

Институт гуманитарных наук и искусств
Уральского федерального университета
имени первого Президента России Б. Н. Ельцина
Институт филологии, культурологи и межкультурной коммуникации
Уральского государственного педагогического института
ГБУК СО «СОУНБ имени В. Г. Белинского»
Объединенный музей писателей Урала

«...И вечной памятью двенадцатого года...»

Программа Всероссийской научной конференции,
посвященной 200-летию Отечественной войны 1812 года

14–15 декабря 2012 г.

Екатеринбург
2012

14 декабря

10.30

ОТКРЫТИЕ КОНФЕРЕНЦИИ

Уральский федеральный университет, пр. Ленина, 51. Актный зал

ПРИВЕТСТВЕННЫЕ СЛОВА

Бугров Дмитрий Витальевич – директор Института гуманитарных наук и искусств Уральского федерального университета

Гудов Валерий Александрович – директор департамента «Филологический факультет» ИГНИ Уральского федерального университета.

ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ

Земцов Владимир Николаевич (Екатеринбург). Отечественная война 1812 года: 200 лет поиска истины.

Приказчикова Елена Евгеньевна (Екатеринбург). Изображение человека в военной мемуаристике Наполеоновской эпохи: литературно-эстетическая традиция и искусство «правдой голого факта».

Кофе-брейк (Ауд. 314 а)

Огоновская Изабелла Станиславовна (Екатеринбург). Отечественная война 1812 года: правда и вымысел на страницах школьных учебников XIX –XXI века.

Ермоленко Светлана Ивановна (Екатеринбург). 1812 год в творческой судьбе К.Н. Батюшкова.

14.00–17.00. ЗАСЕДАНИЯ СЕКЦИЙ

Секция I.

Гроза двенадцатого года»:

исторические коллизии и русская литература XIX столетия

(Музей «Литературная жизнь Урала XIX в.», ул. Толмачева, д. 41)

Председатели *Зырянов Олег Васильевич*

Ложкова Татьяна Анатольевна

Секретарь *Четвертных Екатерина Александровна*

1. *Алферьева Татьяна Александровна* (Березовск). Образ Наполеона Бонапарта на страницах «Вестника Европы» Н.М. Карамзина в контексте исторической концепции писателя.
2. *Грамотчикова Наталья Борисовна* (Екатеринбург). «Северные амурь» в башкирских исторических песнях XIX века.

3. *Драгайкина Татьяна Анатольевна* (Новосибирск). Наполеон в оценке М.И. Невзорова.
4. *Зырянов Олег Васильевич* (Екатеринбург). «Наполеоновский комплекс» в русской литературе XIX века: аксиологический аспект.
5. *Кудреватых Анастасия Николаевна* (Екатеринбург). Восприятие войны 1812 года Н.М. Карамзиным (на материале стихотворения «Освобождение Европы и слава Александра I»).
6. *Липатов Владислав Александрович* (Екатеринбург). Наши жены – ружья заряжены: гендерная тема в солдатском фольклоре I половины XIX века.
7. *Ложкова Татьяна Анатольевна* (Екатеринбург). Образ войны в «Письмах русского офицера» Ф.Н. Глинки.
8. *Семухина Ирина Александровна* (Екатеринбург). Эхо грозы 1812 года в «Отцах и детях» И.С. Тургенева.
9. *Четвертных Екатерина Александровна* (Екатеринбург). Между идиллией и балладой: Отечественная война 1812 года в творчестве П.А. Катенина.
10. *Шер Елена Юрьевна* (Екатеринбург). «Перун всеокрушающей руки поправил непобедимых ополченье»: В.К. Кюхельбекер о роли Александра I в войне 1812 года.
11. *Ларкович Дмитрий Владимирович* (Сургут). Миф о Наполеоне-антихристе в поэтической интерпретации Г.Р. Державина. Стендовый доклад.

Секция 2.

**«Остервенение народа, зима, Барклай иль русский Бог?». Осмысление
Отечественной войны в историографии: традиция и современность
(Ленина, 51, 314 ауд.)**

Председатели *Земцов Владимир Николаевич*
Ляпин Владимир Александрович
Секретарь *Путилова Евгения Викторовна*

1. *Клочкова Юлия Владимировна* (Екатеринбург). Участие российских окраин – населения Урала и еврейских местечек – в изгнании наполеоновских войск из России (по материалам российской прессы 1912 года).
2. *Ляпин Владимир Александрович* (Екатеринбург). Военно-экономический фактор победы России над Наполеоном в трудах отечественных историков.
3. *Подьякова Ксения Андреевна, Зубарева Екатерина Александровна* (Пермь). Проблемы использования романа Л. Н. Толстого «Война и мир» как источника по событиям в Москве 1812 года.
4. *Постникова Алена Александровна* (Екатеринбург). Французская историография сражения на Березине.
5. *Путилова Евгения Викторовна* (Екатеринбург). Образ Наполеона Бонапарта в британской и американской историографической традиции XIX века.
6. *Романюк Татьяна Сергеевна* (Екатеринбург). «Наполеон (Аполион) – антихрист» в уральской старообрядческой письменности.

Изображение человека в военной мемуаристике Наполеоновской эпохи: литературно-эстетическая традиция и искушение «правдой голого факта»

Мемуарная литература, в том числе военная мемуаристика, появляется в России в XVIII столетии. Её развитие было связано с усилением «личностного» начала в литературе, являющегося основным структурообразующим принципом мемуарного произведения. В XVIII веке автодокументальную литературу с полным основанием можно было назвать «альтернативной литературой» (термин Г. Гачева) по отношению к литературе художественной. Так, если сравнить «Записки князя Юрия Владимировича Долгорукова», активного участника Чесменского сражения 1770 года, с поэмой М. Хераскова «Чесмесский бой», то легко заметить принципиальное различие авторских подходов в изображении её основных героев с русской стороны, братьев Орловых, Алексея и Федора. У Хераскова «екатерининские орлы» являются alter ego античных богов. Например, А. Орлов выступает в образе бога Марса:

Является вдали нам Марсово лице,
Конечно, то Орлов? Он мнится мне в венце <...>
О Вас известен свет, о, храбрые Орловы¹.

У Долгорукого «новые Тесеи и Сципионы» поэмы Хераскова изображены совсем в ином свете, далеком от парадной героики. Так, из записок Ю. Долгорукова становится ясно, что во время сражения граф Федор Орлов и адмирал Грейг при первой опасности ручного боя, то есть abordaжа «...сели в шлюпку и погребли на фрегаты, стоящие в отдалении от флота»². Когда же А. Орлов вместе с мемуаристом поехали отыскивать графа Федора, то «нашли...Орлова – в одной руке шпага, а в другой – ложка с яичницей, адмирала с превеликим на груди образом (и) большая рюмка водки в руках»³.

Подобная «правда мемуарного факта» уравнивала «пиндарический восторг» художественной словесности XVIII столетия. Однако нельзя забывать, что практически все мемуарные тексты XVIII века фактически «писались в стол», не предназначались к публикации.

¹ Херасков М. Чесмесский бой // Херасков М. М. Избранные произведения, Л., 1961. С. 150.

² Долгоруков Ю.В. Записки князя Юрия Владимировича Долгорукова. 1740-1830 // Русская старина, 1889. Т. 63. № 9. С. 498.

³ Там же. С. 499.

Например, «Записки» Ю. Долгорукого впервые увидели свет в журнале «Русская старина» за 1887 году через 117 лет после Чесменской битвы.

Ситуация полностью изменяется в эпоху Наполеоновских войн, когда большое количество мемуарных текстов, в том числе и «ретроспективно обработанных дневников», вроде «Писем русского офицера» Ф. Глинки, становятся достоянием гласности. Они печатаются в журналах тех лет – «Русский вестник», «Сын отечества», «Военный журнал», «Русский инвалид» – и выходят отдельными изданиями, превращаясь в объект литературно-эстетической критики.

В результате сразу возникла проблема связи изображения героев мемуарной литературы с господствующими литературно-эстетическими направлениями эпохи, классицизмом и сентиментализмом. В случае если авторы мемуаров были профессиональными литераторами, например, тот же Ф.Н. Глинка или И.И. Лажечников эта связь становилась наиболее очевидной. Так, в «Письмах русского офицера» (1808–1816 гг.) Ф. Глинки или «Походных записках русского офицера» (1820) И. Лажечникова господствует принцип: предмет изображения диктует стиль и манеру повествования. В соответствии с этим принципом, если в поле зрения мемуариста попадает «чувствительная» тема, то вполне естественно выглядит обращение к сентименталистской традиции. Если мемуарист повествует о «высоком» предмете, то в записках начинает преобладать классицистическое начало. Если предметом изображения в мемуарах становятся пороки общества, например, галломания русского дворянства, то на помощь автору мемуаристу приходят традиции русской просветительской сатиры XVIII века. Как следствие, в текстах происходит своеобразное чередование трёх ролевых масок образа автора, которым соответствуют три стиля повествования. Во-первых, это образ маска чувствительного путешественника, одетого в военный мундир, во-вторых, образ гражданина-патриота и, наконец, ролевая модель поведения сатирика-бытописателя, высмеивающего пороки общества.

Так, находясь в русле классицистической поэтики, Глинка называет Наполеона «извергом», «новым Навуходносором», «Катилиной», «Батыем», французов – «злодеями», русских – «неустрасимыми россиянами» и «благородными защитниками Отечества». Самым распространенным чувством в дворянском обществе и в народе является чувство беспредельной любви к Отечеству, «чувство благородное, чувство освященное»⁴ и желание спасти его любой ценой.

Напротив, в образе чувствительного путешественника автор отдыхает «под цветущими липами у светлого ручья, вспоминая о прошлых тяготах и заботах, как «Улисс в своем стран-

⁴ Глинка Ф. Письма русского офицера. М., С. 63.

ствовании по морям», замечая при этом, что «свист полевых птиц после свиста пуль кажется райским пением»⁵.

В роли беспощадного сатирика Глинка обличает испорченные нравы российского дворянства, пристрастившегося к безудержной роскоши и неистребимой, даже в условиях войны 1812 года, галломании, высмеивает ветреность и непостоянство французского народа, по очереди предававшего М. Робеспьера, Директорию, Наполеона.

В результате подобного подхода к изображению действительности «Письма...» начинают представлять собой «стилевую мозаику» различных стилевых традиций от классицизма до сентиментализма включительно. Органический синтез текста обеспечивается единством личностного биографического начала автора-мемуариста, несмотря на множество его стиливых лиц-масок. В случае с Ф. Глинкой этим реальным биографическим лицом является «бедный поручик», у которого «все свидетельства и все аттестаты остались в руках неприятеля... и на нем ничего более не было, кроме синей куртки, сделанной из бывшего синего фрака, у которой от кочевой жизни при полевых огнях полы обгорели»⁶.

С 20-х годов XIX века на стиль мемуарных произведений начинает оказывать влияние эстетическая система романтизма. На смену ролевому поведению автора, зависящему от объекта повествования в тексте, приходит традиция романтического моделирования образа автора и окружающей его действительности. Особенно отчетливо эта традиция проявляет себя в «Военных записках» поэта-партизана Д. Давыдова.

Моделирование начинается с эпиграфа произведения, в качестве которого Давыдов берет слова Вольтера: «Ma vie est combat...» (Моя жизнь – сражение). В соответствии с этой задачей Давыдов и строит сюжетно-композиционную структуру своих мемуаров. Они начинаются встречей с великим Суворовым, благословившим его выиграть три сражения, и кончаются кампаниями 1812 – 1813 годов, к уда он, по его собственным словам, навсегда «врубил» свое имя. Записки построены таким образом, что в них освещаются самые «выигрышные», самые поэтические страницы его биографии, одухотворенные «честолюбием изящным, поэтическим».

В соответствии с этой установкой выдерживаются самохарактеристики героя мемуарно-автобиографической прозы.

Вот он молодой офицер лейб-гвардии гусарского полка в Петербурге 1806 года, всеми правдами и неправдами стремящийся попасть в действующую армию. Когда его просьбы

⁵ Там же. С. 192.

⁶ Там же. С. 84.

увенчались успехом, «сердце мое обливалось радостью, чад бродил в голове моей», «не кровь, но огонь пробегал по всем моим жилам, и голова была вверх дном»⁷.

Вот автор записок – адъютант П. Багратиона в сражении при Прейсиш-Эйлау атакует французских фланкеров вместе с казачьей лавой: «Я помню, что и моя сабля поела живого мяса: благородный пар крови струился по ее лезвию»⁸.

Вот он партизанский начальник 1812 года в черном чекмене, в красных шароварах, с круглою курчавою бородой, с черкесской шашкою на бедре, как корсар, крейсирует по тылам французской армии в то время «как все улыбалось моему воображению, всегда быстро летящему навстречу всему соблазнительному для моего сердца»⁹.

Романтическое моделирование дает себя знать и при характеристике других героев записок, абсолютное большинство которых представляет собой образцы «идеальных воинов», поэтических, романтически-возвышенных натур, будь то А. Суворов, Наполеон, П. Багратион или товарищи Давыдова по партизанскому отряду.

Так, Наполеон в изображении автора – «чудесный человек, этот невиданный и неслыханный полководец со времен Александра Великого и Юлия Кесаря»¹⁰, «пылавший лучами ослепительного ореола дивной, почти баснословной жизни»¹¹.

Однако помимо влияния на мемуарный текст господствующих литературно-эстетических направлений, отразившихся в изображении человека, существовал и обратный процесс. Через мемуарные источники, через исторические анекдоты, которые не только часто включались в текст записок, но и могли существовать в качестве вполне самостоятельного жанра, создавая циклы «нарративных» мемуаров (термин И. Фраймана), читательское сознание начала XIX века знакомилось с так называемой «правдой голого факта», правдой неприукрашенной действительности. Эта «правда» касалась изображения того, что Д. Давыдов поэтически охарактеризовал как «ужасы войны кровавой»: натуралистическое изображение «жестокостей войны», иногда включающие даже сцены каннибализма при описании отступления армии Наполеона от Москвы.

Данная «правда голого факта» не могла не вступать в конфликт с господствующими литературно-эстетическими традициями русской словесности. Разумеется, подобные сцены встречались и у Ф. Глинки и И. Лажечникова. Например, Лажечников в записи от 10 ноября дает зарисовку с натуры, изображающую бедствия французов, взятых в плен под Красным, в городе Рославле: «Гляжу вокруг себя со страхом и вижу людей в самых мучительных поло-

⁷ Давыдов Д. В. Военные записки. М., 1982. С. 45.

⁸ Там же. С. 55.

⁹ Там же. С. 172.

¹⁰ Там же. С. 95.

¹¹ Там же. 94.

жениях. Один в женской изодранной одежде, ползает на коленях и локтях...третий грызет лошадиную ногу; четвертый с обезображенным лицом вылезает из-под развалин»¹². Однако этот «натуралистический» (с точки зрения литературной традиции эпохи) материал находится в окружении материала, литературно переосмысленного, и в соответствии с этим приобретает дополнительные эстетические функции. Так, описание бедствий французов в Рославле нужно Лажечникову для того, чтобы, во-первых, подчеркнуть сострадательное человеколюбие хозяина квартиры мемуариста, русского купца, который, «повинуясь природному чувству сострадания, и помня, что враг перестает быть таковым, когда обезоружен и слаб, делал добро всякому, кто только требовал его помощи»¹³, а во-вторых, показать, что наказание, постигшее французов, вполне естественно для «изображения человека, истощившего милости творца и, наконец, всем гневом его постигнутого»¹⁴.

Совсем другое дело, если «правда голого факта» представляет собой своеобразную эстетическую и этическую концепцию автора, который тем самым полемизирует с устоявшимися в художественной литературе традициями изображения войны.

В русской мемуарной традиции подобная «правда голого факта», характеризующая ужасы войны, встречается в «Записках» Н. Муравьева, «Записках» В. Левенштерна, «Записках» А. Ланжерона, в «Воспоминаниях» А. Муравьева, который свидетельствовал: «Всех произведенных с обеих сторон ужасов описать невозможно. Люди сделались хуже лютых зверей и губили друг друга с неслыханной жестокостью»¹⁵.

Однако наиболее отчетливо новая тенденция проявляет себя в «Записках» Н. Муравьева, бывшего одним из создателей Священной артели, ставшей впоследствии основой тайного общества Союза спасения. Муравьев создал свои записки на основе ранних дневниковых записей в 1818 году (публиковались в «Русском архиве» с 1885 по 1894).

Трудно себе представить, чтобы европейски образованный, обладающий бесспорным литературным талантом офицер, страстный поклонник Ж.Ж. Руссо, в чем он откровенно признается в своих «Записках», не мог бы при желании создать мемуарное произведение с условным сентиментальным героем и обилием чувствительных эпизодов, как это делали его молодые современники-литераторы вроде Ф. Глинки или И. Лажечникова.

Тем не менее, Н. Муравьев полностью отказывается от условного литературного героя, героя-маски, заменив её полностью автобиографическим образом мемуариста – юного офицера гвардейского Семеновского полка. В его «Записках» исчезает деление действительности на действительность, достойную быть запечатленной на бумаге, и «низкий быт», кото-

¹² Лажечников И. И. Походные записки русского офицера 1812, 1813, 1814, 1815 годов. М., 1836. С. 46.

¹³ Там же. С. 44.

¹⁴ Там же. С. 45.

¹⁵ Муравьев А. Н. Что видел, чувствовал и слышал // России двинулись сыны: записки об Отечественной войне 1812 года её участников и очевидцев. М., 1988. С. 294.

рый обычно прятали от посторонних глаз. Напротив, Муравьев, не стыдясь, передает самые прозаические факты жизни. Вот братья Муравьевы, Николай, Александр, Михаил, при отступлении русской армии к Москве, в «прожженных толстых шинелях и худых сапогах» «обносились платьем и обувью и не имели достаточно денег, чтобы заново обшиться»¹⁶, так что у них завелись вши. У самого автора «открылась цинготная болезнь, но не на деснах, а на ногах»¹⁷. Определенная тенденция к дегероизации заметна и в изображении других героев его «Записок». Так, «вихорь-атаман», по определению В. Жуковского, М. Платов у Муравьева оказывается пьяным в день Бородинского сражения. Характеризуя командира Харьковского драгунского полка Д. Юзефовича, Муравьев пишет: «Юзефович был человек умный и образованный, но говорили, что он любил пограбить»¹⁸.

Можно сказать, что в «Записках» Муравьева сюжет впервые начинает диктоваться самой жизнью, а не априорно существующим авторским замыслом, как это было зачастую в «Письмах» Ф. Глинки и «Походных записках» И. Лажечникова. В лапидарных, «неукрашенных» строках мемуарного текста Муравьева отчетливо проявляется зарождение новой реалистической манеры русской прозы.

Для сравнения во французской литературной традиции А. Бейль, вошедший в историю как писатель Стендаль, сделал опыт московского отступления важнейшим эстетическим фактом при оценке не только современного, но и классического искусства. В трактате «Расин и Шекспир», передающем эстетические переживания французов начала 20-х гг. XIX века, Стендаль считает своим долгом предупредить читателя, что не может восхищаться поэзией аббата Делиля, специально созданной для народа, «который при Фонтенуа, сняв шляпы, говорил английской пехоте: “Господа, стреляйте первыми». «Требуют, чтобы такая поэзия нравилась французу, который участвовал в отступлении из Москвы!»¹⁹ – пишет Стендаль.

При этом надо учитывать, что важнейшей чертой, характеризующей культурно-исторический менталитет людей Наполеоновской эпохи, была ориентация человека на «законы чувствительности» как на важнейшую черту исторической психологии человека. Не случайно одним из самых известных афоризмов Наполеона, обращенных к армии, был призыв «Будьте всегда добрыми и храбрыми»²⁰.

Мужество, не облагороженное чертами высокого гуманизма, носящее оттенок свирепости, неизменно подвергается резкой критике. Само собой разумеется, что чертами чувствительного человека наделяется в мемуарной литературе и Наполеон. Достаточно вспомнить

¹⁶ Муравьев Н. Н. Записки // Русские мемуары 1800–1825. М., 1989. С. 94.

¹⁷ Там же. С. 94.

¹⁸ Там же. С. 138.

¹⁹ Стендаль. Расин и Шекспир // Стендаль. Собр. соч. в 15 т. М., 1959, Т. 7. С. 30.

²⁰ Наполеон Бонапарт. Путь полководца.– М., 2008. С. 614.

гуманное отношение французского императора к русским раненым в записках Филиппа де Сегюра, польского графа Романа Солтыка или генерала Марселина де Марбо.

Эталонное чувствительное поведение требовало в идеале гуманного отношения ко всем людям, будь то неприятель или мирные жители завоеванной страны. Так, все французские мемуаристы – Ц. Ложье, Е. Лабом, Вьене де Маренгоне, А. Монтеस्कью-Фезензак, Делаво – с огромным сочувствием пишут о страданиях русского населения Москвы в охваченном пожаром и грабежом городе и по мере сил и возможностей стараются их облегчить.

Жестокий финал кампании 1812 года, когда тысячи людей (прежде всего, принадлежащих к французской армии) были обречены на смерть от холода и голода, утонули или были раздавлены в давке при березинской переправе, провоцировал неизбежный конфликт между чувствительностью как нормативным этическим каноном эпохи и «правдой голого факта» мемуарного текста.

Мемуаристы, как правило, переживают жесточайший нравственный кризис, испытывая нестерпимые муки совести от того, что повседневная практика этого «ужасного отступления» зачастую давала образцы далекого от идеалов чувствительности поведения, искажая благородную природу человеческой души. Даже романтичный Ц. Ложье, описывая переправу через Березину, вынужден был признать: «Надо сказать правду, что этот поход (в чём заключается весь его ужас) убил в нас все человеческие чувства и вызвал пороки, которых в нас раньше не было»²¹.

Об этом же свидетельствуют и другие мемуаристы «Великой армии»: Л.Ф. Лежен и О. Тирион, В. де Маренгоне и М. Комб, Б.-А.-Ж. Бургонь и Е. Лабом.

Однако, несмотря на жестокость подобных откровений, нарушение самим автором-мемуаристом эталонного чувствительного поведения обычно рассматривается им как непростительный поступок, заслуживающий всяческого осуждения и порицания. Так сержант А.-Ж.-Б. Бургонь вспоминает, как во время отступления ему самому «привелось поступить бессердечно по отношению к истинным друзьям». Бессердечие было связано с нежеланием автора мемуаров поделиться своей «добычей», несколькими мерзлыми картошками, спрятанными в ягдташ, со своими товарищами, жестоко страдающими от голода: «...с моей стороны это был эгоистический поступок, который я никогда себе не прощу!»²².

Поэтому можно сказать, что, несмотря на все ужасы отступления, на все «обесчеловечивание» человека, мемуаристы, в целом, не теряли своей веры в идеалы добра и гуманизма. Поэтому, искренне ужаснувшись глубине человеческого падения в дни бедствий и отчаяния,

²¹ Ложье Ц. Дневник офицера Великой Армии в 1812 году. М., 2005. С. 197.

²² Бургонь А.-Ж.-Б. Мемуары. М., 2003. С. 57.

они все же сохраняют свою веру в чувствительность человеческого сердца, в «инстинкт человечности, от природы заложенный в наших сердцах» (Гриуа)²³.

Так, тот же Бургонь, правдиво описав возмутительные случаи, в которых торжествует эгоизм и равнодушие людей (в том числе и самого мемуариста!), все же заключает: «Надо прибавить, впрочем, что хотя во время этой бедственной кампании было совершено много жестокостей, зато попадалось и немало поступков человеколюбия, делавших нам честь – не раз случалось мне видеть, как солдаты в продолжение нескольких дней тащили на плечах раненых офицеров»²⁴. Подобные эпизоды можно найти в воспоминаниях О. Тириона, Каstellана, Ц. Ложье.

Только в атмосфере подобного сознания могла возникнуть и воплотиться на практике гуманистическая проблематика «Капитанской дочки» или неоконченной повести «Рославлев» А.С. Пушкина. Во французской словесности – «Неволи и величия солдата» А. де Виньи.

Именно этим обстоятельством можно объяснить тот факт, что «правда голого факта» о Наполеоновских войнах в целом отвергалась литературной традицией XIX века. Вплоть до 1868 года (Русский архив, № 12) не печатались «Рассказы из истории 1812 года», собранные А.Н. Олениным, государственным деятелем, историком, почетным членом Петербургской академии наук, директором Императорской публичной библиотеки. Среди лапидарных исторических анекдотов, составляющих сборник, было очень много свидетельств жестокости со стороны неприятеля, включая убиение младенцев в Божьих храмах, «из коих вырванная внутренность послужила им к украшению»²⁵ (свидетельство генерала барона Винценгероде).

Как правило, подробное описание обоюдных зверств не попадало на страницы исторических романов М. Загоскина, И. Лажечникова, Ив. Калашникова, Р. Зотова. Хотя конкретный фактографический материал, взятый из мемуарных текстов, авторы романов использовали очень охотно. Это объяснялось тем, что подобная «правда голого факта» противоречила эстетическим канонам русской литературы того времени, принадлежала как бы «вторичной», низкой действительности бытия, оскорбляющей нравственные чувства читателей. Подобное отношение к «правде голого факта» было характерно не только для литературной ситуации 1830–1840-х годов, но и для более позднего времени. Так, Л.Н. Толстой в окончательном варианте романа «Война и мир» отказался от введения в него сцен, изображающих ужасы народной партизанской войны, ограничившись созданием колоритной и противоречивой фигуры Тихона Щербатого. Когда Н. Некрасов в 1856 году написал стихотворение «Так служ-

²³ Гриуа. Мемуары// Россия первой половины XIX века глазами иностранцев. Л., 1991. С. 334.

²⁴ Бургонь А.-Ж.-Б. Мемуары. М., 2003. С. 67.

²⁵ Оленин А. Н. Рассказы из истории 1812 г.// Русский архив. 1868. № 12. С. 1985.

ба! Сам ты в той войне...», сюжетом которого послужил рассказ генерала Павла Тучкова о том, как крестьяне-партизаны последовательно зверски убили французского офицера, его жену и детей, и напечатал его, то это вызвало взрыв возмущения литературного критика Аполлона Григорьева, назвавшего поэта «больным» человеком.

Важнейшим негативным аспектом взаимоотношений двух народов, русского и французского, эпохи 1812 года было «якобинское безбожие» французов, которое обычно указывалось как одна из причин «озверения» против французов русского народа. И это касается не только ростопчинских афишек. Церковь, превращенная в конюшню генерала Гильемино, упоминающаяся в «Письмах русского офицера...» Ф. Глинки впоследствии появится в романе М. Загоскина «Рослав, или Русские в 1812 году» и в романе Г. Данилевского «Сожженная Москва» как свидетельство нравственного падения неприятеля.

Попытку преодоления этой традиции во второй половине XIX века предпринимает Е.В. Новосильцева, публиковавшаяся под псевдонимом Т. Толычева. Можно сказать, что она была первой русской писательницей, начавшей сбор устных воспоминаний о войне. В 1860—1880-х гг. она посещала монастыри и церкви, общалась с отставными солдатами и их женами, купцами и церковнослужителями и записывала их рассказы о 1812 годе. В результате ей удается создать свод устных воспоминаний об Отечественной войне выходцев из простонародья. Записанные ей рассказы очевидцев под названием «Рассказы старушки о двенадцатом годе», впервые опубликованные в журнале «Детское чтение» (1865), впоследствии были переизданы 12 раз. С 1872 года «устные рассказы» Т. Толычевой стали периодически появляться на страницах «Русского вестника». А к столетию Отечественной войны 1812 года в 1912 году «Рассказы о двенадцатом годе, собранные Т. Толычевой» вышли отдельным изданием.

Обращает на себя внимание, что в этих устных воспоминаниях практически не встречаются сцены, в которых французы выступали бы в роли убийц и насильников, как это было в первые послевоенные годы. Напротив, в них часто фигурируют несчастные, «сердечные» французы. Они замерзают от холода в Смоленске в рассказе смоленского мещанина А.И. Сныткина, их жестоко бьют и убивают казаки в рассказах крестьянки А. Игнатьевой и солдата О. Антонова. Степенный гражданин К.Е. Шматиков из Смоленска не может простить себе как он, будучи мальчишкой, издевался над замерзшим французом «у бедного зуб на зуб не попадал»²⁶. И во всех этих рассказах присутствует мысль о том, что эти жестокие деяния со стороны русских, крещеных людей, были противны христианскому закону, канонам православия. Так, А. Игнатьева говорит: «Как вздумаю я о нём (убитом французе – Е. П.), так сердце заноеет. Опять же все я помню, как французы хотели нас кашей накормить.

²⁶ Отечественная война 1812 года глазами современников. М., 2012. С. 57.

Они добрые ребята. А что они грабили, так им и Бог простит <...> Ведь голод не тетка. А мужик-то, что бил у нас французов на селе, и года после того не прожил: его Господь наказал»²⁷. В рассказе солдата О. Антонова о казачьей расправе над французами, которых живьем сжигают в сторожке с соломенной крышей: «Вот и крещеные, а какой грех на душу взяли, что без всякой жалости истязали их, сердечных»²⁸.

Этот гуманистический религиозный дискурс создавал предпосылки для окончательного примирения двух народов. Через несколько десятилетий к 100-летию юбилею Отечественной войны 1812 года на Бородинском поле, на месте штаба Наполеона, появится памятник «Мёртвым Великой армии» в честь всех французских воинов, павших в этом сражении.

Что касается военной мемуарной литературы в целом, то признание эстетической ценности фактографического материала стало предпосылкой создания нового стиля художественной прозы. Этот стиль очень много взял из «свободного» мемуарного стиля повествования и позволил Л.Н. Толстому уже в «Севастопольских рассказах» отказаться от изображения войны и человека на войне исключительно в «правильном, красивом и блестящем строе, с музыкой и барабанным боем, с развевающимися знаменами и гарцующими генералами»²⁹. Так «правда голого факта» «альтернативной литературы» превратилась в новое слово не только русской, но и европейской словесности.

²⁷ Там же. С. 50.

²⁸ Там же. С. 60.

²⁹ Толстой Л. Н. Севастопольские рассказы. Симферополь, 1978. С. 21.

**Между идиллией и балладой:
Отечественная война 1812 года в творчестве П. А. Катенина**

Павел Александрович Катенин (1792–1853) известен как поэт, драматург, переводчик, участник Отечественной войны 1812 г. и заграничных походов русской армии, член «Союза спасения» и друг будущих декабристов. Среди литераторов начала XIX века он выделяется самостоятельностью литературно-критического мышления, умением отстаивать свои литературные и философско-политические взгляды наперекор чужому мнению. Независимость Катенина сказалась на его литературной репутации двойственно. С одной стороны, с его суждениями считались: А.С. Пушкин, например, признавал авторитет Катенина как критика и ценил его поэтический талант. С другой стороны, у Катенина было мало последователей и учеников (если не считать младоархаистов и молодого А.Ф. Писемского, соседа Катенина по имению), кроме того, вынужденная, а потом и добровольная изоляция в родовом имении Шаево не позволяла поэту оперативно реагировать на изменение литературного климата в России.

Жанры баллады и идиллии занимают важнейшее место в литературном наследии Катенина наряду с его драматургией, переводной и оригинальной. Участвуя в Отечественной войне 1812 года, Катенин переносит военные впечатления в свое последующее творчество, переосмысляя их через призму двух, казалось бы, малосовместимых жанров – баллады и идиллии. В своих жанровых предпочтениях Катенин оригинален, поскольку война 1812 г. освещалась в русской литературе, как правило, в рамках иных жанров: оды, элегии, гусарской песни и т.д. Как отмечает В.И. Сахаров, героическая тема борьбы за национальную свободу вновь вызывает к жизни жанр оды. Можно сказать, что «война 1812 года продлила жизнь устаревающей, уходящей торжественной оды как жанра»³⁰, так что ода даже на некоторое время даже потеснила элегию. Война изображается в двух планах: государственном (ода) и личном (элегия, а также гусарская песня и дружеское послание)³¹. В первом случае преобладает героический пафос «жертвенного забвения личностью и себя самой»³² (В.И. Тюпа), во втором же, напротив, поэты раскрывают свое индивидуально-личностное восприятие войны.

³⁰ Сахаров В. И. Романтизм в России: эпоха, школы, стили. М.:ИМЛИ РАН, 2004. С. 46.

³¹ О жанровой системе русской поэзии периода войны 1812 г. см. также: Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб.: Наука, 2002. С. 154–192.

³² Теории литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. Т.1. М.: Издательский центр «Академия», 2007. С. 57.

Как одическая, так и элегическая поэзия периода Отечественной войны исключает идиллическую трактовку военной темы, поэтому и жанр идиллии и идиллический модус художественности выходят за рамки военной литературы. Однако особый статус войны 1812 года – *Отечественная* война – актуализирует идиллическую систему ценностей, центром которой является хронотоп «родного дома» и «родного дола»³³. Пример подобного хронотопа наблюдаем у В. Жуковского («Певец во стане русских воинов») в описании Отчизны: «Страна, где мы впервые // Вкусили сладость бытия, // Поля, холмы родные, // Родного неба милый свет, // Знакомые потоки, // Златые игры первых лет, // И первых лет уроки // <...> Там все – там родших милый дом, // Там наши жены, чада; // О нас их слезы пред творцом; // Мы жизни их ограда...»³⁴. В творчестве Катенина идиллическое выступает как норма, как образец естественной и праведной жизни в ладу с собой и окружающим миром. Герои, выпадающие из идиллии, идущие на конфликт с миром, как правило, несут наказание. Так идиллическое начало в поэзии Катенина вступает во взаимодействие с балладным. И наиболее ярко это проявляется в двух произведениях, посвященных Отечественной войне 1812 г. («Наташа» 1814 г. и «Инвалид Горев» 1835 г.).

Балладу «Наташа» можно считать первой попыткой Катенина переписать по-своему знаменитую «Ленору» Бюргера, на тот момент уже дважды переведенную В. А. Жуковским: в 1808 г. – «Людмила» и в 1808–1812 гг. – «Светлана». Катенин, как известно, не был доволен переводами Жуковского и предложил взамен переводных баллад свою версию «русской» баллады, которая должна была по стилю и по сюжету существенно расходиться с иностранным образцом. Однако, как заметили еще современники поэта, есть все основания сопоставлять «русские» баллады Катенина с переводными произведениями Жуковского: баллада Катенина «Ольга» сравнивалась с «Людмилой» Жуковского, «Леший» – с «Лесным царем», «Убийца» – с «Ивиковыми журавлями». Результатом поэтического состязания Катенина с Жуковским стала бурная полемика вокруг жанра баллады, которая развернулась в 1816 г. после публикации «Ольги» Катенина. Как показал Ю. Н. Тынянов, полемика касалась не только самого жанра баллады, но и фундаментальных для русской словесности вопросов литературного языка и стиля. Русский романтизм в этот период пытается отразить в литературе национальное самосознание и чуждается заимствованных, «готовых» жанров. Именно поэтому Катенин в «Убийце», «Ольге», «Наташе», «Лешем» создает, в противовес «готовой» балладе Жуковского с западным материалом, «русскую балладу», где «просторечие» и «гру-

³³ См.: Там же. С. 69.

³⁴ Жуковский В. А. Собр. соч.: в 4 т. Т. 1. М., Л.: Худож. лит., 1959. С. 151.

бость», установка на быт, натуру, на натурализм фабулы мотивируют самый жанр, делают его не стилизацией, а оправданным национальным жанром»³⁵.

«Наташа» – первое произведение в ряду «русских» баллад Катенина, написанное еще за границей, когда война с наполеоновской Францией подходила к концу³⁶. В отличие от созданной два года спустя «Ольги», эта баллада не является переводом «Леноры» Бюргера, хотя и сохраняет ряд узнаваемых мотивов, отсылающих к текстам Бюргера и Жуковского. Судьба Наташи, героини катенинской баллады, созвучна судьбам многих русских девушек и женщин, чьи женихи и мужья погибли на войне. Баллада начинается с описания счастливой жизни влюбленных, в которую вторгается война. Наташа сама призывает своего друга «сражаться за отчизну», поскольку оставаться в стороне в такое время – «стыд и грех». Напутствуя его перед отъездом, она дает ему крест с мощами, и оба они стремятся быть послушными Божьей воле. Поступок Наташи резко контрастирует с поведением Ольги из одноименной баллады Катенина. Узнав, что ее жених погиб под Полтавой, Ольга начинает роптать и проклинать небо:

Так весь день она рыдала,
Божий промысел кляла,
Руки белые ломала,
Черны волосы рвала³⁷ ...

В результате Ольга накликала на себя страшное наказание: ее мертвый жених приезжает за ней, чтобы забрать ее с собой в могилу. Когда же возлюбленный Наташи погибает в Бородинском сражении, т.е. в день ее именин, она не позволяет себе взбунтоваться против Бога:

Именинница Наташа!
В день твой, в день Бородина,
За здоровье друга чаша
Налита тобой вина.
И о нем пируют гости;
А его в тот час уж кости
На ближайшем там селе
Преданы сырой земле.

И дошло известье злое,
И не ропщет сирота:

³⁵ Тынянов Ю. Н. История литературы. Критика. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 31.

³⁶ Подробнее о полемике вокруг баллады и о балладе «Наташа» см.: Ложкова Т. А. «Не сражаться за отчизну... в русских людях стыд и грех»: проблема чудесного в балладе П. А. Катенина «Наташа» // Филологический класс. 2012. №2 (28). С. 29–37

³⁷ Катенин П. А. Избранные произведения. М., Л.: Советский писатель, 1965. С. 93.

Свято небо ей благое,
Воля божия свята.
Не пила три дни, не ела,
Как больная исхудела;
Нет покоя ей, ни сна,
И как мертвая бледна³⁸.

Героиня верна себе до конца: пережитое потрясение не изменило ее мировоззрения, не побудило ее поставить на первый план личное горе. Катенин трансформирует в «Наташе» узнаваемый балладный мотив: мертвый жених возвращается к своей возлюбленной, но не для того, чтобы наказать ее, а чтобы вознаградить за верность и испытанные страдания. Во сне Наташа видит своего любимого, который обещает ей вечное счастье в раю:

«<...> Нашу призрел бог разлуку,
Веру райский ждет покой;
Жениху дай, радость, руку,
Помолись, и в путь со мной».
Тут Наташа помолилась,
Тут во сне перекрестилась:
Как сидела, как спала,
К жизни с милым умерла³⁹.

Балладные мотивы сплетаются у Катенина с идиллическими. Проявление индивидуалистического бунта влечет за собой кару («Ольга»), смирение перед судьбой вознаграждается, пусть даже за пределами земной жизни, причем вознаграждается восстановлением утраченной идиллии, ведь Наташа «к жизни с милым умерла». Отметим, что в балладе «Ольга» описывается другая война, война со шведами, не имеющая статуса Отечественной. По-видимому, для автора это имеет принципиальное значение, так как 1812-ый год актуализировал в сознании русских людей сверхличные ценности, заставлял ощутить свою причастность к истории России, даже если ради Отечества необходимо жертвовать своим покоем и счастьем. Сохранение идиллической системы ценностей требует иногда покинуть свой уютный уголок и вступить в борьбу с теми, кто на него посягнул, что понимают герои баллады «Наташа».

Хотя идиллическое мировосприятие изначально присутствует в литературных описаниях войны 1812 г., непосредственно в жанр идиллии военная тематика проникает только к началу 1830-х годов, причем сначала в творчестве А.А. Дельвига, а уже потом – П.А. Катенина.

³⁸ Там же. С. 81.

³⁹ Там же. С. 82.

Идиллия Дельвига «Отставной солдат» (1829) продолжает намеченную в поэзии В. Жуковского и Н. Гнедича традицию «русской идиллии», предметом изображения которой становится не античный буколический мирок, а жизнь русских рыбаков, пастухов, солдат. Интерес к национальной культуре, своей и чужой, вообще характерен для романтизма. В творчестве Дельвига сосуществуют два национальных образа мира – античный (идиллия) и русский (русская песня). Они разведены по разным жанрам и дополняют друг друга. Уникальность «Отставного солдата» состоит в том, что Дельвиг вводит в жанр идиллии русский национальный колорит и указание на конкретную историческую дату – конец наполеоновских войн. В этом плане «Отставной солдат» может быть противопоставлен другой известной идиллии Дельвига – «Конец золотого века» (1828), где античный буколический мир, Аркадия, становится дисгармоничным и «сельский быт гибнет под натиском городской культуры, символизирующей наступление “железного века”»⁴⁰. В.Э. Вацуро, комментируя эту идиллию, отмечал, что в начале XIX века «русская идиллия становилась фактом романтического движения, но это происходило ценой ее саморазрушения. Дельвиг переносился в золотой век, чтобы написать “Конец золотого века”. Отныне идиллия затухает в русской литературе, но не исчезает вовсе»⁴¹. Однако «Отставной солдат» демонстрирует новые возможности жанра идиллии: смена хронотопа – вместо Аркадии современная Дельвигу Россия, вместо древних времен события недалекого прошлого – позволяет раскрыть универсальность идиллического взгляда на мир, не принадлежащего лишь античности, но актуального во все времена. Дельвиг постепенно отходит от идиллии как жанра, но открывает ее заново как модус художественности. Именно этот процесс отражен и в «Конце золотого века», и в «Отставном солдате».

Итак, если «Конец золотого века» демонстрирует разрушение идиллического мировосприятия (так что в тексте элегическая модальность явно преобладает над идиллической), то в «Отставном солдате», напротив, даже людям, пережившим войну, видевшим страшную смерть французских солдат от русского мороза, присуще идиллическое мироотношение. По Дельвигу, все бедствия и смерти можно пережить, если в конце концов равновесие и гармония в мире будут восстановлены. Не случайно в идиллии намечено символическое противопоставление мертвых французов, сцепившихся друг с другом в смертельной схватке и замерзающих *близ горящего костра*, с пастухами, которые тоже сидят у костра⁴², но, в отличие от

⁴⁰ Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. редактор – Н. Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 78.

⁴¹ Вацуро В. Э. Русская идиллия в эпоху романтизма // Русский романтизм. Л.: Наука, Ленингр. отд., 1978. С. 138.

⁴² Сама сюжетная канва «Отставного солдата» – разговор пастухов с солдатом у костра – заимствована Дельвигом, по наблюдению В. Э. Вацуро, у немецкого поэта Л. Гельти («Костер в лесу»). См.: Вацуро В. Э. Записки комментатора. СПб.: Академический проект, 1994. С. 207–208. А также: Жаткин Д. Н. Произведения немецких

французов, не проявляют друг к другу никакой враждебности и радушно принимают незнакомого им солдата в свой круг. Справедливость восстановлена: захватчики погибли, обратив свою агрессию друг против друга, русские в Париже «отмстили честно // Пожар московский»⁴³. История мира, история народа развиваются по циклической модели: изначальное равновесие «золотого века» нарушается, когда кто-то поступает вопреки законам мироздания (французы в «Отставном солдате» или Мелетий в «Конце золотого века»), но в финале («Отставного солдата», по крайней мере) происходит восстановление разрушенной гармонии. Мир снова обретает целостность: «Господь утешил матушку Россию! // Молитесь, братцы, божьи чудеса, // Не совершаются ль пред нами явно!»⁴⁴

Заслуживает внимания очевидное сходство развязки «Отставного солдата» с финалом стихотворения Ф.Н. Глинки «1812 год» (1830-е гг.), в котором Глинка излагает основные события Отечественной войны – от вторжения Наполеона в Россию до взятия русскими войсками Парижа. Описание сражения под Смоленском представляет собой яркую иллюстрацию «героического катарсиса» (В.И. Тютя): «Мы заслоняли тут собой // Порог Москвы – в Россию *двери* (Курсив Ф. Глинки. – Е. Ч.); // Тут русские дрались, как звери, // Как ангелы!..»⁴⁵. Но в итоге происходит тот же возврат к естественному гармоничному состоянию мира, что и у Дельвига, причем именно в тот момент, когда русские войска доходят до Парижа: «И минул год – год незабвенный! // Наш Александр Благословенный // Перед Парижем уж стоял // И за *Москву* ему прощал!»⁴⁶. Идиллика соседствует с героикой. Временная дистанция открывает иную перспективу в изображении войны 1812 года: у Дельвига, Глинки или даже у Лермонтова («Бородино») рассказ о военных событиях ведется повествователем, который уже осведомлен о том, *как* закончилась эта война и может увидеть историческую закономерность в такой развязке. Это та же временная и повествовательная дистанция, которая существует уже в поэмах Гомера по отношению к Троянской войне. Сам повествователь у Гомера живет скорее в идиллическом, чем героическом, мире. Нечто подобное наблюдаем и в изображении войны 1812 года через двадцать лет после ее окончания. Идиллический модус художественности начинает теснить героику, хотя, разумеется, не может полностью ее собой заменить.

Помимо «Отставного солдата» Дельвига, к жанру русской идиллии примыкает «Инвалид Горев» П.А. Катенина (1835). Сам автор отрицал, что между «Отставным солдатом» Дельвига и «Инвалидом Горовым» есть что-то общее. В письме Н.И. Бахтину от 27 января 1830 г. он

поэтов в творческой интерпретации А. А. Дельвига // Известия Уральского государственного университета. 2008. № 56. С. 227-237

⁴³ Дельвиг А. А. Полное собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1959. С. 211.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Глинка Ф. Н. Сочинения. М.: Сов. Россия, 1986. С. 69.

⁴⁶ Там же. С. 72.

писал: «Еще любопытен я увидеть, как Дельвиг вывел в русской идиллии отставного солдата; NB что я сам замыслил стихотворенье, в коем главным лицом явился бы отставной солдат, только не идиллия из того выходила. Коли в мысли Дельвига не встретится с моей ни малейшего сходства, он мне не помеха; если же хоть что-нибудь в обе головы разом влезло, кто первый встал, тот капрал, а другому неволя идти в отставку»⁴⁷. По-видимому, Катенин пришел к выводу, что задуманный им сюжет все же не совпадает с дельвиговским, поскольку через некоторое время после этого письма вернулся к своему замыслу об отставном солдате в «Инвалиде Гореве».

Определяя в подзаголовке жанр «Инвалида Горева», Катенин называет его «былью», полемически противопоставляя это жанровое определение «русской идиллии» Дельвига. Катенин подчеркивает, что в его произведении нет ничего условно-идиллического, что это «литература факта». Отставной солдат с говорящей фамилией Горев долгое время живет во Франции, попав в плен после Аустерлицкого сражения, и мечтает о возвращении домой: «Беден всяк вдали от родины милой; // Горек хлеб, кисло вино на чужбине: // Век живи, не услышишь русского слова!»⁴⁸. Но, и вернувшись домой, Горев переживает новые злоключения: узнает, что его жена повторно вышла замуж, терпит многочисленные унижения от сына и снохи. Однако все горести инвалида Горева заканчиваются, когда в его судьбе принимает участие князь Селецкий. Горев учит грамоте крестьянских детей и получает небольшую пенсию даже после смерти князя, который упомянул его в своем завещании. А вот обидчики Горева получают воздаяние: тяжело заболевает бывшая жена, сын и сноха получают долгожданное наследство, но их единственная дочь умирает.

Наказанию за отпадение от патриархальных нравственных ценностей подвергается в «Инвалиде Гореве» и Наполеон. Катенин изображает его как романтического героя-индивидуалиста, готового «тратить» целые армии ради своего величия. В контексте романтической поэмы такой тип героя вызывает обычно симпатию автора или хотя бы увлекает его воображение. Катенин же видит в нем только «окаянного» преступника. И мир мстит тому, кто посмел подрывать самые основы мироустройства, ставя свою индивидуальную волю выше всего на свете: «Бог попустил, на кару гордыни. Кутузов, // Вечная память ему, шепнул с морозом; // Выбрал крепкое место, так, чтобы мимо // Взад ни вперед ступить нельзя супостату; // Выждал, и стал вымораживать, словно хозяин // Из дому вон тараканов...»⁴⁹. Мороз и Кутузов, природа и люди, восстают против Наполеона. Он же настолько слеп, что не понимает, на что он посягнул. Такая трактовка образов Наполеона и Кутузова предваряет «Войну и мир» Л. Толстого.

⁴⁷ Катенин П. А. Размышления и разборы. М.: «Искусство», 1981. С. 303.

⁴⁸ Катенин П. А. Избранные произведения. С. 340.

⁴⁹ Там же. С. 342.

Катенин, по-видимому, вполне сознательно отвергает характерный для романтической поэмы тип героя. Такая неявная полемика с самым популярным во времена Катенина лиро-эпическим жанром требует комментария. По мнению Ю.В. Манна, жанр романтической поэмы генетически связан с идиллией и балладой⁵⁰, жанрами, которые преобладают в поэзии Катенина и в том числе отзываются в «Инвалиде Гореве». От идиллии Катенин сохраняет хронотоп «родного дома» и характерный тип развязки. Кроме того, Катенин выделил из «Инвалида Горева» отрывок, посвященный дуре Маланье, и опубликовал как самостоятельное произведение – идиллию «Дура» («идиллия» – авторское определение жанра, вынесенное в подзаголовок). Отметим, что сюжет о девушке, повстречавшей медведя в лесу и сошедшей с ума, был бы уместен скорее в балладе, чем в идиллии, однако Катенин, как Дельвиг до него («Конец золотого века»), ставит эксперимент над идиллией как жанром, вмещающая в идиллию принципиально неидиллическое содержание. Жанр баллады в «Инвалиде Гореве» также дает о себе знать. В эпизоде встречи Горева с женой Маврой Петровной Катенин в свернутом виде воспроизводит балладный сюжет встречи с мертвым женихом: «Горев глядь: она. В чаду от восторга! // Прямо к ней: “Сокровище! Свет ненаглядный! // Радость, узнай: я муж твой”. – “Мертвец! помогите, – // Крикнула та, – Я мертвых боюся до смерти”. // Женщин сбежалось; им на руки так и упала // В обморок; в дом увели, на кровать, и от шуму // Заперли дверь – он только и видел хозяйку»⁵¹. Этот отрывок напомнит знакомому с творчеством Катенина читателю его баллады «Ольга» и «Наташа». Но важно и то, что встреча Горева с Маврой Петровной происходит в церковный праздник Преображения. Так что мотив воскресения из мертвых в данном эпизоде связан не только с жанром баллады, но и с христианством: перед Маврой Петровной не живой мертвец, как ей кажется, а действительно воскресший из мертвых Макар Горев.

По-видимому, дистанцирование Катенина от романтической поэмы можно объяснить двумя причинами. Во-первых, система жанров поэзии Катенина складывалась еще до того, как романтическая поэма заняла ведущие позиции в литературе первой трети XIX века. Кроме того, в формировании этого жанра принимали активное участие литературные оппоненты Катенина (В. Жуковский, «Шильонский узник») и младшие современники, у которых Катенин вряд ли стал бы учиться (А. Пушкин, Е. Боратынский). Во-вторых, в «Инвалиде Гореве» Катенин утверждает совсем иную систему ценностей, неромантическую. Потому-то героем катенинской «были» становится не сверхчеловек Наполеон, а Горев, не индивидуалист, отделяющий себя от мира, а скромный отставной солдат, ощущающий свою причастность к бытию как целому. Таким образом, перед нами все-таки идиллическое мироотношение, ко-

⁵⁰ См.: Манн Ю. В. Русская литература XIX в.: Эпоха романтизма: Учебн. пособие для вузов. М.: Аспект Пресс, 2001. С. 141–154.

⁵¹ Катенин П. А. Избранные произведения. С. 345.

торое, по словам Ю. Манна, контрастирует с романтическим⁵². Но наказание за бунт против миропорядка осуществляется у Катенина по законам балладного жанра. В этом смысле поражение Наполеона сопоставимо с гибелью Ольги из одноименной баллады.

Идиллия как жанр и как модус художественности в литературе 1830-х гг. непосредственно связывается с темой Отечественной войны 1812 года. Победа России в этой войне мыслится не только как результат героических усилий солдат и полководцев, но и как проявление исторической закономерности, как неизбежное восстановление нарушенного мирового равновесия, осуществляемое средствами балладного жанра. Наполеон в идиллической системе ценностей лишен романтического ореола свободолюбивого героя-бунтаря, и все его притязания на исключительность опровергаются. Тогда как привязанность русских воинов к родным полям и холмам, к «милому свету» «родного неба» (Жуковский) делает каждого из них цельной и гармоничной личностью, органично сосуществующей с миром. Важнейшей особенностью русской идиллии становится также объединение идиллического мировосприятия с христианской картиной мира: отставной солдат у Дельвига благодарит Бога за победу над Наполеоном, набожность инвалида Горева у Катенина неотделима от его патриотизма. Когда античная идиллия рушится («Конец золотого века»), обнаруживается, что христианское и идиллическое мироощущение могут дополнять друг друга. Процесс христианизации античного жанра идиллии свидетельствует о гибкости и динамичности жанровой системы русского романтизма, сочетающего, казалось бы, абсолютно разнородные в философско-эстетическом плане явления. Русская баллада и русская идиллия в творчестве П.А. Катенина отображают разные грани единого мировоззрения. Катенин показывает русский мир в момент кризиса, катастрофы, но утверждает неизбежность восстановления его исконного довоенного состояния: от идиллии к балладе, а затем – вновь к идиллии. Придавая идиллии и балладе статус национальных – «русских»! – жанров, Катенин сознательно допускает их сближение и взаимопроникновение в рамках произведений, посвященных войне 1812 года.

⁵² «<...> само, если можно так сказать, романтическое состояние ощущается нами по контрасту с “идиллически состоянием”» (Манн Ю. В. Русская литература XIX в... С. 151).

**Наполеоновская легенда и наполеонический комплекс
в русской литературе: аксиологический аспект**

Личность Наполеона получает в русской литературе двойственное воплощение. И зависит это не только от исторической дистанции («большое видится на расстоянии») и не только от эстетической парадигмы художественности (классицизм – романтизм – постромантизм). Хотя, естественно, указанные факторы нельзя сбрасывать со счетов. Взять хотя бы пушкинские признания о Наполеоне. Как отличаются, например, от выдержанных еще в классицистической парадигме стихотворения «Наполеон на Эльбе» (1815) и оды «Вольность» (1817) с ее призывом «Самовластительный злодей! / Тебя, твой трон я ненавижу, / Твою погибель, смерть детей / С жестокой радостью вижу»⁵³) последующие, уже романтические по духу, ода «Наполеон» (1821) и элегизированное послание «К морю» (1824). Парадоксальность пушкинской формулы приоткрывает в исторической личности Наполеона его поистине роковое предназначение: «Хвала!.. Он русскому народу / Высокий жребий указал / И миру вечную свободу / Из мрака ссылки завещал»⁵⁴.

Как показывает опыт пушкинской поэзии, биография Наполеона подвергается существенной мифологизации. В аспекте индивидуального и коллективного мифотворчества мы можем говорить о создании особой *наполеоновской легенды*. В создании ее важен отбор и акцентировка определенных биографических и исторических фактов, которые представляются наиболее значимыми и характерологическими именно с позиции мифотворчества. Выделим в хронологическом порядке основные вехи биографии Наполеона как историко-мифологического лица, оказавшиеся особо востребованными русскими поэтами-литераторами.

Во-первых, это принятие знаменитого Гражданского кодекса Наполеона, закрепившего основные достижения буржуазной революции и парадоксально совпавшего («бывают странные сближения») с расстрелом во рву Венсенского замка герцога Энгиенского (21 марта 1804 г.)⁵⁵.

⁵³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Л.: Наука, 1977. Т. 1. С. 284.

⁵⁴ Там же. Т. 2. С. 60.

⁵⁵ См. в этом плане парадоксальное сближение образов Бориса Годунова и Наполеона в пушкинских заметках на полях статьи М. П. Погодина «Об участии Годунова в убиении царевича Димитрия»: «А Наполеон, убийца Энгиенского, и когда? Ровно 200 лет после Бориса» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 386).

Во-вторых, происшествие в Яффе, во время египетского похода, когда в отступающей после поражения под Сен-Жан-д'Арк армии Наполеона появляются случаи заболевания чумой. По одной версии, Наполеон предложил врачу дать больным солдатам смертельную дозу опиума. По другой версии, великий полководец, стараясь воодушевить больных солдат, пожимал им в лазарете руки, проявляя тем самым акт героизма и самоотверженности. Показательно, что в стихотворении «Герой» (1830) Пушкин отдает предпочтение именно второй версии, возвышающему душу «обману», противопоставляя его, по собственному признанию, «тьме низких истин», наполняющих историю.

В-третьих, заточение Наполеона на острове Св. Елены, когда гений его «угасает» в одиночестве и страшной тоске от разлуки с сыном. Именно данный сюжет будет положен в основу пушкинской оды «Наполеон» (1821).

Наконец, в-четвертых, историческое событие, относящееся уже к посмертной судьбе Наполеона: речь идет о решении перезахоронить прах великого полководца в Париже накануне двадцатилетия со дня его смерти, в декабре 1840 г. На данное событие находим в русской литературе многочисленные отклики, в том числе и специальные циклы стихов А. С. Хомякова и М. Ю. Лермонтова.

Итак, когда речь идет о складывании наполеоновской легенды, то это вполне объяснимо как результат апологии исторического героя, акт его романтизации: герой является в ореоле исключительности, предстает трагически страдающим и отверженным, вообще непризнанным или недооцененным обывательской массой, толпой. В таком случае в образе Наполеона как исторического лица акцентируются, как правило, ценностно-позитивные черты.

Совсем иначе обстоит дело с так называемым *наполеоническим комплексом*. По сути, это все тот же образ Наполеона, его концептуально осмысленная биография, но на этот раз уже пропущенные через призму национального самосознания, отраженные в зеркале этнопоэтики. Напомним, что этнопоэтика (как вполне законная часть исторической поэтики) призвана «изучать национальное своеобразие конкретных литератур» и, в частности, ответить на вопрос, что «делает русскую литературу *русской*»⁵⁶. Черты Наполеона-антихриста, воплощение непомерного индивидуализма, беспрецедентной в истории человечества гордыни – вот что прежде всего акцентирует в наполеоническом комплексе русская классическая литература. Пример поистине поучительный и требующий вдумчивого аналитического объяснения!

Пожалуй, впервые национально-ценностная модель, развернутая рефлексия на данную тему появляется во второй главе «Евгения Онегина» А. С. Пушкина:

⁵⁶ Захаров В. Н. Русская литература и христианство // Евангельский текст в русской литературе веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сб. науч. тр. Петрозаводск: ПетрГУ, 1994. С. 9.

Но дружбы нет и той меж нами.
Все предрассудки истребя,
Мы почитаем всех нулями,
А единицами – себя.
Мы все глядим в Наполеоны;
Двуногих тварей миллионы
Для нас орудие одно;
Нам чувство дико и смешно⁵⁷.

Наполеонический комплекс как тип мироощущения и жизненного поведения героя представлялся поэту существеннейшей проблемой в понимании современного человека и, может быть, человеческой природы вообще. Постоянные раздумья величайшего русского художника над личностью и судьбой Наполеона отзываются, казалось бы, в самых далеких от этого героя сюжетах⁵⁸. Более того, вполне возможно, что присущее Пушкину неприятие индивидуалистической философии и пафоса безоглядного самоутверждения личности поддерживается постоянным присутствием в его художественном сознании образа Наполеона, подкрепляется – от противного – примером этого обреченного героя-титана, своеобразного сверхчеловека. Так, к примеру, прослеженная Пушкиным в душе Германна (героя «Пиковой дамы») борьба макро- и микрочеловека, о чем так вдумчиво писал в свое время Н. Я. Берковский⁵⁹, задает, по сути, центральную нравственно-философскую коллизию всей последующей русской литературы – вплоть до Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого.

На фоне пушкинских оценок «всего великого в человеке» последователь Н. В. Гоголь предстает как изобразитель «пошлости пошлого человека». В своем антропологическом эксперименте он выступает как первооткрыватель «дифференциальных исчислений» в литературе и на этой почве подвергает серьезной мутации саму идею наполеонической личности, высвечивая в ней нечто фантасмагорическое. Вспомним героя гоголевской поэмы Чичикова, в котором обитатели губернского городка признали «переодетого Наполеона», находя, что «лицо Чичикова, если он поворотится и станет боком, очень сдает на портрет Наполеона». Слухи о Чичикове приобретают столь фантастический характер, что, по предсказаниям некоторого местного пророка, вырастают в целую апокалипсическую картину: «Наполеон есть

⁵⁷ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 36.

⁵⁸ См.: Муравьева О. С. Пушкин и Наполеон: (Пушкинский вариант «наполеоновской легенды») // Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1991. Т. XIV. С. 5–32.

⁵⁹ Берковский Н. Я. О «Пиковой даме» (заметки из архива) (публикация М. Н. Виролайнен) // Русская литература. 1987. № 1. С. 61–69.

антихрист и держится на каменной цепи, за шестью стенами и семью морями, но после разорвет цепь и овладеет всем миром»⁶⁰.

Наконец, Ф. М. Достоевский в своем романе «Преступление и наказание» напрямую сближает преступную теорию Раскольникова с именами «законодателей и установителей человечества, начиная с древнейших, продолжая Ликургами, Солонами, Магометами, Наполеонами и так далее»⁶¹. Вопрос, который встает во всей своей неразрешимости перед Раскольниковым, по существу определяя завязку романного сюжета: «...Что если бы, например, на моем месте случился Наполеон и не было бы у него, чтобы карьеру начать, ни Тулона, ни Египта, ни перехода через Монблан, а была бы вместо всех этих красивых и монументальных вещей просто-запросто одна какая-нибудь смешная старушонка, регистраторша...»⁶². Глубоко символично, что указанному перечню сверхчеловеков, замыкающемуся именем Наполеона, противопоставит у Достоевского образ Христа, ибо Человекобог принципиально противоположен обожествляющему свою гордыню сверхчеловеку. «Восстановление погибшего человека», по Достоевскому, это и есть окончательное освобождение от наполеонического комплекса, выход человека на путь христианского смирения и покаянной молитвы.

В контексте нашего разговора примечателен «наполеоновский» цикл А. С. Хомякова, печатающийся в журнале «Москвитянин» (1841 г., № 1–3) и созданный по поводу торжественного перенесения останков Наполеона с острова Св. Елены в Париж в ноябре 1840 г. («На перенесение Наполеонова праха», «7 ноября», «Еще о нем»). Наполеон в оценке Хомякова предстает как сверхчеловек, в конечном счете, как человекобог. Отметим оценочные характеристики: «Помазанник собственной силы!»; «И в те дни своей гордыни / Он пришел к Москве святой, / Но спалил огонь святыни / Силу гордости земной»; «Перед сном его могилы / Скажет мир, склонясь главой: / Нет могущества, ни силы, / Нет величия под луной!»; «Как будто сложили под вечный покров / Всю силу души, и всю славу веков, / И всю гордыню людскую»⁶³. Путь героя, по Хомякову, это форма духовно-практического освоения мира, обусловленная не только историко-географическим, но и национально-этническим, более того, этноконфессиональным фактором. В этой связи принципиальное значение получает именно оценочный (этико-эстетический) момент в характеристике героя, ибо качество его подвига во многом зависит от критерия духовно-нравственного целеполагания. Что касается образа Наполеона, то он у Хомякова призван подчеркнуть идею *мнимого* возрождения, мотив земного и брэнного, по словам самого поэта, «могучего праха». Эта идея особенно контрастно проступает на фоне обрисовки других героических личностей в творчестве поэта:

⁶⁰ Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 9 т. М.: Русская книга, 1994. Т. 5. С. 188.

⁶¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. Т. 6. Л.: Наука, 1973. С. 199–200.

⁶² Там же. С. 319.

⁶³ Хомяков А. С. Стихотворения и драмы. Л.: Сов. писатель, 1969. С. 118–120.

например, таких национально-патриотических героев, приоткрывающих ценностные контуры авторского идеала, как легендарные Вадим и Ермак.

Схожие оценки личности Наполеона находим в стихотворном цикле Ф. И. Тютчева «Наполеон», состоящем из трех частей: «Сын Революции, ты с матерью ужасной...» – своего рода прелюдия, «Два демона ему служили...» – центр композиции, «И ты стоял, – перед тобой Россия!» – закономерный финал. Оценки поэта, строго выдержанные в свете этноконфессионального идеала, поразительным образом совпадают с теми, что мы наблюдали у Хомякова: «Не одолел ее [Революции] твой гений самовластный!»; «Он был земной, не божий пламень, / Он гордо плыл – презритель волн, – / Но о подводный веры камень / В щепы разбился утлый челн»⁶⁴.

* * *

Обратимся к достаточно позднему и неоднозначному отражению наполеоновской темы в русской литературе – рассказу Д. Н. Мамина-Сибиряка «Наполеон». Данное произведение было впервые опубликовано в журнале «Юная Россия» (1907, ноябрь) и с тех пор не переиздавалось. Рассказ примечателен в нескольких отношениях. Прежде чем обратиться к смыслу его заглавия, исследуем образно-персонажную систему произведения.

Действие рассказа происходит в российском провинциальном городке Крутояр. Но в качестве основных героев писателем выбраны представители трех наций: русский мещанин Иван Иванович Шкарин, обрусевший «честный вестфальский немец» Карл Федорович Штурм (в последующей части рассказа, по всей видимости опечатка, – Штарм) и, наконец, «таинственный француз» по прозвищу Наполеон. Подобный прием совмещения в сюжете представителей различных наций (русский, немец и француз) чем-то напоминает избитую анекдотическую ситуацию. И, действительно, у каждого из героев можно отметить доведенные до предельной типологической выраженности те или иные черты национального характера и стереотипы национального поведения. Забегая несколько вперед, форсируя проблемно-тематический анализ рассказа, можно сказать, что смысл его в том и заключается, что центральное событие (встреча и знакомство с «таинственным Наполеоном») призвано скорректировать устоявшиеся представления о национальных стереотипах, в первую очередь, конечно, героев – немца и француза. Но обо всем по порядку.

Открывается рассказ описанием «честного старого баварца» Карла Федоровича, торговца колбасной лавки. В его поведении отмечаются, прежде всего, аккуратность и пунктуальность, выверенная расчетливость и умеренность всех действий и поступков: «Да, Карл

⁶⁴ Тютчев Ф. И. Лирика: в 2 т. М.: Наука, 1965. Т. 1. С. 116–117.

Федорыч выпивал одну бутылку (пива. – *О. З.*) за обедом и одну вечером, – и только»⁶⁵; «...соседи, глядя на часы, говорили: “Карл Федорыч открыл двери (магазина. – *О. З.*)”, – значит ровно восемь часов. Эта дверь с такой же точностью затворялась в восемь часов вечера» (с. 790). Полная размеренность распорядка дня обрусевшего немца подчеркивается и за счет описания его «второй половины», законной супруги Амалии Карловны, готовившей каждое утро своему благоверному добрый немецкий «кафе».

Жизнь в российском провинциальном городке, естественно, не могла не наложить особый отпечаток на психологию баварского немца. С одной стороны, она вселила в него панический страх и породила в его душе стихийно-дерзостный вызов русским обычаям: «Ведь нынче так просто и легко убивают, стоит развернуть любую газету... А русские присяжные оправдывают всех убийц, и даже очень просто. “Иванов, признаете себя виновным в убийстве честного вестфальского немца Карла Федорыча Штурм?” – “Никак нет-с...” – “Ну, тогда вы очень свободны и никогда не убивайте вперед одного честного вестфальского немца”» (с. 791). С другой стороны, она вызвала к жизни переимчивость некоторых русских черт, даже на уровне суеверий и предрассудков (например, рыболовных и охотничьих примет). Показательна в этом плане сцена с курной избушкой, от которой поначалу немец жестко отказывался («Я честный баварец, и не желаю быть свиньей...»), но потом, наученный горьким опытом, даже полюбил в ней спать. «Погоди, хитрый немец, на сердитых-то воду возят» (с. 803) – это предупреждение его друга Шкарина, опирающегося на вековой опыт русского народа, в конце концов оправдывается и в отношении хитроумно-незадачливого немца.

Второй герой рассказа, Иван Иванович Шкарин – русский мещанин, типичный провинциал и, в отличие от своего немецкого друга, не женатый. «Он все на свете знает» (с. 792); не случайно у него «любопытные серые глаза» и он первым делает визит к Наполеону, добывая достоверную информацию о таинственном французе. Однако в его биографии есть тоже загадочные лакуны, поэтому-то он и аттестуется как «известный-неизвестный Иван Иваныч». Но по русской привычке герой душевно открыт навстречу другим, способен заводить дружбу и поддерживать с собеседником оживленный разговор. В этом плане показательна реакция на появление непрошенного гостя в Курье (как оказывается, Наполеона) со стороны русского Ивана Ивановича и его немецкого друга: «– Гостя Бог послал... – А мы ему сделаем “хапен гевезен”...» (с. 798).

Еще одна отличительная черта Шкарина – привычка «употреблять иностранные слова, смысла которых он не понимал, а повторял, как попугай» (с. 796). Но за этой привычкой,

⁶⁵ *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Наполеон. Рассказ // Юная Россия. 1907. Июль. С. 789. Далее все цитаты из этого произведения приводятся с указанием соответствующей страницы в тексте.

пусть и выраженной в столь неловкой форме, не просматривается ли известная национальная черта – способность русского человека к «всемирной отзывчивости»?

Некоторая неукорененность в бытии – еще одна типично национальная черта Шкарина, который, по аттестации автора-повествователя, был «один из тех удивительных русских людей, которые не знают, чем и как и для чего они существуют на белом свете» (с. 794). Отсюда, может быть, некоторая разбросанность и неумность жизненной энергии героя, особенно выделяющаяся на фоне деловой сконцентрированности и погруженности в устоявшийся семейный быт немца Карла Федоровича. И наконец, пожалуй, решающее этноконфессиональное отличие – религиозный настрой Шкарина, особенно заметный в следующем эпизоде: «По речной затихшей глади медленно и торжественно плыли, густой волной, перекаты городских колоколов, точно перекликавшихся между собой: – Господи, помилуй... – шептал Шкарин и крестился» (с. 802).

С указанной чертой, наиболее присущей именно русскому персонажу, согласуется и позиция автора-повествователя. В его дискурсе особую значимость приобретает типичный ландшафт провинциального русского города, расположенного по реке и изобилующего церковными постройками. Панорамный вид, или перспектива сверху, с обязательным высвечиванием культовых сооружений – излюбленная точка зрения маминского повествователя, специфическая черта изображаемого им ландшафта: «С середины реки открывался чудный вид на весь город, красиво раскинувшийся по левому крутому берегу. Белели монастырские стены, веселыми огоньками вспыхивали золоченые кресты церквей...» (с. 797); «С реки уже потянуло холодом, по низким береговым местам ползал волокнистый туман. Освещенным оставался только противоположный крутой берег, на котором ярко блестели золотые маковки городских церквей» (с. 802).

Именно точка зрения русского человека, ментальность русского народа, его духовно-нравственный настрой торжествуют в смысловой структуре маминского рассказа, высвечивая сквозь анекдотическую природу повествования закономерно притчевые черты. Не случайно в качестве неотложного средства лечения страдающего простудой героя-француза на смену коньяка (уж не коньяк ли «Наполеон»?⁶⁶) предлагаются «русские капли»: «Карл Федорыч умел был гостеприимным, а Наполеон не умел пить русской водки. Он с трудом выпил свою рюмку и закашлялся» (с. 808).

Третий герой – французского происхождения «какой-то черномазый человек, с козлиной бородкой, в золотых очках», собственно и давший имя рассказу, – лицо загадочное.

⁶⁶ Отправляясь в Курью на рыбную ловлю, француз берет с собой бутылку коньяка как средство лечения от простуды, любезно предлагая коньяк своим попутчикам. Вполне вероятно, что Мамин-Сибиряк обыгрывает здесь марку самого лучшего и дорогого коньяка Франции, известную еще с 1811-го года под именем «Наполеон». Данная марка означает, что коньяк провёл в дубовой бочке не менее 6 лет.

Первое появление его в сюжете уже примечательно. После того, как герой-француз вежливо раскланялся с Карлом Федоровичем, он посылает ему к тому же воздушный поцелуй. Для представителя «зефирной» нации такое поведение, пожалуй, вполне объяснимо, но немец Штурм, по понятным причинам, принимает такую фамильярность со стороны француза за дерзостную выходку. Реакция его супруги еще более характерна: «Амалия Карловна без очков прочитала надпись (вывеску с крупными золотыми буквами «Наполеон». – О. З.) и в ужасе прошептала...»; «...Амалия Карловна в ужасе всплеснула своими полными ручками» (с. 791); «Добрая старушка еще более удивилась, когда узнала о неожиданной встрече с таинственным Наполеоном, и даже всплеснула руками от ужаса, что он выдает себя за самого потомка герцога Рейхштадского» (с. 806). Реакция доходит до гиперболизированного и гротескового выражения: «– Карл, он (француз-сосед. – О. З.) нас непременно однажды убьет!..» (с. 791). С именем Наполеона у супруги баварского немца после долгого размышления связывается лишь одна ассоциация, что «Наполеон был злой человек и всю жизнь делал что-то очень скверное» (с. 792). Реакция самого Карла Федоровича заставляет припомнить чисто гоголевский контекст: «Проклятый Наполеон не выходил из головы...» (с. 792); «– Знаем мы таких Наполеонов... Или с каторги убежал, или делает фальшивую монету» (с. 793). По своему профессиональному статусу новый сосед-француз – часовщик, что подчеркивают и золотые часы на его вывеске. Но у вестфальского немца на сей счет возникает вполне обоснованная догадка: «Может, он и зубы вставляет?». Более того, уж не еврей ли он? Данное предположение рассеивает Иван Иванович, заявляя, что сосед-ремесленник – «француз из Виленской губернии».

Второе появление француза – в Курье, во время рыбной ловли – представляется столь же неожиданным и загадочным. Аттестация героя «чертом», «фруктом», а также «фунтом» (возможно, из расхожего выражения «фунт лиха») далеко не случайна и выдает некие инфернальные коннотации в самом имени и образе Наполеона. Но о каком Наполеоне вообще может идти речь, если принять во внимание время действия рассказа?

Во-первых, следует отметить сниженное обытовление образа Наполеона, его комическую заземленность (речь героя в пересказе Шкарина): «У нас (т. е. в Виленской губернии. – О. З.), говорит, Наполеонов сколько угодно... Совсем, говорит, еще маленький, только что еще начинает ползать по полу, а уже Наполеон» (с. 793). Отметим также практически сливающуюся с опытным охотничьим глазомером Шкарина иронию автора-повествователя по поводу упрямого и «неблагодарного» Наполеона, побрезговавшего курной избой и проведеншего ночь под открытым небом, у огня: «Наполеон дрожал от холода и весь посинел. Одним словом, совсем околевала упрямая французская душа» (с. 804). Добродушная шутка Шкарина, обратившегося к французу как к «господину французскому императору Наполеону IV» с

просьбой согреться коньяком, вызывает последнего на решающее откровенное признание: «– Я и есть Наполеон IV... да... Я есть незаконный сын французского герцога Рейхштадского... да... Я должен скрываться от французского правительства, которое давно меня разыскивает...» (с. 806). Данное признание молодого француза становится для присутствующих Шкарина и Штурма последним аргументом в пользу сумасшествия героя: «– Весьма один сумасшедший. Для пущей убедительности Карл Федорыч повертел пальцем у своего лба» (с. 806). Более того, склонный к математическим расчетам Карл Федорович, учившийся когда-то истории в школе, сразу же «припомнил, что если бы у герцога Рейхштадского и был, действительно, сын, то ему теперь было бы семьдесят лет» (с. 806) Таким образом, наполеонический комплекс, который примеривает на себя герой, на самом деле оказывается лишь клиническим случаем, диагностируемой формой тихого помешательства.

Образ Наполеона в своей мании величия на самом деле вызывает лишь чувство жалости. Не случайно в нем акцентируются именно детские черты: «Когда Наполеон чего-нибудь не мог понять, он удивлялся, как ребенок, которому показывают новую игрушку» (с. 802). Детская беззащитность, легкая ранимость и хроническая болезненность героя идут в сопровождении мотива жалости и доброжелательного к нему отношения: «Наполеон молчал и только как-то жалко моргал глазами. Карлу Федорычу опять сделалось его жаль» (с. 805); «Доброй Амалии Карловне почему-то казалось, что это самый несчастный человек. Мысль о бедных и несчастных людях неотступно преследовала Амалию Карловну...» (с. 807); «Добрый старик (Карл Федорович. – О. З.) торжествующими глазами смотрел на гостя (Наполеона. – О. З.) и улыбался» (с. 808). Наконец, совершенно показательна фраза Карла Федоровича, столь необычно звучащая в устах баварского немца и окончательная (именно на русский манер!) реабилитирующая сумасшедшего француза: «Хоть и Наполеон, а, все-таки, сосед...» (с. 807).

Знаково-символическим оформлением наполеонического комплекса героя в рассказе становится внутреннее убранство его комнаты: «большой портрет Наполеона, висевший на стене, и бронзовая статуэтка его же, занимавшая видное место на письменном столе» (с. 812)⁶⁷. Обыгрывание данного интерьера (естественно, в снижено-бытовом варианте) приводит к заключительному обмену репликами героев – немца и француза: «Гости посидели и начали прощаться. Карл Федорыч знаком руки попросил Шкарина выйти в другую комнату, взял больного за руку и проговорил: – Так ты действительно Наполеон? – О, да... От вас я ничего не желаю скрывать... Да вот посмотрите на портрет моего деда и на его статуэтку... Я могу их предъявлять вместо паспорта.. – Пока до свидания, Наполеон...» (с. 813).

⁶⁷ Указанная бытовая деталь интерьера заставляет вспомнить описание кабинета Онегина в одноименном романе Пушкина: «...И столбик с куклой чугунной / Под шляпой с пасмурным челом, / С руками, сжатыми крестом» (*Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. 5. С. 128).

По ходу развертывания фабульного повествования (даже после исторической справки о герцоге Рейхштадском) все равно периодически всплывает фантазмагорическая природа французского Наполеона. И в финальных сценах рассказа подвыпивший Карл Федорович продолжает настаивать на том, что Наполеон «это фальшивый монетчик» или «один контрабандист» (с. 810, 811). По словам автора-повествователя, Карл Федорович «даже всю ночь видел Наполеона. И, – что было всего обиднее, – он, честный баварец, помогал Наполеону надевать царскую мантию, подбитую белым горностаем, подавал ему императорскую корону и кричал: *Vive l'empereur!*» (с. 811). Гротесковый сон, увиденный честным баварским немцем, фиксирует исходную идею, мотивирующую манию величия героя-француза. Отметим, что в указанном сне речь идет, конечно же, об исторически реальном Наполеоне Бонапарте, отце французской нации и, соответственно, дедушке больного героя, страдающего манией величия. В финале рассказа данный сон получает символически-бытовое соответствие. Недаром о сумасшедшем французе-соседе по прозвищу Наполеон в дискурсе автора-повествователя говорится: «Больной вышел, завернувшись в свое красное байковое одеяло, и еще раз поздоровался с гостями, причем Карл Федорыч заметил, что рука у него была горячая» (с. 813). Не выступает ли красное байковое одеяло в данной сцене своего рода заземленным вариантом царской мантии из красного бархата, подбитого белым горностаем?

Эпизод рассказа, графически отделенный от основной части (разговор приглашенного доктора Бухвостова и Карла Карловича) все ставит на свои места. Из него мы окончательно убеждаемся и так, казалось бы, в очевидном факте. Безапелляционно-иронические слова доктора не оставляют ни малейшей надежды на выздоровление героя: «– Действительно, настоящий Наполеон... В нынешнем году уже третий Наполеон. Раньше были Бисмарки и Осман-Паши, а нынче урожай на Наполеонов. <...> Никакой надежды... Это самая опасная форма тихого помешательства» (с. 813).

Как известно, от великого до смешного всего один шаг⁶⁸. Возвышенное граничит со смешным. Нечто подобное происходит и с наполеоническим комплексом. Так, например, высокие наполеоновские одежды, которые некогда примеривали на себя романтические герои-сверхчеловеки, в конце концов (о чем свидетельствуют уже герои Гоголя) переходят в сферу употребления простых, подчас даже «маленьких» людей, получая при этом снижено-бытовое заземление в форме незатейливой авантюры или «тихого помешательства». Рассмотренный нами рассказ Мамина-Сибиряка с характерным названием «Наполеон» является тому прямым подтверждением.

⁶⁸ Кстати, данное изречение нередко приписывают Наполеону, который, согласно преданию, повторял его во время своего отступления из России в декабре 1812 г.