

УДК 821. 161. 1.
DOI 10.17223/19986645/29/13

Н.В. Хомук

РОМАН АНТОНИЯ ПОГОРЕЛЬСКОГО «МОНАСТЫРКА»: ПОЭТИКА БИДЕРМАЙЕРА. СТАТЬЯ 1

На материале романа А. Погорельского «Монастырка» в статье актуализируется проблема бидермайера в русской литературе. Поэтика бидермайера рассматривается через художественный стиль, отношения человека, слова и мира, специфику вещи и визуальной репрезентации.

Ключевые слова: бидермайер, идиллическое, сентиментализм, реализм, юмор, вещь, молва, простак.

Роман «Монастырка» при своей публикации вызвал бурную полемику в связи с проблемами нравоописательного романа (в связи с этим он был противопоставлен «Ивану Выжигину» Ф. Булгарина¹), удостоившись разного рода похвал, он уже в скором времени был фактически забыт и в дальнейшем упоминался лишь при общей характеристике творчества А. Погорельского. И хотя роль «Монастырки», «пожалуй, самого значительного создания Погорельского», как подчеркивала М.А. Турьян в статье «Личность А.А. Перовского и литературное наследие Антония Погорельского» [1. С. 640], в истории русской литературы не ограничивается только проблемами нравоописательного романа, но до сих пор отсутствуют исследования, специально посвященные этому произведению.

В известной статье о «Повестях Белкина» Н.Я. Берковский, одним из первых указывая на влияние бидермайера на русскую литературу, приводит в качестве примеров произведения В.А. Жуковского, А.А. Дельвига, М.П. Погодина, роман Погорельского в данном контексте не упоминается, но то, что пишет ученый о нем в этой статье, позволяет отнести «Монастырку» к бидермайеру².

¹ «История неискушенной воспитанницы Смольного монастыря, рассказанная просто, искренне и не без психологической достоверности; убедительная в своей реальности, верно схваченная жизнь Малороссии — все это выгодно отличало «Монастырку» от романа Булгарина: несмотря на некоторую сентиментальность сюжета, здесь прослеживалась внутренняя логика характеров, а картины быта и нравов обретали силу жизненной правды» [1. С. 641]. Более подробно о литературной полемике вокруг «Монастырки» см.: [2. С. 3–22].

² Н.Я. Берковский так характеризует «Монастырку»: «Написан роман с налетом несерьезности, с фабулой на забаву. Интрига в романе весьма замысловатая; в иных драматических эпизодах Погорельский близок к западному «роману ужасов». Однако же Погорельский всегда напомним, что украинский хутор, изображенный им, отнюдь не тот страшный замок Удольфо в Апенниннах, известный из романа Анны Редклиф. Задумано злодейство, украинский помещик хочет обобрать беспомощную сироту, над которой он опекуновствует. Тем не менее драматической картины не выходит. Страдающая сторона наивна и податлива. Равновесие в том, что злодеи тоже наивны, не знают техники злодейства, и стоит только сведущим, доброжелательным людям вмешаться в историю с завещанием, как от всех юридических уловок ничего не остается и героиня спасена от своих гонителей. Погорельский повествует в манере Афанасия Ивановича Товстогуба, пугавшего Пульхерию Ивановну разговорами о пожарах, разбойниках и о войне. «Старосветские помещики» — идиллия, герой которой любит поиграть с драмой и с настоящим романом. Погорельский наивно убежден, что крепостная Россия — место для

Бидермайер – это стиль, возникший в немецкой культуре в период 1815–1848 гг. Воспринимался он как явление побочное, можно сказать регрессивное, избегающее постановки серьезных проблем, глубоких тем, как откат к простоте бюргерского уклада XVIII в., что для XIX в. получает оттенок ограниченности. В отличие от романтизма, ориентированного на трансцендентное, мир бидермайера сосредоточен на себе¹ и, в отличие от реализма, далек от социально-исторического анализа реальности.

Прежде всего с бидермайером связаны мотивы сентиментализма и идиллии. Идиллия как жанр отличается от *идиллического* как типа художественности. Идиллическое в последнем случае следует понимать широко – как способ эстетического завершения². Идиллия, как характеризует этот художественный модус М. Бахтин, опирается на близость природной и трудовой жизни (см.: [6. С. 472–482]). Но даже как таковой этот способ не является неизменным в развитии литературы. Помимо патриархально-бытового уклада с его идиллическими формами (которые приобретают в бидермайере частно-бытовую ограниченность) для бидермайера идиллическое (самоуспокоенное) предполагает сведение внешней жизни к среднему масштабу индивида. Если в традиционной идиллии выражается гармоничное единство природы, труда и быта, то при идиллической тенденции в бидермайере возможно сведение (сворачивание) этих уровней к быту, к определенному однородному масштабу, связанному уже не с общей жизнью, идиллически располагающей к себе человека, а с индивидом как центром своего идиллического мирка (поэтому внешние формы такой идиллии получают двойственную оценку). Оказывается выход к непосредственной жизни через персонажа-обывателя, существование которого «не для чего»; тем самым открываются собственные ценности этого существования. Житейское проникает все (и природное, и социальное). Оно не относится, как прежде, к низшему изначальному, а направлено на корреляцию внешнего общего мира и личного. Бытовое является укрывающей формой гуманистически-домашнего³. На деятельность индивида лишь указывается, но никакого длительного процесса преобразования мира

идиллии, в которой все конфликты мнимые, взятые из неглубокого источника. Трудность разрешения конфликтов он принимает за отсутствие повода к ним» [3. С. 262].

¹ Это своего рода «прирученный», «одомашненный» романтизм, когда идеальное пластически воспроизводится в близком кругу жизнедеятельности человека и гармония мира осязательна: «Бидермейер, отчасти как и романтизм, создает второй мир, не двоемирие, а второй мир, отличный от путающей обывателя реальности. Этот мир существует не в области недостижимого идеала, а коренится в исконных национальных бюргерских ценностях» [4. С. 16]. Все совершенно реальное в бидермайере до неразличимости сплетается с желательным и утопическим, в настойчивом стремлении примирить контрасты, увидеть окружающий мир с его положительных сторон, предложить более достижимые идеалы.

² «Модус художественности – это всеобъемлющая характеристика художественного целого. Это тот или иной строй эстетической завершенности, предполагающий не только соответствующий тип героя и ситуации, авторской позиции и читательского восприятия, но внутренне единую систему ценностей и соответствующую ей поэтику» [5. С. 55].

³ Поэтому такая «сосредоточенность» на себе бидермайерской идиллии приводит ее в середине XIX в. к крайней ограниченности и кризису, который М. Бахтин характеризовал так: «...все страшное в жизни спрятано, в глаза смерти (и следовательно – жизни) не смотрят, опутали себя успокоительными ходячими истинами, событие жизни разыгрывается на самой спокойной внутренней территории, в максимальном отдалении от границ ее, от начал и концов и реальных и смысловых. Специфика буржуазно-мещанского оптимизма (оптимизм не лучшего, а благополучного). Иллюзия прочности не мира (и миропорядка), а своего домашнего быта» [7. С. 131].

человеком бидермайер не показывает. Человек вписан в существующее, которое получает надындивидуальную силу неизменности и в этом в некоторой степени отчуждено от человека, как бы самостоятельно по отношению к нему. Вещественный мир смотрит спокойно и отчужденно, он открыт для тех гуманных отражений, которые привносит в него присутствие человека, но он однако же спокойно окаймляет человека, застывает своей суверенной данностью (*уже-наличием*), открытой в область культуры, истории как «музея». Он способен совмещать разновременное – показывать сиюминутное и одновременно в своей четкости и эмблематичной «готовости» показывать остановку времени в вещах.

Персонаж в жанре традиционной идиллии выражает собой идиллическое целое. Персонаж в бидермайере сам по себе не имеет изначальной идиллической цельности, он определяется как фигура коллективно-репрезентативная поворотом цельного сюжетного массива, благодаря которому удостоверяется место персонажа в устанавливаемом идиллическом порядке. Однако при этом личностная активность выглядит излишней по отношению к покою мира. В целом идиллия здесь складывается как бытовая мозаика сроднившихся отдельных семейно-индивидуальных миров. Но отдельный мир в таком конгломерате, опираясь на суверенно-отграниченную, замкнутую на себя сферу субъекта (или какой-то группы, прежде всего – семьи) имеет оттенок эксцентричности, некоторой странности, чужаковатости, но в то же время он становится органической частью разнообразного ряда, складывающегося как коллекция отдельного в обще-коллективный мир. В малом не отражается большое, зато большое создается скоплением малого. Цельности такого мира служат не сущностные величины (национально-исторические или только этнографические ценности), а внешняя цельность какого-то замкнутого в себе пространства и этические нормы общежития, включающие элементы христианской морали.

Бидермайер выражает реакцию обывателя на большую историю. Это несколько меняет суть ретроспективы XVIII в. (духа той эпохи, ее мотивов и тем) в литературе бидермайера, принадлежащего сугубо XIX в. Именно чувство нестабильности в современной истории влечет «трепетное отношение ко всему патриархальному: нравам, традициям, быту, то есть к тому, что не поддается воздействию времени и может стать надежной опорой в быстро меняющемся мире, который пугал статичный и консервативный бидермейер» [4. С. 15]. Поэтому в литературе бидермайера нет ощущения необратимой драматичности изменения, с которым связывалось чувство истории. Ход времени всегда лоялен к человеку, к поколению. Однако «все гладкое, домашнему уютное, интимное и все приведенное к минимальности своей меры, что есть в искусстве той поры и что определяет лицо эпохи, – все это живет на вулкане и способно еще укрощать его; но его энергия несет и отрицание всего этого гладкого, домашнего и уютного и, главное, заключает в себе потребность и готовность страдать ради искупления провинности этой неоправданной жизненно-художественной гладкости» [8. С. 691].

Вопрос о бидермайере в русской литературе поднимался с учетом его немецкой «прописки»¹. До сих пор вызывает глубокие сомнения – можно ли говорить о «русском бидермайере»? Если да, то, наверное, тогда возможен и «английский бидермайер», и «американский»²? Готтлиба Бидермайера, персонажа, от фамилии которого и происходит название стиля, мог бы заменить Никербокер, Белкин, Гомозейка.

Бидермайер в отношении к русской культуре понимают и предельно широко³: как реакцию эпохи на романтизм. Вопрос даже не в том, широко или узко видеть границы этого явления. Дело усложняется тем, что бидермайер в своей стилевой четкости встречается не столь часто, элементы этого стиля смыкаются со всякими прочими до такой степени, что отделение их может определяться субъективным пристрастием исследователя. Произведение, имеющее черты бидермайера, от этого не репрезентирует сам бидермайер, не относится к нему как стилю. В «Двух Иванах» Нарезного, «Повестях Белкина» Пушкина, «Старосветских помещиках» Гоголя, «Тарантасе» Соллогуба (этот ряд можно продолжить) – вполне резонно могут быть отмечены черты этого стиля, которые контаминируют с романтизмом и реализмом. Но сложность заключается в том, что феномен бидермайера в этот период коренного перелома культуры (а не только смены направлений) может проходить «по двум ведомствам». Сама эпоха представляет собой более глубокую, чем смена стилей или направлений, перестройку культуры. Эстетика «готового слова» ломается, переход к реализму от этой культуры требует сущностной перестройки в целом. Как писал А.В. Михайлов, «в самой культуре разверзается пропасть, и она отделяет то, что было до этого, от того, что наступает потом, и по одну сторону пропасти оказывается романтизм с классицизмом, а по другую – реализм XIX века; однако в реальной сложности и спутанности явлений эта пропасть проходит и просто поперек всех явлений, как бы смешивая их принципы и начала. Парадоксальным образом именно глубина пропасти – глубина совершающихся перемен – способствует сглаживанию и как бы нейтрализации процессов на поверхности» [13. С. 20–21]. Бидермайер относится к культуре «готового слова» (сентиментализм, романтизм) и вместе с тем предстает как инвариант раннего реализма (художник исходит непосредственно от реальности, а не от эстетически заданного идеала). Это объясняет, почему обходились без бидермайера, коль речь касалась романтизма или раннего реализма. В Германии в полной мере исчерпал себя один, а условий для возникновения другого не было и поэтому и стал возможен бидермайер «в чистом виде» как специфичное культурно-национальное явление. В дру-

¹ Современная исследовательница немецкого бидермайера Е.Р. Иванова склонна объяснять наличие черт этого стиля в русской культуре русско-немецкими связями (см.: [9. С. 33–42]).

² Ведь уже является бесспорным в отношении бидермайера, что «черты, характеризующие его, обнаруживаются и в литературах других стран...» [4. С. 2]. Возможно, что «исследователь немецкого бидермайера установит знакомые ему бидермайеровские черты в иноязычных литературах (и культурах), – например, в творчестве Бальзака, в русской литературе 1830–1840-х годов. Однако картина развития французской или русской литературы того же времени никогда не дает целого, подобного немецкому бидермайеру» [10. С. 101].

³ Например, В. Немояну относит почти всю литературу (не только русскую) периода 1820–1840 гг. к этому стилю. А русская литература, как считает румынский ученый, «проскочила высокий романтизм и стала бидермейером» [11. С. 138]. М. Вайскопф, в целом соглашаясь с идеей о преобладании тенденций бидермайера, яркое его проявление видит в русской беллетристике (см.: [12. С. 9]).

гих странах все обстояло иначе, поэтому усложнять американский романтизм или английский, русский ранний реализм включением этого понятия, родившегося в другой национальной культуре, многим кажется излишним и надуманным.

Но как явление буферное, «пограничное» бидермайер представляет собой не только регресс, но культурную альтернативу в ситуации слома культуры, альтернативу отнюдь не культурно-маргинальную (относящуюся только к Германии или только к возрождению бюргерской усредненности и бытовой самоуспокоенности). Широкий эстетический подход к этому явлению не со стороны отдельных произведений, а через масштабные процессы глубинных категориально-«гестальных» трансформаций задает в своих работах А.В. Михайлов. По мнению ученого, бидермайер – это своего рода поперечный срез к главным стилям и направлениям (романтизм, реализм, барокко)¹.

Феномен бидермайера в своей двойственности способен при его анализе репрезентировать проблему «слома культуры» непосредственно, так сказать в более чистом виде, чем стили «готового слова» или ранний реализм, поскольку бидермайер предполагает цельность, исходя не из *трансцендентности* идеального или непосредственной социально-исторической реальности, а изнутри своего гуманистически среднечеловеческого порядка, для которого главным является равновесие разного и мера, обнаруживаемая между крайностями соположения. Элементы «реалистического» неразличимо соседствуют с «обломками» всего накопленного литературой (литературные шаблоны, сюжетные схемы, стилевые клише и пр.). В бидермайере возникает соседство этих стратегий («риторической» и «реалистической»), их рядоположенность. Целое складывается из отдельного, но никогда не является целым в каком-то едином ключе (в риторическом аспекте или в реалистическом).

Дифирамбы современников мастерству Погорельского-стилиста косвенно указывали на новую содержательность прозы, новую ее поэтичность, занявшую свою отдельную позицию по отношению к лапидарности пушкинского рассказа или гротескной орнаментальности гоголевского языка. «Язык и слог его», как отметил П.А. Вяземский, совершенно отвечали «требованиям природы и искусства» [1. С. 642]. О.И. Сенковский писал: «По некоторым страницам „Монастырки“ уже можно было как бы предчувствовать тот язык, который я ищу повсюду, но не нахожу в наших книгах... <...> автор не сумел удержаться и впал в вульгарность». Впрочем, добавлял он, автор «не гений, а человек, лишенный гениальности, не создан для того, чтобы пролагать новые пути в литературе»² [15. Т. 2. С. 420]. Для бидермайера важен поиск альтер-

¹ «В то же время бидермайер покрывает все содержание эпохи, и к бидермайеру относятся как романтизм, как бидермайер в «более» собственном смысле слова, так и самый поздний классицизм и все ростки реализма»; «Если представлять себе все понятия движения как дома-пространства<...>, то можно вообразить себе, далее, что одни дома построены вдоль по движению времени, а другие – поперек этого движения. Так вот барокко и бидермайер построены поперек, тогда как романтизм – вдоль»; «Бидермайер тоже старается сблизить все, даже самое разное, романтизм, реализм, и как бы озабочен проблемой общего знаменателя разнородных феноменов» [10. С. 96, 97].

² Это замечание критика улавливает установку писателя бидермайера (принципиального «не новатора») на «ограничение качества» (А.В. Михайлов), избегающее броской индивидуальной оригинальности. К характеристике автора добавим, что псевдоним «Погорельский», проистекающий из названия родового села Погорельцы, отражает бидермайерские истоки привязанности к «малой родине». В качестве одной из центральных характеристик литературного бидермайера Ф. Зенгле называет

нативной середины во всем. Эта середина обретается несколько искусственно через расстановку и расслаивание явлений, отрываемых от своего контекста, своей «органичной» сферы (литературной или «реалистической»). И внешне простой стиль Погорельского – выражение гармонии как раз такого равновесия, за которым скрыта изощренная работа соуравновешивания элементов, оторвавшихся от своего единого стиля, элементов «осколочных», требующих искусного сочетания, которое производило бы впечатление их однородного стилевого единства. Часто фраза разворачивается как бы по двум эстетическим «каналам»: «реалистической» самоидентификации и от этого самоценности изображаемого явления и его «объяснения» и определенного приравнивания к декоративно-риторической «рамке»; их различие и совместность ведут к постоянному легкому оттенку их взаимного травестирования.

«Лишь только я потушил огонь и закрыл глаза, как почувствовал, что с головы до ног осыпан целым роем насекомых, коих пользы на свете, несмотря на все напряжения ума моего, я до сих пор еще не мог постигнуть. Конечно, трудно найти человека, который бы любил этих насекомых; но нелегко тоже найти и такого, который бы до такой степени имел к ним отвращение, как я! С ужасом вскочил я с постели, зажег свечку и хотя издали, но с некоторым удовольствием смотрел, как испуганные мои неприятели спешили скрыться в своих убежищах» [1. С. 165]. Клопы в этом пассаже «клопами» не названы, заменяясь анонимно-эвфемистическим «роем насекомых», они через непосредственное отношение к ним Я становятся «моими неприятелями». Слово «неприятеля» в данном контексте мера, уравнивающая параметр реальности (*неприятие* ее низкой стороны) и параметр культурно-знаковый, если учесть, что повествователь – бывший военный. В результате клопы – не «низкая материя» и не чисто словесный образ: он дан в стереоскопии различных своих поименований, которые и создают среднюю меру между реальностью (реализм) и словесным (эстетическим бытием)¹. Или, например, для риторического дискурса выражение в романе «покраснела по уши» [1. С. 191]; «покраснев по уши» [1. С. 267] несет довольно рискованное равновесие утонченно-чувствительного («покраснеть» можно щекам, лицу) и несколько прозаически-буквального «до ушей». Фамильярно-просторечное слово звучит у Погорельского (в отличие от Гоголя) крайне дозировано: например, тетушка, малороссийские речи которой еще входят в предисловие как экзотический контраст с культурной языковой нормой, далее в романе в отношении антагониста Дюндика высказывает свое негодование вполне стилистически «уравновешенно»: «Добро же, Клим Сидорович, прости меня, Господи! Уж я пропою вам такую песенку, что у вас зазвенит в ушах...» [1. С. 312]. Юмор

изображение ландшафта, в буквальном смысле слова «привязанность» (*Landschaftsgebundenheit*) к нему [14. С. 124].

¹ Можно сравнить этот эпизод с пассажем из «Мертвых душ» («Какие-то маленькие пребойкие насекомые кусали его нестерпимо больно, так что он всей горстью скреб по уязвленному месту, приговаривая: “А, чтоб вас черт побрал вместе с Ноздревым!”» [16. Т. 6. С. 82]. «Анонимные» насекомые – навязывающаяся герою низкая материя, по отношению к которой он *иной*. Если у Погорельского культурно-знаковое через стиль облагораживает житейское, почти растворяясь в нем, то у Гоголя включается в парадигму символическо-аллегорического соответствия человечества и насекомых: «Ибо не признает современный суд, что равно чудны стекла, озирающие солнца и передающие движенья незамеченных насекомых» [16. Т. 6. С. 134].

становится важнейшим качеством такой литературы «переходного» периода, роль его многообразна и крайне сложна по сравнению с предшествующей традицией. Если удовлетвориться крайне общим объяснением, то он проистекает из несоответствия реальности и любого слова о ней, и в то же время юмор их примиряет¹, становится условием их схождения.

«Марфа Петровна с своей стороны, движимая злостью и подстрекаемая опасением, что соединенные силы Анны Андреевны и Блистовского успеют исторгнуть из когтей ее бедную сироту, удвоила напряжение ума своего к достижению предполагаемой ею цели и, для большего успеха, решила призвать на совет достойного своего племянника» [1. С. 269]. Рассудочность определяет развертывание фразы в ее каузальной последовательности и слегка травестируемой контекстом «высокопарно-осколочной» стилистике («удвоила напряжение ума своего») и ритме, рождающих впечатление некоторой бесстрастности и нейтральности как основе, которая должна оттенить отдельные неброские выражения, которые несут субъектно-стилевую маркировку точки зрения разных персонажей, включенную в воспроизведение и одновременно объяснение этой рефлексии. В этой рефлексии Марфы Петровны выражения «исторгнуть из когтей ее бедную сироту» – точка зрения ее противников (прежде всего тетушки). Здесь же завуалированно присутствуют противоположные предыдущему интенции военных действий («соединенные силы»), а также «достойный» – маркирует иронию автора. Собственно, такая каузальность описания рефлексии героев, их психологических состояний, причин, целей, средств и пр. вполне по-бидермайерски уравнивает субъективное и объективное, рассудок и эмоцию, сочетает традицию XVIII в. с новыми психологическими установками литературы XIX в.

«Монастырка» представляет собой наиболее четкий образец бидермайера в русской литературе. Это кажется очевидным, если даже придерживаться его общего тематически-стилевого комплекса, который составляют «консерватизм, баланс, уют, мечтательность и добродушие, семейственность и патриотизм, любовь к старине и тихая религиозность, интерес к деталям и теплый юмор» [17. С. 23], умеренность, укрощение страстей, простоватость. В творчестве Погорельского можно заметить эту общую тенденцию «опрошения»: «Нарастает интерес к жизни «обыкновенных» людей с одновременным угасанием интереса к загадочным явлениям» [18. С. 20]. К тому же для многих произведений писателя характерна ориентация на XVIII в.² Погорельский стремится примирить нормативность и рассудочность Просвещения с эксцентричностью жизни самой по себе с ее стихийностью, безвидностью,

¹ Ф.В. Булгарин расценивает «Монастырку» как роман «более юмористический, нежели сатирический», принадлежащий к числу тех «милых» произведений, в которых «не должно искать ни великих истин, ни сильных характеров, ни резких сцен, ни поэтических порывов», где представлены «обыкновенные случаи жизни, характеры, кажется, знакомые, рассуждения, слышимые ежедневно, но всё это так мило сложено, так искусно распределено, так живо нарисовано, что читатель невольно увлекается...» [1. С. 643].

² В.Э. Вацуро указывал, что «в «Монастырке» – последнем своем произведении – Погорельский словно делает шаг назад, переводя конфликт из внутреннего плана во внешний и строя характеры и самое повествование по типу традиционного просветительского семейного романа XVIII в.» [19. С. 422]. Е.П. Званцева так характеризовала «Монастырку» и «Магнетизера»: «Романы, созданные по канонам восемнадцатого века» [20. С. 65].

тривиальностью. В бидермайере мы имеем дело с возвратом к простоте (в данном случае трудно сказать, простота эта XVIII в., как простота литературная, или же простота вне всякой литературности как первоначало реализма). Литература, начатая с «простого слова», с примитивизации, не становится повторением принципов литературы XVIII в. (даже при явном сходстве). Слово пытается выступить за границы преднамеренной литературности, за границы культуры, и в то же время оно свободно перед непосредственной реальностью. Это порой выливается в бидермайерское многословие, болтовню как неэстетический излишек слова по отношению к предмету. Часто произведение включает в себя разновидности наивного толкования мира. Персонажи заняты тем, что толкуют и перетолковывают событие на свой лад, создавая «малую историю». Такое индивидуально-дилетантское перевоссоздание мира опредмечивается, накапливается в русле авторской стратегии, размывая каноны субординации субъектно-творческого и объективного, бывшего и возможного, случившегося и желательного, релятивного и объективного. Слово гуманизируется в бытовой изначальной своей функции, когда и действительность, и культура отчуждены от человека. Он – продукт, элемент чего-то общего и внешнего. Человек самоопределяется не в культуре, не в большом мире, а в своем слове как своей призмой мира, которым он может владеть таким способом.

«Гости неприхотливы, едят с благодарностью предлагаемое и, в угождение хозяину, стараются наперерыв рассказывать новости о том, что слышали на ярмонке, что прочитали в "Московских ведомостях" и что происходит у каждого в соседстве» [1. С. 178–179]. Еда, устное слово, народно-площадная ярмонка и «Московские ведомости» (слово официально-печатное) представляют ряд, в котором референты «фамильярно-площадного» унифицированы с официально-общественным: перед нами не собрание индивидов, не народный мир и не общество, а именно «житейский круг», пропускающий через себя слово, которым живет, и одновременно сводящий разное к своей средней мере.

Граница между словом и реальностью приводит к разнообразным вариантам опредмечивания слова в сюжете¹, а также дает о себе знать в затрудненной коммуникации персонажей.

¹ Приведем лишь несколько примеров из всего обилия таких форм: «...несколько записок о забранном в лавке чае, сахаре и цикорном кофе; несколько счетов за обеды и ужины проезжающих; рецепт воды для умыванья -- и два любовные письма, из которых, судя по слогу, одно было от дьячка, а другое от приходского учителя. Я хотел было положить мешок на место, как увидел еще пакет с письмами, которых почерк показался мне, при первом уже взгляде, отличным от прочих» [1. С. 165]; «...начал я искать какой-нибудь книги для чтения, но поиски мои были напрасны. Между тем нечаянно попался мне в руки дамский рабочий мешок, или ридикюль, в котором, как мне показалось, были какие-то бумаги» [1. С. 165]; «...завещание сие хранилось у Клима Сидоровича как драгоценность вместе с планом славного лазарета, и он в течение нескольких месяцев никогда не выезжал со двора, не взяв его с собою» [1. С. 182]; «...две девушки в соломенных шляпках, собою красивые и одетые совершенно по предпоследнему номеру московского "Дамского журнала". Владимиру накануне случайно попался на глаза этот номер, когда, проезжая чрез небольшой городок, он зашел к почтовому экспедитору, который, по обыкновению многих из сих господ, сам прочитывал журналы и газеты прежде, нежели отсылал их к нетерпеливо ожидающим подписчикам» [1. С. 208]. Как кажется, удельный вес таких опредмеченных форм «слова» в романе Погорельского гораздо выше, чем в романтизме, или, например, в отдельном произведении Гоголя: если там через это выражен или принцип построения произведения, или способ самоопределения персонажа с миром, то здесь это широко по-бидермайерски тиражируется, и тем самым житейски унифицируется.

В сюжете «Монастырки» персонажи часто передают друг другу письма. Показательной моделью в предисловии является принесенный зрителем в качестве записной тетради «запачканный лист бумаги, вероятно служивший ему, между прочим, для упражнения в чистописании, и на котором, кроме выписок из подорожных, нацарапано было так много постороннего, что надлежало иметь особенное искусство для извлечения из каллиграфического сего лабиринта того, что мне нужно было узнать» [1. С. 162]. В том, что мы определили как модель, совмещаются противоположности: *норма* (роль записной тетради) и *реальное бытование* (как деструкция «нацарапанности постороннего», включающая в том числе и свою ориентацию на порядок). Такая «модель» будет варьироваться в тексте романа. После в сюжете герою преподносится в качестве доказательства культурной деятельности удивительная книга «Jardin de Paradis pour leçon des enfants etc. Райский вертоград для детского чтения и проч.» [1. С. 213], напечатанная «на одной стороне порусски, а на другой по-французски» [1. С. 209], как казус народного персонажа-самоучки; книга, в которой сведущий читатель видит «напечатанную совершенную бессмыслицу» [1. С. 213] и в то же время как реальный историко-культурный факт, подтверждаемый в примечании автора: «Книга эта вышла в печать в Москве, 1818 года, в университетской типографии. Хотя имя автора не показано на заглавном листе, но мы имеем причины думать, что Софронич не напрасно приписывал себе честь сего сочинения. Всякий, кому угодно будет сравнить французский язык, употребленный в этой книге, с языком, которому научились дочери Дюндика, охотно с нами согласится» [1. С. 213]. То есть книга – инвариант *текста*, переступающего границы сюжета – в историю. Не будем забывать, что в сюжете подделывается завещание, затем речь идет о его толковании. В романтизме также присутствует тема деформации текста, «порчи текста» (см., например: [21. С. 146–159]) как прежде всего порчи его материальной оболочки, но при этом сохраняется интенция метафизики *текста* при нерушимой иерархии «верха» и «низа», отображающей иронично-игровые «искажения». Такая иерархия уступает место в бидермайере собранию (коллекционированию) суверенных словесных форм, фабрикуемых вещественно-бытовой реальностью вне соотношения с «высоким» метафизическим образцом.

С этим же аспектом реальности как собрания суверенных форм в результате распада *слова* и мира связана проблема коммуникации (отображенная во многих произведениях 30-х гг. XIX в.), что выражает ценностную неоднородность и неиерархичность бытия. В общекультурном масштабе актуализирована она не темой межличностного общения, преодолевающего какие-либо социальные, психокультурные и прочие препоны и предубеждения, а возможностью слова как такового в новых условиях. Малороссийское наречие звучит в предисловии романа как «полуиностранный» речь – она именно полупонятна (т.е. своя/чужая), что позволяет в ней, помимо прямого перевода, прочитывать и вариативные коннотации (например, на угрозы и жалобы повествователя следует ответ зрителя: «звените», т.е. «извините»,

но одновременно «звоните»¹, т.е. продолжайте говорить без толку). Или вариантность «самостийного» слова «барда», обыгрываемая в сюжете через оппозицию высокого/низкого, культурного/бытового². Но принципиально то, что лишь в предисловии «полуиностранная» речь подается как знак «внешне-чужого», в этом же предисловии она легко превращается в русский язык («в другой раз я буду писать к тебе про тетеньку, как будто она говорит по-русски» [1. С. 169]) и этой бидермайрской конвенции снятия непреодолимости чужого/своего будет следовать и повествователь в романе. Иной поворот такой процедуры представляет собой французский язык, которому обучает дочерей Дюндика Софроныч, в результате чего понять их невозможно (маркировка абсолютно *чужого*). В связи с этим мы опускаем просветительскую тему необразованности или лжеобразованности, эксплицированную в сюжете. Но такая «французская» речь в сюжете вдруг оборачивается своеобразным «паролем» неожиданного личностного узнавания, преодолевающего всю реальную невозможность такой встречи, и совершается маленькое чудо – Владимир сразу же узнает незнакомого ему Софроныча по этому языку, который он слышал из уст его учениц (но здесь это уже маркировка *своего*).

Мотив неправильного понимания, толкования проходит через сюжет. Блистовский, случайно подслушавший разговор цыганской семьи, думает, что глава семьи Василий убил человека (этическая абсолютизация *чужого*), но разъяснение Василия (он зарезал козла, которого они звали Васькой, на продажу) и дальнейшая его помощь и доброта, казалось бы, переводят «услышанное» в противоположное (*свое*), но мотив «убийства» или его коннотации неоднократно повторяется в связи с Василием (убийство собаки Дюндиков Султана; вдобавок к этому «проделки» Василия на хуторе Шендры соседствуют с мрачной историей этих мест, где когда-то Гаркуша зарезал женщину; «расправа» в лесу с Прыжковым) – в результате чего в образе Василия образуется равновесие *своего/чужого* (ведь не случайно Блистовский каждый раз при встрече не узнает его).

Таким образом, затрудненность коммуникации проистекает из акцентирования отдельности субъекта бидермайера (человека, семьи, городка, национально-культурного сообщества), но сам этот субъект не отрывается от общего ряда субъектов, представляющего единство общежития. Это единство устанавливается через соединение разных толков и мнений, вливающих в

¹ Редукция слова до звука отражается в сюжете говорения на французском дочерей Дюндика, услышавших которых тот восклицает: «Вот, только что вошли в комнату, а уж и задрезбжали!» [1. С. 204].

² «Они много говорили о барде... я ничего не понимала, только слышала, что тетенька говорила: "Береги барду, береги барду!" – а жид отвечал: "Как же, васе благородие, не берец; барда прекрасная, барда отличная!" Я в Петербурге читала Жуковского сочинения и помнила, что он говорит о бардах... барда, в distractionи мне как-то представилось, что которую так хвалят, должна быть жена какого-нибудь барда, или поэта... или поэта... и только что ушел винокур, я подбежала к тетеньке и просила познакомить меня с бардою. "А шо тоби с нею робыть! – отвечала тетенька. – Я чула, шо миноются бардой, щоб шкура була билие..." Ах, Маша! как же мне стыдно было, когда я узнала, что такое барда! Здесь барда не то, что у вас в Петербурге: здесь так называют гушу, которая остается на дне, когда делают вино! Но ты, может быть, не поняла тетенькиных слов? Она сказала мне, если перевести их на русское: "А что тебе с нею делать? Я слышала, что моются бардою, для того чтоб кожа сделалась белее..." Миноются по-малороссийски значит моются, а шкурой называют мою кожу, Маша!» [1. С. 169].

молву¹. Индивидуальное авторское слово прорастает в слово коллективное: «Она рассказала мне все приключения жизни своей и позволила их издать в свет. Некоторые другие особы, также игравшие роли в сих приключениях, пополнили то, чего недоставало в ее рассказах, и таким образом составила книга, которая ныне представляется публике» [1. С. 174]. Действие рассказа относимо к прошлому, в чем участвует слово молвы. Это уже не мир эпического предания, слово отрывается от действительности как свободное мнение² (во многих произведениях этого периода тема вранья, слухов выходит за границы этической характеристики и контаминирует со словотворчеством). У Погорельского сюжет незримо окружен коллективным (народным) бытием. Людской круг, круг безгласного большинства оплотняет толки, мнения как коллективное слово, в своей разнородности теряющее эпическую монументальность и критерий истинности оценки, слово, складывающееся как мозаика разнородных отдельных почти случайных догадок, пересказов, но тем не менее составляющее полуанонимный хор вступающих друг в друга отдельных полых фигур-голосов. В повествовании много больших и малых ретроспектив: неоднократные ретроспекции повествования включают пересказы уже известного читателю сюжетного действия от лица персонажей (Софроньча [1. С. 310–311]; приказчика Дюндиков [1. С. 312–313]; Василия [1. С. 316–317] и др.). Смысл этого в бидермайере – окружить словом и приручить Историю в ее непредсказуемости.

«Тут нельзя не познакомиться коротко! С утра до ночи сидишь вместе, обо всем переговоришь, что есть на душе» [1. С. 170]. Именно спорадические словесные связи разнообразных персонажей преодолевают любые разграничения – пространственные, социальные, этические и даже разграничения прошлого и настоящего. В письме к подруге в Петербург Анюта, сообщает о Блистовском: «Он говорит, что видал тебя часто на Невском проспекте и один раз на бале, не помню у кого-то. Он очень знаком и дружен с твоим братом» [1. С. 172] – через это *уже* происходит дружеское сближение с Блистовским, через такое «косвенное» слово, связывающее Блистовского с единственно внутренне близкой для героини подругой Машей, приязнь к Маше пе-

¹ В.Н. Турбин пишет «о молве как о почве поэзии и художественного слова вообще»: «...культура была всегда, и в начале прошлого века она – совсем не то, что в конце нынешнего: она рукодельна, кустарна. А если она выражается в слове, то в слове из-уст-ном, исшедшем из уст, не фиксированном и свободном. Она оперирует с тем, что имеют *все*: лицо, сердце; дом; рождение, любовь, смерть – удел всех и каждого. Грамотность как бы то ни было распространялась. Становилось ясно: книга, а особенно полу-книга, пред-книга, пра-книга типа лубочной картинки – уже общедоступны» [22. С. 67–68].

² Приведем лишь некоторые примеры из текста: «Она уверяла, что у нее в целом доме нет ни одного клопа, да и быть не может, потому что она имеет легкое и верное от них средство, а именно: всякий год, когда цветет конопля, расставлять по углам комнат по три свежих стебля. Не находя никакой надобности доказывать ей, что средство ее либо вовсе недействительно, либо не каждый год ею употребляется, я оставил ее в приятном заблуждении» [1. С. 166]; «...путешественники наши услышали, что господа уехали в Полтаву. По какой причине и надолго ли? – того никто не знал. Один из людей, бывший словоохотнее прочих, прибавил только, что неожиданная поездка эта, без сомнения, произошла оттого, что в пустых покоях дома начал показываться домовый. Он рассказал известное уже нам ночное приключение, но с такими прикрасами и объяснениями, что Владимир ничего не понял из слов его» [1. С. 307]; «Об этой отпускной ходят разные толки» (324); к этим примерам можно добавить противоположные мнения двух чиновников о местоположении несуществующего лазарета Дюндика (см. [1. С. 178] и пр., и пр.

реносится на приязнь к Блистовскому¹. И сама история «монастырки», ее отправки в Смольный монастырь Дюндиком начинается, «когда один из его знакомых спросил однажды случайно, куда она теперь пристроена» [1. С. 182], т.е. инициатор важного сюжетного поворота через слово-вопрос – лицо случайное и неизвестное.

Безымянность случайно мелькнувших персонажей несколько не отделяет их от персонажей, обозначенных инициалами («и ты, мой милый друг! и Р**, и С**, и Ф**, и все вы, добрые, незабвенные мои подружки!» [1. С. 167]), а тех – от персонажей с полными именами: это не становится принципом их градации, поскольку имя – это прежде всего взгляд на героя со стороны мирка, который ему имманентно родственен благодаря единому *общежитию*. Герой может иметь варианты своих личных имен. Сюжетно-эмпирические объяснения этого могут быть различны, но нас интересует лежащий в основе этого общий принцип. Такая поливалентность может восприниматься как своеобразное эхо смены ролей для героя барокко. Но проблема идентичности не стоит так остро перед героем бидермайера, как перед героем барокко, потерявшимся в мире.

Заглавие романа строится по антропоцентрической модели, свидетельствующей о «владении» или «держании» культуры человеком. Но акцентирован момент полуанонимности (ср. «Капитанская дочка» Пушкина, «Камчадалка» И.Т. Калашникова; у Гоголя в «Мертвых душах» – «губернаторская дочка»). Утверждается новый тип женской идеальности – семейственной, социальной и в то же время совершенно «чистой», т.е. «полой», открытой для положительного воздействия мира (мифологема Галатеи).

«Она подала мне руку, поцеловала меня в губы и сказала: "Здорово, Галечка! Як же ти підросла!" Маша! не показывай никому моего письма: эта дама была – моя тетенька! (Здесь никто меня не называет Анютою... тетенька и сестрицы зовут Галечкой, люди почти все панночкой, а иные Ганною Трохымовною, по батюшке. Они говорят, что Анята или Галечка всё равно; но мне это не нравится... пожалуйста, милая Машенька, никогда не зови меня Галечкою.) [1. С. 168]. Перебирание имен предполагает здесь встречу публичного и интимного представительства человека и интегрирования их в среднюю меру бидермайера. Вариация имен предполагает (в отличие от барокко) принцип тавтологии, свидетельствующей о субъектной неотделимости от массы, о родстве²: в романе две Анны (героиня и ее тетушка); два цыгана – отец и сын – оба Василия (рядом с ними и козел Василий); два Антона (повествователь и его родившийся сын) и т.д.

¹ Можно добавить к этому параллель в чисто бидермайерском духе: когда Анята пишет подруге, что «всякий раз, когда наш жид приезжает из города (здесь у всякого помещика есть свой жид), бегу к нему навстречу... Мне кажется, что я в состоянии буду его поцеловать, когда он привезет мне от тебя письмо!» [1. С. 171]; в этом можно заметить параллель отношению Аняты к страшному Василию, после передачи им письма (бидермайерский сюжет почти сплошь соткан из подобного дублирования сюжетов, мотивов, функций и пр.).

² Имманентное родство (прежде всего по этическому критерию) ведет к комическому обыгрыванию формально-родственнической градации: «– Я очень далек от шуток, тетушка! Позвольте ли вы мне впредь всегда так вас называть? – А почему же нет, мой батюшка? – пожалуй, если это вам делает удовольствие!» [1. С. 192].

Свободное соотношение словесной сферы и мира, игровая дистанция между ними дают через их взаимопреломление человека в ослабляемой от их диктата позиции. Это важно отметить, поскольку сущность сюжета «Монастырки» – вхождение культурного сознания в обыденный, «прозаический» мир (Анюта, Блистовский, повествователь).

Начинается роман с того, что безымянный повествователь едет за 70 верст на крестины к знакомому помещику. В предисловии одинокий повествователь входит в художественный мир как бы «со стороны». Он с трудом преодолевает расстояние, писарь на станции не дает ему лошадей, выводя из терпения маловразумительными ответами. Повествователя приютили на ночь хозяйка с дочерью, у которых он случайно и обнаружил пакет с письмами незнакомки. Расширяется тема родственных связей встречаемых людей (крестины, мать-дочь, помещик, его жена). И автор писем, Анюта, тоже оказывается в таких связях с этими людьми: «Это моя родственница, – сказал он с довольным видом, – прекрасная и прелюбезная женщина» [1. С. 173]; и даже «Лизавета Филипповна, о которой упоминается в третьем письме, именно моя жена» [1. С. 174]. В романе все в конце концов оказываются близкими или дальними родственниками (см. Дюндик – «дальний родственник Трофима Алексеевича, познакомившийся с ним уже после его женитьбы» [1. С. 177]; «Хозяева, у которых жил Клим Сидорович, были ему сродни» [1. С. 203] и т.д.). Сюжетно начинаясь от одинокого повествователя, совершив сюжетный круг через историю Анюты, прошедшей путь от наивной монастырки (учащейся Смольного монастыря в Петербурге) к известной хозяйке здешних мест, роман возвращается к нему же, породнившемуся с героями (дочь тетушки Анюты, «Гапочка вышла за меня замуж» [1. С. 323]), вошедшему в их фабульно-литературный круг (такое родство повествователя – это и развитие событий «за кадром», но это предстает и результатом художественной рецепции чисто бидермайерского сближения реальности эмпирической и художественной), т.е. повествование об этих людях – как форма породнения с ними повествователя, помимо эмпирического значения его женитьбы. Предисловие строится как два соседствующих повествования от первого лица: повествователя и героини, здесь нет ни сказа, ни лиризма в традиционном их понимании, но слово так или иначе несет личностную интенцию, когда бытовое получает через Я подтекст мироориентации. В предисловии разные в своих личностных интенциях повествования повествователя и героини не просто сменяют друг друга, но при устанавливаемых связях нарраторов (по отчуждающей суверенности их личности по отношению к окружающему и домашней близости с ним) накладываются друг на друга, начинают просвечивать сквозь друг друга (хотя, разумеется тут нет органичности внутреннего сближения). В композиции романа в целом история героини оказывается вписана в раму жизни рассказчика, который в своем возрасте («добиваю уже пятый десяток лет» [1. С. 163]) – нечто среднее между миром «отцов» и миром «детей», разделяемых в сюжете.

В письмах героини также отражается общий принцип бидермайера – выстраивание равновесия параметров, определяемых противоположными (запредельными друг к другу) инстанциями: непосредственной реальности и культурно-знакового (риторического) ее представления. В письмах Анюты

сталкиваются два параметра, которые при эмпирическом читательском восприятии несколько, казалось бы, не противоречат друг другу. Но для понимания такого их равновесия следует сущностно их разделить. С параметром реальности связано *детское*¹ начало в героине, непосредственно полно и ярко на все реагирующей (для такого сознания что-либо отдельное окрашивает собой мир в плане *благо-устройства* жизни Я, в том числе и самой Анюты). Второй параметр в том, что сознание Анюты руководствуется культурно-знаковыми клише: от реальности ожидается уподобление ее культурному знаку, поэтому приезд героини в родные места относится к традиции сюжета «возвращения *щеголя* в родной дом» (непреодолимость разницы и конфликта встретившихся сторон свойственна XVIII в., а не подхватывающему этот сюжет XIX в.). В результате несовпадения с ожиданиями реальность оказывается «страшной». Но не только. «Страх»² – результат различия и схождения двух выделенных нами параметров: детской имманентности мира человеку (все окружающее составляет его благо-устройство жизни) и культурно-кодирующей дистанции, ставящей Я вне и перед миром. Снимается этот страх в слове³. Именно слово, письмо становится первоочередной формой породнения.

В письмах героини, составляющих значительную часть предисловия, через встречу с непосредственной картиной хутора тетушки заостряется бытовая вещественная сторона провинциальной жизни. В бидермайере национальный элемент приобретал черты «декорации», «украшения». Поэтому «малороссийская» тетушка начинает легко говорить по-русски, при возврате к изображению жизни Анюты у тетушки (гл. 6) низкая вещественность, вызывавшая ее отторжение, теперь уже переключается в идиллическое.

Бидермайер часто использует мотивы интерьера как репрезентацию внутреннего уклада человека через внешнюю несколько отстраненную от него картину быта. Превалирует соразмерность, нет впечатления стихийности и случайности. Интерьер (с фр. *внутренний*) репрезентирует нераздельно и внутреннее пространство дома, и внутренний мир обретающегося здесь человека. Метафорическое соответствие уступает дорогу какой-то единой телес-

¹ Детское и входит в комплекс бидермайерского простака и занимает свою позицию. Например, «большая часть барынь и барышень, имеющих привычку приезжать на ярмонку, вздыхают по роменским собораниям, как дети вздыхают по игрушкам» [1. С. 207]. Не случайно все перипетии романа и все страхи героини заканчиваются в эпилоге эмблемой ребенка, теребящего за бороду Василия – персонажа, пугавшего почти всех главных героев: «Дети наши его не боятся, особенно мой Антоша: когда цыган берет его на руки, он смело теребит черную его бороду» [1. С. 324]. В романе в рецепции детского можно уловить бидермайерскую остаточность различного: и риторическую ипостась «ребенка» как низшую ступень сознания, и сентиментальную ипостась «чистоты и искренности восприятия», и романтические флюиды связи ребенка с *иным* (см. моменты провиденциальной интуиции у юных героинь).

² Интересно было бы сравнить «страх» пушкинской Татьяны и Анюты Погорельского, поскольку фактическая синхронность создания «Евгения Онегина» и «Монастырки» предполагает беллетристическую редукцию или переворачивание мотивов «высокого» романа в бидермайерском (сон героини, тема отъезда из провинции в столицу, отчуждение в кругу родных, matrimониальные ожидания и пр.).

³ Ср.: «Они поверяли друг другу всё, что у них было на сердце, – а в первое время вступления их в свет было о чем поговорить между собою! Всё казалось им так странно, так дико, – всё им представлялось в ином виде, нежели как они воображали прежде!» [1. С. 187]; «По вечерам они сообщали друг другу мысли свои и замечания о виденном ими в продолжение дня; разговоры эти часто не прекращались и тогда, когда они уже лежали в постеле» [1. С. 189].

но-вещественной ауре, очищенной и просвеченной ажурной геометрией единства малого и большого, важного и случайного. Перед нами размельченный вещественный мир, в который вложено существование человека.

Именно внимание бидермайера к бытовой вещественной стороне провоцировало видеть в нем реализм¹ (бытовой реализм). В бидермайейре часто используется принцип кадастра как произвольное собрание вещей: «...я начал опоражживать мешок и, вынув из него носовой платок, ножницы, игольник, моток ниток, восковой огарок и завернутый в тряпке мозольный пластырь, наконец добрался до бумаг» [1. С. 165]. В этом ряду вещи и связаны между собой и обособленны; они как бы потерялись, оторвались от своей настоящей целостности и тем самым несут отпечаток «остаточности», и это компенсируется внешним по отношению к ним, почти формальным порядком их собрания, коллекции: они сумма сущностно разрозненного. Но эта разрозненность (раритетность) не так бросается в глаза, как в барокко, а имеет минорный характер вещественной тавтологии, когда вещь внутренне довлеет и только. То, что определяло ценность вещи со стороны или ее метафизической, или бытийно-органической целостности как источника Единого, снято и компенсируется только со стороны человека, его отношения к вещам, масштабом его жизни (поэтому порой реставрируются «сентименталистские» проекции души на вещи, но в контексте «обмеления» бытийного русла это оборачивается скорее проходящим «жестом», а не опорным мироощущением). Это не ведет к восстановлению онтологической полноты, которая бы закрепляла вещь, задавала бы ей глубину. Поэтому кадастр, собрание – это внешнее упорядочивание (ситуативное, тематическое, прагматическое и пр.) как компромисс между ценностным порядком и хаосом. Вещественный ряд в бидермайейре *свой/чужой*; человек среди вещей – как их антропонимический центр (вещи тогда – его метонимии), и одновременно он часть среди них, вещи по отношению к нему как другие самостоятельные Я («вещи в себе»)². Вещи рядом с человеком, и поэтому на них падает ответ межчеловеческих отношений, но не более. Они могут украшать человеческую жизнь, создавать уют, праздничность, гармонию, но не нарушая своих бытовых границ и даже навязывая их: «С заботливостью внимательной хозяйки она поставила перед гостью дымящийся самовар из светлой красной меди, чайник, сахарницу и чашку, хотя разрозненные, но тем не менее из гжельского фарфору, и ко всему этому присовокупила даже и серебряное ситечко, и серебряную же ложечку!» [1. С. 319]. Вещи обрамляют мир чувств, не гротескно декорируют его, но сохраняют оттенок своей вещественной самостийности: «На лице обоих любовников ясно изображались чувствования, которыми преисполнены были их сердца. Анюта в этот день разливала чай не с таким искусством, как обыкновенно, и добрая тетюшка неоднократно журила ее за рассеянность. Владимир между тем не спускал ее с глаз и в восторге своем не замечал, что она забыла положить сахару в его чашку» [1. С. 194].

¹ В бидермайейре «вся истина действительности полагается в вещи и только вещи как четко оформленном и прочно сложившемся контуре смысла» [8. С. 686].

² Как отмечала Е.Р. Иванова, «реалии быта становятся равноправными действующими персонажами произведений, поскольку именно быт осмысливается как самая близкая, интимная сфера жизни человека» [4. С. 16].

Близкое соседство вещей и людей расширяет спектр игрового переключения их компетенций влияния друг на друга (от метонимичности и метафоричности вещей, сентиментального отражения вещами душевных интенций до замыкания вещественного мира в себе, гротескно отчуждающего человеческий статус). «После обеда кузины повели меня по хозяйству, показывали винокурню, мельницу, амбары, подвалы и сарай, где откармливают свиней, Маша! – какие же они толстые! Кузины очень хорошо знают хозяйство; говорят, и я должна приучаться к этому...» [1. С. 169] – восклицание «какие же они толстые!» задевает и «кузин». Или вещь и человек невольно уравниваются как объекты манипуляции: «В одной руке держал он фонарь, другою схватил ее» [1. С. 302]; ниже: «От одного удара по руке его фонарь отлетел в сторону и потух; а от другого, еще сильнее, он принужден был пустить Анюту» [1. С. 303]. Представляемый Анюту Прыжков, вынашивающий в отношении ее матримониальные планы, видимо не случайно – «святой Анны третьей степени кавалер» [1. С. 285]. Конфигурация вещей и человека может быть исключительно тонкой, на грани субъективной аллюзии: «вседневная домашняя утварь уступает место другой, блистательнейшей» [1. С. 319]: цыганская утварь, оставаясь собой, эпитетом сигнализирует (для Анюты) Блистовского (который здесь когда-то побывал и который ее теперь ищет).

Вещный мир оценивается через соразмерность человеку, в него погружающемуся: «А дома-то уж чересчур высоки, лезешь, лезешь на лестницу, словно на колокольню, так что ноги подкашиваются; а из окошка посмотришь – так голова закружится! То ли дело у нас, в Барвенове!» [1. С. 188].

Вещественное несет отпечаток некоторой ущербности, которую можно оценивать двояко: как снятую форму «низкого» в его противопоставлении формам прекрасного и духовного; но все же при принципиальной однородности мира в бидермайере такая «ценностно-метафизическая» оппозиция, свойственная риторической культуре, снимается, а степень «ущербности» предполагает степень отчужденности вещественного мира от человека. «Верх моей коляски – признаться, немного подержанной – поднять было невозможно» [1. С. 164]; «она играет и на гусях, да теперь они отданы в починку столу» [1. С. 164]; «мост, который был еще уже и притом без перил» [1. С. 168]; «Учителю очень было стыдно, – он извинялся тем, что на нем новые сапоги, которые забыл он подмазать мелом» [1. С. 172]. Но парадоксально это приближает к нам вещь, освобождая ее от преднамеренных метафорических и даже прагматических функций. Ущербность тогда выражает отпечаток чистого *присутствия*, его «претерпевания» вещью, что приближает ее к человеку и как-то «утепляет» их совместность. Это вписывается в общий характер «опрошения» как мира, так и человека от налагаемой на них ценностной вертикали.

«Тетушка сидела в беседке, сколоченной из тонких латв, около которых обвивались хмель и красные бобы» [1. С. 191]. «Приказчика, доносившего об успехах жатвы» сменяет перед тетушкой Блистовский, просящий о руке Анюты; ирония контраста (хозяйственные заботы и утонченные переживания) соседствует с уравнивающей эти начала природно-поэтической символикой урожая и брака (но такая символика была бы явным преувеличением, ее можно увидеть, но тем самым мы привнесли бы то, что здесь спря-

тано, стерлось, отсутствует и только слабо опосредовано бытовым). Влюбленность Блистовского не отрицает (и даже не прерывает) хозяйственных забот тетушки, эти противоположные стремления не способны входить в конфронтацию, они взаимопримиримы. Топос «беседки» упоминается в сюжете два раза: сначала это место как знак прозаичности (заботы тетушки), а в сне Анюты (гл. 16) – знак культурно-театрализованного (почти сцена из рококо): «...увидела себя в Барвенове, в известной беседке, обросшей хмелем и красными бобами. Подле нее сидела тетушка и ласково на нее смотрела; Владимир с другого боку прижимал ее руку к сердцу» [1. С. 276]. В обоих случаях беседка – это внешняя форма по отношению к чувствам Я; эти два противоположных варианта «беседки» ценностно относимы друг к другу по принципу «маятника», что сущностно делает «беседку» не реалистическим и не риторическим образом, а «полым» вещественным знаком эмпирии, «дублетным» образом. Или другой пример: «Заложили крытую телегу, которую тонкая внимательность атамана внутри украсила лесными цветами, и Анюта расположилась в ней на свежем папоротнике» [1. С. 320]. За этим вполне отчетливо можно увидеть символическую связь украшенной «земледельческой повозки» с женским плодотворящим началом и женихом (см.: [23. С. 211] и др.) Но это не явный мифопоэтический контекст (на который, например, настраивает гоголевская художественная мифопоэтика), а спорадически-театральный (в бидермайерском ограничении: репрезентация себя для себя же). Ибо тут же ниже будет сказано: «между тем как знакомый нам тощий вол медленным шагом влечет за собою телегу по песчаной лесной дороге» [1. С. 320].

Вещь теряет внешне-ценностное место, оно ситуативно, метонимично к человеку и времени. Именно в своей обыкновенности, осколочности вещь способна становиться внутренним резервуаром времени (вещь как капсула времени, события, стиля), она на границе культуры и действительности. Она как бы покоится в своем уже готовом событийном потенциале.

«Отчуждающая» природа вещественности при ее возможной от соседства с человеком метонимичности влияет на роль вещей в обрисовке персонажа.

Продавец, казалось, вовсе не заботился приискивать покупателей на свой товар. Это был человек лет пятидесяти, у которого черные усы начинали уже сесть. Несмотря на несносный жар, тогда бывший, подбритая голова его покрыта была круглою черною шапкою из бараньего меху и представляла странную несообразность с остальным одеянием его, состоявшим из широких холстинных шаровар и такой же рубахи, носившей на себе явные следы долговременного употребления. Кожух его, или нагольный тулуп, разостлан был на земле, и он сидел на нем с поджатыми босыми ногами, не обращая ни малейшего внимания на проходящих. Подле него, прямо против солнца, стояли сапоги, или чоботы, только что вымазанные дегтем; от времени до времени он бросал на них умильные взгляды, как будто любуясь игрою солнечных лучей, на них отражавшихся. На лице его изображалось какое-то страдательное довольствие судьбою своею, но самый строгий наблюдатель едва ли мог бы различить, происходит ли это довольствие от увеселительного зрелища лоснящихся сапогов или от приятного вкуса огромной желтой дыни,

которую он грыз, не замечая, что сок из нее лился ручьями по бритой бороде его и упал крупным дождем на высокую мышковатую грудь [1. С. 198].

Портрет в поверхности согласованности своих микрообразов, их исчерпанности, визуализированности и равнозначности тем не менее весь состоит из внутренних неожиданных ракурсов, возникающих из слегка смещенной диспропорции отдельного и общего, вещно-эмпирического и знаково-метафорического, статично-мертвого и оживающего. Не нарушая общего равновесия частей, составляющих ансамбль портрета, отдельное тяготеет к тому, чтобы выступить за границы общего. Отставленные (т.е. «отошедшие» от общего) сапоги «оживляют» лицо, «отзеркаливая» чувства, при этом равно уподобляются блеск сапог и лоснящаяся от дыни физиономия. Деталь превращается в самостоятельную вещь, которая показывает *свое* (шапка – странную несообразность, рубаха – долговременность). Одежда, призванная создать раму человеку, перекрывает его, выказывая собой колоритность мира. «Кожух или нагольный тулуп» «сапоги или чоботы» – этнографическая конкретизация в результате дает два словесных контура, накладываемых друг на друга; удвоенная четкость оборачивается зыбкостью и смещением к какому-то единому излишку: бытия, существования, соучастия с другими вещами и человеком. При этом вещи оказываются двояко живыми: как метонимии, т.е. зеркала, поставленные к человеческой жизни, и как распавшиеся вещи-обломки, отзывающиеся друг на друга, неуклюже сдвигающиеся в этой общей картине как возможные внутренние «пазлы» забытой гармонии порядка духовного и материального, реальности и прекрасного. В этой тектонике «вымазанность дегтем» и «игра солнечных лучей», предполагая эмпирическую закономерность этого соседства, вдруг высвечивается прежней риторической оксюморонностью «дегтя» и «лучей», поддерживаемой общим планом человеко-вещного существования – терпеливой, свернувшейся в себе простотой и оголенностью и вдруг заигравшей покоем и солнцем, райской точкой «страдательного довольствия судьбою своею», перевернувшейся в его отблеске с Быта – на Бытие, точнее, блаженно застывшей между ними.

Создается эффект удвоенной репрезентативности: изображается человек, непосредственно и одновременно изображается то, что отпечаталось в вещественном материале лица и телесной фигуры. Ничего потаенного. Смыслы вещественно репрезентируются, и человек вместе с ними. Ситуация, когда под «приятной» внешностью скрываются низкие побуждения, невозможна для бидермайера: внутреннее всегда получает внешнюю репрезентацию. Для бидермайера важен приоритет внешнего оформления – визуализации – в вещи, портрете, жесте. «Владимир, вне себя от радости, кинулся на шею к Анне Андреевне. Он целовал ее руки, называл ее любезною, милою, доброю тетушкой и хотел тотчас бежать к Анюте» [1. С. 193]; «Он с жаром схватил ее руку и пал к ее ногам. Анюта сперва пришла в замешательство, побледнела и не знала, что ей делать. Но взглянув нечаянно и видя, что тетушка стоит перед нею с веселою улыбкою, она, по какому-то внутреннему чувству, догадалась, что это значит. Голова ее невольно и ей самой неведомо опустилась на плечо Владимира, и уста их соединились в нежный поцелуй» [1. С. 193–194]. Внешнее «закругление» изображения *внутреннего* в жест, свя-

занный с культурой сентиментализма, пытается перекрыть излишек *внутреннего*, который, в свою очередь, намечает в отношении этой рецепции дистанцию, и даже театральность, что привносит эффект некоторого пастиша используемой формы в оттенке готовой литературности.

Литература

1. Погорельский А. Сочинения. Письма. СПб.: Наука, 2010. 760 с.
2. Турьян М.А. Жизнь и творчество Антония Погорельского // Погорельский А. Избранное. М., 1985. С. 3–22.
3. Берковский Н.Я. О «Повестях Белкина»: (Пушкин 30-х годов и вопросы народности и реализма) // Берковский Н.Я. Статьи о литературе. М.; Л., 1962. С. 242–356.
4. Иванова Е.Р. Литература бидермейера в Германии XIX века: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2008. 38 с.
5. Теория литературы: учеб. пособие для студентов филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1: Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Изд. центр «Академия», 2004. 512 с.
6. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 7. М., 2012. С. 472–482.
7. Бахтин М.М. О Флоре // Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 5. М., 1997. 736 с.
8. Михайлов А.В. Искусство и истина поэтического в австрийской культуре середины XIX века // Михайлов А.В. Языки культуры: учеб. пособие по культурологии. М., 1997. С. 683–715.
9. Иванова Р.И. К вопросу о «русском бидермейере» // Филологические науки. 2006. №6. С. 33–42.
10. Михайлов А.В. Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века // Михайлов А.В. Языки культуры: учеб. пособие по культурологии. М., 1997. С. 43–111.
11. Nemoiani V. The Taming of Romanticism: European Literature and the Age of Biedermeier. Harvard UP, 1984. 386 p.
12. Вайскопф М. Влюбленный демиург. М.: Новое лит. обозрение. 2012. 696 с.
13. Михайлов А.В. Судьба классического наследия на рубеже XVIII–XIX веков // Михайлов А.В. Обратный перевод. М., 2000. С. 19–33.
14. Sengle F. The Time of the Biedermeier. The German Literature in the Field of the Tension Between the Restoration and Revolution. 1815–1848: In 3 Vol. Vol. 1 / F. Sengle. Stuttgart: Metzler, 1972. 725 p.
15. Переписка А.С. Пушкина: в 2 т. М.: Худож. лит., 1984. Т. 2. 574 с.
16. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: в 14 т. 1937–1952. Т. 6. М.: Изд-во АН СССР, 1951.
17. Виноцкий И.Ю. Дом толкователя: Поэтическая семантика и историческое воображение В.А. Жуковского. М.: Новое лит. обозрение, 2006. 328 с.
18. Брюс В.В. Творчество А. Погорельского: К истории русской романтической прозы: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1990. 26 с.
19. Вацуро В.Э. Готический роман в России. М.: Новое лит. обозрение, 2002. 544 с.
20. Званцева Е.П. Место А. Погорельского в литературе пушкинской поры // Проблема традиций и новаторства в художественной литературе: сб. науч. тр. Горький, 1978. С. 61–68.
21. Гончаров С.А. Дефектный текст и странный персонаж Гоголя в контексте русской прозы (Статья 1) // Н.В. Гоголь и славянский мир (русская и украинская рецепции). Томск, 2007. Вып. 1. С. 146–159.
22. Турбин В.Н. Пушкин. Гоголь. Лермонтов: Опыт жанрового анализа. 2-е изд. М., 1998. 336 с.
23. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Л.: Гослитиздат, 1936. 454 с.

ANTONY POGORELSKY'S NOVEL *MONASTYRKA*: THE POETICS OF BIEDERMEIER (ARTICLE 1).

Tomsk State University Journal of Philology, 2014, 3 (29), pp. 153–173. DOI 10.17223/19986645/29/13
Khomuk Nikolay V., Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: homuk1@yandex.ru

Keywords: Biedermeier idyllic sentimentalism, realism, humor, thing, rumor, simpleton.

Basing on the novel *Monastyрка* by A. Pogorelsky the article actualizes the Biedermeier problem in the Russian literature. Biedermeier style elements refer to the axiological hierarchy of the rhetorical culture and to the resultant force of reality in realism (when the artist starts directly from reality, not on from a predetermined aesthetic ideal). The question of the possible allocation of a complex of Biedermeier elements in each national literature under certain conditions of its development is raised. Yet, a work with some Biedermeier features does not represent this style as a system, since these features are able to blend finely with other styles. The Biedermeier phenomenon in its duality can represent the problem of a demolishing culture in a purer form than the styles of the ready-made word or early Realism for Biedermeier suggests integrity based not on the transcendence of the ideal or the immediate social and historical reality but within the common humanistic order which mostly values the balance of the different and measure between the extremes of a juxtaposition.

In this article on the material of *Monastyрка* the new conditions and aesthetic orientations of the word are considered on the border of culture and empiricism, its genre and choral (rumor) nature. The permanent element of the comic stems from the inconsistencies between the reality and any word about it. At the same time humor becomes a condition of their convergence. The hierarchy in Biedermeier gives way to collecting sovereign verbal forms produced by the every-day tangible reality beyond comparing these forms with the "high" metaphysical model. The aspect of reality as a collection of sovereign forms, the result of divergence of the word and the world, is connected with the problem of communication which implicates a compromise between "mine" and "alien" with all the axiological heterogeneity and non-hierarchy of being. Pogorelsky's plot is invisibly surrounded by the collective (folk) being. It is the sporadic verbal connections of various characters that overcome any delimitation – spatial, social, ethical, and even that between the past and the present. The collective word loses its epic character. It assembles like a puzzle of diverse guesswork and retellings, which allows the word to surround and tame history in its unpredictability.

Along with the specifics of the word, the article examines various aspects of Biedermeier poetics of the thing in *Monastyрка*. The thing loses its place in the hierarchical system of values; it is situational, metonymic to the person and time. In its ordinariness the thing can become an internal reservoir of time (thing as a capsule of time, event, style); it is on the border of reality and culture, which, with external simplicity, generates a complex system of relations of the thing and the person in Biedermeier.

REFERENCES

1. Pogorelsky Antony *Sochineniya. Pis'ma* [Works. Letters]. St. Petersburg: Nauka Publ., 2010. 760 p.
2. Tur'yan M.A. *Zhizn' i tvorchestvo Antoniia Pogorel'skogo* [Life and Work of Antony Pogorelsky]. In: Pogorelsky A. *Izbrannoe* [Selected works]. Moscow: Sovetskaya Rossiya Publ., 1985, pp. 3-22.
3. Berkovskiy N.Ya. *Stat'i o literature* [Articles on literature]. Moscow; Leningrad, 1962, pp. 242-356.
4. Ivanova E.R. *Literatura bidermeyera v Germanii XIX veka*. Avtoref. diss. dok. filol. nauk [Biedermeier literature in Germany of the 19th century. Abstract of Philology Dr. Diss.]. Moscow, 2008. 38 p.
5. Tamarchenko N.D. (ed.) *Teoriya literatury. V 2 t.* [Theory of literature. In 2 vols.]. Moscow: Izdatel'skiy tsentr "Akademiya" Publ., 2004. Vol. 1, 512 p.
6. Bakhtin M.M. *Sobraniye sochineniy v 7 tt.* [Collected works in 7 vols.]. Moscow: Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ., 2012. Vol. 7, pp. 472-482.
7. Bakhtin M.M. *Sobraniye sochineniy v 7 tt.* [Collected works in 7 vols.]. Moscow: Russkie slovari Publ., 1997. Vol. 5, 736 p.
8. Mikhaylov A.V. *Yazyki kul'tury* [Languages of culture]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury Publ., 1997, pp. 683-715.
9. Ivanova R.I. K voprosu o "russkom bidermeyere" [On the Russian Biedermeier]. *Filologicheskie nauki – Philological Sciences*, 2006, no. 6, pp. 33-42.
10. Mikhaylov A.V. *Yazyki kul'tury* [Languages of culture]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury Publ., 1997, pp. 43-111.
11. Nemoianu V. *The Taming of Romanticism: European Literature and the Age of Biedermeier*. Harvard UP, 1984. 386 p.

12. Vayskopf M. *Vlyublennyy demiurg* [Demiurge in love]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2012. 696 p.
13. Mikhaylov A.V. *Obratnyy perevod* [Reverse translation]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury Publ., 2000, pp. 19-33.
14. Sengle F. *The Time of the Biedermeier. The German Literature in the Field of the Tension Between the Restoration and Revolution. 1815-1848: In 3 Volumes*. Stuttgart: Metzler, 1972. Vol. 1, 725 p.
15. *Perepiska A. S. Pushkina: V 2 t.* [Pushkin's correspondence. In 2 vols.]. Moscow: Khudozhestvennaya literature Publ., 1984. Vol. 2, 574 p.
16. Gogol' N.V. *Polnoe sobranie sochineniy: V 14 t.* [Complete works. In 14 vols.]. Moscow: USSR Academy of Sciences Publ., 1951. Vol. 6.
17. Vinitskiy I.Yu. *Dom tolkovatelya: Poeticheskaya semantika i istoricheskoe voobrazhenie V.A. Zhukovskogo* [House of an interpreter: the poetic semantics and historical imagination of V.A. Zhukovsky]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2006. 328 p.
18. Brio V.V. *Tvorchestvo A. Pogorel'skogo. K istorii russkoy romanticheskoy prozy*. Avtoref. dis. kand. filol. nauk [Creativity of A. Pogorelsky. On the history of Russian Romanticist prose. Abstract of Philology Cand. Diss.]. Moscow, 1990. 26 p.
19. Vatsuro V.E. *Goticheskiy roman v Rossii* [The Gothic novel in Russia]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2002. 544 p.
20. Zvantseva E.P. *Mesto A. Pogorel'skogo v literature pushkinskoy pory* [Pogorelsky's role in the literature of Pushkin's time]. In: Yermakova M.Ya. (ed.) *Problema traditsiy i novatorstva v khudozhestvennoy literature* [The problem of tradition and innovation in literature]. Gorkiy, 1978, pp. 61-68.
21. Goncharov S.A. *Defektnyy tekst i strannyy personazh Gogolya v kontekste russkoy prozy (Stat'ya 1)* [Defective text and the strange character of Gogol in the context of Russian prose (Article 1)]. In: Kazakov A.A. (ed.) *N.V. Gogol' i slavyanskiy mir (russkaya i ukrainskaya retseptsi)* [Gogol and the Slavic world (Russian and Ukrainian reception)]. Tomsk, 2007, issue 1, pp. 146-159.
22. Turbin V.N. *Pushkin. Gogol'. Lermontov. Opyt zhanrovogo analiza* [Pushkin, Gogol, Lermontov. An experience of genre analysis]. Moscow: IPO Lev Tolstoy Publ., 1998. 336 p.
23. Freydenberg O.M. *Poetika syuzheta i zhanra* [The poetics of plot and genre]. Leningrad: Goslitizdat, 1936. 454 p.