

А. В. Кубасов

Художественно-
документальная очерковая
проза Ф. М. Решетникова

Монография

Александр Кубасов

**Художественно-документальная
очерковая проза
Ф. М. Решетникова. Монография**

«Издательские решения»

Кубасов А. В.

Художественно-документальная очерковая проза
Ф. М. Решетникова. Монография / А. В. Кубасов —
«Издательские решения»,

ISBN 978-5-44-836321-4

Ф. М. Решетников — один из ярких и своеобразных писателей позапрошлого века, родившийся на Урале и отразивший его в своих произведениях. В книге представлены разноаспектные монографические анализы рассказов и очерков писателя: с точки зрения поэтики повествования, типологии героев, проблематики. Рецензент — доктор филологических наук, профессор, заведующий сектором истории литературы Института истории и археологии УрО РАН Созина Е. К.

ISBN 978-5-44-836321-4

© Кубасов А. В.
© Издательские решения

Содержание

Очерковая проза Ф. М. Решетникова	6
Нарративная структура рассказа «Никола Знаменский»	9
Принцип монтажности повествования в рассказе «Кумушка Мирониха»	15
Конец ознакомительного фрагмента.	20

**Художественно-документальная
очерковая проза Ф. М. Решетникова
Монография
Александр Васильевич Кубасов**

© Александр Васильевич Кубасов, 2017

ISBN 978-5-4483-6321-4

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Очерковая проза Ф. М. Решетникова как художественно-документальное единство

Н. К. Михайловский, авторитетный критик позапрошлого века, в своей работе о творчестве уральского писателя в качестве исходного тезиса выдвинул следующий: «Решетникову в нашей литературе выпала довольно странная судьба. Критики самых противоположных направлений занимались им часто и охотно, но масса публики с начала и до конца его деятельности относилась к нему, сравнительно говоря, равнодушно. Причина этого внимания критики и этого равнодушия публики заключается в сущности самого таланта Решетникова. *Это талант тщательного и точного наблюдателя, а не талант художника* (курсив здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, мой – А.К.)»¹. Конечно, можно сказать, что «талант наблюдателя» вовсе не противоречит «таланту художника», однако в намеченной критиком оппозиции можно разглядеть и рациональное зерно. Переводя замечание Михайловского на современный литературоведческий дискурс, можно сказать так, что Решетников реализовал себя в первую очередь как публицист-документалист, а во вторую – как художник. При скрупулезном анализе отдельных произведений писателя можно увидеть, как в одних из них публицист побеждает художника, тогда как в других художественный вымысел явно доминирует над зоркостью публициста-наблюдателя. Этот подход позволяет выстроить достаточно простую типологическую модель малых жанров писателя. Если не бояться тавтологии, то их можно обозначить просто: это документально-художественная малая проза, а с другой стороны – художественно-документальная². Очевидно, что граница между этими типами будет в достаточной мере условной и проницаемой, как, впрочем, и другие границы в литературе, например, между жанрами маленькой повести и крупного рассказа. Продолжая разговор о жанрах, уместно вспомнить о таком типовом заглавии авторских сборников 19 века, как «рассказы и очерки». В основе этих близкородственных жанров лежит все то же условное деление на миметические и немиметические по своей природе образования.

С течением времени очередность и значимость документально-публицистического и художественного начал может меняться. Показательно, что обладавший широким литературным кругозором Петр Дмитриевич Боборыкин в свое время вообще категорически отказывал «Подлиповцам» в звании художественного произведения. Схематично пересказав условия жизни героев, он подытоживает: «Но это – соображения больше публицистического, чем литературного характера. В смысле творчества, манеры, языка, художественных приемов Решетников не сказал своими „Подлиповцами“ никакого „нового слова“. *Эту повесть даже и нельзя называть художественным произведением*»³. Хотя и сдержанно, но все-таки иначе оценивал художественную значимость творчества писателя П. А. Кропоткин: «Чисто литературные недостатки всех произведений Решетникова совершенно очевидны. Но, несмотря на эти недостатки, его можно рассматривать как инициатора новой формы повести, не лишенной художественной ценности, невзирая на ее бесформенность и ультра-

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

² Е. К. Созина пишет о другой возможной типологизации малой прозы Решетникова, которая строится в зависимости от ориентации автора «либо на героя, либо на ситуацию». См.: Созина Е. К. Дурочка и палач (по рассказу Ф. Решетникова) // *Формы времени и сумасшествия в литературе и искусстве: кол. моногр. /ред. А. Борковская и Л. Мних. Instytut Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach, Section de langues slaves de l'Université de Lausanne, Instytut Germanistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Siedlce, 2014. Сер. 14—1 Colloquia litteraria sedlcensia. С.136*

³ Боборыкин П. Ф. М. Решетников. «Подлиповцы». СПб., 1880 // Критическое обозрение. 1880. №10. С. 467.

реализм как замысла, так и выполнения»⁴. Очевидно, что в данном отзыве князя-анархиста художественная ценность противопоставлена не только особенностям формы произведений Решетникова, но и ультрареализму писателя, выходящему за рамки допустимой (хотя и никем не установленной) нормы.

Говоря о проблеме художественности нехудожественных жанров, вновь обратимся к статье Михайловского: «У Решетникова нет того умения *группировать факты, который составляет первый признак художественности, умения связывать эти факты путем органического соподчинения*, а не механического сопоставления только. Его повести – своего рода литературные панорамы. Это ряд картин одинакового содержания, но друг от друга независимых, не объясняющих и не дополняющих, а только повторяющих друг друга. Каждая из этих картин представляет собою благодарный материал для исследования, для размышления, но к каким бы выводам вы ни пришли, автор тут ни при чем: он не влиял на вас ни в каком смысле и не несет никакой ответственности»⁵. С последним умозаключением масти-того критика, конечно, невозможно согласиться. Но опять-таки в этом критическом «пересоле» есть верная мысль об особенности авторской позиции в произведениях Решетникова, его большей отстраненности, чем было принято во время его короткого творчества, в большем его доверии своему читателю. Что же касается «органического соподчинения», о котором пишет Михайловский, то оно у Решетникова, безусловно, есть. Органика есть явление сколь родовое, столь же и индивидуальное. Иными словами, органичность присуща произведениям уральского писателя, но она иного качества и характера, чем, скажем, органика Тургенева в «Записках охотника». Создаваемые Решетниковым «литературные панорамы» из ряда картин в той или иной мере дискретны, однако между ними есть крепкая связь, обусловленная единством гражданской и художественной интенции автора, его активностью, цельностью мировидения и наивного миропонимания.

В системном единстве важны не только составляющие его элементы, но и связи между ними. Сказанное относится в полной мере к творчеству Решетникова. Все его произведения можно представить, используя образ Н. К. Михайловского, как некую единую «литературную панораму» той стороны русской жизни, которую он наблюдал⁶. Каждый текст в этом случае – это выделенный укрупненный фрагмент из масштабной картины. Иногда между текстами возникают более тесные взаимоотношения на уровне номинативных переключек или прямых отсылок автора к своим предшествующим текстам (см., например, «Старые и новые знакомые»). Но и в тех случаях, когда нет таких явной связи можно сказать, что единство создается, в первую очередь, единством авторской позиции, аксиологическим и онтологическим аспектами его мышления.

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

⁴ Кропоткин П. А. Идеалы и действительность в русской литературе. М.: Директ-Медиа, 2014. С. 225.

⁵ Михайловский Н. К. <О Ф. М. Решетникове>. С.94.

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

кая жизнь, а может быть, всякое даже неодушевленное бытие уже есть предмет философии, уже включено в некую систему существования, а значит, и в философскую систему»⁷. Если подбирать определение для философии писателя, то она может быть названа, скорее всего, протоэкзистенциалистской, так как в основе ее лежит «всеобъемлющее чувство экзистенциального ужаса и скорби»⁸.

Следует согласиться с мнением Е. К. Созиной, утверждающей: «Среди своих современников и собратьев по перу Решетников оказался *наиболее авангардным писателем* и *наиболее востребованным*»⁹. В чем проявляется авангардизм, казалось бы, абсолютно традиционного автора, да еще и с явным налетом архаичности? Очевидно, что это качество очерковой прозы Решетникова может быть раскрыто не только с помощью имманентного анализа его произведений, но и компаративного. Пионерской в этом отношении следует признать работу Б. М. Гаспарова, сопоставившего Решетникова и Андрея Платонова.

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

⁷ Залыгин С. О Федоре Михайловиче Решетникове // Ф. М. Решетников Между людьми. Повести, рассказы и очерки. М.: Современник, 1985. [Электронный ресурс]. URL: [битая ссылка] http://az.lib.ru/r/reshetnikow_f_m/text_0240.shtml (дата обращения 14.12.2016).

⁸ Гаспаров Б. М. Платонов и Решетников // *Quaestio Rossica* – 2014. №2. С. 177.

⁹ Созина Е. К. Дурочка и палач. С.139

Нарративная структура рассказа «Никола Знаменский» и житийная икона

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

Говоря об элементе сходства рассказа с житийной иконой, мы имеем в виду не столько сознательное следование писателя за иконописцем и структурой его творения, сколько возникающую объективную общность интенций создателей «словесной» и живописной икон¹⁰. Речь в данном случае не может идти об экфрасисе, так как в тексте нет ни прямой, ни косвенной авторской отсылки к иконописи. Есть лишь типологическое сходство разнородных искусств.

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

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

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

Важным основанием, позволяющим сблизать рассказ Ф. М. Решетникова с житийной иконой, является их нарративность. В. И. Тюпа, вслед за М. М. Бахтиным, считает главным признаком нарратива его двоякую событийность. Последний принципиально отличал собы-

¹⁰ Представляются интересными и не лишены основания попытки связать композицию некоторых произведений Решетникова с другим видом изобразительного искусства – лубком: «Композиция „Очерков обозной жизни“ с девятью вставными рассказами явно тяготеет к лубочному построению, которое, в свою очередь, подчинено законам архаической техники рисунка, при которой разные фигуры и части должны „читаться“ как находящиеся в различных временных моментах». Елина Е. Ф. Поэтика малой прозы Ф. М. Решетникова. Проблема народного реализма. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 1993. С. 11.

тие рассказывания от события художественного, о котором повествуется: «... перед нами два события – событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели); события эти происходят в разные времена (различные и по длительности) и на разных местах, и в то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте <...> мы воспринимаем эту полноту в ее целостности и нераздельности, но одновременно понимаем и всю разность составляющих ее моментов»¹¹. Житийная икона тоже двусобытийна: референция связана с изображаемыми событиями, а коммуникация – с событием их передачи.

«Предмет нарратологического познания может включать в себя любые – не только художественные и даже не только вербальные – знаковые комплексы, манифестирующие неслиянность и нераздельность двух событий: референтного (некоторая история, или фабула) и коммуникативного (дискурс по поводу этой истории). В этом смысле нарративными могут быть не только роман (с его вымышленной, „фикциональной“ квазисобытийностью) или сочинение историка, где референтный ряд событий фактографичен. Нарративными могут предстать и скульптура (в классическом случае Лаокоона), и даже музыка (оперная или балетная), ибо нарратив не есть само повествование (т.е. композиционная форма текста, отличная от описаний, рассуждений или диалоговых реплик); он являет собой текстопорождающую конфигурацию двух рядов событийности: референтного и коммуникативного»¹².

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

Важной функцией рамочной конструкции является установление временной дистанции между временем повествовательным и временем повествования. Рассказчик сообщает о том, что его отец умер «кажется... кажется, назад тому лет тридцать» (1, 101). Затруднение рассказчика с определением срока смерти отца имеет не только реально-бытовое обоснование, но и собственно художественное. То, что является объектом описания, отнесено рассказчиком к условному прошлому, определяемому примерно. Поэтому и главный герой оказывается в перекрестье двух дискурсов: очерково-реалистического и условно-иконического. Первое начало имеет основание собственно литературное, а второе уходит корнями в традиции иконописания, где доминирует каноническое письмо и где нет точной привязки к определенному времени.

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

¹¹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 403—404.

¹² Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова). Тверь, 2001. С. 7—8.

«Единицей актуального членения всякого сюжетного повествования призван служить эпизод, понимаемый как *участок текста, характеризующийся единством места, времени и состава действующих лиц*. Цепь таких эпизодов представляет собой нарративную артикуляцию повествователем диегетической цепи событий повествуемого мира»¹³.

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

Комической истории женитьбы Николы Знаменского посвящена третья глава:

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

Сознание заглавного героя рассказа Решетникова можно охарактеризовать как дорефлективное. Никола, не говоря уже о других персонажах, изображается только извне. В ремарках рассказчика при характеристике Николы нет слов «подумал», «вспомнил», «узнал» и т.п., нет внутренней точки зрения, задаваемой глаголами ментальных действий: чувства, понимания, знания, ощущения и т.п. Показательно употребление безличного глагола в начале разбираемой главы: «*Захотелось* отцу жениться на поповской дочери» (1, 106). Эта же фраза могла бы звучать и несколько иначе: «*Захотел* отец жениться на поповской дочери». В таком случае герой выступал бы как независимый субъект воления. У Решетникова же человек слепо, неосознанно подчиняется неким социальным законам и среде, которые исподволь управляют им. Предельная объективация героя, думается, идет не только из-за того, что герой-рассказчик отказывается от передачи того, что недоступно его видению. Дело еще и в поэтике житийной иконы, которая также овнешняет героя, с помощью обратной перспективы выворачивает и разворачивает объекты на плоскости. Важно для нарративной структуры рассказа и другое – отказ от множественности точек зрения. Рассказчик мог бы глядеть на Николу глазами ребенка, взрослого человека, прихожанина, доктора, глазами окружающих его людей. Однако всего этого нет в рассказе. Даже слово «отец», употребляемое в рассказе, во многом нейтрально и выступает как одна из форм номинации героя. Можно говорить о некоей, скорее бессознательной, чем намеренно и сознательно создаваемой объемности нарратива Решетникова, которая достигается колеблющимся, мерцательным характером между разными типами повествования, что отмечается исследователями¹⁴.

¹³ Тюпа В. И. Указ. соч. С. 36.

¹⁴ См., например: Каменецкая Т. Я. Тип повествования в рассказе Ф. М. Решетникова «Никола Знаменский» // Литература Урала: история и современность: сб. ст. Вып. 4: Локальные тексты и типы региональных нарративов. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2008. С. 319.

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

Пятый эпизод – самый короткий в рассказе. Он посвящен дьячку Сергуньке. Вместе с Николой герои образуют некое подобие известной литературной пары – Дон Кихота и Санчо Пансы. Забегая вперед, отметим правильность речи Сергуньки. Дело не в том, что дьячок грамотнее или образованнее попа. Скорее всего, с точки зрения реально-бытовой, один недалеко ушел от другого. Стилистическая маркированность речи только одного героя неизбежно выдвигает ее носителя на первый план. Тем самым вербальными средствами достигается примерно тот же результат, которого старается добиться живописными средствами иконописец. «Правильная» речь одного героя и «неправильная» другого обладают не только разными характерологическими потенциалами. Возможно, что определенную роль здесь играет и иконографическая художественная традиция. Правильное изображение и «неправильное» обладают разными ценностными потенциалами. Речь Сергуньки не только фон, который должен оттенить сочность речи Николы. П. А. Флоренский, разделяя искусство чистое, метафизическое и искусство прикладное, декоративное, в работе «Обратная перспектива» писал о том, что последнее имеет *«своим заданием не истинность бытия, а правдоподобие казания»*¹⁵. Сергунька и Никола Знаменский, несмотря на кажущуюся близость, по-разному изображаются в рассказе. В отношении Сергуньки важно «правдоподобие казания», тогда как в отношении Николы – «истинность бытия». Мера объектности изображения героя в данном случае служит и мерой его значимости. Чем более важен герой, тем в большей степени он «сделан», показан.

Шестая глава посвящена чудесам, творимым Николой. В литературных житиях чудо является атрибутом жанра: через чудо должно быть явлено небесное свидетельство святости усопшего. Никола творит чудеса при жизни, причем чудеса его явно профанного характера. Читатель поставлен в положение зрителя, видящего как действия «чудотворцев», так и реакцию свидетеля чуда. Диегетический повествователь на время мимикрирует под экзегетического, ограничивая свою функцию лишь необходимыми безоценочными ремарками по ходу происходящего действия. Таким образом, разоблачить «чудо» должен сам читатель, которому представлена своеобразная сценка с язычником-черемисом. Никола с Сергунькой

¹⁵ Флоренский П. А. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб: Мифрил; Русская книга, 1993. С. 189.

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

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

В восьмой главке говорится о праздновании христианских праздников: «Отец часто путался насчет постов и праздников, о чем он постоянно справлялся в городе у тетки Матрены, которую очень любил» (1, 113). Отметим используемую форму прошедшего времени глаголов несовершенного вида, а также наречие «часто», что придает действиям героя характер постоянства, регулярности. С этой глагольной формой соотносится и форма настоящего времени, передающая характер регулярности действия. Одновременно этот эпизод подготавливает будущую драматическую развязку рассказа. Она связана с безалаберным отношением Николы к делопроизводству, к ведению метрик, которые заполнялись два раза в год, «за месяц перед тем, как ехать к благочинному» (1, 114).

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

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

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

Двенадцатая главка завершает событийную канву жизни героев и одновременно выступает как рамочная. Объектом изображения в этой части наряду с Николой становится его сын, доктор, тоже Николай. Таким образом, не только референтная функция рассказа актуализируется, но и коммуникативная, они как бы сливаются воедино. Само событие рассказывания истории жизни отца значимо для рассказчика, который тоже становится предметом изображения. Если в предыдущих главах рассказчик изображался опосредованно, через свой рассказ об отце, то в последней главке он говорит о себе непосредственно, прямо. Дети Николы Знаменского преодолевают привычную социальную среду ценой жизни отца, подобно тому, как дети Пилы из «Подлиповцев» вырываются за пределы своего социума. И тоже ценой этого прорыва была жизнь Пилы. «После этого мне и брату Ивану не приводилось видеть отца и Сергуньку, потому что мы не имели возможности ездить в Знаменское село. Отец жил только год» (1, 124). Показателен поворот в самосознании и самоопределении Николы, который как бы отказывается не только от своего прежнего социально-ролевого облика, но и от имени и прозвища, характеризуя себя через нарицательное существительное. Стосковавшимся по нему мужикам он отвечает: «Не поп уж я теперь <...> и не *Никола Знаменский, а хрестьянин...*» (1, 124). Последнее слово не только изображающее, но и изображаемое. Оно акцентирует христианское смирение Николы, стремящегося принять свою судьбу, примириться с новым положением. Парадокс заключается в том, что именно тогда, когда герой смирился со своей участью простого «хрестьянина», «начальство» объявляет его «бунтовщиком» и сажает в острог. «В остроге отец и умер, а Сергунька через год после того утонул в реке. Мать умерла у тетки Матрены» (1, 124).

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

Принцип монтажности повествования в рассказе «Кумушка Мирониха»

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

В «Кумушке Миронихе» писатель стремился запечатлеть определенный социально-психологический тип на фоне среды. Авторская задача конкретизируется в подзаголовке произведения – «рассказ из горнозаводской жизни». Очевидно, что характер жизни заглавной героини рассказа позволяет воссоздать уклад «горнозаводской жизни» в целом. Слово «рассказ» можно отнести не только к сфере жанра, но и к форме повествования, связанной с установкой преимущественно на устную речь. Примерно в одно время с Ф. М. Решетниковым Н. С. Лесков пишет очерк «Воительница», который находится в отношениях смысловой переклички с рассказом уральского писателя. В письме А. И. Фаресову Лесков замечает: «Повторяю Вам: написать очерк характерного лица – дело очень трудное и мастеровитое»¹⁶. Решетников пишет очерк «характерного лица» действительно «мастеровито». Мастерство писателя проявляется на всех уровнях, но, может быть, яснее всего – на уровне структуры повествования.

Рассказ распадается на несколько относительно автономных фрагментов. В каждом из них есть своя проблема, соотносимая с проблематикой рассказа в целом, свой предмет изображения, данный в определенном масштабе и ракурсе. Нас интересует, в первую очередь, логика сцепления этих фрагментов в единое целое, а также особенности формы повествования. Объединяющим понятием, характеризующим повествовательную манеру Решетникова, мы считаем «монтажность». Понятие это употребляется, прежде всего, в кинематографе¹⁷. Кинолента сплошь состоит из эпизодов, снятых в разных ракурсах, разных масштабах. Есть «эпизоды-портреты», «эпизоды-диалоги», «эпизоды-события» и т. д. Весь этот разнородный материал соединяется в единое целое с помощью монтажа, который в процессе восприятия фильма зрителем остается незаметным. Монтаж совершенно необходим в произведениях крупных жанров – в романах и повестях. Решетников использовал принцип монтажности в пределах малых жанров: очерка и рассказа.

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

В соответствии с установившимся очерковым каноном автор начинает повествование с локализации пространственно-временных координат: «Май месяц в исходе. Пять часов утра. У фабрик Веретинского казенного горного завода, отстоящего от губернского города

¹⁶ Лесков Н. С. Собр. соч. и писем: в 11 тт. Т. 11. М.: ГИХЛ, 1958. С. 550.

¹⁷ «Так же, как и в кино, в художественной литературе находит широкое применение прием монтажа; так же, как и в живописи, здесь может проявляться множественность точек зрения и находит выражение как «внутренняя» (по отношению к произведению), так и «внешняя» точка зрения...». См.: Успенский Б. А. Поэтика композиции. М.: Academia, 2000. С. 15.

Приреченска в трех верстах, зазвонили в колокол, которым давали знать, что пора рабочим идти на работу и пора работавшим ночью отправляться по домам» (2, 221). Очерковый дискурс, помимо прочего, задается в этом фрагменте тем, что за художественными образами легко угадываются житейские реалии. В Приреченске без особого труда угадывается стоящая на Каме Пермь, губернский уральский город второй половины XIX века, а за Веретинским казенным горным заводом скрывается, скорее всего, известная Мотовилиха. Принципы номинации основных топосов рассказа, связанных с прототипическими реалиями на основе признака (города на реке) или по внутренней форме (ср. «веретено» – «мотовило»), позволяют определить расстояние между художественным миром произведения и реальной действительностью. Очевидно, что величина дистанции если и не минимальна, то относительно невелика. Тем самым в рамке рассказа намечается статус повествователя, который должен выступать как свидетель и очевидец будущих событий. Закономерно в таком случае ожидать формы повествования от первого лица. Однако писатель прибегает к ней не в начале текста, а лишь в одном из последующих фрагментов. Смысл такого выбора повествовательных форм прояснится позже, он будет связан с особенностями характера и жизни заглавной героини.

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

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

Итак, общее мнение выделяет отличительные особенности героини: «кума», «чертовка», которая то и дело «помират», очевидно, мнимой смертью, так как это происходит «в девятый раз». Завершающее диалог чертыханье имеет характер не только бытовой «мимо-летности», но и символа. В последней фразе анонимного эпизодического героя намечается мотив обмана. Сильная текстовая позиция, связанная с зачином рассказа и его заголовком, определяет ведущую номинацию героини («Мирониха»), обладающую функцией характерологической. Ср., например, с номинацией героини рассказа Чехова «Барыня», где Елена Егоровна Стрелкова именуется Стрельчихой: «К кому за лесом пойдешь? К Стрельчихе небось?»¹⁸. В обоих случаях героинь называют в соответствии с народной прозвищной традицией. Автор «Кумушки Миронихи» именует героиню, как и окружающие ее люди, его позиция солидарна с их оценкой, в ценностном плане он занимает положение не над героями, а рядом с ними, в народной гуще.

В начальной рамке рассказа представлен коллективный портрет не только мужчин, работников Веретинского завода, но и женщин: «Женский пол тоже встал: одни доят коров, другие топят печи, третьи в огородах растения поливают, свежий лук щиплют, четвертые кринки, туески, чашки и ложки моют...» (2, 221). Этот фрагмент дан вслед за разговором

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

мужиков о заглавной героине. Таким образом, намечается особое положение Мироники, которая не вписывается в горнозаводское большинство, а стоит наособицу.

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

Первая главка (для удобства будем так называть текстовые фрагменты, хотя Решетников использовал при делении на части не числа, а пробелы) написана в жанре бытовой сценки. А.П. Чудаков отмечает в произведениях Решетникова «повествовательно-драматический симбиоз». Анализируя «На общественном гулянье в Летнем саду», написанном в жанре «сцен», исследователь замечает, что «первая глава оформлена как прозаическая сцена, а вторая – как цепь драматических эпизодов, впрочем, с подробной повествовательной экспозицией в каждом»¹⁹. Сказанное справедливо в целом для художественно-очеркового письма Решетникова. В первой главке «Кумушки Мироники» героиня получает своё настоящее имя – Марфа. Проясняются некоторые детали ее внешности и речи: «женщина лет под сорок», у нее «хриплый голос».

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

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

¹⁹ Чудаков А. П. Мир Чехова: возникновение и утверждение. М.: Сов. писатель, 1986. С. 32.

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

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

– Ну, што ты стоишь, *как корова*?

Ефим съезжился, потом выпрямился (2,224).

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

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

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

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

В данной главке дается объяснение того, почему Мирониху зовут «кумушкой»: «В заводе она всем известна за продувную бабу, и все ее зовут не иначе как кумушкой, –

не потому чтобы она ребят принимала, а потому, что она всем готова услужить и угодить» (2, 229). Доминирующей временной формой этой части является прошедшее время, передаваемое глаголами несовершенного вида («надувала», «носила», «хлопотала», «улаживала» и т.д.). С их помощью передается действие неоднократно случавшееся, регулярное, повторяемое. Это обобщенная картина всей прошедшей жизни Мироники, включая историю ее кратковременного замужества.

Монтажный стык соединяет обобщенную характеристику героини и историю ее сожителя, Ефима Игнатьича Работкина, жившего с Мироникой десять лет. Это совсем другой тип. Переходом к главе о Работкине становится концовка предыдущей главы, в которой сообщается о том, что Мироника «часто улаживала браки по любви и получала за это небольшие подарки» (2, 230). Таким образом, указывается еще на один социально-ролевой статус героини. Она – сваха. Замужество свахи – один из известных сюжетов русской литературы, потенциально содержащий множество хитроумных перипетий. Правда, у Решетникова этот сюжет остается на периферии повествования.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.