

Нарратология греха: к вопросу о структуре рассказа Лескова «Чертогон»

Д. Иоффе

УНИВЕРСИТЕТ ГЕНТА, БЕЛЬГИЯ

Аннотация: В работе развернут структурный анализ рассказа Лескова «Чертогон» с акцентом на его основных мотивах и иконографии. Особое внимание уделяется функциональной роли различных частей текста и их взаимодействию друг с другом. Роль голоса рассказчика рассматривается наряду с особенностями его различных представлений в рассказе. В центре внимания также находится концепция православного греха.

Ключевые слова: Нарратология, Лесков, «Чертогон», мотив, иконография.

УДК: 821.161.1.

Контактная информация: Бельгия, Университет Гента. E-mail: dennis.ioffe@ugent.be.

Кто́ бо чи́сть бу́детъ от- сквѣрны? никто́же, аще и
еди́нь де́нь житіе́ его́ на землі: изочтѣни же мѣсяцы
его́ от- тебѣ, на вре́мя положи́ль еси́, и не престу́пить.

Иов. 14:4-5

«...грех является... если кто преступает ясную
заповедь Божию, с греховным желанием и животным
услаждением, с сознанием самого себя и греховности
дела»¹.

Понятийность греха в православии естественным образом тесно связана как с традиционными вопросами догматики, так и с чисто-народным отношением к этому комплексу концептов². Существует довольно обширный корпус критических текстов, имеющих непосредственное отношение к теме осмысле-

¹ См. подробнее в [Затворник Феофан, 1896, с. 165].

² См. например, [Palachovsky, 1966].

ния грехопорождающих механизмов человеческой природы в том или ином конфессиональном регистре. Православный взгляд на грех предполагает отношение к нему как к процессу нанесения ущерба человеческой душе, находящейся в заложницах у физической телесности – своеобразного *сосуда беззаконий*¹. Грех для православного мироисповедания связан в первую голову с разрушением «нормальности» и благодатности существования человека. В контексте понимания греха как беззаконной аномальности православная традиция концептуально совпадает с дхармической в аспекте нарушения всеобщего Закона – единого и непреложного для всех тварных существ этого мира. С уничтожением «нормальности» пропадает и гармоничное самосознание человека как мыслящего существа, подотчетного своему Создателю. Подобного рода ферментное разрушение «себя» предстает сущностью греховности в своем практическом пределе. На протяжении всей жизни у Николая Лескова были довольно непростые отношения с Православием, незаметно переходившие в особую взыскующую интимность и прикровенность. Неслучайно в рассматриваемом нами тексте писатель воспринимает грех сквозь предсказуемую призму нарушения предустановленных «законов нормальности», согласно которым последствия телесной трансгрессии, совершаемой главным героем, обретают очевидные очертания предписанного «наказания», неразрывно связанного с каноническим «воздаянием» – страданием от последствий телесных «злоупотреблений» того или иного рода.

Композиция и голос. Рассказ Николая Лескова² «Чертогон» состоит из пяти небольших главок, с формальной точки зрения никак концептуально не отделенных одна от другой³. В тексте рассказа присутствует очевидно и ярко выраженный голос основного рассказчика-персонажа. Каким образом основной рассказчик «открывается» читателю? Насколько вообще возможно описать и понять его дискурсивную фигуру? Вот что, согласно цитируемому по записи А. Фаресова тексту, сообщал Лесков о своих воззрениях по поводу «голоса писателя» в его исполнении: «Постановка голоса у писателя заключается в умении овладеть голосом и языком своего героя и не сбиваться с алтвов на басы. В себе я старался развивать это уменье и достиг, кажется, того, что мои священники говорят по-духовному, нигилисты – по-нигилистически, мужики – по-мужицки, выскочки из них и скоморохи с выкрутасами и т. д. От себя само-

¹ Понимаемого в гностическом смысле как *Vasa Iniquitatis*, т. е. как та или иная корпоральная трансгрессия в аспекте противостояния учений Симона Волхва и Василида – ученика Менандра Антиохийского Главкиада, учившегося премудрости непосредственно у апостола Петра.

² Из недавних книг о Лескове см. в частности: [Столярова, 2012; Н. С. Лесков..., 2010; Маркадэ, 2006; Ильинская, 2010; Евдокимова, 2001]. Интересна и англоязычная монография: [Sperrle, 2002].

³ См. «Чертогон»: [Лесков, 1889, с. 587–601]. Текст (в ином, более расширенном варианте) впервые появился у Алексея Суворина в газете «Новое время», за 25 декабря 1879 г. (т. е. на Рождество) под соответствующим этому дню заглавием «Рождественский вечер у ипохондрика». Название же *Чертогон* было дано намного позже сокращенному конечному тексту, опубликованному в книге «Русская рознь. Очерки и рассказы» (СПб., 1881, с. 187–202).

го я говорю языком старинных сказок и церковно-народным в чисто литературной речи. Меня сейчас поэтому и узнаешь в каждой статье, хотя бы я и не подписывался под ней. Говорят, что меня читать весело. Это оттого, что все мы: и мои герои и сам я, имеем свой собственный голос. Когда я пишу, я боюсь сбиться: поэтому мои мещане говорят по-мещански, а шепеляво-картавые аристократы – по-своему. Человек живет словами, и надо знать, в какие моменты психологической жизни у кого из нас какие найдутся слова»¹.

По словам Эйхенбаума, в сказовом сознании композиция текста меняется, ибо «сюжет сам по себе» как сплетение мотивов при помощи их мотивации перестает играть «организующую роль»: т. е. когда «рассказчик так или иначе выдвигает себя на первый план, как бы только пользуясь сюжетом для сплетения отдельных стилистических приемов»².

Рассказчик «Чертогона», действительно, сам «выдвигает себя на передний план», становясь *de facto* стилистическим приемом *sui generis*, возвышая свой голос в качестве основного субъекта повествования, развертывающегося перед нашими глазами. Согласно Irmhild Christina Spertle, Лесков по сути внутренне отрицает авторское могущественное все-присутствие, ибо каждый из его *искусственных* нарраторов как будто наделен частицей особого рода дискурсивной власти, черпая свою силу из источника, который питает и «самое само»³ автора, т. е. знаковый имагинариум мира вещей, породившего самую изначальную идею рассказа. Лесковский рассказчик всегда переиначивает и пересказывает в своем (рас)сказе точки зрения и факты, ставшие ему доступными благодаря иным людям и сущностным субстанциям «вне текста», находящихся в за-текстовой реальности. И нарратор сказа, и повествователь-хроникер, так же как и всякий «бывалый человек», в том числе непосредственный участник развития нарратива (как в «Чертогоне»), как указывает исследовательница, «allow Leskov to play games with perspectives and shake up our ways of perceiving»⁴.

Какими функциями наделены *различные герои текста*, и как они соотносятся между собой?

Как указывают А. и М. Чудаковы, в аспекте общей литературности письма, в сказе на первый план выступает непрерывное ощущение «непрофессионального» рассказа, зияющего на «чужом и часто внутренне неприемлемом для автора слове»⁵. Авторы справедливо отмечают, что уже «сама ориентация на приемы устного рассказа» по сути функционирует как некий «способ противопоставить речь рассказчика и авторскому слову», а также всем, так сказать, «литературным системам», которые были доминирующе-значимы во время написания этого текста. Чудаковы делают весьма важное в нашем контексте замечание о том, что сам «строй сказа» оказывается, в сущности, концептуально «ориентирован на читателя-собеседника», т. е. к умозрительно

¹ См.: Лесков в записи А. Фаресова. [Лесков, Эйхенбаум, 1931, с. 11].

² См.: [Эйхенбаум, 1969, с. 171].

³ Мы употребляем этот термин в духе А. Ф. Лосева.

⁴ См.: [Spertle, 2000, p. 29–47].

⁵ См. Чудаковы, Сказ.: [Чудаковы, 1962–1978, с. 875–876].

сконструированной фигуре, к которой сам рассказчик «непосредственно обращается» при помощи прямого воздействия «живого» слова.

Гамбургский исследователь нарративной теории сказа Вольф Шмид справедливо замечает, что «в открывшей дискуссии о сказе статье Б. Эйхенбаума “Иллюзия сказа” (1918) сказ рассматривается прежде всего как орудие освобождения словесного творчества от собственно письменности»¹. Устная речь рассказчика оказывается, таким образом, наиболее доминантной и максимально четко приспособленной для восприятия всякого рода сказовых и около-сказовых (как *Чертогон*) текстов.

Гамбургский исследователь подчеркивает, что важнейшая, обязательная характеристика сказа – «это заметная интеллектуальная отдаленность нарратора от автора, ограниченность его умственного кругозора». Справедливо замечено, что сказовый нарратор «непрофессионален» как «писатель», будучи «человеком из народа», его выстраиваемое повествование отличают различные аспектные признаки некоторой «наивности» и «неумелости»². Как представляется, именно с подобным типом рассказчика историй мы всякий раз сталкиваемся в случае литературных текстов Лескова.

Несколько иным предстает рассказчик Лескова в умозрительной и отвлеченной интерпретации Вальтера Беньямина³. Немецко-еврейский философ Веймарской Германии пронизательно замечает, что воочию представить себе «Лескова-рассказчика – это значит не приблизиться к нему, а, наоборот, как бы еще больше увеличить дистанцию»⁴. Это замечание представляется справедливым в нарратологическом смысле, подчеркивая обманчивую суть авторской фигуры, способной исказить понимание порождаемого им повествования. Изобретенные Лесковым-рассказчиком фигуры текста создаются ad hoc всякий раз в непосредственной связи со всяким данным текстом, и невозможно из этого собрания букв вычленить одного непротиворечивого автора-Лескова. Мир рассказчика-Лескова, мир *сказа* Беньямин характеризует как некое побочное явление «светской исторической активности», т. е. той деятельности модерна, которая «постепенно вытеснила повествование из сферы живой речи и одновременно открыла в нем красоту уходящего»⁵. Важный аспект, о котором Беньямин сообщает в связи с Лесковским отношением к рассказчику, заключается в том, что у него имеется всегда некий «след постоя», который неизменно ощущается в рассказах (в том числе и в *Чертогоне*). Согласно Беньямину, это след не вполне «участника событий», но скорее того, кто о них по каким-то причинам сообщает благодаря особого рода знанию.

Основные персонажи *Чертогона* довольно четко охарактеризованы и очерчены автором. Одним из них является само «я» рассказчика, (вос)создающего всю видимую нами ткань повествования. Второй доминантой текста является другой важный протагонист – дядя рассказчика Илья Федосеевич, сам по себе (своими действиями и остраивающей загадочностью своей фи-

¹ См.: [Шмид, 2003, с. 187].

² Там же.

³ См. «Рассказчик» (1936): [Беньямин, 2004, с. 383–418].

⁴ Там же, с. 389.

⁵ Там же.

гуры) структурирующий все внутреннее развитие нарратива рассказа. «Француз-ресторанщик» – заведующий рестораном «Яр» (где происходит основное интригующее действие рассказа, по видимости, сообщившее ему свое название). Остраняюще-загадочен и персонаж рассказа Рябыка: «полуседой массивный великан» («какой-то ‘детский учитель’»). Статус персонажности особого рода обретает также и сам ресторан «Яр», место особой темной сакральности, локуса разворачивающегося нарратива. Двери «персонажа-ресторана» знаменуют собой своего рода границы «этого» мира, как говорится в тексте, чтобы «ни от них к нам, ни от нас к ним перейти нельзя». Традиционная в архаических культурах дихотомия подразделения на «они» и «мы», на «свой» – «чужой» конструируется при посредстве дверей ресторана («*Двери* были закрыты»), функционирующих как отчетливые *лиминозные* границы «этого мира» и «мира иного». *The Doors of Perception*, по знаменитому присловью американского поэта Джима Моррисона.



Череду дополнительных персонажей возглавляет «какой-то» Иван Степанович («важнейший московский фабрикант и коммерсант»), который остраняюще описан как «муж нарочито велик и видом почтенен: обликом строг, очи угасли, хребет согбен, а брада комовата и празелень»¹. Персонажным статусом стоит также наделить и групповые функции героев, такие как «оркестр» и «цыгане»; каждый из этих «группо-персонажей» (неразличимых в отдельно-

¹ См.: [Лесков, 1889, с. 589].

сти лиц и не подразделяемых на под-пункты) играет свою собственную роль как в аспекте течения сказа, так и в дополнительном аспекте «удивления» читателя. В ту же «групповую рубрику» можно добавить «официантов», «инокинь», «кизвозчиков» и прочих, чье присутствие обрамляет текст нарратива, насыщая его ощущением «людей» и «жизни». «Опытная сестра-инокиня» вступает во взаимодействие с двумя второстепенными, но важными подперсонажами текста, а именно небольшими чертями, которые «только показываются коты», хотя на самом деле «это не коты». Духовный экзорцизм изгнания этих *чертей искушения*, собственно, и знаменует сам формальный ритуал бесогонного чертогона, который «иже беса чужеумия испраздняет». Первая часть этого ритуала заключается в самих «бесчинствах» ресторана «Яр». По видимости, в этом ритуале Лесков запечатлевает своего рода исконную суть народно-догматического Православия. Согласно этому подходу, православному человеку «необходимо грешить»; грех является непременным условием последующего Спасения. Ибо лишь согрешив, можно «покаяться» (так как без греха покаяние не возможно). И лишь покаявшись, можно спастись. Концепт народно-православного греха, таким образом, оказывается основополагающим элементом церковной доктрины окончательного спасения души человеческой. Без покаяния нет спасения, а без греха нет покаяния, ergo необходимо беспрерывно грешить и каяться, каяться и грешить. Безгрешных людей не бывает в принципе, и в покаянии не нуждаются одни лишь нерожденные младенцы (*первородный грех* не распространяется на *неродившееся* существо) и, собственно в несторианском измерении, Сам Иисус Христос, чья искупительная жертва также является запрограммированным действием для последующего спасения человечества. Без Распятия Христос уже не Христос: без мучительной казни Христа через распятие его земная миссия обесмысливается, как и дальнейшее спасение Человечества делается невозможным. По сути вещей выходит так, что человеку в Православии может быть необходимо осмысленно «грешить», точно так же как Христу важно быть распятым в томительном мучении. Сообразно такой диалектике, без Распятия нет Христа, а без греха нет (исправного) Православного.

Начало текста. Текст рассказа начинается довольно неожиданно, непосредственно со слова «Это», относящегося к существительному «обряд» – что само по себе уже служит функциональным инструментом неочевидного приема остранения. Начинать литературный текст со слова «это» вполне допустимо в модернизме и в других экспериментальных производных этого феномена, но является статистически крайне редким в произведениях реалистической направленности. Вводное слово «это» как бы призвано переадресовать недомыслимый вопрос читателя в отношении заглавия текста – самого *странного* слова «чертогон». Очевидно, что данное слово эксплицитно образовано сложением двух корневых основ: слова «черт» (или *чорт*) и слова *гон* (образованное от «гнать»).

В семантическом аспекте это слово узусно означает «нательный крест», а также растение *Scabiosa succisa* (известное и как *Succisa pratensis*, а по-английски, как «devil's bit»). Чертогон представляет собой травянистое колючее растение семейства сложноцветных, которое, согласно преданию, отгоняло низшие ряды бесов и различного рода злых духов природы. Примечательным

узусом этого растения является и сам обряд изгнания нечистой силы, т. е. то событийное действие, к которому апеллирует непосредственно сам Лесков. Как заметила в свое время Т. Б. Лукинова, в этнографическом контексте «становится очевидным также, что лопух или репейник называли *дедом* потому, что существовал обычай ставить символ доброго духа – сноп этого колючего растения у ворот или дверей избы, хлева, чтобы отогнать чужих, враждебных духов, нечистую силу, – не случайно репейник называется также *чертополох*, *чертогон* (ср. укр. *чортполох*, польск. *czartoploch*)»¹. Чертогон (*Succisa pratensis*), таким образом, оказывается весьма близок «пугающему чертей» чертополоху (*Carduus*), который, согласно Макс Фасмеру, происходит от чёрт [сьгт] + полах (полошить: тревожить, пугать-полохать, переполохаться, пугаться). Как известно, это колючее растение применялось в славянской фармакологии для сезонного окуливания хлевов, чтобы защитить домашний скот от того или иного рода нечистой силы и различных болезней. Примечательно, что, будучи одним из официальных символов королевства Шотландии, чертополох также известен в качестве апотропеической (*apotrepein*) эмблемы «Рыцарей Ордена Чертополоха» («The Most Ancient and Most Noble Order of the Thistle»). (*Nemo me impune lacessit* = «Никто не тронет меня безнаказанно»). Родственник чертополоха *чертогон* также известен как *полевая скабиоза*, *сатанинский корень* и *чертов корень*. Более «научное» название чертогона – это *Сивец луговой*.

494. *Scabiosa Succisa* L.*Devil's-bit; B.*

Название текста Лескова отсылает, таким образом, к «народно-растительному ритуалу», обрядность которого непосредственно связана с миром флоры, вступающим в соприкосновение с демонической ипостасью кор-

¹ См.: [Лукинова, 1986, с. 119–124]. См. также: [Меркулова, 1967, с. 96].

невой народной веры¹. Скрытая лесковская отсылка от чертогона к «нательному кресту» также оказывается вполне значимой, как показывает дальнейшее развитие рассказа, когда главный герой Илья Федосеевич будет бороться за спасение своей души в особой церкви под Москвой, по капле выдавливая из себя рабских маленьких чертей Искушения, предстающих в виде мерзких котов. Очевидно, что в народном православии именно нательный крест призван магическим оберегом «уберечь» его носителей в самые отчаянные минуты, могущие случиться в его жизни.

Установление конца текста. Краткий суммирующий абзац, завершающий рассказ, сообщает о том, что герой-повествователь «вкус народный познал в падении и в восстании», как будто иллюстрируя высказанный нами выше тезис о принципиальной необходимости повторяющегося в своей неотвратимой благотворности греха. В парадоксальности подобной формулировки, а также в стилистически довольно резком, обрывающем завершении текста сокрыт, на наш взгляд, еще один дополнительный элемент эффекта лесковского особого остранения. Маркировка «странности» текста, таким образом, как бы закольцовывается: от более «странного начала» к чуть менее «странному концу».

Сама суть этой концовки сводится к основной идее, выдвигаемой Ильей Федосеевичем: его усилия по исторжению собственных бесов увенчались некоторым успехом; там, наверху, он был рассмотрен, взвешен и опознан как условно прощенный. Условно-досрочно освобожденный из темницы духа и плоти, оказался он, согласно библейской номенклатуре, «мене, мене, текел, упарсин» (иврито-арамейский словесный сюжет, переданный греческой и латинской азбукой; в церковнославянских же текстах – *мене, текел, фарес*). Согласно преданию, таковы были роковые слова, начертанные на стене невидимой дланью во время хрестоматийного *Пи́ра* царя Валтасара Вавилонского незадолго до падения самого Города под натиском Дария (Мидийского). Дословный текст говорит: «...И вот что начертано: мене, мене, текел, упарсин... Мене – исчислил Бог царство твое и положил конец ему; Текел – ты взвешен на весах и найден очень легким; Перес – разделено царство твое и дано Мидьянам и Персам» (Дан. 6 – 1: 28). Сама же суть этого подтекста, используемая Лесковым в финале *Чертогона*, в своем пределе повествует о том, что «Всё воздается нам по количеству наших грехов наших», и это значит, что «твоя жизнь, Илья Федосеевич, ровно ничего не стоит». Но, тем не менее, «его простили», как сообщает Лесков в своем тексте: «...дядя пояснил: – Теперь мне, – говорит, – прощено!». Дядя Илья был измерен, взвешен и (временно) прощен.

В чем заключен сюжет текста? Каковы отношения сюжета и структуры?

В целом можно отметить, что сюжет текста линеен и последовательно логичен. «Загадочный» состоятельный московский «дядя» вводит своего неожиданно приехавшего провинциального племянника в особый мир православной народности, доступный ему благодаря его немалому достатку. Текст описывает первую фазу (ироническим понимаемой) православной модели бытового поведения: обильный угарно-алкоголический «грех» с цыганами в рес-

¹ См. об этой теме у Лескова: [Горелов, 1988].

торане (происходящий без оргиастичности секса, ибо «французских дам» по неизвестной причине решают не звать, тогда как с цыганками совокупления представителей этого сословия, видимо, были по тем или иным соображениям нежелательны). Вторая часть нарратива повествует о логичном и благотворном исцелении от *чертей искушения* путем молитвенного изгнания накопившихся в душе Ильи Федосеевича мелких бесов, нажитых им тяжелыми трудами в ресторане «Яр». Как мы указали выше, подобная модель призвана иронично-комически (возможно и прото-*стёбово*) проиллюстрировать максимум православной народной теологии, согласно которой грешить необходимо, ибо иначе не покаешься и не спасешься, а также древнее народное присловье о том, что *избавиться от искушения можно лишь предавшись ему*. (Что и делает Илья Федосеевич в изложении лесковского первичного рассказчика.)

Структура самого сюжета рассказа логически представляет собой двоичную модель, состоящую из заметных диалектических противоположностей, каждая из которых оказывается органически вписанной в паттерн иронического, тонко выписываемый Лесковым при помощи приемов остранения, гиперболы и неожиданных («странных») жестов персонажей. Сюжет текста рассказа поддерживается его структурным нарративом, выступающим в качестве обрамляющей сетки сказа. Эффект восприятия текста связан во многом с некоторой жесткостью выстраиваемой канвы, где цепь событий развивается очень стремительно, быстро переходя от «мрака» ресторанный кутежа к «свету» церковного молебного избавления.

Время-действие и обстоятельства развертывания нарратива рассказа, место обстановки и главный герой. Оформление места действия особым образом соотносится с расположением персонажей и последовательностью их действий. Все происходящее в тексте рассказа происходит примерно в течение трех последовательно описанных суток жизни (во время коих Илья Федосеевич практически не спит или спит очень немного). Один день отводится на приезд главного героя (первичного «я»-нарратива), другой день (вечер-ночь) посвящен тяжелому труду алкогольного бесчинства и разврата в ресторане «Яр», тогда как последующий день Ильи Федосеевич, в обществе племянника и мудротерпимых всепрощающих инокинь, проводит в особом монастыре наедине со своими мелкими бесами, которых успешно изгоняет молитвой, возносясь в горние пределы (временно-преходящего) Спасения. Всё место действия полновластно принадлежит Москве и Области, чей хронологический топос совпадает с лесковским местообитанием. Центральная учреждающая роль, несомненно, принадлежит богатому «дяде-купцу», квазиинфернальному чичероне, вводящему племянника в особый мир московского купеческого разврата. Прототип Ильи Федосеевича, скорее всего, отсылает к «за-текстовой» действительности, к реальному московскому человеку лесковского времени.

Прототипом главного кутилы-протагониста лесковского текста, возможно, служит историческая фигура *сына* крупного московского купеческого миллионера, владельца нескольких больших текстильных торговых мануфактур, а также собирателя редких древних рукописей и книг Алексея Ивановича Хлудова (1818–1882). Как и герой рассказа, сын Алексея Ивановича – не менее знаменитый Михаил Хлудов (1843–1885) обитал в семейном богатом доме (с зимним садом), располагавшемся в так называемом Тупом переулке, кото-

рый затем был в честь его переименован в Хлудовский тупик, ныне именуемый Хомутовским тупиком. В доме Хлудова и вообще *вокруг* Хлудова, судя по имеющимся воспоминаниям, неизменно происходили всякого рода удивительные и жуткие события, т.е. его фигура была весьма заметна в Москве лесковского времени.



Помимо героя Лескова, Михаил Хлудов послужил также довольно примечательным прототипом для образа богатого сумасбродного идиотеса Хлынова в комедийной пьесе А. Н. Островского «Горячее сердце», а также был выведен как безумный купец Хмуров в романе Н. Карзина «На далеких на окраинах» (СПб., 1875)¹. Хлудов (*Хлынов* и *Хмуров*) был невероятным авантюристом и завзятым патриотическим воителем, прошедшим в составе русских войск чуть ли не всю Среднюю Азию, дойдя до Бухары и Афганистана; участвовал он также и в Крымской войне. Гиляровский сообщает типичный «случай» из жизни прототипа главного героя *Чертогона*: «Огромная толпа окружала большую железную клетку. В клетке на табурете в поддевке и цилиндре сидел Миша Хлудов и пил из серебряного стакана коньяк. У ног сидела тигрица, била хвостом по железным прутьям, а голову положила на колени Хлудова. Это была его *последняя* тигрица, недавно привезенная из Средней Азии но уже прирученная им как собачонка»².

¹ Возможно также, что невероятный московский купец Хлудов повлиял на образ одного из примечательных персонажей Булгакова – *Генерала Хлудова* в пьесе «Бег».

² См.: [Гиляровский, 2010].

О Хлудове было действительно доподлинно известно, что он держал у себя дома живых ручных тигров, а одной из своих жен на день рождения однажды, безумствуя, прилюдно подарил живого гигантского крокодила, выловленного по его поручению где-то в Африке. На семейной хлудовской фабрике в городе Ярцеве у него жила ручная волк, перебежками свободно перемещавшийся по дому, ища жертв общения. Вот как воспроизводит типичный хлудовский нарратив драматург Александр Н. Островский: «...на другой день у Миши ‘четверг’ был. Приглашали на те ‘четверги’ особо: по утрам слуги разъезжались по Москве, ловили кого вздумается и привозили в Хлудовский тупик». Принцип «оповещения» гостей косвенно (и гротескно) совпадает с тем, что описывает Николай Лесков в *Чертогоне*.

Островский продолжает: «Хозяин встречал гостей честь честью – не важно, мастерового привезли или дворянина. Каждому собственноручно подносил чарочку – с бочонок величиной. Так что к вечеру гости лежали по закоулкам особняка. Затем начинался съезд хозяйских приглашенных – купцов, дворян и ‘служителей муз’ из тех, что купеческим обществом не гнушались. Сам Михаил выходил на пир обряженный как на маскараде: то в кавказском, то в бухарском костюме. А однажды выкрасился ваксой в черный цвет и предстал полным негром. Пьяных ‘утренних’ гостей приводили и приносили тоже переродетых соответственно – то кавказцами, то бухарцами. Кто держался на ногах, рассаживали по комнатам, остальных раскладывали по диванам – для создания атмосферы. А в тот вечер Миша Хлудов возле меня сидел. Пил – не пьянел, собственными поговорками сыпал: ‘Денег у меня – многонько, дела – легонько, вот я и маюсь, людьми забавляюсь!’, ‘С моего-то капитала с тоски помирать надобно!’. Одно слово: авантюрная душа да неприкаянная... Ну как в пьесе не вставить? Я и вставил в ‘Горячее сердце’. Обозвал Хлудова Хлыновым. Успех на сцене был феерический. Да только пошли с тех пор по Москве дикие рассказы. Говорили, что красавец Миша водит дружбу с дьяволом, а еще больше с дьяволицами. Они, мол, к нему в особняк по небу на метлах слетаются, и все – нагишом. А иначе как объяснить, что Михаил на женщин мало внимания обращает, да и с земными женщинами ему не везет?»¹ Как мы видим, присутствие женщин здесь, как и в *Чертогоне*, также весьма ограничено, «французских дам» (эвфемизм *блудниц*) не зовут, так же как и на «сцене» ресторана «Яр», где присутствуют лишь поющие и танцующие дочери народа *Рома*, непригодные, однако, по тем или иным причинам для оргиастических забав московского безудержного купечества.

¹ См.: [Коровина, 2010].



Размышления о языке Лескова, используемом для описания и развертывания микромира текста рассказа способствуют в свой черед пониманию общего дискурсивного послания текста. Что можно узнать о метафорике употребляемых тропов и различных способов работы всего описания? Важно понять принципиальное символическое значение нарративных приемов, как и то, какую функцию в тексте они несут. В статье «Чрезмерный Лесков»¹ Борис Эйхенбаум сообщает о том, что *Чертогон* «это уже почти Чехов, только еще слишком эксцентричный и «чрезмерный». Жанр Лескова, согласно Эйхенбауму: «органический, наиболее типичный для него» – это некая хроника, «построенная по принципу нанизывания ряда приключений и происшествий на героя, который сам и рассказывает о них любопытствующим слушателям»².

Эйхенбаум в этой связи развивает свою мысль о том, что «старый филологизм послужил основой, с одной стороны, для образования новой академической дисциплины, с другой – для построения новых литературных форм с акцентом на речь, на сказ». Как показывает исследователь, корни лесковской языковой «чрезмерности» и «эксцентричности» скрываются именно в этой, возделанной трудами и пафосом славянофильских канонических идеологов, почве. Лесков – это своего рода «эстетическая грань славянофильства, про-

¹ Статья впервые опубликована в книге: *Лесков Н. С. Избранные сочинения*, изд-во «Academia», Москва; Ленинград, 1931, с. XLV–LXII, под заглавием: «К 100-летию рождения Н. Лескова».

² См.: [Эйхенбаум, 1931].

шедшего до того через все фазы своего исторического движения: от проблем корнесловия и этимологии до проблем социальной политики»¹. И далее исследователь замечает, что Лесков как бы работает «на деталях синтаксиса и лексики», что он «вглядывается в оттенки каждого слова», и, в частности, у него имеется свой, «особый словесный слух или словесное зрение». Лесков у Эйхенбаума это «не столько живописец, сколько мозаист, собирающий и складывающий слова так, что получается иллюзия живой речи, иллюзия голоса и даже иллюзия лица». Ученый подчеркивает, что Лескову оказывается важно «иметь в запасе возможно большее количество, и притом возможно более разнообразных по своей лексической окраске, слов. Ему нужны яркие цвета – поэтому он специально изучает социальные и профессиональные жаргоны; слова диковинные, отдающие стариной или “народностью”, для него сущий клад»².

Как отмечает J. Alexander Ogden, взгляды Эйхенбаума на язык и стиль сказа Лескова не совпадают с тем, что на связанную с этим тему пытался на свой маневр осмыслить Михаил Бахтин через несколько лет после того, как были написаны работы русского формалиста. У Бахтина главным в сказе оказывается все-таки не упор на его словесное звучание, но нечто иное, связанное с возможностью успешного отделения и некоего подразделения параллельно существующих «голосов» текста: то, что американский ученый обозначает как «the alien nature of the voice». Для Бахтина сказовый голос у Лескова оказывается также «социально» маркирован в том смысле, что его «инаковость» сразу распознается читателем и работает по сути как еще один источник того, что коллега Эйхенбаума Виктор Шкловский обозначил бы как фермент остранения. Сказ у Лескова, таким образом, распознается и создается в известной мере за счет социальных маркеров дискурса. Мы понимаем сказ как сказ, лишь замечая, что голос Лескова переходит в регистры иного социального порядка, указывая на иной символический и условный источник возможного происхождения развертываемой наррации. Как пишет Огден, согласно типологии жанров и языковых стилей, предложенной Бахтиным, «skaz can merge with the author's voice, (frequent in Ivan Turgenev), or can be objectified from without (in Leskov). Only if both the author's voice and the stylized discourse are apparent within the skaz narration itself does the skaz become *doublevoiced* as *parodistic* or *stylized skaz*»³. В случае с *Чертогином* Лескова, не лишенный известной пародийной ироничности и стилизационной «ярмарочности» голос нарративного рассказчика принимает облик социально маркированного источника, который, не совпадая с автором, тем не менее, сущностно принадлежит автору.

Ввиду подобного аспекта, в данном контексте, по идее, довольно трудно вести речь о классической «двуголосности», подмеченной Бахтиным у Достоевского. Тем не менее определенное *состояние расщепленности* голосового сознания все же довольно характерно для сказа, если рассмотреть его чисто нарратологически. Как замечает Вольф Шмид в своем классическом труде, некая удаленность нарратора сказа от собственно самой «фигуры» автора авто-

¹ Там же, с. XLVII.

² См.: [Эйхенбаум, 1931, с. XLVII].

³ См.: [Ogden, 2005, p. 517–537].

матически «приводит к двуголосости повествовательного текста». В сказовом повествовании, как подчеркивает Шмид, «выражаются одновременно наивный нарратор и изображающий его речь с определенной долей иронии или юмора автор». Согласно мысли исследователя, «двуголосость знаменует и двуфункциональность: повествовательное слово является одновременно и изображающим, и изображаемым»¹. Лесковскому сказу поверх всего свойственна установка на особый тип спонтанизированной «устности», упор на «разговорность», т. е. особое внимание к слушателю «рассказа» и его ферментным реакциям².

Согласно автору англоязычной монографии о Лескове Irmhild Christina Sperrle, Лесков не является описателем обычных фактов или занятных казусов типа анекдотов, не являясь также и «бытописателем» (в духе, например, А. Н. Островского). Идеал Лескова – это особый жанр «the rasskaz-polu-byi' – a mixture of truth and fiction»³. Американский исследователь Лескова справедливо подмечает, что русский писатель, по сути, отрицает для себя самое понятие *традиционного жанра*, создавая свои собственные *особые* изводы письма, которые Сперрле обозначает как «импровизации»: «such as 'rhapsody', 'little pictures from nature', 'paysage et genre', 'potpourri', 'survey', 'revue', 'story a propos', and others.» Необходимо также помнить о том, что для Лескова само понятие стилистического жанра отсылало скорее к музыке, нежели к вербальному тексту литературы.

Краткое заключение о функциональности общего текста рассказа *Чертогон*.

Текст *Чертогона* «работает» за счет всех функциональных приемов сказа, известных нам и по многим другим произведениям Лескова. Основные модальности текстуальной модели сказа мы описали выше. Говоря о том, что всякий текст «есть *между-текст* по отношению к какому-то другому тексту», Ролан Барт оказывается, несомненно, прав, особенно в отношении рассматриваемого рассказа Лескова. Французский структуралист, в частности, справедливо замечает, что текст образуется из «анонимных, неуловимых и вместе с тем уже читанных цитат – из цитат без кавычек»⁴. Как представляется, это предельно точно описывает казус текста «Чертогона». Мотивированно справедливо оказывается и Михаил Бахтин в своей известной работе «К методологии гуманитарных наук»⁵, когда он говорит о том, что всякий данный текст живет, «только соприкасаясь с *другим текстом*, – т. е. с *контекстом*»⁶. Согласно оппоненту структуралистов, Бахтину, только в точке этого особого пересекающегося «контакта текстов», по его словам, «вспыхивает свет, освещающий и назад и вперед, приобщающий данный текст к диалогу». Для

¹ См.: [Шмид, 2003, с. 189–190].

² Там же.

³ См.: [Sperrle, 2000, p. 29–47].

⁴ См.: [Барт, 1989].

⁵ Речь идет о небольшом тексте, составленном в конце 30-х годов под заглавием «К философским основам гуманитарных наук». Исправленная автором версия опубликована в альманахе «Контекст» за 1974 год, с. 203–212.

⁶ См.: Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук, там же.

Бахтина подобного рода контакт есть «диалогический контакт между текстами-высказываниями», но никак не «механический контакт» неких «оппозиций», возможный только в пределах одного текста между абстрактными элементами-знаками внутри всякого данного текста и необходимый только на первом этапе понимания. Бахтин здесь подчеркивает: «понимания значения», а не «смысла». Чем отличается значение от смысла, текст от подтекста, грех от искушения, сила от всеисия – учит удивительный рассказ Николая Лескова *Чертюгон*, обладающий своеобразной линейной структурой, входящей в прямое взаимодействие с его содержанием.

[*Postscriptum*] **Интертекстуальное** влияние *Чертюгона*¹ за пределами непосредственной эпохи Лескова можно наблюдать в наиболее характерном из подпавших этому влиянию текстов, а именно в знаменитом стихотворении Александра Блока «Грешить бесстыдно, непробудно...». Текст этого стихотворения, написанный на исходе символически-рокового Августа 1914 года, входит в сборник *Родина* (1907–1916). Достаточно процитировать две его первые строфы, дабы понять, что Блок апеллирует к той же уникальной смысловой тематике синкретического смешения (народного) Православия-развратогреха-покаяния, который был столь блистательно живописан Лесковым. Строфы эти выглядят как краткий поэтический синопсис рассказа «*Чертюгон*»:

«Грешить бесстыдно, непробудно, Счёт потерять ночам и дням, И, с головой от хмеля трудной, Пройти стороной в Божий храм.

Три раза преклониться долу, Семь – осенить себя крестом, Тайком к заплёванному полу Горячим прикоснуться лбом.»

Говорящее *лирическое я* этого текста (выраженного в инфинитивном письме) можно сблизить с образом относительно «мелкого» купца (в *Чертюгоне* совсем не мелкого²; в тексте Блока есть указания на некую *мелкую коммерцию*, как и на купеческий запой). Придя в себя, находясь в неизбежном горьком похмелье, лирическое я проникается особым видом экзистенциального страха, также, возможно, носящего имя «голоса совести», ведомого страхом перед Страшным судом Иисуса Христа и Отца Его. Эффект иномирности и трепетания перед высшим, горнего порядка Судом усиливают все так называемые «абсолютные инфинитивные конструкции», наблюдаемые в этом тексте Блока и образующие самостоятельные предложения. Согласно инициатору

¹ Существует также экранизация этого текста в одноименном фильме режиссера Андрея Железнякова, вышедшем в 2005 году, где в главной роли (Илья Федосеевича) снялся великий русский артист Пётр Вельяминов, однако, совершенно не подходящий к фактуре купца, описанной у Лескова. Находящийся уже в весьма преклонных годах Вельяминов оказывается на вид довольно сух и худ, тогда как герой Лескова имеет телесный раблезианский жир и довольно большой живот. Сам возможный прототип – купец Хлудов также был человеком очень крупных размеров и немалой физической силы.

² Здесь надо заметить, что в период последующий за кутежом и «покаянием» Илья Федосеевич, как бы подтверждая миф о скарденности богачей, мелочно считает каждую монету, экономя на всем, чем можно, в том числе в чайной.

изучения этого вопроса, Александру Жолковскому, инфинитивное письмо повествует об особом роде «виртуальной реальности», концептуально согласованной с тем или иным императивом неограниченного «движения». Этот тип письма связан с реальностью, «которую поэт держит перед мысленным взором», т. е. конструирует согласно своим волюнтарным законам смыслополагания. Речь идет всегда о какого-то рода «там», о специфическом аспекте, который отличает этот способ письма от другого формально минималистского стиля – *назывного*, «который рисует описываемое как имеющее место здесь и сейчас». Как указывает Жолковский, «общий семантический ореол всего корпуса инфинитивного письма это, в неизбежно схематизирующей рабочей формулировке, медитация о виртуальном инобытии»¹. Нарратив, предлагаемый Лесковым (как и Блоком) в основе своей не является ничем иным как гротескно-ироническим размышлением о границах инобытия и рутинной жизни тогдашнего ‘среднего класса’ (upper-middle class).

Литература

- Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989.
- Беньямин В.* Рассказчик / Пер. А. Белобратова // Беньямин В. Маски времени: Эссе о культуре и литературе. СПб.: Симпозиум, 2004. С. 383–418.
- Гиляровский В. А.* Москва и москвичи. М.: АСТ, 2010.
- Горелов А. А.* Н. С. Лесков и народная культура. Л.: Наука, 1988.
- Евдокимова О.* Мнемонические элементы поэтики Н. С. Лескова. СПб.: Алетейя, 2001.
- Жолковский А. К.* Инфинитивное письмо: тропы и сюжеты // Эткиндовские чтения / Сост. П. Л. Вахтина, А. А. Долинин, Б. А. Кац. СПб.: Изд-во Европейского Университета, 2003. С. 250–271.
- Затворник Феофан* (Говоров). Начертание христианского нравоучения. М.: Типо-Литография И. Ефимова, 1896.
- Ильинская Т. Б.* Русское разноеверие в творчестве Н. С. Лескова. СПб.: Изд-во Невского института языка и культуры, 2010.
- Коровина Е.* «Прототип дикого купчины Островского или гордость России?» // Великие исторические сенсации. М.: Центрполиграф, 2010 (электронная книга).
- Лесков Н. С.* Собр. соч. СПб., 1889. Т. 5.
- Лесков Н. С., Эйхенбаум Б. М.* Избр. соч. Пг.: Академия, 1931.
- Лукинова Т. Б.* Лексика славянского язычества // Этимология 1984. М.: Наука, 1986. С. 119–124.
- Маркадэ Ж.-К.* Творчество Н. С. Лескова: романы и хроники. СПб.: Академический проект, 2006.
- Меркулова В. А.* Очерки по русской народной номенклатуре растений: травы, грибы, ягоды. М.: Наука, 1967.

¹ См.: [Жолковский, 2003]. Инобытие как нарратологический термин согласуется с определением, данным Лосевым. См. о том нашу статью: [Ioffe, 2008].

- Н. С. Лесков в пространстве современной филологической мысли: к 175-летию со дня рождения / Под ред. И. П. Видуэцкой. М.: ИМЛИ РАН, 2010.
- Столярова И. В. На пути к преображению: человек в прозе Н. С. Лескова. СПб.: Изд. дом Санкт-Петербургского государственного университета, 2012.
- Чудаковы А. П. и М. О. «Сказ» // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М.: Советская энциклопедия, 1962–1978.
- Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003.
- Эйхенбаум Б. М. «Как сделана Шинель Гоголя» // Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л.: Худож. лит., 1969. С. 306–326.
- Эйхенбаум Б. М. Чрезмерный Лесков // Лесков Н. С. Избр. соч. М.; Л.: Academia, 1931. С. XLV–LXII.
- Ioffe D. The Passive Opposition to Dialectical Materialism on the Way to Ontology and Phenomenology: 'Imiaslavie' and Critical neo-Humboldtianism [Russian Religious Philosophers and Gustav Shpet] // Russian Literature 2008. Vol. 63.2-4. P. 293–366.
- Ogden J. A. The Impossible Peasant Voice in Russian Culture: Stylization and Mimicry // Slavic Review. 2005. Vol. 64. No. 3. P. 517–537.
- Palachovsky V. Sin in the Orthodox Church [Translated by Charles Schaldenbrand]. N. Y.: Desclee Co, 1966.
- Sperrle I. Ch. Narrative Structure in Nikolai Leskov's Cathedral Folk (Soboriane 1872): The Polyphonic Chronicle // The Slavic and East European Journal. 2000. Vol. 44. No. 1. P. 29–47.
- Sperrle I. Ch. The Organic Worldview of Nikolai Leskov. Evanston: Northwestern University Press, 2002.

Article metadata

Title: The narratology of sin: Nikolai Leskov's «Chertogon».

Author: D. Ioffe.

Author's e-mail: dennis.ioffe@ugent.be.

Author affiliation: Ghent University, Belgium.

Abstract: The essay offers a structure analysis of Leskov's short story "Chertogon" focusing on its main motives and iconography. Special attention is paid to the functional role of various parts of the text and their interaction with each other. The role of narrator's voice is examined along with the nuances of its peculiar representations in the story. The general theme of the Orthodox Christian concept of sin is another subject of the essay's scrutiny.

Key terms: Narratology, Leskov, «Chertogon», motive, iconography.

Reference literature (in transliteration):

- Barthes R. Izbrannye raboty. Semiotika. Pojetika. M.: Progress, 1989.
- Benjamin W. Rasskazchik / Per. A. Belobratova // Benjamin W. Maski vremeni: Jesse o kul'ture i literature. SPb.: Simpozium, 2004. S. 383–418.
- Giljarovskij V. A. Moskva i moskvichi. M.: AST, 2010.
- Gorelov A. A. N. S. Leskov i narodnaja kul'tura. L.: Nauka, 1988.
- Evdokimova O. Mnemonicheskie jelementy pojetiki N. S. Leskova. SPb.: Aletejja, 2001.

Zholkovskij A. K. Infinitivnoe pis'mo: tropy i sjuzhety // Etkindovskie chtenija / Sost. P. L. Vahtina, A. A. Dolinin, B. A. Kac. SPb.: Izd-vo Evropejskogo Universiteta, 2003. S. 250–271.

Zatvornik Feofan (Govorov). Nachertanie hristianskogo nravouchenija. M.: Tipo-Litografija I. Efimova, 1896.

Il'inskaja T. B. Russkoe raznoverie v tvorcestve N. S. Leskova. SPb.: Izd-vo Nevskogo instituta jazyka i kul'tury, 2010.

Korovina E. «Prototip dikogo kupchiny Ostrovskogo ili gordost' Rossii?» // Velikie istoricheskie sensacii. M.: Centrpoligraf, 2010 (elektronnaja kniga).

Leskov N. S. Sobr. soch. SPb., 1889. T. 5.

Leskov N. S., Ejhenbaum B. M. Izbr. soch. Pg.: Akademija, 1931.

Lukina T. B. Leksika slavjanskogo jazycestva // Etimologija 1984. M.: Nauka, 1986. S. 119–124.

Markadje Zh.-K. Tvorcestvo N. S. Leskova: romany i hroniki. SPb.: Akademicheskij projekt, 2006.

Merkulova V. A. Oчерki po russkoj narodnoj nomenklature rastenij: travy, griby, jagody. M.: Nauka, 1967.

N. S. Leskov v prostranstve sovremennoj filologicheskoj mysli: k 175-letiju so dnja rozhdenija / Pod red. I. P. Vidujeckoj. M.: IMLI RAN, 2010.

Stoljarova I. V. Na puti k preobrazheniju: chelovek v proze N. S. Leskova. SPb.: Izd. dom Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta, 2012.

Chudakovy A. P. i M. O. «Skaz» // Kratkaja literaturnaja jenciklopedija: V 9 t. M.: Sovetskaja jenciklopedija, 1962–1978.

Shmid V. Narratologija. M.: Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2003.

Ejhenbaum B. M. «Kak sdelana Shinel' Gogolja» // Ejhenbaum B. M. O proze. L.: Hudozh. lit., 1969. S. 306–326.

Ejhenbaum B. M. Chrezmernyj Leskov // Leskov N. S. Izbr. soch. M.; L.: Academia, 1931. S. XLV–LXII.

Ioffe D. The Passive Opposition to Dialectical Materialism on the Way to Ontology and Phenomenology: 'Imiaslavie' and Critical neo-Humboldtianism [Russian Religious Philosophers and Gustav Shpet] // Russian Literature 2008. Vol. 63.2-4. P. 293–366.

Ogden J. A. The Impossible Peasant Voice in Russian Culture: Stylization and Mimicry // Slavic Review. 2005. Vol. 64. No. 3. P. 517–537.

Palachovsky V. Sin in the Orthodox Church [Translated by Charles Schaldenbrand]. N. Y.: Desclee Co, 1966.

Sperrle I. Ch. Narrative Structure in Nikolai Leskov's Cathedral Folk (Soboriane 1872): The Polyphonic Chronicle // The Slavic and East European Journal. 2000. Vol. 44. No. 1. P. 29–47.

Sperrle I. Ch. The Organic Worldview of Nikolai Leskov. Evanston: Northwestern University Press, 2002.