

РОМАН И.Т. КАЛАШНИКОВА «ДОЧЬ КУПЦА ЖОЛОБОВА» И СИБИРСКОЕ БАРОККО. СТАТЬЯ 1

*Государственное задание на выполнение НИР № 2059
«Изучение историко-культурного наследия России (Сибирский аспект)».*

На формирование И.Т. Калашникова повлияло «иркутское барокко». В романе «Дочь купца Жолобова» изображается Иркутск середины XVIII в., периода расцвета этого стиля. Жанровая поливалентность романа ведет к нарушению его целостности, пестроты и неровности стиливой и композиционной формы. В статье через барочную модель лабиринта анализируется природное и сюжетное пространство.

Ключевые слова: И.Т. Калашников; «Дочь купца Жолобова»; Сибирь; барокко; лабиринт.

«Дочь купца Жолобова» (1831) – первый роман И.Т. Калашникова, широко известный, неоднократно переиздававшийся, вызвавший неоднозначные отклики у критиков. Критические высказывания «Московского телеграфа» в лице романтика Н. Полевого свидетельствуют, что роман Калашникова во многом не соответствовал требованиям романтизма, тем более принципам реализма, что подтверждает пренебрежительное отношение к роману В.Г. Белинского.

В последующем внимание к писателю Калашникову инициировалось прежде всего темой Сибири в литературе и историей сибирской литературы. Контекст областнической литературы менял приоритеты: художественная сторона романов писателя продолжалась оцениваться как низкая, на ее фоне материал сибирской жизни выступал самоценно-художественным и познавательным. Особое внимание уделялось этнографической стороне, на фоне которой литературная модель фабулы выглядела заемной и условной. Калашников по-своему учел критические замечания и во втором романе «Камчадалка» им было достигнуто определенное равновесие материала реальности и художественной формы, в которую этот материал помещен. То, что мы называем «материалом реальности», не следует отождествлять с этнографизмом. Это то, что не учитывается готовой литературной конструкцией, оттеняет ее как «прием», который при всем своем схематизме, однако, не влияет на общее впечатление современного читателя. В дальнейшем, как ни странно, литературность у Калашникова только усиливалась, подчиняя себе эмпирический материал. Таким образом, непосредственные личностные впечатления иркутской жизни отразились лишь в первом его романе. В последующих романах («Камчадалка», «Изгнанники»), как было отмечено, действие переносится в те края, где Калашников не бывал¹.

До сих пор сохраняется положение, отмеченное А.А. Богдановой более полувека назад: «Недостаточно четко определялось место Калашникова в развитии русской прозы. Он выступает ведь не только как писатель Сибири, но писатель общерусский, поэтому интересно проследить, какое значение играл Калашников в истории русской литературы» [2. С. 89]. В рамках областнической литературы Калашников занимает одно из первых мест первопроходца², поставленный в общий ряд русских писателей – весьма

скромное место писателя-романтика второго (а то и третьего ряда). Роман Калашникова называли «краеведческим историческим романом» [Там же. С. 95]. Нужно признать, что перед нами первый и, пожалуй, единственный писатель первой половины XIX в., создавший полномасштабную для того времени картину жизни Сибири. Это была первая попытка создания сибирского эпоса, подрывающая, может быть, своим «несовершенством» собственные высокие запросы, но в то же время попытка не столько слабая, сколько странная и по-своему уникальная.

Бросается в глаза, что у писателя с далекой периферии проявляются архаические литературные пристрастия: активное использование элементов готического романа [4. С. 453, 454], примитивной схемы авантюрно-любовного сюжета, контрастного деления персонажей, которые выступают как марионетки авторской воли; они порой изобразительно колоритны, но сама эта колоритность не позволяет относиться к ним как к людям, к характерам. Эту слабость и условность сразу же уловила критика.

Роман активно переиздавался, раскупался, был широко принят читательской аудиторией, и этот успех отнюдь не объясняется культурным уровнем массовой аудитории или новшеством сибирской темы. Да, и то и другое существенно для рецепции первого романа Калашникова. Но мы упускаем и нечто другое, весьма важное. Этот не только первый роман о Сибири, но и один из немногих романов этого периода, ориентирующийся на жанровую многогранность – не единство, а именно жанровую поливалентность: он относится к ряду первых русских исторических романов, а также бытописательных и социально-критических, поскольку такой критики государственного произвола в отношении личности литература не знала ни до ни после (в социально-психологическом романе эта тема будет выражена иначе)³. Эти жанрово-типологические различия⁴ изначально лишены целостности литературной нормы и устанавливают свое динамичное единство как контрапункт возможных центров жанрово-архитектонической целостности. Такой принцип «конгломерата», «расклада разного», «пестроты» на всех уровнях поэтики является общим принципом культуры барокко. Это ведет к барочной переусложненности формы романа Калашникова.

Что отличает «Дочь купца Жолобова» Калашникова не только от романтических романов его современников, но и от последующих его произведений, так это особая его избыточность, неровность. Он – свод языков, сведений, всевозможных сюжетных положений, стилевых элементов и культурных языков. Интерпретация с определенной точки зрения (краеведение, мифопоэтика, социально-культурная идеология XVIII в., «неистовый романтизм») сразу нарушает специфику такого романа, сводя ее к определенному полюсу и тем самым ограничивая.

В романе «Дочь купца Жолобова» изображается Иркутск середины XVIII в. Эпоха привносит в повествование свои культурные конвенции. Это период рассвета так называемого «иркутского барокко»⁵, возникновение которого историки и культурологи объясняют назначением на церковные кафедры в Сибирь священников-украинцев, привлечших за собой зодчих, иконописцев с украинско-барочной художественной ориентацией. Этот стиль в полной мере отразился в сибирской иконописи и архитектуре. Культура отдельных сибирских центров (связанных, но и автономных в беспредельном первозданном пространстве) имела свою барочную специфику. Как кажется, сама эта культурная аура, сохранявшая свое значение и в начале XIX в.⁶, повлиявшая на ранние впечатления будущего писателя⁷, вводится в роман об иркутской жизни середины XVIII в. и как объект изображения, и через отражение стиля, что способствует возрождению барочных черт в поэтике романа, которые также инициировались некоторыми более общими культурно-историческими причинами, связанными с отражением барокко в русской литературе в этот период (в частности, в творчестве Нарежного и Гоголя).

Такая общая характеристика барочного мира, как «пестрота», сказывается в том, что Сибирь предстает как поликультурное пространство. «Попав в сферу дипломатических отношений России со странами Востока, Иркутск испытал на себе все грани их формирования» [10. С. 9]. Для сибирской экзотики характерна определенная контаминация культуры русских переселенцев и культуры местных народностей⁸, толерантность, межкультурный диалог. В идеологической линии романа утверждается иерархия христианства и просвещения, связанных с коренной русской культурой, по отношению к неразвитым местным народностям (якутам и тунгусам)⁹, но в художественно-образном плане часто возникает парадоксальное их взаимоотражение (напоминающее барочный тип отражения [13]). И сам параллелизм разных культурных языков (русских и бурят) может напомнить барочное соответствие языческих образов и христианских понятий [14]. Языческое и христианское могут дублировать друг друга как образные языки (Венера-мадонна, Христос-Амур). В романе часто возникают параллели (не иерархически-идеологического свойства) между «русским миром» и миром малых народностей Сибири. Так, например, это касается молитвенного обращения главного героя к небу и сцены поклонения духам у бурят:

«Наконец туман поднялся выше вершин гор и разделился на группы облаков, невольно смиряясь при

появлении царя природы, который, выходя из пучин моря, позлащал их благотворным лучом своим <...> – О ты! – говорил он, устремив взор свой к небу. – Ты, погружающий в бездны сие лучезарное светило и вновь возводящий его на небо. Всемогущий творец вселенной. Ты один своею благотворной десницею можешь вывести и меня из бездны несчастья» [15. С. 40, 41].

«Шаман, устремив на восток неподвижные взоры, казалось, ожидал первых лучей солнца. Наконец золотой край его показался из-за синеющих в отдаленности гор – шаман ударил в бубен, и весь народ упал ниц. <...> “Ты, о солнце! Дай нам погоду ведреную и ясную, дабы мы могли с успехом заниматься звериными промыслами. Вы, святые души шаманов! Не откажите нам в вашей помощи и защите от всякой опасности, видимой и невидимой!”» [Там же. С. 72].

Таким образом, основой соответствия христианско-романтической молитвы Алексея и молитвы бурят становится природа: молитва обращена к солнцу, и основой сходства при «конфессиональных» различиях становится пантеизм как выражение общей жизни в единстве материального и духовного, природного и антропоморфного¹⁰. Или, например, «сечение» своего идола бурятом [Там же. С. 60] предстает в параллели с роптанием Алексея против Бога: «...какая телесная боль может сравниться с сим смертельным недугом, который называется отчаянием? Оно овладело его сердцем: он проклинал день своего рождения, роптал на небо и (дерзнем ли сказать?) обвинял творца, сотворившего его для одного мучения» [Там же. С. 192]. Мотив репрезентации духов вещей и животных, свойственный мифологии малых народностей Сибири, имеет отзвук в созерцании героиней романа облаков: «Величественный вид их поразил Наталью. Она начала смотреть на них с величайшим вниманием и замечала их чудесные изменения. То животные, то человеческие фигуры составлялись попеременно из их массы. Воображение Натальи унеслось за пределы вероятности; ей казалось, что она видит в облаках образ отца и Алексея» [Там же. С. 137].

В романе также возникает соответствие пары охотников – русского Брагина и бурята Батура. По логике барочного соответствия (по принципу одновременной параллельности и обратности) соотносятся два «суда»: муки Жолобова под пытками, возносящие героя до сакрального уровня [Там же. С. 125], и наказание тунгуса (которого гонят как животное бичами), низводящее человека до бестиальной роли [Там же. С. 191, 192]. Также возникает параллель линий юродивой Аксиньи и шаманки (мотивы вины соблазнителья, предсказания и пр.). Примеры подобных параллелей, построенных по логике барочного соответствия, в рассматриваемом произведении многочисленны.

Через весь роман проходит столь важная для бурятской культуры мифологема огня¹¹. Шаманка взывает к богам, падая в огонь, что сопровождается авторским примечанием, указывающим на роль огня в ритуале смерти шаманов [Там же. С. 91]. Наговор на Жолобова, что к нему по ночам летает «огненный змей», имеет отношение к восточной мифологии. Мотив землетрясения как выхода поземного огня подчер-

кивает вечную готовность окружающей природы к метаморфозам. От набега разбойников сгорают постройки Неудачина, который после поджигает свой бывший дом, спасая Наталью от сластолюбивого ревизора Крылова, который сам позже погибает на глазах окружающих как грешник, испепеленный внутренним огнем. Это лишь отдельные случаи семантического варьирования мотива, которое имеет отношение к принципу барочного соотношения противоположностей.

Художественно воссоздаваемая сибирская реальность отталкивается от читательского мифа о Сибири (наивно-романтического представления), но в ходе повествования сравнение «там» и «здесь» может создавать обратимое соответствие.

«Непосвященные в таинства отечественной географии часто спрашивают, неужели в Сибири бывает также теплое лето? Бывает, и теплое время начинается гораздо ранее, нежели в здешней столице, где ладожский лед и северные ветры нагоняют стужу и тоску среди мая месяца. В Иркутске, например, начинает таять снег и навевать весною с февраля месяца, к концу марта становится сухо на улицах, и бывают столь теплые дни, что тамошние щеголи гуляют без шинелей, в мае природа облекается брачною одеждою: все начинает цвести и благоухать» [15. С. 18]. Таким образом, автор сначала отталкивается от представлений «там – тепло, здесь – Сибирь, значит холодно», но оказывается «здесь – тепло, а там – холодно». Однако такая перемена признаков не снимает первого противопоставления, оно парадоксально получает изнанку уточнения через свою противоположность [Там же]. Не случайно в сюжет вводится зеркально подобное описание петербургской стороны в качестве «иного» пространства через рассказ мужа Исаковны. Двойственное положение автора (эти места ему родные, «свои», но он петербуржец, и с этой точки зрения «свое» контаминирует с «чужим») также способствует игре точками зрения на сибирский быт, природу и пр.

О природных картинах у Калашникова писали, много подчеркивая многоаспектность образа Сибири. Это и утопическое Эльдorado с историко-географическим потенциалом возможностей развития. Это и место изгнания и ссылки («крошечное пространство»). Важен мифопоэтический контекст (первобытная изначальность, универсализм). Масштабы раздвигаются в бескрайность. Значима антитеза природы и культуры как глобальных сил.

Калашников часто использует орнаментальный способ построения пейзажа, создавая цепочку живых явлений; картина дробится в узорчатой свободной компановке образов, не давая сосредоточиться на чем-то одном, вовлекая читателя в стихию динамичных переходов от одного к другому (соединяя близкое и дальнее, дольний и горный миры по модели линии S¹²). «Молодая луна, которой весь круг явственно рисовался по причине необыкновенной чистоты воздуха, светлела на западе. Вблизи ее, подобно огромному бриллианту, поверх светло-лилового полога вечерней зари блистала прелестная Венера. С юга смотрел неподвижным взором своим огневидный Юпитер. На севере выходила огромная Медведица... С востока восставали блестящие Кичиги. На высоте горизонта

горела непостижимая группа миров, странно именуемая в Сибири Гнездом Утичьим. Наконец все небо подобилося беспредельному темно-голубому полю, где в блистании вечно горящих огней являлась нескончаемая жизнь, всегда исполненная силы, но всегда одинаковая, всегда безмятежная» [15. С. 58, 59]. В этом описании можно заметить отзвук барочной конклюдзии («мотив фигур, сидящих в чашечках цветов, широко распространенный в украинской книжной гравюре» [17. С. 19]). Часто автор использует живописное нагромождение последовательно уменьшающихся объемов, создающее эффект лабиринтообразной геометрии: «Высокая гора проходила по берегу Байкала. Берег сей, между озером и горою, был так узок, что едва только можно было по нему пробираться на верховой лошади, и во время сильных волнений затопляло водою. Выехав с юга на озеро и потом поворотив по сему берегу с запада на восток, можно было проехать верст с двадцать, далее гора превращалась в совершенный утес, выдававшийся в море и обмываемый морскими волнами. Близ вершины сего утеса был уступ, на который вилась по отлогости горы едва заметная тропинка, столь крутая, что один человек, стоявший на уступе, мог бы защищаться от целой армии. При подошве горы находилась пещера» [15. С. 79, 80].

Движение Алексея, главного героя романа, в Нерчинск через горные перевалы, на краю открывающейся бездны, с «мраком в душе» при мысли о гибели Натальи отражает общую для романа ситуацию затерянности человека в бытии, паскалевскую идею «о несоразмерности человека мировым пределам и о невозможности изнутри человеческого сознания постичь небытие, из которого извлечен человек, и бесконечность, которой он поглощается: человек не знает всецело во внешнем мире находящегося своего “тела, которое станет трупом”, но он не знает и бесконечного внутреннего, новых, интенсивных координат души. Человек Нового времени, обреченный на срединный путь, оказывается, таким образом, на своеобразной мистерийной сцене, где между безднами небытия и бесконечности, на краю бесконечного хаоса разыгрывается жизнь, как ставка в “рулетке спасения”: Бог или ничто» [18. С. 470].

Природа в романе – интеграл всего разнородного, всего, что соединено силой своего различия, контраста, она в своих картинах, включающих принцип театральности, становится зрительным сочетанием жизни и смерти и несет отзвуки поэтики барочной эмблемы. Она же и поднимается над ними, это форма их единства и инобытия по отношению к ним.

Особые поперечные к общей пейзажной картине конструкции представляют частые примечания автора, которые в целом в своем пояснительном разнообразии служат расширению сюжетного пространства:

«По южную сторону Байкальских гор открылась нашим путешественникам картина, совершенно различная с пустынною и снежною площадью гор.* Они проезжали по зеленеющей долине, которая чем далее проходила к югу, тем более расширялась, а горы, как по бокам ее шедшие, так и пересекавшие ее в разных направлениях, понижаясь мало-помалу, превра-

щались, наконец, в холмы, на которых бродили стада овец и коров, принадлежащих бурятам. Юрты бурятские были разбросаны по всей долине: инда при подошве холма, под тению роши, инда среди открытого поля, на зеленом возвышении, из которого вытекал прозрачный источник.** Русских селений на сей долине в сие время еще не было ни одного, впоследствии же выстроены на ней поселения Снежное, Алсак и другие, примечательные потому наиболее, что населены отставными воинами, служившими в Италии под начальством великого Суворова, которого имя до глубокой старости своей они не могли произнести равнодушно.***

Примечания: * Там даже в ноябре месяце, когда на горах и на северной стороне лежит глубокий снег, не бывает ни одной снежинки, и дни стоят столь теплые и ясные, что можно ехать в летней одежде.

** Там живут только буряты забайкальские, занимающиеся скотоводством; обитающие же в Иркутском уезде, занимаясь более хлебопашеством, живут в юртах деревянных улусами (селениями) и переменяют местожительство только два раза в год: летом и зимою, имея для того и другого времени года особые юрты. Сверх того, живучи между русскими селениями, они начинают строить и русские дома.

*** Автор сам был свидетелем, как один из сих маститых воинов со слезами на глазах вспоминал о своем незабвенном полководце. Он рассказывал, между прочим, что будто бы Суворов, когда докладывали ему о каком-либо беглом из армии, говаривал: “Ну пусть его погуляет! Овечка отстала от стада, но все-таки рано или поздно, да придет назад!”» [15. С. 63].

Примечания и сами по себе составляют определенную тенденцию вертикальной своей композиции (первое примечание – природный уровень; второе – антропологический; третье – исторический) и при этом спроецированы на текст – образ природного ландшафта. Причем интересно, что через старого воина, суворовского солдата, эти места сближаются с Альпами.

Если внешнее пространство представляет собой огромный простор, в котором теряется человек (поэтому в пути-блуждании ему нужен проводник), то для внутреннего пространства дома характерен принцип сжатия и деления на малые сектора, т.е. определенная лабиринтообразность. Например, дом Хабаровых с маркированными границами (расчлененность, здесь лежит незнакомая родственница, а там – сам Еремей Хабаров). «Дом Хабарова состоял из одной избы с русскою печью, находившеюся при входе на правой стороне. Печь была обращена устьем к окну, и между нею и окном был укреплен пересовец, то есть нетолстая жердочка, на которой висела шерстяная занавеска, служившая вместо перегородки и отделявшая от избы кут, то есть место, где стряпают. У дверей, между печью и стеною, были устроены огромные полати, на которых и должен был спать Алексей по причине крайней тесноты в избе» [Там же. С. 148].

Это своеобразный «лабиринт», в котором пасует не только воеводша, но и Пирушкин (не заходит; а перед ним у дома останавливался посланный офицер). Внутри этого лабиринтообразного пространства

старшим и младшим Хабаровыми ведется «лабиринтообразное» повествование о взятии крепостей (возникает зеркальное соответствие и контраст места, в котором ведется рассказ, и тоposa крепости, главного «героя» нарратива): в них входят, затем их покидают; после оказывается сопротивление явившемуся с войском Пирушкину; дом Хабаровых становится побарочному своего рода «крепостью». Дом становится барочной «вещью с секретом», который действует против чужих: через «тайный» подпол своего недавно купленного дома Неудачин попадает к запершейся от врагов Наталье; воеводша, с помпой явившаяся в дом Хабаровых, оказывается «комически низвержена» дверным крючком, за который зацепился обруч ее платья: «Наконец воеводша, с помощью Орины и Власьевны поднялась на крыльцо и начала пролезать боком в избные двери. Тут должна была она несколько согнуться, потому что над дверями, как нам уже известно, возвышались полати. При сем положении обруч, на котором утверждалось ее платье, приподнялся одною стороною кверху и задел за дверной крюк. Воеводша же, не приметив этого, вдруг шагнула через порог, прихлопнула за собою дверь и осталась в столь комическом положении» [15. С. 172]; а перед этим подобное наказание вхождения через затейливые границы в интимный круг переживает подловатый Сибиркин: «Еремей махнул костью с печи и попал по голове входившего в сие роковое мгновение во дверь Сибиркина» [Там же. С. 162]. Неслучайно, купив дом, в котором расположился ревизор (т.е. чужой, «враждебный» дом), «Неудачин не переходил в него и жил на квартире; но сие, однако ж, не мешало ему знать совершенно расположение сего дома, ибо не только своих домов, но и чужих расположение и фасады были главнейшим предметом его внимания» [Там же. С. 115].

В целом дом открыт внешним метаморфозам. Землетрясение в момент празднования стовора в доме Жолобова эксплицируется как катаклизм, репрезентирующий дальнейшую судьбу героев. Черты барочного беспорядка и натурализма отражены в изображении хаоса вещей в доме Груздева:

«На правой руке от образов, подле окон, стоял большой стол, заваленный бумагами, с которыми вместе лежали старые просвиры, объедки давнишней закуски и т.п. На стульях и под стульями – словом, везде, где только было можно, были разбросаны различные товары в таком отношении между собою, что ни один в свете метафизик не подвел бы их под одну черту вида или рода. Например, подле раскупоренных цибиков чая было брошено заржавленное железо, тут же были навалены разные шелковые материи, подле них стояли бочонки с протухлыми сельдями и так далее. На потолке и стенах, равным образом на письменном столе и стульях, покоились толстые слои пыли, а пол не был мыт с того времени, как Груздев поселился в сей горнице: ибо он думал, как и ныне еще некоторые сибирские богачи полагают, что чем более увеличивается неопрятность, тем более копится богатство. Систематический беспорядок хозяйской горницы отражался во всем доме. Большая часть его была недостроена, на дворе повсюду видны были раз-

рушающиеся амбары, упавшие заборы, груды согнивающих бревен» [15. С. 24].

Этот хаос эксплицирует бытовую деструкцию, которая в свою очередь является эмблемой «душевного хозяйства» хозяина. К малому домашнему катаклизму относится фарсовая сцена падения иконописного образа на голову Груздева и комический страх окружающих по поводу «проделки дьявола», но многозначительность этого «предупреждения» высвечивается через финальную сцену последних минут Груздева в кругу домашних, когда ведется беспорядочный поиск денег умирающего, которому его сын протягивает бумажку с нацарапанным вопросом о деньгах, а тот ее гневно и молча съедает.

Образ дома по-барочному динамизируется в своих признаках благодаря своей пограничности между природным и антропоморфным пространствами¹³, между посю- и потусторонним, между настоящим и историческим временем. Через этот образ создается композиционная рамка: начинается роман с современности повествователя (XIX в.), с изображения «руин» дома Жолобова (это выразительная эмблема Vanitas и ове ществленный памятник жизнестроителя-праведника), а затем повествование отступает на 80 лет в прошлое, а заканчивается показом дома супружеской пары главных героев, претерпевших все бедствия и создавших «настоящий» дом. По художественной логике «руины» дома начала романа чудесным образом преображены в дом добра и любви легендарного по своей тональности финала, тем самым личностью побеждается ничтожа щая сила времени. Таким образом, дом становится своеобразной эмблемой, репрезентирующей положение человека в бытии и во времени.

По модели лабиринта строится пространство романа. Это касается того, что сюжетное пространство разворачивается в двух мало связанных между собой топографических центрах – это Иркутск и Нерчинск. Каждый из двух главных героев (Наталья и Алексей) находится в «своем» городе и претерпевает свои испытания. Сюжетно-событийные пути между этими топосами выстраиваются как запутанная цепь самостоятельных, каузально не связанных между собой событий, имеющих случайный («обрушивающийся») характер. Помимо основного повествовательного времени главной сюжетной линии, она имеет побочные сюжетные линии, развивающиеся в ином темпоральном характере. Например, после эпизода с раз-

бойниками, в котором купец Неудачин потерял завод, дом, дочь, следует несколько глав истории ареста Жолобова, пленение ревизором Натальи, которую спасает Неудачин, неожиданное появление которого автор сопровождает коротким ретроспективным объяснением [15. С. 115]. Подобные ретроспекции, вдруг объясняющие боковые сюжетные линии, связанные с второстепенными персонажами (например, авантюра Сибиркина с подложным письмом из Иркутска Алексеем в Нерчинск), создают параллельные главной линии ответвления. Например, в 7 главе III части время сближения Орины и Алексея повествовательно сжато, тем не менее, как сообщает автор, Сибиркин отсутствовал 1,5 года (т.е. реальное время оказывается гораздо длительнее времени сюжетного события сближения персонажей). Таким образом, природное время, время действия и время повествования значительно расходятся в романе, создавая эффект пространственного неоднородного времени.

Пространство становится интегралом времени. Географическое пространство становится формой исторической памяти, выражает историческую целостность в потенциале своих экономических, культурных и национальных возможностей. Сюжетное передвижение в таком пространстве становится движением вспять во времени: через Хабаровых обрисовывается историческое прошлое, а в пассаже о Чингисхане – абсолютное прошлое [Там же. С. 207].

«Базовая идея Сибири – полюса экзотики – диктовала Калашникову сложное построение сюжета, события которого должны были быть подчинены не реалистической последовательности, характерной для повседневной жизни, а внезапности и случайности» [1. С. 165, 166]. Не только для сюжета в целом, но даже для отдельных глав характерна сжатая конденсация и динамика событий разного плана¹⁴. Динамика резкой смены положений, контрастность исключительных психологических ситуаций, моменты выбора, моральной жертвы – все это черты барочного сюжетостроения. Сохраняется напряженность вовлеченности в резкую смену картин и положений – этот ритм динамической смены не вытекает из эмоциональных задач, характеристики действия; он становится самоценной, даже почти отчужденной силой мира (можно сказать, слепой). События принимают вид либо случайных, либо сугубо необходимых (либо и то и другое).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ К.В. Анисимов подчеркивает, что «если в первом романе “краеведческий” слой поэтики базировался на действительно глубоком знании Калашниковым реалий иркутского края, то обстановка последующих произведений имела исключительно литературное происхождение, ибо ни на Камчатке, ни на Колыме писатель никогда не бывал» [1. С. 171].

² Как утверждал сам писатель, «я первый написал Сибирский роман: кому я мог подражать кроме формы» [3. С. 7, 8].

³ Калашников пишет «о произволе несправедливой и развращенной власти, о незаслуженных страданиях представителей купечества и служилой интеллигенции в сер. XVIII столетия» [5. С. 210]; он «одним из первых в русской литературе изобразил “маленьких людей”, преследуемых сильными мира сего» [Там же. С. 213]. В романах Калашникова готические приемы органично совпали со страшной реальностью. Расхожая литературная форма на таком материале вдруг получила вторую жизнь. Не случайно ею воспользовался автор-дилетант, использующий готовую форму для широкого жизненного материала, в подходе к которому становятся важны личностные интенции. Важна автобиографически-документальная природа аутентичности изображаемого, на фоне которого литературный прием (выспренный стиль, высокопарные, сентиментально мелодраматические сцены, готические ужасы) воспринимается с известной долей условности. Просветительский апломб XVIII в., эксплицированный в речах положительных героев и отчасти в комментариях повествователя, однако, не способен завершить кризисность действительности и всех изображенных людских бедствий.

⁴ Так характеризовала жанровую специфику произведений писателя Н.Н. Петрунина: «На границе между историческим и бытовым романом стоят романы И.Т. Калашникова <...> его интересуют не важные, исторические моменты народной жизни (как Загоскина или Лажечникова), а быт и нравы его родной Сибири. В рамки авантюрно-дидактического повествования автор вмещает анекдоты, предания, “истинные происшествия”, проявляя прекрасное знание местной старины, природы, а также провинциальной администрации и ее злоупотреблений» [6. С. 528].

⁵ «Искусство барокко в Иркутске совпадает с бурным расцветом иркутской культуры в восемнадцатом столетии» [7. С. 20]. См. также: [8].

⁶ «Барочная стилистика прижилась настолько по вкусу русским сибирякам, что, проникнув в народную культуру, ее орнаментальные формы, вплоть до XX в. сохранялась в декоративно-прикладном искусстве сибирского региона» [9. С. 21].

⁷ Отчасти отзвуки влияния этой культурной среды отражены И.Т. Калашниковым в написанных позже «Записках иркутского жителя». Описывая свою иркутскую жизнь, писатель особое внимание уделяет такому явлению, как вертеп, отмечая его польско-украинскую (барочную) специфику, указывает на те черты, привлекавшие его в поэзии Державина, которые не укладываются целиком в границы классицизма, а имеют барочный характер, приводит истории известных городских жителей, стиль жизни и характеры которых близки типу ролевой экцентричности человека барокко.

⁸ Виллард Сандерланд, проанализировавший процесс ассимиляции русских местным населением в Северной Сибири, отмечал: «В якутских местностях влияние нерусских казалось особенно сильным» [11. С. 206].

⁹ Идеология сибиряков-просветителей П.А. Словцова и И.Т. Калашникова, осознававших себя принадлежащими имперскому центру, раскрыта в работе Марка А. Содерстрема [12].

¹⁰ В русле этого пантеизма в качестве божества может выступать отдельное природное явление: «Простой народ в Сибири думает, что Байкал всегда наказывает того, кто называет его просто озеро» [15. С. 81].

¹¹ «У бурят огонь – не просто материальное существо стихии, которое олицетворено и антропифицировано. Хозяин или дух огня у них развился до положения особого божества, занимающего одно из почетнейших мест в общем пантеоне» [16. С. 15].

¹² Например: «Нельзя без некоторого удивления видеть, как рука человеческая старалась покорить, так сказать, своей власти недоступный Хамар-Дабан. Дорога, по нем идущая, кажется повешенною на воздухе. Она прикреплена к горе обрубами и идет в виде извилин (en Zigzag)» [15. С. 45].

¹³ «Во время тридцатиградусных морозов в Иркутске дома, несмотря на усиленную топку печей, никогда не нагреваются достаточно и снаружи все покрываются кухтою, то есть мелким пушистым снегом. Окна разрисовываются толстыми слоями узорчатой куржевины, или инея. В комнатах, особенно по ночам, беспрестанно раздается треск лопающихся от стужи бревен, самая земля также с треском раскалывается, и широкие щели расчерчивают в разных направлениях улицы» [15. С. 126]. Зимой в окошке вместо стекла вставляется льдина [Там же. С. 128], что повествователью привязано к предыдущей картине, когда толпа смотрит «как огромные льдины неслись с шумом одна на другую, запруживали реку и принуждали воду подниматься выше и выше» [Там же. С. 126] и одна старушка задает своей товарке странный вопрос: «А случалось ли тебе, Хавронья Пахомовна, замечать, баюнь, что зимой вода теплее, нежели летом?» [Там же. С. 126], а та ей отвечает что тогда «белышко полоскать, так ведь ноженьки-та сделаются лед-ледом...» [Там же. С. 127]. В повествовании Калашникова очень часто создается по-барочному странное варьирование того или другого мотива, как в данном случае «льда».

¹⁴ Т.А. Крючкова при анализе икон иркутского барокко отмечала: «Главный признак барочного стиля – внутренняя динамичность структур, наделение всего изображенного бурным движением и “оживление” (активизация) персонажей» [7. С. 25]; «Рождается “впечатление непрерывного движения, борения <...> Разнонаправленными порывами, красноречивыми жестами наполнена почти каждая икона”» [Там же].

ЛИТЕРАТУРА

1. Анисимов К.В. Проблемы поэтики литературы Сибири XIX – начала XX веков: особенности становления и развития региональной литературной традиции : дис. ... д-ра филол. наук. Томск, 2005. 343 с.
2. Богданова А.А. Сибирский романист И.Т. Калашников // Ученые записки Новосибирского государственного педагогического института. Вып. 7. Сер. историко-филологическая. Новосибирск, 1948. С. 87–120.
3. Калашников И.Т. Изгнанники : Повесть. Санкт-Петербург : Издание Книгопродавца А.Ф. Фарикова (Въ типографіи медицинского департамента министерства внутреннихъ дѣлъ), 1834. 169 с.
4. Вацуро В.Э. Готический роман в России. М. : Новое литературное обозрение, 2002. 544 с.
5. Постнов Ю.С. Русская литература Сибири первой половины XIX в. Новосибирск : Наука, 1970. 404 с.
6. История русской литературы : в 4 т. Л. : Наука, 1981. Т. 2. 656 с.
7. Крючкова Т.А. Иркутское барокко // Иркутское барокко = Irkutsk Baroque : альбом-кат. / [авт. вступ. ст., сост. кат. и прил. Т.А. Крючкова; Вступ. слово Е.А. Зубрий]. М. : Сoreк, 1993. С. 20–27.
8. Болдырев-Казарин Д.Л. Народное искусство Сибири // Сибирская живая старина. Сб. 2. Иркутск, 1924. С. 5–19.
9. Софронова М.Н. Становление и развитие живописи в Западной Сибири в XVII–XIX в. : автореф. дис. ... канд. искусствовед. Барнаул, 2004. 30 с.
10. Зубрий Е. К читателю // Иркутское барокко = Irkutsk Baroque : альбом-кат. / [Авт. вступ. ст., сост. кат. и прил. Т.А. Крючкова; Вступ. слово Е.А. Зубрий]. М. : Сoreк, 1993. С. 7–11.
11. Сандерланд В. Русские превращаются в якутов? «Обычнородчивание» и проблемы русской национальной идентичности на Севере Сибири, 1870–1914 // Российская империя в зарубежной историографии. Работы последних лет: Антология / сост. П. Верт, П.С. Кабытов, А.И. Миллер М. : Новое издательство, 2005. 696 с.
12. Содерстром Марк А. Сибиряки на службе империи: служба и самосознание (случаи П.А. Словцова и И.Т. Калашникова) // Сибирский текст в национальном сюжетном пространстве / отв. ред. К.В. Анисимов. Красноярск : Сиб. федерал. ун-т, 2010. 237 с.
13. Софронова Л.А. Принцип отражения в поэтике барокко // Барокко в славянских культурах. М. : Наука, 1982. С. 78–101.
14. Нам Е.В. Сибирский шаманизм и «шаманский комплекс» в античной культурной традиции (опыт кросскультурного анализа). Томск : Диво, 2007. 208 с.
15. Калашников И.Т. Дочь купца Жолобова. Романы, повесть. Иркутск, 1985. 637 с.
16. Михайлов Т.М. Бурятский шаманизм: история, структура и социальные функции. Новосибирск : Наука, 1987. 286 с.
17. Алексеева М.А. Жанр конклюдий в русском искусстве конца XVII – начала XVIII в. // Русское искусство барокко. Материалы и исследования. М., 1977. С. 7–30.
18. Бахтин М.М. Собр. соч. : в 7 т. М. : Русские словари, 1997. Т. 5. 733 с.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 18 сентября 2014 г.

I.T. KALASHNIKOV'S NOVEL *THE DAUGHTER OF THE MERCHANT ZHOLOBOV* AND THE SIBERIAN BAROQUE. ARTICLE 1

Tomsk State University Journal, 2014, 388, pp. 35-41. DOI: 10.17223/15617793/388/6

Khomuk Nikolay V. Tomsk State University (Tomsk, Russia). E-mail: homuk1@yandex.ru

Keywords: I.T. Kalashnikov; *The Daughter of the Merchant Zholobov*; Siberia; Baroque; labyrinth.

I.T. Kalashnikov's novels are usually considered in the context of the literature of Siberia, with a focus on ethnographism. This is the only writer who has created a full-scale for the time picture of life in Siberia. The immediate impression of Irkutsk life reflected only in the first of his novels, *The Daughter of the Merchant Zholobov*. In subsequent novels (*Kamchadalka*, *Exiles*), the action is transferred to the regions Kalashnikov had never been to. In *The Daughter of the Merchant Zholobov* Kalashnikov portrayed Irkutsk of the middle of the 18th century. This is the period of the dawn of "Irkutsk Baroque". It retained its importance in the early 19th century, influenced the early impressions of Kalashnikov. The novel has many genres: it refers to the first Russian historical novels, to ordinary life descriptions and to social-critical novels. These genre-typological differences were initially devoid of integrity. This principle of "conglomerate", "alignment of different", "motley" at all levels of poetics is the general principle of the Baroque culture. The novel is a collection of information, various storylines, stylistic elements and cultural languages. This leads to the Baroque over-complexity of the novel form, its stylistic and compositional irregularities. The imagery of the novel has the Baroque co-reflection of images and motifs of Russian culture and the culture of local peoples. Kalashnikov often uses the ornamental method of constructing a landscape: the picture is split in the line-free images, combining the near and the far, the earthly and heavenly worlds by the line S model. Often, the author uses a picturesque jumble of successively smaller volumes, creating the effect of labyrinthine geometry. If the external space is a huge scope in which a person is lost, then the space of the house is characterized by the principle of contraction and division into small sectors, i.e. a certain labyrinth. The image of the house dynamizes in its symptoms in the Baroque way due to its marginality between the natural and the anthropomorphic spaces, between the this- and the other-worldly, between the present and the historical time. The plot unfolds in the space between the two little-connected topographical centers – Irkutsk and Nerchinsk. Each of the two main characters (Natalya and Aleksey) is in "his" / "her" town and undergoes his / her trials. The events of the plot between these topoi are built as a tangled chain of independent, causally unrelated random events. For the story as a whole and for the individual chapters compressed condensation and dynamics of events of different planes are typical. This rhythm of dynamic change is not a consequence of emotional problems, characteristics of the action; it becomes self-sufficient, alienated world power. The dynamics of the abrupt change of positions, the contrast of exceptional psychological situations, the moments of choice, moral sacrifice – all these are features of the Baroque plot.

REFERENCES

1. Anisimov K.V. *Problemy poetiki literatury Sibiri XIX – nachala XX vv.: Osobennosti stanovleniya i razvitiya regional'noy literaturnoy traditsii*. Dis. d-ra filol. nauk [Problems of poetics of Siberian literature of the 19th – early 20th centuries: Peculiarities of formation and development of the regional literary tradition. Philology Dr. Diss.]. Tomsk, 2005. 343 p.
2. Bogdanova A.A. Sibirskiy romanist I.T. Kalashnikov [Siberian novelist I.T. Kalashnikov]. *Uchenye zapiski Novosibirskogo gosudarstvenno pedagogicheskogo instituta. Ser. Istoriko-filologicheskaya*, 1948, issue 7, pp. 87-120.
3. Kalashnikov I.T. *Izgnanniki: Povest'* [Exiles: a story]. St. Petersburg: Izdanie Knigoprodavtsa A. Farikova (V tipografii meditsinskago departamenta ministerstva vnutrennikh del) Publ., 1834. 169 p.
4. Vatsuro V.E. *Goticheskiy roman v Rossii* [The Gothic novel in Russia]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2002. 544 p.
5. Postnov Yu.S. *Russkaya literatura Sibiri pervoy poloviny XIX v.* [Russian literature of Siberia of the first half of the 19th century]. Novosibirsk: Nauka Publ., 1970. 404 p.
6. Smirnova E.A., Fenomenov K.N. (eds.) *Istoriya russkoy literatury: v 4 t.* [The history of Russian literature. In 4 vols.]. Leningrad: Nauka Publ., 1981. Vol. 2, 656 p.
7. Kryuchkova T.A. *Irkutsk Baroque*. Moscow: Sorek Publ., 1993, pp. 20-27. (In Russian).
8. Boldyrev-Kazarin D.L. Narodnoe iskusstvo Sibiri [Folk art Siberia]. *Sibirskaya zhivaya starina* [Siberian Living Antiquity]. Irkutsk, 1924, vol. 2, pp. 5-19.
9. Sofronova M.N. *Stanovlenie i razvitie zhivopisi v Zapadnoy Sibiri v XVII–XIX v.* Avtoref. dis. kand. iskusstvoved. [Formation and development of painting in Western Siberia in the 17th – 19th centuries. Abstract of Arts Cand. Diss.]. Barnaul, 2004. 30 p.
10. Zubriy E. K chitatel'yu [To the Reader]. In: Kryuchkova T.A. *Irkutsk Baroque*. Moscow: Sorek Publ., 1993, pp. 7-11.
11. Sanderland V. *Russkie prevrashchayutsya v yakutov? "Obynorodchivanie" i problemy russkoy natsional'noy identichnosti na Severe Sibiri, 1870–1914* [Are Russians transforming into Yakuts? "Foreignization" and problems of Russian national identity in northern Siberia, 1870-1914]. In: Vert P., Kabytov P.S., Miller A.I. *Rossiyskaya imperiya v zarubezhnoy istoriografii. Raboty poslednikh let: Antologiya* [Russian Empire in foreign historiography. Recent works: anthology]. Moscow: Novoe izdatel'stvo Publ., 2005. 696 p.
12. Soderstrom Mark A. *Sibiryaki na sluzhbe imperii: sluzhba i samosoznanie (sluchai P.A. Slovtsova i I.T. Kalashnikova)* [Siberians in the service of the Empire: service and identity (cases of P.A. Slovtsov and I.T. Kalashnikov)]. In: Anisimov K.V. (ed.) *Sibirskiy tekst v natsional'nom syuzhetnom prostranstve* [Siberian text in the national plot space]. Krasnoyarsk: Siberian Federal University Publ., 2010. 237 p.
13. Sofronova L.A. *Printsip otrazheniya v poetike barokko* [The principle of reflection in the poetics of Baroque]. In: Lipatov A.V. (ed.) *Barokko v slavyanskikh kul'turakh* [Baroque in Slavic cultures]. Moscow: Nauka Publ., 1982, pp. 78-101.
14. Nam E.V. *Sibirskiy shamanizm i "shamanskiy kompleks" v antichnoy kul'turnoy traditsii (opyt krosskul'turnogo analiza)* [Siberian shamanism and "shamanic complex" in the ancient cultural tradition (experience of cross-cultural analysis)]. Tomsk: Divo Publ., 2007. 208 p.
15. Kalashnikov I.T. *Doch' kuptsa Zholobova. Romany, povesti* [The Daughter of the Merchant Zholobov. Novels, novella]. Irkutsk, 1985. 637 p.
16. Mikhaylov T.M. *Buryatskiy shamanizm: istoriya, struktura i sotsial'nye funktsii* [Buryat shamanism: history, structure and social functions]. Novosibirsk: Nauka Publ., 1987. 286 p.
17. Alekseeva M.A. *Zhanr konklyuziy v russkom iskusstve kontsa XVII – nachala XVIII v.* [Conclusion genre in Russian art of the end of the 17th – early 18th centuries]. In: Alekseeva T.V. (ed.) *Russkoe iskusstvo barokko. Materialy i issledovaniya* [Russian art of the Baroque. Materials and Research]. Moscow: Nauka Publ., 1977, pp. 7-30.
18. Bakhtin M.M. *Sobraniye sochineniy: v 7 t.* [Works. In 7 vols.]. Moscow: Russkie slovari Publ., 1997. Vol. 5, 733 p.

Received: 18 September 2014