Вестник Томского государственного университета. 2014. № 389. С. 46–55 DOI: 10.17223/15617793/389/6

УДК 82.091

Н.В. Хомук

РОМАН И.Т. КАЛАШНИКОВА «ДОЧЬ КУПЦА ЖОЛОБОВА» И СИБИРСКОЕ БАРОККО. СТАТЬЯ 2

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

В аспекте поэтики барокко анализируется роман И.Т. Калашникова «Дочь купца Жолобова»: сюжетостроение, мировоззренческие константы, художественная антропология, система соответствий и вертикальных связей мотивов и образов, композиционная структура.

Ключевые слова: Калашников; Сибирь; «Дочь купца Жолобова»; роман; барокко; поэтика.

В романе И.Т. Калашникова «Дочь купца Жолобова» в полной мере выражено исключительно кризисное состояние мира, в котором «ведущая сюжетообразующая роль принадлежит скорее не инициации, но противоположному мифологическому комплексу мотивов – “инкарнации” <…> субъект “инкарнации” чаще всего враждебная, губительная сила, разрывающая стабильно замкнутый круг жизни» [1. С. 115]. Кризис, связанный с тотальным подавлением человека, характерен именно для барокко. Д.С. Лихачёв писал: «Ценность человеческой личности самой по себе падает в барокко. На место отдельной человеческой личности на первый план выдвигается в барокко масса, толпа. Отдельный человек деспотически подчиняется в барокко интересам множества. <…> Появляется культ жестокости и силы» [2. С. 239]. «Люди пронзают друг друга копьями, рубят мечами, секут косами. Часты изображения раненых, терзаемых, обессиленных старостью» [Там же. С. 240]. Все это имеет отношение к сюжету романа, в котором изображаются сцены насилия и смерти. Разбойники привязывают на морозе к дереву Жолобова и готовы его пытать; выразительна картина бедствия людей с завода Неудачина при нападении разбойников, атаман Буза хочет поглумиться над дочерью хозяина, который, промахиваясь в разбойника, убивает свою дочь; с хохотом убивает шаманка сбежавшего пленного, с не смягчаемой жесткостью изображается сражение с разбойниками, во время которого смертельно раненая шаманка падает в огонь и в нем сгорает; жестоко пытают в застенках Жолобова («Опять была пытка, опять кровь лилась рекою» [3. С. 133]); сгорает заживо внутренним огнем ревизор Крылов, разбойники отрубают ноги Груздеву – примеры слишком многочисленны. Автор в пассаже о луне говорит об извечных преступлениях человечества; о готовности к злодействам:

«Печальное светило ночи. Не оттого ли покрыт вечною бледностию и глубокою думою твой неизменный образ; что ты есть всегдашний зритель самой мрачной стороны рода человеческого? Пред взором твоим гнусное коварство сплетает сети для погубления добродетели, поднимает ужасное чело свое лютое убийство, руководимое жаждою богатства или ложной чести. Ты, единый безмолвный свидетель, внимаешь стонам умирающего под ударами злодея, видишь страшную картину тщетных молений и зверского неутолимого ожесточения. Ты, неизбежный созерцатель самых тайных деяний человеческих, видишь, как гнусный разврат, утопающий в море пороков и преступлений, увлекает за собою в бездну страстей неопытную невинность и погубляет её навсегда. Ты, о вечный очевидец истории человечества, зришь с недосягаемой высоты своей, как пороки и злодеяния, переливаясь из семейства в семейство, из народа в народ, из века в век, терзают и ничтожат бедное поколение людей» [3. 104, 105].

В сюжете появляются и моральные жертвы: Наталья, потерявшая отца, живет в качестве будущей невесты в доме виновника его гибели Груздева; Сибиркин, имеющий виды на Орину, чернит ее исподтишка в глазах соседей; сыновний долг перед умирающей матерью вынуждает Алексея согласиться жениться на Орине.

В барокко раскрываются тотально отчуждающая природа мира (человеку остаются религиозный резиньяции) и отчуждающая природа Я, лишенного самоидентичности.

Идея божьего промысла не противостоит бедствиям как психологическая идея личности, а по принципу барочного «переворачивания» (изнанки или «складки») выражается в самих этих бедствиях. Сюжет у Калашникова строится во многом по притчевой и агиографической моделям. Земное и есть прямая форма трансцендентного (а для романтиков они разнятся). Наличествует тайна провиденциального, благодаря чему порядок всегда нарушается, логикой сюжета поддерживается ожидание разрушения, перехода краткого благополучия в свою противоположность.

Через роман проходит череда смертей самого различного характера. В одной лишь 10-й главе третьей части – смерть Еремея Хабарова, смерть Орины, смерть ее матери Власьевны. Такая чрезмерная перенасыщенность смертей и их «простота», доходящая порой почти до механистического принципа сюжета, переводят трагизм в барочный закон жизни как сцены. Так, сцена смерти ревизора Крылова напоминает смерть Ирода в барочном вертепе, описание которого приводят Калашников в «Записках иркутского жителя»[1]. В изображении смерти, окрашенной мистической экзальтацией (смерть Жолобова, Крылова), заостряется контраст символического и натуралистического, низменного и возвышенного. Показанное часто присоединяет готовое назидание и тяготеет к притче. Для заострения эмоционального воздействия на чита-

теля автор использует немотивированно резкую смену настроения. В повествовании смешиваются рационализм и мистицизм, смеховое и трагическое; эксплицируется тема греха и наказания.

В прямых резиньяциях героев автор показывает, «как спасительна для невинных страдальцев, даже в самых жутких условиях, вера в монарха и в бога» [5. С. 216]. В начале романа, рассказывая дочери свой провиденциальный сон о смерти, Жолобов резюмирует: «Есть на все череда – пора жить и пора умереть. Я думаю, едва ли не само провидение открывает мне, что и моя пора наступила» [3. С. 16]. Но ближе к барочному мирочувствию вывод купца Неудачина, своеобразного «двойника» Жолобова[2]: «В жизни что шаг, то горе. Зато радость перед горем, а горе перед радостью. Всего лучше – полагаться на бога – хоть горюй, хоть не горюй, а то, что угодно его воле, будет...» [Там же. С. 61]. В связи с таким соседством горя и радости бросается в глаза, что автор часто соединяет сцены праздника и смерти: чаепитие на берегу Ушаковки и мрачные предсказания от лица юродивой Аксиньи смерти Жолобова; сговор в доме Жолобовых и начавшееся землетрясение; 10-я глава III части начинается с благовеста, а заканчивается смертью Хабаровых (старика Еремея, Орины, ее матери Власьевны). Порой сцены смерти и праздника контрастно соположены в соседних главах: 1-я гл. II ч. – бедствия людей и 2-я гл. II ч. – праздник бурят. В контрастном соотношении этих двух тем возникает парадоксальная контаминация архаических (языческих) представлений и христианских. Следует прибавить, что при сильном увлечении Калашникова в юности поэзией Державина, через державинскую рецепцию («Где стол был яств, там гроб стоит») этот архетип получает в романе барочные коннотации. Постоянно эксплицируются идеи бренности (барочная тема Vanitas). Так, например, Наталья, дочь Жолобова, смотрит на цветочки: «Им цвесть недолго, – подумала она. – Придет зима, и этих цветочков не будет! Так отцветают и люди» [Там же. С. 136].

При скорбном утверждении подчинения человека мрачным законам увядания, преходящести и смерти, барокко неоднозначно соотносит «неисповедимые пути Господни», случайность и волю человека. Парадоксальность этого соотношения остро ставит вопрос о судьбе. Вопрос о свободе воли крайне осложнен, решается почти отрицательно в барокко. Человеческая личность изолирована, всё преходяще (Vanitas – суета сует). Разочарование в череде искушений мира приводит героя к идее аскетизма (религиозная мораль). Вещественные обстоятельства определяют жизнь человека, противостоят ему, подчиняют его себе. Жизненный путь – чередование взлетов и падений, удач и неудач. Герой как бы ввергнут в мир. Личность погружена в стихию трагических переживаний. Все положения героя неустойчивые и поэтому слегка не настоящие.

В романе из зависимости человека от внешних сил вытекает общая проблема соотношения судьбы и личной воли. И если последняя в просветительски-романтическом ключе выражалась в деятельности, культе разума или страсти, то в барокко она противоречиво сливается с судьбой, отчуждающей человека в результатах его поступков от самого себя, она отягощена для него несвободой его личной вины. Например, Неудачин случайно убивает дочь, один охотник чуть не убил другого; гибель Орины и случайна, и в то же время происходит из-за произвола власти, вторгающейся к Хабаровым, и является результатом действий самой Орины (а также по художественной логике в отношении любящей его девушки Алексей несет долю вины, делающей Орину сюжетно «обреченной»). Гибель Жолобова – результат воли злодеев (обстоятельств), и, одновременно, он ее сам избирает, отказываясь от побега. Через наложение подобных жизненных перипетий разных людей открывается их «заведомая общность устроения и судьбы» [7. С. 131]. В романе персонажи разного плана уравниваются тем, что отражают общий сюжет судьбы и связанной с ним проблемы теодицеи. Такое прямолинейно-дидактическое указание призвано прошить расползающийся материал.

В сюжете в основном действуют только отрицательные энергии личного инициативного целеполагания и противоборства обстоятельствам. Это, безусловно, видно на примере действий отрицательных персонажей, которые все оказываются в конце концов наказаны. Но именно барочная специфика отражается в спасительных мерах купца Неудачина: противостоя грабежу разбойников и стремясь спасти свою дочь, он ее случайно убивает; спасая Наталью от надругательства ревизора Крылова, прячет ее больную в укромном месте и пытается переправить, но в самый последний момент Наталья схвачена и привезена к губителю ее отца Груздеву. В таком повороте двойственной по результатам барочно-плутовской инициативы фамилия Неудачин становится знаковой[3]. Также характерна линия «Алексей – Орина», подразумевающая то, что «благими намерениями дорога в ад вымощена». Коровин – дважды жертва в одних и тех же обстоятельствах наказания разбойниками (7-я гл. I ч. и 12-я гл. III ч.), но роль его в каждом из этих случаев различна. В контексте отношения к диктату внешних обстоятельств можно выделить несколько общих групп персонажей, отличающихся характером своей активности: 1) религиозные стоики (пиетизм, барочное смирение перед судьбой); 2) волюнтаристы (это полюс отрицательных персонажей, терпящих в конце концов наказание: Буза, Крылов, Груздев, Стукаленко и пр.); 3) промежуточный тип представляет собой Неудачин (отчасти Алесей и Наталья как пассивные варианты).

Двойственное выражение темы судьбы ведет к использованию автором категории «чудесного», которое может быть отнесено к случаю, предприимчивости (воли) человека и к божьему промыслу. Барочное «чудо» включает в себя эти категории в их нераздельности. Два раза Наталья спасена чудесным образом (оба раза упомянут монастырь). В романе происходят неожиданные «чудесные» встречи: старухи Исаковны с давно пропавшим мужем, Алексея с матерью. Постоянны провиденциальные мотивы, но одновременно и комическое их выражение: Брагин думает о предопределении смерти охотника от 40-го медведя, а затем

сталкивается с ним; Стукаленко, прежде чем расписаться под приговором Жолобову, подбрасывает алтын три раза и пр. Чудесное может быть по барочному двойственно: оно претендует на выражение высшей воли и в то же время не исключает авантюрно-плутовскую подготовку. Характерен эпизод спасения Натальи от происков рвущегося к ней Крылова: лик Божьей матери на стене – знак божьей воли, но гвоздь, который Наталья выдергивает из той же стены и заколачивает им дверь – знак ее воли (мотив «стены» создает барочно-парадоксальное соответствие этих овеществленных средств спасения). И тут из подпола, как из преисподней, напугав Наталью, является Неудачин. Метафизическое разыгрывается в этих же прозаических формах жизни. Отсюда закономерен момент травестирования, сценичности и объяснения «закулисного» (сначала используются резкие средства, чтобы поразить читателя, а затем следует объяснение, как в случае удивительной смерти Крылова, неожиданного появления Неудачина и пр.). Нужно особо подчеркнуть, что в таком раскрытии «барочной машинерии» чудесного важную роль играют материальные составляющие.

Человек находится между духовным и материальным, всегда получает косвенное значение через что-то, что в принципе всегда предстает по отношению к нему как внешняя величина (перед нами барочная экстериоризация, в отличие от символической интериоризации в романтизме). Это простой смертный, не Герой. Высока степень зависимости человека от окружающего[4]. Личность конкретизируется через отражение в окружающем – через сходство-различие с другими людьми, вещами, различными культурными архетипами. К системе барочных по своей природе архетипов относятся: архетип кающегося грешника (Груздев, Крылов, разбойник Коровин), блудного сына (Алесей, муж Исаковны[5]), самозванца (Пирушкин[6]). В романе культурно-идеологически актуализируется тема Дон-Жуана в барочном обнаженно-жестоком ключе через тип грешника, преследующего невинную жертву и попирающего все божеские законы (история атамана Бузы и шаманки, Бузы и дочери Неудачина, Натальи и Крылова). В «Дочери купца Жолобова» очень много дублирования отдельных мотивов, сюжетов и образов, в отличие от следующей за ним «Камчадалки». Каждый отдельный образ несет в себе драматичное сопряжение и напряжение взаимоисключающих начал – универсальность (архетипичность) и жизненно-конкретную индивидуальность облика в его «земности» и слабости.

Любящие разъединены и пассивно терпят волю обстоятельств, силы и обмана. При бедности характера, простоте психологических реакций такие герои изначально лишены возможности психологической борьбы, стоицизма и пр. Хотя последние выражаются косвенно через резкую репрезентативно-притчевую природу отдельных событий, в которых побеждает высшее начало жизни[7], связываемое с телеологичностью при внешнем хаосе жизни и бесправии личности, смертях и горе.

Все герои Калашникова – своего рода «недотепы», ибо оказываются на границе между двумя типами мира: миром, волю которого пассивно принимают положительные герои (идеологом чего является Жолобов, для которого это мир готового теологического смысла), и миром изначально «никаким», чисто объектным, который они создают своей прагматической активностью («робинзоны» сибирского пространства) и который складывается как вереница случайностей. А «недотепы» оказываются в промежуточно-колеблющемся положении между двумя этими типологическими сторонами мира, оказываются в результате не-у-местными ни для того, ни для другого мира; они опираются на индивидуальный выбор, которому нет основания. Иронический вариант этого – медвежатник Брагин, который в схватке с 40-м медведем тоже оказывается в роли «недотепы». И даже Пирушкин, в котором сошлись абсурд государства и произвольные прихоти личности, тотально потерявшей самоидентичность.

Тип человека барокко с его философией особенно полно отразился в фигуре Неудачина[8]. Это фигура, колеблющаяся на границе мира «правильных» (которым помогает само Провидение) и «неправильных» (которых Провидение наказывает). Плутовской герой, помощник, резонер со своей философией, носитель не менее важной, чем у резонера Жолобова, барочной авторефлексии романа, поэтому не случайно его фигура вновь появляется и даже возвышается в финале. И если апокриф Жолобову провозглашается устами Алексея, то название как целостное свое завершение роман получает от лица Неудачина: «–Вот так-то лучше, чем бога гневить пустыми слезами! На своем веку и так довольно поплакали! Кабы кто описал все ваши похождения... Жаль, что я не горазд, а то сам бы принялся!.. – А как бы вы назвали ваше сочинение? – шутя спросил Алексея. – Как бы назвал? Не в названье дело. Разумеется, не назвал бы “Марфида-царевна”, а просто: “Дочь купца Жолобова”» [3. С. 25]. Персонаж не просто выстоял перед обстоятельствами, но и перевел их в план *словесной истории*. Тем самым персонажу передаются полномочия автора, но в барочном его понимании как Автора, оспаривающего роль Бога как Художника Вселенной. И это не является неожиданным, а подготавливается наращиванием симфонической системы разных персонажей как носителей всего разнообразия слова о мире, *слова-знания* в самых разнообразных его жанровых субстратах и отдельности собственной «картины мира»[9]. Но охватывается это поле всякого *слова-знания* общим барочным принципом *мир-книга*.

Для образа того или иного героя романа важно все широкое людское поле сюжета, с которым он вступает в динамичное взаимодействие и через которое (захватывая его через боковые векторы случайных контактов с разными людьми) получает полноту своего вхождения в *целое* духовного и национального содержания. Многие фигуры, обрисованные Калашниковым, именно колоритны и не только внешне-характерологически, но и с учетом микроличностных интенций (которые могут промелькнуть в отдельной фразе): «Лица, играющие в нем самые неважные роли, так сказать, статисты, фигуранты, имеют свою физиономию и служат к украшению целого» [8. С. 255].

Потенциал коллективного национально-культурного единства в романе выражается через архетип праздника. Пир – это материальное изобилие, единство с рождающими силами бытия, на пиру ведется беседа, которая рождает свою «кулинарию» представлений о мире, т.е. праздник – это кульминация жизненных начал. Но празднично-коллективные эпизоды всегда несут в романе диссонанс грядущей беды. Во время благодушного чаепития отца и дочери Жолобовых с Алексеем на берегу Ушаковки появляется сумасшедшая Аксинья, вещающая, что это поминки; на сговор в доме Жолобова является Скрыпушкин, знающий о будущем наказании жениха-Алексея, затем праздник нарушает землетрясение; вечернее трапезничанье разбойников с их песнями включает в себя жуткий рассказ их атамана о его преступлениях; праздник бурят окружен главами, в которых господствуют смерть и разрушение; рубка капусты, как праздничное коллективное мероприятие, сопровождается грустной историей старухи Исаковны; подобный диссонанс страдающего индивида в кругу празднующего коллектива отражен в насмешливом отвержении подружками Орины во время гуляний на лугу; праздник тунгусов отличается от предыдущего праздника бурят какофонией хвастовства каждого, завершается глумливым наказанием провинившегося в воровстве сотоварища; помпезный праздник собственному самодурству и вседозволенности творит Пирушкин, разбрасывая деньги в толпу, в которой чуть не зашиблась жадная старуха Сенотрусиха и т.д. Выстраивается парадигма репрезентативных вариантов архетипа в сюжете с вертикальными замысловатыми соотражениями между ними: параллелизм, перевернутое сходство, контраст и пр. Но важен диссонанс отдельного и всеобщего, когда отдельное, не вырастая до личностного противостояния общему, связано с ним и одновременно тяготеет к отрыву.

В раскрытии народного мира Калашников следует традиции смехового «низового» демократического барокко. Многие сцены, в которых изображаются канцелярия, суд, делопроизводство, жестокость начальников, ориентируются на сатирическую повесть и комедию XVIII в. Но характеристика через социально-просветительскую сатиру (критика представителей власти, учреждений) предстает крайне недостаточной для состояния мира в романе.

К минусам относили «нарочитость юмора фарсовых сцен» у Калашникова [5. С. 219]. Это касается «комических сражений» брата и сестры Груздевых. Калашников к высокому драматическому мотиву часто присоединяет его травестированный инвариант. Например, это пародийные «священнодействия», связанные со святыми образáми, под которыми прячется жена Груздева, а затем роняет на голову мужу икону, или к которым делают какой-нибудь «приклад» в качестве взятки воеводше (тем самым начальница травестируется как Богоматерь). Удар же Груздеву по голове травестирует гром как небесное наказание. Сказочно-фольклорным олицетворением такой травестии «грома» становится охотник Сергей Громило, о котором слагается быличка, после которой он сам является на авансцену (слово «вызывает» героя) и при сражении с разбойниками ударяет их головами. Калашников многообразно варьирует травестию «героики» в широком спектре ценностной тональности: от однозначного пародийного переворачивания (образ воеводши, перед которой робеет ее муж: «Что будешь делать? Дух-то бы и бодр, да плоть немощна» [3. С. 172]) до более мягкого соединения героики с народным юмором. Например, в сцене воинского рассказа стариков Хабаровых – старого Еремея и его сына 80-летнего Прокопия (который назван «малюткой» [Там же. С. 148] – высокая история смыкается с интермедией, поскольку воспроизводится не только словом но и действием в бытовом пространстве рассказывания, во время которого, забывшись, Еремей ударяет вошедшего Сибиркина костылем[10]. Калашников удивительно верно и органично передает специфику народного «негромкого» героизма через образ охотника Брагина. Главным средством здесь является юмор. Например, мрачная тема смерти в романе оттеняется здоровым отношением к ней простого народа (как ворчит жена Брагина: «черт тебе дал эту проклятую охоту, того и смотри, что без головы придешь!») [3. С. 41]. Народный язык второстепенных персонажей отличается особой точностью и выразительностью[11], чему способствует фамильярное начало (например, как поддевает в своих речах Еремей воеводшу[12]). В целом эпическая полнота романа питаема всем богатством народной культуры и с ее «карнавальным» содержанием (М. Бахтин), но самое главное – ее мирочувствием, складывающимся суммарно из емкого и точного абриса отдельных, порой мельком появившихся персонажей.

Юмористическое не противоположно драматическому, их связывает общая проблема самоопределения человека перед миром как тотальной угрозой при отсутствии поддерживающих его начал. Это позволяет не только эмоционально-контрастно противопоставлять драматическое и смеховое, но и уравнивать их по логике барочного соответствия.

Автор также иронически разыгрывает через прозаический материал и демократических персонажей «готовые» формы культуры, ее высоких стилей (ситуации, роли, лексика). Когда младший Груздев подкрадывается к спящей Наталье в огороде, это травестия искушения Евы в Эдеме с иронической трансформацией элементов рококо. Маланья, бросающаяся на младшего Груздева, названа «Агрусом» [Там же. С. 136], что является барочной игрой словом, поскольку подразумевается «Аргус» (неусыпный страж), а «Агрус» – это по-украински «крыжовник» (в контексте «сада» – травестия «плода»). Подобная игра именами отражает рокально-театральную тему представления: воеводша «как Астрея» [Там же. С. 171]; «посреди разрушения сидел пригорюнившись бедный Прокопий, как Марий на развалинах Карфагенских» [Там же. С. 200]; шаманка названа «Сивиллой» [Там же. С. 78]; сваха Саввишна расточает «фиал своего гнева» [Там же. С. 130].

Принципиально мнение, что «художественная манера Калашникова лишена цельности. Нет у него и стилевого единства» [Там же]. Для манеры писателя характерны «сочетание простоты и выспренности» [5.

С. 221], «трескучий пафос» [5. С. 222]. Ходульная литературность оттеняется тут же просторечием, точностью детали и пр. Как кажется, важен сам этот контраст, а не наличие литературности и стилевых просчетов. Но язык романа «все-таки он слишком неровен, чтобы считать его замечательным» [Там же. С. 224]. Эклектика (ослабление эстетической целостности) способствует «разноречию», резкой стилевой неоднородности. В романе можно выделить религиозно-этическую дидактику; романтически возвышенную речь; демократически-смеховое снижение; рационально-просветительскую риторику. Это в последующих романах будет приглушаться и затухать. «Разноязычие», по мнению Ю.М. Лотмана, – общая черта повествования в барокко и реализме: «разноязычие» (термин М.М. Бахтина) «характерно для всех форм повествования барокко, а монологичность – и для поэтического, и для прозаического повествования романтизма (интересно, что в этом случае барокко структурно сближается с реализмом, вопреки вошедшему в обыкновение типологическому объединению его с романтизмом)» [9. С. 411]. Можно выделить такие повествовательные слои в романе: сентиментально-книжный, этнографический, комически-прозаический. При этом по-барочному все «дискурсы» проверяются на повествовательность. Однако ни одно повествование не вбирает грани других дискурсов, они соседствуют по принципу «россыпи», «разброса», как бы не ведая друг о друге. Поэтому у них нет никакого диалогизма.

Это связано со смысловыми границами личности, которая является важным скрепляющим звеном романа. В барокко «эту ситуацию личности, в которой она еще только ждет себя, можно было передавать в самых разных жанровых стилистических преломлениях – в самых разных модусах, которые, как можно думать, простираются от трагичного до чисто игрового и как бы формального» [7. С. 140].

Слово предания, научное слово и т.д. – в этих видах слова «своя» степень удостоверения аутентичности, компенсирующая «развал» риторической системы прежней культуры в начале XIX в. Автор обращается к жанрово-словесным субстратам с повышенной иллокутивностью и перформативностью: молитва, проклятие, предание, авторский комментарий, убеждающий в реальной основе тех или иных случаев, реалий и пр., историческая ремарка, – важен приоритет слова над реальностью, его миротворящая и нормализующая роль. Неожиданно найденная мать Алексея отыскивается не по воле случая, а по воле самого рассказа, она ознаменована им, как воплощается Сергей Громило в рассказе и тут же оказывается в реальности. Слово автора опирается на предание, т.е. слово, побеждающее реальность (подзаголовок «роман, извлеченный из иркутских преданий»).

Повествование насыщают пословицы, легенды, народные песни, произведения обрядовой поэзии. Народные песни выполняют не только формально-декоративную роль: песня старухи Исаковны, сменяющая ее грустную историю о потере мужа в дальних краях, отзывается грустью Натальи о сосланном Алексее. Создается опосредованная связь индивидов через мир народной культуры, народного слова. В романе приводятся песни: Аксиньи, русского Брагина и бурята Батурина, разбойников, шаманки; поют девушки на празднике «капустки». У Калашникова «текст в тексте» в своем опредмеченном варианте влияет на природу слова произведения романа. Это сакральное слово молитвы, гадания, заклинания или вбирающее в себе ритуально-перформативный заряд. Сила такого слова во всей его перформативной действенности отражена в гневном ответе Натальи на приставания Крылова – палача ее отца; это слово получает сакрально-наказующие коннотации вследствие натуралистически-символической смерти ревизора, происходящей тут, на глазах окружающих.

Большое внимание уделяется слову записанному, через что оно получает коннотации сверхвременного увековечивания, летописности, удостоверяясь как слово предания. В святцах Жолобовым делается запись о чудесном спасении Натальи; рассуждениям верхнеудинского воеводы о Чингисхане предпослано авторское примечание: «Повествование о Чингисхане взято из превосходной статьи “Тень Чингисхана”, напечатанной в “Вестнике Европы” (1822. № О.17), сочиненной П.А. Словцовым» [3. С. 207]; в финале название, получаемое всей историей «Дочь купца Жолобова», соотносится с лубочным своим инвариантом – сказкой «Марфида Царевна». Но, разумеется, подобные формы «увековечивания», перевода слова в разряд слова предания, имеют в романе и травестированные варианты. Так, Скрыпушкин, как и прочие, после судилища над Жолобовым «расчеркнул под журналом свое бессмертное имя» [3. С. 111] – употребление определения «бессмертное» здесь глубоко саркастично. Далее следует авторский пассаж о суде, после которого автор обращается к высокочтимой им фигуре Сперанского, однако, отказываясь вписать (назвать) его имя, которое впишет история: «Пусть она внесет сие незабвенное имя в свои нетленные скрижали» [Там же]. В перекличке с ситуацией подписи Скрыпушкина эта концовка создает барочное перевернутое соответствие, парадоксальное по своей сути: предосудительное деяние персонажа «увековечено» его записанным именем, а великий деятель остается анонимным, хотя опосредованно «увековечен» через «скрижали истории».

Мотив «летописи» создает особый подтекст для более прозаического мотива «бумаги», отражаемого в разнообразных авантюрных событиях кражи и подлога: Запекалкин крадет бумаги из ящика Алексея (4-я гл. I ч.); идет разбирательство, кто взял деньги из ящика (5-я гл. I ч.) ; Груздев крадет бумажник Крылова (4-я гл. III ч); написанное Груздевым подложное письмо Алексею привозит Сибиркин (7-я гл. III ч.); при кончине Груздева ищут деньги, и бумажку с вопросом, где они, съедает Груздев. Тема кражи и обмана, связанная с вещественно-сниженным мотивом бумаги, укрупняется как именно «греховное деяние» через более общий для романа «высокий» статус «бумаги-свитка» как формы увековечивания слова.

Таким образом, через общее поле персонажей, с их самыми разнообразными связями между собой, и самое главное, через выражение каждым из них, нахо-

дящимся в контексте целого, той или иной интенции «русского мира» в его пространственной и временной эпической составляющей создается широкий сюжетно-событийный и культурно-ценностный контекст для становления личности, личности самой по себе «полой» как характер, но через связи с общим получающей перспективу роста и обогащения.

Модификацию барочной анаграмматичности можно увидеть в соответствии трехчастности заглавия романа – «Дочь купца Жолобова» – трем частям композиции. Триада названия акцентирует последовательность уровней: «дочь» – семейно-родовой, «купца» – социально-инициативный, «Жолобова» – личностно-кореллятивный уровень, вбирающий все предыдущие, но выражающий самоценность личности в потенциированности ее опыта как *знания*. В отличие от купца Жолобова и его дочери Натальи, главный герой Алексей имеет косвенное отношение к целостности, задаваемой заглавием. Эта барочная асимметрия статусов главных героев, располагающихся на одном уровне сюжетного действия, включает и иное соответствие: Наталья (дочь) и купец Жолобов – это метонимические составляющие линии Алексея, которая без них, сама по себе выглядит полуанонимной, открыто-релятивной. И поэтому как только герой реально отрывается от этих императивов самоидентичности, он сразу встречается с наиболее «барочным» персонажем – Неудачиным (подобно Наталье, отрывающейся от отца). А после его жизнь опирается на тех (семья Хабаровых), которые один за другим сойдут со сцены сюжета, выражая принцип не императива, а преходящести. После этого императив потенцированной личности в ее просветительском ключе выражает для Алексея верхнеудинский воевода, который, однако, в романе принципиально «не получает» имени, что свидетельствует об обобщенно-риторическом содержании его образа. При реальном отрыве открывается метонимичность «дочери», «купца», «Жолобова» для линии Алексея, который «взрастает» через уровни: сентиментально-идиллический уровень семьи («дочь»), социально-инициативный уровень борющейся личности («купец») и личностно-потенциированный уровень *знания* личности («Жолобов»), прошедшей свой «лабиринт» опыта.

В барокко, как писал А.В. Михайлов: «личность, которая мучается здесь над своим ускользающим от нее самоудостоверением, как бы совпадает с устроением и композицией произведения, которое своим бытием передает, или “шифрует”, ее бытие. Вместе с произведением личность подвергается действию тех закономерностей вертикально-горизонтального складывания смысла целого, о чем уже достаточно говорилось. Вот эти закономерности и становятся своеобразным испытанием личности, ее подлинности; в этих испытаниях она и доказывает свою конечную самотождественность. Личность обязана приобщиться к устроению целого, которое, как история, в свою очередь причастно к структуре *знания*» [7. С. 141].

К «устроению целого», о котором пишет исследователь, относится содержательность структурных (вертикальных) связей художественных элементов (образов, мотивов и пр.), которая не подчинена связям каузально-событийным (горизонтальным), и даже преобладает над ними. К этому относится, прежде всего, принцип разнообразных повторов в художественной структуре «Дочери купца Жолобова». Например, повторы ситуации с различными персонажами на коротком пространстве текста. Одна глава сцепляется с другой тем или иным сходным мотивом (параллельно-контрастного плана), а причинно-следственная линия сюжета вторична. Так, обвиняющий преступника таинственный голос слышит Буза в лесу; Наталья, думая, что погибла, слышит: «Не надо отчаиваться!» – шепнул позади ее неизвестный голос» [3. С. 114], и хоть позже выясняется, что это голос Неудачина, однако сама декорация сцены (подпол, свет), таинственная неожиданность этого оклика не снимают его сакраментального колорита; Крылов, заносящий шпагу над Жолобовым, слышит позади себя: «Изверг! – вдруг раздался в тюрьме неизвестный голос. – Остановись!» [Там же. С. 119]. В целом можно констатировать, что мотив голоса, заставляющего трепетать, обретающего сакраментальный характер, объединяет всю вторую часть (к нему относится и образ шаманки, наказывающей разбойников). Или, например, параллельно в 9-й главе III части происходят два выяснения обмана: обман с письмами, открывающийся Алексею через Парфенко, и эпизод разоблачения «обмана» перед небом клянущегося в невиновности вора-тунгуса. Или ситуация гибели / спасения в море: гибель Орины, которую вынесло в море (10-я гл. III ч.), и почти такая же ситуация в следующей 11-й главе у вернеудинского воеводы и Алексея, но уже разрешающаяся «чудесным» спасением. В одной главе через общий мотив сополагаются мотивно и ситуативно (но в зеркально-перевернутом виде): атаман Коровин, расчувствовавшийся при известии о сыне Васютке и из-за этого погибающий (наказываемый) своими разбойниками («детушками» своего отца-атамана); испускающий дух Груздев, «обшариваемый» своим сыном, о чем уже упоминалось (в обоих случаях сын – косвенная причина гибели). Возможны и менее значимые повторы: в 4-й главе I части Запекалкин крадет из ящика Алексея казенные бумаги; а в следующей, 5-й главе, из ящика крадутся деньги.

Повторяются для персонажей общие (архетипические) роли: наставник, вестник, жертва, властитель и пр. Архетипический подтекст редуцирует «характер» как источник роли для персонажа. Старуха Антроповна – вестник наказания Хабаровым, как прежде сумасшедшая Аксинья – Жолобовым, или выступающий в роли тайного «вестника» Скрыпушкин, являющийся к Жолобову на свадебный сговор, или слепец Митя, предупреждающий Жолобова об опасности. По роли «властителя» князь Гантимуров (праздник тунгусов) получает соответствие Пирушкину (сцена выхода из церкви). Кратко укажем на «карнавализационность» этих двух коллективных сцен, которые и стихийны, и театрально организованы властителем как их действительным и одновременно мнимым центром. Через другие мотивы (сверхзнания и суда) соответствие этих сцен можно расширить, присоединив к ним сцену в суде, где в роли властителя – ревизор Крылов, наказывающий не только Жолобова, но и

губернатора, выгоняющий его вон из присутствия: в последнем случает один «центр» вытесняет другой, что привносит коннотации мнимости центра как такового. Что касается «сверхзнания», то оно травестируется через Скрыпушкина, подбрасывающего монету (подписывать ему или не подписывать). У тунгуса, приносящего клятву в своей невиновности перед небом, тут же из кармана вытягивают кусок припрятанной им ткани. «Сверхзнание» совершает барочное «сальто-мортале» от высшего (сакрального) к низшему (монета, ткань), причем последнее, сохраняя свое низшее предметное значение казуса, тем не менее, несет семантику следствия высшего знания. Монеты (мирская благодать) разбрасывает в толпу Пирушкин, выходя из церкви, в которой он сам отслужил молебен (высшая благодать). Мнимая торжественность власти, окончательно травестируемая Пирушкиным, связана с ее замещением истинной власти божьего суда. Параллельные пары брат / сестра выстраиваются через перевернутое соответствие младших Груздевых и Орины с Алексеем, которые «жили как родные и не называли иначе друг друга, как братом и сестрою» [3. С. 167]. По барочному принципу «обратного» соответствия соотносятся ситуации «испрашивания разрешения на брак»: воеводша является за этим к Хабаровым, не столько «испрашивая», сколько утверждая свое решение, а Неудачин (с Алексеем) приходит к игуменье в монастырь, в котором дала обет Наталья. В обоих случаях личное (свобода выбора) входит в противоречие с внешне регламентированным (с властью – в лице воеводши, с церквью – в лице игуменьи). В обоих случаях представительницы этой силы «нисходят» со своей высоты: карикатурно – воеводша, а игуменья – человечески и истинно по-христиански.

Главная героиня романа Наталья Жолобова три раза «умирает» и «воскресает»: 1) после увоза разбойниками Алексей думает, что она погибла, а после Жолобов сообщает ему, что она жива; 2) возник пожар дома, в котором находилась Наталья, и ревизор Крылов, терзаемый совестью грешника, думает, что она погибла, а после Груздев сообщает ему, что она жива; 3) при исчезновении Натальи из дома Груздева Алексей думает, что она погибла, Неудачин сообщает ему, что она жива. Но параллельно этой линии «мнимых» смертей героини троекратно вводится смерть трех девушек (своеобразных вариантов Натальи): первая упоминается во 2-й главе (Алексей обвиняет сваху в загубленной при замужестве сосватанной ею девушки); ко второму случаю относится гибель дочери Неудачина Натальи (двойник по имени); а третий случай – гибель утонувшей Орины (по роли невесты она – двойник Натальи, про которую также думают, что она утонула).

Произведение в барокко включает в свою структуру тайный принцип как знак внутренней тайны бытия, который может быть скрыт от читателя. Композиция «Дочери купца Жолобова» внешне выглядит аморфной, полицентрической, расслаивающейся на отдельные эпизоды и сцены, нанизываемые по принципу случайности[13]. Но тем не менее она заслуживает того, чтобы проникнуть в ее скрытую упорядоченность.

С первого взгляда заметно, что деление сюжета на большие событийно-тематические блоки не соответствует делению романа на три части. Так, большой эпизод с разбойниками, начинаясь в конце первой части (захват Жолобова, увоз Натальи) продолжается во второй части. Он состоит из шести глав (7–9-я гл. в I ч. и 1–3-я во II ч.). Далее следует блок глав истории ареста и гибели Жолобова, состоящий из четырех глав и почти целиком умещающийся во второй части. Однако глава, повествующая о гибели Жолобова под пытками, не завершает, как можно бы предполагать, эту вторую часть, а переносится в третью и становится ее началом (1-я гл. III ч.).

В связи с этим расхождением событийно-тематического деления и деления формально-композиционного предполагается скрытый содержательный принцип структуры, который должен коррелировать логику последовательности содержания и логику последовательности композиции. Представим в общем виде последовательность блоков содержания с указанием количества глав:

– экспозиция, имеющая чисто бытовой характер (идиллия и ее разрушение) – первые шесть глав первой части;

– разбойники – следующие шесть глав;

– арест и смерть Жолобова – четыре главы;

– наталья у Груздевых – три главы;

– Нерчинск, жизнь Алексея – семь глав;

– разбойники – 12-я глава III части;

– эпилог-восстановление – финальная 13-я глава III части.

Можно заметить принцип асимметричной рамки, создающейся через соответствие. Так, первым шести главам идиллии и ее разрушения соответствует последняя 13-я глава, где идиллия восстанавливается[14]. А следующим, «вторым» шести главам соответствует 12-я глава, в которой вновь возникают разбойники (но если в начале – это беспричинная сила смерти и разрушения, то в конце – в определенной степени справедливое возмездие Запекалкину и Груздеву). Следующая рамка (или внутренний круг) касается соответствия внутри основного содержательного ядра романа. Четыре главы ареста и смерти Жолобова в сумме с последующими тремя главами, посвященными жизни Натальи у Груздевых, количественно соответствуют семи «нерчинским» главам жизни Алексея. Общая тема – это судьба трех главных героев романа, но если с первыми (Жолобов, Наталья) связана деструкция (смерть, исчезновение), то с третьим – определенное укоренение в жизни. Зеркальность поддерживается даже на микроуровне реализации мотивов: Наталья теряет отца – Алексей находит мать; Неудачин выступает для Натальи в роли отца и спасителя, подобную, но все же иную роль играет для Алексея верхнеудинский воевода; в одном блоке начальник (ревизор Крылов) испытывает определенные муки совести и его карает смерть, в другом – Пирушкин процветает и «празднично» творит свое самоуправство. Примеры таких «внутренних» скреп этой барочной зеркальности многочисленны[15].

Каков смысл принципа композиционного деления? Оно связано с более отвлеченными (тяготеющими к

притче) темами. Бросается в глаза проходящий через всю первую часть мотив предсказания (сон Жолобова, вещания сумасшедшей Аксиньи, камлание шаманки, даже опасения охотника Брагина о его «40-м медведе»). Вторую часть составляет внутреннее соответствие истории двух героев-дублеров «купцов» и «отцов» – Неудачина и Жолобова, каждый из которых по-своему переживает ситуацию «страданий Иова». Третья часть (Наталья в семье Груздевых и Алексей в семье Хабаровых) объединяется ситуацией «блудного сына / дочери». Зеркальные соответствия в ней подтверждаются драматичным расхождением с волей родителя: перед нависшей смертью Наталья просит Жолобова бежать, а он отказывается, мать берет клятву перед своей смертью с Алексея жениться на Орине, о «падении» с ним которой распустил слух Сибиркин. К разряду мотивов соответствия могут быть отнесены мотив «брака-отступничества» (Натальи – с мл. Груздевым и Алексея – с Ориной), мотив покидания пристанища, угроза смерти, мотив посыльного (Аксинья / любовник воеводши) и пр. Тема «блуждания» задает все более усиливающуюся тенденцию расходящихся линий-путей персонажей с их самостоятельной направленностью и с «проклевывающимся» субстратом биографической их отдельности (даже второстепенных персонажей). В целом, если схематизировать содержательно-тематические акценты каждой части, то общая (притчевая) логика их последовательности такова: 1) предсказание – 2) страдание / разрушение – 3) блуждание / восстановление.

Действуют две логики – логика трагического конца (императивно-драматическая) и логика возможного уже циклически-релятивистского возобновления: Жолобова заменяет Неудачин, стремление Алексея к «высокому» соединению с Натальей готово подмениться релятивистски-бытовым союзом с Ориной, и то и другое – результат обстоятельств; младший Хабаров готов жениться на сестре Сибиркина, это как инвариант снятой женитьба Сибиркина, который спивается, т.е. меняется местами с Прокопием Хабаровым.

Экспликация христианских идеологем (императивов) характерна лишь для первой и второй частей, третья часть создает им своеобразный барочно-релятивный противовес построения судьбы в блужданиях, ошибках, любви и вере. Но своеобразный синтез этих двух стратегий провозглашается в финале игуменьей монастыря, снимающей обет (внешний императив) с Натальи, когда она воспротивилась вернуться к Алексею: «Между мною и тобою уже лежит пропасть: я обещала быть невестою Христа и должна разорвать все земные привязанности». Игуменья ей отвечает (и в этом ответе подчеркнуты барочные условия путей человека): «Дочь моя! Ты за минуту видела, сколь мало можно человеку надеяться на свою твердость, когда в душе его не погасли еще мирские привязанности. <…> Ты дашь страшные клятвы – и невольно будешь нарушать их своими мечтаниями. Ты сделаешься клятвопреступницею и, как я сказала уже тебе, погубишь себя навсегда. <…> Но горе тому, стократно горе, кто, не излечив своего сердца от болезней света, дерзнет осквернить собою сие святилище самоотвержения, мира и любви божественной! – Итак, мне не суждено спасти свою душу! – Дочь моя! Пути спасения бесконечно различны» [3. С. 222].

Разумеется, черты барокко, проявляющиеся на всех уровнях поэтики романа И.Т. Калашникова «Дочь купца Жолобова», не ведут к выводу о реставрировании культурно-исторического стиля барокко, а свидетельствуют о его модификации в сложном и неоднородном художественном контексте переходного периода культуры, в котором все категории «стиля» не могут сохранять свою четкость. Это актуализирует необходимость теоретического осмысления более широких процессов в культуре, которые не может репрезентировать отдельно взятое произведение или творчество отдельного писателя в его ориентации на барокко (В.Т. Нарежный, И.Т. Калашников, Н.В. Гоголь). Но все же анализ культурно-содержательной тенденции стиля на примере наиболее репрезентативных произведений необходим для более объемного виденья проблемы.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] «Когда приближалась смерть к Ироду, придворный докладывал ему: “Ваше Величество, скоро смерть будет!”. Ирод бесился, вскакивал с трона, махал во все стороны скипетром, но смерть, в виде скелета с косою, медленно, но неотвратимо приближалась, сопровождаемая пением:

“Кто тя может убежати, смертный час!
Ни цари-монархи,
Ниже патриархи!..
Красоту природну,
Юность благородну –
– Все сечет смерть!”

Наконец, смерть приближается, подсекает Ирода. Вдруг ад растворяется, выскакивает дьявол и утаскивает Ирода в ад (это значит его душу), потом еще раз выскакивает, с ракетой, прилепленной к животу: вот тут-то была страшная минута для детей, потому что дьяволенок все вертится около свечки, наконец ракета загорается и лопается, как лопнуло величие Ирода…» [4. С. 204, 205].

[2] Жолобов и Неудачин – купцы, это исключительно важно для историко-культурного контекста Сибири XVIII–XIX в. Раскрывая этот контекст в связи с иркутским барокко, Елена Зубрий писала, что «глубокая вера в неизмеримые возможности человека выдвинула из среды иркутского купечества людей незаурядных, личностей смелых и ярких» [6. С. 9].

[3] Не случайно в романе Калашникова «Изгнанники» один из главных героев, наиболее достойный, наделяется автором фамилией Неволя.

[4] Барокко интересует то, что связывает индивида с людьми. В этом стиле берется обобщенный образ человека. Достигнутая в романтизме духовная устремленность личности в романе Калашникова редуцируется народно-демократическими и христианскими началами до средней этической меры. Все герои – не личности, не характеры. Чувства Натальи и Алексея бледнее, чем у героев Н.М. Карамзина. Потеряв дочь при таких трагических обстоятельствах, Неудачин после ни разу о ней не вспоминает, на психологический абрис образа это никак не влияет. И, видимо, такая психологическая редукция необходима для художественного мира, устроенного именно таким образом.

[5] Рифмологическая перекличка имен Кремнев / Коренев, ставит барочный акцент на этом соответствии общей «роли» двух совершенно различных персонажей.

[6] Пирушкин узурпирует полномочия церковные и государственные (самозванство и произвол). Это образ, выражающий перспективный для литературы архетип «сумасшедшего короля», юродствующего властителя. У И.Т. Калашникова назревает тот конфликт, который найдет отражение у Н.А. Некрасова в поэме «Кому на Руси жить хорошо», – подыгрывание подчиненных спятившему тирану. Роман и поэму связывает единая эпическая традиция; общее в них: многогеройность и отношение всех к общей сюжетной ситуации, соотношение в персонаже родового и проклевывающегося личностного сознания, тема песен, богатырства и пр.

[7] Ю.С. Постнов констатировал: «Несмотря ни на что, жизнь побеждает! – так можно определить лейтмотив романов Калашникова» [5. С. 214].

[8] Неудачин говорит: «В жизни у меня было множество случаев: иногда, бывало, совсем пропадаешь, ан вдруг придет помощь, откуда и на ум не вспадало!» [3. С. 220].

[9] Даже разбойники ведут беседу о чудесности бытия, его строении: «Странно, братцы, – сказал четвертый разбойник. – Как там выросли эти сосны? Ведь взглянешь вниз, так, кажись, сажен сто глубины, словно какой провал подле самого утеса, а на дне деревья. Чудо, подумаешь.

– Эх, брат, – подхватил пятый, – у бога ведь чудес много. Всего не растолкуешь. Ну, вот хоть это скажи... Чай, тебе и самому случалось замечать? Отчего, когда сильный ветер, так валы меньше, а когда ветер меньше, так валы больше?

– А мне случалось видеть, – говорил шестой разбойник, – что иногда совершенная тишь, около берегов не колыхнет, а посредине моря волны так и ходят, словно полоса какая.

Нет, вот что скажите, – подхватил седьмой, – куда вода девается? Ведь шутка ли, сколько рек, больших и маленьких, впадают в это море, а вытекает-то из него, кажись, одна Ангара, да и та, брат, ведь ужасть как мелка в верховье» [Там же. С. 81]. Подобные потоки рассуждений и вопрошаний, задействующие различные сведения (в том числе и авторские комментарии), соответствуют установке барочного произведения на ученость, понимаемую специфически – как свод разного.

[10] В романе часто возникают барочные пары: отец и сын Хабаровы, пары старушек – Антроповна и Сенотрусиха, Лукерья Савишна и Хавронья Пахомовна, двое слепых. Эти пары связаны с традицией интермедии, однако в сниженном виде переживают коллизии, имеющие отношение к основным идейным проблемами сюжета.

[11] Диалоги «отличаются естественностью, живостью и отчасти индивидуализацией языка» [5. С. 222, 223] «язык сочен, драматургичен, насыщен действием» [Там же. С. 223].

[12] Слова воеводши «Заклохчут по-куриному!» [3. С. 182] в адрес Хабаровых, несут отпечаток барочного «остроумия», которое, разумеется, никак не связано с «умом» воеводши, а возникает из всей ситуации. Курица, которую воеводша заставила Хабаровых отдать себе, становится ее экстраординарным личным «достижением» (мерой), поскольку, как она резюмирует, «…нельзя же было курицу – прости господи! – приложить к образу» [Там же. С. 174], т.е. получить как взятку обычным (ритуальным) способом. Через неоднократный повтор этой перипетии («Что ее нелегкая несет! Не куриц ли опять пересчитывать?» [Там же. С. 170]) «курица» превращается в комическую метонимию суетной воеводши с ее произволом. Упоминание «сюжета курицы» при навязывании воеводшей своего права решать судьбу Орины связывает эти два сюжета в парадоксальное соседство. Угроза в адрес Хабаровых: «Заклохчут по-куриному!» [Там же. С. 182] создает побарочному остроумную зеркальность через взаимоуподобление сталкивающихся сторон «куриной» метонимии.

[13] М.К. Азадовский отмечал, что романы Калашникова «напоминают не столько романы В. Скотта, сколько старую авантюрную **повесть»** [10. С. 172]. Это не противоречит стремлению барочного сюжетостроения «нанизывать на одну нить далекие друг от друга вещи» [7. С. 124].

[14] Побочный сигнал связи 12-й главы с началом эксплицируется автором: «Запекалкин сделался в сию минуту почти полоумным. Он посинел и дрожал как лист, готовый, подобно змее, ужалить и умертвить ближнего своего втайне, он подобно ей и свертывался, так сказать, в клубок, когда видел над собою грозу. Мы уже знаем, в какое он пришел положение при нападении на него Доброкваскина; чего же не можно было ожидать от него теперь?» [3. С. 216]. А нападение Доброкваскина на Запекалкина произошло в самом начале романа.

[15] Можно указать «поперечные» соответствия глав одинакового числового порядка в разных частях с определенными общими для них мотивами: демонические персонажи в четвертых главах: I ч. – Груздев–Запекалкин; II ч. – Митя – о проделках нечистого; III ч. – смерть ревизора. Шестые главы каждой части включают мотив катаклизма: I ч. – землетрясение; II ч. – пожар в доме; III ч. – рассказ Еремея, – в такой очередности обнаруживается определенная «вертикаль» катаклизма: природа, социум, история.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Тюпа В.И.* Между архаикой и авангардом // Классика и современность. М., 1991. С. 109–120.
2. *Лихачев Д.С.* Избранные работы : в 3 т. Л. : Худ. лит., 1987. Т. 1. 656 с.
3. *Калашников И.Т.* Дочь купца Жолобова. Романы, повесть. Иркутск, 1985. 637 с.
4. *Калашников И.Т.* Записки иркутского жителя // Русская старина. 1905. Т. 123. Июль, август, сентябрь. С. 187–251, 384–409, 609–646.
5. *Постнов Ю.С.* Русская литература Сибири первой половины XIX в. Новосибирск : Наука, 1970. 404 с.
6. *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. : РА «Сорек», 1993. С. 7–11.
7. *Михайлов А.В.* Поэтика барокко: завершение исторической эпохи // Михайлов А.В. Языки культуры : учеб. пособие по культурологии. М. : Языки русской культуры, 1997. С. 112–175.
8. *Литературные* прибавления к Русскому Инвалиду. 1832. № 32.
9. *Лотман Ю.М.* Пушкин. СПб. : Искусство-СПб., 2000. 847 с.
10. *Азадовский М.К.* Литература сибирская // Сибирская советская энциклопедия : в 6 (4) т. Новосибирск, 1932. Т. 3. 805 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 2

Tomsk State University Journal, 2014, 389, pp. 46-55. DOI: 10.17223/15617793/389/6

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

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

The Baroque reveals the totally alienating nature of the world (people are left with religious resignation) and the alienating nature of the I that is devoid of self-identity. People depend on the environment and are humiliated. The novel describes scenes of violence, death, moral sacrifice. The image of death, with some mystical exaltation (deaths of Zholobov and Krylov), sharpens the contrast of the symbolic and the naturalistic, the low and the high. The narrative mixes rationalism and mysticism, laughter and tragedy, explicates the theme of sin and punishment, the idea of temporality (the Baroque topic of *Vanitas*). People's dependence on the external forces causes the general problem of the correlation of fate and personal will. The dual expression of the theme of fate makes the author use the category "wonderful" which can be attributed to the case, to the person's wil and to God's providence. In the novel, different characters are equal when they reflect the overall plot of fate and the related problem of theodicy. In the context of the atti-

tude to the dictates of external circumstances several general groups of characters can be classified differing in the nature of their activity: 1. Religious Stoics (pietism, Baroque resignation to fate); 2. Voluntaryists (negative characters who suffer punishment in the end: Buza, Krylov, Gruzdev, Stukalenko and others); 3. Neudachin, the intermediate type (partly Alesey and Natalia as passive variants). The person is singled out through the reflection in the environment: through similarity and difference with other people, things, various cultural archetypes. Archetypes that are Baroque in nature include: the archetype of the repentant sinner (Gruzdev, Krylov, robber Korovin), the prodigal son (Alesey, Isakovna's husband), the pretender (Pirushkin). In *The Daughter of the Merchant Zholobov* the theme of Don Juan is culturally and ideologically actualized in the Baroque exposingly brutal way through the type of a sinner who is haunting an innocent victim and tramples all divine laws. For each separate character all the people in the plot are important; the character dynamically interacts with them and thus enters the *whole* of the spiritual and national content. When describing the folk world, Kalashnikov follows the tradition of the comic "low" democratic Baroque. The weakening of the aesthetic integrity promotes "heteroglossia" and sharp stylistic heterogeneity, which is a common feature of the narrative in the Baroque and in realism. The author uses genre-verbal substrates with high illocutionarity and performativity: prayer, curse, legend, author's comment (which proves the real basis of certain cases, reality etc.), historical remark. The priority of words over reality, their pacifying and normalizing role are important. The content of the structural (vertical) connections between the artistic elements (images, motifs, etc.) is significant; it is not subject to cause-and-event relations (horizontal), it even prevails over them. This includes, first and foremost, the principle of various repetitions in the artistic structure of the novel. The composition of the novel, externally amorphous at first glance, has a secret principle of internal order.

REFERENCES

1. Tyupa V.I. *Mezhdu arkhaikoy i avangardom* [Between the archaic and the avant-garde]. In: *Klassika i sovremennost'* [Classics and modernity]. Moscow, 1991, pp. 109-120.
2. Likhachev D.S. *Izbrannye raboty: v 3 t.* [Selected works: in 3 vols.]. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1987. Vol. 1, 656 p.
3. Kalashnikov I.T. *Doch' kuptsa Zholobova. Romany, povest'* [The Daughter of the Merchant Zholobov. Novels, novella]. Irkutsk, 1985. 637 p.
4. Kalashnikov I.T. Zapiski irkutskogo zhitelya [Notes of Irkutsk inhabitant]. *Russkaya starina*, 1905, vol. 123, July, August, September, pp. 187-251, 384-409, 609-646.
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. Zubriy E. *K chitatelyu* [To the reader]. In: Kryuchkova T.A. *Irkutsk Baroque*. Moscow: Sorek Publ., 1993, pp. 7-11.
7. Mikhaylov A.V. *Yazyki kul'tury: uchebnoe posobie po kul'turolo*gi [Culture Languages: Tutorial on cultural studies]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury Publ., 1997, pp. 112-175.
8. *Literaturnye pribavleniya k Russkomu Invalidu,* 1832, no. 32.
9. Lotman Yu.M. *Pushkin*. St. Petersburg: Iskusstvo-SPB Publ., 2000. 847 p. (In Russian).
10. Azadovskiy M.K. *Literatura sibirskaya* [Siberian Literature]. In: *Sibirskaya sovetskaya entsiklopediya: v 6 (4) t.* [Siberian Soviet Encyclopedia. In 6 (4) vols.]. Novosibirsk, 1932. Vol. 3, 805 p.

Received: 18 September 2014