герои обнаруживают, что власть темного составляет неотъемлемую часть их самих, часть их природы, выражением которой является юнговская архетипическая модель злого Трикстера<sup>81</sup>. Олицетворение абсолютного зла, не объяснимого ни с точки зрения проявления воли личности, ни с точки зрения безразличного к морали порядка вещей, привлекало внимание романтиков. Катерина Львовна предстает как эманация первичного хаоса и царства теней и являет собой данный архаический тип, амбивалентный по своей природе, носитель зла и сам всегда жертва. Она совершает целый ряд преступлений в атмосфере демонического

---

<sup>81</sup> Трикстер у Юнга – это личность, пребывающая в первобытном состоянии. Это состояние, по Юнгу, характеризуется отсутствием сдерживающего влияния разума, как регламентирующей функции и соответствующей этому гиперактивной возможности чувствовать и проявлять интуицию. Отсутствие рамок и сдерживающих факторов, как считает Юнг, способствует выделению огромной «первобытной» энергии, которая делает носителя этого архетипа очень деятельным. Нарушая социальные нормы, герои трикстерного поведения разрывают порочный круг мира, где всё предопределено. См.: Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. пер. с англ. – Киев: Порт-Рояль; М.: Совершенство, 1997. – С. 338–356.

хаоса. Ее безвозвратное отчуждение от мира не дает надежды на возрождение. Мнение многих исследователей жанра трагедии сходится в том, что в основе ее сюжета лежит архетип жертвы<sup>82</sup>.

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

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

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

Живой, в высшей степени оригинальный и противоречивый эстетический образ, воплощающий экстатический тип, творится на границе пересечения различных модусов художественности,

---

<sup>82</sup> Тмарченко Н.Д. Эпика / Н.Д. Тмарченко // Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тмарченко. – М., 2004. – Т. 1: Теория художественного дискурса, теоретическая поэтика / Н.Д. Тмарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. – С. 311.

воплощающих авторскую концепцию человека. Так в повествовании Н.С. Лескова сходятся «очерк» и «трагедия», порождающие «драматически острое ощущение бытия», которое обеспечивает уникальность художественной формы. Жанровая специфика проявляется не только в синкретизме различных жанровых образований, но прежде всего, в амбивалентном характере этого синкретизма, а следовательно, и самой художественной системы, направленной на описание страсти и выражения ее осуждения.

## **ВЫВОДЫ**

Включаясь в русло художественных задач своего времени – открытие новых форм изображения в литературе народного типа, Н.С. Лесков активно участвует в общественно-литературной полемике и концентрируется на изучении народной жизни. Уже в первых своих произведениях писатель задает направление поисков всего дальнейшего творчества и сосредоточивается на изображении картины всей русской действительности. Этот период характеризуется активными поисками своего жанра и пробой пера в различных жанровых системах, как в документальных очерковых жанрах, так и в художественных, крупных и малых, жанрах.

Анализ авторских жанровых номинаций указывает на то, что Н.С. Лесков придавал большое значение содержательности жанровой формы и ставил отбор жанровых форм в зависимость от целевой установки писателя. Идеологическая заданность крупных романских форм не удовлетворяла писателя. Создав два полемических романа «Некуда» и «На ножах», он отказывается от крупной формы, видя свои преимущества в малых жанровых системах.

Организуя свои произведения в прозаические циклы, Н.С. Лесков вступает в соперничество с романом средствами малых жанров. Действительно, на первый план в жанровой иерархии Н.С. Лескова

выходят жанры очерка, рассказа, повести, что в большей степени соответствовало собственно художественным задачам писателя. Это позволяло, согласно полемической атмосфере времени, аргументировать свою позицию, в соответствии с личными пристрастиями Н.С. Лескова к удивительным характерам представить монографию характера и, наконец, средствами малых жанров создать эпическое целое. Эстетическая позиция Н.С. Лескова определялась необходимостью освободиться от власти авторского слова и дать возможность раскрыться герою не в показе и не в рассказе автора о нем, а в его собственном рассказе о себе и об окружающем мире, тем самым проникнуть в «Святая Святых».

Исследуя авторские жанровые обозначения, мы обнаружили, что они указывают на жанровый синкретизм: соединяют документальное и фольклорно-мифологическое, очерковое и трагедийное; художественные картины перемежаются в них этнографическими зарисовками, публицистическими отступлениями, философскими размышлениями. Таким образом, традиционные жанры в творческой лаборатории Н.С. Лескова становятся подвижными, возможности показа действительности расширяются до размеров эпических.

Написание очерков «Русское общество в Париже» явилось для Н.С. Лескова, находящегося в состоянии противостояния с литературной общественностью, поводом для глубоких размышлений о судьбах России. Впервые Н.С. Лесков высказал свою эстетическую позицию и определил основные принципы своей художественной системы. Изображая простого русского человека, писатель в «Очерках» выступает в качестве записчика народной речи. Выстраивая концепцию «комического времени» в духе карнавальной поэтики балагана, Н.С. Лесков создает типы нигилистов, среди которых видит не только «шавок от нигилизма», но и людей чистых и честных, хотя и заблудших. Писатель отступает от законов жанра «физиологического очерка», для него главным критерием становятся не социальные, а морально-этические оценки. Для подтверждения этических

оценок автор прибегает к различным поэтическим средствам: создает собирательные национальные образы представителей различных национальностей, привлекает различные мнения, слухи, анекдоты, инвективную лексику, играет именами-криптонимами, использует приемы мифологизации и демифологизации. Перед читателем предстает картина-обозрение русской жизни, подвергаемая осмыслению через живое авторское восприятие, субъективное авторское «Я», систему нравственных евангельско-христианских ценностей. Поэтика Н.С. Лескова демонстрирует субъективные методы анализа российской действительности, что противоречило методам и приемам классической школы очерка.

Обратившись к анализу первого крупного художественного произведения Н.С. Лескова, его повести «Овцебык», мы обнаружили, что жанровая система «колеблется» между собственно художественными и публицистическими формами, между вымыслом и достоверностью. Механизм срастания различных систем определяется художественными задачами автора – онтологической проблематикой повести. Уже в первом художественном произведении обнаруживает себя открытая художественная система: параллели с другими текстами Н.С. Лескова, переключки с их мотивами, проблематикой и поэтикой.

Сложная жанровая конструкция характеризует повесть Н.С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда». В заголовке и подзаголовке анализируемой повести происходит сращение художественной традиции и документального жанра – очерка. Но в отличие от повести «Овцебык», где имеет место подлинная мемуарность, в повести «Леди Макбет Мценского уезда» создается «иллюзия документальности». Повесть не только обращена к прошедшему, к «преданию», она демонстрирует процесс «сложения предания», поддерживаемый личной и творческой активностью писателя. Жанровая специфика проявляет себя и в том, что в русской глубинке происходит трагедия шекспировского масштаба. Для

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

## Глава II. ФОЛЬКЛОРНЫЕ И ДРЕВНЕРУССКИЕ ЖАНРЫ В ПОВЕСТЯХ Н.С. ЛЕСКОВА

### 2.1. Сюжет «любовного романа» и песенно-лубочная традиция в повестях «Житие одной бабы» и «Леди Макбет Мценского уезда»

Концепции характеров, как и сюжеты Н.С. Лескова, имеют прочную основу в народной культуре, поэтому закономерно обращение исследователей к проблеме фольклоризма писателя. В данной главе будут рассмотрены особенности усвоения Н.С. Лесковым фольклорных жанров и жанров духовной культуры на материале повестей, в основе которых лежит «любовный роман»: «Житие одной бабы» и «Леди Макбет Мценского уезда».

В исследованиях по проблемам фольклоризма<sup>83</sup> Н.С. Лескова учеными обозначены различные жанровые разновидности народной песни, участвующие в развитии сюжета повестей: лирическая, сатирическая песня, баллада и высокий романс.

И все-таки открытия в сюжете «любовного романа» довольно мозаичны. На наш взгляд, для понимания концепции любви следует учитывать более широкое жанровое многообразие народной песни: сатирические бытовые, обрядовые, свадебные, песни о семейной жизни, песни лирические, любовные, эротические, фольклорная оперетка, баллады, лирический любовный романс, балладный романс. Такое жанровое многообразие народной песни позволило отразить различные стороны психологии народной жизни и народного сознания.

Необходимо отметить, что «лирическая песня в своей поэтике близка к повествовательным, сюжетным (в особенности, балладным) жанрам, а также – к обрядовой лирике»<sup>84</sup>. Речь идет о наличии сюжетных

---

<sup>83</sup> Работы Л.П. Гроссмана, В.Н. Гебель, Л.А. Озерова, А.А. Горелова, А.А. Кретовой.

<sup>84</sup> Аникин В.П. Теория фольклора: курс лекций / В.П. Аникин. – М.: Высш. шк., 1996. – С. 123.

свойств лирической песни, сюжетной структуры, единицей которой является мотив как первоэлемент сюжета.

Исследуя фольклорный пласт повести «Леди Макбет Мценского уезда», ученые обратили внимание на лубочную традицию. Указание на непосредственную связь главной темы повести с лубочным изданием из восьми гравюр XVIII века «Повести о купцовой жене и прикащике» дали Л.П. Гроссман и В.Н. Гебель, А.А. Горелов. Следует отметить, что лубочная традиция достаточно слабо разработана и ограничивается ссылками на указанные лубочные гравюры.

Современная наука дает представление о художественной природе русских лубочных картинок<sup>85</sup> в ее жанровой неразделенности, игровой художественности, органичной для фольклора. Лубок – это соединение картинки и словесного текста как темы и ее развития, где одно дополняет другое. Обратившись к собранию русских народных картинок Д.А. Ровинского и др. источникам, мы расширили собрание гравюр, участвующих в развитии сюжета «любовного романа» повестей Н.С. Лескова.

Все это позволяет усмотреть возможности контаминации традиций лубка и песни как источника моделирования сюжетного построения Н.С. Лесковских повестей. Мы исследовали психологический сюжет в повестях Н.С. Лескова «Житие одной бабы» (1863 г.) и «Леди Макбет Мценского уезда» (1865 г.) и канву «любовного романа» в русском фольклоре и сопоставили концепцию любви в повестях Н.С. Лескова с концепцией любви русской женщины, запечатленной в народно-поэтических источниках<sup>86</sup>. Основу для исследования двух любовных

---

<sup>85</sup> Лотман Ю.М. Художественная природа русских народных картинок / Ю.М. Лотман // Народная гравюра и фольклор в России XVII–XVIII вв. – М, 1976. – С. 247–267.

<sup>86</sup> В исследовании мы опираемся на следующие фольклорные источники:

- Собрание народных песен П.В. Киреевского: в 2 т. / записи П.И. Якушкина. – Л.: «Наука», 1983. – Т. 1. – 342 с. Далее в тексте: Киреевский, №...
- Соболевский А.И. Великорусские народные песни: в 7 т. / А.И. Соболевский. – СПб.: Гос. тип. 1895–1902. Далее в тексте: Соболевский, №...
- Кашин Д.Н. Русские народные песни / Д.Н. Кашин. – М.: Музгиз, 1959. – 343 с. Далее в тексте: Кашин, №...

историй Н.С. Лескова мы видим в общности психологических мотивов, формирующих психологический сюжет «любовного романа». Несомненно, мы учитывали, что художественная интерпретация отдельных мотивов в произведениях, столь различных по сюжету и по характеру главных героинь, может не совпадать. Таким образом, в ходе анализа нами выделено несколько мотивных комплексов, формирующих целостный сюжет «любовного романа»:

1. Фольклорные мотивы девичьих любовных переживаний; мотив горестных предчувствий.
2. Замужество за «старым», «нелюбимым» мужем; мотив «неволи»; мотив пробуждения личностного начала, «сердечного порыва».
3. Песенно-лубочные мотивы образа избранника; мотив «созревания» любви; мотив «завязки» любовной игры, «состязания» как начала любовной игры, мотив «обольщения».
4. Эротические любовные мотивы; мотив предчувствия обреченности любовных отношений; мотив самоотречения в любви и готовности разрушить все преграды.
5. Мотив бескорыстия в любви, обмана «изменщика»; появление «соперницы»; мотив потери любимого; связанные с ними мотивы

- 
- Гордские песни, баллады и романсы / сост, подг. текста и коммент. А. Кулагиной, Ф.М. Селиванова. – М.: Современник, 1999. – 653 с. Далее в тексте: Гордские песни, баллады и романсы, №...
  - Русский фольклор: хрестоматия: учеб. пособие для вузов / сост. Т.В. Зуева, Б.П. Кирдан. – М.: Флинта, 2001. – 480 с. Далее в тексте: Русский фольклор, С. ...
  - Русский эротический фольклор. Песни. Обряды и обрядовый фольклор. Народный Театр. Заговоры. Загадки. Частушки / сост., научн. редакция А.Л. Топоркова. – М.: Ладомир, 1995. – 640 с. (Русская потаенная литература). Далее в тексте: Русский эротический фольклор, С. ...
  - Русская народная поэзия: эпическая поэзия: сб./ вступ. ст., предисл. к разделам, подг. текста, коммент. Б.П. Путилова. – Л.: Худож. лит., 1984. – 440 с. Далее в тексте: Русская народная поэзия, С. ...
  - Ровинский Д.А. Русские народные картинки: в 2 т. /собрал и описал Д.А. Ровинский: посмертный труд, печатан под наблюдением Н.Л. Собко. – Спб.: издание Р. Голике, 1900. Далее в тексте: Ровинский, №...
  - Русская народная картинка 17–18 века: каталог выставки / сост. каталога Н.И. Мишина, авт. вступит. ст. А.С. Сытовой – Л.: Б. и., 1980. Далее в тексте: Русская народная картинка, №...
  - Лубок. Русские народные картинки XVII–XVIII вв.: альбом. / авт. вступ. ст. и сост. Ю.М. Овсянников. – М.: Сов. художник, 1968. Далее в тексте: Лубок, С. ...
  - Русский лубок XVII–XIX вв.: альбом / авт. сост. В.К. Бахтин, под общ. ред. В.П. Адриановой-Перетц. – М. Л.: Гос. изд-во изобр. искусства, 1962. Далее в тексте: Русский лубок, С. ...

страдания и безумия; мотив трагического исхода любви и жизни героини «любовного романа».

- **Фольклорные мотивы девичьих любовных переживаний; мотив горестных предчувствий**

Н.С. Лесков дает очень лаконичную портретную зарисовку своих героинь. Настя Прокудина «пригожая», «черноволосая», «глаза черные, щечки румяные, губки розовые» [I, с. 265]. Катерина Измайлова стройная, «шея точно из мрамора выточенная, плечи круглые, грудь крепкая, носик прямой, тоненький, глаза черные, живые, белый высокий лоб и черные, аж досиня черные волосы» [I, с. 265]. Обращает на себя внимание схожесть деталей в портретной характеристике: выписаны глаза, щеки, губы, носик, черные волосы, статная, крепкая – такая «рисованная» манера изображения, словно «очищенная», идеально четкая линия. На широко распространенных лубочных картинках «Вечерком красна девица», «Не брани меня, родная», «Ай, по лесу по темному шелкова трава», «Во лужях, во лужях», «Ты Настасья, Ты Настасья», «Не будите молодую», «Во всей деревне Котенька», «Песня девушки, которую не прельстила ни знатность, ни богатство», «В селе малом Ванька жил», написанных по различным народно-песенным сюжетам<sup>87</sup>, мы находим рисованные образы русских девушек. Нельзя не заметить типичность образов: некая идеальная красота ликов, именно ликов, а не лиц. Крутая линия черных бровей, идеальная линия не носа, а носика, четкость маленьких ярких губ, белизна открытого лба, нежность румяных щек, мраморность точеной шеи, округлость плеч и груди, стройность осанки. В позах явлено выражение скромности и достоинства, сдержанность манер, плавность в «застывших» движениях рук, легкость походки. Непременный атрибутом является коса, девичья краса, на голове кокошник. Традиционный русский сарафан, иногда нарядный передник; если сцена пляски или гулянья, то в руках платок. Образы этих картинок явно пришли из самой русской

---

<sup>87</sup> Русская народная картинка, С. 55, 57, 82, 153, 160, 182. Русский лубок, № 77, 78, 86, 87, 80, 81.

лирической песни. Всякая песенная девушка – «красна девица, душа девица»:

У Настасьюшки бровушки  
Черны брови хараша,  
Бровушки приманчивы  
Молодца приманули.

[Киреевский, № 336]

Какова же наша молодая, молодая?  
Она личиком беленька, беленька,  
Она бровками черненька, черненька...

[Киреевский, № 536]

На всех этих картинках девушка представлена либо в паре с молодым человеком, либо в хороводе, где обязательно есть «добрый» молодец. На других картинках «красна» девица поет о своей мечте, тоске, либо о скором замужестве, о милом сердцу дружке – всегда о любви. Любовная тема становится неотъемлемой частью народно-поэтического образа русской девушки, женщины.

Героини Н.С. Лескова, Настя Прокудина и Катерина Измайлова, деталями портрета и характером душевных переживаний вышли из песенно-лубочного мира. Н.С. Лесков наделяет их самыми популярными именами этого мира: Катерина и Настя (песенный вариант Настасья). В девичестве Настя Прокудина вышила свои «заветные рушники» с синими и красными «петухами и павлинами». Настя «краснела как маков цвет», когда девушки говорили: «Какие у Насти хорошие рушники будут к свадьбе» [I, с. 293]. «Краснела как маков цвет» – психологическая деталь, раскрывающая целый мир девичьих мечтаний. В веселых лубочно-хороводных напевах звучит мотив первой встречи с милым, образ которого еще не ясен, выражен метафорически:

Как пойду я, молоденька,  
Как пойду я, веселенька...  
Как навстречу веселеньке  
Косой серый зайка  
Наперед он забегает,  
В глаза заглядает.

[Русский фольклор, С. 192]

Ты Настасья, ты Настасья,  
Отворяй-ка ворота,  
Ой да люли, ой люли.  
Отворяй-ка ворота,  
Ты пущай-ка сокола...

[Русский фольклор, С. 194]

Указанный мотив наполняет звучанием целый пласт обрядовой лирической песни из цикла семицких и подблюдных песен [Русский фольклор, С. 79, 97, 192]. Березонька, веночек, сад-садочек, колечко, лазоревые цветы – всё это образы идеализированного мира девичьих любовных мечтаний. В лирической песне девичий мир может быть представлен и игриво-шутливыми интонациями:

Ой, Натальюшка по садочку гуляла,  
Ай, ляли, али-ляли, да гуляла.  
Она каленые **орешки щелкала,**  
Ще **щелучечки** в окошечко бросала  
Да Васильюшке **во кудрецы попала**

[Киреевский, № 192]

Таким живым нравом в девичестве обладала Катерина Измайлова: «...а у Катерины Львовны характер был пылкий, и, живя девушкой в бедности, она привыкла к простоте и свободе: пробежать бы с ведрами на реку да покупаться бы в рубашке под пристанью или **обсыпать** через калитку прохожего молодца **подсолнечною лузгою**» [I, с. 50]. Мы видим, что в тексте Н.С. Лескова выделяется игровой мотив «осыпания молодца лузгою», по характеру близкий фольклорному.

Но радостно лирическим мотивам девичьих мечтаний сопутствует мотив тревожных предчувствий: «Больные да ноющие» песни очень любила Настя Прокудина.. У чистого ключа, что из- под горки бил, пела она песню о белой голубке: у голубки, «у бедной головушки» «тоска не убудет», «вдвое, втрое у голубки печали прибудет» [I, с. 271]. Перекликаясь с эпиграфом повести, тоже русской народной песней – «Ивушка, Ивушка, Ракитовый кусток! Что же ты, Ивушка, Не зелена стоишь? [Русский фольклор, С. 263], – песня о «голубке» становится символом судьбы. Горькая девичья судьба в этих песнях выражена

метафорически: через образы «голубки», «ивушки», «ракитова куста». Метафорические сравнения, которые стали в народной лирике традиционными символами, передают состояние героини, реализуют мотив «горестных предчувствий» в судьбе русской девушки. Согласно фольклорной символике, «голубка» – это образ девушки-невесты. В Настиной песне звучит смутное предчувствие беды. Эта песня является внутренним монологом, в котором раскрывается душевный мир, сокровенные мечты, которые она бережет от грубого, бездуховного окружающего мира. «Н.С. Лесков рисует прекрасного человека, чья душа сформировалась и утончилась в лоне русской песенности»<sup>88</sup>.

Чистый ключ, у которого певала Настя, тоже становится символом девичьей печали. Именно к ключу, ручью, реке приходит фольклорная девица поделиться печалью и выплакать свое горе:

Как у ключика у гремучего,  
У колодца у студеного...  
Красна девица воду черпала;  
Почерпнув, ведра поставила,  
Как поставивши призадумалась,  
Призадумавшись, заплакала.

[Русский фольклор, С. 162]

Если в повествовании «Жития одной бабы» лирическая песня сразу заявляет о себе, активно вторгаясь в текст в форме цитаты, то в повествовании о Катерине Измайловой мотивы и интонации лирической песни проявляются в фольклорных реминисценциях. Портретные характеристики обеих героинь заимствованы из песенно-лубочной лирики. Фольклорные мотивы «девичьих мечтаний» и «горестных предчувствий» доминируют в «Житии одной бабы», характеризую тонкую душевную организацию человека-песни. В характеристике же Катерины Измайловой мотивом подчеркнуты детали портрета и веселого, свободного нрава. Но этим функция фольклорного мотива не исчерпывается. Символические детали, входящие в состав этого мотива,

---

<sup>88</sup> Горелов, А.А. Лесков и народная культура / А.А. Горелов. – Л.: Наука, 1988. – С. 132.

выполняют более сложную функцию: являются поэтическими символами жизненной судьбы обеих героинь.

- **Замужество за «старым», «нелюбимым» мужем; мотив «неволи»; мотив пробуждения личностного начала, «сердечного порыва»**

Мотив тревожных девичьих предчувствий реализуется в судьбах лесковских героинь: и Настю, и Катерину выдают замуж за «старого», «нелюбимого», «гугнявого» мужа, за «неровнюшку».

Свадебный обряд в повести Н.С. Лескова «Житие одной бабы» достаточно подробно рассмотрен А.А. Кретьевой. Исследовательница выделяет мотив «свадьбы-смерти», который проходит через все этапы свадебного обряда Насти Прокудиной. Трагизм ситуации усиливается тем, что «фольклор отсутствует там, где он необходим по традиции»<sup>89</sup>.

Ненавистью к «постылому» и плачем наполняется жизнь песенной героини, которая не в силах противостоять отстоявшейся традиционной патриархальной жизни. Мотив замужества за «неровнюшкой», «за стариком» (или женитьба на постылой) – один из самых сильных мотивов в лирической семейно-бытовой песне: «Да и старый муж – погубитель мой, / Погубил мою буйну головушку, / Косу русую» [Киреевский, № 44]. Обратим внимание на то, что замужество как акт насилия воспринимает Настя: «Погубили мою жизнь; продали моё тело, и душеньку мою продадут» [I, с. 312].

В песенной лирике часто синонимом замужества выступает «дальняя, чужая сторонюшка», «неволюшка», «лихая чужая семья», т.е. акт, противный самой природе любви, да и самой жизни. Песенная молодюшка свой рассказ о «погубленной жизни» выражает в форме монолога-плача, риторическими восклицаниями, часто обращением к родимой матушке:

---

<sup>89</sup> Кретьева А.А. Роль фольклорных мотивов в крестьянском романе Н.С. Лескова «Житие одной бабы» / А.А. Кретьева // Творчество Н.С. Лескова: межвуз. сб. науч. трудов – Курск, 1988. – С. 104.

Ты родимая моя матушка!  
Заблудилась я в чужой стороне.  
Запуталась я в чужих людях.  
Замочилась я в горячих слезах.

[Русский фольклор, С. 307]

Хронотоп замкнутого пространства реализуется в лексемах «чужая сторона», «чужие люди, горячие слезы», создает атмосферу «горького» замужества. «Заблудилась», «запуталась», «замочилась» (в слезах) – глаголы семантического ряда мифологического лабиринта, в которых отражено глубоко драматическое психологическое состояние. Чувство одиночества и безысходности подчеркивают ситуации блуждания в лесу, утраты близкого родного человека, предчувствие беды в голосе матери, зовущей свое дитя.

У Н.С. Лескова короткий диалог между Настей и матерью потрясает глубиной чувства, осознанием творимого насилия над душой героини и страшной безысходностью. Психологический рисунок проявляется через фольклорную стилизацию причитаний, плача; обилие риторических вопросов, восклицаний: «Матушка, матушка! Зачем же ты меня выдала замуж? Или я тебя не почитала, не берегла тебя, не смотрела за твоей старостью? – Дитя ты моё милое! – пропищала старуха и еще горче заплакала» [I, с. 312].

В фольклорных аналогиях лесковскому тексту мы видим диалог молодухи с матерью, выстраиваемый по принципу синтаксического параллелизма с характерной градацией психологического напряжения. Мать, глубоко страдая за судьбу дочери, не в силах противостоять сложившемуся порядку вещей, укоренившемуся укладу: «Ты родимое мое дитячко! / Ты носи платье, не складывай / Ты терпи горе, не сказывай!» [Киреевский, № 481]. Так и в ответе Настинной матери слышны фольклорные интонации горького смирения: «Теперь сделанного не воротишь... Не развенчаешься. Надо с мужем жить как Бог приказал» [I, с. 313].

Как можно заметить, Н.С. Лесков сохраняет фольклорную сюжетную ситуацию диалога матери и дочери, а психологическое душевное состояние героини передано лирической интонацией и стилистикой фольклорного текста. Н.С. Лесков уделяет достаточно внимания душевным переживаниям героини до, во время и после свадьбы, предопределяя дальнейший ход событий такими сравнениями, как свадьба-похороны, введением мотива духовной смерти, акцентируя внимание на тонкой душевной организации образа «песельницы».

В повести «Леди Макбет Мценского уезда» Н.С. Лесков не изображает церемонию свадебного обряда, он ограничивается лишь одним замечанием: «Выдали ее замуж за нашего купца Измайлова с Тускари из Курской губернии, не по любви или какому влечению, а так, потому что Измайлов к ней присватался, а она была девушка бедная, и перебирать женихами ей не приходилось» [I, с. 96]. Мотив «неволи» проявляется в тоске женщины, вышедшей замуж за «нелюбимого»: «Скука непомерная в запертом купеческом терему с высоким забором и спущенными цепными собаками не раз наводила на молодую купчиху тоску, доходящую до одури, и она рада бы, бог весть как рада бы она была понянчиться с деточкой» [I, с. 97].

В фольклорной традиции образ матери с ребенком представлен пташечкой, вьющейся над своим гнездышком; образ семейного очага воплощают воркующие голубь с голубкой, вьющие вместе гнездо [Киреевский, № № 251, 306, 308]. В подтексте лесковского повествования о тоске Катерины возникают подобные фольклорно-песенные ассоциации, поэтому тоска Катерины одухотворена. Обостренное чувство тоски героини Н.С. Лескова почувствовал русский композитор, автор оперы «Катерина Измайлова», Д.Д. Шостакович. Создавая образ главной героини, Д.Д. Шостакович вышел за рамки сюжета и в либретто ввел образ голубка и голубки, фольклорные символы семейного счастья и взаимной любви: «Она вспоминает о том, как видела гнездышко, к

которому подлетали голубь и голубка. Теперь она часто глядит на них и плачет: нет у нее милого голубка; промелькнет жизнь без улыбки, не будет никогда любви»<sup>90</sup>. В монологе Катерины Д.Д. Шостаковича представлены мотивы горькой судьбы, тоски-неволи и безысходности.

Несомненно, что Д.Д. Шостакович почувствовал эстетическую природу лесковской героини и влияние фольклорного мотива на литературное произведение. Данная рецепция композитора подтверждает тот факт, что мы имеем дело с фольклорной реминисценцией как поэтическим приемом, рассчитанным на так называемую ритмическую память читателя, вызывающую сложные ассоциации и обогащающую восприятие произведения. Все это внутренне роднит образ Катерины с образом Насти Прокудиной и горькими переживаниями фольклорной молодухи:

Житьё моё, житье,  
Житьё, горькое житье,  
Ты житье мое, беда:  
Муж – старик, я – молода.

[Русский фольклор, С. 320]

Неоднократный повтор причитания «житье», с последующей усиливающейся характеристикой «горькое житье», «беда», созвучен угнетающей атмосфере купеческого терема, где «нигде ни звука живого, ни голоса человеческого» [I, с. 97]. В Катерине Измайловой сильно личностное начало, но ее широкая чувственная молодая натура подавлена скукой, однообразием купеческого быта: «грусть-тоска», «свет не мил», «слова не с кем молвить», «нет свободы, воли». В тексте Н.С. Лескова возникает ряд песенно-фольклорных ассоциаций:

Не с кем, не с кем в лесе разгулятца,  
Тоску - скуку разогнать...

[Киреевский, № 561].

В такой ситуации взрыв неизбежен, происходит прорыв из замкнутого пространства в мир живой, чувственной гармонии путем

---

<sup>90</sup> Оперные либретто: краткое изложение содержания опер. Т. 1. Русская опера и опера народов СССР / ред.-сост. В.А. Панкратова, Л.В. Полякова. – М.: Музыка, 1970. – С. 324.

нарушения запретов и норм мироустройства. Песенная героиня противопоставляет чувству безысходности потребность самой жизни с ее естественными стремлениями и порывами:

Ему надобны полати,  
Мне охота погуляти.

[Русский фольклор, С. 320]

Жизнь с неласковым, нелюбимым мужем, с одной стороны, порождает целый спектр негативных переживаний; с другой, – обращает сильные, нерастраченные потребности в любви на «сторону». Фольклорная героиня становится смелой до дерзости. В подобной драматической ситуации «дерзость» – проявление личностного начала. Для живого, искреннего характера Катерины так же органично поступить против навязываемой ей чужой воли. При первой же возможности «сердечный порыв» ляжет в основу её трагической судьбы.

Кабы знала я, ведала,  
Молоденька чаяла  
Свою горькую долю,  
Несчастье замужества..  
Ппустила бы долю  
По чистому полю,  
Ппустила бы красоту  
По цветам лазоревым,  
Отдала бы я черны брови  
Ясному соколу.

[Русский фольклор, С. 320]

Как видно из песни, счастливая доля фольклорной молодухи связана со свободой выбора. В таком поэтическом обрамлении («цветы лазоревые», «чистое поле») красота (праздничный девичий головной убор) становится символом не только девичьей чести, но и счастливой глубокой радости отдать всю себя, без остатка любимому человеку, раствориться в нем. Такова и Настя Прокудина. Неожиданно для всех «Настя встала с места, чтобы поблагодарить девушек, как следует, за величанье, да вместо того, чтобы выговорить «Благодарю, сестрицы-подруженьки», сказала: «Пустите!»» [I, с. 281]. Свадебное действо, напоминающее «похороны», заканчивается скандальной брачной ночью.

В критические моменты жизни героиня Н.С. Лескова повинуетя не консервативному обрядовому этикету, не косным традициям, а исключительно сердечному порыву. Сумасшествие, отгородившее от людей, позволяет ей сохранить свой сокровенный мир. Но при первой же возможности в ней проснется «Евина дочка».

Мотив свободы выбора, в основе которого лежит «сердечный порыв, желание быть с любимым человеком, реализация чувственной природы отражена и в лубочной литературе. В собрании Д.А. Ровинского есть упоминание о «Памятниках старинной русской литературы» графа Кулешова. В «Памятниках» встречается курьезный рассказ о том, как молодая девица давала ответ старому мужу, который хотел взять ее замуж. «Не хочу идти за тебя старого смерда, понурую свинью, – говорит девица, – если же ты возьмешь меня неволей, и скоро уды твои ослабнут, и волос пожелтеет, и плотскому моему естеству не утеха будешь. И тогда я девица от распаления войду в преступление с молодым отроком, и ему будет во всем почет, и любовь, и обилие: и сдобные пироги. Сахар на блюде, да мягкие перины; а тебе кислой простокваши, спать на голых досках, под соломенной рогожей, с собаками, пить тебе болотную воду, есть тебе черствый хлеб». Так и не вышла молодница за старого, а вышла за молодца хорошего, а старина бегал, бегал со своим сватовством, да и удавился. «Молодой девице честь и слава, – прибавлено в конце рассказа, – «а старому мужу – каравай сала» [Ровинский, № 101–192].

Итак, лесковских героинь объединяет сюжет замужества «за нелюбимым» мужем, источником которого является песенная лирика. Ситуация замкнутого пространства вызывает неизбежность нарушения миропорядка и прорыва в мир естественных потребностей чувственной любви. Мотивация поведения героинь Н.С. Лескова и фольклорной молодушки совпадает.

- **Песенно-лубочные мотивы образа избранника; мотив «созревания» любви; эротические мотивы «состязания» как завязки любовной игры, мотив «обольщения»**

В портретном описании Сергея и Степана Н.С. Лесков сохраняет песенно-лубочные атрибуты. Сергей – «красивый молодец», «с дерзким красивым лицом, обрамленным черными, как смоль, кудрями и едва пробивающейся бородкой» [I, с. 99]. Степан – «статный русский парень в белой рубашке с красными ластовицами и в высокой шляпе гречишником», «хороший ... да румяный» [I, с. 334]. Образ любимого, «ясна сокола», сохраненного в сознании с девических времен, соответствует лубочно-песенным представлениям. Всякий песенный парень – «раскудрявый добрый молодец», у которого очи «ясна сокола», бравая «поступка молодецкая» и который непременно «чист-речист».

Эй, на ком, на ком	По плечам лежат,
Кудри русыя?	По бровям висят –
Эй, люли-люли,	Словно жар горят!
Кудри русыя!	[Киреевский, № 376]

Кудри в фольклоре – принадлежность «добра молодца». Но почитание волос в фольклоре – явление не случайное: в народных представлениях волосы являются показателем жизненной силы человека. Их буйный рост и завивание на голове молодца доказывают его здоровье и силу, поэтому так много внимания уделяется в народной песне кудрям молодца именно в период жениховства. Настин же жених, а затем и муж, – «дурила лопоухий». Вместо «ясного сокола залетного» Настю ожидает «ворона голенастая»: «...Гришка был расчесанный, примасленный, в новой свите, с красным бумажным платком под ней. С лица у него тек пот, а с головы масло, которым его умастила усердная сваха. ... Плоские волосы, лоснящиеся от втертого в них масла, плотно прилегли к его выпуклому лбу и обнаруживали еще яснее его безобразную голову» [I, с. 285].

Из краткой детали текста – маслянистые волосы – вытекает глубокий подтекст: отсутствие нравственных отношений в семье, духовная нищета. Н.С. Лесков не случайно останавливается на этой детали, подчеркивая ничтожность Гришки, бездушие, жестокость мира, и тем резче противопоставлена Настя-«песельница» с ее высокими идеалами, воплощенными в народной песне.

На лубочных картинках песенного цикла «Ай, по лесу по темному...», «В селе малом Ванька жил», «Ты Настасья, ты Настасья» неизменным атрибутом статного молодца, помимо его черных кудрей, является изображение коня. В песенной лирике образ коня может выполнять функцию «неизменного атрибута» добра молодца. Но не только. Образ коня может нести и более сложную функцию: метафорически конь может выступать как элемент эротического атрибута добра молодца:

Красна девица душа,  
Сбереги мово коня...  
Когда буду я твоя, –  
Сберегу тогда коня [Русский фольклор, С. 195]  
Возле коня стоит молодец.  
Он чешет коня гребешком:  
Уж и конь ты мой вороной,  
Товарищ ты мой дорогой!  
Поедем-ка, конь, со мною  
В дальнюю незнакомую дорогу  
[Киреевский, № 85]

Близкое метафорическое значение мы находим в песенной оперетке, которую поют Настя и Степан: «Напой мово коня../Среди синя моря. / Чтобы ворон конь напился ...» [I, с. 343]. Эротический подтекст проявляется в характерной психологической реакции Насти, отражающей ее душевное смятение и прилив «новых чувств»: «Настя покраснелась и ушла в толпу. Она никогда не думала о словах этой народной оперетки, а теперь ... она ими была недовольна» [I, с. 343]. Впервые видит «Евина дочка» своего милого верхом: «...нарочно, остановился, обернулся на лошади полуоборотом назад» [I, с. 336]. Но все же первый интерес Насти

к Степану вызван его пением: «этот уж ловчее всех, голосистый такой» [1, с. 336]. Настя еще не видит Степана, но слышит его голос, его звонкую песню, песня пробуждает в ней интерес к жизни. Единственной любовью в жизни Насти становится песня, которая персонифицируется в образе Степана. Песня, словно витает над героями, заставляет их думать о своей жизни. Песней Степан «манит» Настю, герои не видят друг друга, но они находятся в одном пространстве любви-песни: через песню происходит их диалог:

Ах, ты горе великое,  
Тоска-печаль несносная!  
Пойду с горя в чисто поле,  
Совью веночек милу дружку,  
Милу дружку на головушку:  
Носи веночек – не скидывай,  
Терпи горе – не сказывай.  
[I, с. 349]

Как изгаснет зорька ясная,  
Как задремлет свекровь лютая,  
А моя молодая жена сварливая,  
Выходи, моя лебедушка,  
Во зеленую дубравушку,  
Свое горе позабудем мы.  
Выходи, моя зазнобушка,  
На совет, любовь, на радости,  
На зеленую кроватушку.  
Приголубь меня, касаточка!  
Расчеши мне кудри русые;  
Посмотреть дай в очи черные,  
Целовать дай плечи белые.  
[I, с. 350]

Лубочная картинка зафиксировала зарождение любовных отношений в сопровождении песни. На картинке сборника «Русская народная картинка 17–18 века» «Ай, по лесу темному шелкова трава» хороводное гулянье девушек сопровождается игрой на скрипке. Бравый лубочный молодец, с соответствующими атрибутами «добра молодца» в чертах портрета и наличием коня в упряжке, лихо наигрывает «ой ли, ой ли люшеньки», а взглядом встречается с одной из пригожих девиц: «Донской казак на скрипке играл, / Играл, играл, выигрывал / Невест выбирал» [Русская народная картинка, №. 87]. На другой картинке молодую пару соединяет «дудочка» и «песенка». Красна девица приплясывает под игру на дудочке милого дружка. Дополняет картинку народная песенка: «В селе малом Ванька жил.../ Ванька дудочку берет, / Таньке песенку поет» [Русская народная картинка, №. 77].

Таким образом, во внешней стороне зарождающихся любовных отношений своих героев Н.С. Лесков следует традициям лубочно-песенных идеализированных представлений. Это касается деталей портрета «красной девицы» и «добра молодца», необходимых эротических атрибутов. Для создания лирической любовной атмосферы автором привлекается народное искусство: лирическая любовная песня и лубочная картинка. Но Н.С. Лесков намеренно углубляет традицию: песня же становится движущей пружиной развития действия.

Важным моментом, дающим толчок к развитию любовных отношений, в повестях Н.С. Лескова становится мотив «состояния» между будущими любовниками. Вокруг Степана и Насти создается атмосфера, провоцирующая их вступить в песенную «борьбу». Настя первая бросает вызов: «Она тоже откашлянулась и взяла выше последней ноты Степана» [I, с. 342]. Вызов был принят: «Степан был рад, что есть ему с кем показать свою артистическую удаль» [I, с. 342]. Содержание «народной оперетки», которую исполняют будущие герои-любовники, тоже выражает «вызов». В ней ставятся трудновыполнимые условия и той и другой стороне:

– Напой мово коня  
Среди синя моря,  
Чтобы ворон конь напился,  
Бран ковер не замочился  
И не мокор был, – сухой.

– Сострой, милый, терем  
Из маковых зерен. [I, с. 343]

Иносказательность оперетки имеет явный эротический подтекст, содержит намек на интимные отношения: «Были б двери, каравати, / Можно б там приятно спати / С тобой, милый мой!» [I, с. 343]. В статье сборника «Русский эротический фольклор» к разделу «Народные песни эротического содержания» находим следующее замечание Е.В. Миненок: «Народная же песня эротической тематики традиционно пелась многоголосно <...> и предназначалась для всех»<sup>91</sup>. Герои Н.С. Лескова

---

<sup>91</sup>Миненок Е.В. Народные песни эротического содержания / Е.В. Миненок // Русский эротический фольклор. – С. 22.

прилюдно «грают»<sup>92</sup> песенную оперетку под общие восклицания: «Важно! Вот так песельница! Вот так пара!» [I, с. 343]. Слова оперетки приводят Настю в смущение, когда она вдруг осознает их смысл: «Она никогда не думала о словах этой народной оперетки, а теперь, пропевши их Степану, она была ими недовольна» [I, с. 343]. Но обращает на себя внимание комментарий рассказчика к психологическому состоянию Насти: «Ну да ведь довольна недовольна, а из песни слова не выкинешь. Заведешь начало, так споешь уж все, что стоит и в начале, и в конце, и в середине. До всего дойдет» [I, с. 343]. Автор проводит параллель между психологическим состоянием героини, вдруг осознавшей любовно-эротическое содержание исполненной ею оперетки, и законом песенного жанра: из песни слов не выкинешь. Имеет место сознательная проекция судьбы человека не только на лирический песенный сюжет, но и на закономерности бытования песни. Так песня становится движущей пружиной развития действия.

Завязкой любовных отношений Катерины Измайловой и Сергея служит мотив «силы», который лежит в основе «состязания», «борьбы». Во внезапном приливе желания поболтать Катерина Измайлова ненароком хвастается: «Да, я в девках страсть сильна была, – сказала, опять не утерпев, Катерина Львовна, – Меня даже мужчина не всякий одолевал» [I, с. 100]. В последних ее словах провокация, явный вызов мужской стороне. На что «красивый молодец» тут же отреагировал, вызов был принят. Игривая сценка «борьбы» Катерины и Сергея не скрывает эротического смысла, а напротив, явно его обнажает: «обнял молодую хозяйку», «прижал ее твердую грудь к своей красной рубашке», «приподнял», «подержал на руках», «сжал», «посадил тихонько» [I, с. 100].

Как мы видим, героини Н.С. Лескова обнаруживают желание и умение начать, «завести» любовную игру. Настя и Степан делают это

---

<sup>92</sup>В указ. сборнике П.В. Киреевского есть помета П.И. Якушкина: «Сказывают, грают песни, а не поют». – С. 250.

очень тонко, поводом им служит песня, а для Катерины поводом становится сила, в прямом смысле как сила физическая и как сила застоявшейся страсти. В лирической песне встречается состязательный мотив борьбы: в песне о том, как девушка парня поборолла, но эта ситуация подвергнута осуждению:

- Ух ты, парень-паренек, я ти обещаю  
При всем-та при миру.
- Красна девица, как тебе не стыдна  
При всем мире парня абесчестить!

[Русский фольклор, С. 391]

Психологические мотивировки такого поведения предоставляет целый пласт народной эротической песни, которая определяет умение женщины «заводить» любовную игру «как нормативное поведение, без какого-либо намека на осуждение»<sup>93</sup>. Имеется ряд песенных сюжетов, в основе которых лежит «состязание» и его возможные варианты: «война», «драка», «бойня» – между мужским и женским началом, либо между соответствующими частями женского и мужского тел. Например, данные мотивы представлены в следующих песнях: «Шел я лесом-бориком», «Как у бабки козел, хы да пы» [Русский эротический фольклор, С. 130, 132].

Для зарождающихся любовных отношений важным и неизменным является мотив «обольщения»: <...> друга в гости позову, угощу, **улещу**, на кровать спать положу [I, с. 92]. Герои Н.С. Лескова, Степан и Сергей, владеют приемами такого воздействия. Оба имеют «опыт»: и тот и другой принимали участие в сюжете романа с «чужой женой». О Степане замечено, что «...с бабами бывало баловался; была у него тож своя полюбовница, а нынче не слышать» [I, с. 339]. О Сергее народная молва устами кухарки Аксины гласит: «Дивичур этот проклятый Сережка! <...> Всем вор взял – что ростом, что лицом, что красотой. Какую ты хочешь женчину, сейчас он ее, подлец, **улестит**, и **улестит** и до греха доведет»

---

<sup>93</sup> Миненок Е.В. Народные песни эротического содержания / Е.В. Миненок // Русский эротический фольклор. Песни. Обряды и обрядовый фольклор. Народный Театр. Заговоры. Загадки. Частушки / сост., науч. ред. А.Л. Топоркова; худож. Д. Шимилис. – М., 1995. – С. 25.

[I, с. 100]. Мотив романа с «чужой женой» хорошо известен лирической любовной песне:

Зазноба, зазноба, зазноба моя!  
Тебе, друг, зазноба, а мне сухота,  
А мне сухота – чужая жена!  
Чужая жена очень хороша!

[Киреевский, № 19]

Важнейшую роль в «обольщении» играет речь обольстителя, но ведь и женская сторона не может оставаться пассивной, должна поддержать разговор. Но логика этой «поддержки» парадоксальна. Обратимся к тексту обеих повестей. Анализ любовного разговора героев Н.С. Лескова показывает родственность психологических мотивировок поведения героев в ситуации «соблазнения». Фрагмент разговора Насти и Степана:

- Чего ты за мной гоняешься? Чего не даешь проходу?
- Люблю тебя.
- <...> на свет бы я не смотрела, а ты меня ославить хочешь... Отойди, Степан!
- Не гони. Мне только и радости, что посмотреть на тебя [I, с. 351].

Сопоставим этот фрагмент с разговором Катерины и Сергея:

- Что это ты мне тут про свое сердце сказываешь? Мне это ни к чему. Иди ты себе...<...>
- Ты чего? Чего? Чего ты пришел ко мне? Я за окно брошусь...
- Жизнь ты моя несравненная! На что тебе бросаться? – развязно прошептал Сергей и, оторвав молодую хозяйку от окна, крепко ее обнял.
- Ох! Ох! Пусти, – тихо стонала Катерина Львовна, слабея под горячими поцелуями Сергея... [I, с. 103].

Отталкивая Степана, Настя признаётся: «Я сама тебя люблю, может, еще больше твоего» [I, с. 353]. Степан обрушивает на Настю целый набор традиционных экспрессивных выражений фольклорно-лубочного характера: «жить без тебя не могу», «жизнь моя вся в тебе», «кабы ты в мое сердце заглянула», «отцом, матерью в гробу клянусь» [I, с. 351]. Выражает готовность на многое: «Как ты захочешь,

так и будет ... лишь бы ты меня любила» [I, с. 353]. «А мне хоть умереть возле тебя, так ты ж пору рад» [I, с. 353]. Но наиболее тонкое психологическое воздействие на Настю Степан осуществляет через песню, задевая самые глубинные струны песельницы: «Соловьем я свистну..», «ты откликнешься перепелочкою-пташечкой», «свое горе позабудем мы», «простим грусть-тоску сердечную» [I, с. 350]. В этой песне общность судьбы и драматических переживаний, потому между любовниками возникает некая психологическая основа для взаимопонимания. В ней ласковые слова, выполняющие не только комплиментарную функцию, но и функцию соблазнения: «моя зазнобушка», «касаточка»; – слова, целенаправленно обращенные к чувственности: «приголубь», «расчеши кудри», «посмотреть дай в очи», «целовать дай плечи белые».

А.А. Горелов обратил внимание на психолингвистическое мастерство опытного «девичура», окутавшего Катерину дурманом любезностей, точно рассчитавшего «беспроигрышность атаки». Для психологического воздействия Сергей активно обращается к любовному дискурсу: «одинокество», «живем как в монастыре», «до гробовой доски пропадать», «отчаяние», «как канарейка в клетке», «эдакую... жизнь тоскливую», «грусть-тоска». Улавливая душевное состояние Катерины, опытный соблазнитель создает резонанс в душевных переживаниях, обращаясь к ее здоровой, но до времени подавленной чувственности. Он делает явный намек на «предмет со стороны», «да и ребенок тоже от чего-нибудь бывает», расчетливо расставляет акценты: «эдакая женская жизнь», использует песенный любовный мотив: «без мила дружка обуяла грусть-тоска». Соблазнитель разрабатывает почву для взаимопонимания: вызывает отклик общностью переживаний (активно использует местоимение «мы» вместо «я», «ты» вместо «вы»); выражает якобы понимание и сочувствие, буквально атакуя растерянную Катерину: «Знаю я, вижу и очень даже чувствую и понимаю» [I, с. 103]. Не забывает и о

собственных чувствах упомянуть: «тоска ... моему сердцу столь чувствительна» [I, с. 102]. Наконец, выражает «готовность» вырезать свое сердце «булатным ножом» и бросить к «ножкам» Катерины: после чего «сто раз легче бы» ему тогда было» [I, с. 102]. Активно использует Сергей главный «козырь» обольстителя – комплимент, явный и скрытый: «Жизнь моя несравненная!» «Вот вы, можно сказать, каждому другому человеку, который себя чувствует, в утешение бы только для него были, а вы у них теперь, как канарейка в клетке, содержитесь» [I, с. 102]. Опытный обольститель не забывает предоставить якобы «свободу» выбора: «... теперь все это состоит в эту минуту в ваших руках и в вашей власти [I, с. 103]. Нельзя не заметить экспрессию его лубочно-фольклоризованных стилистических аргументов.

Обратимся к народной картинке<sup>94</sup> и проанализируем фразеологию лубочных персонажей любовной сценки:

– Пожалуй поди прочь отъменя	
Мне дела нет датебя	
Пришель заж...у хватаешь	
Блиновъ печь мешаешь	– Твоя воля изволь бить
Заж...у хватать невелиать	Дай толко заж..у хватить
Для того что блины подгорять	Ибо зело мне показалася миленка
Я тотъ часъ резонъ сыщу	Что ж...ка твоя крутенька
Сковородникомъ хвачю	Нарочна к тебе я пришель
– Мне хотя и стыдно	Ишаслив что одну дома нашель
Ате будетъ уже обидно	Хотя сплошь всего замарай растворомъ
Я вить вас незамаю	Я отого не буду здоромъ
– А не отъодешъ	Толко любовь надомной покажи
сковородником замараю.	Вместе с собою на постелю спать положи.

Картинка «Кавалер и блинщица» [Русская народная картинка, № 64]

«Яков кучер кухарку обнимает, а она его от себя пихает, говорит и бранит: «Ступай от меня скорее прочь, ведь я не кобыля дочь. Ты привык жить в конюшне с меринами, обнимай их сколько хочешь, целуй губками».

Картинка «Яков кучер с кухаркой» [Ровинский, № 108]

«Пожалуйста, отдай мне, как не стыдно тебе, тебе это потехи – а мне худые смехи. Изволь лишь за мной брести. – А я готов воду нести,

<sup>94</sup> Картинка середины XVIII века.

только.....да готовь, где нам лечь. Недаром ты у меня подпивала, небось сама теперь в руки попала».

Картинка «Отдай мне ведра» [Русская народная картинка, № 66]

«Ахъ, черный глазъ, поцелуй хоть раз, тебя, свет мой не убудет, ко мне радости прибудет».

Картинка «Черный глаз» [Ровинский, № 122]

Общий колорит картинок фривольного содержания указывает на то, что «отталкивающая» фразеология всего лишь роль. Мужская сторона должна проявить чудеса в тактическом ведении любовного диалога, ведь последнее слово остается за мужчиной. В любовной игре психологические мотивировки поведения обеих сторон достаточно традиционны: каждый играет свою роль. Женская сторона стремится отвергнуть чувства потенциального любовника, а он пускает в ход все свое речевое мастерство – добрый молодец «чист-речист» – и в результате добивается своего: овладевает женщиной.

Похотливость героя лубочной картинки «Кавалер и блинщица» выдает его поза, выражения глаз, губ, а речь его почти классический образец наивно-простодушной, но психологически верно выстроенной тактики обольщения. Он предоставляет свободу выбора и выражает согласие на что угодно: «твоя воля, изволь бить, хоть сплошь всего замарай раствором»; говорит о своих чувствах: «... нарочно к тебе пришел и счастлив, что одну дома нашел», «я оттого не убуду»; использует комплимент женским достоинствам, направленный на пробуждение чувственности: «миленька» и сзади «крутенька». Обращена к чувственности и открытая цель визита: «Только любовь надо мной покажи, вместе с собою на постелю спать положи». Таким образом, главное для лубочного обольстителя – создать основу для взаимопонимания и пробудить чувственность.

Как мы видим, Н.С. Лесков в сценах завязки любовных отношений, признаний героев в чувствах взаимного влечения и в любви, следует песенно-лубочной традиции. Речь Степана так же, как и Сергея, насыщена

лубочно-фольклоризованными стилистическими аргументами, обеспечивающими неоспоримую победу в оболщении. А героини «любовного романа» повестей Н.С. Лескова избирают «традиционную» тактику, мотивировку поведения и «отталкивающую» фразеологию лубочных молодухек.

- **Эротические любовные мотивы; мотив предчувствия обреченности любовных отношений; мотив самоотречения в любви и готовности разрушить все преграды**

Образ любви Насти и Степана – это прежде всего образ песни. Необычны герои Н.С. Лескова: они принадлежат к особому русскому типу – типу народной певицы, певца. К подобному типу обращался и И.С. Тургенев в рассказе «Певцы». Но обращение к типу народного исполнителя песни создает особенные сюжетные ситуации, где именно песня выступает действующим лицом. «Звонкая песня» Степана, «первого песельника во всей Гостомле» освобождает сдавленную насилием душу Насти, пробуждает в ней интерес к жизни, вызывает в ней здоровое чувственное начало. Она живет ожиданием «звонкого голоса», поющего «песни веселые, разудалые и грустные, надрывающие душу». А под Петров день «играет» вместе с ним песню, которая становится началом их взаимной симпатии. Песня заставляет ее впервые прочувствовать основу земного притяжения женского и мужского начала как всеобщего источника жизни: Мне не спится, не лежится, / И сон меня не берет; / Пошел бы я до любезной, / Да не знаю, где живет» [I, с. 334]. Именно с «этого голоса» знакомая песня навела ее на раздумья: «... ведь вот не спится человеку и другому человеку в другом месте тоже не спится, не лежится. Пойти б тому одному человеку до другого...» [I, с. 334]. Постоянное песенно-фольклорное вливание в ход повествования [«народная оперетка», «песня про горе великое, тоску-печаль несносную», «как угаснет зорька ясная», песня «о лютой змее (жене) подколодной», о голубке и песенный эпиграф] создает мотив общности судеб любовников-

«песельников»: «Ведь мы с тобой оба горькие!» [I, с. 346] – реплика Степана. Щемящий мотив несбыточности взаимного счастья усилен пейзажно-психологической параллелью. Словно откликаясь на душевное состояние Насти, «из-за горы показался красный, кровяной месяц» [I, с. 349]. В русской лирической песне чаще поется о любви несчастливой. Чуткая до «больных да ноющих» песен, Настя-«песельница» предчувствует развязку их «горькой» любви: «Да что из нее, из любви-то нашей, выйдет? – горе! Поверь, горе» [I, с. 353]. В любовном разговоре героев используется эта же «горькая» песенно-фольклорная фразеология: «Меня твоя душа кроткая да доля кручинная совсем с ума свели» [I, с. 346]. «Помолиться за мою любовь за горькую» [I, с. 347]. «Чего ты, как тень сухая, за мной тащишься?» [I, с. 352].

И все же живое, чувственное начало любви берет свое. С неудержимой силой вспыхивает влечение Насти к Степану в разгар жатвы: «Жаркий день был. Высоко стоит солнце на небе, Горячо печет землю-матушку, Мочи нет жать колосистой ржи» [I, с. 344]. «Жаркий», «высоко», «горячо», «мочи нет» – характерные эпитеты любовной страсти. «Рожь поспела, и началось жниво ...жницы обливались потом и, распрямляясь по временам, держались руками за наболевшие от долгого гнутья поясницы» [I, с. 344]. «Перед сумерками, как уж солнцу садиться, Настя стала, повесила серп на руку, задумалась и глядит вдаль; а через два загона Степан оперся о косы и смотрит на Настю. Заметила Настя, что Степан на нее смотрит, покраснела и, присев в рожь, начала спешно жать» [I, с. 344]. Бытовая картина описания жатвы обретает песенно-фольклорные аналогии эротического характера. Пейзажно-психологическая параллель, возникшая в подтексте и отвечающая сокровенным переживаниям героев, часто используется в фольклорной лирике. В песенной эротической лирике «любовные игры» могут происходить именно во время сезонных крестьянских работ, о чем можно судить по песням из сборника «Русский эротический фольклор»: «Брала

девка лен, лен...» [Русский эротический фольклор, С. 60, 75, 261, 262, 263, 295], «Во чистом во поле девка просо поле...» [Русский эротический фольклор, С. 65], «Девка у лесу жнет, нагибается...» [Русский эротический фольклор, С. 61] и др.

Интересно, что поведение персонажей эротических песен не имеет ничего общего с желаниями и поступками конкретных людей. Е.В. Миненок в статье, посвященной народной песне эротического содержания, комментирует эту ситуацию следующим образом: «Эротические страсти разудалых «молодцев», не ведающих стыда «девушек», разбитных молодухек как общепризнанная модель поведения существовала исключительно в пространстве эротической песни, поэтический мир которой был далек от реальности, в какой жили ее исполнители, и от тех нравственных убеждений, которым они следовали в повседневном быту. Каждая такая песня – всего лишь игра в эротику. Открытая демонстрация тех переживаний и желаний, которые в будничное время тщательно скрываются под спудом строгих поведенческих норм и каждодневного тяжелого труда»<sup>95</sup>.

Мы используем данные типологические параллели, чтобы подчеркнуть чувственный характер отношений героев. Н.С. Лесков не прибегает к описанию эротических сцен, оберегая интимную сторону отношений своих героев, но фольклорно-пейзажная параллель настойчиво намекает на чувственные желания. Любовь-песня Степана и Насти драматична, лирична, опозитизирована лирической песней и фольклоризованным бытом, но это любовь страстная и чувственная.

Описание начала любовного романа Катерины и Сергея не просто соотносится с сюжетом знаменитой баллады о Ваньке-ключнике, как указывает А.А. Горелов, Н.С. Лесков стилизует описание и вводит в него строки этой песни: «Много было в эти ночи в спальне Зиновия

---

<sup>95</sup> Миненок Е.В. Народные песни эротического содержания / Е.В. Миненок // Русский эротический фольклор. Песни. Обряды и обрядовый фольклор. Народный Театр. Заговоры. Загадки. Частушки / сост., науч. ред. А.Л. Топоркова; худож. Д. Шимилис. – М., 1995. – С. 26.

Борисовича и винца из свекрового погреба **попито**, и сладких сластей **поедено**, и в **сахарные** хозяйкины уста **поцеловано**, и черными кудрями на мягком изголовье поиграно» [I, с. 104].

О популярности этой баллады может говорить тот факт, что у текста это песни существовало несколько вариантов. В одном только собрании народных песен П.В. Киреевского имеется три варианта: баллада, старинная семейная баллада, известная баллада позднего периода. Обратимся к фрагментам текстов:

То-то, братцы, было **попито**,  
Было **попито**, **поедено**,  
На тесовой кровати было полежано  
У **сахарные усточки** было **поцеловано**!

«Князь Волконский и Ваня-ключник», старинная  
семейно-бытовая баллада [Киреевский, № 304]

Что уж то-то и **попито**, и погуляно,  
Уж с молодою княгинею поезжано,  
За белые груди княгинины подержано,  
На пуховых перинах со княгинею полежано!

«Князь Волконский и Ваня-ключник», широко известная  
семейно-бытовая баллада позднего времени (конец XVII века)  
[Киреевский, № 153].

Обращает на себя внимание то, что фразеология лесковского текста почти полностью повторяет текст старинной баллады, с той лишь разницей, что «тесовая кровать» заменена на песенный мотив «черными кудрями на мягком изголовье поиграно». Несмотря на то, что второй вариант широко бытовал, Н.С. Лесков опирался, видимо, на текст старинной баллады, что подтверждает сравнительный фразеологический анализ. Нужно отметить, что впервые сборники песен П.И. Якушкина читатель увидел в 1884 году. Тогда как повесть Н.С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» была опубликована в 1867 году. Сопоставление текстов двух баллад интересно и в следующем плане. Второй вариант явно обнажает эротический подтекст сюжета. Н.С. Лесков же не прибегает к открытому эротическому дискурсу, сохраняя песенно-

балладную лирическую струю в любовных отношениях: в глазах читателя Катерина и Сергей предстают героями народного любовного романа. Но верно замечает А.А. Горелов, «сколько-нибудь полная высоко песенная идеальная аналогия с сюжетом повести изначально ложна»<sup>96</sup>.

Согласно традиции, герои-любовники должны быть жестоко наказаны смертью. Повествователь же сознательно повернет русло сюжета, воспользовавшись ироничным замечанием-предупреждением: «Но не все дорога идет скатертью, бывают и перебоинки» [I, с. 104]. Диссонанс, порожденный фразистым красноречием героя-любовника, зазвучавший в сцене первого свидания любовников, снова дает о себе знать. Поимка и наказание молодца, сюжет той же баллады, заканчивается смертью свекра, а Катерина разворачивается «во всю ширь своей проснувшейся натуры» [I, с. 104]. Свекор «к утру умер, и как раз так, как умирали у него в амбарах крысы, для которых Катерина Львовна всегда своими собственными руками приготавливала особое кушанье...» [I, с. 105]. В этом эпизоде впервые включается в повествование семантика пословицы-эпиграфа: «Первую песенку зардевшись спеть» [I, с. 96]. Логика страсти требует устранения всяческих препятствий, в чем теперь и состоит «решительность» Катерины. Она берет ситуацию в свои руки и уже сама активно содействует развитию ситуации. В устранении преград проявляет необыкновенную находчивость, изощренность, что в лубочной литературе называется виртуозными «проделками» блудной жены.

Поведение Катерины, взявшей развитие любовных отношений в свои руки, психологически близко женскому поведению народных эротических песен, что является их отличительной особенностью. Такое «женское поведение выражает не только полное приятие мужского желания, но и активно содействует развитию ситуации»<sup>97</sup>:

---

<sup>96</sup> Горелов А.А. Лесков и народная культура / А.А. Горелов. – Л.: Наука, 1988. – С. 139.

<sup>97</sup> Русский эротический фольклор. Песни. Обряды и обрядовый фольклор. Народный театр. Заговоры. Загадки. Частушки / сост., науч. ред. А.Л. Топоркова; худож. Д.Д. Шимилис. – М.: Ладомир, 1995. – С. 24.

Брала девка лен, лен...  
Постой парень не валяй  
Сарафан мой не марай!  
Сарафан мой белый...

Сарафан я скину,  
Под себя подкину,  
Ноженьки раздвину,  
Дороженьку укажу...

[Киреевский, № 7]

Как «нормативное», такое женское поведение определяет и лубочная картинка. «На любовные проделки женского пола, народ смотрел почти так же снисходительно, как и на проделки мужской братии»<sup>98</sup>. Д.А. Ровинский приводит описание ряда сюжетов лубочных картинок. Это и Чурила Пленкович, который ходит по ночам к прекрасной Катерине, жене старого Бермяты – все знают «да только посмеиваются». Это и история «ненасытной» княгини Апраксеевны, которая увлекает Касьяна «на долгие вечера посидеть», а когда тот отказывается от такой «чести», обвиняет его якобы в воровстве. Здесь же «Повесть о шуте и трактирщице». Другая лукавая жена «замужем двадцать недель была и в то время ребенка родила; муж пришел от того в великое сомнение», но жена нашлась в ответе: «... ведь я, муж, двадцать недель за тобой, да двадцать недель, как ты живешь со мною, и того будет сорок!» – простак так и не спохватился, а еще себя обвинил в недогадке. И конечно же, «Повесть о купцовой жене и прикащике», которую Н.С. Лесков явно использует, переосмысливая канву старинных народных картинок. В ней «старый богатый купец» и «молодая жена», которой сильно понравился хозяйский «прикащик», его и зазывает она к себе в спальню, на супружескую кровать. Для того чтобы продлить любовные утехы, купчиха изобретает различные увертки и дурачит своего мужа. Впоследствии после смерти старика купчиха выходит замуж за «прикащика».

Во всех этих забавных и курьезных историях мы видим, что женская сторона, беря дело в свои руки, доводит его до конца, а если встречаются на пути преграды, способна разрушить их, не выходя за рамки бытовой ситуации. Поэтому сцена, в которой муж тайно пробирается и застаёт

---

<sup>98</sup> Ровинский Д.А. Русские народные картинки: в 2 т. / собрал и описал Д.А. Ровинский: посмертный труд, печатан под наблюдением Н.Л. Собко. – СПб.: Издание Р. Голике, 1900. – 2 т. – С. 86.

любовников, достаточно традиционна. Любовник прячется, а муж разоблачает проделки жены тем, что находит какие-либо предметы, принадлежащие любовнику. Подобное в сюжете баллады «Чурила в гостях у чужой жены». Муж находит «золотой колпак», «шелковые перчатки», «зелен кафтан», «сафьяновые сапожки». То же мы находим и в ряде бытовых сатирических песен:

Мой муж домой едет,	Я гостя - в лукошко,
Постылый домой едет.	Войлоком покрыла,
Некуда гостя дети,	Под лавку подбила...
Некуда схоронити.	[Соболевский, т..7, № 184]

В любовной истории Катерины Львовны, помимо пояска Сергея, оставленного на постели, есть еще одна любопытная деталь. То ли наяву, то ли во сне, «тычется тупой мордой в упругую грудь» «претолстющий-толстый» кот, «тихонькую песню поет, будто ей про любовь рассказывает» [I, с. 106]. Такой лубочный «свидетель» изображен на картинке «Кавалер и блинщица»: преуморительный кот с растопыренными ушами, выпученными глазами, «претолстющий-толстющий», наблюдает за приставаниями франта к блинщице. Текст картинки не оставляет сомнения в прелюбодейском интересе лубочных героев-любовников. Но лесковский кот не только фантастический свидетель прелюбодеяний купчихи и приказчика. Трижды появляется он, обретая inferнальные черты, наводит суеверный страх на Катерину, предопределяет цепь преступлений и то, что дальнейшее развитие действия выйдет за рамки лубочных бытовых сюжетов. Готовность разрушить все преграды на пути к любовным утехам, выходящая за рамки лубочных бытовых сюжетов, известна балладной лирике, но отдельные мотивы есть и в сатирической песенной лирике. Так, в хороводно-плясовой песне Тамбовской губернии «Заиграй, моя волынка» звучит шуточный мотив желания «свекру голову сломить» [Русский фольклор, С. 346]. Чтобы избавиться от старого, ненавистного мужа, героиня песни «Вечор Дуню обманули» посылает его сорвать «цветик», и в результате,

старый муж тонет. На что Дуня очень искренне радуется: «Слава Богу, слава Богу, утопился, / Слава Богу, утопился» [Русский фольклор, С. 365].

А вот в балладе может иметь место откровенно криминальный сюжет со зловеще-бытовыми деталями описания убийства. Героиня баллады «Жена губит мужа», «Жена мужа потеряла» [Киреевский, № 186, 357, 517], «Жена мужа зарезала» [Русская народная поэзия, С. 324] «вострым ножичком» «вынимала сердце с печенью». Есть что-то демоническое в состоянии женщины, проявившемся в реакции на преступление: «рассмехнулась», «ужаснулась», «взяла за черны кудри, ударила об сыру землю». «Шельма», пытаясь сокрыть свое преступление, прячет тело в погреб и распускает слухи, что «охотничек» уехал на охоту. Но разоблачение следует. Баллада не раскрывает мотивы преступления, ограничиваясь самим фактом, но осмысление этого факта происходит в концовке баллады: «Случилось несчастье, несчастье немалое» [Русская народная поэзия, С. 324].

В повести Н.С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» прослеживаются явные сюжетные аналогии: убийство мужа, тело которого прячется в погребе, а любовники-убийцы распускают слух о пропаже Зиновия Борисыча.

Вернемся к любовной истории Катерины Измайловой. Центральный монолог Катерины, в сцене в саду под цветущими яблонями, по силе страсти и откровенности признаний созвучен любовной романсовой лирике. Песня-романс возникает и существует на стыке двух поэтик: фольклорной и литературной; целевая установка жанра – представить драматическую сторону человеческого бытия, выразить душевные, часто трагические переживания. Этот жанр характеризуется лиризмом, воссоздает интимные переживания людей, обладает определенными тематико-жанровыми особенностями. Для него обязателен мотив соблазнения: «Чем завлек ты меня, я не знаю, / Только знаю одно, что завлек» [Городские песни, баллады и романсы, № 284]. Для романсов

характерно соединение природных картин и острых переживаний, любовных томлений и мотива измены. Исход может быть горьким, может сопровождаться мотивом смерти. В роковой круг смерти могут быть вовлечены мужья, дети, соперницы, сами героини. Все эти детали мы находим и в тексте Н.С. Лескова. Сцена в саду наполнена чувственным лиризмом и страстью, в ней звучат мотивы обольщения и измены. В повести в круг смерти вовлекается свекор, муж, невинное дитя, соперница и, наконец, сама героиня.

В указанном далее монологе Катерина в лирическом раздумье пророчит и дальнейший ход развития событий:

«...так ежели ты, Сережа, мне да изменишь, ежели меня да на кого да нибудь, на какую ни на есть иную променяешь, я с тобою, друг мой сердечный, извини меня, – живая не расстанусь» [I, с. 110].

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

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

- **Мотив бескорыстия в любви, обмана «изменщика», появление «соперницы»; мотив потери любимого; связанные с ними мотивы страдания и безумия; мотив трагического исхода любви и жизни героини «любовного романа»**

Бескорыстие в любви русской женщины – одна из самых замечательных черт проявления ее душевной щедрости, истинно женского начала, которому всегда были чужды материальные интересы или сословные выгоды. Катерина Измайлова, будучи замужем за именитым купцом Измайловым, несмотря на шесть лет купечества, презрела «купеческий терем» и, поддавшись велению сердца, головой в омут ринулась в сказочную «Аравию счастливую» [I, с. 99]. Настя Прокудина, согласно велению сердца, совершает безрассудный выбор, отказывается от сытой семейной жизни, бежит с фальшивым паспортом, чтобы быть рядом с любимым человеком.

Мне не дорог твой подарок, –  
Дорога твоя любовь.

Не хочу перстня носить,  
Хочу так друга любить  
[Соболевский, т.4, № 805]

Любовная лирическая песня не приемлет выгодное замужество. Лубочная девица поет о презрении к «знатности и богатству». Ряд песенно-лубочных сюжетов отвергает сословное положение: находят взаимопонимание в любви княгиня и – ключник, княгиня и – камер-юнкер, купчиха и – «прикащик».

Но русский вариант бескорыстия может обретать такие формы, когда бескорыстие лишается разума. Другая героиня Н.С. Лескова из повести «Воительница», Домна Платоновна, рассуждает об этой стороне характера русской женщины: «Да, дружок, наша-то сестра, особенно русская, в любви-то куда ведь она глупа: «на, мой сокол, тебе», готова и мясо с костей срезать да отдать; а ваш брат шаматон этим и пользуется» [I, с. 155]. Но когда сердце Домны Платоновны заговорило, она сама теряет рассудок.

Одно из первых проявлений безумия – это вечное согласие русской женщины на муки, страдания, самоистязания ради того, чтобы испытать чувство любви. «Истомилось мое сердечушко, / Иссушил меня, словно травушку» [Соболевский, т.2. № 530]. Переживаемые фольклорной девушкой испытания вольются в сюжет любовного романа Катерины и Насти.

Настя Прокудина в своих мученических раздумьях о жизни и любви демонстрирует согласие на страдание, зафиксированное и в лирической любовной песне: «...хоть бы лихой был у меня муж, хоть бы тиранил меня, мучил бы, да только человек бы он был, как люди. Хоть бы намучил, да было б мне с ним хоть узнать, изведать, что такая есть за любовь на свете!» [I, с. 349]. Путь невероятных страданий пройдет Катерина, которая «сама себя хотела обманывать»: «с ним ей и каторжный путь цветет счастьем» [I, с. 132]. Аналогичное психологическое состояние переживает фольклорная девушка, выражающая согласие на истязание и страдание ради любимого:

Я готова холод, голод принимать,  
В заточеньи, в заключеньи с ним сидеть,  
Штоб вместе лишь с милым другом быть.  
Меня, бедную, несчастную, пакидаешь.<sup>99</sup>

Мотивы поведения песенной девушки и Катерины совпадают и отражают достаточно сложные, противоречивые отношения с бывшим возлюбленным. Как правило, «бескорыстие», путь мучений и страданий, осложняется изменой бывшего возлюбленного, а часто, его насмешкой, что имеет прямые параллели с сюжетом повести «Леди Макбет Мценского уезда». Песенная девица плачется, поливая бывшего возлюбленного бранными словами:

Как солдат, вор, злодей, ты измучил меня!  
Он, размучивши, чужу сторону, вор спознал,  
На чужой стороне, вор, иную полюбил,  
Мине, горькую, вор, навеки спагубил

[Киреевский, № 270]

---

<sup>99</sup> Горелов, А.А. Лесков и народная культура / А.А. Горелов. – Л.: Наука, 1988. – С. 142.

Психологические мотивировки народной песни близки переживаниям преданной Сергеем и осмеянной им Катерины: «Злодей! – прошептала Катерина Львовна и ударила Сергея по лицу концами платка...» [I, с. 135]. Пропади она, эта моя гордость: непременно нонча же помирюсь» [I, с. 136]. «Ах ты, злодей ты мой! – сквозь слезы отвечала Катерина Львовна и прильнула к нему губами» [I, с. 137]. «...подошл а к Сергею, прошептала «подлец» и неожиданно плюнула ему прямо в глаза» [I, с. 138].

Песенная девица так же, как и Катерина Измайлова, изводит себя тоской и страданием, терпит унижение, но готова простить возлюбленного, что не может не вызывать к ней сочувствия. Не исключает песенно-фольклорный вариант и трагического исхода, в том числе и мести сопернице или самому «изменщику»:

Проторил мил дорожку – Не стал и он ходить,  
Пропусти худу славу – Не стал и он любить!  
Насмеялся ты мной – Насмеюсь я тобой ....

[Киреевский, № 143]

Самый распространенный вариант песенной трагедии несостоявшейся любви – преждевременная гибель молодой женщины:

Стоит горе – выхваляется!  
Вогнало, вогнало я девицу во сыру землю!

[Киреевский , № 467]

Причем гибель для молодой женщины становится закономерностью, для нее забыть милого равносильно смерти:

Да когда-то мои резвы ноги притомятся,  
Да когда моя буйная головушка с плеч свалится,  
Тогда-то я своего дружка мила позабуду

[Русский фольклор, С. 339]

Другая песенная девушка готова накликать на себя гибель, потому что только смерть – единственный способ хоть на мгновение вернуть милого, доказать ему силу ее любви: пусть посмотрит и ощутит всю меру

ее страдания, и как женский вариант русского мотива «на миру и смерть красна!»:

Закричу, млада, громко, то-то мне злая беда:

Ах вы, лютые звери, собирайтесь ко мне,

Вот вам сладкая пища, – терзайте меня,

Хоть едино оставьте ретивое сердце,

Вы отдайте милу другу во белые руки!

Ах, пускай мил посмотрит, как я его любила.

[Соболевский, т.5, № 453]

Часто последним приютом девицы становится река, обманутая девушка гибнет:

Где скончалась, разлучалась, слезно плакала по нем,

Слезно плакала, рыдала, со слез речка протекала...

[Киреевский, № 267].

Ты удалой добрый молодец,

И ты дай мне ведра дубовые,

И я пойду на Дунай-реку,

На Дунай-реку по воду.

Почерпнула ведры, поставила,

На все стороны помолилася,

С отцом, с матерью простилася.

[Киреевский, № 193]

Особенность поэтического мира лирической песни в том, что мир этот символичен: слезы – река. В народной песне река предстает как символ выплаканных девичьих слез, безутешного горя от потери любимого:

Размахнула белы руки, пала грудью на воду,

Пала грудью на воду:

По тебе, мой друг, тону,

По тебе ли, по себе ли, по любви по твоей!

[Киреевский, № 29]

Так и для Катерины Измайловой река, фольклорный символ девичьих слез, станет концом ее любви, концом ее страданий, а значит, и концом жизни.

Мы не случайно остановились подробно на психологических переживаниях фольклорной девицы, потому что все обозначенные мотивы, весь спектр мучений и страданий фольклорной молодухи переживает и Катерина Измайлова. Однако в тексте Н.С. Лескова

произойдет невероятное усложнение этого мотива цепью преступлений героини. Пребывая в мире любви-обмана, предпочитая иллюзорность настоящему счастью, она становится ведомой безумной страстью, управляемой не душевными порывами, а одной телесностью. На пике ее любви вводится мотив русалки, посредницы мира земного и демонического. Катерине является убиенный свекор в образе inferнального кота, знаменующий контакт с миром умерших. Убийство мужа и тайное захоронение его в погребке, с подробностями удушения, как и убийство невинного дитя, сопровождаемое суеверными ужасами, а затем путь невероятных душевных и физических страданий, заканчивающихся следующим преступлением и самоубийством, выстраивают характерный балладный сюжет. Четко просматривается балладная архитектурная модель, где каждое последующее действие ведет к еще большему падению, к приближению к страшной истине, к катастрофе.

Лубочный обольститель теперь на каторге балаганный лицедей, виртуозно владеющий карнавальными масками и семантикой жанровой игры: в его арсенале пародия на высокий романс и народную песню, вариации песенных и балладно-романсовых мотивов: **«Вспомни, моя разлюбезная, нашу прежнюю любовь, как мы с тобой, моя радость, погуливали, осенние долги ночи просиживали, твоих родных без попов и дяков на вечный покой проваживали»** [I, с. 141]. Мотивы наполнены реалистическим содержанием. Убиенные покойники – это образ того мира, в котором развивались любовные отношения героев. Балладная мелодика озвучена Сергеем, а вторит ему Катерина, беззвучно шевеля губами, диалогически подхватывает: **«как мы с тобой погуливали, осенние долги ночи просиживали, лютой смертью с бела света людей спроваживали»** [I, с. 142]. Так неожиданно в балладном дискурсе Катерина и Сергей снова сближаются: их любовная история обретает иные смыслы.

Народная песня, переиначенная Сергеем, обращается к прошлому, уже пережитому состоянию человека, потерпевшего крушение любви.

Вспомни, вспомни, **мой любезный прежнюю любовь:**

Как с тобою, моя радость, погуливали,

Как **осени темны ночи просиживали,**

Как с тобою тайны речи разговаривали...

[Кашин, № 22]

В вариации Сергея тоже есть прошлое, есть крах любовного романа, но есть и бессознательное, не выраженное явно понимание причин краха в контексте безобразного настоящего: происходит узнавание страшной истины. Вторичное разыгрывание песенного мотива в контексте мук жестокого романса, осложненного балладным мотивом, свидетельствует о наличии «перевернутой ситуации», вариативности внутри текста. Возникает особая форма жанровой модальности: каждая строка «нового» текста – особый жанр, признаки которого акцентированы, «театрализованы», вторично разыграны не только в жанре народной песни и ее вариации, но и в композиции повести. Новые строки возвращают в начало любовных отношений героев-любовников, обнаруживая изначальную катастрофическую доминанту.

Эпиграф к повести «Первую песенку, зардевшись, спеть», названный А.А. Гореловым «загадочным»<sup>100</sup>, – это что? – закон движения страсти, которая единожды воспылав, устраняет все преграды на своем пути? Или закон движения песенного жанра: у песни есть начало, есть середина и конец? «Первая песенка» Катерины – это высокий романс? Или баллада «Жена мужа зарезала»?

Наше исследование показало, что любовная история Катерины Измайловой имеет соответствия с балладно-романсовой лирической структурой. Обнаруженные смыслы позволяют дать жанровое определение любви Катерины, которое можно обозначить как «любовь-балладный романс».

---

<sup>100</sup> Горелов А.А. Лесков и народная культура / А.А. Горелов. – Л.: Наука, 1988. – С. 142.

Сопоставление канвы «любовного романа» повестей Н.С. Лескова и «любовного романа», представленного в русском фольклоре, проясняет трагическую концепцию любви русской женщины. Обе героини пережили катастрофу чувства от потери любимого, жизнь обеих трагически обрывается. Н.С. Лесков показал, что в русском человеке кроется стихия личностного начала, подчиняющаяся только свободному сердечному порыву, но способная сделать человека своим орудием, заполнить все его существо. Исключительно по этой причине катастрофа чувства станет закономерной гибелью человека.

В двух повестях Н.С. Лескова представлен особый тип героев: обе героини – натуры поэтически одаренные, обостренно ощущающие невозможность жить «вне правды чувства», находящиеся в экстатическом состоянии любовной страсти и потому являющие собой тип особой трагической судьбы. Но это еще и тип героя, чье мировидение, эстетика и этические ценности, важные для самочувствия и сознания личности, опираются на народное искусство. Фольклорные мотивы являются средством создания характеров героинь, организующим началом всей композиции и целостного сюжета «любовного романа».

В ходе мотивного анализа мы выделили генетически и типологически родственные разновидности народной культуры, участвующие в моделировании сюжета «любовного романа» повестей Н.С. Лескова. Любовной теме созвучны лубочно-песенные эротические мотивы «грешной любви». Но если чувственный порыв страсти Насти Прокудиной одухотворен песней, то Катерина Львовна несет в своей страсти телесное начало, мерцание страсти демонической, что сигнализирует о жанровой принадлежности к балладно-романсовой структуре. Присутствие в образе героини мотива древней силы, которая начинает жить своей жизнью, подчиняя все вокруг и втягивая в свой водоворот чужие жизни, выводит повествование из песенно-лубочной традиции в былинный эпос о Ваське Буслаеве.

В фольклоризации любовной темы Н.С. Лесков не только углубляет традицию, но значительно расширяет ее. Песенно-лубочный фольклор является для героев художественным способом познания и освоения жизни и действительности, определяет мотивацию поведения, поступков, свободного выбора. В основе моделирования сюжета «любовного романа» лежат принципы фольклорной поэтики, такие, например, как, архитектоника песенно-балладной структуры, вариативность, закон бытования жанра народной песни, возможности подвидовых переходов. Это позволяет жанрово обозначить образ любви героинь двух повестей Н.С. Лескова. Образ любви Насти Прокудиной – «любовь – лирическая песня». Образ любви Катерины Измайловой – «любовь – балладный романс».

## **2.2. Традиции духовной культуры в создании образов «земной» праведницы и грешницы**

В предыдущем параграфе мы выделили канву любовного романа двух повестей Н.С. Лескова, сопоставили с канвой любовного романа в русском фольклоре и обнаружили созвучие любовной теме русского песенно-лубочного, в том числе, и эротического фольклора. Но произведения Н.С. Лескова не могут ограничиться любовной драмой, даже созвучной фольклорным сюжетам. Драматически остро ощущаемое героями Н.С. Лескова мгновение бытия является отражением жизни в ее онтологических проявлениях, поэтому герои Н.С. Лескова оказались близки опыту, отраженному в духовных жанрах, в том числе, генетически близких им жанрах духовного фольклора, письменно-христианской и древнерусской литературы.

Необходимо отметить, что исследование литературных и культурных традиций стало не только общелитературной тенденцией, но и обусловлено стремлением к новому прочтению наследия Н.С. Лескова, выявляющему один из интереснейших аспектов его поэтики. Интенсивно

в направлении исследования «евангельского текста»<sup>101</sup> работает петрозаводская школа<sup>102</sup>, причем в изучение включается не только Новый завет, но и ветхозаветные тексты, а так же связанные с ними святочные рассказы писателя<sup>103</sup>. Христианская концепция человека в творчестве Н.С. Лескова представлена в работах Н.Н. Старыгиной<sup>104</sup>.

Поиски вечных нравственных ценностей неизменно приводили Н.С. Лескова к древнерусской литературе, которая наравне с фольклором, библейским текстом являлась мощным источником сюжетов и мотивов в творчестве писателя. По словам Н.И. Прокофьева, «именно в древнерусской литературе заложена целая система писательской работы, основы характерологии Н.С. Лескова, отсюда берут свое начало лесковские праведники»<sup>105</sup>.

Агиографическая традиция находится под пристальным вниманием лескововедения. Но остается открытым вопрос о специфике функционирования этого жанра, суждения ученых по данной проблеме порой полемичны. Так, О.Е. Майорова<sup>106</sup> утверждает, что Н.С. Лесков стремился «приспособить житие к господствующему художественному мышлению... перевести его на язык литературы XIX века». Е.А. Макарова<sup>107</sup> отмечает, что обращение Н.С. Лескова к древнерусской литературе есть стилизация ради «создания народного колорита», это некий промежуточный вариант между разрушением и реставрацией агиографического жанра. Наиболее обоснованной нам представляется

---

<sup>101</sup> Ильяшенко Т.А. Библейские и богослужебные элементы в прозе Н.С. Лескова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук / Т.А. Ильяшенко. – М., 2002. – 17 с.

<sup>102</sup> Минеева И.Н. Древнерусский Пролог в творчестве Н.С. Лескова: Автореф. дисс. .... канд. филол. наук / И.Н. Минеева. – СПб., 2003. – 21 с.

<sup>103</sup> Душечкина Е.В. Русский святочный рассказ: становление жанра / Е.В. Душечкина. – СПб., 1995.

Жирунов П.Г. Жанр святочного рассказа в творчестве Н.С. Лескова / П.Г. Жирунов // Художественный мир русского романа. – Арзамас, 2001. – Вып. 4. – С. 64–69.

<sup>104</sup> Старыгина Н.Н. Русский полемический роман 1860–1870-х годов: концепция человека, эволюция, поэтика: автореф. дисс. ... д-ра филол. наук / Н.Н. Старыгина. – М., 1997.

<sup>105</sup> Прокофьев Н.И. Традиции древнерусской литературы в творчестве Н.С. Лескова / Н.И. Прокофьев // Н.С. Лесков и русская литература. – М., 1988. – С.118.

<sup>106</sup> Майорова О.Е. Литературная традиция в творчестве писателя (на материале произведений Н.С. Лескова): автореф. дисс. .... канд. филол. наук / О.Е. Майорова. – Москва, 1985.

<sup>107</sup> Макарова Е.А. Формирование русской житийной традиции и ее отражение в творческом сознании Н.С. Лескова / Е.А. Макарова // Мотивы и сюжеты русской литературы: от Жуковского до Чехова. – Томск, 1997. – С. 130 – 138.

точка зрения Г.А. Шкуты, которая приходит к выводу о том, что интерес к агиографии у Н.С. Лескова шире, речь идет не о реставрации или разрушении жанра, скорее, о создании принципиально нового, художественного произведения, в котором житийное начало претерпевает качественные изменения на всех уровнях текста.

Кроме того, размышляя о специфике функционирования агиографического жанра в творчестве писателя, Г.А. Шкута<sup>108</sup> указала на важные, на наш взгляд, положения, касающиеся методологии исследования древнерусской традиции. Решение целого ряда вопросов, связанных с проблемой творческого осмысления Н.С. Лесковым фольклорного, библейского, агиографического материала, невозможно без четкого осознания процессов их взаимодействия с литературой нового времени. В качестве методологической базы исследования могут быть использованы положения, разработанные Л.И. Емельяновым в монографии «Методологические вопросы фольклористики»<sup>109</sup>. Принципиально важно несколько моментов.

Во-первых, по мнению ученого, усвоение писателем фольклора как одной из форм энергии есть процесс превращения ее в другие, качественно отличные формы, в которых специфические признаки этой «первичной формы» исчезают<sup>110</sup>.

Во-вторых, в историко-литературном плане постановка проблемы взаимоотношений литературы и фольклора имеет смысл лишь тогда, когда отношение писателя к фольклору действительно характеризует и проясняет какую-то специфическую сторону его творчества. Думается, что и процесс усвоения писателем древнерусской литературы, «евангельского текста» претерпевает подобные качественные изменения, выявляет именно специфику творчества.

---

<sup>108</sup> Шкута Г.А. Фольклорные и древнерусские сюжеты и мотивы в творчестве Н.С. Лескова: мифопоэтический аспект: дис. ... канд. филол. наук / А.Г. Шкута. – Новосибирск, 2005.

<sup>109</sup> Емельянов Л.И. Методологические вопросы фольклористики / Л.И. Емельянов. – Л.: Наука, 1978. – С. 172.

<sup>110</sup> Там же. – С. 172.

На наш взгляд, специфика функционирования обозначенных жанров в текстах Н.С. Лескова проявляется в их системной неразделенности: наравне присутствуют духовные жанры, генетически близкие им жанры духовного фольклора и древнерусской литературы, что позволило нам обозначить их как жанры духовной культуры.

Таким образом, для прояснения концепции любви в повестях Н.С. Лескова «Житие одной бабы» и «Леди Макбет Мценского уезда» мы обратились к первоисточникам духовных жанров: к святоотеческим житиям, к стихам и песнопениям духовным, представленным Г.П. Федотовым, к христианским легендам, собранным в «Луге Духовном» Иоанна Мосха, подвижническим словам Преподобного Исаака Сирина, лубочной картинке на библейские сюжеты из собрания Д.А. Ровинского.

Включение слова «житие» в заголовок повести Н.С. Лескова отвечает традиции древнерусской литературы, когда «название жанра выставлялось в заглавие произведения»<sup>111</sup>. А.В. Растягаев<sup>112</sup>, размышляя о поэтике заглавия лесковской повести, отмечает в нем наличие трех авторских интенций (референтной, креативной и рецептивной), в равной мере претендующих на роль доминанты.

Внешний хронотоп бытия героини – крепостной крестьянки – соотносится с внутренним хронотопом героини повести. Неслучайно в «Житии одной бабы» необычайно резко и остро дана тема крепостничества и реформ. Отсутствие имени собственного в заглавии выводит на первый план социальный аспект: жизнь одной бабы становится метонимией судьбы всех женщин крепостнической России. При актуализации референтной интенции заглавия сюжет повести интерпретируется как история трагической любви в условиях крепостных

---

<sup>111</sup> Лихачёв Д.С. Поэтика древнерусской литературы / Д.С. Лихачев. – М.: Наука, 1979. – С. 14.

<sup>112</sup> Растягаев А.В. Поэтика заглавия «Житие одной бабы» / А.В. Растягаев // Рус. словесность. – 2005. – № 7. – С. 14–17.

отношений. Действительно, повесть «Житие одной бабы» относится к самым грустным повестям о судьбе русской женщины.

Заголовочный комплекс: заглавие, подзаголовок «Из гостомельских воспоминаний» и эпитафия, слова народной песни, – вносят необыкновенно звенящую лирическую ноту, заранее подготавливают читателя к восприятию грустного финала любовной истории и одновременно выводят повествование за рамки антикрепостнического пафоса. Специфичность лесковских персонажей В.Ю. Троицкий объясняет обращением Н.С. Лескова к житиям и хроникам с целью «придать событиям вневременную, вечную ценность»<sup>113</sup>.

Именно с этим связывают современные исследователи сложность жанровых определений некоторых произведений Н.С. Лескова, не укладывающихся в рамки традиционных представлений. «Сложность лесковского миропонимания и мироощущения отлилась в сложность лесковской художественной системы. Н.С. Лесков соединил архаику с достижениями психологического реализма. Сам художественный метод писателя находился под прямым воздействием древнерусской литературы, ее способов изображения мира»<sup>114</sup>. По определению А.А. Звозникова, для Н.С. Лескова, «всецело воспитанного на православии, лишённого во многом традиционной эклектичности в мировоззрении, была очевидна тенденция отторжения от православия и приближения если не в полной мере к гуманизму, то к тем его ипостасям, которые сближались с раннехристианской этикой»<sup>115</sup>. Очевидно, что обращение Н.С. Лескова к жанру жития и специфика построения образа главной героини «Жития одной бабы» мотивированы не только и не столько социальным аспектом и потому требуют особого рассмотрения.

---

<sup>113</sup> Троицкий В.Ю. Лесков – художник / В. Ю. Троицкий. – М.: Наука, 1974. – С. 31.

<sup>114</sup> Растягаев А.В. Поэтика заглавия «Житие одной бабы» / А.В. Растягаев // Рус. словесность. – 2005. – № 7. – С.16.

<sup>115</sup> Звозников А.А. Лесков: Опыт искания истины / А.А. Звозников // Гуманизм и христианство в русской литературе XIX века. – Минск: ЕГУ, 2001. – С. 115–148.

Содержание повести Н.С. Лескова «Житие одной бабы» обнаруживает связь с некоторыми особенностями древнерусского жанра жития святых. Отдельные элементы древнерусского жанра мы находим в повести: социальное происхождение героини, основные моменты ее жизни, перипетии (мучения, страдания) судьбы, главное «дело» ее жизни, а также обстоятельства ее смерти.

В своей статье «Житие как литературный источник» Н.С. Лесков выражает жанровую суть житий: «... характеры лиц, о коих сложены те житийные повести, являют «духовную» красоту нашего народа»<sup>116</sup>. Для Н.С. Лескова жития древности – это описание жизни «красивых душ». По пристрастиям и интересам своим Настя, конечно, очень далека от праведника: ее тайные помыслы устремлены к любви, но не христианской, а земной, любви к желанному мужу. Эти помыслы чисты и прекрасны, но они вовсе не праведные. О душе Насти можно сказать, что она, просветленная, мечтает о любви, возвышена ею, это душа целомудренная, ничуть не тронутая мыслью о разврате или возможности продать себя богатому жениху.

Разумеется, героиня далека от религиозной духовности, важнейшей черты русских праведников. В начале повести Настя живет в среде, в которую никак не проникают лучи духовного просвещения, начала глубокого религиозного сознания. Но в складе ее души есть предпосылки для его восприятия. Строгая нравственность, серьезность и глубина запросов, впечатлительность, утонченность переживаний, восприимчивость не только ко всему поэтическому, но и к чужому страданию. Все эти свойства ее натуры проявляются вначале лишь в любви к песне, песне лирической, не к духовному стиху. Спасением от всех жизненных невзгод и «великой» страстью становится для Насти Прокудиной песня. Молва о ней как о «большой песельнице» идет по Гастомле. Духовный мир героини сформирован песней. Ее выделяет

---

<sup>116</sup> Лесков Н.С. Жития как литературный источник / Н.С. Лесков // О литературе и искусстве. – Л.: Изд.-во Ленинград. ун-та, 1984. – С. 38.

поэтическая одаренность, тонкая духовная ориентация, тяготение к народному песенному искусству, особенно к трагическим мотивам, в которых она чувствует пророчество собственной судьбе: «Она очень любила, коли кто поет песню из сердца, и сама певала песни, чуткие, больные да ноющие» [I, с. 271].

В свой мир духовных переживаний она не впускает никого. Ее мир требует уединения – единственного условия выплеска чувств: «Эти песни она все про себя пела, словно берегла их, чтоб не выпеть, не израсходовать» [I, с. 271].

Героиня Н.С. Лескова словно «выпадает» из реальной среды, на ней печать иного мира. Единственным и главным делом ее жизни, ее «чудом» становится любовь. «Чудо» это особенное, земное, нравственное, исходящее из глубины природы души человеческой. Для Насти ее потребность настоящей любви соединяется с потребностью правды, с желанием жизни по правде, вот почему ее земная любовь приобретает черты праведнической страсти. Закон христианской любви лежит в основе жизни праведника, его праведности. «В стоянии за правду он готов идти в изгнание и на смерть»<sup>117</sup>.

Тяга любви настолько велика в Насте, что готова она претерпеть все муки ада, чтобы испытать это чувство. Сознательно Настя творит «чудо» любви, которая не только переворачивает ее жизнь и обрекает на бесконечные мытарства, но именно любовь вырывает ее из традиционного уклада жизни, принятых норм и догм социальной среды. Вследствие этого героиня Н.С. Лескова становится мученицей. Сознательное страдание – характерная черта страстотерпцев и «мучеников», вольных и невольных, среди святых Киевского патерика. Сам Н.С. Лесков объясняет обреченность на мученичество своей героини: «Беда и тому, кому бог дает прямую душу да горячее сердце нетерпеливое: станут того колотить сызмальства и доколотят до гробовой доски» [I, с. 297].

---

<sup>117</sup> Лесков Н.С. Жития как литературный источник / Н.С. Лесков // О литературе и искусстве. – Л.: Изд.-во Ленинград. ун-та, 1984. – С. 66.

Г.П. Федотов утверждает, что «страдание и терпение лежат в основе всякого христианского подвига»<sup>118</sup>. В.Н. Топоров дополняет понятие «святости» «таинственным избытком жизненной силы»<sup>119</sup>. Духовный потенциал героини настолько велик, что в силе своей верности выбранному пути она оказывается сильнее своего возлюбленного и несет свой крест до конца. Так и святая Феврония, по замечанию Д.С. Лихачева, выше своего идеального мужа<sup>120</sup>.

Таким образом, в основе характера героини, ее «духовной красоты» заложено понятие «святости», данное житиями святых: печать иного мира (мира духовного, сформированного в лоне народного песенного искусства), «таинственный избыток жизненной силы» и как следствие – сознательное страдание.

Это дает нам основание выделить некоторые общие черты «житийного героя», присущие лесковской героине и отдельным моментам ее судьбы. Путь отречения и страдания проявляется в явном врожденном аскетизме Насти Прокудиной. В портретном описании Н.С. Лесков отступает от традиционного облика русской красавицы: «сухощава была». Недаром она имеет прозвище «Настька-сухопарая». Настя была «безответная», «добрая и кроткая», терпеливая. «Тихая... на словах не речиста», никого не охаивала, не осуждала. Она чужда миру обыденному и не понятна для окружающих: «... а безобразия, пьянство да песни пьяные страсть как ее смущали» [I, с. 271]. Настя резко отличается от «разухабистых», «бедовых», «бесстыжих баб» [I, с. 281]. Единственная близкая ей душа – девочка Маша, рано ушедшая из жизни. Н.С. Лесков даёт обеим героиням «неземную» характеристику – «как два ангела божьи» [I, с. 265]. Н.С. Лесков наделяет героиню чертами характера в

---

<sup>118</sup> Федотов Г.П. Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам) / Г.П. Федотов / вступ. ст. Н.И. Толстого; послесл. С.Е. Никитиной; подготовка текста и коммент. А.Л. Топоркова. – М.: Прогресс, Гнозис, 1991. – С. 101.

<sup>119</sup> Топоров В.Н. О русском мыслителе Георгии Федотове и его книге / В.Н. Топоров // Наше наследие. – 1989. – № 4. – С. 45.

<sup>120</sup> Лихачев Д.С. Великое наследие / Д.С. Лихачев // Избранные работы: в 3 т. – Л.: Худож. лит., 1987. – Т. 2. – С. 245.

традициях житийного героя и показывает, как постепенно она отлучается от мира и обретает мученические неземные черты: «... словно тень ее ходит, а ее самой как нет, будто душечка ее отлетела» [I, с. 279]. «... точно ангел небесный стала» [I, с. 278]. «Лицо... длинное да белое, как воск» [I, с. 279].

Напряженность переживаний выдает таинственный внутренний свет: «Только материнские агатовые глаза горели открытым внутренним огнем и выражали ту страшную задвленность, которая не давала Насте силы встать за самое себя. По ночам она все не спала, все ей что-то чудилось» [I, с. 279].

Отрешенность от мира доведена до такой степени, что в повествование вторгается мотив смерти – «точно как умерла». Героиня обнаруживает беззащитность, склонность к мукам, самоистязанию, тем самым еще больше отдаляясь от земной жизни. Сравнения с ангелом «небесным», ангелом «божьим» не только приподнимают ее над миром реальным, но и приближают к миру божественному. Г.П. Федотов выделяет главную черту «святого» – «причастность запредельной реальности», «связь земного, человеческого с верховной тайной божественности»<sup>121</sup>.

Насилие над судьбой, преследование в миру окружающими за то, что не от мира сего, отвержение законов земной жизни – эти мотивы очень характерны для жизни святого подвижника. Так, Алексей человек божий претерпевает унижение, будучи в образе нищего. Своего предела унижение достигает в издевательствах слуг, которые обливают святого помоями. Насильственное замужество Насти воспринимается как похороны. Не принимает Настя принятых в её среде законов земной жизни в своём «упорном» целомудрии. В этом она противостоит не только общепринятой традиции, она противостоит всем, даже мужу.

---

<sup>121</sup> Федотов Г.П. Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам) / Г.П. Федотов / вступ. ст. Н.И. Толстого; послесл. С.Е. Никитиной; подготовка текста и коммент. А.Л. Топоркова. – М.: Прогресс, Гнозис, 1991. – С. 99.

В народном идеале аскетической святости очень силен мотив греховности супружеской жизни. Так, Алексей, человек Божий, молится в брачную ночь: «Ты, батюшка наш, Спас пречистый, не допусти до греха, до большого»<sup>122</sup>. И дочь Тысячника спасается в пустыню от того же греха: «Приневолил меня родной батюшка замуж девушку идти... На все грехи тяжкие, грехи тяжкие поступить»<sup>123</sup>. Исследователь духовного жанра С.Е. Никитина отмечает, что в старообрядческом репертуаре, особенно среди беспоповцев-безбрачников, распространены стихи, прославляющие целомудрие: «О девственницы-собеседницы есте небесным силам, О девственницы, церкви Божия себе». Мать перед смертью завещает дочери не выходить замуж: «Не плети ты две косы». В одном из стихов прямо указывается, что замужество – грех: «Я взамуж пойду – душу погублю»<sup>124</sup>.

Но в отличие от праведника, Настино целомудрие лишь до встречи с любимым: ее целомудрие – проявление цельной природы женщины, не желающей принадлежать нелюбимому, даже если этот нелюбимый – муж, законный супруг. Высокие стремления сохранить чистоту своей души и тела не отвергают в принципе плотских радостей, наслаждений земной любви, если она направлена на любимого. Подчеркнем мысль о том, что Настя несет не идеал аскетической святости праведника, а аскезу как средство борьбы за свою самостоятельность, достоинство, правду и чистоту. Однако по форме это напоминает поведение праведника.

Отрекаясь от сытой семейной жизни, героиня пускается в бега с любимым человеком. К жертвенному отречению прибавляется добровольное унижение. Теперь Настя и Степан словно бегущие, травимые существа: есть «бродяга Настасья», «растерзанная душа», и «Настя бесноватая». Но для аскетического идеала земное падение –

---

<sup>122</sup> Федотов Г.П. Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам) / Г.П. Федотов / вступ. ст. Н.И. Толстого; послесл. С.Е. Никитиной; подготовка текста и коммент. А.Л. Топоркова. – М.: Прогресс, Гнозис, 1991. – С. 102.

<sup>123</sup> Там же. – С. 148.

<sup>124</sup> Никитина С.Е. Стихи духовные Г.П. Федотова и русские духовные стихи // Г.П. Федотов. Стихи духовные. – М.: Прогресс, Гнозис, 1991. – С. 148.

небесный рост. Так, святой Алексей отрекается от родного дома и обрекает себя на вольное унижение<sup>125</sup>.

Мерой аскетической святости в стихах духовных является труд как жертва и обречение: «Самое постоянное выражение, которым народ отмечает аскезу, – это не подвиг, не подвижничество, а трудничество, труд»<sup>126</sup>. Н.С. Лесков подчеркивает трудолюбие Насти: «К работе мужичьей она была привычна...» [I, с. 271]. Настя умела и жать, и «гресть за косой», и снопы вязать, и лошадью править, и пеньку мять, прясть, ткать, холсты белить – словом, всю крестьянскую работу знала, и еще как ловко ее справляла, и избы курной она не боялась. «Это очень трудная работа, но Настя была первая мастерица прясть» [I, с. 279].

Безумие Насти, постоянная хвороба, припадки – один из сильнейших мотивов отлученности от мира, отрешенности от стереотипного, земного. О Насте пошла народная молва, что в ней бес сидит: «... напущен на нее бес, называемый рабин-батька» [I, с. 317]. Стоит отметить, что демонология занимает значительное место в житиях святых. Святой подвижник часто претерпевает напасти от бесов, его посещают бесовские видения, иногда сопровождающиеся жестокими физическими страданиями. Жестокие страдания сопровождают припадок святого Иоанна Многогоспелливого: «Он почувствовал страшный жар в ногах, как от огня; жилы корчатся и кости трещат»<sup>127</sup>. Сравним с описанием припадков Насти: «Пойдет ее корчить, ломать, и конца нет мукам» [I, с. 319].

Во вставке, сделанной Н.С. Лесковым к новой редакции повести 1867 года через реминисценции из Библии и Киево-Печерского патерика, отражено душевное состояние героини. Настю часто посещает видение, в котором во всей красе предстает Иосафатова долина. Согласно преданию,

---

<sup>125</sup> Федотов Г.П. Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам) / Г.П. Федотов / вступ. ст. Н.И. Толстого; послесл. С.Е. Никитиной; подготовка текста и коммент. А.Л. Топоркова. – М.: Прогресс, Гнозис, 1991. – С. 103.

<sup>126</sup> Там же. – С. 101.

<sup>127</sup> Там же. – С. 62.

этому месту пророк Иоиль дал символическое название Иосафат, что означает – «господь вершит суд». «Из того, что Бог воссядет здесь, чтобы судить язычников, следует, что он будет здесь также воскрешать мертвых и судить всех»<sup>128</sup>. Само фантастическое видение в тексте Н.С. Лескова становится «знаком» борьбы в душе героини между ее душевными стремлениями и голосом совести, осознающей нарушение норм общепринятой морали. Тающее снежное поле было для Насти Иосафатовой долиной, готовящейся разрывать гробницы всех усопших. Один из главных мотивов Страшного Суда – «ад»; в огненной пасти его сидит сам Сатана; в адову пасть изливается огненная река; из этой же пасти исходит громадный змей. Это описание народной картинки на библейский сюжет мы находим в собрании Д.А. Ровинского [Ровинский, № 238]. «Огненная река» представлена и в народном духовном стихе «Страшный суд»:

Повелит Господь святым ангелам  
Погнать грешных в реку огненную<sup>129</sup>

Ужас видения картины Страшного Суда охватывает Иоанна Многострадального: «Над его головой – пасть лютого змея, дышащего пламенем. Когда настала ночь воскресения Христова, змий вложил в свою пасть его голову и руки и опалил его волосы. Из змеиного зева Иоанн возопил к Богу...»<sup>130</sup>.

Мотив Страшного Суда воплощается в тексте Н.С. Лескова, и героиня переживает ужас, сопоставимый с переживаниями святого: «Усталым глазам проникаемый светом яркого солнца поток этот казался красным и извиваясь, сверкал как огненный змей... ей в самом деле показалось, что это змей, и она ударилась бежать» [I, с. 504]. В этом небольшом отрывке видения Насти Прокудиной возникает одновременно

---

<sup>128</sup> Большой путеводитель по Библии: пер. с нем. / авт. Г. Беллингер и др. – М.: Республика, 1993. – С. 250.

<sup>129</sup> Федотов Г.П. Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам) / Г.П. Федотов / вступ. ст. Н.И. Толстого; послесл. С.Е. Никитиной; подготовка текста и коммент. А.Л. Топоркова. – М.: Прогресс, Гнозис, 1991. – С. 134.

<sup>130</sup> Там же. – С. 75.

и библейская история царевича Иосафа (Иосафата). Иосафатова долина название получила «как предполагаемое место погребения царя Иосафата»<sup>131</sup>. Иосафат – прославленный в народе подвижник – аскет, о котором сложены песни – духовные стихи, в которых поется: неправда и злоба людская искажают эту жизнь, но и сама временность жизни, неизбежность смерти бросает на счастье мрачную тень. От призрака смерти уходит в пустыню царевич Иосаф. В духовном стихе прекрасная «мати-пустыня», где спасается человек, противопоставлена злему и грешному миру. «Страшно, и манит туда, где тихие речи» [I, с. 504].

Через возникающие библейские реминисценции и аллюзии к духовному стиху передано не только душевное состояние Насти, переживающей чувство греховности, она соприкасается с Вечностью. Мотив Апокалипсиса сопряжен с мотивом Спасения. «Иосафатова долина» пугает Настю, но странное душевное состояние вызвано свободой, которую она ощутила по дороге: «Так ей и хорошо было, как она шла полями...» [I, с. 504]. На некоторое время вырвавшись из реального мира, Настя не хочет туда возвращаться: «Хотелось упасть здесь и спать беспробудно, слушая, как в священной тишине сонного поля, оседая, вздыхают тающие глыбы...» [I, с. 504].

Отлученность от постылого быта требует от героини ухода, но куда? «То в окно глянет, то на людей смотрит, – жалостно так смотрит и всё стонет: «Куда деваться? Куда деваться?» [I, с. 320]. Настя хочет уединения от мира, ей нужно спасение от него. В монастырь ей нельзя, так как замужней женщине туда ход закрыт. И дом Крылушкина заменяет ей монастырь. В сюжетном построении повести представлена антитеза мира, живущего по христианским заповедям, и мира обыденного. Так и в житиях святых противопоставлена монастырская жизнь и обыденная. Мир Крылушкина – это аналогия монастырскому житию святого. В молодости он был грешен, затем странничал, обрёл духовного отца: «... жил с каким-

---

<sup>131</sup> Большой путеводитель по Библии: пер. с нем. / авт. Г. Беллингер и др. – М.: Республика, 1993. – С. 250.

то старцем в Грузии и, научившись от него лечению, вернулся в своё запустелое жилище». «Обрёл славу человека доброй души, христианской» [I, с. 321]. Как и преподобного Феодосия, народ, вопреки темным разговорам, избирает Крылушкина своим духовным отцом: «Все ему кланялись, в лавках ему подавали стул, все верили, что он святой человек божий» [I, с. 321].

Действительно, в портретном облике удивительного и доброго старичка Силы Ивановича Крылушкина присутствуют черты святого: «благообразный», «миловидный», «бледная рука», которую так и хочется поцеловать. «Точно патриарх святой» [I, с. 322]. О доброте его слава по всей губернии. Образ Крылушкина представлен в ореоле чудотворца: «Народ говорил, что «Крылушкину бог помогает» и верил в «него как в слугу божьего» [I, с. 322]. По роду деятельности ему близки житийные образы Григория Чудотворца и святого Агапия, который лечил больных молитвой. А по широте охвата своей благотворительности Крылушкин может быть уподоблен великому подвижнику преподобному Феодосию Печерскому, который был духовником многочисленных мирян, основателем монастыря.

Атмосфера дома Крылушкина – простор, тишина, «мирно жилось в этом доме. Никогда не было здесь ни ссоры, ни споров, ни перебранки...» [I, с. 324]. Среди обитателей этого дома несколько больных и слуга – «кротчайшее, незлобивое существо в мире». Густой зелёный сад Крылушкина и рядом – училищный сад, в котором «светло и печально, как на кладбище». Все напоминает монастырь, где Настя Прокудина обретает покой и исповедуется своему духовному отцу: «До такой меры она полюбила Силу Ивановича, что всё ему открыла... – и всё, всё до капельки, до синь-пороха ему рассказала. С той поры ей совсем словно полегчало» [I, с. 324]. В доме Крылушкина чтят жития святых, «вдохновенные» религиозные гимны и духовные песнопения. Настя Прокудина, чуждая миру обыденному, в доме Крылушкина оказывается в

мире, близком ее идеальным нравственным стремлениям. Но этот мир и сам Крылушкин оказываются беззащитны перед лицом официальным, административно-политическим, враждебным.

Н.С. Лесков в образе Насти изобразил земного человека с земными запросами, способного ради этих запросов проявить порыв, по силе страсти подобный праведническому. Размышляя об образе праведника, Г.А. Шкута разделяет мужской и женский тип поведения, отмечая, что для «женского типа поведения характерно сохранение «кода чистоты», стремление к сбережению внутренней цельности»<sup>132</sup>. Житие, героиней которого стала грешница, утрачивает дидактический пафос и сосредоточивает внимание на жизни человека, исключительного по складу характера и в этом смысле близкого к житийному герою, хотя и с другими желаниями, устремлениями, с другой судьбой. Глубокое знание древнерусского жанра жития святых позволило Н.С. Лескову использовать христианскую концепцию человека для создания образа «земной» праведницы, тем самым воплотить свой идеал человека.

Опора на духовные жанры позволила прояснить концепцию любви русской женщины и в другой лесковской повести. На функциональность элементов традиционной религиозно-бытовой культуры в повести «Леди Макбет Мценского уезда» впервые указал А.А. Горелов<sup>133</sup>. «Киевский патерик» является приметой следования Измайловых христианскому канону, но никак не средством утолять актуальные потребности духа, ищущего опоры в подвижнических приметах. Христианская этика Измайловых омертвлена и уравнена с традиционным бытовым каноном, что в конечном итоге и приводит к трагедии. Купеческую «честную жену», нарушившую супружескую верность, намереваются по-семейному выдрать «своими руками на конюшне» [I, с. 105]; отравленного «свекра Бориса Тимофеевича, ничтоже сумняся, «схоронили по закону

---

<sup>132</sup> Шкута Г.А. Фольклорные и древнерусские сюжеты и мотивы в творчестве Н.С. Лескова: мифопоэтический аспект: дис. ... канд. филол. наук / Г.А. Шкута – Новосибирск, 2005. – С. 23.

<sup>133</sup> Горелов А.А. Н.С. Лесков и народная культура / А.А. Горелов. – Л.: Наука, 1988. – С. 145–146.

христианскому» [I, с. 105]. В числе этих аномалий и брак-купля. Но не стали предметом анализа детали, в которых Н.С. Лесков описывает купечество.

Имея большую мельницу, доходный дом и торговлю, купцы Измайловы постоянно пребывают в труде. Отец и сын встают «ранехонько, напьются в шесть часов утра чаю, да и по своим делам, а она одна слоняет слоны из комнаты в комнату» [I, с. 97]. Обстановка в доме подчеркнута чистая и набожная: «Везде чисто, везде тихо и пусто, лампы сияют перед образами» [I, с. 97]. Причем благочестие Измайловых отнюдь не показное. Зиновий Борисович, узнав об измене жены, украдкой приходит на рассвете домой, но не кидается с упреками на Катерину, а, войдя в комнату, прежде всего молится. Этого «неласкового» мужа никак не обвинишь в жестокости, он ни разу не поднимал на жену руку, пока та не опозорила его изменой. Умирая, он в предсмертном стане молит позвать священника, чтобы исповедаться. «Наш народ набожный, к церкви Божией рачительный» [I, с. 129].

И, наконец, обращает на себя внимание следующая деталь: «В приходской церкви измайловского дома был престол в честь введения во храм пресвятыя богородицы...» [I, с. 129]. Как мы можем видеть, став купчихой, Катерина работать не захотела, хотя молодой хозяйке было чем заняться в обширном хозяйстве. Пока муж и свекор справляют дела – она «слоняет слоны»; походив по пустым и тихим комнатам, «начнет зевать со скуки и полезет по лесенке в свою супружескую опочивальню» [I, с. 97]; на дворе кипит работа – она сидит и глазеет, потом опять начинает зевать, а поспав, снова испытывает непомерную скуку. Эта постоянная праздность и подтолкнула ее ко греху. На эти детали обратила внимание Наталья Видмарович<sup>134</sup>.

Согласно Исааку Сирину, «за отдохновением членов следует исступление и смущение помыслов», что Катерина очень скоро испытала

---

<sup>134</sup> Видмарович Н. Житийная основа «Леди Макбет Мценского уезда» [электронный ресурс] / Н. Видмарович. – Режим доступа: <http://www.rusvera.mrezha.ru/509/9.htm>. – 15.02.2006.

при встрече с работником Сергеем, а за «исступлением по отдохновении следует блудная брань»<sup>135</sup>. Молодая купчиха оказывается втянутой в порочный круг, из которого ее может спасти только искренняя молитва Богу, однако о набожности Катерины в очерке нет ни слова. Она не охотница и до духовного чтения. Увидев мальчика Федю, читавшего «Житие Феодора Стратилата», она задает вопрос: «Занятно?» [I, с. 124] Будто книга непременно должна развлекать. Ни разу она не была и в церкви, что вызывает недоумение граждан Мценска. Чистота, тишина дома и сияние лампад соседствуют с пустотой вокруг нее: она гуляет по дому и единственное, чему искренне радуется, – это возможности «прикорнуть часок-другой». Когда ж в ней разожглась блудная страсть, которая буквально стала душить ее, ничто не могло остановить. Святые отцы советуют: «Страсти отвращать лучше памятованием добродетелей, нежели сопротивлением»<sup>136</sup>. Но понятия о добродетелях, как видим, у нее были смутные. Согрешив с работником Сергеем, Катерина переступает невидимую грань. Вскоре обстоятельства толкают ее убить свекра, для чего она использует крысиный яд. Затем наступает очередь мужа.

Жестокосердие становится оборотной стороной блудной страсти, и поразительно, сколь Катерина хладнокровна. Холодность ее подчеркивается описанием бледного лица в копне иссиня-черных волос. Схватив мужа «своими тонкими пальцами за горло», она равнодушно, шепотом просит работника Сергея подержать Зиновия Борисыча, чтоб он не бился. Сергей во время всей сцены не произносит ни звука, ее же замечания циничны и жутки: «Ну, полно с ним копать... перехвати ему хорошенько горло» [I, с. 119]. Когда умирающий молит позвать священника для исповеди, она отвечает: «Хорош и так будешь» [I, с. 119].

Нельзя не согласиться с А.А. Гореловым, который говорит о том, что религиозно-бытовой пласт национальной культуры, вовлекаемый в

---

<sup>135</sup> Сирин Исаак о силе и действенности греховных зол, чем они производятся и чем прекращаются: Слово 71 / Исаак Сирин // Преподобного Исаака Сирина слова подвижнические. – М., 2002. – С. 404.

<sup>136</sup> Там же. Слово 58. – С. 313–314.

действие повести «Леди Макбет Мценского уезда», трактован двояко: он пронизан народной этической взыскательностью и он же в среде купечества обескровлен автоматизмом обиходного приложения к человеческим поступкам, лишен христиански-нравственного значения.

И все же нельзя не учитывать в этом вопросе позиции Натальи Видмарович, перенесшей ответственность на саму героиню. Думается, эта позиция созвучна авторской. Трагический финал наполняется вкраплениями в текст цитаты из Священного писания: «Прокляни свой день рождения и умри» [I, с. 140], а сцена убийства ребенка демонической составляющей образа Катерины, в душе которой при взгляде на мальчика, «словно демоны с цепи сорвались» [I, с. 125]. К сказанному можно добавить, что христианские представления о роли женщины в семье отражены в таких древнерусских источниках, как «Повесть об Ульянии Осорьбиной», «О Петре и Февронии», «О Марфе и Марии». Но Катерина глуха к высоким христианским заповедям древности.

Вся история Катерины Измайловой повествует не столько о борьбе Катерины со Змием, сколько об искушении Змием, которому она предается без остатка. В повествовании происходит нагнетание бесовских символов, их развертывание во времени и в пространстве, наделение Катерины и Сергея дьявольским зрением: «Из глаз в глаза у них замелькала словно какая сеть молниеносная» [I, с. 125]. Этот дар Катерина, кстати, и Сергей тоже, обретает вместе с грешной любовью-страстью. В этом есть проявление скрытого договора человека с дьяволом, мотивированного желанием сохранить любовь мужчины. В исходном сюжете<sup>137</sup> причиной возникновения бесовского начала в человеке служит женская красота и мотивом является желание сохранить любовь женщины. С точки зрения христианской морали блудный бес владеет человеком, распаляя страсть и ввергая его в плотскую греховную любовь.

---

<sup>137</sup> На наш взгляд, этот мотив договора человека с Дьяволом восходит к истории святого Василия, датированной ок. 380 г., в которой причиной договора является любовная коллизия.

Избавление от этого блудного беса возможно только молитвами, постом и поклонами<sup>138</sup>.

А вот борьбу со Змием олицетворяет больной мальчик Федя, который читает и восторгается подвигом своего святого Феодора Стратилата. Как мы знаем из жития, Феодор Стратилат, живший в Гераклее, в одиночку отправился на борьбу со Змием, пожиравшим каждого, кто оказывался рядом. В ожесточенной схватке, орудуя мечом, он побеждает чудо-юдо. Любопытно было бы захвачен именно этой батальной картиной, но Федя обращает внимание совсем на другое – на смелость воина, отказавшегося перед лицом императора Ликиния принести жертву идолам. Последовавшие за этим страшные мучения не только не испугали маленького мальчика, а искренне восхитили. «Вот угождал Богу-то», – восклицает Федя, обращаясь к Катерине Измайловой. Эти слова словно взбесили падшую женщину. До этого, когда Федя говорил о «благословленном хлебце от всенощной», Катерина была душевно потрясена. Но после слов о святом Феодоре... «сорвавшиеся с цепи демоны», те самые золоченые языческие идолы, которых когда-то разбил Феодор Стратилат, мстят невинному ребенку, носящему имя прославленного мученика. Подобно св. Феодору Стратилату, распятому Ликинием, мальчика тоже почти распинают – во время удушения растягивают за руки и за ноги.

В книге Г.П. Федотова «Стихи духовные» подвиг Федора Тирянина (в Житиях Феодор Стратилат) воплощает высший, героический идеал христианского подвига. Федор Тирянин ратоборствует для спасения отцовского царства от врагов и своей матери от Змия. Святой воин приближается к типу мирских богатырей из народного эпоса. В свои походы он отправляется вооруженный Евангелием и крестом, он читает святую книгу в самом бою и постоянно заливается слезами:

---

<sup>138</sup> Мотив скрытого договора с Дьяволом рассмотрен в работе Г.А. Шкуты на примере «Очарованного странника».

Он читает слово Божие  
Святу-честну книгу Евангелье  
Во слезах письма не видит.<sup>139</sup>

Слезы героя духовных песнопений говорят о силе чувства, переживаниях любви Божественной. Эти чувства близки герою Н.С. Лескова, который в самый трагический момент тоже держит в руках книгу и умиляется подвигу святого героя и мученика. Федя Лямин, как и его святой герой, сражается силой своего слова. Заканчивая стих о Федоре Тирянине, певец указывает на страдание, терпение, которое лежит в основе каждого подвига.

Как уже отмечалось, мотив силы в образе Катерины отсылает к былинному герою Василию Буслаеву, чье необузданное удайство и сила, направленная на надругательство над святыней, заслужила прямое осуждение. «Богатырской» силе Катерины может противостоять только равный не по силе физической, а по концентрации силы духовной, воплощенный в духовных текстах образ Змееборца, а в тексте Н.С. Лескова в образе духовно чистого непорочного младенца-великомученика. В этих смысловых концентрациях духовной образности сцена убийства символична в высоком религиозном значении.

И еще одна древнерусская легенда заслуживает нашего внимания<sup>140</sup>. Вся история жизни Катерины – ее замужество, нарушение супружеского долга, цепь убийств, а затем самоосуждение и смерть в водной стихии – напоминает житийный рассказ из «Луга Духовного» Иоанна Мосха «Потопление Марии Грешницы»<sup>141</sup>. Некая женщина Мария из плотской страсти совершила тяжкое преступление – убила собственных детей, которые были препятствием к новому браку. Опасаясь наказания, она бежала и тайком села на корабль. В море корабль вдруг остановился и

---

<sup>139</sup> Федотов Г.П. Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам) / Г.П. Федотов / вступ. ст. Н.И. Толстого; послесл. С.Е. Никитиной; подготовка текста и коммент. А.Л. Топоркова. – М.: Прогресс, Гнозис, 1991. – С. 100.

<sup>140</sup> Легенда о потоплении Марии подсказана Н. Видмарович.

<sup>141</sup> Мосх Иоанн. Луг Духовный / Блаженный Иоан Мосх ; пер. с греч. Протоиерея М.И. Хитрова – 2-е изд. – Сергиев Посад, 1915. – С. 145.

никак не двигался дальше. Хозяин корабля, обнаружив Марию на борту, сажает ее на лодку, испытывая, в самом ли деле она греховна: заберет ли океан ее вместе с лодкой? Мария могла бы спастись, если бы покалась, ибо «нет греха непростительного – кроме греха нераскаянного»<sup>142</sup>. Но покаяния нет, и лодка идет ко дну. А корабль спасения, возможности плыть на котором Мария себя лишила, идет дальше. Житие показывает, что одно лишь признание в совершении греха бесполезно. Мария сразу призналась хозяину в том, что она великая грешница.

Катерина Измайлова также сознается в убийствах без особого принуждения, указав после очной ставки на Сергея, ради которого совершались убийства. Ни в героине Н.С. Лескова, ни в героине христианской литературы мы не видим покаяния. Как следствие божественной закономерности, совершается самое страшное наказание – Бог от них отказывается. Мера преступления, переполнившая чашу, выливается в открытый Божий гнев: «стены тихого дома, сокрывшего столько преступлений, затряслись от оглушительных ударов: окна дребезжали, полы качались, цепочки висячих лампад вздрагивали и блуждали по стенам фантастическими тенями»... Кажется, какие-то неземные силы колыхали грешный дом до основания» [I, с. 128].

Обращают на себя внимание не только сюжетные параллели, обозначенные выше. После совершения преступления герои-любовники испытывают мистический ужас, как им кажется, от вмешательства сверхъестественных сил. Далее любовная история катится по наклонной: измена «милого друга», появление соперницы. Все это происходит в метафорическом пространстве Страшного суда финала. Завершают финальную сцену видения убиенных Катериной покойников, ее желание припомнить молитву, но вместо этого губы ее шепчут страшную вариацию ее любовной истории. Не случайно у Н.С. Лескова день совершения преступления в повести совпадает с большим церковным

---

<sup>142</sup> Сирийский Исаак о силе и действительности греховных зол, чем они производятся и чем прекращаются: Слово 58 / Исаак Сирийский // Преподобного Исаака Сирийского слова подвижнические. – М., 2002. – С. 313–314.

праздником – Введения Богородицы во храм. В тот день, когда Богородица, поднимаясь вверх по ступеням храма, входит в его «Святая Святых», Катерина начинает свое схождение вниз по ступеням черного эшафота. Это схождение в преддверие ада, холодного и мрачного, а затем и в сам ад. Финал повести – пронзительное по трагизму описание особого внутреннего состояния героини «на пороге» смерти, когда перед ней вдруг открывается дверь в иной мир как следствие неотвратимости Божьего суда.

Обратимся к тексту легенды: «Тогда, взойдя на корабль, обращаюсь к женщине: «Сойди-ка ты теперь в лодку». Та исполнила мое требование, и в ту же минуту лодка закружилась и, повернувшись раз пять, пошла ко дну. Между тем корабль понесся с такой быстротой, что в три дня мы совершили плавание, которое продолжалось обыкновенно пятнадцать дней»<sup>143</sup>.

В христианской легенде, согласно жанровому канону, происходит вмешательство божественных сил в ход земных событий и следует неминуемая кара за совершенное зло. Нравственный потенциал для верующего человека очевиден: корабль как метафора жизни должен находиться в постоянном движении вперед. Жизнь во грехе без покаяния останавливается, движение может осуществляться только вниз, в преисподнюю. Как мы видим, отдельные повороты сюжета повести Н.С. Лескова подчиняются жанровым законам христианской легенды, что, в свою очередь, позволяет актуализировать религиозную аксиологическую позицию автора.

Итак, в обеих повестях обнаруживается обращение Н.С. Лескова к христианской концепции человека при создании образа грешной «земной» праведницы Насти Прокудиной и страшной грешницы Катерины Измайловой. Если исключительность Насти соотносит ее образ с житийной традицией в ее высоких нравственных народных идеалах, то

---

<sup>143</sup> Мосх Иоанн. Луг Духовный / Блаженный Иоан Мосх ; пер. с греч. Протоиерея М.И. Хитрова – 2-е изд. – Сергиев Посад, 1915. – С. 145.

«исключительность» Катерины ввергает ее в неискупленный, нераскаянный грех бесовской страсти и обнажает бездну ее грехопадения, куда нисходит героиня Н.С. Лескова.

Введение духовного дискурса обеспечивает повествованию разворот от любовной коллизии к постижению онтологических сущностей на уровне сюжетных мотивов и законов жанра лесковской повести. Духовные жанры в «Житии одной бабы» обеспечивают психологическую мотивацию выбора героини, ее внутреннего движения к «правде» чувства, и внутреннего состояния, вызванного невозможностью этой «правды», проявившей себя в агиографических мотивах «бесноватости». Если бесноватость Насти Прокудиной порождена бесцеремонным, грубым вторжением в ее личностный мир, то бесовство Катерины Львовны – это неспособность и нежелание преодолеть беса в себе, путь умерщвления души. Катерина Измайлова вне христианского мира, ведомая бесовскими порывами, мертвая духовно с самого начала. В «Леди Макбет Мценского уезда» психологическая функция духовных жанров выявляет мотивации героини в заключении договора с Дьяволом и в мотиве «искушения», пограничных состояниях между миром реальным и демоническим, в том числе переживаемом на пороге смерти.

В произведениях Н.С. Лескова безумие приравнено к власти Дьявола, что характерно, с одной стороны, для агиографического жанра как факта особой отмеченности и для известного сюжета договора с Дьяволом, с другой. Настя-«песельница» становится Настей бесноватой в ситуации нелюбви. Спасительной силой для Насти является чувственная и страстная, пусть даже грешная, тайная от посторонних глаз, любовь к единственному милому для ее сердца Степану, с которым свела ее песня. Обращение к сакральным жанрам позволяет углубить представление о лесковской концепции любви. Любовь в произведениях Н.С. Лескова, чувственная, «земная», неотъемлемая часть человеческой природы и жизни человека в целом, имеет сущностное значение в его познаниях бытия.

Н.С. Лесков показал, что любовь земная, вытесняющая любовь к Божественному, подчиняет себе всю сущность человека, приводит к трагедии, вплоть до низвержения в бездну.

Таким образом, смыслы лесковского текста не ограничиваются изображением трагической судьбы русской женщины, обусловленной социальным аспектом. Задача писателя проникнуть в закономерности божественной организации жизни, возможности познания которых он видит в духовных христианских источниках, что определило специфическую сторону поэтики повестей.

Нам видится, что опора на традиции духовной литературы имела в творчестве Н.С. Лескова перспективы развития и оказала огромное влияние на становление жанровой структуры лесковской повести, ее сюжетов и образов.

Исследование функционирования духовных жанров показало, что повести 1860-х годов, в частности, «Житие одной бабы» и «Леди Макбет Мценского уезда», являются первыми в творчестве Н.С. Лескова, где концентрация этих жанров и соответствующих мотивов чрезвычайно высока, и процесс усвоения писателем древнерусской литературы и других духовных источников выявляет специфическую сторону поэтики повестей. Обращение к духовным жанрам получает в творчестве Н.С. Лескова большую перспективу. Что касается обнаруженных нами источников мотивов и сюжетов духовной литературы, то здесь обозначились перспективы расширения этих источников. Библейские, проложные, минейные, легендарные, агиографические источники, духовный фольклор, иконопись, жанры, связанные с богослужением, Книга Екклесиаста, молитва и др. – весь спектр духовной народной культуры ляжет в основу произведений Н.С. Лескова. Писатель идет как по пути углубления традиции, ее трансформации, так и расширения всего корпуса сюжетов и мотивов, опирающихся на традицию духовной культуры.

Второй важный момент заключается в том, что обращение к духовной традиции, обусловленное особенностями мировоззрения писателя, основанного на христианской антропологии, обеспечивает становление жанра лесковской повести, которое будет определяться процессом онтологизации. Исследуя жанровую структуру повестей Н.С. Лескова, Л.В. Савелова приходит к выводу, что «онтологизация основных компонентов жанровой структуры обусловила эволюцию жанровых разновидностей: если в 1860-х годах в качестве жанровой доминанты выступают социально-бытовые аспекты, то со второй половины 1870-х годов собственно онтологическая проблематика выходит на первый план <...> повесть Н.С. Лескова окончательно принимает вид социально-философской»<sup>144</sup>.

Третьим моментом является то, что первый опыт создания Н.С. Лесковым «земной праведницы» оказался также перспективным. Сочетание «земного» и идеального – тот принцип, который ляжет в основу поэтики образов лесковских праведников. Исследования Г.А. Шкуты показывают дальнейшее усложнение сюжетов о праведниках, о договоре человека с Дьяволом, «обрастании» их дополнительными мотивами. В последующих произведениях комплекс сюжетов духовной культуры и мотивов, их определяющих, будет расширен сюжетами, связанными с темой юродства, скоморошества, «юродивыми Христа ради» и «чрева-ради юродивые» и др., получит развитие народная демонология.

Г.А. Шкута в части своей работы, посвященной древнерусской традиции, заостряет внимание на том, что существует обширный материал по проблеме праведничества в творчестве Н.С. Лескова, но до сих пор не обозначены хронологические этапы эволюции праведничества в творчестве писателя, не дано содержательного наполнения понятиям «праведник», «праведность». Обратившись к произведениям 1870-х годов,

---

<sup>144</sup> Савелова Л.В. Специфика жанровой структуры повестей Н.С. Лескова 1860–1890-х годов: дис. ... канд. филол. наук / Л.В. Савелова – Ставрополь, 2005. – С.53.

в частности, к роману Н.С. Лескова «На ножах», Н.Н. Старыгина рассматривает образ праведника как художественное воплощение христианской концепции человека. Исследователь пишет, что понимание праведничества писателем основывалось на «древнерусской традиции и народных представлениях о святом человеке. Первые попытки создания образа праведника связаны с обращением авторов к опыту церковной жизни, которая являла образцы праведничества»<sup>145</sup>. Нам видится, что истоки поэтики образов праведников, основанные на агиографической традиции, духовном стихе и других духовных источниках, заложены в повестях 1860-х годов.

## ВЫВОДЫ

Обращение Н.С. Лескова к традиции фольклорных жанров и жанров духовной культуры проявляет специфическую сторону его творчества и является одним из интереснейших аспектов поэтики автора.

Для анализа данной стороны творчества писателя мы обратились к повестям «Житие одной бабы» и «Леди Макбет Мценского уезда», в основе сюжета которых лежит любовная история. Исследовав психологический сюжет в этих повестях и канву «любовного романа» в русском фольклоре, мы сопоставили концепцию любви в повестях Н.С. Лескова с концепцией любви русской женщины, запечатленной в народно-поэтических источниках.

В ходе мотивного анализа мы выделили генетически и типологически родственные разновидности народной культуры, участвующие в моделировании сюжета «любовного романа» повестей. Источниками нам послужили фольклорные сборники П.В. Киреевского, А.И. Соболевского, Д.Н. Кашина, Д.А. Ровинского и др. Любовной теме оказались созвучны лубочно-песенные эротические мотивы «грешной любви». Для понимания концепции любви мы учли широкое жанровое

---

<sup>145</sup> Старыгина, Н.Н. Русский полемический роман 1860–1870-х годов: концепция человека, эволюция, поэтика: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Н.Н. Старыгина. – М., 1997. – С. 20.

многообразие народной песни: сатирические бытовые, обрядовые, свадебные, песни о семейной жизни, песни лирические, любовные, эротические, фольклорная оперетка, баллады, лирический любовный романс, балладный романс. Образ любви Насти Прокудиной в большей степени связан с песенной традицией и имеет соответствие с жанром лирической песни. Любовная история Катерины Измайловой опирается на песенно-лубочную традицию и имеет соответствия с балладно-романсовой лирической структурой. Структура образа выходит за рамки песенно-лубочной традиции в былинный эпос о Ваське Буслаеве, привносит мотив древней силы.

Песенно-лубочный фольклор является для героев художественным способом познания и освоения жизни и действительности, определяет мотивацию поведения, поступков, свободного выбора. Таким образом, в основе моделирования сюжета «любовного романа» лежат принципы фольклорной поэтики, такие, например, как архитектоника песенно-балладной структуры, вариативность, закон бытования жанра народной песни, возможности подвидовых переходов.

Особенности функционирования духовных жанров в текстах Н.С. Лескова проявляются в их системной неразделенности: наравне присутствуют духовные жанры, генетически близкие им жанры духовного фольклора и древнерусской литературы. Для прояснения концепции любви в повестях Н.С. Лескова «Житие одной бабы» и «Леди Макбет Мценского уезда» мы обратились к первоисточникам духовных жанров: к святоотеческим житиям, к стихам и песнопениям духовным, представленным Г.П. Федотовым, к христианским легендам, собранным в «Луге Духовном» Иоанна Мосха, подвижническим словам Преподобного Исаака Сирина, лубочной картинке на библейские сюжеты из собрания Д.А. Ровинского.

Введение духовного дискурса обеспечивает повествованию разворот от любовной коллизии к постижению онтологических сущностей

на уровне сюжетных мотивов и законов жанра лесковской повести. Духовные жанры в «Житии одной бабы» обеспечивают психологическую мотивацию выбора героини, ее внутреннего движения к «правде» чувства и внутреннего состояния, вызванного невозможностью этой «правды», проявившей себя в агиографических мотивах «бесноватости». Если бесноватость Насти Прокудиной порождена бесцеремонным, грубым вторжением в ее личностный мир, то бесовство Катерины Львовны – это неспособность и нежелание преодолеть беса в себе, путь умерщвления души. Катерина Измайлова вне христианского мира, ведомая бесовскими порывами, мертвая духовно с самого начала. В «Леди Макбет Мценского уезда» психологическая функция духовных жанров выявляет мотивации героини в заключении договора с Дьяволом и в мотиве «искушения», пограничных состояниях между миром реальным и демоническим, в том числе переживаемом на пороге смерти.

Таким образом, смыслы лесковского текста не ограничиваются изображением трагической судьбы русской женщины, обусловленной социальным аспектом. Задача писателя проникнуть в закономерности божественной организации жизни, возможности познания которых он видит в духовных христианских источниках, что определило специфическую сторону поэтики повестей.

### Глава III. ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ СЛОВА И ПРОСТРАНСТВА В ПОВЕСТИ «ВОИТЕЛЬНИЦА»

Проблема художественных интерпретаций очерка Н.С. Лескова «Воительница» была связана с тем, что к анализу очерка подходили с позиции очерковости либо «отхода» от очерковости, но без учета специфики жанрового содержания, принципов и способов организации художественного пространства, эстетической природы слова и, наконец, уникальной роли повествователя.

По верному замечанию Б.С. Дыхановой, «артистизм» – одна из главных «поэтических идей очерка, расшифровываемая всем составом повествования»<sup>146</sup>. Установка на «артистизм», «комедиантский инстинкт», организует все художественное пространство повести и само слово. Слово героини несет уникальный заряд карнавального антиповедения, отражающего трагикомический пафос бытия. Такое трагикомическое мироощущение потребовало соответствующих драматических форм. Художественное пространство в «Воительнице» балансирует между реальным и нереальным, между трагическим и комическим. Но при очерковой установке на достоверность, правдоподобие сюжета в повести сохраняется сюжетная, психологическая и речевая гиперболизация, явившая собой «предел жизнеподобия», а это признаки произведения драматического. Это связано с тем, что «драматизация осязательно видоизменяет формы жизнедеятельности людей»<sup>147</sup>. Это первый, важный момент, на который мы обратили внимание.

Второй момент связан с ролью повествователя, которая в «Воительнице» тоже имеет свою специфику. Функция повествователя в повести задает жанровую содержательность и связана с авторскими представлениями о диалогической природе истины и человеческой мысли

---

<sup>146</sup> Дыханова Б.С. В зеркалах устного слова (Народное самосознание и его стилевое воплощение в поэтике Н.С. Лескова) / Б.С. Дыханова. – Воронеж: Изд-во Воронежского педуниверситета, 1994. – С. 53.

<sup>147</sup> Хализев В.Е. Драма как род литературы: поэтика, генезис, функционирование / В.Е. Хализев. – М.: Изд-во МГУ, 1986. – С. 39.

о ней. «Диалогический способ искания истины противопоставлялся официальному монологизму, претендующему на обладание готовой истины, противопоставлялся и наивной самоуверенности людей, думающих, что они что-то знают, то есть владеют какими-то истинами»<sup>148</sup>.

Речь идет о принципе жанра «сократического диалога», глубоко проникнутого карнавальным мироощущением. Повествователь выступает в роли слушателя и записчика речи героини, но именно он провоцирует Домну Платоновну на говорение: «говорить, облекать свои темные, но упрямые предвзятые мнения, освещать их словом и тем самым разоблачать их ложность и неполноту; вытаскивать ходячие истины на свет божий»<sup>149</sup>.

Мы уже отмечали заслугу Б.М. Эйхенбаума в открытии сказовых форм в поэтике Н.С. Лескова. Но существенные дополнения внес М.М. Бахтин. Ученый указал, что «Н.С. Лесков прибегал к рассказчику ради социально чужого слова и уже вторично – ради устного сказа (так как его интересовало народное слово)»<sup>150</sup>. Повествователь в «Воительнице» обнаруживает огромную культурную дистанцию с главной героиней, но в то же время «он не владеет всей полнотой истины»<sup>151</sup>. Чтобы отразить всю многосложность понимания мира и человека, Н.С. Лескову понадобилось обращение к «чужому» «двуголосому»<sup>152</sup> слову. В этом, на наш взгляд, глубокие мировоззренческие и эстетические причины отказа повествователя Н.С. Лескова от обладания «полнотой истины» всезнающего автора.

Выделенная нами ориентация на драматургические жанры определила подходы к анализу очерка «Воительница», уникального по

---

<sup>148</sup> Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – М.: Советская Россия, 1979. – С. 126.

<sup>149</sup> Там же. – С. 127.

<sup>150</sup> Там же. – С. 223.

<sup>151</sup> Дыханова Б.С. В зеркалах устного слова (Народное самосознание и его стилевое воплощение в поэтике Н.С. Лескова) / Б.С. Дыханова. – Воронеж: Изд-во Воронежского педуниверситета, 1994. – С. 50.

<sup>152</sup> Термин М.М. Бахтина.

своей эстетической природе, принципиальная новизна которого нам видится в театрализации слова и пространства.

В современной науке категория театральности интерпретируется в различных аспектах: как доминантное качество «современного сознания»<sup>153</sup> и общественной жизни, «определенная грань самой жизни»<sup>154</sup>, «образная трансформация жизненных впечатлений, присущая всем видам искусства»<sup>155</sup>, и, наконец, исходя из социального и знакового характера понятия как язык театра<sup>156</sup>. Понимание театральности как эстетического приема и как онтологической категории восходит к работам Н.Н. Евреинова, который рассматривал театральность как принцип жизнетворчества, исконное свойство человека, который всегда стремится быть или казаться чем-то, что не есть он сам. Смысл же театральности заключается в неприятии реальности и возможности создать иную реальность, а также демонстрировать свое второе «я». Отсюда и такое тяготение к маске как способу это второе «я» актуализировать.

Применительно к русской культуре этот вопрос поставлен Ю.М. Лотманом. Согласно Ю.М. Лотману, получается, что даже «стихия повседневности не исключает театрализации»<sup>157</sup>. Характерная для нескольких поколений русских людей XIX века страсть к игре свидетельствовала о пробуждении иррациональной, мистической стихии. Игра воспринималась не игрой с партнерами, а игрой со случаем или, еще точнее, с судьбой. Она приобретала мистический характер. «Игра становилась столкновением с силой мощной и иррациональной, зачастую осмысляемой как демоническая»<sup>158</sup>.

---

<sup>153</sup> Ильин И.П. Постмодернизм. / И.П. Ильин // Словарь терминов. – М., 2001. – С. 279.

<sup>154</sup> Хализев В.Е. Майорова О.Е. Лесковская концепция праведничества / В.Е. Хализев, О.Е. Майорова // В мире Лескова: сб. ст. / сост. В.А. Богданов. – М.: Сов. писатель, 1983. – С. 65.

<sup>155</sup> Яблонская М.А. Театр и театральность / М.А. Яблонская // Театр. – 1989. – № 4. – С.102–106.

<sup>156</sup> Лотман Ю.М. Театр и театральность / Ю.М. Лотман // Театр. – 1989. – № 3. – С. 102–114.

<sup>157</sup> Лотман Ю.М. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века / Ю.М. Лотман // Избр. ст.: в 3 т. – Таллин, 1992. – Т. 1. – С. 272.

<sup>158</sup> Лотман Ю.М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века / Ю.М. Лотман // Избр. ст.: в 3 т. – Таллин, 1992. – Т. 2. – С. 400.

Пытаясь подыскать формулу для выявления своеобразия России, Г.А. Флоровский связал ее именно с игрой<sup>159</sup>. Мыслитель фиксирует максимальную проявленность в русском человеке игровой стихии. Но эта последняя – оборотная сторона отсутствия исторической ответственности, неприятия истории как подвига, как систематической деятельности, мужества раз и навсегда сделать исторический выбор и ему следовать. По сути дела, речь идет об оппозиции игрового и серьезного, только применительно к социальной психологии русского человека. Есть что-то артистическое в русской душе, слишком много игры. «В русской стихии, – писал Н.А. Бердяев, – всегда сохранялся и сохраняется и донныне дионисический, экстатический элемент»<sup>160</sup>.

Размышляя о процессе перемещения игровой стихии в сферу общественную, современный исследователь Н.А. Хренов связывает драматургию в общественной жизни с игрой через призму утопии, мифа, архетипа, судьбы, «антиповедения» или карнавализации<sup>161</sup>. В связи с этим возникает необходимость обратиться к носителю смехового мировосприятия – Трикстеру. О моделях трикстерного поведения, имея в виду плутов, шутов и дураков, М.М. Бахтин пишет: «Им присуща своеобразная особенность и право – быть чужими в этом мире, ни с одним из существующих жизненных положений этого мира они не солидаризируются, ни одно их не устраивает, они видят изнанку и ложь каждого положения»<sup>162</sup>. Настоящий юнгианский трикстер приносит смысл туда, где раньше жизнь была бессмысленна.

Итак, открытия в современной науке категории театральности, карнавализации, исследования в области смеховой культуры, поэтики «антиповедения», «балагана» позволяют приблизиться к поэтической

---

<sup>159</sup> Флоровский Г.А. Пути русского богословия. / Г.А. Флоровский. – Киев: Христиан.-благотвор. ассоциация «Путь к истине», 1991. – С. 501.

<sup>160</sup> Бердяев Н.А. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века / Н.А. Бердяев. – М.: Наука, 1997. – С. 5.

<sup>161</sup> Хренов Н.А. Игровые проявления личности в переходные эпохи истории культуры / Н.А. Хренов // Общественные науки и современность. – 2001. – № 2. – С. 167–180.

<sup>162</sup> Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 309.

стороне шедевра Н.С. Лесковской прозы, по-новому взглянуть на главную героиню очерка и приоткрыть тайну эстетической природы слова. В «Воительнице» мы обнаруживаем процессы «театрализации» в конкретных эстетических формах: мифа, «сценичности» художественного пространства и, наконец, карнавализации слова.

### **3.1. Механизмы драматургизации повести**

Принципиальную важность в повести «Воительница» обретает установка на игру, а следовательно, на визуализацию повествования. По своей концентрации сценических приемов текст повести обладает структурными возможностями драматургических жанров.

Следует отметить, что данный аспект анализа действительности у Н.С. Лескова не носил характера исключительного. Н.С. Лесков очень хорошо знал и любил театр, был его большим поклонником и защитником. Его перу принадлежали, в том числе, обзоры театральной хроники 1867 г. (октябрь–ноябрь) «Русский драматический театр», публицистические статьи более позднего периода: из статьи «Петербургский театр», «Юлия Николаевна Линская» (1871 г.), из литературных портретов «Театральный характер» (1884 г.). Так, при разборе постановки своей пьесы «Расточитель» Н.С. Лесков делает важные замечания, касающиеся авторского понимания драматической природы жизни и актерской игры: «... драма действительно страдает некоторым излишеством того, что называется мелодраматическими эффектами, – излишеством не по отношению к житейской правде – жизнь наша, увы! преизобилует всякого рода ужасами, исполненными самого потрясающего драматического элемента. <...> Драма требует силы исполнения, соответствующей действию, требует такого нравственного возбуждения, которое способно было бы потрясти зрителя неотразимо»<sup>163</sup>.

---

<sup>163</sup> Н.С. Лесков Н.С. Театральная хроника. Русский драматический театр (октябрь 1867 г.) / Н.С. Лесков // Н.С. Лесков о литературе и искусстве. – Л., 1984. – С. 154–187.

Театрализация у Н.С. Лескова выступает как способ создания художественной действительности, конструирование художественной модели мира. Такая авторская установка вытекала из субъективного понимания жизни писателем, ее природы и законов, с одной стороны, и глубокого проникновения в эстетику театрального и сценического творчества, с другой. Таким образом проявлялось отображение фундаментальной черты миропонимания писателя, которое можно охарактеризовать в духе известной шекспировской парадигмы: «Весь мир – театр, а люди в нем актеры». Для исследования этой эстетической стороны художественной системы писателя обратимся к тексту повести «Воительница».

Драматургическая природа творчества Н.С. Лескова установлена и обозначена Б.С. Дыхановой как «речевое поведение», «речевая деятельность»<sup>164</sup>. Для избранного нами аспекта анализа особо важны замечания, сделанные С.В. Балухатым: анализируя пьесы Чехова, он пишет, что в драме прямая речь присутствует и как средство характеристики лица говорящего, и как прием наглядного развертывания речевой темы, и как носитель силовых драматических моментов. Последнее дополняется замечаниями об «эмоциональном динамическом слове»<sup>165</sup>. В.Е. Хализев акцентирует, что высказывания персонажей драмы должны быть их исчерпывающим самораскрытием, адекватным изображаемым ситуациям, в отличие от эпического произведения, где эта соотнесенность с ситуацией может быть раскрыта комментарием повествователя<sup>166</sup>. В очерке «Воительница» Н.С. Лесков отказывается от комментария повествователя, предоставляя героине возможность самовыразиться в слове: «Могу сказать» [I, с. 111]. «Могу сказать», в контексте интересующего нас ракурса анализа, выступает в качестве

---

<sup>164</sup> Дыханова Б.С. В зеркалах устного слова (Народное самосознание и его стилевое воплощение в поэтике Н.С. Лескова) / Б.С. Дыханова. – Воронеж: Изд-во Воронеж. пед. ун-та, 1994. – С. 176.

<sup>165</sup> Балухатый С.В. Проблемы драматургического анализа. Чехов / С.В. Балухатый. – Munchen: Fink, 1969. – С. 9.

<sup>166</sup> Хализев В.Е. Теория литературы: учеб. / В.Е. Хализев. – М.: Высш. шк., 2005. – С. 318.

важнейшей коммуникативной установки на «произносительное» слово. С «произносительным» словом работает драма.

Артистизм Домны Платоновны, главной героини очерка, определяет всю художественную структуру повести и задает принципы организации художественного пространства. «Главное дело, Домна Платоновна была художница – увлекалась своими произведениями ... Домна Платоновна любила свое дело как артистка: скомпоновать. Собрать, состряпать и полюбоваться делом рук своих – вот что было главным ...» [I, с. 151]. Н.С. Лесков столь подробно и любовно расписывает яркую, артистическую внешность своей героини, придавая ей некоторый шуточный эротический оттенок и едва уловимый театральный колорит. Домна Платоновна очень любила в подробностях описывать свои немощи, имея при этом «свежий и бодрый вид». Природный свой румянец она усиливает «такими французскими карточками». Черные брови ее блестят ненатуральным блеском, «потому что Домна Платоновна сильно наводит их черным фиксажуром и вытягивает между пальчиками в шнурочек». «Глаза ... как две черные сливы, окропленные возбуждительною росой» [I, с. 148]. «Нос ... не нос, а носик, небольшой, стройненький и пряменький, какие только ошибкой иногда зарождаются на Оке и на Зуше. Рот у нее был-таки великонец ... но приятный, такой свеженький ... губки алые, зубы как из молодой редьки вырезаны – одним словом, даже и не на острове необитаемом, а еще даже и среди града многолюдного с Домной Платоновной поцеловаться охотнику до поцелуев было весьма незлоключительно» [I, с. 149].

В лице героини подчеркнуто несоответствие ее персикового подбородка, общего мягкого, детского выражения ее лица – «бездне простодушия» – с тем, что «с языка ее постоянно не сходит речь о людском ехидстве и злобе» [I, с. 149]. Парадоксальное, острое несоответствие акцентируется повествователем и воспринимается читателем как смена театральной маски. В сюжете обозначены маски-

ипостаси героини Н.С. Лескова: рассказчица Домна Платоновна, она же воительница, кружевница-сводница, поставщица живого товара, преуспевающая коммерсантка, «тонкий фактотум», простая деревенская баба, глубоко страдающая старуха, умиротворенная покойница и «вечное игралище».

Действие повести происходит в театрализованном мире, центром которого становится сама героиня, «вечное игралище», участница и режиссер разыгранных ею и с нею «петербургских мистерий». Одна из ее способных «учениц», Леканида, так же обнаруживает необычайную способность к перевоплощению, к лицедейству, и, в конечном итоге, разыгрывает свое мистерическое действие. Любовник Леканиды тоже «из актеров был, и даже немаловажный актер – артист» [I, с. 158]. Валерка – «театрашник такой; ... всё он клонится как бы в цирк, как бы в театр... так затопчет, так закричит и руками намеряется. Вот тебе и цирк!» [I, с. 220]. Знакомый генерал, в характеристике Домны Платоновны, «...очень опытный – постоянно по циркам да по балетам» [I, с. 174]. Комедия с элементами нарочито глупой петрушечной клоунады, мистикой, скоморошьего глума и разоблачением персонажей разыгрывается в истории с Егуповым. Оценивая житейскую ситуацию сквозь призму театральной системы координат, героиня Н.С. Лескова сама очень тонко различает природу эпических и драматических жанров: «Это, я тебе говорю, роман, да еще и романов-то таких не много – на театре разве только можно представить» [I, с. 202].

Пребывая в таком театрализованном пространстве, Домна Платоновна выстраивает картину мира в духе архаических драматических жанров, карнавальной поэтики балагана: «...скажи, что хитростей всяких настало? Тот летит по воздуху, что птице одной назначено; тот рыбою плавает и на дно морское опускается; тот теперь – как на Адмиралтейской площади – огонь серный ест; этот животом говорит; другой – еще что другое, что человеку непоказное – делает... Господи! бес, лукавый сам, и

тот уж им повинуются, и все опять же таки не к пользе, а ко вреду» [I, с. 208]. В этой фантазмагории – рецепция упомянутой выше шекспировской парадигмы. Только герои этого мира не люди, а балаганные шуты, скоморохи, циркачи и зазывалы, балагуры и раешники.

Доминанта изображения героини у Н.С. Лескова – «произносительная» речь, формулирующая слово о мире в театральной системе координат. Домна Платоновна сама себе целый театр с благодарным зрителем-слушателем и записчиком ее речи. Именно он организует сценическое пространство в повести. Слушатель Домны Платоновны выступает посредником между читателем и ситуацией двойного времени в театрализованной художественной системе повести: его глазами читатель видит лицедейство героини: первый план сценической реальности, разделяющей художественное пространство на зрительный зал и сцену, на которой, в свою очередь, уже рассказчицей разыгрывается новая сценическая реальность.

Слово повествователя-зрителя включается в сценическую игру Домны Платоновны, вызывая эффект крупного плана и «стоп-кадра» с голосом за кадром, характерного в большей степени уже для позднейшего искусства – кино. А в контексте театрализованной системы повести возникает эффект развернутой авторской ремарки: **«Смотрю я на Домну Платоновну: ни бровка у нее не моргнет, ни уста у нее не лукавят; вся речь ее проста, сердечна; всё лицо ее выражает одно доброе желание пособить бедной женщине и страх, чтоб это внезапно подвернувшееся благодетельное событие как-нибудь не расстроилось, – страх не за себя, а за эту же несчастную Леканиду»** [I, с. 165]. **«Смотрю я опять на Домну Платоновну ... сидит передо мною баба самая простодушная и говорит свои мерзости с невозмутимую уверенностью в своей доброте и непроходимой глупости госпожи Леканидки»** [I, с. 167].

Как уже было отмечено, повествователь – слушатель – зритель, он же записчик речи, изначально демонстрирует огромную культурную

дистанцию с героиней. Но слушая историю с Леканидой и переживая нравственное потрясение, он избирает не этическую, а эстетическую позицию: для него важно наслаждение «произносительным» словом, игрой рассказчицы:

«...Не одну уж такую видела: все они попервоначалу бла́ги бывают.

**Что ты на меня так смотришь?** Это, поверь, я правду говорю: все так-то убиваются.

– Продолжайте, – говорю, – Домна Платоновна.

– Что ж, ты думаешь, она, поганка, сделала?

– А кто ее знает, что ее черт угораздил сделать! – **сорвалось у меня со злости.**

– Уж именно правда твоя, что черт ее угораздил, – отвечала **с похвалою моей прозорливости** Домна Платоновна» [I, с. 176].

В этих репликах напряжение, переживаемое Домной Платоновной и ее зрителем-слушателем, имеет различную этическую направленность – это эмоционально ощущает рассказчица. Ее зритель же, переживая мощную эмоциональную рефлексию, разыгрывает адекватную своей собеседнице реакцию, включаясь в ее игровое поле.

В истории с Леканидой перед читателем разворачивается драматическое действие. Драматическое как вид пафоса проявляется в драме сознания Домны Платоновны и личности Леканиды, подчеркивающих осознание драматического типа отношений между людьми и существования человека в мире. Для этой истории характерно напряженное центрическое действие, логика развития драматического характера.

Сказовая ситуация определяет характер воспроизводства драматического действия, по своей природе весьма специфического: перед нами так называемый «театр одного актера». Домна Платоновна разыгрывает перед читателем драму, где выступает не только главной героиней, но и рассказчицей, и драматургом. В ее пьесе не только

диалоги, но и паратекст драмы: подробно описываются действующие лица перед началом следующей сцены, «декорации», даются временные и пространственные указания; движения персонажа, образ действия и т.д. Драматургическое начало проникает в эпический текст. Эпическое слово, вдохновленное «главной поэтической идеей очерка» – артистизмом, наполняется новым дыханием.

В основе игры представлен классический диалог реалистической драмы. Реплики других персонажей, преломленные сквозь призму речи рассказчицы, сохраняют «чужое слово», собственный, присущий ему синтаксический строй, экспрессивную лексику и модальность.

«Ах, нет! – говорит, – ах, нет, я лгать, не хочу».

«Мало, – говорю, – чего не хочешь! Сказывается: грех воровать, да нельзя миновать».

«Нет, нет, нет, я не хочу, не хочу! Это грех обманывать».

Зарядила свое, да и баста.

«Я, – говорит, – прежде всё опишу, и если он простит – получу ответ, тогда и поеду» [I, с. 162].

Но реплики других персонажей могут быть свернуты, творчески обыграны, спародированы: «Ах, душечка, – говорит, – моя, Домна Платоновна, такая-сякая немазаная!» [I, с. 159].

Отличительная особенность речевой структуры повествования проявляется в обилии реплик «в сторону», несущих функцию открытого подтекста. В эпическом повествовании эта функция передается авторскому комментарию. «Ну, постой же, – думаю, – ты дрянь этакая! Придешь ты, гадкая, я тебе этого так не подарю» [I, с. 165]. «Рассуждаю этак с ней и ни-и-и думаю того, что она сама, шельма эта Леканида Петровна, как мне за всё отблагодарит» [I, с. 162]. Такая реплика указывает на несовпадение произнесенного и внутреннего слова, это знак житейского лицедейства героини. Реплика «в сторону» возникает лишь в ситуации двойного времени, когда Домна Платоновна – рассказчица, а не

героиня действия своей пьесы, так как реплика эта предназначена слушателю.

Указателем «настоящего сценического» служит ремарка<sup>167</sup>. Таким «ремарочным» характером обладает комментарий Домны Платоновны к диалогам и установка на визуализацию повествования. В свое повествование она вводит гипотетическую «ремарку» с разнообразными функциональными значениями:

- Иллюзия совмещения повествовательного и сюжетного времени достигается частотным употреблением глаголов речи в форме настоящего времени: «Говорит», «говорю», «отвечаю».
- Образно-психологические «ремарки» передают особенности поведения, образ действия, психологического состояния персонажа: «А она, смотрю, слезы у нее по глазам и на стол **кап-кап, как гороховины**» [I, с. 164]. «... она с этим самым словом – **мах**, безо всего, как сидела, прямо на лестницу и гу-гу-гу: во всю мочь ревет, значит» [I, с. 165]. «Она еще больше **запламенела**» [I, с. 166]. «... является голубка опять **в слезах** и опять **со своими охами и вздохами**» [I, с. 167].
- «Ремарки» могут выполнять функцию невербальной психологической коммуникации: «Я, знаешь, ничто ему решительно не отвечаю, а только **бровями этак**, понимаешь, **на нее повела** и **даю ему мину**, что, дескать, трудно» [I, с. 164]. «Я слушаю да головой качаю... Я опять головой качаю» [I, с. 156].
- «Ремарки» отражают модуляции голоса, выполняя психологическую функцию: «Вижу, сама **давится**, а сама **твердо** отвечает» [I, с. 171].

Данные виды «ремарок» по своим функциям близки классической драме XIX века. Образные возможности ремарки, метафорические экспрессивные, отмечены в драматургии Пушкина, Гоголя; в текстах А.В. Сухово-Кобылина высока степень детализации в расширении

---

<sup>167</sup> Для нормы, характерной для драматических произведений XVIII–XIX вв., время ремарки совпадает со временем сценической реализации явления (сцены).

образных возможностей ремарки<sup>168</sup>. В тексте «Воительницы» «ремарка» окрашена стиливыми особенностями носителя устной разговорной речи, его субъективным видением, оценкой, его психологическим складом.

- Имеет место нарушение норм построения «ремарок»: в качестве «ремарок» используются оценочные слова и средства субъективной модальности: «Он выходит на улицу, и я за ним, а карета сзади нас по улице едет. Так вместе по Меховой и идем – **ей-богу, правда.** Препростодушный, **говорю тебе**, барин» [I, с. 174].

Этот тип «ремарки» отражает действие, происходящее в пьесе, которую разыгрывает Домна Платоновна, и одновременно комментарий ситуации рассказывания, где она артистически лицедействует. Таким образом, драматическое «настоящее» время создает иллюзию достоверности ситуации рассказывания, отражает остроту переживаемого, придает силу убедительности.

Сама устная эпическая речь может выполнять функцию развернутой «ремарки», сворачивающей словесное действие, комментирующей, сообщающей дополнительные подробности, но уже вне «настоящего» сценического действия. Особенность в том, что в этом случае сценическое действие выражается формами прошедшего времени. «Узнаю тут от нее, посидевши, что эта подлая Дисленьша ее выгоняет, и то есть не то, что выгоняет, а и десять рублей-то, что она несчастная, себе от грека принесла, уж отобрала у нее и потом совсем уж ее и выгнала и бельишко – какая там у нее была рубашка да перемывашка – и то всё отобрала за долг и за хвост ее, как кошку, да на улицу» [I, с. 171].

Перед нами «свернутая» скандальная сцена изгнания Леканиды «подлой» Дисленьшей. Внутреннее напряжение держится на предполагаемых репликах действующих лиц: «подлой Дисленьши» и Леканиды – в интерпретации Домны Платоновны. Она как бы «свернула» несобственно-прямой диалог, и на этой основе возникло «эмоционально-

---

<sup>168</sup> См.: Николина Н.А. Филологический анализ текста / Н.А. Николина. – М.: Академия, 2003. – С. 211.

динамическое слово». Это собственно эпический текст, но с характерным для драмы «эмоциональным динамическим словом», образно и ритмически организованным.

Домна Платоновна воспроизводит как диалоги, так и монологи, что соответствует «традиционной» драме. Соединяя диалогичность, разговорность и монологическую риторичность, речь в драме концентрирует апеллятивно-действенные возможности языка и обретает особую художественную энергию.

Для реплик и монологов героини характерны риторические восклицания: «Варвар! Варвар! – закричала я на нее, – что это ты, варвар, над женщиной делаешь! – да сама-то, знаешь, промеж них саквояжем своим накрываюсь, да промеж них-то. Вот ведь что вы, злодеи, над нашей сестрой делаете!» [I, с. 158]. Комический эффект достигается несоответствием нарочитой театральности восклицания и «ремаркой», указывающей на сниженный, прозаический характер действия. Последняя фраза обращена к собеседнику Домны Платоновны, но по силе эмоции обобщения она равна реплике-обращению в зал, к публике.

Примечательно, что в бранной речи Домна Платоновна прибегает к театральным эффектам, обладающим особой художественной энергией. Скандальная сцена с «пирожным» и «пощечинами» энергически работает на подавление «своеволия» Леканиды: «Варварка! варварка! что же ты это, варварка, со мною наделала? С каким ты меня человеком, может быть, расстроила? Ведь ты, – говорю, – сама со всей твоей родней-то да и с целой губернией-то вашей и сапога его одного отоптанного не стоишь! Он, – говорю, – в прах и в пепел всех вас и всё начальство-то ваше истереть одной ногой может. Чего ж ты, бездельница этакая, модничаешь? Я бедная женщина; я на твоих же глазах день и ночь постоянно отягощаюсь; я на твоих же глазах веду самую прекратительную жизнь, да еще ты, – говорю, – щелчок ты этакой, нахлебница навязалась» [I, с. 177].

Текст данного монолога насыщен риторическими восклицаниями и вопросами, агрессивной витиеватостью бранного слова вплоть до угроз и прямых оскорблений в адрес Леканиды. Это слово – реакция на «обиженное» чувство от «черной неблагодарности Леканидки» и одновременно – разыгрывание слова, нарочитое разыгрывание, имеющее конкретную цель: ожидание определенной поведенческой реакции от Леканиды.

В структуре данного текста очевидны ритмические периоды, как внутри эмоционально-смысловой строки, так и во всем сценическом монологе. И в каждом периоде тема получает новый виток развития. Бранный речевой поток, вдохновленный внутренней энергией страсти, произносится «на одном дыхании». Синонимические конструкции нанизываются по градационному признаку и обеспечивают новый виток эмоции. Такая конструкция углубляет эмоциональную оценку, но не дает развития мысли. Подобная структура текста близка лирике. В этой сцене героиня, переживая комплекс экстатических ощущений, делает их предметом художественного воплощения и оказывает мистическое влияние на Леканиду.

Но писатель уходит от «неправдоподобия» сочинения драматического, вводя эпический элемент во второй части этой сцены, но при этом сохраняя театрализирующую гиперболичность в переходе чувств от брани к сентиментальной фразеологии. «...Как страшно я ее с сердцов ругала, что ты не поверишь. Кажется, б вот взяла и да глаза ей в сердцах повыщарапала.

Домна Платоновна сморгнула набежавшую на один глаз слезу...

Ах, – думаю, – напрасно ведь я это, злодейка, так уж очень ее обидела! ...

Ахти мне, горе с моим добрым сердцем! Никак я со своим сердцем не совладаю» [I, с. 178].

На смену бурной театрализованной брани в монологе, близком по структуре ораторскому искусству и лирике, приходит прилив слезливой

сентиментальной жалости к Леканиде. Эта сцена с «пощечинами», «пирожным» и «молитвой от запаления ума» и драматична, и комична одновременно.

Заслуживает внимание кульминационный диалог Домны Платоновны и Леканиды. Леканида пытается прорваться к коллективной памяти сердца, души, божественно сущего, в то время как Домна Платоновна пребывает в состоянии нравственного «беспамятства»:

«Голубушка, – говорит Домна Платоновна, – пальцы себе кусает, да бух мне в ноги». «Спасите! Защитите! Пожалейте!» [I, с. 176]

«– ... Я была честная девушка! Я была честная жена! Господи! господи! Да где же ты? Где же, где бог?»

–Бога, – говорю, – читается, друг мой, никто не видел и нигде же.

– А где же есть сожалительные добрые христиане? где они? где?

– Да здесь, – говорю, – и христиане.

– Где?

– Да как где? Вся Россия – всё христиане, и мы с тобой христианки.

– Да, да, – говорит, – и мы христианки... – И сама, вижу, эти слова выговаривает и в лице страшная становится. Словно с кем невидимым говорит» [I, с. 180].

При сохранении синтаксических сцеплений, диалог превращается в «обмен монологами», редуцированными до объема реплик: Домна Платоновна не слышит Леканиду, они принадлежат к разным культурным уровням. Леканида пытается пробудить милосердие в Домне Платоновне, но та пребывает в неосмысленно-дремотной жизни в грехе, в суете и тщетности. Сон – важная во всех отношениях «свернутая» сюжетная ситуация повествования. В качестве семантической доминанты сна выступает «мертвая ручища», схватившая Домну Платоновну. Но у героини все сны снятся к «воровству», поэтому она даже не делает попыток трактовать сон.

В последнем монологе Леканиды, под которой и засыпает Домна Платоновна, звучит и плач, и раскаяние, и проклятье, в котором она разрушает христианскую, всечеловеческую соборность в своей душе и тем самым закрывает себе путь к спасению. В данной точке – кульминационной – окончательно формируется логика развития действия, которая приводит Леканиду к катастрофе личности. Леканида сделала свой выбор: через «реки огненные» из мира христианского – в беспмятство, в виртуальный мирской сон наяву – мир масок, живущий разворотом, ложью, притворством.

Но Домне Платоновне, как режиссеру, необходимо поставить свою последнюю «точку», чтобы завершить «дело». В ее руках появляется «ключик»: «Поцеловала ее на постели в лоб, истинно говорю тебе, как дочь родную жалеючи, да из двери-то выходя, **ключик**, это потихоньку и вынула да и в карман. «Так-то, думаю, – дело честнее будет». Захожу к генералу и говорю:

«Ну вот..., **теперь дело не мое. Я свое дело сделала**, пожалуйста поскорей, – и ему отдала **ключ**» [I, с. 181].

Так в повествовании появляется слово, которое может быть элементом драматического сюжета и одновременно мифологическим кодом: «Ключ – зримый символ доступа, освобождения в обрядах инициации, посвящения, последовательного продвижения от одной стадии жизни к другой»<sup>169</sup>. Слово «ключ» в качестве драматического элемента способно влиять на развитие действия. После того, как Домна Платоновна закрывает Леканиду на ключ и передает этот, теперь уже символический, предмет «толстому борову», действие становится необратимым и устремляется к драматической развязке. Но на самом деле символический ключ оказывается у самой Леканиды: она становится способной ученицей Домны Платоновны и далее уже сама разыгрывает свою мистерию.

---

<sup>169</sup> Символы. Знаки. Эмблемы / сост. В.М. Рошаль. – М.: Эксмо, 2005. – С. 130.

Финальная бранная сцена, в которой Леканида приказывает своей девке: «Напойте Домну Платоновну кофеем» [I, с. 187], – не просто комична, а доведена до фарса шестикратным повтором слова «дрянь», точно так же, как и в следующей встрече, четырехкратным повтором слова «мерзавка».

Своеобразно мышление главной героини: так как мир она воспринимает в театральной системе координат, сценами, то и неудивительно, что она делит историю с Леканидой на два действия: «– Это первому действию, государь мой, конец. ...– А во втором что же происходило?» [I, с. 182]. В первом действии изложены «благоденствия» Домны Платоновны во имя «спасения» Леканиды. Второе действие – акт ее «черной неблагодарности». Если в первом действии их разделяла огромная культурная дистанция, то во втором действии они оказались в одном мире, в котором «образованность» Леканиды и «глупость» Домны Платоновны уравниваются. В последних фарсовых сценах обе героини демонстрируют свое «мастерство» в лицедействе. Леканида оказалась не просто способной ученицей, она превзошла своего учителя в комедиантстве, что подтверждается тем, что «последнее слово» остается за Леканидой, а Домна Платоновна благоразумно ретируется: «Хотела я ей тут-то было сказать не мерзавь, моя матушка ... да подумала? Лакей с нею, и зонтик у него» [I, с. 189].

Но истинным финалом истории с Леканидой, открывающим новые черты натуры Домны Платоновны, является реплика, произнесенная вслух не для Леканиды, а в эпической ситуации рассказывания: «Ну, – подумала я ей вслед, – глупа-неглупа, а, видно, умней тебя, потому, что я захотела, то с тобой и сделала» [I, с. 186]. Это финальное слово в истории с Леканидой обнаруживает страшную, темную сторону натуры Домны Платоновны, демоническую заданность, эгоцентрически поглощающую окружающее в себя, что в онтологических смыслах проявляется как зло и ложь.

Это слово возвращает нас к портретным характеристикам Домны Платоновны, воспринимаемым изначально несколько комически, но в своем завершении проявляющим новые смыслы – «оптический обман» в фигуре Домны Платоновны как удивительную способность провинциальной деревенской бабы – «смекасть на все стороны и проникать всюду» [I, с. 151]. Ее лицедейство как некое мистическое таинство ощущает рассказчик, испытывающий внутренний конфликт от одновременного притяжения и отталкивания натуры «добрый его приятельницы». Мистическая заданность натуры проявляется в мифологической соотнесенности имени и прозвища, которую Домна Платоновна реализует в обустройстве судеб человеческих, испытывая при этом экстатическое состояние. Мистической притягательностью обладает само слово героини Н.С. Лескова, разыгранное в драматической ситуации полной свободы, обнаруживающее катастрофу сознания Домны Платоновны и личности Леканиды. Заметим, что катастрофа как событие завершения свойственна именно драме.

Таким образом, натура героини очерка Н.С. Лескова, обладающая экстатическим напряжением, потребовала ориентации автора на структуру драматургических жанров. «Сценическое» пространство в «Воительнице» обнаруживает свою содержательную специфику. Б.С. Дыханова, анализируя приемы театрализации в рассказе «Зимний день» (1894) как новаторские, приходит к выводу о том, что за бытовым лицедейством жизни-балагана с «людьми-марионетками» пустота, никчемность, подлинная сущность намерений тщательно маскируется «коварными хитрецами»: видимое – лишь оболочка подлинности. В отличие от поздних произведений Н.С. Лескова «сценичность» в «Воительнице» имеет другую художественную функцию. Если в «Зимнем дне» это средневековая комедия «дель-арте»<sup>170</sup>, то в «Воительнице» игра и роль навязаны человеку жизнью, маска является средством контакта героя

---

<sup>170</sup> Дыханова Б.С. В зеркале лесковского «пейзажа» (о нарративных новациях «Зимнего дня») / Б.С. Дыханова // Учен. зап. Орлов. гос. ун-та: Лесковский сб. – Орел, 2006. – Т. 3. – С. 51.

с жизнью. Здесь нет желания «казаться», а есть неумное желание утвердиться, а способ утверждения – художничество, природный артистизм, имманентно присутствующий в самой натуре.

### **3.2. Миф как способ моделирования художественной действительности. Очерк-притча**

«Сценическое» пространство повести «Воительница» безмерно расширяется путем введения в ассоциативный план архаического времени, Земное соединяется с Вечным. Мифопоэтический аспект анализа обнаруживает несколько уровней проникновения мифа в текст Н.С. Лескова. Внешний уровень определен семантикой заглавия повести «Воительница». Более глубокие уровни проникновения мифа в текст, несущие архаические модели, определяются активной ролью повествователя и авторской концепцией человека, его пониманием жизни и смерти.

Семантика заглавия повести «Воительница» содержит креативную авторскую интенцию и эмоционально оценивает главную героиню. Семантическое поле заголовка расширяется перипетиями судьбы героини, вынужденной жить в состоянии «борьбы» с миром, «противостояния» обстоятельствам, поругания ее личности и женским одиночеством, в вечной «охране» своего целомудрия. Ее знание «женского полу» и непоколебимая уверенность в подлости «поганцев»-мужчин возводит образ Воительницы к древнегреческому мифу об амазонках – племени женщин-воительниц, поклоняющихся богине охоты Артемиде. Одна из ипостасей этимологии имени Артемиды – «владычица». Интересно сходство имени архетипа и литературного имени героини Домна. Словарь русских личных имен А.В. Суперанской трактует: «Домна – Домина – повелительница, владычица»<sup>171</sup>. Таким образом, литературное имя героини, ее прозвище и мифологическое имя оказываются в одном

---

<sup>171</sup> Суперанская А.В. Словарь русских личных имен / А.В. Суперанская. – М.: Эксмо, 2005. – С. 54.

семантическом ряду и обнаруживают сходение в деталях сюжета, в удивительных поворотах судьбы, даже в чертах характера, но главное – сходное знание о мире.

Знание о мифологическом прошлом несет в себе Домна Платоновна. Это знание отвечает на определенные духовные запросы, дает к ним известный поэтический ключ. Но мнимо героическое исполнение роли благодетельницы, роли судьи и пастыря, наставляющего на путь «истинный» Леканиду, оказывается самозванной претензией на действительную роль в миропорядке. Граница личностного самоопределения оказывается шире ролевой границы «я» в мире, это ведет к «преступанию» перед лицом миропорядка. Трагическая вина личности в неутолимой жажде остаться самим собой. Отсюда внутренняя раздвоенность. Это означает, что в желании противостоять «театральности» жизни, героиня Н.С. Лескова бессознательно обращается к архаическим образам, стремится сохранить свою самость, что по Юнгу и есть активное индивидуальное начало, которое тем более реализуется, чем более «виртуознее индивид играет социальную роль»<sup>172</sup>. Героиня Н.С. Лескова являет архетип жертвы, характерный как для комического, так и трагического типа сознания.

«...она... неустанно жаловалась на злокозненные происки человеческого рода, избравшего ее, Домну Платоновну, своей любимой жертвой и каким-то вечным игралищем... истории, где она была всегда попорана, оскорблена и обижена за свои же добродетели и попечения о нуждах человеческих» [I, с. 190].

Известно, что богиня Артемида обладает решительным и агрессивным характером, строго следит за исполнением издавна установленных обычаев, упорядочивающих животный и растительный мир. Так и героиня Н.С. Лескова наследует решительность в делах и категоричность в суждениях и выводах о «петербургских

---

<sup>172</sup> Хренов Н.А. Игровые проявления личности в переходные эпохи истории культуры / Н.А. Хренов // Общественные науки и современность. – 2001. – № 2. – С. 167.

обстоятельствах»: «Э, ге-ге, ге! Нет, уж ты, батюшка мой, со мной, сделай милость, не спорь! ...Нет, это не я, а вы-то всё себе за привычки позволяете, что обо всем сейчас готовы спорить! Погоди еще, брат, поживи с мое, да тогда и спорь» [I, с. 146].

Как античная богиня Артемида, Домна Платоновна «отягощается» обустройством миропорядка: «Труд и хлопоты были сферою, в которой Домна Платоновна жила безвыходно. Она вечно суетилась, вечно куда-то бежала, о чем-то думала, что-то такое соображала и приводила в исполнение» [I, с. 149].

Домна Платоновна, как и ее мифологический двойник, покровительствует женскому полу и формулирует определенные установки женского поведения: «– Женский пол, говорила она, когда так уже к слову выпадет, – мне вот как он мне известен! – При этом Домна Платоновна сожмет, бывало, горсть и показывает. – Вот он, – говорит, – женский-то пол где у меня, весь в одном суставе сидит» [I, с. 145]. «Нашу сестру уж как бы надо было бить да драть, чтоб она от вас, поганцев, подальше береглась» [I, с. 156]. Свое отрицание любви Домна Платоновна выражает резко и категорично, обосновывая земными материальными заботами, даже не подозревая о «жизни сердца»: «...хорошо этими любовями заниматься, у кого есть приспешники и доспешники, а как я одна, и постоянно отягощаюсь, и постоянно веду жизнь прекратительную, то мне это совсем даже не на уме и некстати». И тут же уточняет: «К тому же я тебе скажу, что вся эта любовь – вздор. Так напустит человек на себя шаль такую: «Ах, мол, умираю! Жить без него или без нее не могу! – и вот и всё» [I, с. 213]. Но, отрицающая любовь, Домна Платоновна «на старости лет» влюбляется в молодого «беспутного Валерку». Развивая аналогию с античным мифом, заметим, что и поздняя героическая мифология знает Артемиду, тайно влюбленную в вечно юного красавца Эндимона.

Мифологическое отражает важные стороны в характере героини Н.С. Лескова, ее отношение к миру, ее интуитивное знание о жизни, восходящее к древности. Но писатель весьма своеобразно обращается с мифом. Древний миф в тексте Н.С. Лескова поглощается новой художественной реальностью, обыгрывается, зачастую комически, творится заново. Источник категоричности и резкости Воительницы предстает не исконной чертой характера, а приобретенной в столкновениях с «петербургскими обстоятельствами», поскольку прежде «нрава Домна Платоновна была самого общительного, веселого, доброго, необидчивого и простодушно-суеверного. Характер у нее был мягкий и сговорчивый» [I, с. 149].

При всей своей настороженности и даже «ненависти» по отношению к мужчинам, она склонна к сомнениям и снисходительна к «слабостям» женского пола: «На что они? [мужчины – И. П.] А опять посмотришь, и без них всё будто как скучно; как будто под иную пору словно тебе недостает чего...» [I, с. 155]. Покровительствуя Ипполиту, презирающему любовь, классическая Артемида – девственница и защитница целомудрия – отвечает убийством на все попытки посягательства на ее любовь. У героини Н.С. Лескова такие посягательства оборачиваются курьезом. Рассказывая о бесовском наваждении и плотском искушении, Домна Платоновна гордо заявляет, что отдана была (кем-то, а не сама!) «бесам на поруганье», но наготы им своей не открыла. А вот «несчастный» случай все же с ней произошел. Перевозила мебель и, чтобы «не тратиться на живейного», села в детскую кроватку да провалилась: «Срам, я тебе говорю, просто на смерть! Одежда вся взбилась, а ноги голые над комодой мотаются; народ дивуется; дворники кричат: «Закройся, квартальничиха», а закрыться нечем. Вот он варвар какой!» [I, с. 213]. Курьез выливается в анекдотическую ситуацию, потому что «лукавый человек» над ней посмеялся. Но самый страшный грех для нее тот, что стала она жертвой «мужских вожделений» со

стороны чужеродца: «... Испулатка, нехристь, турка! А кто ему помогал? – свои приятели, миром святым мазанные» [I, с. 216]. Вспоминая тот скорбный день и нанесенную ей обиду, Домна Платоновна подытоживает свое женский «опыт»: «А так, что если где уж придется неминуючи ночевать, то я совсем с ногами, вроде как в мешок, и зашиваюсь» [I, с. 217].

Миропорядок Домны Платоновны предстает в сниженно-бытовых деталях окружающего социального быта, обнаруживающими истинный характер деятельности «кружевницы»: «Домна Платоновна сватала, приискивала женихов невестам, невест женихам: находила покупателей на мебель, на надеванные дамские платья; отыскивала деньги об заклады и без закладов; ставила людей на места вкупно от гувернерских и лакейских...» [I, с. 150]. «Разнокалиберный» мир «петербургских обстоятельств» населяют «приказчики, графы, князья, камер-лакеи, кухмистеры, актеры и купцы именитые – словом, всякого звания и всякой породы» [I, с. 144]. В этом мире мошенников и людей невысокого морального уровня Домна Платоновна имеет неофициальный статус городского главы: она сводница, выполняет важный социальный заказ и в этом смысле обустроивает мир, как и Артемида в своем мифологическом царстве.

История с Леканидой, которая становится «жертвой» «деятельности» Домны Платоновны, также проецируется на мифологический сюжет. Артемида потребовала себе в жертву дочь Агамемнона, однако тайно от людей унесла Ифигению с жертвенника в Тавриду, где та стала жрицей богини. Эти сюжетные схождения подчеркивают губительные функции Артемиды и «деятельности торговли живым товаром», не только потребовавшей «жертвы» Леканиды, но и воспитавшей себе подобную. Но в тексте Н.С. Лескова этот сюжет обрастает подробнейшими деталями, в том числе, психологическими, обнаруживающими страшную драму сознания Домны Платоновны и

личности Леканиды, поразительную внутреннюю готовность к совершению зла.

Еще в самом начале знакомства с главной героиней повествователь, пораженный ее парадоксальной способностью к перевоплощению, восклицает: «... будь ты, однако, Домна Платоновна, совсем от меня проклята, потому что черт тебя знает, какие мне по твоей милости задачи приходят!» [I, с. 149]. Не случайно у собеседника Домны Платоновны возникает ощущение, что с ним играют злую шутку. Но Домна Платоновна сама постоянно чувствует себя во власти досадных «случайностей», которые, с ее слов, с явной злонамеренностью препятствуют ее воле и ее действиям: ей уготована главная роль «вечного игрища». Из мифологического сюжета автор выбирает еще одну историю, которая обнаружит в «Воительнице» наличие «перевернутой» ситуации: все, что Домна Платоновна осуждала в истории с Леканидой, постигло ее саму в истории с Валеркой.

Как мы видим, автор преподносит читателю загадку, подчеркивая амбивалентность в характеристике героини, состоящую в артистизме особого рода. Артистизм Домны Платоновны, в силу своего бессознательного происхождения, как изначальное, имманентное свойство природы героини противопоставлен миру «петербургских обстоятельств», но свойство природы демонстрирует и готовность принять эти «обстоятельства». Авторское слово допускает возможные трансформации этого образа. В «петербургских обстоятельствах» Домна Платоновна – «тиран» для Леканид, «тогда как во всяком другом месте она сама чувствовала бы себя перед каждою из них парией или много что шутихой» [I, с. 192]. Необычное замечание. В одном временном отрезке допущена гипотетическая возможность смены социальных ролей: «тиран» – «шутиха». Б.А. Леонова, исследуя жанр мемуарного очерка, выделяет такой художественный прием, характерный для понимания специфики творческого мышления Н.С. Лескова. Этот своеобразный театральный

эксперимент со сменой масок открывает возможность как бы отсечь ситуационный компонент анализа. При сопоставлении в тексте двух и более образов героя на второй план уходит всё «приобретенное», обусловленное внешними факторами «петербургских обстоятельств», и акцентируется органическое, имманентно присущее его личности. «Игра со сменой социальных ролей отвечает принципам лесковской художественной антропологии, обращенной к поискам глубинных, неотъемлемо присущих человеку душевных качеств»<sup>173</sup>. С отмеченным фактом связана эстетическая логика Н.С. Лескова в познании характера в его национальных и типологических аспектах, а именно, – вычленение органики природы, кристаллизация стержневых черт образа.

За вариативностью маски «тиран»–«шутиха» просматривается своеобразный метафорический код событий и образов архаического, мифического времени, вызывающих к жизни фигуру Трикстера. Амбивалентность трикстерного поведения соответствовала авторской концепции человека. Но Н.С. Лесков не ограничивается моральными оценками своей героини. Называя Домну Платоновну «нашей общей приятельницей», автор неожиданным чувством общей сопричастности включает в пространство игрового поля Домны Платоновны и читателя, и самого себя, и всю свою современность, и, в конечном итоге, вневременную общность: «...если со всяким человеком обращаться по достоинству, то очень немного найдется таких, которые не заслуживали бы порядочной оплеухи» [I, с. 190]. Моральную оценку автор распространяет на весь людской род. В этом художественном приеме отразилась важная мировоззренческая и эстетическая позиция Н.С. Лескова: уйти от категоричного осуждения в размышления<sup>174</sup>,

---

<sup>173</sup> Леонова Б.С. Жанр мемуарного очерка в творчестве Н.С. Лескова 1880-х годов / Б.С. Леонова. – Орёл: Орлик, 2005. – С. 199.

<sup>174</sup> Н.С. Лесков высказался о своей эстетической позиции по отношению к изображению русского человека в очерках «Русское общество в Париже»: «Гадости нашего человека не гаже других гадостей, и, говоря о них, я не *осуждаю* (курсив Н. Л.), а только *рассуждаю* о них по мере моего крайнего понимания». См.: Н.С. Лесков Н.С. Русское общество в Париже: очерки / Н.С. Лесков. // Собр. соч.: в 6 т. – М.: АО Экран, 1993. – Т. 2. – С. 362.

авторское «неведение»: «Трудно бывает проникнуть во святая-святых человека!» [I, с. 190]. Обращение к архетипическим моделям соединяется с авторским комментарием-размышлением, что позволяет Н.С. Лескову добиться изображения с «многих сторон» и вывести повествование в область философских осмыслений природы человека. Изображение предмета с «многих сторон», размышления о предмете, а не осуждение – это один из принципов «сократического диалога». Здесь заявляет о себе еще одна мифологическая традиция – платоновская концепция<sup>175</sup>.

Наделяя свою героиню отчеством Платоновна, автор предлагает читателю еще одну загадку. Для «знающего» читателя это должно послужить сигналом иной культуры: Платоновна – от имени древнегреческого философа Платона, что, в свою очередь, может служить подсказкой, намекающей на отражение какого-то другого бытия, отличного от «культурного» (книжного) понимания. Это авторский намек на то, что героиня Н.С. Лескова – носительница определенного внутреннего потенциала, пребывающая в поисках высшей истины, и поэт в душе, может ощутить за внешней однообразностью жизни высшую красоту, к которой она неизменно и страстно стремится. На традицию, идущую от древней философии, намекает и эпиграф повести. Так, для Платона философское знание может быть «воспоминанием души», созерцавшей идеи в период времени между двумя своими существованиями<sup>176</sup>. Знание о прошлом отождествляется с мудростью. Домна Платоновна бессознательно несет в себе знание о прошлом. Ее неодолимое желание творчества: «Завистна уж я очень на дело; сердце мое даже възграет, как вижу дело какое есть» [I, с. 150] – это и есть попытка пробудить древние инстинкты памяти. Стоит заметить, что чувство вдохновения у героев Н.С. Лескова характеризуется не только религиозными усилиями.

---

<sup>175</sup> Мелетинский Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – М.: Издат. фирма «Восточная литература» РАН, 2000. – С. 177.

<sup>176</sup> Там же.

«Знающий» читатель обратит внимание на то, что в «Воительнице» Н.С. Лесков художественно осваивает стиль Платона, опираясь на основные принципы «сократического диалога». Диалоги Платона – это жанр, ориентированный на устную речь, на свободное говорение. В них много шуток, веселого остроумия, цветистой риторики, всякого балагурства, пародийных ситуаций в реальной бытовой обстановке. Одна из стилевых доминант повести – установка на комизм – задана образом повествователя, «доброго приятеля», благодарного слушателя, записывающего речи Домны Платоновны. Повествователь провоцирует, «раскручивает» Домну Платоновну на «говорение». Толчком к «говорению» для Домны Платоновны служит именно располагающая обстановка, дружелюбие и открытость, добрая беседа: «Здесь, при этой-то успокаивающей мценской обстановке, мне снова довелось всласть побеседовать с Домной Платоновной» [I, с. 193]. Важны детали интерьера, попытка обустроить место в соответствии с идеальным христианским мироустройством. В окружении русской старины, предметов старинного быта, в материальных символах веры повествователь находит основу русской духовности. Рождение истины происходит в совместном поиске, в диалоге. Важно отметить, что человеческая мудрость, по Сократу, состоит в осознании своего неведения относительно «важнейших» вопросов. Формула его философии: «Я знаю, что ничего не знаю... И все-таки хочу вместе с тобой поразмыслить и поискать»<sup>177</sup>. Заметим, что Сократ свое участие определял как «сводничество»: он сводит людей и сталкивает их в споре. Истинный род занятий Домны Платоновны именно «сводничество», которое она осмысливает как деятельное участие в жизни людей, их обустройство: «люди ждут, в семи местах ждут, и сама действительно так и побежит скороходью» [I, с. 149]. Жизнь «скороходью» – это жизнь, «стремящаяся к своему прекращению», потому образ этой жизни суетный. Она равна по смыслу пустоте

---

<sup>177</sup> Платон. Менон / Платон // Собр. соч.: в 4 т. – М., 1990. – Т. 1. – С. 582.

духовной, нравственной опустошенности – сну, неосмысленно дремотной жизни в грехе. Но в глубинах своей памяти героиня Н.С. Лескова, пробиваясь сквозь «спящее» сознание [Аридов сон – еще одна мифологическая аллюзия], сама формулирует драматическую концепцию жизни: « На свете живу я одним-одна, одною своею душенькой, ну а все-таки жизнь для своего пропитания веду самую прекратительную... мычусь как угорелая кошка по базару» [I, с. 149].

Так принципы «сократического диалога», связанные с платоновской концепцией, авторскими установками и активной ролью повествователя через механизмы памяти выводят повествование на бытийный уровень. Художественная система как бы балансирует между земным и бытийным, актуализация последнего происходит в финале.

Финал повести содержит весьма неожиданный поворот событий. Через безответную любовь к «беспутому Валерке» героиня познает истинное унижение и страдание. Осознавая нелепость своего положения, воспринимаемого ею как страшный грех и наказание, она всей своей душой обращается к Богу. В этом тоже проявляется трикстерная модель поведения. Ю.В. Чернявская, осмысливая природу Трикстера, отмечает феномен обращенности Трикстера к Богу: «Если в конце мифа о Трикстере присутствует намек на Спасителя, это утешающее предостережение или надежда означает, что произошло и было осознано некое бедствие. Страстное стремление к Спасителю может возникнуть только вследствие несчастья...»<sup>178</sup>.

Эрос оказывается всевластной захватывающей силой, открывающей танатологическую стихию, но противостоит этим стихиям сотериологическое (Сотер – Спаситель), спасительное понимание смерти: «Смерть ее была совершенно безболезненна, тиха и спокойна» [I, с. 221]. Суетный «карнавальнй» мир, в котором пребывала героиня Н.С. Лескова, свидетельствовал об «отпадении» от православного

---

<sup>178</sup> Чернявская Ю.В. Трикстер. Или путешествие в хаос [Электронный ресурс] / Ю.В. Чернявская. – Режим доступа: <http://mythrevol.narod.ru/chernyavskaya2.html>. – 11.02.2006.

сознания. В национальном сознании православного человека направление жизни от времени к вечности, к вечной жизни души.

Только в финале, интуитивно осознавая сердцем произошедшее с нею бедствие, Домна Платоновна в смерти обнаруживает онтологические свойства своей души. Резкий поворот ее жизни состоит в открытии «жизни сердца» и «милосердии». Путь лесковской героини это не путь нравственного совершенства. Это ее путь борьбы с «кажимостью», призрачностью, в результате которой происходит раскрытие бытийной полноты своего естества, то есть усмотрения себя в Вечности. Поиски смыслов жизни в «перевернутой театральной картине мира», обретение «своего лица», освобождение от маски – в таком постоянном движении находятся герои Н.С. Лескова. Попытка освободиться от «масочности», вернуться к сути своей, сопровождается утратой жизненных сил, а начало подъема есть неминуемая смерть.

Финал, окрашенный мотивом смерти, возвращает читательское восприятие к началу произведения, к так называемой раме: заглавию и эпиграфу, фрагменту из лирической драмы Ап. Майкова «Люций», словам Сенеки:

Вся жизнь моя была досель

Нравоучительною школой,

И смерть есть новый в ней урок. Ап. Майков [I, с. 144].

Философские размышления Сенеки о жизни и смерти, об идеале и тирании, о милосердии и благодеяниях как единственной надежной основе взаимоотношений между людьми, включаясь в семантическое поле повести, образуют особый ассоциативный фон. Это код к расшифровке глубинных нравственно-философских смыслов Н.С. Лесковского текста. «Воительность» оказывается аномалией «в крайней напряженности стремления человека к пределу, приводящей к перекосу в сторону воображаемого мира, который и делает человека смешным, беспомощным чудачком, лишенным всякой ориентировки в реальных жизненных

обстоятельствах»<sup>179</sup>. И, наконец, ключевые слова эпиграфа: «жизнь», «урок» и «смерть» – вводят читателя в архаический жанр притчи, восходящей к эпохам Ветхого и Нового заветов, общий пафос которой через «глубинную мудрость»<sup>180</sup> «устремлен к идеалу». Напомним, кстати, реплику повествователя, поразившегося переменами в Домне Платоновне: «Непонятная, думаю, притча!» [I, с. 218]

Философский пласт позволяет прояснить и сюжетно-композиционную структуру, проецирующуюся на Библейский миф. История с Леканидой – падение, история с Валеркой – «перевернутая ситуация» – искупление, смерть – воскрешение. Такая параболическая структура характерна для притчевого жанра.

Как видно из писем, Н.С. Лесков рассматривал человеческую жизнь в целом как промежуток, в котором совершается «переход», ведущий к «состоянию»: «...а существование наше все-таки не случайность, а школа, воспитательный период... а затем состояние...» [X, с. 440]. «В вечном томлении Духа человек начинает искать истину либо в Боге, либо вне его, тем самым он совершает свободный выбор в сторону добра или зла»<sup>181</sup>. По мнению Н.С. Лескова, «двойственность в человеке возможна, но глубочайшая суть его там, где его лучшие симпатии» [XI, с. 523].

Таким образом, мифопоэтический аспект анализа показывает, что миф об Артемиде, лежащий на поверхности ассоциативного фона произведения включается в платоновскую концепцию, восходящую к мифологической традиции, и в еще более древнюю архаическую модель Трикстера. Мифологическая заданность приводит к усложнению жанровой природы произведения и определяет тяготение к архаическому жанру притчи. Повесть обретает философское звучание: в ней

---

<sup>179</sup> Столярова И.В. Внерассудочные формы внутренней жизни человека в творчестве Н.С. Лескова / И.В. Столярова // Юбилейная международная конференция по гуманитарным наукам: материалы. – Орел, 2001. – Вып. I: Н.С. Лесков. – С. 16.

<sup>180</sup> Аверинцев С.С. Притча / С.С. Аверинцев // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. – С. 305.

<sup>181</sup> Снегирева И.С. Религиозно-философские взгляды Н.С. Лескова / И.С. Снегирева // Юбилейная международная конференция по гуманитарным наукам: материалы. – Орел, 2001. – Вып. 1: Н.С. Лесков. – С. 28.

поднимаются проблемы сложности внутренней природы человека, его судьбы, понимания жизни и смерти и вопросы веры. Активная мировоззренческая и эстетическая позиция автора проясняется именно в аспекте мифопоэтического анализа.

### **3.3. Влияние карнавальной поэтики на слово героини**

Концепция карнавального смеха восходит к работам М.М. Бахтина<sup>182</sup>. Ученый охарактеризовал этот смех как всенародный, универсальный и амбивалентный, отрицающий всяческие запреты и иерархические установки. Концепция жизни, по М.М. Бахтину, осмысленная через карнавал, сочетает в себе природу комического и трагического. По утверждению Ю.М. Лотмана, балаган, ярмарочное представление отличаются от театральной комедии «чувством дозволенности нарушения моральных запретов, фривольной тематикой»<sup>183</sup>. Балагурство как одну из национальных русских форм смеха рассматривают Д.С. Лихачев, А.М. Панченко, Н.В. Понырков<sup>184</sup>. О тесных связях городского фольклора с ярмарочной культурой пишут Б.М. Соколов<sup>185</sup>, А.Ф. Некрылова<sup>186</sup>.

Ярмарка производила атмосферу всенародного праздника, по духу близкого к карнавалу, в ее пространство включались трактиры, кабаки, центры увеселений, в нем находили свое место торговцы и праздный люд, бродяги, воры, нищие. В характере русского праздничного действия исследователь А.Н. Хренов усматривает «преодоление, пусть временное, жесткой зависимости от судьбы, отождествлявшейся в христианском мире

---

<sup>182</sup> Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1990.

<sup>183</sup> Лотман Ю.М. Об искусстве / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство, 1998. – С. 487.

<sup>184</sup> Лихачев Д.С. Смех в древней Руси / Д.С. Лихачев., А.М. Панченко, Н.В. Понырков. – Л.: Наука: Ленингр. отд-ние, 1984. – 295 с.

<sup>185</sup> Соколов Б.М. Художественный язык русского лубка / Б.М. Соколов. – М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2000. – 264 с.

<sup>186</sup> Некрылова А.Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: Конец XVIII – начала XX / А.Ф. Некрылова. – Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1988. – 213 с.

с божьим промыслом»<sup>187</sup>. Это значит, что где-то на заднем плане праздничного веселья продолжают свое действие не зависящие от человека иррациональные силы, его судьба. Праздничное поведение русского человека с присущим ему разгулом представляет мир, контрастный по отношению к повседневному.

«Балаган олицетворял центр праздничного веселья и служил комплексным воплощением многих видов искусства: театра, пантомимы, клоунады и проч. Композиционный принцип балаганного, и в целом, ярмарочного зрелища – типично гротескный.»<sup>188</sup>. Исследователь смеховой традиции балагана С.Е. Юрков выделяет слово как важнейшее орудие воздействия на настроение публики. Для него характерна гиперболичность, непредсказуемость балаганного действия. Балаганное слово – это оксюморон, алогизм, скабрёзная шутка или рассказ, острое и меткое высказывание в адрес толпы, балагурство.

В слове лесковской воительницы Домны Платоновны формируется своеобразная картина столичного мира: карнавальный мир балагана. Это мир мошенников, людей невысокого морального уровня: «злодей», «каналья», «шельма», «поганец», «сволочи», «пагубница», «подлец», «варвар», «варварка», «бездельник», «вор» и др. С ее языка «не сходит речь о людском ехидстве и злобе» [I, с. 149]. Пословицы и поговорки в речи Домны Платоновны отражают опыт, приобретенный в этой системе жизненных ценностей: «Грех воровать, да нельзя миновать» [I, с. 162]; «слезы слезами, да только Москва слезам не верит» [I, с. 163]; «тонет, так топор сулит, а вынырнет, так и топорища жаль» [I, с. 171]; «волка ноги кормят» [I, с. 174]; «у Фили пили, да Филю ж и били» [I, с. 176]; «холеной неженке первый снежок труден» [I, с. 183].

---

<sup>187</sup> Хренов Н.А. Земледельческие архетипы на городской площади / Н.А. Хренов // Развлекательная культура России XVIII–XIX вв.: очерки истории и теории: сб. ст. / под ред. Е.В. Дудкова. – СПб., 2000. – С. 283–284.

<sup>188</sup> Юрков С.Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI – начало XX вв.) / С.Е. Юрков. – СПб.: Лет. сад, 2003. – С. 148.

Героиня предстает в ситуациях торговых сделок, поездок с базара, расчетов с торговцами или извозчиками, сама постоянно торгуется, соизмеряет житейское с куплей-продажей. Хаотичное, суетное движение жизни в никуда, ограниченное пространством ярмарочной площади, непременным атрибутом которой является базар, создает в мироощущении героини определенное представление о жизни: «На свете я живу одним-одна, одною своею душенькой, ну а все-таки жизнь для своего пропитания, веду самую прекратительную, – говорила Домна Платоновна: – мычусь я, как угорелая кошка по базару; и если не один, то другой меня за хвост беспрестанно так и ловят» [I, с. 149].

Ярмарка являлась основным средством реализации городской фольклорной культуры, поэтика которой была основана на нарушении «всевозможных норм». «Галантерейный» стиль Домны Платоновны – показатель нарушения нормы: «Имела я, сударь, счастье вчера быть в бестелесном маскараде», вместо разговорно-бытового «баня», «...она в своем марьяжном интересе», вместо «беременна» [I, с. 151]. С одной стороны, имитация книжной грамотности порождает комическую речевую ситуацию, но в данном случае мы имеем дело еще и с игрой, балагурством, сопровождаемым мимическим действием, за которыми скрывается деловая мотивация: «...надо виду не подать, что ты Ананья или каналья» [I, с. 151]. Балагурство связано со смехом-развлечением, смехом-игрой. Русскому оказались сродни перелицовка и каламбур, какие часто проявляются, например, в переименовании иностранных слов «на свой салтык»: «грандеву», «марьяжный», «аманты», «пур-амур». Эта игра в комбинаторных звуковых изменениях: нарочитая метатеза «гаремские» капли вместо «гарлемских», «Панталоновна» вместо «Платоновна».

В последнем примере не просто игра, окарикатуривание слова, хотя и остроумное. «Панталоновна» – это неожиданно вывернутое наизнанку, пародийное звучание. Платон – древнегреческий философ, чье имя связано с Сократом, которого при жизни воспринимали шутком. И все-таки

«Платоновна» порождает аллюзию к «высокому». А вот вывернутое наизнанку и растянутое, слово превращается в исподнее. «Панталоновна» – это «высокое», превращенное в хаос, отражение «кривого зеркала» балаганного мира. Примечательно, что в первом и втором варианте одни и те же фонемы, начало и конец совпадают, а вот середина «перемешалась» и растянулась: слово вывернули наизнанку. И еще одно любопытное наблюдение. Домна Платоновна – имя христианское, несущее в себе определенную гармонию мира. А вот «Панталоновна» уже без «Домны». Но парадокс в том, что и «Домна Платоновна» и «Панталоновна» уравниваются, они из одного мира, тождественны между собой, чего сама рассказчица видеть не может. Фонетический каламбур дает дополнительный уровень игры тем, кто знает, как правильно.

«Шах-мах», «пур-амур» – автор позволяет Домне Платоновне играть словом, плести рифму. Рифма как основной прием каламбура культивирует творческое искажение слов. Возникает игра смыслов из сопоставления чуждых, несовместимых в других обстоятельствах слов и значений. Одновременно рифма маркирует текст, свидетельствуя, что перед нами мир недействительный, буффонный. В высказываниях Домны Платоновны присутствует дух характерных зазываний, выкрики ярмарочных торговцев: «Пригонит нужда и к поганой луже, да еще будешь пить да похваливать» [I, с. 156].

«Ну был ни при чем, стал городничом» [I, с. 155].

«Что это, думаю, у них нервы за стервы...» [I, с. 156].

«Наше, – говорит, – вам сорок одно, да кланяться холодно» [I, с. 202].

«К нам, – трещат, – тетенька, пожалуйста, у нас, — говорят, есть и фасканифас и для глупых баб припас» [I, с. 202].

В приведенных примерах рифма играет с композицией текста, появляясь в неожиданных местах, приводит текст к окончанию. В этом фокус, неожиданность, вызывающая удивление повествователя-

слушателя и зрителя Домны Платоновны. На этом основана поэтика раешного стиха. Ритм выражает характер действия, происходящего на лубочной сцене. «Главное в смеховом монологе – его непрерывность, поскольку прекращение монологического процесса, удерживающего его единство, слитность фона антимира, немедленно приводит к его исчезновению»<sup>189</sup>.

Домна Платоновна играет не только со звучаниями, она экспериментирует со словом, расширяя его границы, создает свой вариант на базе уже имеющегося слова: «суютить», «прекратительная». Есть в ее речи лексика, не зафиксированная словарем Даля: «остребенился», «сфендрил», «попштыкались», «шах-мах». Существенно обращение к парадоксу с неожиданным толкованием слов. «Попштыкались» – объяснение дает сама Домна Платоновна: «Пшик-пшик – и в разные стороны» [I, с. 156]. Такое объяснение «кривотолком» оживляет слово, делает его не просто понятным, а конкретным, зримым «действием», и опять же – это повод для общения и веселья. Речевой жанр деревенской культуры представлен просторечной лексикой с углубленной экспрессией, что создает необыкновенную выразительность и задает комическую направленность ее речи: «чебурахнулась», «валандалась», «коробатиться», «анбиция», «опух сделался» и т.д. Подобные варианты слов с явно угадываемой семантикой «овнешняют» характер действия, делают его конкретно зримым. Такой балаганный характер «разрушает значения слов и коверкает их внешнюю форму, вскрывает нелепость в строении слов»<sup>190</sup>, обращает семантический порядок в хаос. Но одновременно вовлекает в игру своей интригующей непонятностью, вся система «безобразий» работает на это вовлечение как своеобразная тренировка ума, сообразительности и фантазии. Таким образом, черта, определяющая

---

<sup>189</sup> Юрков С.Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI – начало XX вв.) / С.Е. Юрков. – СПб.: Лет. сад, 2003. – С. 150

<sup>190</sup> Лихачев Д.С. Смех в древней Руси / Д.С. Лихачев., А.М. Панченко, Н.В. Поньрко. – Л.: Наука: Ленингр. отд-ние, 1984. – С. 21.

своеобразие комизма речи героини Н.С. Лескова, – это преобладание формы смеха, которую Д.С. Лихачев определил термином «балагурство».

«Балаганный» жанр проявляет себя в бранном слове Домны Платоновны. С одной стороны, бранное слово служит выражением недоверия к человеку-шельме, а с другой стороны, – выражением национального темперамента русского человека, становится игровым. Брань может создавать морфологические симбиозы, соединяя логически несоединимое, порождая словосочетания, выражения и даже целые бранные монологи-«монстры».

«Воровка ты, – говорю, – а не дама, кричу на нее» [I, с. 178]

«Ах вы, звери вы такие капустные. Сами козами в горах так и прыгают, а муж хоть им не гош, так и другой не трожь» [I, с. 161]

«...где же мне, дыне этакой, его, пса подчегарого, догнать...» [I, с. 196].

Ритмизованный поток сохраняет постоянную незавершенность, открытость текста, позволяя бесконечно присоединять к нему новые вариации либо слова с новым значением: «Ах ты, варварка! Ах ты, злодейка этакая! Страмовщица ты! <...> Варварка! Варварка! Что ж ты, варварка, со мной наделала? <...> Ведь ты, – говорю, – сама со всей твоей родней-то да и с целой губернией-то с вашей и сапога его одного отоптанного не стоишь! Он, – говорю, – в прах и в пепел всех вас и все начальство-то ваше истереть одной ногой может. Чего же ты, бездельница такая, модничаешь? Даром я, что ли, тебя кормлю? <...> да еще ты, – говорю, – шелчок ты этакий, нахлебница навязалась! <...> Гольтепа ты дворянская! – говорю ей, – вон от меня! Вон, чтоб и дух твой не пах! <...> Космы-то, – говорю, – патлы-то свои подбери. <...> Ах, – думаю, – напрасно ведь это я, злодейка, так уж очень ее обидела» [I, с. 177–178]. «Бранный» речевой поток, такой монолог-«монстр», сформированный гиперболичностью, фамильярностью, организованный ритмически и интонационно, сопровождаемый активной жестикуляцией, мимикой, Домна Платоновна, в конечном итоге,

направляет на себя, а затем брань сменяется слезами и просьбами о прощении. Возникает некая нескончаемая цепь, направленная на восприятие любой информации, какой бы абсурдной она ни казалась.

Наряду с вульгарным словом («варвар», «шельма», «поганец», «каналья»), бранное слово несет комический заряд, фольклорный оптимизм, выворачивание наизнанку, смех стихийный и свободный, не знающий запретов. В логике построения балаганного представления и «незлобивое» бранное слово Домны Платоновны: «Врешь ты, рожа твоя некрещеная! Врешь, лягушка ты пузастая! – отвечает, бывало, турку» [I, с. 148]. Эмоциональные повторы, спешащие одна за другой реплики – это способ вовлечения в общение, сильное средство воздействия на зрителя. Гиперболизм слова проявляется и в характеристиках персонажей и ситуаций: «...а чего ревновать, когда с рожи она престрашная и язык у нее такой пребольшущий, как у попугая» [I, с. 193]. Ярмарочный «калейдоскоп» рассказчицы разнообразит зоологизмы, достаточно часто включаемые ею в образную словесную систему: «...старуха, как тетеря на токовище» [I, с. 173]; «поднимается, как волк угрюмый» [I, с. 182]; «всю свою козью прыть показала» [I, с. 183]; «вдруг, как ястреб, на нее бросается» [I, с. 183]; «пошел у меня в голове чертополох» [I, с. 193]; «поднимаюсь я, вся чунячуней» [I, с. 198]; «на роже красное пятно, как лягушка точно сидит» [I, с. 204]; «сам, как клоп, кровью нальется...» [I, с. 206] и др.

Итак, автор использует различные приемы работы со словом. Это нарушение всевозможных норм, игра, балагурство, тесно связанные с ними переименование, парадоксализация и пародийность, визуализация слова, гиперболизированные монологи-«монстры». Организованное ритмически и интонационно, сопровождаемое жестиком и мимикой рассказчицы, оно производит сильнейшее воздействие на зрителя и вовлекает его в общение. В этом проявляется зрелищно-сценическая основа слова Домны Платоновны.

Следует отметить, что собственно сам балаган – это спектакль, сценическое действие. Фактически его фабула едва намечалась и не имела особой значимости, она лишь должна была соответствовать общей ярмарочной атмосфере суматохи, путанице понятий, беспорядку. Беспорядок собственно и являлся той «упорядочивающей» структурой, согласно которой организовывалась ярмарочная жизнь. В «Воительнице» происходит непрерывная смеховая работа, обретающая свою логику лишь в контексте законов балаганного действия, в нанизывании комических сюжетов один на другой. Рассказчица предлагает на суд своего слушателя-зрителя и записчика ее речи монологи о своей жизни: комические повествования о сплошных неудачах, обмане, мошенничестве, ограблениях, пребывании в полицейском участке. Все она делает «не так», «наизнанку». Анекдотичные истории о том, как «наготой посветила», как «везли ее с вывалом» и о «скинутых шароварках», как «саквояж было украдено», как «теперь зашивается». Героиня отражает в формулировках суть произошедшего с ней курьеза и обмана, но делает это в духе лубочной поэтики намека, малой грамотности, имитации смысла.

Настоящая петрушечная комедия с элементами мистики, скоморошьего глума разыграна в анекдотических, импровизационных по своей неожиданности построений фраз, диалогах с полковником Егуповым. Эротические варианты сценок с невестой, а в истории с полковником Егуповым с «беременной» невестой, что уже само по себе носит непристойный характер, были очень популярны в петрушечном театре, об этом пишет А.Ф. Некрылова<sup>191</sup>. Характер комедийной чрезмерности и комических разоблачений проявляется в пародийном описании участников. О полковнике Егупове Домна Платоновна сообщает: «Из себя страшный-большой и этакой фантастический – никогда он не бывает в одном положении, а всякого принимает по фантазии.<...> Станет, бывало, бельма выпучит, а сам, как клоп кровью нальется – орет: «Я тебя

---

<sup>191</sup> Некрылова А.Ф. Театр Петрушки. / А.Ф. Некрылова // Русский эротический фольклор. – С. 317–322.

кверху дном поставлю и выворочу. Сейчас наизнанку будешь!» Глядя на это, как он беснуется, думаешь: «ах, обиду какую кровную ему кто нанес!» – а он сердит оттого, что не тем боком корова почесалась. Ну, однако, сосватала я и его на одной вдове купеческой. Такая-то, тоже ему под пару, точно на заказ была спечена, туша присноблаженная» [I, с. 206]. Есть в этой сценке и характерные выворачивания наизнанку, кроме уже обозначенных, «женатого жениха» и «беременной невесты»: «...дядя невестин, Колобов Семен Иваныч, купец, пьяный пришел и начал было врать, что это, говорит, не полковник, а Федоровой банщицы сын» [I, с. 206]. Так, образ «монстра» полковника Егупова, вывороченный наизнанку, теперь уже «Федоровой банщицы сын».

Надо отметить, что для выражения непристойности петрушечный театр прибегал к звуковым эффектам. В истории с полковником Егуповым звуковые эффекты выполняют мистификаторскую функцию, обнажают всю конфузность и непристойность ситуации. Но в тексте Н.С. Лескова они наполняются звучанием человеческой речи, которая производит на всех оцепеняющее впечатление, и до конца сохраняют свою мистификаторскую тайну: «...ведь это все подлец землемер пупком говорил» [I, с. 207].

В тексте Н.С. Лескова нет знаменитой палки Петрушки, дубинки-трещотки, эротический смысл которой используется площадным театром многих народов, но ее присутствие весьма ощутимо и в скабрёзности самих ситуаций, в которые попадают участники этой сценки, и в действительно возникающих драках: «Невестин отец образ поставил да ко мне, чтоб бить; а я видючи, что дело до меня доходит, хвост выше подобралши, да от него и драла» [I, с. 207]

Как мы видим, слово Н.С. Лескова, опираясь на отдельные элементы поэтики народного петрушечного театра, обыгрывает непристойный характер ситуаций с мистикой, обманом, комическими

разоблачениями, тем самым принимает участие в общем балаганном представлении.

Другая история Домны Платоновны о том, как «бесам на утешение послужила», с точки зрения традиционного жанра, – быличка. Но повествование переводится в театральную систему координат, так как в ней обнаруживается карнавальная смеховая стихия, с ее нелепостью, алогизмом, абсурдизацией и эротическим подтекстом. Экспозиция действия развивается в духе «страшного рассказа». Типическая ситуация дороги, разговоры о разбойниках, мертвецах. Далее действие разворачивается неожиданно и стремительно. От традиционной фольклорной былички сохраняется сюжет встречи с нечистой силой, мотивом «верю-не верю», с доминирующим чувством тревоги, неуверенности, рожденным ощущением таинственности происходящего. От ужаса героиня не понимает того, что происходит: «Вокруг все рожи темные, да все вертятся и меня крутят да кричат да за ноги меня, да ну раскачивать: кричат «Шурле-мурле, шире-мире, кравемир» [I, с. 211]. Любопытно, что в определенной группе фольклорно-эротических песен есть такая особенность, как наличие припевов, состоящих из асемантических слов: «А тыльды, будыльды, каракалки!»<sup>192</sup> Возможно, за подобными припевами скрывается утраченная «неприличная» лексика. После того, как Домна Платоновна творит молитву, происходит ожидаемое чудо. Это кульминация – наивысшая точка напряжения. Но после кульминации происходит не развязка, а открывается второй акт балаганного действия традиционной для фольклорного жанра лексемой «вдруг». «Страшный» рассказ трансформируется в иную пространственно-временную плоскость и обретает черты легенды, но с прежним сюжетным решением: встреча с нечистой силой. Если в быличке дух нечистой силы несли попутчики (мужики, которые ехали с ней в телеге), то во втором акте происходит

---

<sup>192</sup> Русский эротический фольклор. Песни. Обряды и обрядовый фольклор. Народный театр. Заговоры. Загадки. Частушки / сост., науч. ред. А.Л. Топоркова; худож. Д.Д. Шимилис. – М.: Ладомир, 1995. – С. 29

смена декораций. Окружающий мир полон тайны: туман, озеро, всплеск, человечек, вышедший из воды, который говорит человеческим языком и кукарекает. Для второго акта характерно отсутствие страха, напротив, героиня весело смеется в ответ на простодушно-лубочное предложение человечка: «Давай, Домочка, сотворим с тобой любовь!» – «Ах ты, шишь ты этакой! Ну, какую ты можешь иметь любовь?» [I, с. 211]. Сохраняется иллюзия неожиданности, действие творится в момент говорения:

«Вдруг зазвенело, вдруг застучало, вдруг заиграло: стон... стоит. Лягушки, карпии, лещи, раки, кто на скрипку, кто на гитаре, кто в барабан бьют, тот пляшет, тот скачет, того вверх вскидывает!

«Ох, – думаю, батюшки! Ох, святые угодники! – а он все по мне смычком-то пилит-пилит и такое на мне выигрывает, и вальсы, и кадрили всякие, а другие еще поджигают: «Тарабань жестче, жестче тарабань!» – кричат.

И так целую ночь целехонькую на мне тарабанили; целую ночь до бела света была я им, крещеный человек, за место тарабана; на утешенье им, бесам, служила» [I, с. 211].

В контексте русского эротического фольклора «тарабанить» в одном семантическом ряду с «пихать», «тереть», «долбить» – т.е. сотворить любовь. «В животе у меня – бум-бурум» (асемантическое сочетание). Комизм усиливается в тот момент, когда героиня, обуреваемая ужасом происходящего, хочет сотворить молитву: «Да воскреснет Бог», но вместо этого неожиданно для себя вдруг произносит слова популярного любовного романса в духе сентиметальной поэтики: «Взвейся выше понесися, белокрылый голубок» [I, с. 211]. Продолжение романса, которое не вошло в текст «Воительницы»: «У кусточка, где любезный / Меня страстно целовал, / Я там лью теперь ток слезный, / И кусточек тот завял»,<sup>193</sup> – имеет явно эротический намек.

---

<sup>193</sup> Песни и романсы русских поэтов / вступ. ст., подгот. текста и примеч. В.Е. Гусева. – М.; Л.: Сов. писатель, 1965. – С. 198.

Карнавальнo-зрелищная фантасмагорическая картина, обман, одурачивание, немнслимое, произошедшее в мифологическом «раздвоенном» сознании героини воспринимается как реальность. Ошеломленная и подавленная избытком эмоций, она не видит подвоха в полной уверенности, что все именно так и было, и даже в гордости: «наготы-то своей не открыла» [I, с. 212]. Эротическая история не «проживает» сексуальную ситуацию, а занимается ее описанием в жанре фантастического рассказа встречи с нечистой силой. Таким образом, театральнo-ярмарочное представление, праздничное веселье, сопровождаемое звуками шарманок, труб, флейт, боя барабанов – это мир, контрастный по отношению к повседневному, полному драматического одиночества героини. Гротесковость и чрезмерность, нарушающие пределы привычного восприятия, характерные для балаганного действия, – это, как отмечает исследователь поэтики балаганного мира С.Е. Юрков, «демонстрация победы над монотонной повседневностью, торжество над ее рутинной»<sup>194</sup>. Таким образом, функция ярмарочного балагана – «оживление» повседневности за счет деструкции привычных поведенческих норм и хаотизации, чем, в свою очередь, достигается и примирение человека с жесткими условиями жизни за пределами праздника. Такая ярмарочная «избыточность» и «чрезмерность» в слове Домны Платоновны есть не только творческое, «артистическое», переживание «полноты бытия», это – захват бытия, вольности и свободы с невозможностью примирения с монотонностью, невыразительностью обыденного существования. Обладая удивительной способностью к образному обобщению, героиня выстраивает фантасмагорическую картину мира, метафору жизненного пространства в характере балаганного жанра:

---

<sup>194</sup> Юрков С.Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI – начало XX вв.) / С.Е. Юрков. – СПб.: Лет. сад, 2003. – С. 152.

«Я тебе говорю, что все это они нонче один перед другим ухитряются, один перед другим выдумывают... Тот летит по воздуху, тот рыбою плавает и на дно морское опускается; тот теперь ... огонь серный ест; этот животом говорит; другой... что человеку непоказное — делает... Господи! бес, лукавый сам, и тот уж им повинуется, и все опять же таки не к пользе, а ко вреду» [I, с. 208].

Возникающий образ Петербурга находится на границе бытия и небытия, реальности и фантазмагии, которая не рассеивается, как туман, а продолжает свое существование в «раздвоенном сознании» героини. Перед нами подлинный антимир, «гигантский чудовищный безобразный хаос»<sup>195</sup>, где господствуют мистификация, «одурачивание» и обман, рассчитанные на производство шока, смешение чувств, доведение до экзальтации, соединенной с потрясением. Мир петербургской столицы православная культура, в лице духовенства, оценивала однозначно: балаганы, карусели и прочие увеселительные «монстры» – «кощунство нечистого, непотребного, проникшего на святую Русь»<sup>196</sup>.

Высвобождение из этого мира, отказ от принятия балагана с его тупостью и косностью, возврат к сути своей сопровождается в героине утратой жизненных сил, истощением «лицедейского инстинкта». «Милосердие» – то знаковое слово, которое отсутствует в рассказе о Леканиде и к которому, постепенно пробиваясь сквозь спящее сознание, устремится вся сущность героини в последней истории с Валеркой, когда «заговорит ее сердце»: «Уста мои этого рассказать не могут, и сердцу моему очень больно» [I, с. 218]. Картина мира отражена качественно иной системой ценностей и иными представлениями о жизни. Жизнь ее теперь определяет сострадание и деятельное участие в жизни другого: «Бог так велел. <...> А вот моя торговля: землю продать, да небо купить» [I, с. 218]. Эпицентром мира становится тифозная больница для

<sup>195</sup> Лейферт А.В. Балаганы. Цит. по: С.Е. Юрков Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре. (XI – начало XX вв.). – СПб., 2003. – С.148–156.

<sup>196</sup> Лещенко В.Ю. Семья и русское православие (XI-XIX вв.) / В.Ю. Лещенко – СПб.: Фролова, 1999. – С. 292.

бедных, а «милосердие» обнаруживается как имманентное, сущностное качество Домны Платоновны, проявившееся с «сердечным порывом». Ее слово наполнено экспрессией глубокого женского чувства и осознанием греховности: «Люблю я его, душечка; люблю я его несносно, мой ангел; без ума, без разума люблю я его, старая дура» [I, с. 220].

Катастрофическое мироощущение героини наложило отпечаток на ее внешности, сопровождается тревожным состоянием души, «плачем и рыданиями» и определяет особенности ее речевого жанра – плача, близкого к похоронному, основная функция которого определена состоянием горя и, следовательно, передачей горя: «Боже мой! <...> Боженька! миленький!» [I, с. 219]. «Валерочка, друг мой! Сокровище благих! <...> Боженька! миленький! Господи, да что ж это? да что ж это будет! <...> Валерочка! Жизнечок! Сокровище благих!» [I, с. 220]. «Валерушка, цыпленок ты мой! сокровище благих! Что ты над собою сделал?» [I, с. 221].

Слово Домны Платоновны наполнено многочисленными риторическими восклицаниями, вопросами, обращениями. Именно настойчивые обращения, которые важнее всего для передачи чувства, и придают изложению особую экспрессию. В тексте имеются характерные для плачей метафорические замещения: «жизнечок», «голубчик». В плаче воительницы мы находим не только лиризм, по способам выражения близкий лирической песне, но и мотивы любовной лирической песни: «...все ему отдала, ничего у меня больше нет. Нечего мне ему дать больше, голубчику...<...> Не велит он мне ему показываться, не смею я к нему идти» [I, с. 220]. Музыкально-интонационные и неосознанно-художественные приемы передают взволнованность речи. Особую роль начинают играть молитвенное слово и мотивы Страшного Суда, характерные для духовного стиха, организующие в плаче героини мотив смерти: «Огненным прощанием пресекается перед смертью душа моя» [I, с. 219]. Боженька! миленький! да поди же к тебе моя молитва

прямо столбушком: вынь ты из меня душу, из старой дуры, да укроти мое сердце негодное» [I, с. 219].

В сознании героини четко противопоставлено ее нынешнее состояние внешнему театрализованному миру, явственно ее желание уберечь своего Валерочку: «Театрашник такой; все бывало, кортит ему дома; все он клонится как бы в цирк, как бы в театр <...> Валерочка, друг мой, не клонись ты к этому цирку; что тебе этот цирк? Так затопчет, закричит и руками намеряется. Вот тебе и цирк!» [I, с. 220].

Слово героини обретает внутреннюю диалогичность, в ее речи звучат другие голоса, с которыми она не спорит, она только оставляет за собой право на свое понимание истины в контексте целой жизненной истории.

«...жаль ли хоть тебе меня, дуру неповитую? – Очень, – отвечаю, – жаль. – А людям ведь небось не жаль, смех им небось только. И всякий, если кто когда-нибудь про эту историю узнает, посмеется – непременно посмеется, а не пожалеет, – а я все люблю, и все без радости, и все без счастья без всякого. Бог с ними, люди! не понять им, какая это беда, если прилучится такое над человеком не ко времени» [I, с. 221].

Анализ эстетической природы слова показывает, что доминанта речи героини Н.С. Лескова лежит в области эстетического дискурса, обнаруживающего две сильные позиции: комический пафос, опирающийся на карнавальную культуру балагана, и драматический пафос, основанный на культуре духовной. Социально «чужое» слово и социально «чужое» мировоззрение становятся проводником авторского замысла, проясняют авторское отношение к жизни. Слово героини несет «катастрофизм» русской жизни. Оно обнаруживает амбивалентную природу в силу своей генетической связи с «сократическим диалогом» и карнавальным мироощущением.

## ВЫВОДЫ

К проблеме анализа очерка Н.С. Лескова «Воительница» мы подошли с учетом специфики жанрового содержания, принципов и способов организации художественного пространства, эстетической природы слова и, наконец, уникальной роли повествователя. Функция повествователя в повести задает жанровую содержательность и связана с авторскими представлениями о диалогической природе истины. Речь идет о принципе жанра «сократического диалога», глубоко проникнутого карнавальным мироощущением. Повествователь выступает в роли слушателя и записчика речи героини, но именно он провоцирует Домну Платоновну на говорение.

Выделенная нами ориентация на драматургические жанры определила подходы к анализу очерка «Воительница», уникального по своей эстетической природе, принципиальная новизна которого нам видится в театрализации слова и пространства. В «Воительнице» мы обнаруживаем процессы «театрализации» в конкретных эстетических формах: мифа, «сценичности» художественного пространства и, наконец, карнавализации слова.

Принципиальную важность в повести «Воительница» обретает установка на игру, а следовательно, на визуализацию повествования. По своей концентрации сценических приемов текст повести обладает структурными возможностями драматургических жанров.

Артистизм Домны Платоновны, главной героини очерка, определяет всю художественную структуру повести и задает принципы организации художественного пространства. Действие повести происходит в театрализованном мире, центром которого становится сама героиня, «вечное игралище», участница и режиссер разыгранных ею и с нею «петербургских мистерий». Сказовая ситуация определяет характер воспроизводства драматического действия, по своей природе весьма специфического: перед нами так называемый «театр одного актера».

Таким образом, натура героини очерка Н.С. Лескова, обладающая экстатическим напряжением, потребовала ориентации автора на структуру драматургических жанров. «Сценическое» пространство в «Воительнице» обнаруживает свою содержательную специфику.

Мифопоэтический аспект анализа обнаруживает несколько уровней проникновения мифа в текст Н.С. Лескова. Внешний уровень определен семантикой заглавия повести «Воительница». Более глубокие уровни проникновения мифа в текст, несущие архаические модели, определяются активной ролью повествователя и авторской концепцией человека, его пониманием жизни и смерти.

Мифологическое отражает важные стороны в характере героини Н.С. Лескова, ее отношение к миру, ее интуитивное знание о жизни, восходящее к древности. Но Н.С. Лесков весьма своеобразно обращается с мифом. Древний миф в тексте Н.С. Лескова поглощается новой художественной реальностью, обыгрывается, зачастую комически, творится заново.

Философский пласт позволяет прояснить и сюжетно-композиционную структуру, проецирующуюся на Библейский миф. История с Леканидой – падение, история с Валеркой – «перевернутая ситуация» – искупление, смерть – воскрешение. Такая параболическая структура характерна для притчевого жанра.

Таким образом, мифопоэтический аспект анализа показывает, что миф об Артемиде, лежащий на поверхности ассоциативного фона произведения включается в платоновскую концепцию, восходящую к мифологической традиции, и в еще более древнюю архаическую модель Трикстера. Мифологическая заданность приводит к усложнению жанровой природы произведения и определяет тяготение к архаическому жанру притчи. Повесть обретает философское звучание: в ней поднимаются проблемы сложности внутренней природы человека, его судьбы, понимания жизни и смерти и вопросы веры. Активная

мировоззренческая и эстетическая позиция автора проясняется именно в аспекте мифопоэтического анализа.

В слове лесковской воительницы Домны Платоновны формируется своеобразная картина столичного мира: карнавальный мир балагана. Героиня предстает в ситуациях торговых сделок, поездок с базара, расчетов с торговцами или извозчиками, сама постоянно торгуется, соизмеряет житейское с куплей-продажей. Хаотичное, суетное движение жизни в никуда, ограниченное пространством ярмарочной площади, непременным атрибутом которой является базар, создает в мироощущении героини определенное представление о жизни. Итак, автор использует различные приемы работы со словом. Это нарушение всевозможных норм, игра, балагурство, тесно связанные с ними переименование, парадоксализация и пародийность, визуализация слова, гиперболизированные монологи-«монстры». Организованное ритмически и интонационно, сопровождаемое жестикულიцией и мимикой рассказчицы, слово производит сильнейшее воздействие на зрителя и вовлекает его в общение. В этом проявляется зрелищно-сценическая основа слова Домны Платоновны.

Таким образом, слово Н.С. Лескова, опираясь на отдельные элементы поэтики народного петрушечного театра, обыгрывает непристойный характер ситуаций с мистикой, обманом, комическими разоблачениями, тем самым принимает участие в общем балаганном представлении. Это мир, контрастный по отношению к повседневному, полному драматического одиночества героини. Такая ярмарочная «избыточность» и «чрезмерность» в слове Домны Платоновны есть не только творческое, «артистическое» переживание «полноты бытия», это – захват бытия, вольности и свободы, невозможность примирения с монотонностью, невыразительностью обыденного существования. Высвобождение из этого мира, отказ от принятия балагана с его тупостью и косностью, возврат к сути своей сопровождается в героине утратой жизненных сил, истощением «лицедейского инстинкта». Слово героини

несет «катастрофизм» русской жизни. Оно обнаруживает амбивалентную природу в силу своей генетической связи с «сократическим диалогом» и карнавальным мироощущением.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Специфика раннего творчества Н.С. Лескова 1860-х годов нашла свое выражение в жанровом синкретизме, в связях с фольклорными и духовными традициями, мифологической составляющей и намеренной карнавализации слова. Обозначенные нами приемы и способы являются доминирующими, выражающими специфические и новаторские стороны поэтики произведений обозначенного периода.

Становление жанра повести Н.С. Лескова происходило в условиях «экспериментального» поиска жанровой специфики и выработки индивидуальных приемов поэтики. Жанровое многообразие в творчестве этого периода во многом определило поэтические особенности повести 1860-х годов. Процесс характеризовался поисками наиболее точных жанровых характеристик произведений, что отразилось в различных подзаголовках, которые станут типическими для творчества Н.С. Лескова в целом.

Опыт «пробы пера» в жанрах романа и драмы, очерка, рассказа и повести привел к жанровому синкретизму, что не только не разрушило жанр повести, а оказалось одним из этапов развития жанра повести в контексте индивидуального жанрового творчества.

Сказовая форма как особая стилистическая доминанта оказалась чрезвычайно свободной, обеспечивающей возможности жанрового синкретизма. «Открытый» характер художественной системы давал возможность «вариации» проблематики не только с последующими произведениями, но и с произведениями иной жанровой природы (публицистика и художественный очерк, очерк и трагедия, очерк и притча, документальное и мифологическое и др.).

Универсальным механизмом, позволяющим, соединить документальные формы и художественные служит Н.С. Лескову «память», меморативный элемент, наделенный огромными полномочиями авторского «Я». Факт личного жизненного авторского опыта, прошедший

через творческий вымысел мемуарной прозы и через механизмы памяти поглощенный мифом, обеспечивает синтез документального и художественного, что в свою очередь способствует вхождению главного героя в онтологическую ситуацию и проясняет проблематику повести.

Жанровая специфика проявлялась не только в синкретизме различных жанровых образований, но и, прежде всего, в амбивалентном характере этого синкретизма, а следовательно, и самой художественной системы, направленной на описание страсти, будь то любовной, как в «Леди Макбет Мценского уезда», страсти идеи, как в «Овцебыке», или «воительности», как в «Воительнице», и выражения ее осуждения.

«Открытость» художественной системы позволяет синтезировать фольклорные и литературные жанры, свободно вводить в сюжетно-мотивационную конструкцию различные мифологические модели. Авторские жанровые обозначения намеренно подчеркивают жанровый синкретизм: соединение документального и фольклорно-мифологического, очеркового и трагедийного, агиографического и эпического, природа которого имеет амбивалентный характер.

Выделение комплекса мотивов на основе новых источников, позволило выстроить целостный психологический сюжет «любовного романа» повестей Н.С. Лескова и сопоставить концепцию любви, представленную в повестях, с концепцией любви, запечатленной в русском фольклоре.

В основе моделирования сюжета «любовного романа» лежат принципы фольклорной поэтики, такие, как, архитектоника песенно-балладной структуры, вариативность, законы бытования жанра народной песни, возможности подвидовых переходов. Любовная история Насти Прокудиной направляется законом лирической песни, а история Катерины Измайловой соотносится с балладно-романсовой лирической структурой, осложненной былинным мотивом разнузданной силы.

Задача писателя проникнуть в закономерности божественной организации жизни, возможности познания которых он видит в духовных христианских источниках, что определило специфическую сторону поэтики повестей. Следовательно, введение духовного дискурса обеспечивает лесковскому повествованию поворот от любовной коллизии к постижению онтологических сущностей. В образе «земной» праведницы сакральная традиция новаторски трансформируется. Н.С. Лесков изобразил земного человека с земными запросами, способного ради этих запросов проявить порыв, по силе страсти подобный праведническому. Сложная контаминация фольклорной и духовной образности способствует проявлению идеала и антиидеала писателя. Можно говорить о том, что в повести «Житие одной бабы» Н.С. Лесков создает образ «земной праведницы» и соответственно – «новую агиографию», в повести «Леди Макбет Мценского уезда» – образ грешницы и – «антиагиографию». Нам видится, что опора на традиции духовной литературы имела в творчестве Н.С. Лескова перспективы развития и оказала огромное влияние на становление жанровой структуры Н.С. Лесковской повести, ее сюжетов и образов.

Мифологическая заданность произведений писателя 1860-х годов приводит к усложнению жанровой природы, предопределяет тяготение к жанру притчи. Н.С. Лесков работает с различными мифологическими моделями: древним мифом, современным ему и, наконец, миф творится в новой художественной реальности. Миф может присутствовать как в структуре текста, так и формировать ассоциативный фон произведения. Художественная система как бы балансирует между земным и бытийным. Повесть обретает философское звучание: в ней поднимаются проблемы сложности внутренней природы человека, его судьбы, понимания жизни и смерти и вопросы веры.

Театрализация слова и художественного пространства в повести «Воительница» проявляет себя как поэтическая доминанта. «Сценическое»

пространство в «Воительнице» обнаруживает свою содержательную специфику: игра и роль навязаны человеку жизнью, маска является средством контакта героя с жизнью. Здесь нет желания «казаться», а есть неумное желание утвердиться, а способ утверждения – художничество, природный артистизм, имманентно присутствующий в самой природе. Выделенная нами ориентация на драматургические жанры определила поиски методики анализа очерка «Воительница», принципиальная новизна которого нам видится в театрализации слова и пространства. Драматургические элементы решительно меняют характер повествовательного дискурса. Сказовая ситуация в театральной системе координат преобразуется. Рассказчик-повествователь выступает в качестве зрителя, наслаждающегося «произносительным» словом героини. В нем обнаруживаются взаимоисключающие, но одинаково сильные позиции: комический пафос, восходящий к архаическим по происхождению фарсово-балаганным формам смеха, и драматический пафос, опирающийся на духовную культуру.

Таким образом, исследование корпуса повестей в аспекте поэтики позволяет сделать вывод о том, что в 1860-х годах интенсивно разрабатывается художественная модель синкретического жанра повести, знаменующая рождение жанра лесковской повести и получившая дальнейшее развитие в прозе 1870–1880-х годов.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	3
-----------------------	---

### **Глава I. СВОЕОБРАЗИЕ ЖАНРОВЫХ НОМИНАЦИЙ ПРОЗЫ**

<b>Н.С. ЛЕСКОВА 1860-х годов</b> .....	13
<b>1.1.</b> Жанровая идентификация в раннем творчестве Н.С. Лескова.....	13
<b>1.2.</b> Метод субъективной оценки в очерках «Русское общество в Париже».....	22
<b>1.3.</b> Фольклорно-мифологическое и документальное в повести «Овцебык»: рассказ-очерк.....	37
<b>1.4.</b> Амбивалентность художественной системы повести «Леди Макбет Мценского уезда». Очерк-трагедия.....	55
<b>ВЫВОДЫ</b> .....	70

### **Глава II. ФОЛЬКЛОРНЫЕ И ДРЕВНЕРУССКИЕ ЖАНРЫ В**

<b>ПОВЕСТЯХ Н.С. ЛЕСКОВА</b> .....	74
<b>2.1.</b> Сюжет «любовного романа» и песенно-лубочная традиция в повестях «Житие одной бабы» и «Леди Макбет Мценского уезда» .....	74
<b>2.2.</b> Традиции духовной культуры в создании образов «земной» праведницы и грешницы.....	113
<b>ВЫВОДЫ</b> .....	138

### **Глава III. ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ СЛОВА И ПРОСТРАНСТВА**

<b>В ПОВЕСТИ «ВОИТЕЛЬНИЦА»</b> .....	141
--------------------------------------	-----

<b>3.1.</b> Механизмы драматургизации повести.....	145
<b>3.2.</b> Миф как способ моделирования художественной действительности. Очерк-притча .....	160
<b>3.3.</b> Влияние карнавальной поэтики на слово героини .....	172
<b>ВЫВОДЫ</b> .....	187
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	191

Научное издание

Поздина Ирина Васильевна

**ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА ПРОЗЫ  
Н.С. ЛЕСКОВА 1860-х годов**

**Монография**

Редактор.....  
Компьютерная верстка.....

ISBN 978-5-85716-898-1

Издательство Челябинского государственного

педагогического университета

454080 Челябинск, пр. Ленина, 69

Сдано в набор                      Подписано в печать

Бумага офсетная. Формат

Объем      Тираж 500 экз.

Заказ №.....

Отпечатано с готового оригинал-макета в типографии ЧГПУ  
454080 Челябинск, пр. Ленина, 69

Поздина  
Ирина Васильевна

Окончила филологический факультет ЧГПИ и аспирантуру ЧелГУ.  
Кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и МПЛ  
ЧГПУ.

Автор более 20 научных статей по проблемам поэтики Н.С. Лескова,  
опубликованных в Челябинске, Москве, Орле, Арзамасе, Ростове-на-Дону,  
Магнитогорске, Екатеринбурге.