

УДК 821.161.1

**ВНУТРЕННИЙ СЮЖЕТ ЦИКЛА Ю.В. БУЙДЫ
«ОСОРЬИНСКИЕ ХРОНИКИ»:
К ВОПРОСУ О ДИАЛОГЕ С ДОСТОЕВСКИМ**

Т.Г. Прохорова

Аннотация

В статье в аспекте диалога с Ф.М. Достоевским анализируются шесть рассказов из цикла Ю.В. Буйды «Осорьинские хроники». Установлено, что внутренний сюжет цикла связан с философской проблематикой произведений Достоевского (свободы и не-свободы, преступления и наказания, страсти и сладострастия), с типами его героев, феноменом карамазовщины, с мотивом «порога», с актуализацией пророческих предчувствий писателя. Диалогические связи с прозой Достоевского также проявляется через аллюзии, детали, нарративные приемы.

Ключевые слова: диалог, внутренний сюжет, Ф.М. Достоевский, Ю.В. Буйда, карамазовщина, смердяковщина, деталь, аллюзии.

Художественный мир Ю.В. Буйды отличается богатством диалогических связей как с западной, так и с русской литературой. Среди писателей, к творчеству которых он постоянно обращается, особое место принадлежит Ф.М. Достоевскому – художнику, обладающему пророческим даром, чьи идеи чрезвычайно значимы для понимания судеб человека и человечества.

Наиболее показателен в этом плане цикл «Осорьинские хроники», состоящий из девяти рассказов, в которых прослеживаются судьбы князей Осорьиных начиная с эпохи Киевской Руси и до 70-х годов XX в. Цикл был опубликован как своеобразный спутник повести Ю.В. Буйды «Яд и мёд» (2014), главная героиня которой принадлежала к старинному княжескому роду Осорьиных. Однако «Осорьинские хроники» являются вполне самостоятельным произведением и могут рассматриваться вне связи с этой повестью, тем более что некоторые рассказы, включённые в цикл, были опубликованы задолго до того, как была написана повесть «Яд и мёд». В частности, рассказы «Киевский август», «Борис и Глеб», «Аталия» публиковались как части романа «Борис и Глеб» (1997), а рассказ «Дело графа О.» – как часть романа «Ермо» (1996).

Цель настоящей статьи – проследить, как проявляют себя в цикле рассказов Ю.В. Буйды «Осорьинские хроники» диалогические связи с творчеством Ф.М. Достоевского, определяющие его внутренний сюжет, каковы формы и характер этого диалога. При этом основное внимание будет сконцентрировано на показательных для творчества классика русской литературы темах, проблемах, типах героев, сквозных мотивах, на том, как они интерпретируются современным

писателем¹. Материалом исследования послужат шесть рассказов цикла: «Киевский август», «Борис и Глеб», «Аталия», «Дело графа О.», «Добела, но не дочиста», «Новый Дон Жуан».

Как известно, в прозе Ф.М. Достоевского большое место занимает не только поиск героями пути к Богу, обретения веры, но и тема греха, нравственных последствий грехопадения. Писатель не просто упоминает в своих произведениях о каких-то случаях жестокости, насилия, он именно живописует грех, позволяя представить преступление во всех его подробностях. Кровавые детали зачастую приобретают у него символическую функцию. Ю.В. Буйда наследует эту традицию. Одной из сквозных тем, пронизывающих рассказы «Осорьинских хроник», является тема преступления и наказания. Причём в основном речь идёт о преступлениях, совершённых с исключительной, извращённой жестокостью. Героями цикла становятся своевольники, не желающие признавать нравственных границ. Их можно охарактеризовать словами старца Зосимы из романа «Братья Карамазовы»: «Всякий-то теперь стремится отделить своё лицо наиболее, хочет испытать в себе самом полноту жизни, а между тем выходит из всех его усилий вместо полноты жизни полное самоубийство» (Б.К., с. 358).

Уже в первом рассказе «Осорьинских хроник» – «Киевский август» – определяется тип героя, который, развиваясь и трансформируясь, пройдёт через весь цикл. Показательна самохарактеристика, которую даёт рвущийся к обладанию Киевским престолом князь Борис Осорьин: «Ото всего отрёкся, чтобы получить всё... Не могу довольствоваться малым... Лучше же мёртвым быть, чем малым» (О.Х., с. 128). В этих словах – ответ Бориса на вопрос, почему его прозвали Бездомным². Не менее показательна и другое имя князя – Чёрный. Оно тоже символично и может служить характеристикой целого ряда других героев «Осорьинских хроник». Им постоянно сопутствует символика чёрного, дьявольского, проявляющаяся через цепочку деталей: будь то «чёрный колпак» князя Бориса из рассказа «Киевский август» или «разверстые чёрные рты» убийц князя Курбского («Борис и Глеб»), или «сотня чёрных всадников», «чёрный шатёр» княгини Аталии Осорьиной-Роши («Аталия»), «плита чёрного мрамора» на могиле в «Новом Дон Жуане» и т. п.

Жажда власти заставляет Бориса Чёрного идти от одного кровавого убийства к другому, не щадя ни брата, ни отца, никого из тех, кто помогал ему, спасая от верной гибели. Позиция вседозволенности проявляется у такого рода героев в особой «энергии эгоизма и чувственности», как когда-то определил это качество Н.А. Добролюбов при характеристике одного из типов героев русской литературы [2]. Эта энергия выражается в трактовке темы сладострастия, связанной с преступлением. В «Киевском августе», построенном на переплетении исторической реальности и мифа, данная тема получает метафорическую интерпретацию. К жене брата Бориса Улите стал являться «прекрасный Змей, принудивший

¹ Другой аспект проблемы диалога, наглядно представленный в трёх заключительных рассказах этого цикла Ю.В. Буйды, исследован нами в статье «Метарефлексивный диалог с Ф.М. Достоевским в малой прозе Юрия Буйды» [1].

² Как известно, в творчестве Ф.М. Достоевского мотив бездомья является сквозным. Особенно показателен в этом плане роман «Преступление и наказание», в котором ни у кого из героев нет защиты от преступного мира, нет дома. Его заменяют проходные комнаты, углы, каморки, похожие на шкаф или на гроб, меблированные комнаты в гостиницах и тому подобные знаки бездомья.

её к сожительству» (О.Х., с. 126). Выведав у Змея его слабость, Борис добыл заговорённый меч в столпе церкви Святого Ильи и убил Змея. Во время битвы он молился Господу о лоне Улиты, и когда победа была достигнута, она сказала Борису:

«Сладкой кровью омыт ты, Борис, и красив, как факел, краше всех.

И возлегли они, и вник Борис в лоно её. <...>

– Ты сильный воин и в поле, и на лоне моём, – сказала Улита. – Помогу тебе» (О.Х., с. 128).

Именно Улита подтолкнула Бориса к убийству его брата и своего мужа Андрея. Таким образом, страсть представлена как проявление бесовского начала. Неудивительно, что к Улите – соучастнице преступлений Бориса Чёрного – стали «по ночам являться бесы, хватать, бить и влагать свои язвющие персты во все влагалища и щекотать до дурного смеха и падучей. <...> Борис служил молебны по церквам и монастырям, но не было Улите утешения» (О.Х., с. 134).

Мотив бесовщины становится постоянным спутником буйдовских героев – пленников страсти. Они, как правило, легко, не задумываясь, переступают порог человечности. Теме преступления неизменно сопутствует мотив «порога», не случайно исследователи творчества Ф.М. Достоевского уделили символике порога так много внимания [3–6]. В «Осорьинских хрониках» герои зачастую не сознают своей ответственности ни перед Богом, ни перед людьми, ни перед совестью. «Порог» воспринимается ими как нечто внешнее – как власть судьбы, обстоятельств или суд Божий.

Борис Чёрный, встав на путь преступления, утрачивает человеческое начало. Причём это проявляется буквально – в его физической трансформации. Обращаясь к Улите, признавшей, что Бог их покинул, он говорит:

«– Загляни в рот мой, сука... Видишь?

– Боже, – сказала Улита, заглянув, и заплакала» (О.Х., с. 137).

Цепь преступлений героя прерывается наказанием Божиим: «молния ударила в поднятый меч, облекла князя с головы до пят, и рухнул он, чёрный и горящий, и испустил дух...» (О.Х., с. 137). Так задаётся ещё одна сквозная тема – тема наказания, будь то Божий суд или суд человеческий. Постепенно эта проблематика будет проявляться в цикле всё отчётливее, и одновременно будут обнаруживать себя новые повороты «карамазовского» сюжета.

Во втором рассказе – «Борис и Глеб» – перед читателем вновь предстаёт человек страсти, не признающий нравственных границ. Здесь тема преступления, как кажется вначале, связана только с несправедным судом человеческим. Действие происходит осенью 1583 г. Речь идёт об убийстве по приказу Ивана Грозного князя Курбского, которое совершают братья Борис и Глеб Осорьины. Преступление совершается в храме у «багряно-золотого алтаря» (О.Х., с. 140). Там же князь Борис захватил «девушку, ещё почти девочку», прижавшуюся к стене под иконой и умоляюще смотревшую на него «бездонными жидовскими глазами» (О.Х., с. 140). Она источала «прекрасный аромат страха, волнующий запах юной плоти... от которого перехватывало дыхание и в сердце делалось пусто, как на небесах» (О.Х., с. 142). Борис скрыл от царя эту свою добычу, но Глеб выдал его, желая сам обладать ею. Однако, награждая его, Иван Грозный проявил свойственную ему иезуитскую жестокость: тем же вечером Глеб получил

«княжеский перстень, снятый с руки Бориса, и ларец, в котором на бархатной подушечке покоилось левое ухо юной еврейки. Глеб надел кольцо на левый безымянный палец, а ухо велел оправить в серебро» (О.Х., с. 146).

Однако в эпилоге рассказа тема преступления получает новую трактовку: «Князь Осорьин прожил долгую жизнь. <...> Он был храбрым воином и мудрым советчиком, но каждый день, возвращаясь домой, он видел в углу под иконой медное колесо, которое безостановочно вращалось, целовал висевшую на груди ладанку с заключённым в неё прекрасным ухом, всякий раз думая то же, что всегда, и понимая, что думать это он будет до самой смерти и даже, возможно, после смерти: большинство людей боятся признаться в том, что их рай – в самом горячем месте Господня сердца, в средоточии его пламенной любви, в аду...» (О.Х., с. 146).

Безостановочно вращающееся медное колесо, которое Глеб взял со стола в замке Курбского, «ладанка с заключённым в неё прекрасным ухом» воспринимаются здесь не столько как знаки чудовищного насилия, сколько как символические образы вечной памяти о содеянном, памяти сердца. О пробуждении чувства вины, осознании греха свидетельствуют и характер повторяющихся глаголов, и интерпретация мотива ада, что, в свою очередь, говорит о восстановлении связи с Богом. Соответственно, мотив губительной страсти уступает место мотиву любви вечной, неугасающей, неразрывно сопряжённой со страданием.

В «Осорьинских хрониках» нет присущих романам Ф.М. Достоевского героев, которых отличает вера в идеал, в Бога, в мировую гармонию, противостоящих тем, кто скептически относится к любым идеалам и ценностям. Героями Ю.В. Буйды являются «наследники» Фёдора Карамазова, Раскольников, Ставрогина, Ивана Карамазова, а также жертвы их преступлений. Точнее, эти типы героев чаще всего синтезируются. Так, в «Деле графа О.» представлен тип идеолога-растлителя³. Рассказ написан в форме письма графу Алексею Петровичу О. от некоего неизвестного адресанта. Оно содержит характеристику графа, описание его преступлений и приговор преступнику. Показательна следующая характеристика Алексея Петровича: «по части искусства наслаждения нет вам равных. Вы наслаждаетесь даже препятствиями на пути к цели...» (О.Х., с. 164). О том, каков характер этого наслаждения, можно судить и по самой невинной из его забав: в часы отдыха он «с мучительным наслаждением» наблюдал «за плывущими в сточной канаве лепестками белоснежных роз» (О.Х., с. 164), специально доставляемых для этого из его оранжереи. То есть этот «наследник» Фёдора Карамазова и Смердякова испытывает удовольствие от унижения и осквернения красоты.

Среди циничных преступлений графа в письме выделено самое изуверское и изощрённое, в котором сладострастие проявляется не просто как животное чувство, но как вполне сознательная позиция. Закономерно, что в сюжете актуализи-

³ В этом произведении ощущается также де-садовский подтекст. Диалог с маркизом де Садом значим и для прозы Достоевского. У Юрия Буйды он проявляется, помимо «Дела графа О.», в «Аталии», «Повести о князе Алёшеньке», «Новом Дон Жуане». Таким образом, в «Осорьинских хрониках» можно говорить о двойном диалоге (с Достоевским и де Садом), но пока лишь наметим эту тему как возможную перспективу исследования.

руется мотив «порога», но здесь его функции усложняются. Во-первых, он связан не просто с грехом вседозволенности, но с грехом самообожествления, который Ф.М. Достоевский считал одной из самых опасных болезней цивилизации, ведущих к кризису гуманистических ценностей [7, 8]. Во-вторых, мотив «порога» в этом рассказе связан с проблемой границ искусства и нравственной ответственности художника за судьбу своего творения, которая приобрела особую актуальность в XX в.

Для осуществления своего зловещего замысла Алексей Петрович пригласил к себе в имение итальянского живописца, за которым «тянулась inferнальная слава», поскольку он «в искусстве своём достиг пределов, самое приближение к которым чревато гибельными последствиями как для человека, так и для искусства» (О.Х., с. 165). Этот художник в имении графа О. в течение длительного времени осуществлял эксперименты над «прелестной одиннадцатилетней девочкой» Эльмирой. Желая изменить её природу, живописец изображал её то в виде «расцветающей девушки лет семнадцати во всей прелести телесных форм», то «пышной чёрнокудрой прелестницей», то «измождённой монахиней, то роскошной фламандкой, то миниатюрной китайкой... Она всё забыла, потеряв себя, – забыла даже имя своё, забыла матушку, близких...» (О.Х., с. 167, 168). После одного из этих чудовищных опытов граф овладел ею, и спустя положенный срок, во время которого особенно часто меняли её облик, Эльмира родила «гологоловое, покрытое чешуей маленькое чудовище» (О.Х., с. 168). По приказу графа конюх порубил его топором на мелкие куски, а останки бросили в сточную канаву. Но эксперименты над девочкой продолжались. Её состарили на тридцать лет, и «однажды утром в её постели нашли обезображенный труп одиннадцатилетней Эльмиры» (О.Х., с. 169).

Обратим внимание на тему «несчастных детей» – жертв насилия, которая в «Осорьинских хрониках» является сквозной. По наблюдению литературоведа Т.А. Касаткиной, у Достоевского тема насилия и растления была впервые заявлена в романе «Преступление и наказание», где устанавливается градация тяжести этого явления. «Изнасилование, утверждает Достоевский, не так чудовищно, как соращение, именно потому, что насилие – внешнее воздействие на душу и тело человека, оскорбление и поругание, но не искажение и растление. Насилие делает человека потерпевшим. Растление делает его соучастником в грехе» [8]. В качестве примера исследователь приводит предсмертные видения Свидригайлова из романа «Преступление и наказание». Вначале герой видит жертву насилия – девочку, которая от отчаяния покончила с собой, и это вызывает в нём сочувствие и раскаяние, а потом – малолетнюю распутницу, пятилетнюю проститутку, что заставляет его испытать ужас.

Эта градация позволяет выделить в анализируемых рассказах цикла два типа «обиженных детей». Конечно, в основном, это жертвы насилия («Борис и Глеб», «Элефант», «Дело графа О.», «Новый Дон Жуан»). Но, помимо них, в рассказах Ю.В. Буйды есть «дети», которые сами становятся «соучастниками во грехе». Так, именно в этой роли выступает в рассказе «Дочиста, но не добела» Софочка – дочь помещика Яишникова, ставшая страшной тайной, «point faible» Алексея Алексеевича Осорьина» (О.Х., с. 202). Её отец – отставной поручик Яишников, пьяница и развратник, отличающийся скверным характером,

представляет своеобразный вариант Фёдора Карамазова⁴. В самой же Софочке переплетаются ангельское и бесовское. Её образ одновременно отсылает и к Софочке Мармеладовой (об этом свидетельствует уже сам выбор имени: героиню Буйды, как и героиню Достоевского, зовут Софья Семёновна), и к Настасье Филипповне. Поместье Яишниковых, «заброшенное, бедное и грязное... производило жалкое впечатление» (О.Х., с. 205). Увидев «страдальческий взгляд», брошенная девочкой на отца, Алексей Алексеевич понял, что не может её оставить здесь, «среди этой тусклой мерзости, среди этой унылой обшарпанности и облупленности» (О.Х., с. 205). Но атмосфера разврата, царившая в этом доме, способствовала раннему растлению Софочки. В этом существе, поразившем князя «младенческим... лицом, детскими губами и вполне зрелыми женскими формами», бесовского оказалось больше, чем ангельского. Изображая невинную жертву, она сама соблазнила Алексея Алексеевича, а затем, выждав, когда его захватила «любовь – безжалостная, всепоглощающая и безумная», стала капризничать, «хотела стать княгиней Осорьиной, хотела ребёнка, хотела в Петербург... и всё чаще Осорьин впадал в отчаяние» (О.Х., с. 210). После гибели отца и дочери Яишниковых жандармский пристав открыл Алексею Алексеевичу, что Софья Семёновна выступала «в роли чёрной кошки – вроде тех, которых разбойники запускают в чужой дом, чтобы ночью учёный зверь открыл изнутри дверь грабителям...» (О.Х., с. 213).

Рассказ «Добела, но не дочиста» строится на характерном для Ю.В. Буйды переплетении фантастического и достоверного, сновидного и реального. В основе сюжета – невероятное событие: Софочка Яишникова воскресла и появилась «в образе гигантской нагой женщины», мирно спящей в окрестностях поместья Осорьина, на берегу Красного ручья. Примечательно прозвище, неожиданно вырвавшееся у сына егеря при виде этого чуда, – Малюточка: «ангельское лицо блудницы, пятнадцать метров и тысяча килограммов похоти...» (О.Х., с. 203). Поэтика этого фантастического сюжета напоминает бредовые сны героев Достоевского. Образ женщины, являвшей «воплощённый соблазн», выполняет ту же функцию, что и образы «обиженных девочек» в предсмертных видениях Свидригайлова. Князь Осорьин много лет носил в душе «мерзкий облик» Софочки, молил Бога простить его, чувствуя и свою невольную вину в её гибели, пытался забыть её, «но по ночам она являлась, мило шепелявила, называя его белямишей и Алёшенькой, томно улыбалась, ложилась рядом, прижималась к нему, впивалась в его плоть своими жемчужными неровными зубами, норовя добраться до сердца, до мерзкого сердца его...» (О.Х., с. 203). Повторение слова *мерзкий* по отношению к Софочке и к самому Алексею Алексеевичу говорит о чувстве вины и стыда, которое много лет жило в его сердце. Соответственно, чудо появления

⁴ Карамазовщиной заражён и сам Алексей Алексеевич Осорьин, недаром в рассказе возникают переклички между его историей и судьбой Яишникова: оба овдовели, правда, жена Яишникова сама наложила на себя руки; оба, разумеется, в разной степени стали растлителями. И если дом Яишникова был полон наложниц, то Алексей Алексеевич ещё до встречи с Софочкой «из гигиенических соображений... завёл опытную любовницу-демимонденку, с которой встречался по средам и субботам, а в деревне его ждала дриада Настенька, младшая дочь старухи-ключницы, милая девушка с глазами жертвенной лани» (О.Х., с. 203). Заметим, что и Софочка представлена как «младшенькая» дочь поручика Яишникова.

пятидесятипудовой женщины на берегу Красного ручья может быть воспринято как гротескное воплощение этого глубоко скрытого чувства героя⁵.

Новая вариация на тему «обиженной девочки» предстаёт в рассказе «Аталия». В основе сюжета – превращение жертвы жестокого эксперимента в соучастницу во грехе. Судьба героини – Аталии Осорьиной-Роши – заставляет вспомнить судьбу Настасьи Филипповны, которую помещик Тощкий в шестнадцать лет сделал своей любовницей. В образе этой героини Ф.М. Достоевского соединяются две ипостаси: «обиженной девочки» и «гордой красавицы». В портретной характеристике Настасьи Филипповны подчёркиваются страстное выражение её лица и высокомерие, за которыми кроется глубоко скрытая обида. В портрете главной героини, открывающем рассказ Ю.В. Буйды, также выделены гордость, страсть и «нечеловеческая красота». Но её образ создаётся писателем в «рубенсовской» стилистике, с характерной барочной чувственностью, витальной силой и явным эротизмом: «Обнажённая, верхом на страшно оскалившемся белом коне, гордо вскинута голова с развевающимися на ветру густыми волосами, полные плечи, высокая грудь, прекрасные пышные бедра, с окровавленной саблей в правой руке, а в левой – знамя, выкроенное из белоснежной простыни с несмываемыми отпечатками двух тел, – мчалась она то ли в бездну рая, то ли в бездну ада, пленяющая почти нечеловеческой красотой, каковая иногда воспламеняет даже чудовищ, – такой запечатлел её на гравюре анонимный голландский художник» (О.Х., с. 171).

На этом портрете Аталия изображена в период своей «третьей жизни», далее следует повествование о том, что этой жизни предшествовало. В семнадцать лет она «стала женой престарелого князя Осорьина-Роши», прошедшего «юные годы и зрелость в блюде необычайнейшем». Он увёз её в своё имение, «кишмя кишевшее наглыми лакеями, развратными наложницами и их незаконнорождёнными детьми, мрачными гайдуками, ряболицыми палачами, медведями и охотничьими псами» (О.Х., с. 172). Но супруг решил во что бы то ни стало сохранить Аталию девственницей. «Дни свои кроткая княгиня проводила за пядями, в благочестивых размышлениях, под монотонное бормотанье мальчиков, нарочно присылаемых князем читать ей Библию <...> Со временем она всё глубже погружалась в пьянительные библейские воды, всё чаще воображала себя Христовой невестой, чьи губы и плечи, всё более мешающие груди и вызревающие в чистоте бедра, чьи сновидения, страхи и надежды превращались в роскошный букет на ночном алтаре Жениха...» (О.Х., с. 172–173, 174). Такое описание позволяет понять, что за кротостью и благочестием героини скрывается натура страстная.

Вторая жизнь Аталии начинается после того, как княгиня узнала о «замысле, созревшем в угрюмом мозгу её супруга», который, «перебрав все возможности сбережения княгининого целомудрия», решил с помощью искусного английского хирурга Джошуа Морлея сделать её «женское место навсегда неприступным, как

⁵ Расследование причин гибели помещика Яишников и Софочки заставляет вспомнить об отношениях между Иваном Карамазовым и Смердяковым: Алексей Алексеевич, не желая того, невольно подтолкнул своего управляющего Заикина к поджогу имения Яишниковых и к убийству его владельцев. Он всего лишь рассказал старому слуге о своих страданиях, а преданный Заикин воплотил в жизнь неосознанное желание князя разорвать их отношения с Софочкой.

бы несуществующим» (О.Х., с. 175). Но когда князь вместе с доктором вошли в покои Аталии, она выстрелила мужу в сердце, а затем приказала поместить его тело «в стеклянный сосуд с едким жёлтым спиртом и выставить в “кунсткамере”» (О.Х., с. 176) среди множества других подобных сосудов, в которые он сам помещал непокорных.

При описании этой второй жизни Аталии, когда она стала «обожаемой и страшной владычицей» (О.Х., с. 179), в рассказе вполне отчётливо проступает пушкинско-достоевский подтекст, отсылающий к образу Клеопатры. Т.А. Касаткина даёт следующее объяснение позиции Достоевского в оценке «Египетских ночей» А.С. Пушкина, выраженной в его статье «Ответ “Русскому вестнику”»: «В Клеопатре... “кроется душа мрачно-фантастического, страшного гада: это душа паука, самка которого съедает, говорят, своего самца в минуту своей с ним сходки”. Он понимает этот образ как выражение крайнего удаления человека от Истины, как выражение последней бездны, на краю которой оказывается языческий мир перед приходом Искупителя. <...> Это, как скажет в романе “Братья Карамазовы” Митя, идеал содомский, противостоящий в человеке идеалу Мадонны» [8]. Ю.В. Буйда фактически идёт тем же путем. Дом Аталии «превратился в вертеп. Каждый вечер в её покоях, среди высоких стеклянных сосудов, устраивались оргии, в которых участвовали самые красивые девушки и женщины, самые неутомимые и способные к блуду мужчины. Наутро некоторым из них бесстрастный палач... резал языки, иных запарывали на конюшне» (О.Х., с. 179). Если вначале «кроткую» героиню Буйды сопровождает икона с образом Спасителя, то после того, как она пре-ступила порог человечности, «Спаситель отвернулся от неё» (О.Х., с. 179).

«Третья жизнь» Осорьиной-Рощи проходит под знаком свободы и любви-страсти. Это эпоха самозванства, когда она превращается в «не ведавшую жалости мстительницу, чьё имя наводило ужас и на кротких поселян, и на петербургских придворных» (О.Х., с. 184). Третий этап в её судьбе начался после новой встречи с Сорьиным – незаконнорождённым сыном её мужа, с которым она провела первую ночь любви. Увидев его после долгих лет разлуки, Аталиа поняла, что «до смерти обречена этому мужчине» (О.Х., с. 183). Она собрала своих слуг и передала их под начало полковника Сорьина, служившего «очередному русскому самозванцу» Емельяну Пугачёву, передала вместе со знаменем – белой шёлковой простыней, на которой «семь дней и ночей, без еды и сна, предавались они плотским воспоминаниям о той ночи любви, которая однажды развела их на долгие годы» (О.Х., с. 183).

Следует подчеркнуть, что Ю.В. Буйда неоднократно обращался к проблеме самозванства и в своей прозе, и в философской эссеистике. По его убеждению, с начала XVIII в. и до наших дней эта проблема «занимает столь значительное место в духовном пространстве России, что её никак нельзя обойти при анализе всякого существенного проявления русскости» [9]⁶. В эссе «Самозванец и самозванство» он даёт следующее определение: «В широком смысле, всякий человек, пытающийся выйти за границы царства сложившихся форм, может быть

⁶ На материале романа «Борис и Глеб» эта проблема исследована в работах Т.Л. Рыбальченко [10] и И.В. Ащеуловой [11].

назван самозванцем или даже преступником, поскольку в стремлении к свободной самореализации он преступает грань общедозволенного. <...> Вдобавок самозванство всегда есть форма узаконивания мятежа, снимающего с его участников ответственность за кощунство...» [9]. Таким образом, самозванство неизменно предполагает преступление, бунтарство, своеволие. Ф.М. Достоевский испытывал своих героев «дыбой своевольного хотения» [9]. Прежде всего, это нелёгкое испытание выпадало героям-мужчинам. Но в прозе Ю.В. Буйды, по наблюдению Т.Л. Рыбальченко, часто именно в женском типе воплощается «свободное искушающее сознание, страстное и разрушительное» [12, с. 182]. Героиня рассказа «Аталия» не просто выражает разрушительное своеволие в действии, но и теоретизирует по этому поводу. В одном из посланий, написанных ею перед казнью, читаем: «Россия есть душа, живущая грезой о теле, о воплощении, коего лишена она от истоков своей исторической жизни. Отсутствие свободы не позволяет душе воплотиться. Я разумею свободу тела, без коей свобода души есть лишь свобода веры, дикого бунта и бескостных видений... <...> Однажды я обрела свободу плоти, совершенно противоположную свободе блуда, в коем я жила годами, полагая свободой, – и вместе со свободой плоти обрела свободу души» (О.Х., с. 186). Автор, словно желая наградить свою героиню за обретение свободы души, завершает рассказ не просто натуралистической сценой её казни, но эмблематичным образом «златоклювой птицы», выпорхнувшей из её тела, когда палач «отсёк злодейке голову». Она прыгнула ввысь и накрыла «тенью своих крыл многотысячную толпу. <...> Душа же княгини Аталлии отлетела, как отлетела и златоклювая птица, – к вершинам Аманы, к вершинам Сенира и Ермона...» (О.Х., с. 187).

В «Осорьинских хрониках» недаром говорится, что «одинаково сильная тяга и к небесной любви, и к земной справедливости нередко превращает русского человека в опаснейшее чудовище» (О.Х., с. 192). С образом Аталлии устойчиво связан мотив бесовщины. Это проявляется и в том, как представлен её портрет в финале рассказа. Он даётся в восприятии самых разных людей, среди которых и вымышленные персонажи, и подлинные исторические фигуры. Её образ, вопреки конкретике деталей, распадается на совершенно разные, не стыкуемые друг с другом фрагменты-отражения. Державин, видевший Аталию во время допросов в секретной канцелярии, запомнил её как женщину весьма дородную, «с вислым брюхом и толстыми ляжками», со взором блистающим, умом злобным и едким (О.Х., с. 187). Граф Изметьев, видевший её в камере, напротив, утверждал, что это была «женщина совершенно невиданной красоты, невзирая на весьма зрелые лета» (О.Х., с. 187). Он был настолько «покорён одним звуком её голоса», что даже забыл, что перед ним убийца его обожаемой молодой жены. Екатерина Великая, признавая «острый ум этой нежелательницы добра», утверждала, что «княгиня Аталиа вполне являет собою порождение диаволово» (О.Х., с. 188). В данном случае постмодернистский принцип множественности истин поставлен на службу весьма определённой авторской задаче – лишить греховный образ реальных очертаний, превратить его в некое бредовое видение.

Н.А. Бердяев утверждал, что «главное у Достоевского нужно искать не в смирении (“смирись, гордый человек”), не в сознании греха, а в тайне человека,

в свободе» [13]. Философ также подчёркивал: «То, что называли “жестокостью” Достоевского, связано с его отношением к свободе. Он был “жесток”, потому что не хотел снять с человека бремени свободы, не хотел избавить человека от страданий ценою лишения его свободы, возлагал на человека огромную ответственность, соответствующую достоинству свободных» [14]. Ю.В. Буйда жесток к своим героям, потому что они не признают свободу как ответственность, они понимают её как своеволие, как анархическое хотение. Идя вслед за Ф.М. Достоевским, он исследует «судьбу человека, отпущенного на свободу» [14], размышляет о причинах неготовности русского человека к свободе.

По справедливому наблюдению Т.Л. Рыбальченко, метафизика русского национального сознания рождает «интуицию бессилия, знание подверженности человеческих усилий слепому природному хаосу» [12, с. 181]. С этим, по мысли писателя, связана и надежда на чудо, способная компенсировать «метафизическое чувство отчаяния от онтологической неспособности усилий человека внести смысл в бытие» [12, с. 181]. Однако, как заметил герой рассказа «Дочиста, но не добела» Алексей Алексеевич Осорьин, «чудо и чудовище в русском языке вовсе не случайно растут из одного корня» (О.Х., с. 199). Это не просто утверждение героя, но авторская мысль, которую он позволяет сформулировать князю Осорьину. Как бы иллюстрируя этот тезис, Ю.В. Буйда представляет ещё один поворот темы преступления и наказания, связанный с дикими инстинктами толпы, превращающими человека в чудовище. В рассказе «Дочиста, но не добела» прелюдией событий, произошедших на Красном ручье, где было явлено чудо ожившей Софочки в лице гигантской нагой спящей красавицы с лицом ребёнка, служит трагический случай, о котором князь Осорьин узнал из газетной заметки. В ней сообщалось о зверском убийстве крестьянами молоденькой горничной и старушки-помещицы, его двоюродной сестры, которая «могла бы считаться благодетельницей для своих убийц» (О.Х., с. 190), так как своё огромное состояние она многие годы тратила на благоустройство крестьянской жизни. «На суде они говорили, что их “бес попутал”, что Елизавета Ивановна была “доброй матушкой”, плакали и калялись. А ещё говорили, что убили “от стыда” и что от стыда “творят ещё и не такое, страшнее”» (О.Х., с. 191). Это преступление, совершённое «от стыда», по-своему дублируется в гротескном и оттого ещё более чудовищном варианте – в сцене убийства Малюточки на Красном ручье: «Подогретые брагой мужики в конце концов не выдержали... напоили женщину, а потом всей толпой набросились на неё, убили и разорвали в клочья. Они пожирали её мясо, пили бражку, кричали и дрались, утратив человеческий облик» (О.Х., с. 216). Таким образом, источающая «будоражающий запах скипидара – запах похоти» гигантская женщина сама стала жертвой похоти, поскольку «вызывала... самое безнадежное и мучительное из желаний – желание без удовлетворения» (О.Х., с. 196). Метафора пожирания себе подобного вновь заставляет вспомнить об интерпретации Ф.М. Достоевским образа Клеопатры, о «торжестве плотского самоуслаждения, паучьего сладострастия, превращения другого лишь в объект, вещь» [8].

С мотивом воплощённого соблазна и олицетворённого греха, а также с темой самозванства и преступления связаны в «Осорьинских хрониках» и образы незаконнорождённых детей. Это – Глеб, который в виде платы за предательство

брата вернул себе княжество и фамилию Осорьин («Борис и Глеб»); незаконные сыновья князя Осорьина-Рощи, включая самозванца-полковника Сорьина («Ататлия»); внебрачные дочери от пленной турчанки князя Осорьина-Кагульского, его правнук Сычик, не знающий «ничего определённого о своих настоящих родителях», а потому «с горестно-горделивым чувством» называющий себя «человеком нового племени, родившимся из тысячелетней русской плесени» (О.Х., с. 200) («Дочиста, но не добела»); Серж Сорьин – внебрачный сын «князя Мишеля Осорьина от милой горбуньюшки Оленьки Абросимовой» (О.Х., с. 255) («Новый Дон Жуан»). Все они могут быть названы «родственниками» Смердякова. Их роднит оскорблённое чувство бастарда, компенсируемое через преступление, готовность переступить через нравственный закон. В феномене смердяковщины, в рабской психологии находит Ю.В. Буйда объяснение диких инстинктов человека толпы, причину его неоправданной жестокости.

В «Осорьинских хрониках» нить повествования тянется из прошлого к трагедиям XX века, писатель позволяет понять причины распространения смердяковщины. Во многом этому способствовало присущее интеллигенции чувство вины перед страдающим, униженным и оскорблённым народом. Так, во время судебного процесса над совершившими преступление «от стыда» убийцами Елизаветы Ивановны Осорьиной один из адвокатов заявил, что крестьяне таким образом «мстили за многовековое унижение народа, что они скорее жертвы... среды, превратившей их в людей, отравленных исторической жестокостью и неспособных отвечать за свои поступки» (О.Х., с. 191). Примечательно, что эти слова адвоката вызвали в зале аплодисменты, в то время как утверждение прокурора, что «в суде, как и на Страшном суде, ответ держит не среда, не история, но человек, историей же можно объяснить преступление, но не оправдать преступника» (О.Х., с. 191), вызвало смех присутствующих.

Итак, по логике писателя, именно иллюзии «народолюбцев» стали почвой для дальнейшего распространения смердяковщины. Связь этих явлений Ю.В. Буйда обнаруживает в образе Сычика. С одной стороны, генеалогия этого героя ведёт к Смердякову. Вспомним слова Ивана Карамазова о его последователях: «Передовое мясо. <...> Будут другие и получше, но будут и такие» (Б.К., с. 156). Сычик ничего не знал о своих родителях, люди считали его правнуком князя Осорьина-Кагульского. Свою фамилию Сычёв получил от пономаря, в семье которого воспитывался. «Иногда он ловил на себе внимательный взгляд князя Осорьина, и его охватывало странное чувство, которое он старался подавить... чтобы не броситься старику на шею, чтобы не прирезать его турецким кривым ножом, который всегда носил с собой» (О.Х., с. 200).

Знаками, напоминающими о литературной родословной этого образа, можно считать и «кривую всегдашнюю ухмылку», с которой он кланялся Алексею Алексеевичу при встрече с ним, и его самохарактеристику «мыслящего человека», его атеизм, рационализм, демагогический строй о речи. В отличие от Смердякова, презиравшего народ и свою страну, герою Ю.В. Буйды присущи народнические иллюзии. Симптоматично, что Сычик стал учителем в деревенской школе. Когда князь, однажды побывав на его уроке, заметил, что «не имеет ничего против любви к Некрасову и сочувствия горькой народной доле, но было бы неплохо научить крестьянских детей пользоваться мылом и ухаживать за зубами.

Сычик... возмутился... и чуть не сорвался в крик», утверждая, что «стократ важнее открыть мужику глаза на его жизнь, на его внутренний мир, где и таится настоящее чудо, способное преобразить отечество!» (О.Х., с. 199).

Народолюбие, как показывает Ю.В. Буйда, является здесь следствием собственной неполноценности, уязвленного самолюбия, потребности в его компенсации. Такие, как Сычик, и становятся революционерами. После случая на Красном ручье он бежал за границу, а в 1905 г. вернулся в Россию и «сначала примкнул к эсерам, потом стал большевиком. Во время Гражданской войны командовал Бессмертной дивизией, носившей имя великого революционера Галилео Галилея» (О.Х., с. 217), а спустя десять лет оказался в Соловецком лагере особого назначения, где и умер от голодной смерти. Когда же перед кончиной его спросили, пробовал ли он мясо Малюточки, «комдив ответил уклончиво: “История и гигиена – разные науки”» (О.Х., с. 218).

Следующий шаг в художественной разработке типа незаконнорождённого Ю.В. Буйда делает в рассказе «Новый Дон Жуан», в котором «потомок» Смердякова становится ключевой фигурой. Как и в других рассказах цикла, этот социально-психологический тип трансформируется, благодаря включению его в новый историко-культурный контекст. Заглавие «Новый Дон Жуан» отсылает к вечному образу, с которым связан определённый семантический ряд: своеволие, богоотступничество, готовность переступить законы морали. Это, в свою очередь, ведёт к активизации мотивов, которые в той или иной степени определяли характер сюжетостроения и в других рассказах цикла «Осорьинские хроники». В данном случае они обретают новое звучание благодаря соотношению с образом Дон Жуана и включению в карамазовский контекст. Последний проявляет себя на уровне знаковых сюжетных ситуаций, очевидных аллюзий к образу Смердякова, а также в специфической лексике, включении в текст характерных словечек из лексикона Федора Павловича Карамазова.

Буйдовский новый Дон Жуан Серж Сорьин родился в результате «мимолётной, грязной, карамазовской» связи князя Мишеля Осорьина, «любителя всего “вкусенького”», включая «вкусеньких женщин», и «милой горбунышки Оленьки Абросимовой». Мальчик никогда не забывал, «что он – бастард, незаконнорождённый... лишённый титула и начальной буквы в фамилии, и эта буква мучила его больше, чем отсутствие права на “ваше сиятельство”. Он презирал мать, которая млела при одном виде князя Мишеля...» (О.Х., с. 255, 256).

Из этих комплексов родилась болезнь бесовщины Сержа Сорьина, превратившая его в нового Дон Жуана, соблазнявшего женщин «с кровоточащим сердцем», «с изъязном», которые «презирают себя всей душой... и если мужчина приходит к ним, то он является из мира кровавых мечтаний, мучений и гибели» (О.Х., с. 253). Только таких женщин Серж считал настоящими, поскольку другие «не желают быть настоящими избранницами, готовыми рискнуть бессмертной душой, как рисковал ею Дон Жуан» (О.Х., с. 252–253). Сам Сорьин с детства был изгоем, поэтому «ему не приходилось переступать через себя, чтобы понимать и обнимать всех этих... горбатых, хромых, безногих. <...> Он видел в них сестёр по аду, не более того» (О.Х., с. 261). Как только Серж терял к ним интерес, он их просто убивал, ведь «если Бога нет, то нет и разницы между священным качеством и священным количеством» (О.Х., с. 261).

Тип нового Дон Жуана, как показывает Ю.В. Буйда, формируется в эпоху декаданса, когда размываются традиционные ценностные ориентиры. Неслучайно Сорьин цитирует «Цветы зла» Бодлера, в которых поэт «раз и навсегда расчитался с Дон Жуаном», отправив его в ад, поскольку «ничего другого ему и не оставалось: герой давно перестал быть героем, превратившись в какого-нибудь мопассановского пошляка-соблазителя», у которого нет «ни индивидуальности, ни страха перед лицом смерти, ни готовности сгореть в аду ради минутного наслаждения» (О.Х., с. 252, 253).

Единственным другом Сорьина был Георгий Граббе, с которым он вместе учился в Александровском военном училище. Их сблизил любовь к поэзии. Жорж «сравнивал поэта с духовным Дон Жуаном, актёром, который одновременно играет роль соблазителя и соблазняемой, любовника, который мысленно воображает нагое тело женщины... ласкает её, обладая ею без её ведома и даже в присутствии её супруга» (О.Х., с. 257). Именно Жорж посоветовал Сорьину сознательно ограничить себя дурнушками и калеками, поскольку «это как раз тот случай, когда физическое деяние становится духовным подвигом» (О.Х., с. 257).

Во время Гражданской войны Серж воевал с большевиками, оказался в числе эмигрантов, «весь – рана, весь – самоотречение, весь – тоска, весь – небытие, мёртвый среди живых» (О.Х., с. 259). Ад существования стал для него обыденностью, привычкой. Он не мог найти себе дела и обрёл себя в искусстве террора: «охотился за большевистскими агентами по всей Европе» (О.Х., с. 260). В деле убийства ему нравилось «играть несколько ролей зараз – и охотника, и жертву, и свидетеля, и победителя, и проигравшего» (О.Х., с. 254). Вся жизнь Сорьина отмечена вереницей убийств, поскольку, как он сам сформулировал, «в этом лабиринте... выход всегда там же, где и вход» (О.Х., с. 254). Символическим воплощением такого понимания жизни и смерти (выхода/входа) можно считать чёрную мраморную плиту на могиле его друга Жоржа Граббе, на которой, «согласно его воле, не было высечено никакого имени. <...> ...Гладкая плита... чистая и безупречная... как дверь <...> Mare tenebrarum. Море мрака» (О.Х., с. 258, 262, 263). В этом рассказе Буйды тип Смердякова трансформировался в образ сверхчеловека, в образ декадента, человека-артиста, избравшего своим ремеслом искусство убийства. Границы игры расширились, все нравственные барьеры стёрлись. Одновременно в рассказе воплощается опыт человека эпохи постмодерна, сознающего, к чему приводит «путь от Библии к библиотеке, от мудрости к знаниям» (О.Х., с. 261), а заодно к отмене всех табу, всех моральных и эстетических ограничений.

Таким образом, мы убедились, что в «Осорьинских хрониках» диалог с Достоевским осуществляется в самых разных формах: через аллюзии, персоналогию, сквозные мотивы, нарративные приёмы, детали и т. д. Характер этого диалога определяется, во-первых, историческим сюжетом цикла: та или иная историческая эпоха, образ которой воссоздан в рассказах, актуализирует разные аспекты проблематики и поэтики прозы Ф.М. Достоевского. Одновременно проявляется нравственно-философский потенциал произведений великого писателя, а также художественный потенциал их интерпретаций. Во-вторых, специфика диалога обусловлена стремлением Ю.В. Буйды проследить функционирование определённых открытых Ф.М. Достоевским социально-психологических типов

и явлений. В-третьих, через диалог с Достоевским Ю.В. Буйда по-своему интерпретирует вечные сюжеты и образы.

Summary

T.G. Prokhorova. The Internal Plot of Yu.V. Buida's Cycle "Chronicles of the Osor'ins": on the Problem of the Dialogue with F.M. Dostoevskii.

The paper analyzes six stories of Yu.V. Buida's cycle "Chronicles of the Osor'ins" in the dialogue with F.M. Dostoevskii. It is found that the internal plot of the cycle is connected with the philosophical problems of F.M. Dostoevskii's works (freedom and captivity, crime and punishment, passion and voluptuousness), as well as with the types of his characters, phenomenon of karamazovshchina, motif of "threshold", and actualization of the writer's prophetic presentiments. The dialogical relations with F.M. Dostoevskii's prose are also revealed through allusions, details, and narrative techniques.

Keywords: dialogue, internal plot, F.M. Dostoevskii, Yu.V. Buida, karamazovshchina, smerdyakovshchina, detail, allusions.

Источники

- О.Х. – *Буйда Ю.В.* Яд и мёд: повесть и рассказы. – М.: Эксмо, 2014. – 288 с.
Б.К. – *Достоевский Ф.М.* Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: в 12 т. – М.: Правда, 1982. – Т. 11. – 542 с.

Литература

1. *Прохорова Т.Г.* Метарефлексивный диалог с Ф.М. Достоевским в малой прозе Юрия Буйды // Вестн. Томск. гос. ун-та. Филология. – 2014. – № 6 (32). – С. 137–150.
2. *Добролюбов Н.А.* Забытые люди // Добролюбов Н.А. Русские классики: Избранные литературно-критические статьи. – М.: Наука, 1970. – С. 301–348.
3. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Сов. Россия, 1979. – 320 с.
4. *Арбан Д.* «Порог» у Достоевского (тема, мотив, понятие) // Достоевский: Материалы и исследования. – Л.: Наука, 1976. – Т. 2. – С. 19–29.
5. *Иванов В.В.* Достоевский: поэтика чина // Новые аспекты в изучении Достоевского. – Петрозаводск: Изд-во Петрозавод. ун-та, 1994. – С. 67–100.
6. *Иванов Вяч.* Достоевский: трагедия – миф – мистика // Иванов Вяч. Собр. соч.: в 6 т. – Брюссель: Foyer Oriental Crétien, 1987. – Т. 4. – С. 483–588.
7. *Касаткина Т.А.* «Ценою жизни ночь мою...»: Пушкинская цитата в «Идиоте» Достоевского // Московский пушкинист. – М.: Наследие, 1998. – Вып. V. – С. 16–21.
8. *Касаткина Т.* Как мы читаем русскую литературу: о сладострастии // Журнальный зал. – URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1999/7/kasatk.html, свободный.
9. *Буйда Ю.* Самозванец и самозванство // Офиц. сайт Юрия Буйды. – URL: <http://buida.ru/blog/samozvanec-i-samozvanstvo/>, свободный.
10. *Рыбальченко Т.Л.* Антиномии национального сознания в романе Ю. Буйды «Борис и Глеб»: «борисоглебство» и самозванство // Традиционное сознание: проблемы реконструкции. – Томск: Изд-во науч.-техн. лит., 2004. – С. 224–233.
11. *Ащеулова И.В.* Проблема должного в «псевдоисторической» постмодернистской прозе (Саша Соколов, В. Шаров, Ю. Буйда и В. Пьецух) // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. – Томск: Изд-во Томск. ун-та, 2006. – Вып. 8: Деонтологические аспекты художественной словесности. – С. 111–132.

12. *Рыбальченко Т.Л.* Семантика национального пространства как выражение бытийственного самоопределения в постсоветской русскоязычной прозе (И. Клех, Ю. Буйда, О. Ермаков) // Русскоязычная литература в контексте восточнославянской культуры: Сб. науч. ст. по материалам Междунар. интернет-конф. «Проблемы развития русскоязычной литературы и судьба восточнославянского культурного сообщества» (15–19 дек. 2006 г.). – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2007. – С. 167–187.
13. *Бердяев Н.А.* Откровение о человеке и творчество Достоевского // Библиотека «Вехи». – URL: <http://www.vehi.net/berdyayev/otkrov.html>, свободный.
14. *Бердяев Н.А.* Мирозерцание Достоевского // Библиотека «Вехи». – URL: <http://www.vehi.net/berdyayev/dostoevsky/>, свободный.

Поступила в редакцию
23.12.14

Прохорова Татьяна Геннадьевна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы и методики преподавания, Казанский (Приволжский) федеральный университет, г. Казань, Россия.

E-mail: tatprohorova@yandex.ru