

УДК 821.161.1
DOI 10.17223/19986645/30/9

Н.В. Хомук

РОМАН АНТОНИЯ ПОГОРЕЛЬСКОГО «МОНАСТЫРКА»: ПОЭТИКА БИДЕРМАЙЕРА. СТАТЬЯ 2

Во второй статье поэтика бидермайера в романе Погорельского «Монастырка» рассматривается через внешний и внутренний сюжет, систему персонажей и разнообразную перекличку мотивов. Принцип маятника в развитии действия, «дублетность» образов и композиции и другие особенности создают динамическое равновесие между диахронией сюжета и содержательной синхронией художественной структуры. Ключевые слова: бидермайер, рококо, ироикомическая поэма, готический роман, внутренний сюжет, принцип маятника, дублетность, композиция.

Антоний Погорельский указывал, что фабулы его – «воздушные замки» [1. С. 11]. В событиях романа «Монастырка» нет необходимости ни исторической, ни социальной и пр.; они ничего не меняют, их финал предпослан, и поэтому авантюренность вторична. Существенные события жизни не воплощаются действием (фабулой), а оттеняются им в своем изначальном устойчивом порядке. Действие часто подвижно случайными, боковыми «ходами»: повествователь поехал на крестины – нашел письма, положившие начало повествованию; знакомый помещик заговорил с опекуном о Смольном монастыре – и это решило будущее Анюты; Блистовский поехал «заготавливать» лошадей и это привело к его помолвке с Анютой. В таком художественном мире ничего непреодолимо плохого случиться не может. Да, обостряется мнимая угроза потери всего героем, потому что себя он имеет только в окружающем и через окружающее (а не самого по себе – как в реализме или романтизме). Но поскольку все отдельное лишь часть общего и нет личности самой по себе, то и любая угроза временна, она снимается общим порядком.

Обычно интрига определяется, прежде всего, взаимодействием стремлений персонажей. Но в мире бидермайера всякое проявление индивидуальной инициативы является лишь отступлением от общего, забавной попыткой, в конце концов приводящей к подчинению коллективному укладу жизни, с которым согласуется человеческая активность: все инициативы Блистовского, два раза отправлявшегося к Дюндикам, и его поиски вместе с тетушкой Анюты не являются индивидуальной победой над обстоятельствами. Благополучный финал – результат соединения отдельных усилий и равнодушно-инертного состояния мира по отношению к индивидуальным планам. Случившееся, с пустыми причинами и затратами, легко превращается в семейное предание¹. «Бедствия» обращаются в то, что становятся «уроком», притчей,

¹ Социально-культурные различия, питающие конфликтные очаги фабулы, погашаются семейно-родовым соседством, составляющим человеческое общежитие (см. Софронич переакцентирует свое изгнание семейством Дюндиков как «изгнание слуги» в конфликт «изгнание члена семейства»: «я был самым необходимым членом семейства» [2. С. 310–311]. Это типично бидермайерская переакцентировка).

законом природы, указанием на что-то другое, они на границе уникальной личной истории и типовой литературной сюжетности¹.

Соотношение ограниченного идиллического мира бидермайера с бытием требует опосредующего «страшного» опыта. В этом выражается «anxiety» – тревожность, связанная с предугадыванием нарушений прочности и благополучия [4. С. 5–6]. Как носитель соответствующей этим масштабам «малой деструкции» задействуется, так сказать, «проблематический человек», фигура несколько гротескная. В главе «Смертоубийство» (своим зеркальным удвоением «страшного» в названии призванное усилить «anxiety») появляется такой нарушитель, как Прыжков. Однако «щеголь» Прыжков принадлежит этому же миру. Его «злодейство» имеет в виду порчу женских платьев, исподтишка обрызгиваемых кислотой, по примеру французских «шалунов» и «проказников» [2. С. 214] (в эти характеристики, данные от лица бидермайерского мира, входят оценки инфантильности и недомыслия). Вторжение тревожного инсценируется в варианте, необходимо лояльном для этой общей гармонии, в варианте, отношение которого к благополучному миру можно воспринимать двояко: как преодоленную внешнюю угрозу и, с другой стороны, как жертву (или самопожертвование) для полудомашнего развития «малой истории» бидермайеровского мира, репрезентирующей себя в череде рассказов-историй о случившемся потрясении. Эта история в виде пересказов служит своего рода «заклинанием страха» (combating anxiety).

Неоднократно указывалось на пародийное использование Погорельским в романе поэтики готического романа². Но, как кажется, «готика» травестируется не только со стороны национально-бытовых реалий, но и через проявление театральности рококо, элементы которого вбирает бидермайер³. В Дюндике, стремящемся увезти от тетушки в отсутствие Владимира Анюту в свой «замок» (не случайно так назван этот дом приказчиком), ощутимы отзвуки «похитителей» рококо или близких им образов (ариостовского Атланта, вольтеровского Гермафродита, пушкинского Черномора)⁴. Но в отличие от

¹ Современные Погорельскому критики в большинстве своем воспринимали роман «как приятное описание семейственных картин», в котором не следует искать «ни страстей, ни мыслей, ни глубокого значения» [2. С. 644]. Авантюрная сторона сюжета, по их мнению, основывается на давно «заезженной» литературности: «Злой опекун, подложное завешание, ночные явления, хутор в диком лесу, похищение» – «основа давно избитая», «старинное бердо Дюкредиоменилевской и Коттеневской фабрики» [3. С. 430].

² «Снижение достигается уже знакомым нам переводом готических образов и ситуаций на язык реалий провинциального помещичьего быта» [3. С. 426]; «речь идет об использованных здесь травестированных формах классической готики, переведенных на язык национальных бытовых понятий и в соответствии с этим меняющих принцип литературного функционирования готических топосов» [2. С. 646].

³ Как писал А.В. Михайлов: «В эпоху бидермайера воскрешаются, обновляются, оживают – недаром же это были годы политической «реставрации» – эстетические идеалы рококо и сентиментализма. Эстетика изящества, грациозности, игривости, шаловливости пронизывает, как одно из стилиобразующих начал, весь бидермайер» [5. С. 340].

⁴ Вспомним, что Погорельский одним из первых вступил в журнальную полемику, блестяще защищая ироикомическую поэму Пушкина «Руслан и Людмила» [2. С. 351–367]. Сюжет «Монастырки» травестиционно перекликается с типичным сюжетом ироикомической поэмы (связанной с рококо): «Наиболее частая ситуация – злой чародей похищает невесту или жену славянского витязя. Героя, отправляющегося на поиски возлюбленной, сопровождает трусливый и простоватый слуга – носитель комического начала, как и его ревнивая и вздорная жена. Витязю покровительствует добрая волшебница (волшебник). Злой кудесник, насильно удерживающий в своем замке красавицу, тщетно пытается

готической и романтической сверхличностной метафизической угрозы в рокайльном образе похитителя устанавливается театральное равновесие человеческого и враждебного *ино*. У «второго» похитителя Анюты, Прыжкова, в главе «Побег» мы видим часто встречаемую в ироикомических поэмах театральную подмену «мужского» «женским», что, как и в случае Дюндика, связано со знаково-театральной подачей «кастрационного» мотива. О Дюндике, испытывающем «готические» страхи на хуторе Шендре не случайно сказано: «попал как бы в магический круг, в котором все действия его подвергались волшебному влиянию атамана Василия» [2. С. 317] – сам мотив «игры волшебства» в контексте всех театральных уловок и реквизита – «чудесного» снятия с Дюндика картуза, замены курицы в кастрюле лошадиным копытом – может быть отнесен к рокайльной теме спасения красавицы при хитроумном использовании «волшебства».

Наиболее четким выражением «рокайльного» текста в романе является сон Анюты [2. С. 275–276], зеркально коррелирующий с ее последующим освобождением. Балладный колорит в ходе развертывания сна сменяется театральным характером изобразительности: «разрумяненные человеческие лица» летучих мышей, подразумеваемая «румяна» Марфы Петровны, имеют коннотации «грима» или «маски». А такая деталь, данная крупным планом, как «длинные седые ресницы», перекликается в картине сна с «козлиными ногами и большими рогами на голове» появляющегося (как из сценического люка) Дюндика; перекликается опять же в создаваемом впечатлении театральной костюмированности. Резкая перемена обстановки (замкнутость которой подобна сценической площадке) напоминает эффекты театральной машинерии. С живописной репрезентацией рококо связана финальная «беседка» со статичными, почти галантными, позами статистов – тетушки и Владимира («Подле нее сидела тетушка и ласково на нее смотрела; Владимир с другого боку прижимал ее руку к сердцу» [2. С. 276].

Притяжение к готовым стилевым, жанрово-риторическим, изобразительным, сюжетным и пр. элементам – всему тому, что составляет распадающуюся культуру «готового слова», создает эффект пастиша на всех уровнях поэтики бидермайера. От прямого иронично эксплицированного в сюжете соотношения эмпирического и литературного до неуловимой атмосферы эклектики, подающей себя всерьез как стихия элементарного, в которой уже литературность и жизнь неразличимы.

Линеарно-поступательное развитие сюжета постоянно нейтрализуется сведением в круг: в романе повторяется сюжет «блудной дочери»¹; при двух

ся добиться ее любви. Витязь попадает в царство похитителя и освобождает жену (невесту). Рушится царство зла, и добро торжествует» [6. С. 110–111]. Дюндик семантикой своей фамилии («дюндик» – коротыш, прыщ, малорослый человек) связан с темой телесного уродства «злого волшебника» из рокайльной поэмы, к этому же относятся необычные гротескно-телесные жесты (выпучил глаза, прикусил язык и пр.), которые свойственны только этому герою в романе.

¹ Например, основной коллизией задержки Анюты Дюндиками предшествует подобная же задержка в семье полковника (отца подруги Анюты и знакомого Дюндика) по пути Анюты из Смольного монастыря: «Анноте пришлось остаться у него в доме до тех пор, пока тетушка, с которой он между тем сохранил дружеские сношения, пришлет за нею из Малороссии» [2. С. 187]. В сюжете «блудной дочери» героиня, возвращаясь из Петербурга в родные места, предстает как «эмигрант»; пораженная удивительным явлениям в поместье тетушки, она тем самым экстериоризирует романтическое *ино* в то пространство, с которым идиллически связана (см. письма Анюты в начале романа), но

поездках Блистовского к Дюндикам возникает возможность третьего круга сюжета (очередная поездка Владимира к Дюндику в финале уже для вызволения не Анюты, а Василия). Имеет отношение к кругу и линия повествователя как своеобразная композиционная рамка через мотив «рождения» ребенка как нового начала: в экспозиции повествователь спешит к знакомому на крестины, а заканчивается роман тем, как цыган Василий берет на руки юного Антошу, сына повествователя.

Модель круга связана не только с временными ретроспекциями и сюжетно-тематическими повторами, но и с более широкими кругами времени, в которые вписывается сюжет героини: это круг жизни повествователя и круг предания, связанный с эпически-военной деятельностью отца Анюты (круг жизнеустройства Орленко – поиск жены, постройка дома, рождение ребенка – в миниатюре включает все мотивы, которые расслоятся, будут беллетризованы в дальнейшем сюжете). Авантюрно-линейное, реально-историческое и эпическое соплагаются через патриархально-родовую тему семьи¹ как органичной формы, создающей единство всех уровней *общезития*. Первоначально она нарушена (сиротство Блистовского и Анюты, вдовство тетушки). В этой парадигме семейной темы лишь семья Дюндиков представляют собой определенную целостность и параллельно им – семейство Василия (крепостные Дюндиков), которое сохраняет себя в заповедном укреме леса. Но в результате противоположности меняются местами: Дюндик становится вдовцом, и в финале складывается гармоничное семейство Анюты и Владимира, плюс к этому появляется зеркальный вариант – семейство самого повествователя. Это ценностно одинаковые образы семей, но одна (семья повествователя) складывается само собой, не просто без авантурных препятствий, но даже без личностных усилий, тем самым это служит оттенению бидермайеровского характера сюжетных приключений, приведших к браку Анюты (похожих на испытания жениха и невесты в родственном кругу). Финальное пространство дома главных героев репрезентирует обретение интимно-семейного центра уже для целого мира. Через номинацию героини (монастырка) топос «монастыря» в контексте романного целого предстает как своеобразный у-топос, он олицетворяется ею, связывая идеально-утопическое начало (детство) с финалом. Сама возможность такой проекции задает историческую состоятельность бытового человека.

Художественная антропология бидермайера опирается на специфичное соотношение двух тенденций – антропоцентризма и ассимиляции индивида с

в дальнейшем развертывании сюжета героиня, по сути, интериоризирует это *иное* собой (становясь тем идеалом соединения культуры «метрополии» с маргинальностью провинциально-бытового, который в конечном счете не совпадает в полной мере ни с одним из этих пространств, но и не дотягивает до уровня самодостаточной личности).

¹ В бидермайере постоянно подчеркивается поэтизация прошлого, старины. Но не будем забывать, что при этом любая акцентированная диверсификация происходит наряду с унификацией. В бидермайере унифицируется качественное различие времен. Мир предания или историко-героический мир смиряется, сворачивается и «теряет» себя в семейно-бытовом кругу (история Орленко). Для бидермайера важен внутренне-идиллический принцип воспроизводства времени. Ценностные градации или противоположные величины времени (героика, биография, местные рассказанные истории) – соплагаются в одном идиллически-пространственном их интеграле. Поэтому в результате время и теряет свою разнородность (которая важна для риторической культуры), однако и не становится однородным (как в реализме).

коллективом и вещным миром. Изначальная редукция личностного начала в герое бидермайера делает его этически открытым другим. Такое Я меньше мира, но это объясняется имманентной включенностью этого Я в мир, принадлежностью миру, а не результатом отпадения (как в барокко). «Я как другой» отнюдь не опирается на оппозицию внешнее/внутреннее или «я для себя» и «я для другого», а, скорее, позволяет вспомнить барочные истоки «ролей». Но для барокко это всегда отслаивающиеся маски, а для героя бидермайера это бесконечное накопление (в каждом отдельном внешнем статусе отражается цельность его укорененности в мире). Сюжетно-функциональные модусы (дитя, монастырка из Петербурга, племянница, невеста, сиротка) предстают как внешние (полуготовые) по отношению к героине. Модусы, подобно разным именам одного персонажа, создают единство и поливалентность. Меры, предъявляемые к героине, лишь относительно соуравновешены: иерархичная (сентиментальная жалость «сверху вниз»: «бедная сиротка»); гуманистическая (родовая, патриархальная); личностная (любовь Блистовского).

Не просто отнестись к герою бидермайера как к только внешнему образу человека или же внутренне близкому читателю (в последнем случае слабости или недостатки героя компенсировались бы психологическим анализом или катарсисом). Слабости индивида предстают условием «симпатической» связи его образа с коллективным миром. Я (внутренняя личность) и «я как другой» (внешняя личность в ее коллективных амплуа) соотносятся, сдвигаются со своих статичных позиций и взаимообогащаются не психологически, а через систему персонажей (связи образа героини с другими через разнообразные мотивы, переключки и пр.) – в этом заключается возможность для Я быть больше себя. Например, контакт через Анюту не позволяет полностью сатирически-бурлескно перечеркнуть Дюндиков характеристикой «злодеев» (в этом они не совпадают с сатирическими типами). Приезжая за Анютой, Дюндик погружается в свои драматичные переживания (которых прежде у него в сюжете не было), они резонируют с переживаниями Анюты. В свою очередь, точка зрения «отрицательных» героев (таких как Марфа Петровна) привносит фамильярно-оборотническую стихию в оценку «положительных» героев, приближая друг к другу эти градации персонажей¹.

Знаменательна для специфики бидермайера сцена по приезду Анюты к Дюндикам, когда Марфа Петровна доводит гостью до слез, а при намерении той уехать хозяйка сама начинает плакать [2. С. 259]. Перед нами зеркальное переворачивание. Слезы первой – от обиды, а второй – от злости, но через восприятие Анюты возникают дополнительные «резоны»: «Чем более Марфа Петровна плакала, тем более Анюта начинала находить себя виноватою и наконец в недоумении своем готова была просить извинения» [2. С. 259]. Отношения «гонимельница – жертва» сохраняются, но через «слезы» создается катарсический баланс этих противоположностей. И это лишь отдельная, частная ситуация психологического свойства отношений между персонажами. Например, обоюдное страдание связано с тем, что после объяснения с Бли-

¹ « – Теперь дурака-то там нет! -- говорила она при прощании, разумея под этим названием Блистовского, -- так некому с тобою спорить!» [2. С. 244].

стовским Дюндик резко открывает дверь и сильно ударяет Марфу Петровну, становясь из-за этого жертвой ее попреков. Дюндик, преследующий Анюту в ее сне, в своем сне «преследуем» Марфой Петровной. В сюжете мы встречаем переворачивание оппозиции преследователь/жертва (Дюндики – Анюта, Анюта с помощником Василием – Прыжков), в финале «злодеи» умирают из-за своих дурных склонностей, так сказать «сами от себя» (Прыжков, Марфа Петровна). Однако этический аспект самонаказания «зла» в общем-то относителен. Отрываясь от сентиментализма и романтизма, как бы «застревая» между ними, катарсис в широком смысле определяет тенденцию некоторого «уравнивания» персонажей перед миром, «очищая» персонажа, если следовать буквальному содержанию этого понятия, от крайности претензий на личностное обособление в деятельности, качествах и пр. (тогда как обычно он служил некоторому очищению провинившегося героя). В романе возникают самые разнообразные варианты страдания как компенсации персонажа при его попадании на границу между *своим* и *чужим* (в лице Другого или какой-либо стороны мира).

Сюжет выстраивается как выражение внешней точки зрения мира, частью которого является Я. Но разворачивается и «внутренний сюжет» – со стороны ценности Я (эту точку зрения задает Предисловие).

В романе неоднократно воспроизводится сюжет «блудной дочери»: героиня постоянно отрывается от того мира, который питает ее идиллическую (бидермайерскую) идентичность. Ребенком от тетушки ее отправляют в Смольный, затем – обратно к тетушке (где сначала ее все пугает); после – к Дюндикам (там она чувствует угрозу). Но во всех этих случаях была возможна компенсация со стороны близкого контакта с Другим, с интенцией другого Я, связанного с содержанием оставленного мира¹ (в Смольном – подруга; у тетушки – адресата-подругу сменяет Блистовский [2. С. 189], как принадлежащий культуре Петербурга). Заметна тенденция усиления «дружости» Другого, что требует от Анюты личностного роста. Но этот Другой все-таки дополняет собой позитивность того мира, который открывает для себя героиня.

Но иное отношение имеют Дюндики к миру, родственному героине: с одной стороны, они по отношению к нему ценностно-пространственно контрастны, с другой – составляют его изнанку. Первое настраивает на восприятие их в роли «злодеев» и обостряет этический код в оценке их поведения. Но филиппика повествователя «Низкие души!» [2. С. 277] не подытоживает отношение к ним читателя; требуемое «негодование» лишь перекрыло бы собой более существенное во влиянии Дюндиков. Поэтому остановимся на втором аспекте.

В лице Дюндиков экспансия тривиального (низкого) заключается в присвоении и подмене «высокого» значения, чреватом его аннигиляцией (что создает нешуточное внутренне-психологическое напряжение внешне простого комически-мелодраматического сюжета «сиротки-монастырки»). Постоянно лгущий Дюндик может напомнить некоторых героев Гоголя (Хлестаков,

¹ Ср. автохарактеристики в письмах Анюты к подруге, архетипичные для всего сюжета: «А я теперь имею нужду в твоей дружбе – более нежели когда-нибудь: я чувствую себя здесь совершенно одинокою» [2. С. 167].

Ноздрев, Чичиков с его «херсонским именем»). Деструкция смысла, которую конденсирует собой Дюндик, заключается в том, что декларируемому персонажем значению присваивается такое же наличие, что и эмпирическому явлению, или ничтожному явлению приписывается неподобающее ему значение. Поэтому действия отрицательных персонажей, лежащие в русле семейно-бытовых коллизий, сущностно касаются отнюдь не только этических принципов.

Биография «эпического» Орленко обкладывается им же самым выведенной на авансцену фигурой Дюндика, который проходит в своей неизменности через весь роман, лишь слегка оттесняемый лучшим бытием в лице главных героев. Многозначительность ситуации сближения «эпического» отца Анюты с ничтожным Дюндиком заключается не в обмане или самообмане, а в тех силах усреднения ценностно-различного, которые подталкивают этих персонажей друг к другу. У Гоголя еще возможна ситуация, когда Бульба доверился Мардохаю, но невозможна ситуация, чтобы Бульба доверился Ивану Ивановичу Перерепенко, ибо они в запредельных друг к другу художественных (культурно-риторических) рядах, а в бидермайере они вдруг, сохраняя свои ценностно-риторические истоки принципиального различия, оказываются в отношении друг к другу. И дело тогда не в этике. Строительство дома отошедшим от «ратных подвигов» Орленко воспринимается как «опрошение» историко-эпического начала в лице этого персонажа, а что касается дома Дюндика, то «постройка его была одним из важнейших подвигов в жизни Дюндика» [2. С. 253] и поэтому отнюдь не только в целях иронии обретает под пером повествователя летописный характер. В кульминационный момент решения будущего героини «формальный опекун» вытесняет «отца» – это борьба двух миров мнимости и подлинности.

Дюндик паразитирует на отношении других к себе, и это разъедает ценность подобного отношения как такового. К Дюндик в его сущности невозможно никак относиться. Если в эпилоге персонажи, ослепленные себялюбием, с прямой враждебной инициативой, гибнут (Марфа Петровна, Прыжков), то Дюндик обретает какую-то извечность осевшего в этом мире «истукана» – перед нами неуничтожимая сторона этого бидермайерского мира.

У Гоголя герои-помещики – марионетки собственного темперамента. Дюндик же, в котором что-то от вруна-Ноздрева, что-то от сюсюкающего Манилова и пр., Дюндик – марионетка самой имитации внешних форм человечности. Когда ход ее дает сбой – возникают странные жесты: механизм как бы застывает в его неестественности. Например: «Дюндик между тем был в крайнем замешательстве. Важный вид, принятый им на себя, совершенно исчез, и на лице его осталась одна обыкновенная глупая его улыбка. Он поворачивал глаза на все стороны и потирал руки, не зная, что отвечать» [2. С. 243]; «Клим Сидорович приметил тут, хотя уже поздно, что попал впросак. И со страху закусил себе язык так крепко, что от боли высунул его далеко изо рта» [2. С. 283]. Он вне-моральная марионетка (к нему неприменимы идеи, он глух к чему-либо), поэтому страшен, ибо он мимикрирует в быту, является частью среди «нормального» человеческого мира (такой «имитацией» может быть кто угодно – отец, мать, сын и пр.). Он более страшен, потому что неузнаваем самим этим миром, невыявляем (он вне личностной этиче-

ской меры); не имеет «своих» целей; это «не-личность», а человеческая природа в своей изначальной бесстрастной несознающей себя низости.

Внутренний сюжет распознавания «имитации» как части этого же мира, к которому принадлежат герои, выстраивается как ступени их опыта: 1) Блистовский у Дюндиков; 2) Анюта у Дюндиков. Погорельский затрагивает какие-то глубоко волнующие читателя интенции, возникающие именно в межлическом контакте «личностных героев» (Блистовский, Анюта) с миром Дюндиков (этого нет в контакте тетюшки с Дюндиком или изгоняемой ими Клары Кашпоровны). Подобное снисхождение «культурно-личностного» героя к людям простым варьируется в тогдашней литературе (Пушкин, Гоголь, Одоевский, Лермонтов). Это ситуация или «глухого телефона» (Чичиков – Коробочка), или примирительно-ограниченного соседства (Печорин – Максим Максимыч) и т.д. Но личностное сознание выступает или в качестве свидетеля, оценщика, или ограничивается дружески односторонним контактом (Печорин – Максим Максимыч). В данном случае у Погорельского нарушаются сущностные основания идиллического, которое прежде для этого сталкивалось с «демоническим» индивидуалистом. Погорельский вносит в тему этой встречи свои акценты, когда каждая из этих инстанций в точке встречи и взаимодействия с Другим пытается уподобить его своим интенциональным ценностным координатам партнерства. Это не просто различие на границе информационного обмена и какой-либо этико-психологической стратегии в отношении друг к другу. Мнимость влияет и на героя /героиню как ее реципиента (даже Блистовский невольно выступает в роли «простака»).

Ведь все положительные герои *не видят*, какие Дюндики, потому что подходят к ним со стороны их места в этом мире, их статуса, их слов и пр., т.е. со стороны «формы». Я видит Другого через призму этико-человеческой однородности и лояльности. Возникает своеобразная апория, которая связана с тем, что этот контакт для героя вводится им в границы жизнеустанавливающей роли Другого для Я (Блистовский – возможность брака для дочери Дюндика, а Дюндик как опекун Анюты – возможность разрешения брака для Блистовского) – обе стороны в равной степени становятся заложниками этой ситуации-апории. Но то различие, что вводится в эти границы, совершенно не соответствует этой жизнеустанавливающей роли, компрометирует ее и снижает. Та общая аура внутренней человечности (принципиальное условие соответствия внутреннего внешнему), которая окружает и нормализует принципиальное внутреннее различие субъектов и создает общий для них конвенциональный план, расслаивается, испаряется, оборачивается своей мнимостью (Другой лишает Я его подлинности). Вовлекаясь в отношение к Дюндикам, герои невольно обесмысливают свое самовыражение, беспомощно зависают в вакууме подлинности. Они, соединяясь с нулевой величиной, не сохраняют свое значение, а становятся полунулевой величиной. Я ощущает свою неуместность, «излишность» своей подлинности перед лицом примитива, заступающего на место полноценного Другого, который инкриминируется самой ситуацией и природой Я.

Антагонисты имитируют «свое» и «чужое», ценностно не являясь ни тем, ни другим. Настоящая мнимость та, которая в принципе редуцирует, стирает

критерии своего обнаружения; не уподобляется подлинности, а низводит подлинность к себе, до себя, делает ее излишней или выворачивает.

Характерно в связи с этим, что сцена «резонер перед обывателем» – Блистовский, толкующий перед Дюндиком о роли иностранного в современном обществе (глава 9) – воспроизводит, в сущности, «высокий» образец – «Горе от ума» (Чацкий перед Фамусовым). В отличие от Чацкого речь Блистовского превращает его в неразличимое сочетание Чацкого и Репетилова, и это – влияние Дюндика. Это речь для успокоения Дюндика, для его прагматики. Блистовский «заговаривает» тревогу Дюндика из-за того, что французский язык его дочерей вдруг оказался фальшью.

Парадоксально, но за ближайшим контекстом диалогической дисфункции (которая сюжетообразующа для Грибоедова и Гоголя) мелькает горизонт (или достигается созвучие) дальнего контекста, связанного с Л. Толстым с его двумя рядами внутренне подлинных и мнимых Я в «Войне и мире». (Более близкие аналогии – вовлечение Пьера в семью Курагиных; или Наташа в кругу Элен и Анатоля). Конечно, Прыжков – не Анатолий, а Вера Дюндик – не Элен, речь не о сходстве характеров и сюжетной ситуации, а о сущности самого явления, сущности, отражаемой Погорельским своими средствами, своими простыми образами. Погорельский, выстраивая «воздушный замок» внешней сюжетики, опираясь на те средства литературной традиции, которые были в его распоряжении, достигает неожиданного эффекта переключения внешней рецепции читателя в какую-то внутреннюю волнующую сопричастность ситуации – Аня перед Дюндиками (как бы это выпречно ни звучало, но перед нами бидермайерский вариант «быть или не быть»).

Блистовский устойчив, неколебим в своих позициях, хотя и испытывает недоумение и некоторую растерянность от «глупого положения», в котором он вдруг оказывается. Другое дело Аня. Письма Ани в экспозиции задают сущностные конвенции внутреннего склада ее образа, источника его содержания – особую роль Другого для Ани (будь то мир тетушки или встреча с незнакомцем Блистовским). Аутентичным ее внутреннее становится не само по себе (милая девушка), а именно в этом диалоге, в этой постоянной связи: самоопределение Я в зеркале отношения к нему Другого (в качестве этого зеркала и выступает для Ани ее родной мир; ее природа наполняется этой обращенностью). Приезд к Дюндикам каким-то образом прерывает эту связь, и проблема не только в том, чтобы не поддаваться Дюндикам, а воспроизвести своими внутренними резервами свою идиллическую (бидермайерскую) идентичность, т.е. равновесие внутреннего с внешним.

Каковы в таком случае средства компенсации этой потери связи с родным миром? Во-первых, это возвышение личностного голоса повествователя, стремящегося пробить заслон к оставшейся без поддержки Ане. Во-вторых, это актуализируемая связь через предметный образ слова: передаваемое Василием Ане письмо Клары Кашпоровны. Но все же такие предметные формы слова (письмо, завещание) получают в мире Дюндиков свои обманчивые дубли (подделанное завещание, а позже письмо, склоняющее Аню к побегу). Общепраспораненным для человека бидермайера (что связано с пиетизмом) является в критические моменты сюжетных перипетий пола-

гаться на молитву как форму упования на высший промысел, веру в судьбу¹. Но все же существенно переломным для героини является причастность принципу «оборотничества»: во-первых, в провиденциальном пространстве сна, а во-вторых, уже после этого, – через фигуру Василия. Не зная причины и следствия, героиня отдает себя «страшному» (аналог смерти/нового рождения). Этот этап «инициации» героини бидермайера делает ее самодостаточной величиной, внутренне равной тому идиллическому миру, связь с которым насильственно прерывается (угроза отчуждения). Кульминация этого – обморок (аналог смерти) как результат своеобразной подмены отца мнимым «отцом» – опекуном Дюндиком. Молитва, сон – это формы отдачи во власть судьбы «своего», которое прежде героиня поддерживала через связь с идиллическим. Теперь открывается другая перспектива: мир как *другой*. И развитие сюжета во второй части романа строится по законам эсхатологии, в ее «компромиссном», шадящем варианте (сон, Василий, хутор Шендры, побег в лес).

Дюндики коррелируют общую проблему отношения человека с миром. У каждого в романе свой проект (включая Софроныча)². Соразмерение этого «проекта» с порядком реальности дает результат, метафора которого репрезентирована в сюжете – это дом Дюндиков (настоящий и одновременно «ненастоящий»). Не случайно почти целая глава в романе (единственная не имеющая названия) отдана для описания истории этого дома, образ которого не просто метонимия хозяев, а экфрасис, касающийся отношений в бидермайере человека и мира.

«Но в доме этом, как того и ожидать должно было, всё носило отпечаток совершенного невежества столяра, который его строил. Нигде не было соблюдено надлежащей пропорции: окна были узкие и слишком высокие, двери низкие и широкие, комнаты темные, стены кривые, лестницы крутые и неудобные. При всем том Клим Сидорович, не замечая сих недостатков, радовался успешному исполнению своих желаний и благословлял судьбу, похваливая ему такого дешевого архитектора. Когда постройка уже приходила к концу, столяр, к удивлению своему, заметил, что одна комната в бельэтаже будет без окошек и без дверей. Делать было нечего; сколько он ни ломал себе голову, но не находил никакой возможности вполне исправить сделанную ошибку: дверь проломать было нетрудно, но свету взять неоткуда! Тут уже и Клим Сидорович стал догадываться, что дело не совсем в порядке; но он ско-

¹ Судьба в романтизме, выражавшая драматичный фатум в диалоге личности с миром, в бидермайере становится орудием смирения и сдерживания личностных амбиций, имеет характер религиозного пиеизма, в ней – конвенции этического порядка воздаяния как опора для слабого человека. Через судьбу неведомый мир будущего, каким бы оно ни было, берется персонажем в союзники. Тема судьбы в ее религиозно-смиряющем изводе даже в драматическом или трагическом повороте сюжета привносит успокоительность порядка.

² По ходу развития сюжета разные персонажи обманываются в своих ожиданиях: Блистовский, вторично направляясь к Дюндикам, «с некоторым содроганием помышлял о неприятностях, его ожидавших» [2. С. 224], и это при восприятии Дюндиками его приезда как сватовства («Что он в прошлом году был влюблен в Веру, это уже они считали совершенно доказанным» [2. С. 227]) оказывается мнимым; Вера, расстающаяся с планами выйти за Блистовского замуж: «В одно мгновение разрушились все воздушные замки, ею с таким удовольствием выстроенные» [2. С. 236] или Дюндик по приезде к тетюшке за Анюткой: «В то время, когда супруга его объясняла выдуманный ею план, ему казалось так легко привести его в действие. А теперь план этот представился ему совсем в ином виде!» [2. С. 244] и т.д. – примеров можно приводить множество.

ро утешился, когда Софроныч побожился, что и в Москве бывают дома с недостатками, а Марфа Петровна даже извлекла некоторую пользу из темной комнаты, предназначив ее на то, чтоб запирасть туда девок за небольшие проступки, не заслуживающие строжайшего наказания» [2. С. 255].

В романе два персонажа (Софроныч и Василий) представляют собой два противоположных полюса, столь необходимые для разыгрывающегося между ними домашнего мира бидермайера. Софроныч – культура, мнимая через свою формальную знаковую, которая в приложении к реальности создает некий казус, не относящийся уже ни к реальности, ни к культуре¹. Это нечто вроде дома Дюндики или французской книги Софроныча с русским переводом. То есть это общая (культурная и пр.) норма, которая присоединяется к индивидуальному самовыражению героя бидермайера как «простака» (с низкими возможностями такого выделения эгоцентричного из общего). А Василий, в свою очередь, представляет полюс мнимой хтоники и природности. Ср. явление его ночью к Анюте в шкуре (как зверь) и в финале этим цыганом производится смена одежды (одежда как метонимия тела) по аналогии с мотыльком (метафора, совершенно переворачивающая хтоническое)². Это та же, как и в случае с Софронычем, реализация по логике бидермайера риторически-знаковой функции (культуры или хтоники) наполовину, не настоящему.

И сущность дома Дюндики – тот остаток, возникающий из соотношения эгоцентристского воплощения/искажения нормы с самой этой нормой (т.е. *идеальным* для всех) – это та самая комната без окон и дверей, из которой хозяйка Марфа Петровна делает «карцер» для провинившихся девушек (аналогия присутствию Анюты у Дюндики), но со стороны которой является для Анюты спасение в виде хтонически-страшного Василия (гость из преисподней) с «домашней» весточкой от Клары Кашпоровны. «Могила» прорастает в дом (см. историю строительства дома на хуторе Шендре). Эсхатология идиллической личности разыгрывается через соответствие «хтоники» внешнего – тайному наличию «хтоники» домашнего (как «вещи в себе», т.е. не совпадающей ни с чем – ни с нормой, ни с эмпирией, ни с собственной идентичностью отдельного). Мотивы «хтоники» задаются еще в Предисловии через ночных неприятелей-клопов, которые «спешили скрыться в своих убежищах» [2. С. 165] (аналогия Дюндикам, скрывающимся в своем отдаленном хуторе Шендре – ср. слова Софроныча: «...от меня Клим Сидорович не скроется, хотя бы он зарылся в сыру-землю, как крот!» [2. С. 312]).

Между этими двумя полюсами разворачивается и жизнь Дюндики, и сюжет романа в целом. Такая двуполность («верх» – культура в ее знаково-

¹ Тема французского языка и Парижа трактуется Погорельским в русле русского Просвещения. Но образ Софроныча, которому, разумеется, тесно в границах «просветительской полуграмотности» или «безграмотности», вводится для бидермайерского отделения Парижа и Франции от «французского языка», который получает «местные» домашне-игровые конвенции. И это уже своя уникальная мера оценки: «Притворяется, будто ни слова не понимает, а с другими разговаривает не хуже моего Софроныча!» – журит Блистовского Дюндик [2. С. 208].

² «Смело, любезный читатель, можно ударились с вами об заклад, что вы не вдруг узнаете знакомого вам цыгана, когда, подобно блестящему мотыльку, разворачивающемуся из скромной оболочки гусеницы, он, сбросив с себя запачканный тулуп, явится пред вами в национальном костюме, часто богатым, но всегда цвета яркого, предпочтительно алого» [2. С. 319].

сти, «низ» – природная хтоника) задается в экспозиции через письмо Анюты: впечатления девушки определяются наложением «культурной» знаковости и самой действительности, в результате чего возникает мнимо страшная в своем отпадении от культурных ожиданий картина хутора тетушки (как художественная аналогия впечатлению Дюндиков от Шендры).

Таким образом, «мнимые» значения сопряжены с претензиями, которые «полу-взаправду» (Софроныч мнимый учитель, Дюндик – мнимый опекун, Владимир, в роли «мнимого жениха» дочери Дюндика). Природа мнимости самая разнообразная, поскольку связана с тем, что явление касается какого-либо значения (четкость значения – принцип риторической культуры), но целиком не совпадает с ним. Художественно разворачивается широкий спектр такой флуктуации. Значение отдельного всегда неупорядоченно: оно определяется по отношению к чему-либо относительному. Тем самым явление отчуждается как от реальности, так и от иерархической системы значений (представлений).

Например, в своих амбициях в отношении Анюты Прыжков в сцене «побега» заменяет прежнее выражение влюбленности (имевшее нулевое значение) на «опекунство» (заботу), что отражается через «письмо» и «одежду», т.е. Прыжков обыгрывает логику Анюты в экспозиции романа (письмо, внимание к одежде): совершается обман через разыгрывание внешних (вещественных) знаков (гл. 20). Прыжков – трикстер, путающий, смешивающий знаковое (риторическое) и реальное – в результате знак подменяет собой действительное. Одежда – метонимия тела, поэтому «смертоубийство» (гл. 10) разыгрывалось как порча одежды. Название главы – «Смертоубийство» – отражает зеркальность «смерти» и «убийства», что служит предугадыванию нейтрализации действительного события знаковым. В «смертоубийстве» остро выражается ликвидация Другого. Однако такая крайность самовыдвижения Я включает и часть его самого (например, Василий зарезал «Василия»; сигнал – идентичность имени)¹. И закономерно, что Прыжков после сам становится «женщиной» и «жертвой» (гл. 20). Как мотив «смертоубийство» объединяет в гл. 10 разные реализации: «Прыжков и девушка на балу» – но в результате от потрясения скончалась бабушка Прыжкова; в этой же главе Василий как угроза нападения на Блистовского; Василий, зарезавший своего козла Васюку. Из всего этого пучка «мнимых» по отношению к заглавио-центру реализаций важна сама смысловая промежуточность (между действительным фактом и его знаком-мотивом). Именно в отношении к этой промежуточности самоопределяется человек, который «собой» пытается ее перекрыть (бидермайерская жертва)². Требования к подлинности Я не зависят от

¹ К подтверждению этой закономерности может быть отнесено и замечание исследователя: «В «Монастырке» вектор страха направлен прежде всего в сторону «гонителей», и, стремясь напугать свою жертву, они пугают лишь самих себя» [3. С. 427].

² Как уже нами отмечалось, проявления такой «жертвы» бидермайерским героем многообразны в романе, когда возникающий от этого катарсис – предстает условием единства «странного» персонажа (т.е. отпадающего от целостности) с бидермайерским миром. Вот, например, случайный вариант этого: «Вдруг появление Софроныча озарило всех лучом надежды. Сочинитель книги на французском языке казался Климу Сидоровичу таким необыкновенным гением, что он долго не хотел верить собственному его признанию в совершенном невежестве по части архитектуры и настоятельно требовал, чтоб он выстроил ему дом. Но Софроныч, при всей отважности своей, боялся за то приняться и пото-

знаковости или реальности провокации. Это своего рода «заземление» *иного* (*иное* здесь – тот таинственный остаток несовпадения при взаимоналожении двух типов упорядоченностей: общенормативной и субъектно-кумулятивной, т.е. складывающейся как ряд искаженных воплощений).

Не случайно поэтому удвоение, которое призвано в риторическом аспекте усилить, гиперболизировать или контрастно оттенить, в результате ведет к нейтрализации полного противопоставления оппозиций, к возможности иронического снятия, создания определенной относительности. Эффект реалистической «открытости» и динамичности создается в бидермайере несколько искусственно через зеркальность противоположных мотивов, маятниковый принцип событий и дублетность отдельного образа¹.

Это исключительно разнообразит принцип двоения в романе Погорельского (даже по сравнению с прозой Гоголя, где функциональность двоения несколько иная). Например, два завещания, два сна – Анюты² и Дюндика (если в сне Анюты он «гонитель», то в своем сне – «жертва»: «...во сне преследовал его гневный образ Марфы Петровны, грозящий ему ладонью и взирающий на него сердитым взглядом» [2. С. 245]); два явления Василия Анюты, из которых второе – воображаемое [2. С. 297]; два лесных явления Василия – Блистовскому (первое – угроза, второе – дарение невесты) и пр.

Таким образом, мы рассмотрели целостность сюжета романа с внешней точки зрения, т.е. от лица общих ценностей мира, частью которого является Я, а также попытались определить целостность внутреннего сюжета, т.е. от лица ценности Я (эту точку зрения задает Предисловие как экспозиция опосредованного диалога сознания повествователя и героини именно на основе их суверенности). И этот внутренний сюжет не исчерпывается моделью инициации как принципа достигаемого соответствия отдельного всеобщему, но связан также с принципом познания (выходом к аутентичности Я, которая бы нейтрализовала разницу части и целого, Я и мира, внешнего и внутреннего и пр.), в котором всеобщее является интенцией Я.

Логика здесь достаточно проста. В бидермайере художественный мир проходит через противоположные, уравнивающие друг друга («маятниковые») процедуры унификации и диверсификации, т.е. следует принципам однообразия и разнообразия, влияющим как на соотношение изображаемой

му должен был беспрестанно слушать упреки, а иногда и брань своих меценатов. Чего не претерпел он за то, что в его время не преподавали архитектуры в университетах! "Если б смыслил я в этом деле хоть одну крошку, -- часто думал он, -- уж я бы им сварганил дом! Но теперь... нет! отвага чересчур была бы велика!" [2. С. 253].

¹ Например, модальность образа Василия задается тем, что он цыган, в противоположность этому он порой представляет собой «бидермайерского пейзажа», в то же время он плут и к тому же может быть соотнесен через мотив Гаркуши с образом пушкинского Пугачева. Но все эти взаимоисключающие модусы не сведены в единство характера. Поэтому, можно сказать, цыган Василий как нечто среднее между цыганской вольницей и смиренней – фигура бидермайера.

² Чувство Анюты перед сном и сон в последнюю ночь перед отъездом из дома к Дюндикам переключается с ее «главным» театрално-провиденциальным сном у Дюндиков. Это «обратный» дубль страшному сну: устанавливается обратное соответствие через образы – «крыльев» («куда долетает душа его на крылах веры» - ср.: «летучие мыши с разбурьяненными человеческими лицами летали перед нею»), блуждания («взоры ее блуждали по темной лазури неба» [2. С. 252]), голосов («ей показалось, как будто блестящие звезды нашептывают ей утешительные слова» [2. С. 252] – ср.: «камешки под ногами ее шевелились как живые и жалостно стонали»).

реальности (эмпирии) и ее литературности (культурно-знакового кода), так и на усложнение каждой из них. Исходная простота однородности задается идиллическим модусом художественного мира (уравнивающего все свои онтологические уровни *общежития*) и имманентного ему слова *молвы* (коллективно-бытового слова, как бы складывающегося вопреки культуре). Маркированная пространственная замкнутость этого малого мира становится условием проигрывания в его модели и «снятия» мира большого (особенно что касается разыгрывания и гармонизации этим «малым миром» принципа исторического изменения). Отсюда функциональность границы своего/чужого, трансформирующегося в свое/получужое. Сюжетная диверсификация вытекает из стремления индивидов выделиться, противопоставить себя общему, в результате чего целое превращается в конгломерат отдельного (в принципе такой вариант всегда существует как «изнанка» для внешней идиллически-бытовой цельности мира бидермайера). Культурно-кодирующая диверсификация заключается в сохранении жанрово-стилевой своеобычности отдельного (перед нами явная или скрытая мозаика элементов, принадлежащих разным традициям, жанрам, стилям и пр.). На более высоком уровне обострившегося противоречия на данном этапе «слома» культуры отдельный образ несет своеобразную бинарность (или «дублетность») своей принадлежности «культуре готового слова» и противоположно – реалистическому канону отображения, исходящему из полноты смысла самой реальности (а не идеала, определяющего это отображение). К тому же «своеобычность» отдельного образа бидермайера заключается в его сочетании и одновременно расхождении – с полюсом тривиальной («низкой») литературности и с полюсом «высокой» классики¹: его положение «между» утверждает его оптимальную, по сравнению с ними, близость жизни и среднему человеку.

Диверсификация персонажей заключается в том, что их художественная система представляет собой жанрово-стилевой ансамбль. Каждый из них кодифицирован в своей жанрово-стилевой традиции. Даже имена несут определенные жанрово-иерархичные коннотации: Орленко – героика, Блистовский – светская повесть, Анюта – сентиментальная повесть, Прыжков – водевиль, Дюндики – бурлеск, сатира². Прежде соотношение столь разных фигур выстраивалось по иерархическому принципу верх/низ. В силу специфики своей жанрово-стилевой природы персонажи, включенные в единый мир и сталкивающиеся с «другим» («другим» в силу инобытия его эстетической природы по отношению к оппоненту), не вступают в прямой конфликт (как прямое действие и прямое слово). Это особенно явно просматривается в системе мужских персонажей. Отметим основные конфликтные отношения «мужское – мужское» в сюжете: Дюндик – Блистовский; Блистовский – Прыжков; Блистовский – Василий; Дюндик – Василий; Дюндик – Софроныч.

¹ Интертекстуальность «Монастырки» определяется между «низким» полюсом расхожих литературных клише и полюсом «высоких» классических образцов (произведений, некоторые из которых написаны после «Монастырки», но входят с нею в интертекстуальный диалог). К такой актуальной по своим мотивам, сюжетным темам, образам для романа Погорельского классике относятся: «Горе от ума» Грибоедова, «Евгений Онегин» и «Капитанская дочка» Пушкина, «Мертвые души» Гоголя.

² В связи с жанрово-стилевой принадлежностью образа супруги Дюндика сошлемся на замечание В.Э. Вацура: «концепция характера сближает Марфу Петровну с готическими «злодейками» [3. С. 424].

Заметен принцип или социальной дополнительности, или социального параллелизма, поэтому конфликт снимается социально или семейственно (на это, например, указывает повторная встреча Блистовского с Прыжковым и Дюндиком). Физическое «наказание» Прыжкова цыганом Василием имеет ряд корректив, редуцирующих сам характер прямого столкновения: Василий выступает бесстрастно и анонимно (как в случае посещения им Дюндиков), он не высказывает никакого личного отношения к Прыжкову, который исключительно компрометируется как противник, как «антагонист» во всех сценах с его участием; сам этот акт Василия как «низового» демократического героя представляет собой нечто среднее (и поэтому «двойственное») – между фарсовым избиением (вплоть до механически-безличностного манипулирования с телом Прыжкова как с вещью) и травестированным рыцарским заступничеством за даму в форме «лесной стычки» (что является сюжетным клише для рыцарских романов и поэм).

Между женскими персонажами (в отличие от мужских) конфликт связан с *замещением*, что сопряжено с возрастанием личностного самосознания (поиском опоры для его самоопределения). Но, в свою очередь, этот конфликт по-бидермайерски снимается семейно-родовой стандартизацией ролей женщины, через которые она и получает свою идентичность (дочь – жена и пр.). Поэтому между «молодыми» героинями возникает не столкновение, а параллелизм (Анюта и две дочери тетушки, две дочери Дюндиков). Единственное преимущество главной героини в том, что она воспитывалась в Смольном монастыре, и это вынесено в заглавие как знак ее личностной идентичности, вбирающий все прочие бидермайерские стандарты женских ролей. Личностное отличие имеет относительные пределы – оно утверждается как точка зрения пространства через живущих в нем людей.

В Предисловии повествователю встречаются хозяйка и ее дочь, в этом заключается акцентирование семейных и возрастных отношений, получающих важное значение в сюжете. «Женский конфликт» обостряется возрастной оппозицией пожилая/молодая. Возрастная бинарность рассматривается в ироиколическом ключе как столкновение разных «преимуществ» каждого возраста: опытность, сила, хозяйственность, с одной стороны, и красота, чистота, жизнетворящий потенциал – с другой (а не односторонний иерархичный контраст как в барокко: молодость/старость, т.е. жизнь/смерть или красота/безобразие). При этом сталкиваются два принципа: подчинение (утверждаемое с позиции иерархии, т.е. преимущества) и самостоятельность – этическое равенство (в духе XVIII в.). Не случайно в ходе столкновения двух женских антагонистов¹ – Марфы Петровны и Анюты – образ каждой из них показывает наметившееся через бинарность усложнение: наивно-цельная Анюта выказывает неожиданную для нее «взрослую» твердость, проявляя в исключительных ситуациях расчет и даже «хитрость» (см. специальное посещение ею Марфы Петровны с ее семейством перед побегом), а у Марфы Петровны конфликтность времени отражает ее портрет (отнюдь не только гротескный).

¹ Такое было и в «Лафертовской маковнице». Для бидермайера характерно это дублирование писателем собственных сюжетов в их схождениях и усложнениях.

Но сущность возрастного конфликта снимается (унифицируется) различными способами: через «близнецную пару» *отец – сын* (Василий и его сын Василий); рокайльную пару *Дюндик – Анюта* (ср. смена поведения приехавшего за ней Дюндика¹), *Блистовский – тетушка*²; через зеркальность Анюты и Марфы Петровны (зеркальность мотивов: въезд экипажа³, слезы, острота эмоциональных реакций, история дома молодоженов Дюндиков зеркальна к подобной у четы Блистовских в финале); пара *повествователь – Гапочка* (о чем мы уже упоминали). Пары разновозрастных персонажей так или иначе редуцируют возрастное различие, поэтому эти пары несколько «игровые» в традиции театральных ролей рококо⁴. Например, пара *Клара Кашпоровна – Анюта* (у Дюндиков): пренебрежение одной (прогоняя Клару Кашпоровну от лица Анюты [2. С. 279], Марфа Петровна тем самым эту неприязнь «препоручает» Анюте), ханжеское участие к другой, но после пренебрежение переносится на Анюту. Дорожные приключения Клары Кашпоровны уподобляют ее Анюте («подвох» кучера, см. история Анюты на дороге, спаситель Василий).

Каждый возраст представлен через ряд разных персонажей, но в границах возрастной конвенции все же близких. Ансамбль лиц выражает собой коллективную репрезентацию какого-либо возрастного периода. Или часто какое-либо качество выражается через ряд фигур или образов. Например, тема песен объединяет всех (включая Лизавету Филипповну) [2. С. 172–173]. Или: «Обе барышни покраснелись при виде Блистовского, и все три дамы бросали на него взоры не очень ласковые, хотя суровое выражение их глаз имело различные степени. Сердитее всех казалась Марфа Петровна; за нею следовала младшая дочь, Софья Климовна; а менее всех обнаруживала гнева Вера, коей суровость смягчена была выражением нежного упрека» [2. С. 212]. Через сюжет выстраивается ряд девушек, равнодушных к Блистовскому, дублирующих друг друга: Анюта – Праскута – Вера.

¹ «Опекун в продолжение целого вечера старался быть сколько можно любезнее и относительно Анюты истощил весь небольшой свой запас учтивости. Чем более он смотрел на прелестную, благовоспитанную девушку, тем почтительнее он становился, и когда ввечеру они расстались, обхождение его с нею переменялось до такой степени, что он сам не понимал, каким образом с начала знакомства своего мог он говорить ей "ты" и "душенька"! При прощании он не только не осмелился поднести ей свою руку, но сам подошел к ее руке и самым умильным и ласковым голосом пожелал ей покойной ночи» [2. С. 243].

² Блистовский составляет с тетушкой пару (доля комизма в том, что это совершенно различные культурно-стилевые персонажи): он точно так же устраивает ей покой в шинке, удаляя хозяев с жилой половины, как Дюндик создает за счет своих бедных родственников комфорт своей грозной половине в Ромнах.

³ Так, не случайно Анюту, въезжающую к Дюндикам, принимают за Марфу Петровну: «...дети, завидя еще издали карету, стремглав убежали в дворы свои, стараясь скрыться от нее, как цыплята скрываются при появлении коршуна. Страх их, вероятно, происходил оттого, что карета Анютина похожа была на карету Марфы Петровны, а Марфа Петровна, как безызвестно читателям, вовсе не имела свойств, могущих внушить крестьянам симпатические к ней чувствования» [2. С. 253].

⁴ Рокайльные коннотации, в связи с сюжетным амплуа Прыжкова, возникают между ним и Дюндиком: «Клим Сидорович, крепко упираясь на своих вожатых, счастливо спустился с крыльца; но не успел он еще ступить двух или трех шагов, как кто-то сзади сорвал с него картуз. – Полно дурачиться, Прыжков! – закричал он с сердцем, – с ума ты сошел, что ли? Он остановился. Всё около него было тихо, ничто не шевелилось. – Повеса негодный, – продолжал Дюндик голосом, уже потерявшим немного твердость, – где ты? Что за глупые шутки! – Онисим Федорович остался с барынею, – сказал один из людей. – Не может быть! Да кто же сорвал с меня картуз?» [2. С. 294]. «Галантно-игровые» мотивы рококо (маскарадных его проказ) в снятом виде отзываются в особых оттенках интонации Дюндика.

В сюжете каждый персонаж сохраняет неизменность своей ценностной характеристики, однако единство на уровне диахронии определяется общими этическими требованиями, по которым идиллический мир судит действия каждого (критерием является соответствие общему миру, *общезитию*). А для бидермайера важна именно система стандартных статусов человека в мире; конфликт создается через них, а не через «личности»; «характер» обслуживает роль человека в коллективе. Себя как целое персонаж получает в своих связях (не личных, а сюжетных) с другими (связи эти не дают в результате эпического или национального целого). Восстановление идиллии происходит через вписанность биографического времени в порядок смены поколений с общими возрастными этапами жизни (семья, рождение детей).

Культурное единство /семейное / социальное и пр. – эти градации членят систему персонажей прихотливо, и они не согласованы. Но основу этой почлененности составляет возможность тотального соответствия всех персонажей друг другу, их сближений (сюжетных, портретных, мотивных и пр.). «Я воображала, что тетенька будет похожа на А**, а кузин я представляла себе: старшую, как Н** (которая теперь попала в пепиньерки), меньшую, как тебя, моя Маша, или по крайней мере как Р**» [2. С. 167]; «Они очень друг на друга похожи» [2. С. 168]; «родилась у него дочь, живое подобие обожаемой жены» [2. С. 176] и т.д.

Но унификация создается синхронически на более высоком уровне художественной структуры (а не сюжета) через мотивную мозаику сближений, через которую различное, сохраняя свою природу, интегрируется во внутреннее единство жизни.

Обратимся к функциональным переключкам. Например, как замечает повествователь при стычке со станционным зрителем: «Мне вздумалось потряхнуть военною стариною» [2. С. 163]. В романе тема «военного» разворачивается между двумя риторическими полюсами: высокая эпическая героиня и травестийный («низкий») полюс, который заставляет вспомнить фарсовую маску хвастливого Капитана. Основная артикуляция этой темы, определяясь через эти риторические крайности, их и «смешивает», снимает, унифицирует уже не в репрезентации какой-либо позиции, а в человечески-усредненном их сопряжении через персонажа: в образе повествователя (имеющего отношение и к героине Орленко, и к «клопам-неприятелям») и в образе Блистовского (социальный статус военного сопрягается у него с бытовыми «стычками» – с Василием в лесу, и Прыжковым на балу, и рокальной защитой женщин – безымянной девушки на балу, а перед Дюндиком обделенных настоящим «французским» его дочерей и вплоть до безутешной тетушки в дороге).

Или, например, сказочная тема «помощников», которая объединяет Клару Кашпоровну, Василия и Софроныча. Отчество «Кашпоровна» – производное от «Каспар» или «Гаспар»¹, что значит «учитель». Клара Кашпоровна, когда ее отправляют за Анютой в Петербург (конец гл. 5) – своеобразный проводник «малороссийско-бидермайерского» уклада в мир культуры (Петербурга).

¹Наряду с литературно-типовым амплуа этого второстепенного персонажа у него устанавливаются интертекстуальные связи с «двойником» из классики – с Василисой Кашпоровной Гоголя (см. анализ этого образа в повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» [7. С. 70]).

В связи с этим Клара Кашпоровна составляет пару с Софронычем, единственным из «низовых» героев, связанным с метрополией (книга, изданная в Москве, письмо Смирдину¹). Причем оба персонажа «изгоняются» Дюндиками.

Подобное функционально-мотивное «соратничество» мужского и женского персонажей может быть отнесено к рокайльно-стилевой области театрального смещения мужской и женской сфер. Например, ночное появление Праскуты перед Анютой² создает параллель ее образа Василию, испугавшему своим визитом Анюту. Такая андрогинная унификация³ эмблематично эксплицирована в фабуле переодеванием Прыжкова. Сюжет Анюты начинается с дороги и обращения к подруге (читающий эти письма повествователь подменяет собой ту, для которой они были написаны), а затем, в финале она едет с «подругой» – Прыжковым. Прыжков в сцене «побега» – это «женщина с каретой». Через это у него возникает подобие с Klarой Кашпоровной (см. «Не Клара Кашпаровна ли это?» – подумала она сначала» [2. С. 300]; «Она легко представить себе могла, что это должна быть знакомая Анны Андреевны, пользовавшаяся полною ее доверенностью; иначе бы ей не дали такого поручения» [2. С. 300]). И далее обостряется зеркальное соответствие: «Башмаки ее, сшитые из тонкой материи, скоро разорвались» [2. С. 302] – «увидела она пред собою Прыжкова... женское платье его почти совсем было разорвано и висело на нем в клочках» [2. С. 302]. Видимо не случайно «уничтожитель» женских платьев (см. гл. 10) сам переодевается в женскую одежду, играя роль «тетушки» (в репрезентируемом Прыжко образе отражается и его бабушка, и Марфа Петровна, и Клара Кашпоровна⁴).

Тематически-мотивные переклички многообразны в романе, и их разветвленная система сближает бидермайер с поэтикой барокко. Разного рода соответствия сходного и различного создавали в барокко густой пласт парадоксальных превращений, призванных в общей своей задаче показать отчуждение мира от человека и последнего – от самого себя. В бидермайере подобный механизм поэтики служит обратному. Мотивные схождения и параллели «увязывают» всех, представляя собой в бидермайере несколько механистиче-

¹ Письмо Софроныча Смирдину в финале составляет своеобразную (при этом рамочно-композиционную) параллель письмам Анюты. Письмо здесь форма нарушения границы жизни и литературной реальности (знак – имя Смирдина), что создает из Софроныча двойника повествователя, поскольку и тот и другой персонаж «пробивают» художественную реальность в сторону реальности документально-исторической, т.е. действительной и имманентной читателю.

² «Вдруг послышался ей тихий шорох шагов, будто бы приближающихся к дверям ее комнаты. Она остановилась и начала прислушиваться: кто-то тихонько стал поворачивать замком... сердце у Анюты невольно забилося... Она вспомнила, что забыла запереть дверь задвижкой. Невольный крик чуть было не вырвался из ее груди, но дверь тихо отворилась и – вошла Праскута!» [2. С. 250].

³ Сюда же относится экспроприация «мужских» полномочий Марфой Петровной (что через коннотации властителя и правления получает иронический (рокайльный) подтекст узурпации русского престола женщинами в XVIII в.): «– Извините, матушка, не у вас она под опекой, а у Клим Сидоровича... – Да чего вы так растараторились? Она в опеке у Клим Сидоровича, а Клим Сидорович у меня; так и выходит, что все-таки у меня она в опеке, а не у вас!» [2. С. 265]. Это зеркальное соответствие тому, что опекунов Дюндика реально осуществляется тетужкой Анюты, Анной Андреевной Лосенковой.

⁴ Например, вред, нанесенный экипажу изгнанной от Дюндиковых Клары Кашпоровны перекликается с помехой для экипажа самого Прыжкова: в первом случае была подпилена ось [2. С. 282], а во втором срублено дерево [2. С. 301].

ский способ художественного построения Единого (которое в принципе как категория сворачивается, теряется в этот период кризиса) через среднечеловеческую точку отсчета.

Главные герои вступают в отношения замещения с полуанонимными «случайными» фигурами: Прыжко и «косой Тараска» – единственные, кто видел «оборотня» (Василия)¹. Безымянный учитель арифметики, танцующий с Анютой, становится «двойником» Блистовского: «Чтоб не расстроить ма-зурки, Блистовский заступил его место» [2. С. 172], а мотив причиненного перед этим Анюте «урона» художественно сближает этого горе-франта с Прыжковым. Прыжков в своем письме к Анюте напоминает спасителя Василия. В этих переключках и параллелях вырастает реальная сила всеобщности. Все оказываются связаны. «Человек, ей вовсе незнакомый, подошел с таинственным видом и объявил о себе, что он камердинер Блистовского» [2. С. 300]. Этот неизвестный соучастник Прыжкова в своих таинственных действиях оказывается похож на Василия. А в самой сцене «побега» затруднения в дорожке «привязывают» Прыжкова и к повествователю, испытывавшему их в Предисловии, а не только к Кларе Кашпоровне. Мотив «нападения сзади» при наказании Прыжкова создает переключку с Блистовским, забредшим в лес к становищу Василия (почти повтор ситуации). В карете переодетый Прыжков умоляет Анюту не говорить ни слова [2. С. 300], а в лесу в ответ на крики о помощи Прыжков заявляет: «кричите сколько угодно» [2. С. 303]: действует принцип маятника. В сюжете Анюта кричит, спасаясь от Прыжкова, – и появляется Василий, набрасывающийся на Прыжкова, до этого, в доме Дюнди-ков, она вскрикивает при виде Василия, и на крик является среди прочих Прыжков, который бросается в темном доме по следу Василия (когда тот явился к ней с письмом; письмо пересылает и Прыжков, обманывая Анюту). Таким образом, эти сцены зеркальны, зеркальны и действия персонажей. Принцип маятника заключается в наложении противоположностей: например, зарезанный Василием козел – и с ним после в сне Анюты соотносятся рога на Дюндике: прослеживаются коннотации черта, но и жертвенного тельца. Или гл. 2 по материалу (описание жизни Анюты на хуторе у тетушки после возвращения из Смольного монастыря) дублирует гл. 6 (с экспликации этой переключки и начинается гл. 6) – но главы оказываются разные по характеру, хотя у них общая тема, это свидетельствует, что по сравнению со своими письмами героиня через внешнее изображение становится уже другой.

Господствуют зеркальные прямые или косвенные подобию в самых разных срезах, существенных и несущественных, явных и скрытых, необходимых и произвольных – но все они создают исподволь гармоничное равновесие ценностных начал этого мира. За внешней поверхностью сюжетного повествования как диахронического различия скрыта синхроническое сличение – тонкая конфигурация элементов, каждый из которых, маркируемый как относящийся к субъектной отдельности, таковым, в сущности, не является,

¹ «Отчего из всех людей никто не видал его, кроме Тараски, который даром что кос, а видит лучше всех, особенно ночью, потому что у него мать была ведьма, в чем побойится всё село. – Да ведь и Прыжков его видел, – заметила Марфа Петровна, – неужто и его мать была ведьма! – А почему ж бы и не так? – подхватил Клима Сидорович сгорая, забыв, что Прыжкова мать была родная сестра Марфы Петровны. – Может быть, и она была не без греха» [2. С. 283].

вплетенный в общие образования человечески-вещественных мотивно-зеркальных цепочек.

В связи с бидермайером неоднократно ставился «вопрос о художественной *форме*» [5. С. 340]. В конце XVIII – начале XIX в. расслаивается конструкция органического целого (сначала из-за произвола автора-Гения, затем в силу глубинных смещений культуры). «Очень скоро результатом усвоения идеи «внутренней формы» стал *развал* формы – которой стало возможно распоряжаться произвольно-субъективно» [5. С. 341]. Художественная форма тогда предстает как здание смысла и одновременно внешне-механистическая конструкция. Теперь, в период перелома, внутренняя форма уже не определяется ни Прекрасным со стороны риторической культуры, ни смысловой полнотой реальности (когда произведение стремится стать «сверхтекстом» реальности¹). «Ясно также, что по крайней мере *внешне* такая форма предстает как нечто *механическое*, что во вторую очередь, через вхождение в самую глубину содержания, можно воспринимать и понять как нечто органическое, пронизанное динамическими линиями смысловых связей и тонко уравновешенное в своих *внутренних* соотношениях, симметриях» [5. С. 341–342]. Произведение оказывается перенасыщено элементами, которых не требует в таком количестве его содержание, они выглядят «случайными» как для «содержания» так и для «формы», к тому же вне какой-либо метафоризации и символизации выстраиваются в своих дополнительных по отношению к сюжету, скрытых и необязательных связях, конструкциях и «парадигмах». К этому же относятся разрывы между частями, главами; неопределенные временные промежутки, неясная каузальная перспектива отдельных действий. Повествование в любой своей точке открыто для как бы поперечного к движению фабулы избыточного содержания, каким могут быть авторские отступления, разного рода ретроспекции, утяжеленная детализация и пр. Это так сказать остаточный лабиринт барочной формы, теряющий всю ее таинственность, подспудность и вертикальную многоуровневость, – все это выводится на плоскость движущегося рассказывания, которое в своей поверхности смысла равно себе и ничего не скрывает, не играет с читателем и не задает ему загадок.

Для такой формы возникает проблема целостности как отражение дефицита эстетико-бытийных оснований мышления художественной формы. Этот дефицит восполняется, так сказать, подручными конструктивными средствами, подобно тому, как ограниченное пространство комнаты расширяется зеркалами, расположенными напротив друг друга. «Органичность» нуждается в «механистичности» (это два слоя художественной формы, ее внешняя и внутренняя конструкция). «Задача читателя состоит как раз в том, чтобы замечать внутренние связи в произведении и как бы помножать элементы органического на все механистическое, вовлекая и эту внешнюю раздробленность в сферу некоторой высшей органики» [5. С. 342]. Поэтому роман представляет собой некий вполне механистический объем, куда можно сложить без уро-

¹ «С позиций классического реализма произведение искусства есть образный аналог живой действительности (по преимуществу исторической современности), которая обретает при этом значимость «сверхтекста» [8. С. 100].

на разное (см. [2. С. 342–343]). К этому же следует добавить, что «в эпоху бидермайера склоняются к тому, чтобы строить целое как цикл <...> по новому способу» [5. С. 343]. «Циклизация формы – как бы некое соответствие органической прокомпанованной формы, компромисс между императивом органичности и реальностью развала» [5. С. 343].

Логика последовательности двух частей романа «Монастырка» в том, что одна часть служит подготовкой другой. Но у Погорельского сюжетно-каузальные связи ослаблены. Длительный временной промежуток между публикацией частей свидетельствует об их равных позициях. Можно сказать, что перед нами слегка нарушенное целое: две части различны по характеру (1-я – нравоописательная, а 2-я – авантюрная), однако у них общие мотивы и одна резонирует в другую. Сказывается некоторая причудливость формы, что, видимо, объясняется движением от циклизации «Двойника» к форме романа (ставшему в творчестве Погорельского единственным, другие романские замыслы так и остались в отрывках). В «Монастырке» лишь обретаемая органичность частей, составляющих его конфигурацию. Сама эта конфигурация двухосновна, например: в I части – 1) торможение личностной активности через описание среды, т.е. нравоописание; 2) нравоописание и выражает динамику субъектного сознания, через которое оно преподносится; или во II части – 1) авантюра как активизация личной активности; 2) «топтанье на месте»: инерция целого, когда активность сталкивающихся персонажей нейтрализуется миром.

В романе действует инерция прежнего построения целого (как, например, в «Двойнике»): циклизация различного (I часть) и кумуляция однородного (II часть). В I части уникальность зависит от субъектной моноцентричности (повествователь, Анюта, Блистовский – их «истории»); ведущая интенция повествования – точка зрения Я (каждая история разворачивается вокруг субъекта и через его сознание). Во II части подобное центрирование расподбляется реальностью, характером ее нейтрализующей однородности, сила и динамика которой выявляются через сходство субъектных и любых иерархических различий. Отсюда во II части возникает дезориентированность всех, а с другой стороны, повышается сила сверхсоциальных человеческих союзов. Нечто подобное можно увидеть в «двучастном» моделировании «Мертвых душ» (посещение помещиков и городские сцены), обратную тенденцию – в «Герое нашего времени»: здесь сначала «мир» («Бэла», «Максим Максимыч»), а затем «человек» («Журнал Печорина»), но в «объективных» повестях главным становится выбор человека (волюнтаризм), а в «субъективных» («печоринских») – сила мира, проблема судьбы. Таким образом, от одной половины к другой происходит смена приоритетов: сначала «мир», а затем «Я» (или наоборот). Их конфронтация и зеркальность предполагают соответствие различного для выявления «внутреннего» начала мира, «оцеляющего» изнутри художественный образ реальности и противостоящего слепому времени.

Принцип дублета (двусоставности, двухполюсности) задается на всех макро- и микроуровнях поэтики Погорельского¹.

I часть состоит из двух симметричных половин: «история Анюты» (гл. 1–6, т.е. шесть глав) и «поездок Владимира» (гл. 7–12, шесть глав); первая – положительный результат, вторая – отрицательный. Параллелизм между ними – в сходстве неприятного удивления при знакомстве героя (героини) с новым местом. Этот параллелизм крупных сюжетных «кусков» становится «поперечной» коррекцией к сюжетно-каузальному принципу (по которому, например, ретроспекция «Блистовский у Дюндиков» (гл. 7–10) должна внести свои дополнения в ситуацию вторичной его к ним поездки в гл. 11–12). Но через этот параллелизм разница, заключающаяся в том, что мир тетюшки – родной, а мир Дюндиков – чужой и враждебный, дополняется коррекцией общежития (т.е. их единства).

Каждая из двух половин отдельных частей (I и II) делится, в свою очередь, на две части. «История Анюты» (гл. 1–6): в первой ее части (гл. 1–3) повествователь и отец Анюты задают круг исторического времени; во второй (гл. 4–6) – утверждается биографическое время исходя из «детского» первоначала; в первой – снисхождение до бытового общежития, во второй – рост, становление «чистого» сознания до вхождения в житейское. Общее между ними – тема житейских благ, связанных с семьей. «Поездки Владимира» (гл. 7–12) делятся на первую поездку (гл. 7–10) и вторую (гл. 11–12). В первой поездке (гл. 7–10) задается тема «инострannого»: «цыганское» и «французское» предстают как области внешние по отношению к камерному миру, что отражается в топосах площади (демократически-площадное) и бала (европейское), но которые имеют общесемейный житейский характер. Поездка-ретроспекция (гл. 7–10) обрамляется образом Василия, встреченным Владимиром на торговой площади (публичное) и в лесу (потанное). Прыжков связывает обе поездки как антагонист и «двойник» Блистовского (через него же поддерживается и маятниковый принцип: ссора, угроза дуэли, и оказывается при повторе – отсутствие повода для оной).

II часть состоит из дублетно-зеркальных половин: от появления одного незнакомца (Дюндика) – это «свой», который оказался «чужим» (гл. 13) – до появления другого незнакомца (Василия) – это «чужой», оказавшийся «своим» (гл. 18). Поместье Дюндиков («дневное» – дом в Будище и «ночное» – хутор в Шендре) не позволяет разнице половин стать абсолютной (фигура Василия оказывается пограничной для «домашнего» и «лесного», через него открывается их «обратность» содержанию «человечного» и «враждебного»). Первая половина – благополучная, вторая – «пугающая», но в той и в другой вкраплены отдельные элементы противоположного. Первая половина II части: искажение чего-либо от лица индивида (строительство дома, подделка

¹ Дублетность может возникать внутри одной главы, целостность которой маркируется ее названием, но само это название может относиться к двум различным событиям. Например, «Смертоубийство», «Неожиданная встреча», «Завещание» (подлинное и подложное). В главе «Неудача» – неудача чья? – Дюндиков и Владимир – обе стороны терпят неудачу. В главе «Объяснение» – объяснение Дюндиков – Владимиру, а Владимира – Дюндикам. Название исходит из общего смысла, который, как «замок», накладывается на содержание главы, или же это обобщение из содержания главы. В бидермайере возникает некий зазор между содержанием и обобщением как проявлением целостности.

завешания), а вторая половина: сотрудничество индивида с общим: союз героев (Анюта, Блистовский) с демократическими персонажами (Василий и Софроньч). В этой активизации союзов разных людей, свойственной II части, заключается особая параллель к нравоописательности I части.

Возникает и синхронный параллелизм отдельных композиционных «отрезков» между двумя частями. Параллелизм первых двух глав в I части (гл. 1–2) и во II части (гл. 13–14) объясняется общей для них ситуацией «приезд – отъезд» и непосредственное «открытие» Анюты повествователем (I часть) и Дюндиком (II часть). Биографическая ретроспекция Анюты (гл. 3–6) перекликается с сюжетным отрезком Дюндиков (гл. 15–18) через тему «зависимости» от Другого, связанную с будущим, устанавливаемым для героини от лица Другого (там – Смольный, здесь – замужество). Во вторых половинах каждой из частей активизируется топос леса (с тенденцией от «готического» к «руссоистскому») и тема дезориентированного движения, а также важен Софроньч (там – через объекты своей деятельности, здесь – сам, непосредственно). Таким образом, и композиция строится по принципу дублетности и цикличности.

Наличию бидермайера в творчестве Погорельского можно найти объяснение через немецкие связи писателя по линии «гофманианства»¹ (но этот путь будет выглядеть явной натяжкой) и через «малороссийскую» линию в русской литературе (В.Т. Нарезный, А. Погорельский, Н. Гоголь, Е.П. Гребенка и др.), если при этом не довольствоваться тематически-стилистическим подходом к бидермайеру, а опираться на глубинные процессы «слома культуры» в этот период.

Литература

1. Погорельский А. Сочинения. Т. 1. СПб., 1853.
2. Погорельский А. Сочинения. Письма. СПб.: Наука, 2010. 760 с.
3. Вацуро В.Э. Готический роман в России. М.: Новое лит. обозрение, 2002. 544 с.
4. Nemoianu V. The Taming of Romanticism: European Literature and the Age of Biedermeier. Harvard UP, 1984. 386 p.
5. Михайлов А.В. Обратный перевод. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 311–352.
6. Гозенпуд А.А. Русский оперный театр XIX века (1836–1856). Л., 1969.
7. Гончаров С.А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб., 1997. 340 с.
8. Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1: Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Изд. центр «Академия», 2004. 512 с.

¹ Как указывал А.В. Михайлов: «"Бидермейеровский" комплекс, как со-отраженность и взаимосвязанность жизни, политики, культуры в эпоху Реставрации, оказалось возможным явным образом открывать и в искусстве того времени <...> и главное, в самой литературе и поэзии – уже у Гофмана! Все это – романтизм специфический, перешедший в новую историческую стадию, переосмысленный, бидермейеровский романтизм» [5. С. 64–65].

ANTONY POGORELSKY'S NOVEL *MONASTYRKA*: THE POETICS OF BIEDERMEIER (ARTICLE 2).

Tomsk State University Journal of Philology, 2014, 4 (30), pp. 111–134. DOI 10.17223/19986645/30/9
Khomuk Nikolay V., Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: homuk1@yandex.ru

Keywords: Biedermeier, Rococo, mock-heroic poem, gothic novel, inner story, principle of pendulum, doublet reflection, composition.

The article presents the poetics of Biedermeier in the novel *Monastyрка* by A. Pogorelsky as viewed through the outer and inner plot, through the system of characters and various common motifs.

The correlation of the limited world of Biedermeier with the being requires a mediating "scary" experience as a condition for the development of a "small story". Elements of the Gothic genre associated with the "scary" travesty not only through the national household realities, but also through the expression of the theatricality of Rococo. The effect of pastiche is created at all levels of the poetics of Biedermeier from the direct correlation of the empirical and the literary ironically explicated in the plot to the elusive atmosphere of eclecticism that comes seriously as an element of the elementary.

Adventure-linear, really historic and epic beginnings are brought together in the theme of family that defines the unity of all levels of the community life. The linear-forward development of the plot is constantly neutralized by reducing it to the circle. The artistic world is exposed to the opposite, balancing each other ("pendulum") procedures of unification and diversification, i.e. it follows the principles of uniformity and diversity affecting both the correlation of the depicted reality (empiricism) and its literary nature (cultural-character code) and the complexity of each of them. The cultural coding diversification is in saving the genre and stylistic originality of the individual (with implicit or explicit mosaic elements belonging to different traditions, genres, styles, and so forth.). At a higher level of the contradiction at this stage of the "break" in the culture a separate image bears the doublet reflection of belonging to the "culture of the finished word" and opposes the realistic canon of reflection deriving from the fullness of the meaning of the reality itself (rather than the ideal that defines the reflection).

Biedermeier art anthropology is based on the specific ratio of the two trends – anthropocentrism and assimilation of the individual with the collective and the corporeal world. I like the inner person and I like the outer personality in its collective position are related not psychologically, but through the characters, through various motives and common elements. Unification is created synchronically at a higher level of the artistic structure (not the plot) through a mosaic of convergence of motives. Mirror direct or indirect similarities in various sections, essential and nonessential, explicit and implicit, necessary and arbitrary are dominating, but they create a harmonious balance of values of this world. The outer surface of the narration as a diachronic distinction hides synchronic collation which is a fine configuration of elements. Each element is marked as belonging to a subjective singularity, which is not so essentially, it is woven into the general human-material, motif and mirror chains.

References

1. Pogorelsky A. *Sochineniya* [Oeuvre]. St. Petersburg: izd. Smirdina Publ., 1853. Vol. 1.
2. Pogorelsky A. *Sochineniya. Pis'ma* [Works. Letters]. St. Petersburg: Nauka Publ., 2010. 760 p.
3. Vatsuro V.E. *Goticheskiy roman v Rossii* [The gothic novel in Russia]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2002. 544 p.
4. Nemoianu V. *The Taming of Romanticism: European Literature and the Age of Biedermeier*. Harvard UP, 1984. 386 p.
5. Mikhaylov A.V. *Obratnyy perevod* [Reverse translation]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury Publ., 2000, pp. 311-352.
6. Gozenpud A.A. *Russkiy opernyy teatr XIX veka (1836 – 1856)* [Russian Opera Theatre of the 19th century (1836-1856)]. Leningrad: Muzyka Publ., 1969. 464 p.
7. Goncharov S.A. *Tvorchestvo Gogolya v religiozno-misticheskom kontekste* [Gogol's work in the religious and mystical context]. St. Petersburg: Herzen State Pedagogical University of Russia Publ., 1997. 340 p.
8. Tamarchenko N.D. (ed.) *Teoriya literatury. V 2 t.* [Theory of literature. In 2 vols.]. Moscow: Akademiya Publ., 2004. Vol. 1, 512 p.