

Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего образования  
«Самарский государственный социально-педагогический университет»

На правах рукописи

Кленова Юлия Викторовна  
**РОМАН «КЛЮЧИ СЧАСТЬЯ» А.А. ВЕРБИЦКОЙ  
В ФУНКЦИОНАЛЬНО-РЕЦЕПТИВНОМ АСПЕКТЕ**

Специальность 10.01.01. – Русская литература

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель:  
Елена Валерьевна Абрамовских,  
д-р филол. наук, доцент

Самара – 2017

## Оглавление

<b>Введение</b> .....	3
<b>Глава 1. Рецепция романа «Ключи счастья» А.А. Вербицкой в критике и литературоведении</b> .....	18
1.1. Эволюция подходов к изучению массовой литературы в научной парадигме литературоведения.....	18
1.2. Рецепция романа «Ключи счастья» в критике начала XX века.....	32
1.3. Рецепция романа в отечественном литературоведении середины XX – начала XXI века.....	50
1.4. Интерпретация романа «Ключи счастья» в свете идей Ф. Ницше. ....	65
<b>Глава 2. Роман «Ключи счастья» как литературный феномен: генезис и особенности поэтики.....</b>	88
2.1. «Ключи счастья» в контексте творчества А.А. Вербицкой.....	88
2.2. Мотивная структура произведения.....	101
2.3. Система персонажей в романе «Ключи счастья».....	113
2.4. Поэтика повседневности в романе .....	139
<b>Заключение</b> .....	175
<b>Список использованной литературы</b> .....	179

## Введение

**Актуальность исследования.** Анастасия Алексеевна Вербицкая (1861–1928) является одной из популярных российских писательниц начала XX века. Ее произведения пользовались успехом у широкого круга читателей. Известность на родине и за рубежом А.А. Вербицкая получила в 1910-х годах, после выхода романов «Дух времени» (1905-1907) и «Ключи счастья» (1909-1913).

К тому времени, когда А.А. Вербицкая оказалась в зените славы, она получила большой опыт работы редактором и издателем, реализовала себя в качестве драматурга. Популярность открыла для автора еще одну сферу деятельности, связанную с кинематографом. В годы его становления в России А.А. Вербицкая одной из первых получила приглашение выступить в роли киносценариста. Ее труд лежал в основе нескольких кассовых фильмов, в их числе – сохранившаяся до настоящего времени кинокартина «Андрей Тобольцев» (1915).

Однако уже через несколько лет после творческого взлета А.А. Вербицкую ожидало крушение всех карьерных устремлений и жизненных планов. Переломный момент был связан с ее писательской деятельностью и, в частности, рецепцией романа «Ключи счастья» в литературной критике. Вторым том произведения, вышедший в 1910 году, спровоцировал волну негативных отзывов. К.И. Чуковский одним из первых укорил А.А. Вербицкую в том, что она ориентируется на низменные вкусы читателей, и вслед за ним литераторы критиковали роман «Ключи счастья» на протяжении нескольких лет, обнаружив в тексте множество художественных несовершенств.

После революции 1917 года А.А. Вербицкая, несмотря на готовность сотрудничать с новой властью, стала в СССР персоной *non grata*. В 1924 году ее книги были изъяты и уничтожены. Немногочисленные экземпляры произведений писательницы уцелели лишь в частных коллекциях и архивах Российской

государственной библиотеки. Доступ к ним для читателя и исследователя был затруднен вплоть до распада СССР в 1991 году.

Негативные рецензии, посвященные роману «Ключи счастья» Ю.И. Айхенвальдом [33], В.Г. Богоразом (Таном) [52], И.М. Василевским [160], С.А. Венгеровым [64], В.П. Кранихфельдом [125, 126], Л.С. Козловским [См.: 87, с. 78], П.П. Перцовым [165], К.И. Чуковским [225, 226], В.М. Шулятиковым [229], легли в основу представлений о творчестве А.А. Вербицкой в целом. Исследовательская работа позволила установить наличие ряда рецензий, написанных в период до 1926 года, в которых отмечались присущие роману художественные достоинства: статьи В.А. Дадонова [87], Е.А. Колтоновской [121], А.В. Луначарского [143, 144], М.С. Ольминского [162], а также Г. Мейзельгесс, Х. Туалон, J.E. Poritzky, E. Zabel [См.: 87, с. 58-70]. Однако в советской научной и критической литературе писательница представала как лишенная дарования носительница буржуазных взглядов. В отсутствие новых комплексных исследований творчества А.А. Вербицкой такая позиция по отношению к автору отчасти прослеживается и в современном отечественном литературоведении. Результаты исследования, полученные в настоящей работе, позволяют говорить о необходимости пересмотра сформировавшегося отношения к роману «Ключи счастья» и другим произведениям писательницы.

Изучение романа в контексте творчества А.А. Вербицкой с учетом особенностей российской социально-культурной среды в XX веке позволяет обнаружить одну из главных причин, из-за которой автор подверглась остракизму. Тесная связь популярного романа «Ключи счастья» с учением Ф. Ницше о сверхчеловеке представляла опасность как для монархического, так и социалистического строя, поскольку в своем произведении писательница открыто призывала пренебречь общественным долгом ради личного роста. Политические мотивы обусловили отношение к роману отечественных литературоведов, которые, в отличие от зарубежных исследователей, не уделяли особого внимания отличительным свойствам поздней прозы А.А. Вербицкой.

В предлагаемой работе произведение «Ключи счастья» впервые представлено как яркий образец массовой литературы, где автор, выстраивая моноцентричную систему персонажей, иерархическую мотивную структуру текста, моделирует особую реальность, где присутствуют описания труднодоступных для читателя путешествий, драматургических постановок, произведений искусства, предметов роскоши, но отсутствуют повседневные проблемы. Поступки и диалоги героев романа пробуждают сильные эмоции, позволяя читателю забыть о невзгодах и погрузиться в волнующий мир, созданный писательницей.

Специфика произведения «Ключи счастья» обусловлена стандартизованностью текста, свойственной образцам массовой литературы, что обусловило появление негативных критических отзывов о романе. При создании образов главных героев автор руководствуется стереотипами учителя, покровителя, ангела-карателя, ведьмы; сюжет романа писательница выстраивает с учетом литературных формул (любви истории, приключения, тайны), при описании реалий действительности А.А. Вербицкая вызывает читательские эмоции с помощью языковых стереотипов, упрощает восприятие любовных сцен с помощью специфических словесных шаблонов, свойственных жанру любовного романа.

Залогом популярности произведения является реализация в нем основных функций массовой литературы (развлекательной, познавательной, коммуникативной, эскапистской, гедонистической). При этом проблематика романа «Ключи счастья» выводит его за рамки массовой литературы: А.А. Вербицкая рассуждает в своем произведении о долге и чести, любви и ответственности перед близкими, не создавая иллюзии справедливости и стабильности существующего миропорядка. Роман имеет воспитательное значение, стимулируя читателя к саморазвитию и в конечном итоге утверждая приоритет традиционных ценностей.

Данное исследование стало возможным в контексте функционально-рецептивного подхода, который позволяет сформировать представления

об этической, эстетической и художественной ценности текстов массовой литературы, а также сосредоточиться на особенностях их восприятия читателем. Представленная работа дает необходимый инструментарий для раскрытия научного потенциала большого массива малоизученных произведений художественной литературы, в числе которых продолжительное время находился роман А.А. Вербицкой «Ключи счастья».

**Материалом и источниками исследования** послужили романы А.А. Вербицкой «Ключи счастья» (1909 – 1913) и «Дух времени» (1905-1907), сборники рассказов «Сны жизни» (1899) и «Мотыльки» (1904), повести «Поповому» (1903), «Чья вина» (1903), «Злая роса» (1904), «Горе идущим! Горе ушедшим...» (1908), автобиографические очерки «Моему читателю. Детство, годы учения» (1908) и «Моему читателю. Юность. Грезы» (1911), а также романы И.П. Рапгофа «Побежденные. Роман с послесловием графа Амори: окончание романа «Ключи счастья» Вербицкой» (1913), «Любовные похождения m-lle Вербицкой» (1914), роман Ш. Бронте «Джен Эйр» (1847), роман Ф.В. Ницше «Так говорил Заратустра» (1883-1885), книга пародий А.А. Измайлова «Осиновый кол» (1915), произведение В.В. Маяковского «Рабкор» (1925), книга воспоминаний М.А. Тарковской «Осколки зеркала» (2006).

**Объектом исследования** выступает роман А.А. Вербицкой «Ключи счастья» как литературный феномен.

**Предметом исследования** являются доминантные черты поэтики романа А. Вербицкой «Ключи счастья», особенности рецепции романа в критике и литературоведении.

**Цель диссертационной работы** – выявить особенности функционирования романа А.А. Вербицкой «Ключи счастья» в XX – начале XXI вв. в различных социокультурных ситуациях.

Эта цель определяет **задачи работы**:

1) изучить основные подходы к исследованию произведений массовой литературы;

2) выявить особенности рецепции текста «Ключи счастья» в критике и литературоведении в разные периоды XX – XXI вв.;

3) исследовать рецептивные стратегии романа А. Вербицкой «Ключи счастья»;

4) выявить и проанализировать художественные доминанты романа «Ключи счастья».

**Степень разработанности проблемы.** Анализ произведений А.А. Вербицкой и, в частности, ее романа «Ключи счастья» содержится в работах ряда отечественных и зарубежных исследователей: Н.С. Агафоновой [31], Д.Л. Быкова [60], А.М. Грачевой [74, 75, 76, 77, 78], И.Н. Гращенковой [79], Н.М. Зоркой [101, 102], В.А. Келдыша [114], Э.В. Ключ [119], И.О. Михайловского [154], О.В. Николаевой [159], Е.О. Путиловой [170], Ш. Розенталь [175, 176], М.А. Черняк [218, 219, 222], Б. Холмгрен и Е. Гоцило [237]. Однако сведения о творчестве писательницы не были обобщены и систематизированы, а комплексное изучение генезиса и особенностей поэтики романа «Ключи счастья» прежде не являлось объектом пристального внимания литературоведов.

Ввиду малой изученности творчества А.А. Вербицкой **теоретическую и методологическую основу** исследования составили работы, относящиеся к различным разделам литературоведения и близких к нему дисциплин.

При обобщении результатов изучения массовой литературы в отечественной и зарубежной науке XX – XXI веков в данной работе были проанализированы труды Т.Н. Амиряна [36], Л.Д. Гудкова [83, 84], И.А. Гурвича [85], Б.В. Дубина [90, 91, 92], Дж. Кавелти [110], А.В. Костиной [123], Н.А. Купиной, М.А. Литовской, Н.А. Николиной [133], В.Ш. Кривоноса [128], Ю.М. Лотмана [145, 146], Г.М. Маклюэна [147], В.М. Марковича [148], Г. Маркузе [149], Н.Г. Мельникова [151], С. Московичи [155], Х. Ортеги-и-Гассета [163], В.П. Руднева [178], И.И. Саморукова [179], Т.А. Скоковой [186], Т.А. Снигиревой, А.В. Подчиненова [188, 189], Л.Р. Татарниковой [195], Е. Фарыно [204, 236], А.М. Форшток [207], В.Е. Хализева [213, 214],

Б.М. Эйхенбаума [231]. Отметим изучение массовой литературы как социокультурного феномена в статьях и монографиях М.А. Черняк: «Феномен массовой литературы XX века» [223], ««Массовая литература конца XX – начала XXI века: технология или поэтика?» [220], «Читать модно? Или грустные размышления о читателе XXI века» [224], «Прогнозирование читательской рецепции в новейшей отечественной массовой литературе» [221] и др. М.А. Черняк описывает соотношение литературных полей («классика», «беллетристика», «массовая литература») как триаду (пирамиду), уделяет особое внимание читательской рецепции в массовой литературе рубежа XX – XXI вв.

При исследовании на материале романа «Ключи счастья» такой функции массовой литературы, как стандартизация передаваемой информации, принимались во внимание выводы, сделанные в работах Е. Бартминьского [39], В.В. Виноградова [66], Е.Г. Желудковой [96], А.В. Киселевой [116], Ю.С. Куликовой [132], У. Липпмана [139], Н.В. Сорокиной [191], С.М. Толстой [200].

Настоящая работа выполнена с опорой на исследования Е.В. Абрамовских [29, 30], М.М. Бахтина [42], А.Н. Безрукова [43], Э. Гуссерля [86], Г.Н. Ищука [109], Н.Н. Левакина [134], Б.С. Мейлаха [150], Л.А. Назаровой и Д.В. Спиридонова [157], И.Л. Поповой [167], Н.Д. Тамарченко [194, 196], И.В. Фоменко [206], М. Хайдеггера [211], Х.Р. Яусса [235], уделявших большое внимание раскрытию феномена рецепции художественного произведения.

В основу раздела «Интерпретация романа «Ключи счастья» в свете идей Ф.В. Ницше» легли представления, изложенные Д.А. Беляевым [48], Е.С. Киселевой [117], Ю.Ф. Кищуком [118], И.В. Кондаковым и Ю.В. Корж [120], Ю.В. Синеокой [183].

Важное место в данном исследовании принадлежит трудам отечественных ученых, посвященным теории мотива: А. И. Белецкого [44, 45], А.Н. Веселовского [65], Б.М. Гаспарова [70, 71], Е.Р. Кирдяновой [115], Е.Ю. Куликовой [131], В.Я. Проппа [169], И.В. Силантьева [182], А.П. Скафтымова [185],

О.М. Фрейденберг [210], а также затрагивающим понятие «система персонажей»: П.М. Бицилли [50], С.Н. Зотова [103], А.А. Михалевой [152], В.А. Урвилова [202].

Теоретическую основу для изучения поэтики повседневности в романе А.А. Вербицкой «Ключи счастья» составили работы таких исследователей, как П. Бергер и Т. Лукман [49], С.Н. Боголюбова [51], Ж. Бодрийяр [53, 54], Ю.И. Борсяков [57], М. Вебер [62], К.А. Воротынцева [69], Г.В. Голенок [73], О.Ю. Есина [94], Е.В. Золотухина-Аболина [100], Л.Г. Ионин [108], И.Т. Касавин и С.П. Щавелев [113], В.А. Лекторский [135], В.Д. Лелеко [136, 137], Ю.Г. Пыхтина [171, 172], М.В. Селеменова [181], Е.К. Созина [190], В.Н. Сыров [193], Н. Элиас [232, 233].

В настоящей работе применяются биографический, историко-функциональный, текстологический, сравнительный, рецептивный методы исследования.

**Степень достоверности** полученных результатов обеспечивается глубиной исследования основных концепций отечественных и зарубежных ученых по проблеме диссертации, многоаспектным анализом эмпирического материала, разработкой и применением методов, адекватных цели и задачам исследования. Достоверность изложенных в работе данных обусловлена анализом большого количества художественных источников и критических материалов, посвященных творчеству исследуемого автора.

**Научная новизна** исследования заключается в том, что

– впервые осуществлено комплексное изучение романа «Ключи счастья», в том числе определено его место в творчестве А.А. Вербицкой; данное произведение впервые анализируется как яркий образец массовой литературы;

– с целью систематизации накопленного эмпирического материала в настоящем исследовании выполнена периодизация творчества писательницы и дана краткая характеристика ее основных произведений;

– один из самых популярных российских романов начала XX века впервые проанализирован с позиций функционально-рецептивного подхода, который позволяет обобщить представления об этической, эстетической и художественной

ценности текстов массовой литературы, а также сосредоточиться на особенностях их восприятия читателями;

– впервые сопоставлены и обобщены сведения о рецепции романа «Ключи счастья» в литературной критике с момента создания произведения до настоящего времени; сделан вывод о том, что в отношении данного произведения в отечественном литературоведении до сих пор частично сохраняются представления, которые по социально-политическим мотивам пропагандировались в начале XX века и в советское время, а одной из причин данной ситуации стала труднодоступность полного текста романа «Ключи счастья», являющегося библиографической редкостью;

– впервые предпринято детальное изучение особенностей поэтики романа «Ключи счастья», показавшее, во-первых, что рецептивные стратегии данного произведения выстраиваются на основе его художественных доминант, а во-вторых, что тексты массовой литературы являются важными элементами литературного процесса и достойны комплексного научного анализа.

#### **Положения, выносимые на защиту:**

1. В рецепции романа А.А. Вербицкой «Ключи счастья» выделяются пять периодов (1909–1917 гг., 1917–1924 гг., 1924–1975 гг., 1975–1985 гг., с 1985 г. до наших дней), каждый из которых характеризуется доминирующим отношением отечественных критиков и исследователей к произведению. Это, соответственно, неприятие, осознание текста как угрозы общественной безопасности, игнорирование, появление интереса и актуализация как факта истории литературы. Смена данных периодов обусловлена особенностями социокультурной ситуации в России.

2. Открытая полемика вокруг романа «Ключи счастья», развернувшаяся в России в 1910-х годах, стала причиной рецепционного сбоя в восприятии текста. Вне сферы внимания исследователей осталась позитивная программа автора: побуждение к саморазвитию, призыв к взвешенной расстановке жизненных приоритетов, утверждение особого значения для российского общества

традиционных духовно-нравственных ценностей, в том числе человеколюбия, справедливости, веры в добро.

3. В основу произведения «Ключи счастья» положены отдельные положения учения о сверхчеловеке, адаптированные к реалиям российского общества начала XX века. Отражение в романе взглядов Ф. Ницше, провозглашавшего высшей ценностью свободу личности, послужило одной из важнейших причин беспрецедентной популярности произведения в начале XX века и последовавших за этим «заградительных» мер.

4. Рецепттивные стратегии романа выстроены на основе его художественных доминант, что подтверждает анализ мотивной структуры и системы персонажей.

Мотивная структура произведения иерархическая. Центральным в романе является мотив свободы. Он воплощается в тексте посредством мотивов любви и смерти, каждый из которых реализуется с помощью вспомогательных мотивов природы, дома и странствия, а также групп мотивов «ненастье», «тьма», «тишина», «крик». Такая структура мотивов позволяет сосредоточить внимание читателя на реализованной в произведении ключевой идеи – идеи свободы личности.

Система персонажей выстроена по принципу моноцентричного романа вокруг главной героини Мани Ельцовой. Действующие лица в романе делятся на тех, кто принимает ее философию, и тех, кто отвергает ее, сообщая читателю, соответственно, доводы «за» и «против» убеждений героини. Такая организация системы персонажей упрощает восприятие текста и позволяет подвести читателя к выводу о недопустимости для человека вседозволенности и пренебрежения своим нравственным долгом.

5. Анализ поэтики повседневности романа «Ключи счастья» свидетельствует о моделировании особой реальности, лишенной повседневных проблем и наполненной привлекательными для публики элементами: экскурсами в историю искусств, описаниями путешествий, уникальных театральных постановок, предметов роскоши. Это способствует реализации в тексте базовых

функций массовой литературы: развлекательной, познавательной, коммуникативной, гедонистической, эскапистской.

6. Роман «Ключи счастья» являлся одним из самых коммерчески успешных произведений в России 1910-х годов и наиболее востребованным текстом А.А. Вербицкой. Феномен его известности можно объяснить, с одной стороны, стандартизованностью текста как произведения массовой литературы (стереотипизацией образов главных героев, использованием литературных формул, языковых стереотипов и специфических словесных шаблонов), отвечающей запросам различных типов читателей, а с другой стороны, – выходом поднятых в романе проблем за границы обычного круга проблем массовой литературы.

**Теоретическая значимость** исследования определяется тем, что в нём впервые исследуется роман А.А. Вербицкой «Ключи счастья» в рамках функционально-рецептивного подхода, что позволяет проанализировать новые возможности изучения произведений массовой литературы. Анализ особенностей рецепции романа «Ключи счастья» в различные периоды времени способствует более глубокому пониманию роли социально-политических процессов в развитии русской литературы.

**Научно-практическое значение** данной работы заключается в том, что его основные тезисы и выводы, аналитико-описательный и фактографический материал могут быть изучены в составе курса истории русской литературы XX века, на занятиях по выбору и семинарах по теории и истории литературы, посвященных проблемам массовой литературы и рецепции художественных текстов. Настоящая работа может представлять интерес для исследователей, изучающих особенности воплощения мотивной структуры, функционирования системы персонажей и реализации категории повседневности в произведениях художественной литературы.

**Апробация результатов исследования.** Диссертационное исследование прошло апробацию на кафедре русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы ФГБОУ ВПО «Самарский государственный социально-

педагогический университет». Основные положения, содержание и выводы диссертационного исследования нашли отражение в 12 статьях, 3 из которых опубликованы в журналах, входящих в Перечень научных изданий, рекомендуемых ВАК РФ.

Материалы исследования представлены в докладах и сообщениях на международных научно-практических конференциях: «Абрамовские чтения» в честь 100-летия со дня рождения народного писателя Мордовии К.Г. Абрамова (Саранск, 2014), «XXXIV Зональной конференции литературоведов Поволжья» (Казань, 2014), «XVI Невские чтения» (Санкт-Петербург, 2014), «Модернизация культуры: порядки и метаморфозы коммуникации» (Самара, 2015), «Бочкаревские чтения» в честь 110-летия со дня рождения доктора филологических наук, профессора Виктора Алексеевича Бочкарева (Самара, 2016), ежегодной научной конференции «День Науки» (ПГСГА, 2013, 2014, 2015, 2016 гг.).

**Основное содержание диссертации** изложено на 198 страницах; работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка источников (включает 28 наименований), списка научной и критической литературы (включает 210 наименований).

Первая глава (*«Рецепция романа «Ключи счастья» А.А. Вербицкой в критике и литературоведении»*) посвящена рецепции произведения в XX-XXI вв. Выделены пять периодов рецепции романа: 1909-1917 гг., 1917-1924 гг., 1924- 1975 гг., 1975-1985 гг., 1985 – по настоящее время. Охарактеризованы особенности каждого из них, систематизирован обширный критический материал, прослежена тенденция к переосмыслению роли романа в отечественной литературе начала XX века.

Данная глава состоит из четырех параграфов: *«Эволюция подходов к изучению массовой литературы в научной парадигме литературоведения»*, *«Рецепция романа «Ключи счастья» в критике начала XX века»*, *«Рецепция романа в отечественном литературоведении середины XX – начала XXI века»*, *«Интерпретация романа «Ключи счастья» в свете идей Ф. Ницше»*.

В первом параграфе определена методология исследования, отвечающая задачам работы. В данном разделе рассмотрен ряд подходов к изучению массовой литературы, отмечены выделяемые исследователями перспективные направления, охарактеризован функционально-рецептивный подход, позволяющий актуализировать большой массив произведений, не являющихся объектом научного интереса отечественных литературоведов.

Во втором параграфе систематизированы сведения о рецепции романа «Ключи счастья» в литературно-критической среде начала XX века, описаны особенности открытой полемики вокруг произведения, выявлен рецепционный сбой в ситуации восприятия текста, предопределивший отношение к роману и в целом творчеству А.А. Вербицкой на протяжении длительного периода времени.

В третьем параграфе проанализирована рецепция романа «Ключи счастья» в отечественном литературоведении с 1975 года до настоящего времени. В данном разделе выделены и охарактеризованы последовавшие за периодом «молчания» (1924-1975) этап «эпохи застоя» (1975 – 1985), а затем период, продолжающийся с начала перестройки до наших дней (1985 – 2017). В параграфе прослежена эволюция представлений о романе от несистемных оценочных суждений к комплексному анализу произведения как важного звена литературного процесса своей эпохи.

В четвертом параграфе выявлена взаимосвязь произведений А.А. Вербицкой «Ключи счастья» и Ф.В. Ницше «Так говорил Заратустра», которая во многом обусловила наступление в 1924 году периода «молчания» в отношении творчества писательницы. В разделе показаны отдельные положения ницшеанского учения о сверхчеловеке, положенные А.А. Вербицкой в основу романа «Ключи счастья». В данном параграфе отмечено влияние, оказанное на писательницу ее коллегой И.П. Рапгофом (Амори), результатом чего стала отразившаяся в романе «Ключи счастья» трансформация взглядов А.А. Вербицкой.

Вторая глава (*«Роман «Ключи счастья» как литературный феномен: генезис и особенности поэтики»*) представляет собой исследование факторов, предопределивших успех произведения у широкого круга читателей. В данном разделе структурированы сведения о творчестве А.А. Вербицкой и роли в нем романа «Ключи счастья»; рассмотрены художественные доминанты текста: мотивная структура романа, система персонажей, особенности воплощения в тексте категории повседневности.

Данная глава состоит из четырех параграфов: *«Ключи счастья» в контексте творчества А.А. Вербицкой», «Мотивная структура произведения», «Система персонажей в романе «Ключи счастья», «Поэтика повседневности в романе».*

В первом параграфе проанализирован и обобщен материал, касающийся творческого наследия автора. Основными этапами творческого пути А.А. Вербицкой являются: начальный период (1883 - 1899 годы), период становления (1899 – 1905 годы), время популярности (1905 – 1913 годы); период спада (1913-1928 годы).

Годы публикации романа «Ключи счастья» (1909-1913) стали для А.А. Вербицкой наивысшей точкой ее писательской карьеры, в это время она находилась в зените славы. Успех романа был во многом предопределён аккумулярованным в нём многолетним писательским и издательским опытом автора. В произведении «Ключи счастья» нашли выражение магистральные темы творчества А.А. Вербицкой: взросления, самопожертвования, бунта, предназначения человека. В тексте воплощены ключевые мотивы произведений А.А. Вербицкой, написанных в разные годы: свободы, любви, смерти, природы, странствия, дома. Наиболее тесно роман «Ключи счастья» связан с предшествующим произведением писательницы «Дух времени». Романы объединяет новая художественная манера А.А. Вербицкой, сформировавшаяся после 1905 года. Автор отказалась от правдивости изложения, изображая утонченных и физически привлекательных героев, ищущих свою любовь и предназначение в псевдореальности, наделенной особой эстетикой.

Во втором параграфе рассматривается мотивная структура романа «Ключи счастья», которая является средством формирования рецептивных стратегий текста. Организованная по иерархическому принципу, она акцентирует внимание на выражении приоритетной для автора идеи свободы, придает тексту скрытый психологизм, способствует целостному и непротиворечивому восприятию читателем всех шести томов произведения.

В третьем параграфе продолжено исследование художественных доминант романа «Ключи счастья», позволяющих выстроить рецептивные стратегии текста. В данном разделе проанализировано построение автором устойчивой и целостной системы персонажей, выстроенной по принципу моноцентрического романа, где в фокусе читательского внимания находится главная героиня произведения Маня Ельцова. Данная система может рассматриваться как упрощенная модель российского общества начала XX века, с которой экспериментирует писательница, приводя читателя к выводу о недопустимости пересмотра действующих норм морали. В основе образов главных героев произведения лежат стереотипы мудрого учителя, могущественного покровителя, неумолимого ангела-карателя, очаровательной ведьмы, в романе используются литературные формулы («любовная история», «приключение», «тайна»), что указывает на наличие стандартизации, свойственной произведениям массовой литературы. Однако дополнительные характеристики, которыми обладают герои, и разрушение в тексте каждой из формул выводит произведение за рамки данного литературного поля.

Четвертый параграф посвящен реализации категории повседневности в произведении «Ключи счастья». В своем романе А.А. Вербицкая создает особую эстетизированную реальность, где нет места жестокости, повседневным проблемам и психологически травмирующим происшествиям. Автор уделяет большое внимание пейзажу, интерьеру и облику действующих лиц. Интерьеры и одежда подчеркивают личностные качества персонажей, пейзажные зарисовки выступают в романе предвестниками будущих событий. Особое значение в произведении имеет тема искусства как творческого отражения

действительности, она раскрывается в описаниях театральных премьер и будней закулисы, монологах и диалогах экспертов, рассказах о мировых музеях.

Адресуя свой текст широкой аудитории, А.А. Вербицкая воздействует на нее с помощью языковых стереотипов при описании реалий действительности, штампов и клише, свойственных жанру любовного романа – при описании сцен интимного характера. Данные проявления стандартизации (вкуче со стереотипизацией образов героев и наличием литературных формул) обусловили появление негативных критических отзывов о романе «Ключи счастья».

Реализация категории повседневности в произведении способствовала выполнению им ключевых функций массовой литературы: позволяла развлечься, мысленно оказываясь в иных локациях (эскапистская функция текста), заочно приобщиться к различным удовольствиям (гедонистическая функция), получить знания (познавательная функция), почувствовать себя частью общества, осведомленного в искусстве прошлого и настоящего (коммуникативная функция). При этом роман «Ключи счастья» не создавал иллюзорного представления об абсолютной справедливости мироустройства и стимулировал читателя к размышлениям о роли человека в нем, выходя за пределы формульной литературы.

В заключении изложены итоги выполненного исследования, намечены перспективы изучения романа А.А. Вербицкой «Ключи счастья» и других произведений массовой литературы в функционально-рецептивном аспекте.

## **Глава 1. Рецепция романа «Ключи счастья» А.А. Вербицкой в критике и литературоведении**

### **1.1. Эволюция подходов к изучению массовой литературы в научной парадигме литературоведения**

Изменения, которые происходят в изучении массовой литературы мировым научным сообществом, можно охарактеризовать как намечающийся эволюционный скачок. На протяжении XIX -XXI веков литературоведение интенсивно развивается, аккумулируя новые технологии, информационные ресурсы и междисциплинарные исследования, что приводит к пересмотру исторически сложившихся представлений. Е. Фарыно рассматривает полный или частичный отказ от устоявшихся суждений как признак нового этапа в развитии теории искусства и литературы [См.: 204, с. 60-61].

Как свидетельство перемен, совершающихся с начала 2000-х годов в отечественном и зарубежном литературоведении, можно рассматривать отказ исследователей от оценочного восприятия текстов массовой литературы и обращение к их роли в жизни общества и индивида. Изменения носят прогрессивный характер, поскольку выводят обсуждение из эмоциональной сферы в рациональную плоскость. Укреплению тенденции способствует распространение функционально-рецептивного подхода к изучению художественных произведений: он позволяет характеризовать каждое из литературных полей (классику, беллетристику, массовую литературу), не противопоставляя их друг другу [См.: 157].

Феномен масслита не может быть осмыслен в отрыве от других литературных пластов, на что указал Ю.М. Лотман: «Понятие «массовой литературы» подразумевает в качестве обязательной антитезы некоторую вершинную культуру. <...> Понятие «массовой литературы» - понятие

социологическое. Оно касается не столько структуры того или иного текста, сколько его социального функционирования в общей системе текстов, составляющих данную культуру» [145, с. 381]. Новизна современных воззрений заключается в том, что исследователи выходят за рамки представлений о «массовом» как «плохом» или «второсортном», которые существуют в обществе более двух столетий.

Чтобы отказаться от оценочного критерия в изучении текстов массовой литературы, потребовался продолжительный срок: история масслита неразрывно связана с оценкой соответствия автора представлениям о предназначении писателя и его творческой деятельности. Вопрос о том, каким должен быть истинный литератор, приобрел особую актуальность в XIX веке. В крупнейших западно-европейских странах, в том числе, в России, в этот период появились предпосылки для утверждения массовой литературы как самостоятельного литературного поля: значительная часть населения получила необходимые знания и возможности для регулярного чтения, а сопутствовавшие становлению техногенной цивилизации развитие печатного дела, удешевление производства книг и периодических изданий привели к появлению у художественного текста функции товара. В результате российское общество столкнулось с необходимостью признать возможность зарабатывать деньги писательским трудом, предпосылки к чему появились в XVIII веке благодаря творчеству М.Д. Чулкова, Ф.А. Эмина, В.А. Левшина, М. Комарова, которые ориентировались на непритязательных в чтении купцов, ремесленников, разночинцев. Таким образом, проблема правомерности отношения к литературе как к сфере профессиональной деятельности приобрела подлинную остроту.

Как указывает Ж.В. Федорова, понятие «профессиональный писатель» окончательно сформировалось в России к 1820-м годам [См.: 205]; по замечанию Б.М. Эйхенбаума, автор становится профессионалом «вместе с выходом в «промышленность», когда он вступает во взаимоотношения с сотрудниками типографии и букинистическими магазинами [231, с. 51]. Многие россияне, получившие классическое образование, воспринимали коммерциализацию

литературы негативно, опасаясь ее дискредитации как вида искусства в угоду полуграмотному большинству. Так, Ф.А. Кони писал, что «класс простолюдинов хочет читать; не зная языков иностранных, чуждый образования <...>, он хватается за все <...>, для него все равно, лишь бы читать» [122, с. 282]. Право авторов (писателей и журналистов) писать тексты в соответствии с читательскими запросами активно отстаивал Ф.В. Булгарин, который полагал: если публика любит «как можно больше необыкновенного, странного, сверхъестественного, страшного, смешного и вздорного», нет оснований отказывать ей в этом [58, с. 153]. Как писал И.А. Гурвич, «литература изначально создавалась многими и разными людьми — разными по размерам дарования и рабочим установкам» [85, с.7]; но появление в XIX веке большого количества авторов, желающих коммерциализировать свое увлечение сочинительством, привело к необратимому результату. Как отмечает М.А. Литовская, литературный текст стал восприниматься как предмет «культурной сделки» между производителем и потребителем [См.: 133]. Стремление критиков указать на этот факт широкой общественности в начале XX века привело к серьезной полемике в периодических изданиях; желая подчеркнуть низкий статус произведений масслита, авторы статей подчас не гнушались оскорблениями своих коллег; такой характер, в частности, носили высказывания К.И. Чуковского в адрес А.А. Вербицкой [См.: 225, 226].

Эскалацию проблемы сосуществования «высокого» и «низкого» в литературе в России прервали события 1917 года. Десять лет спустя В.О. Перцов сделал вывод, что революция умертвила всю систему буржуазной печати и литературы: «крестьянское хозяйство заинтересовано в прикладной книге - о бондарном деле, о колесной мази. Такое же прикладное значение имеют описания реальных фактов строительства, фактов успеха, достигнутого живыми людьми в сложных условиях классовой борьбы» [164, с. 24]. «Приемы фиксации факта<...>заслуживают с нашей стороны величайшего внимания. Это восходящая литературная отрасль», - утверждал автор [164, с. 20]. Становление нового государственного строя и цензуры как его элемента сделали обсуждение

феномена массовой литературы не актуальным вплоть до 90-х годов XX века. О.М. Крижовецкая отмечает, что идеологически выдержанные тексты создавались по законам массовой литературы [См.: 129], но это не отменяет того факта, что в Советском союзе отсутствовал свободный книжный рынок, необходимый для развития и полноценного функционирования такого литературного пласта, как масслит.

Поток переводных произведений, хлынувший в страну после распада Советского Союза, и формирование собственного фонда текстов для широких слоев населения побудили отечественных литературоведов вновь обратиться к исследованию феномена массовой литературы. С учетом опыта, накопленного зарубежными коллегами, у российских ученых к настоящему времени сформировался комплексный подход к изучению текстов масслита, где оценка их эстетической ценности и художественных достоинств в сравнении с произведениями других литературных полей может выступать одним из элементов исследования, но, как правило, не является его главным аспектом.

Эксперты указывают на наличие нескольких подходов к изучению массовой литературы. В учебном пособии «Массовая литература сегодня», разработанном Н.А. Купиной, М.А. Литовской, Н.А. Николиной, выделяются три направления (вслед за основными направлениями в интерпретации массового искусства): обвиняющее, фаталистическое и оправдывающее. «Обвиняющие» концепции при всех их отличиях основаны, во-первых, на идеях дихотомического, иерархизированного подхода к искусству. Противопоставленное уникальному высокому искусству, массовое обвиняется в принципиальной неуникальности, содержательной ориентации на общие места здравого смысла. <...> Массовое искусство рассматривается как средство манипуляции публикой, настойчиво навязывающее ценности общества потребления», - пишет М.А. Литовская [133, с.30].

В рамках «обвиняющего» подхода написаны многочисленные работы, посвященные исследованию феномена массового читателя. На незрелость его мышления и нежелание развиваться указывал Х. Ортега-и-Гассет: «всякий

и каждый, кто ни в добре, ни в зле не мерит себя особой мерой, а ощущает таким же, «как и все», и не только не удручен, но и доволен собственной неотличимостью» [163, с.119]. А.М. Форшток в статье «Homo legens в XX веке (к проблеме массового читателя)» указывает, что возникновение представлений об инертности массового читателя и его непротивлении различным манипуляциям связано с работами философов и социологов Франкфуртской школы [207, с. 275]. В частности, Г. Маркузе полагал, что технологизация и бюрократизация общества заводят его в дебри авторитаризма диктатур [См.: 149]. Массовая культура не мыслится в отрыве от суждений об огромной аудитории - толпе; философ С. Московичи приравнивал понятия «толпа» и «масса», указывая, что потребители подобны друг другу и существуют вместе [155, с.58]. Ж. Бодрийяр предложил концепцию инертного «молчаливого большинства» и указывал на смешение для потребителя реальности и ее симуляции, медиа-основы, фактически приравняв массовое искусство к псевдоискусству [См.: 53].

Сторонником «обвиняющего» подхода к массовой литературе на постсоветском пространстве следует назвать В.Е. Хализева, который является автором следующего определения: «Массовая литература – это совокупность популярных произведений, которые рассчитаны на читателя, не приобщенного (или мало приобщенного) к художественной культуре, невзыскательного, не обладающего развитым вкусом, не желающего либо неспособного самостоятельно мыслить и по достоинству оценивать произведения, ищущего в печатной продукции главным образом развлечения» [213, с. 127-128]. Ученый писал о том, что «массовая литература - это все то, что не получило высокой оценки у художественно образованной публики, либо вызвало ее негативное отношение, либо осталось ею незамеченным» [213, с. 255]. Н.Г. Мельников в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» также определяет массовую литературу как «ценностный низ» литературной иерархии – «произведения, относимые к маргинальной сфере общепризнанной литературы, отвергаемые как кич, псевдолитература», полагая при этом, что «высокая» и массовая литература

равно не являются незыблемыми величинами, они могут претерпевать изменения и по-разному трактоваться исследователями [151, с. 514].

«Массовая литература оперирует предельно простой, отработанной предшествующей литературой техникой», - пишет А.М. Форшток [207, с.275]. На это также указывал В.П. Руднев, считавший, что массовая литература традиционна, консервативна и рассчитана на среднюю семиотическую норму [178, с.156]. Данной точки зрения придерживался американский историк и исследователь массовой культуры Дж. Кавелти, подробно описавший присущее массовой литературе «усредненное» формульное начало. Он разделял «высокую» (миметическую) литературу, непосредственно связанную с реальностью, и популярную литературу, уводящую от действительности [См.: 110]. Дж.Г. Кавелти писал о формульных элементах, «создающих идеальный мир, в котором отсутствуют беспорядок, двусмысленность, неопределенность и ограниченность реального мира» [110, с. 35]. Как указывает Т.Н. Амирян, в интерпретации Дж.Г. Кавелти формулы - это минимальные повторяющиеся конструкты, которые переходят из одного произведения в другое, и одновременно – конвенциональные структуры сюжетов и образов, лежащие в основе однотипных произведений [36, с.148]. Л.Р. Татарникова поясняет, что «формула – это универсальная повествовательная модель, сформированная на стереотипах, присущих той или иной культуре, и соответствующая базовым архетипам, реализуемая в определенном жанре на основе клишированных сюжетных схем» [195, с.161].

Отметим, что «обвиняющий» подход к массовой литературе не предполагает обязательных уничижительных высказываний о ней; последователи данного направления могут выбирать различные аспекты изучения масслита и материал для исследований, вводить новые понятия и обогащать используемый категориальный аппарат, но их всех объединяет базовое представление о массовом искусстве как недостаточно «эстетически и аксиологически» ценном (по выражению Т.А. Скоковой) [186, с.96].

В связи с этим следует процитировать высказывание Л.Д. Гудкова, который охарактеризовал массовую литературу как «97% литературного потока, то, что читает подавляющее большинство людей» [84, с.80]. Стремление объяснить причины большого спроса на тексты массовой литературы породило многочисленные работы, связанные с изучением ее функций. В рамках «оправдательного» подхода исследователи, как правило, рассматривают тексты массовой литературы как помогающие отвлечься от негативных эмоций, снизить стресс и тем самым адаптироваться к окружающему миру – следовательно, необходимые обществу. Как пишет М.А. Черняк, «важная черта массовой литературы – это эскапизм, уход от реальности в другой, более комфортный мир, где побеждают добро и сила» [218, с.7]. В числе характеристик массовой литературы М.А. Черняк также называет космополитическую направленность и стирание национальных различий [218, с.11]. Л.Р. Татарникова видит функцию массовой литературы в том, что она за счет своего консерватизма способна транслировать «культурные ценности от духовной и интеллектуальной элиты общества к читателю-потребителю, не привыкшему к саморефлексии и анализу» [195, с.164]. Этот тезис также отражен авторами книги «Литература и общество: введение в социологию литературы»: в работе говорится, что литература в целом изучает мир в свете унаследованных ценностей, хранительницей которых она себя считает [83, с.164]. «Массовая литература привлекает читателя иллюзией того, что «дистанция между ним и «высокой» культурой становится минимальной, облегченной», - отмечает М.А. Черняк [218, с.214].

Т.А. Снигирева и А.В. Подчиненов называют одним из основных различий элитарной и массовой литературы «изначальное авторское целеполагание: письмо как необходимость художественного осмысления и постижения мира и письмо как средство достижения успеха» [188, с.241].

Т.А. Скокова предлагает рассматривать массовую литературу, сместив акцент с художественной, эстетической, воспитательной ценности текста на его значение для конкретной аудитории. Исследователь пишет о том, что граница между «высоким» и «низким» размыта: «в постмодернизме стерлись границы

между высоко научным и обыденным знанием, элитарной литературой и китчем» [186, с. 98]. В.М. Маркович указывает: в отечественной науке уже многие десятилетия существует представление о том, что для изучения литературы в равной степени важны все ее пласты. В доказательство он приводит высказывания А.И. Белецкого о том, что «понимание литературного процесса без обращения ко всей массовой продукции невозможно», а также В.М. Жирмунского, считавшего, что «конкретная история жанра очень мало улавливается при хождении по вершинам» [См.: 148, с. 53-54].

Безоценочное изучение массовой литературы как следствия наступления индустриальной эпохи, условно можно назвать фаталистическим. Этот подход утвердился в науке во многом благодаря взглядам западных философов, в частности, М. Маклюэна, исследовавшего механизмы массовой культуры и массовой коммуникации. В книге «Понимание медиа: внешние расширения человека» он пишет о вызванной прогрессом необратимой скорости распространения информации, о ее диффузии с помощью аудио-, видео- и тактильных средств передачи, доступности для каждого члена общества [См.: 147]. «Массовое искусство осознается многими теоретиками (В. Беньямин, М. Маклюэн) как неизбежность, связанная с появлением новых способов распространения произведений искусства, - пишет М.А. Литовская. – По мнению многих культурологов, массовая культура распространяется так широко, она так разнообразна, а люди, потребляющие ее, создают такое количество разнообразных значений, что граница между «высокой» и «низкой» культурой рушится» [133, с.32]. Б.В. Дубин называет «классику» феноменом XIX века, буржуазного общества [91, с.31]. По мнению ученого, в условиях массового общества XX века литература становится динамической многоуровневой конструкцией, где нет места культу классики. Исследователи, разделяющие данный подход, вводили свои обозначения для литературных пластов; так, С.И. Чупринин использовал следующие понятия: качественная литература» (серьезная, высокая), актуальная (экспериментальная, инновационная), массовая

(тривиальная, рыночная, низкая), миддл-литература (тип словесности между элитарной и массовой, снимающий их оппозицию) [См.: 228, с.77].

Следует также отметить тенденцию рассматривать массовую литературу в историческом контексте. Так, Н.Г. Мельников в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» приводит суждение о массовой литературе как о массиве художественных произведений определенного культурно-исторического периода, которые служат фоном для достижений писателей первого ряда [См.: 151]. Тексты, не причисленные потомками к классическим, таким образом, могут быть отнесены к массовым, но при этом исследователю предлагается учитывать фактор ретроспективы и возможное переосмысление ценности произведения с течением времени.

И.И. Саморуков предлагает иную классификацию подходов к изучению массовой литературы: социологический, культурологический, идеологический, поэтологический. «Социологический подход рассматривает массовую литературу и как составную часть социального института культуры, и как отражение (репрезентацию) общественных представлений - символических конструкций, моральных фантазий, социально значимых норм поведения. <...> Культурологический подход интересуется, как в массовой словесности реализуются универсальные культурные схемы. <...> Идеологический подход дает оценку массовой культуре и массовой литературе с точки зрения гуманистических перспектив развития культуры. Этот подход проблематизирует взаимоотношение между высоким и низким культуры, между ее элитарным и массовым полюсами. <...> Наконец, поэтологический подход предполагает изучение самого языка, плана выражения, поэтики массовой литературы» [179, с.5-10].

И.И. Саморуков рассматривает в контексте социологического подхода работы Б.В. Дубина [91], Е.И. Трофимовой [201], А.И. Рейтблата [173], указывая, что им принадлежат наиболее глубокие исследования «мира репрезентаций поведенческих моделей» российской массовой литературы [179, с.5]. К представителям данного направления исследователь также относит всех, кто изучает тексты масслита в гендерном аспекте, поясняя, что классика, канон

зачастую рассматриваются ими как выражение патриархального взгляда, а массовая литература - как альтернативная практика выражения субъективности. Следуя данной логике, социологический подход применяется в исследованиях А.М. Грачевой [75, 77], Д.Л. Быкова [60], Н.С. Агафоновой [31], Ж.В. Федоровой [205] и других литературоведов и публицистов. Необходимо отметить, что социологический подход в данном случае объединяет характеристики выделяемых в социологии литературы детерминистского подхода, основанного на теориях Г. Лукача и Л. Гольдмана, функционального (работы Р. Эскарпи, Л. Ловенталя) и структурно-функционального, куда М.С. Черновская относит исследования Л.Д. Гудкова, Б.В. Дубина, В. Страда [См.: 216].

Элементы культурологического подхода, который позволяет взглянуть на массовую литературу с точки зрения культурных универсалий, И.И. Саморуков находит в литературоведческих работах, исследующих так называемые формульные повествования. Исследователь указывает, что к ним можно отнести труды, отчасти опирающиеся на концепцию Дж. Кавелти, в том числе, В.П. Руднева [178]. Работы самого Дж. Кавелти И.И. Саморуков рассматривает в рамках позитивно-апологетического направления идеологического подхода, указывая, что осмысление масскульта в позитивном ключе приводит к пониманию важной роли данного феномена для интеграции индивида в социальную среду. В числе представителей второго направления идеологического подхода (негативно-критического) исследователь называет мыслителей Франкфуртской школы, в частности, Г. Маркузе [149], Т. Адорно [32], а также ряд европейских философов (Т.Ф. Иглтона [105], Х. Ортегу-и-Гассета [163]). Их объединяет отношение к массовой культуре как инструменту влияния на многочисленную аудиторию и орудию для манипуляции со стороны власть предержащих.

К сторонникам поэтологического подхода к изучению массовой литературы исследователь причисляет структуралистов (в частности, Р. Барта), а также современных ученых, исследующих поэтику массовой литературы (М.А. Черняк).

Следует отметить, что классификация подходов к рассмотрению масслита не является завершенным формированием как в понимании М.А. Литовской, так и И.И. Саморукова. Направления исследования могут пересекаться, позволяя ученым обобщать накопленный материал. Так, концепцию Ю.М. Лотмана о социологической природе понятия «массовая литература» И.И. Саморуков называет проявлением системного подхода, совмещающего наработки ряда других.

В настоящее время ученые все чаще обращаются к функционально-рецептивному направлению в изучении массовой литературы. Л.А. Назарова и Д.В. Спиридонов связывают этот факт с развитием представлений о социально значимых функциях массовой культуры, которая «выполняет особую «полезную» функцию: является своеобразным средством общественной терапии, сглаживает противоречия социального неравенства, а кроме того, выполняет функцию социальной адаптации индивида к изменяющимся условиям жизни» [157, с. 286]. Авторы цитируют А.В. Костину: массовая литература становится «не только механизмом социализации, выполняющим ценностно-ориентационные функции, <...> но – что гораздо более важно – механизмом формирования способов действия и коммуницирования» [123, с. 35].

В основе функционально-рецептивного подхода к изучению массовой литературы лежат представления о феномене рецепции художественного текста - как отмечает Н.М. Щедрина, они актуализируются в российской филологической науке конца XX века «вслед за европейскими исследователями, такими как Роман Ингарден, Ханс Роберт Яусс, Вольфганг Изер, Ганс-Георг Гадамер» [230, с.3]. Одно из наиболее общих и упрощенных толкований понятия «художественная рецепция» дал Н.Н. Левакин, опираясь на выводы таких известных ученых, как М.П. Алексеев, А.Н. Веселовский, В.М. Жирмунский, Ю.Б. Борев: «Художественная рецепция есть восприятие и перевоссоздание на основе воспринятого (прочитанного, пережитого, увиденного, осознанного) собственных текстов (мыслей, идей, впечатлений, картин)» [134, с. 309]. Отечественные и зарубежные литературоведы достаточно подробно исследовали феномен

рецепции. Как пишет Е.В. Абрамовских, «в центре изучения теории рецепции находится оппозиция воздействие – приятие, прочитываемая иначе как соотношение автор – текст – читатель. <...> Художественное восприятие зависит от субъективных особенностей реципиента и объективных качеств художественного текста, от художественной традиции, а также от общественного мнения и языково-семиотической условности автора и читателя. Какими бы разными ни казались эти подходы, они сосредоточены на принципе «погружения» в произведение словесного искусства воспринимающего сознания» [29, с. 63].

Функционально-рецептивный подход опирается, в том числе, на наработки функционального направления в исследовании массовой культуры и литературы (культурологический подход в терминологии И.И. Саморукова, синтез фаталистического и оправдывающего в типологии М.А. Литовской). Фундаментальную характеристику ему дал Ц. Тодоров, предложив называть функциональным такой подход к явлению, который позволяет выделить его в качестве элемента более обширной системы благодаря роли, которую он играет [См.: 199]. «Анализ произведения с позиции функционального подхода позволяет не столько определиться с одним вариантом его прочтения, сколько наметить перспективу видения текста в историко-литературной среде. Оправданность данного подхода свидетельствует о соблюдении правил рецептивной (герменевтической) полноты, открытости текста и его функциональности (смысловой кодификации). Знаковый комплекс, сформировавший текстовый блок, есть лишь языковая структура, корректирующая собственно читательскую версию произведения», - пишет А.Н. Безруков [43, с. 288].

Функционально-рецептивный подход объединяет достижения сразу трех научных концепций: «функционального подхода, рецептивно-эстетической (В. Изер, Г.Р. Яусс, М. Риффатер, С. Фиш) и эмпирической (В. Ван Пеер, Д. Шрам, Г. Штеен) теорий текста, учитывающих достижения психологии и литературы, а также социологии массовых коммуникаций», – отмечают Л.А. Назарова и Д.В. Спиридонов [157, с. 288]. Они выделяют четыре блока функций, которые в силу своей специфики выполняют тексты массовой

литературы: развлекательные, коммуникативные, познавательные и психосоматические. Как указывают исследователи, «существует прямая зависимость между способностью произведения выполнить соответствующую функцию и готовностью к этому читателя. Последний приступает к чтению, имея определенный набор установок, читательских диспозиций, которые в терминах констанцкой школы именуется «горизонтом» ожидания читателя. Таким образом, реализация функциональности произведения возможна только при соблюдении определенных условий рецепции текста» [157, с. 289].

Отметим, что последователи каждого из отмеченных нами подходов к изучению массовой литературы предлагают свое определение данного понятия. Необходимо упомянуть, что термин «массовая литература» распространен преимущественно в России; его наиболее частотный зарубежный аналог - «паралитература», также применяются определения «популярная» и «тривиальная» литература. Следует различать массовую литературу как результат поставленного на поток современного коммерческого производства и масслит как литературное поле со своими фундаментальными вневременными характеристиками. В первом случае исчерпывающим будет определение, данное Н.Г. Мельниковым: «Массовая литература – это отлаженная индустрия, специализирующаяся на серийном выпуске стандартизированной литературной продукции преимущественно развлекательной направленности» [151, с. 517]. Во втором случае верным представляется высказывание А.М. Форшток: «Массовая литература не порождает собственных смыслов, а лишь имитирует явления культуры, пользуется ее формами, смыслами, профессиональными навыками, нередко пародируя их, редуцируя до уровня восприятия потребителя. Тривиальная массовая словесность соответствует стереотипам мышления и сознания среднего человека, отражает его эстетические предпочтения» [207, с. 275].

Особую важность приобретает тот факт, что в рамках функционально-рецептивного подхода внимание исследователя сфокусировано не столько на тексте, сколько на читателе, для которого он написан. Это позволяет не

затрагивать проблему соотношения элитарного и массового начал в литературе, исключить необходимость сопоставлять любой текст с образцами классического наследия. Для массовой литературы такое «обособленное» изучение необходимо, поскольку оно нивелирует негативное отношение к несчетному множеству текстов, изучением которых в современных условиях невозможно пренебречь. Функционально-рецептивное направление можно назвать одним из наиболее перспективных в изучении массовой литературы: это результат длительного, более чем векового труда российских и европейских ученых по отказу от стигматизации данного литературного пласта. Обращение к читателю, его потребностям и обстоятельствам чтения позволяет актуализировать большой массив произведений, незаслуженно обойденный вниманием отечественных литературоведов. Так, серьезный потенциал для исследований, затрагивающих такие области знания, как психология, социология, история (а также история повседневности), содержат тексты писателей второй половины XIX – начала XX века, пользовавшихся славой у современников и ныне причисляемых к литераторам «второго и третьего ряда». В их числе следует назвать Николая Александровича Лейкина, Александра Константиновича Шеллера (Михайлова), Александра Семеновича Лазарева-Грузинского, Ольгу Андреевну Шапир, Юлию Валериановну Жадовскую, Александру Никитичну Анненскую, Анастасию Алексеевну Вербицкую и ряд других авторов.

Среди указанных подходов наиболее соответствующим задачам настоящей работы нам представляется функционально-рецептивный подход, который позволяет исследователю детально рассмотреть произведения с позиции жителей минувшей эпохи и получить ключ к пониманию феномена популярности определенных текстов, а также проследить закономерности развития отечественной массовой литературы.

## 1.2. Рецепция романа «Ключи счастья» в критике начала XX века

Отзывы, которые стали появляться в прессе вскоре после опубликования первого тома «Ключей счастья» в 1909 году, иллюстрируют отношение к массовой литературе в целом, существовавшее в те годы в России и за рубежом. Критики разделились на два лагеря: многие считали своим долгом указать на низкую художественную ценность романа в сравнении с признанными образцами литературы XIX века. Другие российские публицисты, оказавшиеся в меньшинстве, и их европейские коллеги старались избегать оценочных суждений; в большей степени их интересовало значение произведения для отдельного читателя и общества в целом (изучение текстов массовой литературы в данном ключе в настоящее время осуществляется в рамках функционально-рецептивного подхода).

Необходимо отметить, что применительно к роману «Ключи счастья» ситуация осложнялась предубеждением ряда коллег А.А. Вербицкой против высказываемых писательницей идей. Она была увлечена ницшеанской концепцией сверхчеловека, попирающего патриархальные ценности, и в этом критики находили угрозу действующей морали как основе общественного благополучия. Данное обстоятельство во многом объясняет стремление литераторов обесценить роман коллеги в глазах читательской аудитории, оно же подтолкнуло И.П. Рапгофа к написанию собственной версии финала «Ключей счастья». Именно идейный комплекс романа с большой долей вероятности послужил истинной причиной изъятия романа из публичного доступа, тогда как официально, по свидетельству М.С. Ольминского, Наркомпрос ликвидировал книги А.А. Вербицкой из магазинов и общественных библиотек «за порнографию, юдофобство и черносотенство» [См.: 162, с. 57]. При подробном рассмотрении ни одна из этих причин не могла служить достаточным основанием для подобного решения, о чем будет сказано далее.

Таким образом, анализ негативных отзывов на роман «Ключи счастья» в литературной критике начала XX века требует особой осторожности. Часть этих

рецензий являются дискуссионными, при этом они активно цитируются и в настоящее время. Это может ввести в заблуждение потенциальных читателей и исследователей романа – составить собственное мнение о нем для многих затруднительно, поскольку текст является библиографической редкостью.

Следует подчеркнуть, что произведение не могло быть удостоено высокой оценки большинства отечественных литературных критиков начала XX века, поскольку вплоть до Октябрьской революции одним из главных критериев художественной ценности произведения считалось его «благотворное нравственное воздействие на читателя». С.Д. Довлатов охарактеризовал это явление следующим образом: «Когда вы читаете замечательную книгу, слушаете прекрасную музыку, разглядываете талантливую живопись, вы вдруг вырываетесь на мгновение и беззвучно произносите такие слова: «Боже, как глупо, пошло и лживо я живу! Как я беспечен, жесток и некрасив! Сегодня же, сейчас же начну жить иначе – достойно, благородно и умно...» Вот это чувство <...> и есть момент нравственного торжества литературы, оно, это чувство, - и есть плод ее морального воздействия на сознание читателя» [89, с. 104]. С.Д. Довлатов особо отмечал, что вплоть до момента, когда «Ленин официально и недвусмысленно сформулировал роль искусства как одного из многих подручных средств переустройства мира», вектор развития русской литературы задавался классиками: А.С. Пушкиным, Л.Н. Толстым, Ф.М. Достоевским, Н.В. Гоголем, И.С. Тургеневым, А.П. Чеховым [89, с. 105]. «Литература начала XX века <...> продолжала развиваться по инерции, набранной еще в предшествующие десятилетия, и имела свои неписанные законы», - пишет Е.В. Иванова [104, с. 3]. Н.С. Агафонова делает вывод о том, что русская литературная критика конца XIX – нач. XX вв. была ориентирована на исследование и оценку феноменов, принадлежащих к так называемой «высокой литературе» [См.: 31]. Одной из своих главных задач российские критики считали разграничение подлинного литературного шедевра и эрзаца; в связи с этим Ю.А. Говорухина формулирует важнейшую проблему данного профессионального сообщества: «что есть литература?» [См.: 81]. По мнению В.Н. Крылова, начиная с XIX века, критика

создавала культ священной русской литературы [См.: 130]; Г.Н. Боева пишет о феноменальном расцвете критики в начале XX века, связывая этот факт «со сменой культурной парадигмы и необходимостью корректировать «горизонт ожидания» читателя» [55, с. 55].

В начале XX века читательская аудитория изменилась за счет притока представителей непривилегированных сословий, ее приоритеты сместились в сторону злободневных, несложных и занимательных текстов, а литераторы стали мыслить себя не только жрецами искусства, но и выразителями общественных настроений. В период, когда разрушалась прежняя система взаимодействия между писателем и читателем, критика взяла на себя роль регулятора литературного процесса, стала «единственным медиатором между писателем и читателем» [55, с. 54]. Представителей различных критических направлений объединяла необходимость отстаивать лучшие традиции русской литературы, что порой приводило к бескомпромиссному порицанию текстов, не дотягивавших до высокой планки, установленной классиками.

Волну негативных отзывов в адрес А.А. Вербицкой поднял К.И. Чуковский после выхода второго тома ее романа в 1910 году. Он был поражен тем, что «эти милые «Ключи счастья» за четыре, кажется, месяца, достигли тиража в 30 000 экземпляров и что, судя по отчетам публичных библиотек, в Двинске, в Пскове, в Смоленске, в Одессе, в Кишиневе, в Полтаве, в Николаеве больше всего читали не Толстого, не Чехова, а именно ее, г-жу А.Вербицкую. <...> Действительно, раскрываю наудачу первый попавшийся библиотечный отчет и вижу, что там, где Чехова «требовали» 288 раз, а Короленко 169, - там г-жа Вербицкая представлена цифрой: 1512» [225, с. 16-17].

Одну из своих статей об А.А. Вербицкой критик назвал «Интеллигентный Пинкерто́н», и в его трактовке это словосочетание являлось оксюмороном. Имя сыщика Ната Пинкертона К.И. Чуковский фактически превратил в нарицательное, употребляя его в случаях, когда речь заходила о низкопробной литературе, востребованной массами. Детективы с участием Пинкертона, наследующие традиции сенсационного романа и уголовных ньюгейтских новелл, были

увлекательны, легки для восприятия и далеки от правды жизни. К.И. Чуковский клеймил это явление в глазах общественности в своей статье «Нат Пинкертон и современная литература», посвященной анализу кино как вида массового искусства. Применительно к творчеству Анастасии Вербицкой упоминание о «пинкертоновщине» звучало как оскорбление: по мнению критика, писательница дворянского происхождения, получившая достойное образование, работавшая преподавателем и редактором периодических изданий, совершила недостойный поступок, опубликовав произведение о любвеобильной красавице-балерине, последовательнице Айседоры Дункан. А.А. Вербицкая придавала этой параллели символическое значение – американская танцовщица отказалась танцевать классику ради свободы самовыражения, она, как и российская писательница, решилась на смелый эксперимент. Но К.И. Чуковский, а вслед за ним и его коллеги, рассматривали «Ключи счастья» лишь как второсортный текст, рассчитанный на нетребовательного читателя. «Он сел и начал считать, сколько раз попадают в романе слова: «бездна», «вспыхнула», «инкрустация» и т.п. Сосчитал и подвел итог: «Ключи счастья» - это «Рокамболь» и «Пинкертон», взятые вместе», - писал в 1911 году В.А. Дадонов [87, с. 72]. К.И. Чуковский отмечал, что в романе А.А. Вербицкой антураж популярных произведений об авантюристе Рокамболе и сыщике Пинкертоне причудливым образом сочетается с толкованиями нашумевших научных теорий Ч. Дарвина и К. Маркса. Критик указывал на то, что в стремлении угодить читателю автор объединила на страницах своей книги вопросы, интересующие обывателей. К.И. Чуковского возмущала популярность писательницы среди представителей городского среднего класса; критик бескомпромиссно утверждал, что при всей неразборчивости учащейся молодежи, которую легко увлечь дешевой риторикой, Вербицкую она могла бы представить в ведение лабазников (торговцев). «Это как раз тот самый стиль, который любят у нас почему-то штабные писаря, парикмахеры, гостинодворцы, молодые лакеи. На каждом слове клеймо их эстетики», - писал К.И. Чуковский [226, с. 3]. В.А. Дадонов объяснял рвение коллеги его борьбой за умы избирателей, электората конституционно-

демократической партии, делавшей ставку на патриархальные ценности. К.И. Чуковский действительно мог рассматривать пропаганду новой морали как политическую угрозу; при этом независимо от своих внутренних побуждений критик способствовал созданию репутации романа «Ключи счастья» как содержательно и эстетически ущербного текста. Мнение К.И. Чуковского разделял В.П. Кранихфельд, который упрекал А.А. Вербицкую в неспособности угадывать «душу и внутреннюю ценность» явлений и отмечал «повышенный экзальтированный тон» романа [126, с. 80]. В текстах писательницы он обнаруживал стремление автора скрыть за обилием описываемых деталей недостаточно проработанный художественный замысел: «Этот сложный «ажурный узор», который плетет она, должен придать видимость реальности тем призракам, какие, под именем новых людей, населяют воздушные замки ее фантазии» [126, с. 71]. Н.С. Агафонова отмечает, что критик усматривал в популярности «Ключей счастья» и положительные моменты: он, в частности, указывал, что творчество А.А. Вербицкой приобщает к культурной работе тысячи людей, и называл писательницу новым Шеллер-Михайловым (известным автором народнической ориентации).

Бескомпромиссные обвинения в адрес писательницы принадлежат И.М. Василевскому, о чем в 1913 году писали в газете «Новости Петербурга»: «В чем заключается бешеный успех «Ключей счастья» Вербицкой — такова была тема лекции г. Василевского, состоявшаяся вчера, 20-го марта, в театре Литературно-художественного общества. Лектор подробно разобрал «Ключи счастья», представив воочию все их убожество, начиная от вытекающей из самого сочинения его основной идеи (ни мысли, ни дела — вся суть в «плодородии») и кончая деталями, и пришел к заключению, что автор «Ключей счастья» представляет ярко выраженный тип истерички; наличность той же истерии в большей части поклонниц Вербицкой и создали успех этого романа» [160, с. 11]. Необходимо отметить, что в начале XX века взаимосвязь женской «истерии» и сексуальной неудовлетворенности активно обсуждалась как обывателями, так и врачами. Описания любовных сцен в «Ключах счастья» давали повод обратиться

к животрепещущей теме; так, приведем эпизод свидания Мани Ельцовой и Марка Штейнбаха: «Она чувствует на своих ногах его поцелуи. Она видит его новое и страшное лицо. Знойное кольцо охватило тогда их обоих. И все сжималось теснее и теснее, лишая их дыхания. И вот она упала в бездну, которая глядела на нее из очей Марка. Тайна жизни раскрылась перед нею внезапно» [13, с.220].

Роман «Ключи счастья» вызывал живое обсуждение не только потому, что освещение интимной жизни героев было новаторским для своего времени; такой выбор писательницы был связан для нее с определенным риском. Б. Гишар указывает, что литературная хроника после революции 1905 года была отмечена судебными процессами над авторами текстов, поднимавших половой вопрос [См.: 72]. Эта участь, в частности, постигла Л.Д. Зиновьеву-Аннибал, написавшую роман об однополой любви «33 уroda», а также М.А. Кузмина, на тираж пьесы которого «Опасная предосторожность» был наложен арест. А.В. Бурлешин поясняет, что до весны 1908 г. главный удар цензура наносила по тем произведениям, которые возбуждали массы против существующего строя, на следующем этапе — по тем, которые могли вызвать активный отклик аудитории [См.: 59]. Б. Гишар отмечает, что критики не только действовали единым фронтом с цензорами, но иногда и опережали их: известен факт, что власти начали преследовать М.П. Арцыбашева за его роман «Санин» только спустя год после первой публикации в журнале «Современный мир», после волны негативных отзывов в прессе.

Как пишет И.О. Михайловский, критики, наряду с романами «Люди» А.П. Каменского и «Гнев Диониса» Е. А. Нагродской, определяли «Ключи счастья» как «арцыбашевщину» — явление, которое характеризовало «обостренное внимание художника к «вопросам пола», вскрытию и утверждению «животной» природы человеческих мотивов и поступков» [154, с. 236].

В.Г. Богораз (Тан), в частности, озаглавил свою статью «Санин в юбке»; в тексте критик недоумевал, почему при описании переломных моментов в российской истории А.А. Вербицкая ставит на первое место чувственные переживания ничем не примечательной девушки: «как будто вся великая

российская разлука свершилась для того, чтобы послужить пьедесталом Маше Ельцовой и ее сложному сердечному хозяйству» [52, с. 3].

О романе «Ключи счастья» заговорили как о «порнографическом» только через десять лет после выхода первого тома, уже при советской власти. Вопрос, какие произведения можно отнести к порнографическим, был дискуссионным в отечественной литературной критике. Так, А.Г. Горнфельд выступал в защиту текстов М.П. Арцыбашева, А.П. Каменского, М.А. Кузмина, освещающих тему сексуальных отношений: «Порнография – грубое и обидное слово, заключающее в себе подозрения, которых мы не имеем. Мы не станем применять его к произведениям молодых писателей, но надо же признать, что – хотят они того или нет – они обращаются именно к «темным инстинктам пола» [82, с.39]. К.И. Чуковский озаглавил свою статью с помощью им же изобретенного термина «Идейная порнография»; в ней критик, в том числе, выражал возмущение тем, что примитивная идея о сексуальном раскрепощении может быть представлена литераторами как отдельное учение. «В этом особенность нашей русской порнографии. Она не просто порнография, а порнография с идеей», - писал он [227, с. 371]. При этом следует отметить, что представление о сути истинной порнографии в начале XX века мало отличалось от современного, предполагающего «крайнюю натуралистичность и цинизм в изображении половых отношений» [161, с. 564]. В подтверждение приведем слова В.В. Набокова: «В порнографических романах действие сводится к совокуплению шаблонов. Слог, структура, образность – ничто не должно отвлекать читателя от его уютного вожделения. Такой роман состоит из чередования эротических сцен. Промежуточные же места должны представлять собой лишь смысловые швы, логические мостики простейшей конструкции» [156, с. 343-344]. Роман А.А. Вербицкой является текстом иного формата, где любовные сцены предстают важными, но не главными его элементами; автор прибегает к метафорам и сравнениям, опасаясь оскорбить чувства своей аудитории: «Она дает себя обнять. Лицо ее горит под его поцелуями. Кто?.. Все равно! Могучими волнами врывается в душу божественная радость. Она пьянит, как вино. Она гасит сознание... Она

любит того, кто несет ей эту долгожданную радость» [14, с. 75]. А.В. Луначарский в связи с этим отмечал, что А.А. Вербицкая ничуть не более порнографична, чем, например, Тургенев» [143, с. 2].

Обвинения писательницы в «юдофобстве» и «черносотенстве» также следует отнести к дискуссионным вопросам. Автор, действительно, несколько раз допускает в романе «Ключи счастья» неполиткорректные высказывания в адрес евреев. «Он жид, – говорит Маня, морща нос. – Жиды не могут быть красивы» [13, с. 95]. Мать Сони Горленко, необразованная помещица и ретроград по натуре, рассказывает о своем соседе, бароне Штейнбахе: «Все равно – жид!.. Этого не вытравишь, хоть в десяти реках крестись!.. Раса, а не религия имеет значение. <...> У нас в России все зло от жидов идет. Все бунты» [13, с. 48]. Маня вспоминает еврейку, которая часто приходила к ее матери: «Ее жирную спину, нос, похожий на клюв, круглые глаза. Она приводила с собой маленького сына... Это был жуткий мальчик. У него были прозрачные веки, синеватые и тонкие, как папиросная бумага, и длинные, прозрачные уши. Это была голова нетопыря. Маня его боялась» [13, с. 49]. Однако этими эпизодами негативные высказывания о евреях в произведениях А.А. Вербицкой исчерпываются. Упоминание о женщине неприятной наружности, которая зарабатывала на жизнь ростовщицеством, встречается также в романе «Иго любви», где героиня получает имя Рухля Абрамович и не раз спасает главную героиню Надежду Васильевну от серьезных невзгод. В автобиографическом очерке «Мои воспоминания. Юность, грезы» А.А. Вербицкая пишет о своей девичьей влюбленности: «Мое первое увлечение по окончании курса – доктор Н-ин, еврей, маленький, поразительно некрасивый, хрупкий, как ребенок, с грустными и уже усталыми глазами. <...> Когда несколько лет спустя новый губернатор, ненавидевший евреев, потребовал, после придинок, отставки Н-ина, он переехал в Москву. В столице он долго голодал с семьей, прежде чем выбился в люди» [11, с. 15]. «Я и сейчас вспоминаю о нем с глубоким волнением, как об одном из лучших людей, с которыми столкнула меня судьба», - писала А.А. Вербицкая [11, с. 17]. Этот земский врач стал одним из прототипов благородного красавца, миллионера и потомка знатного рода

Марка Штейнбаха в «Ключах счастья». «Царственная наружность», «роковая красота», «трагически сросшиеся, точно нарисованные брови», «экзотическая матовая кожа», - так характеризует своего героя автор [13, с. 152-154]. В романе фигурирует дядя Марка, Штейнбах-старший, потерявший семью при погроме в Одессе и лишившийся после этого рассудка. Действующими лицами в «Ключах счастья» также являются общественные активисты – марксистка Роза и анархист Измаил (Зяма); они оба готовы погибнуть за идеалы и видят свое предназначение в создании фундамента для счастливого будущего. Отметим, что А.А. Вербицкая особым образом относится к представителям еврейского народа – она наделяет их необычными характеристиками, показывает изгоями общества. Но обвинять писательницу в антисемитизме все же будет неверным, поскольку в целом она следовала принципу толерантности по отношению к представителям различных этносов и социальных групп, и высказывания ее героев не всегда выражают позицию самого автора.

Еще более далеким от действительности предстает обвинение А.А. Вербицкой в «черносотенстве». В «Ключах счастья», равно как и в романе «Дух времени» (1907), писательница возлагает большие надежды на долгожданные для интеллигенции перемены. События 1905 года автор считала безусловным благом для страны, и в пользу этого говорит факт, описанный А.М. Грачевой: А.А. Вербицкая пошла на серьезный риск и предоставила для заседания Московского комитета РСДРП (б) собственную квартиру [См.: 78]. Свою позицию писательница отразила в романе «Дух времени», где одной из центральных метафор является смерч, вырывающий из земли вековые сосны. В уста протагониста Андрея Тобольцева А.А. Вербицкая вкладывает такие слова: «Я вижу руку стихии... Законы ее мне неведомы. Дух разрушения пронесся над цветущей жизнью и все превратил в хаос. Этому духу не поставишь вопроса: за что? Но дух разрушения есть в то же время и созидающий дух» [21, с. 572]. Консервативные взгляды «черносотенцев», отстаивавших незыблемость самодержавия и считавших необходимым истреблять бунтовщиков, в произведении «Ключи счастья» исповедуют Николай Нелидов и его мать, Анна

Львовна. Из обсуждения семьи Нелидовых жителями Горловки читатель узнает, что «Нелидов – это убежденный монархист», «черносотенный лидер», «белая кость, синяя кровь», «он ничуть не скрывает своих карт... Так и говорит: «Довольно нам дешевого либерализма, слащавой гуманности! Надо быть трезвыми и жестокими», «он убежден, что мир всегда будет делиться на владык и рабов, что равенство невозможно», «настоящая белокурая бестия» [14, с. 15-19].

Сама писательница относится к Нелидову без симпатии, и ангелоподобная внешность персонажа противоречит его буйному нраву и старорежимным принципам сельского помещика, не изменившимся со времен крепостного права. За свои убеждения Нелидовы получают жестокое наказание: местные жители сжигают их главное достояние – усадьбу; вскоре мать Николая умирает, не выдержав такого испытания, а сам он на протяжении всего романа борется с чувствами к безродной, малообразованной Мане Ельцовой, остается несчастным в «правильном», на его взгляд, браке и заканчивает жизнь самоубийством, признав полный крах своих убеждений. В трактовке А.А. Вербицкой «черная сотня» - оскорбление для интеллигентного человека, своего рода «клеймо» реакционера и ретрограда.

По свидетельству Н.М. Зоркой, в 1918 году вышел декрет о конфискации всей литературы, выпущенной лубочными издательствами, и имена А.А. Вербицкой и М.П. Арцыбашева в числе первых упоминались в документах на уничтожение книг [101, с. 191]. Властям требовалась официальная обвинительная формулировка, и вне зависимости от реального положения дел три слова – «порнография», «юдофобство» и «черносотенство» – стали необходимой опорой для советских цензоров в борьбе с наследием писательницы.

«После большевистского переворота Вербицкая не играла больше роли в литературе, а ее бульварные романы были заклеены как устрашающий пример буржуазного распада. Напрасно защищали А. Луначарский и другие ее политически прогрессивную роль», - такая информация содержится в книге В. Казака «Лексикон русской литературы XX века» [111, с. 74]. Нарком просвещения А.В. Луначарский и критик М.С. Ольминский входили в число

немногочисленных советских литераторов, отзывавшихся о произведениях писательницы в позитивном ключе.

«В совершенном созвучии с Ольминским я указал, что при всей наивности форм Вербицкая, несомненно, является идеалисткой в положительном смысле этого слова и что именно жажда красивой, более прямой, более героической жизни заставила потянуться к ней читателя, сбитого с толку, может быть, очень художественными, но мрачными, лишенными всякого живого чувства произведениями корифеев тогдашней литературы», - отмечал А.В. Луначарский [144, с. 470]. «Не ищите у Вербицкой ответа на проклятые вопросы, но если вас заела пошлость животного себялюбия, и вдруг пробудится желание увидеть себя молодым в лучшем смысле этого слова, посмотрите в зеркало через роман Вербицкой: не теперешнюю освиненную рожу увидите вы за стеклом, а свое былое честное лицо...», - писал М.С. Ольминский в 1912 году в «Парижском вестнике» [Цит. по: 78, с. 15].

Несмотря на заступничество марксистских критиков (в том числе, В.В. Воровского, возглавлявшего в 1919-1920 годах Госиздат), А.А. Вербицкой не удалось избежать гонений. «Только благодаря вмешательству М. Горького склад ее изданий был спасен от уничтожения. Чтобы проверить обвинения против Вербицкой, В. Воровский назначил литературную комиссию из 12 человек, которые в течение трех месяцев читали ее книги и пришли к выводу об их безвредности», - пишет А.М. Грачева [78, с. 15]. На разбирательстве настаивала сама А.А. Вербицкая: упоминая о своем знакомстве с семьей М. Горького, она фактически просила В.В. Воровского о покровительстве. «Вот письмо писательницы А. Вербицкой. Ее тревожила судьба своих книг. Тут же, в письме, она передавала мнение М. Горького и М. Андреевой о нем, Воровском. «Следите по газетам за назначением В.В. Воровского. Это европеец в высшем смысле слова и высококультурный человек, - сказала жена Горького Вербицкой. - Мы говорили ему о Вас, он примет к сердцу Ваши интересы и сумеет Вас защитить» [166]. Однако через некоторое время после убийства В.В. Воровского вопрос о допустимости распространения текстов А.А. Вербицкой возник снова, и в 1924

году на них был наложен тотальный запрет. Название шеститомника «Ключи счастья» к тому времени ассоциировалось с буржуазным укладом жизни, нелепым напыщенным стилем. В 1923 году в статье «Новая русская проза» Е.И. Замятин, критикуя за банальность роман С.А. Семенова «Голод», писал, что главную героиню, в соответствии с «вербицкой» эстетикой, зовут не Марья или Дарья, а Фея [См.: 98]. В 1925 году В.В. Маяковский опубликовал в газете «Гудок» свое произведение «Рабкор», которое начиналось следующим образом:

«Ключи счастья»  
напишет какая-нибудь дура.  
Это  
раньше  
и называлось:  
л-и-т-е-р-а-т-у-р-а!  
Нам этого мало –  
не в коня корм.  
Пришлось  
за бумагу  
браться рабкорам» [23, с.98].

Советские литераторы не видели в современной им действительности места для своей коллеги. Так, еще в 1910 году П.П. Перцов иронически называл А.А. Вербицкую писательницу «триумфаторшей»: «Новый Гоголь явился? <...> Или второй Лев Толстой? Это «она» - властительница наших дум или нашего теперешнего бездумья, популярнейшая писательница современной русской интеллигенции» [165, с. 12]. Однако к 1928 году, последнему в жизни А.А. Вербицкой, реальность изменилась настолько, что однофамилец названного критика В.О. Перцов уже писал о смерти буржуазной печати и литературы: «Крестьянское хозяйство заинтересовано в прикладной книге - о бондарном деле, о колесной мази. Такое же прикладное значение имеют описания реальных фактов строительства, фактов успеха, достигнутого живыми людьми в сложных условиях классовой борьбы. <...> Приемы фиксации факта, хотя бы они были

производным явлением от всей капиталистической техники, заслуживают с нашей стороны величайшего внимания. Это восходящая литературная отрасль» [164, с. 20-24].

В 1926 году, как свидетельствует Н.М. Зоркая, А.А. Вербицкая предприняла последнюю и безуспешную попытку реабилитироваться. Писательница отправила письмо в журнал Российской ассоциации пролетарских писателей «На литературном посту», где «перечисляла свои заслуги перед революционным движением, в частности свой роман «Дух времени», где было описано вооруженное восстание 1905 года <...> и выражала страстное желание «писать о современном строе» [101, с. 166]. Дискуссию, которую породило это письмо, профессиональные литераторы вспоминали на протяжении нескольких лет; обсуждение получило отражение в «Литературной энциклопедии» 1929 года. В ней, в частности, говорилось: «Необходимо указать, что под лозунгом борьбы с Вербицкой как представительницей дурного литературного вкуса скрывалась нередко травля Вербицкой как представительницы прогрессивных идей и разоблачительницы условной буржуазной морали» [140, с. 157-158]. Финал произведения, действительно, допускает подобное толкование, однако подобный подход распространения не получил.

Запрет, действовавший на чтение и распространение книг А.А. Вербицкой вплоть до распада Советского Союза, укрепил представление об ее творчестве как коммерческом и низкопробном. В распоряжении советского читателя и исследователя не оставалось ничего, что могло убедить его в обратном. Со временем были утрачены тексты писательницы, хранившиеся в частных коллекциях, что полностью закрыло для населения доступ к творчеству А.А. Вербицкой. В европейской прессе в 1910-х годах был опубликован ряд одобрительных рецензий на романы «Ключи счастья» и «Дух времени», но для жителей СССР иноязычные СМИ были труднодоступны. Свидетельства об этих публикациях собрал В.А. Дадонов в своей книге «Вербицкая и ее романы «Ключи счастья» и «Дух времени»: критический очерк». Так, автор цитирует статью доктора философии Христины Туалон в журнале «Les documents du progres

international» за март 1910 года, где о романе «Дух времени» говорится следующее: «Эта книга А. Вербицкой ставит все вверх дном в нашей душе. Она взрывает пашню наших взглядов и чувств, так что нижний слой оказывается наверху, а верхний внизу. Она бросает в нее семена новой этики и нового искусства. В первый раз идеи настоящего, ведущие в будущее, появляются здесь воплощенными в реальные образы, которые показывают, насколько эти идеи прочны и осуществимы. <...> Наряду с теми жертвами, которые герои А. Вербицкой приносят во имя идеи, наряду с тем ничтожным значением, которое они придают любви, поражает та большая роль, какую играет у них эротика. И, тем не менее, иначе не может быть. Несомненно, что в эпохи, когда падают все общественные преграды, исчезают и все оболочки, которыми в мирные времена тщательно и стыдливо прикрывается человечество. <...> В романе А. Вербицкой эротизм играет большую роль еще и потому, что ее принципиально интересуют новые формы любви, новая этика, носителями которой являются ее любимые герои. <...> Но никто не должен осуждать эту новую этику только потому, что ей чужды те нравственные ценности, которые признаем мы»» [Цит. по: 87, с. 64- 67].

Х. Туалон отмечает, что в этической системе главного героя романа «Дух времени» Андрея Тобольцева нет понятия «верность»; «ему известна только неверность против самого себя – самый тяжкий грех по новой этике, и самый легкий по старой» [Цит. по: 87, с. 66]. В.А. Дадонов приводит выдержки из журнала «Frau und Freiheit», где в статье «Женщина будущего» Грета Мейзельгесс пишет о новой этике в русском романе «Манжа» (под этим названием роман «Ключи счастья» был издан в Германии): «В то время как «Дух времени» говорит о социальной борьбе и рисует мужчину-борца, роман «Манжа» изображает стремление женщины к свободе чувства. Героиня ищет пути к освобождению из-под ига двойственной любви. С неслыханной силой и смелостью, красочно и художественно рассказывает нам автор, как девушка любит одновременно двух людей, и как в гордом стремлении сохранить свою личность, она ни от одного не хочет отказаться» [Цит. по: 87, с. 69]. Немецкие критики не находили в романах А.А. Вербицкой оснований считать их порнографическими; в разделе,

посвященном роману «Дух времени», В.А. Дадонов отмечал: «Только испорченное воображение г. Тана (см. «Утро России» от 13 февр. 1910 г.) помогло ему выудить одну чувственную эротику из этого романа, который даже консервативный критик Berliner Tageblatt d-r Poritzky называет «Анти-Саниным», т.е. «произведением, являющимся импонирующим противовесом роману Арцыбашева», а критик Königsberger Allgemeine Zeitung (11 мар.1910 г.) «находит как нельзя более далеким от того пошлого эротизма, который царит во многих современных русских романах, рассчитанных на дурной вкус» [Цит. по: 87, с. 70]. В.А. Дадонов цитирует венскую демократическую газету «Zirkel», обозреватели которой видели в романах А.А. Вербицкой летопись Первой русской революции: «Писательница раскрывает на умы и сердца героев, показывает смена и зародыши тех мыслей и дел, что дали жатву. И, в то же время, она объективно отражает голоса противников, консерваторов и реакционеров, хотя все симпатии автора видимо на стороне самоотверженных бойцов» [Цит. по: 87, с. 58]. Аналогичное отношение к произведениям А.А. Вербицкой прослеживается, по наблюдениям В.А. Дадонова, в статье немецкого критика Е. Цабеля в «Vossische Zeitung» от 10 марта 1910 года: «В лице Анастасии Вербицкой появляется новый талант, полный сильного темперамента, запечатлевший в ярких образах лихорадочную жизнь русского общества в эпоху русско-японской войны и в последовавшую за ней революцию. <...> Современная писательница задалась целью изобразить, как среду болезненно безвольных мужчин и неудовлетворенных женщин захватывает порыв высокой страсти, где дело идет уже не о личных желаниях, а об интересах общества, благе народа» [Цит. по: 87, с. 59].

Сам В.А. Дадонов, приводя мнения зарубежных коллег, доказывал свой тезис о том, что преследование А.А. Вербицкой русскими критиками в начале 1910-х годов носило характер политического заказа: «Все возрастающий успех А. Вербицкой привлек, наконец, опасливое внимание той политической партии, которая одна взяла на себя недостойный труд идейной борьбы с демократией и социализмом. Я говорю, конечно, о к.-д. и их идеологах, группирующихся вокруг «Речи», «Русских ведомостей» и «Русской мысли», морально-политические

принципы которых нашли свое исчерпывающее выражение на страницах известного сборника «Веги». <...> Все, кто молод и силен, в ком залог будущего – их надо отвратить от тлетворных влияний, а то, начитавшись «Духа времени», «Ключей счастья» и т.п. они никогда уже не положат свой избирательный бюллетень в урну со скромными буквами: к.-д.» [87, с. 73]. Кроме того, В.А. Дадонов придерживался точки зрения, что истинно лишь то искусство, которое «рассказывает о чувствах и делах, не пережитых и не совершенных никем из живущих, но одна возможность которых уже разгоняет скучный сумрак действительности» [87, с. 5]. По этой причине критик предлагал не искать недостатки в произведении, где «если не все, то хоть главные действующие лица не взяты живьем из жизни, а созданы работой фантазии и являют собой не ненужные тени теней, а самое ценное и интересное, что есть во всяком достойном критики произведении – самого автора» [87, с. 9]. Фактически, В.А. Дадонов был единственным критиком из современников А.А. Вербицкой, который не видел ничего плохого в том, что популярность писательницы связана с успешной реализацией ее текстами эскапистской функции массовой литературы. Он дает отпор Л. С. Козловскому, который в 1911 году опубликовал в «Русских ведомостях» материал под названием «Теперь или никогда», описав типичную читательницу, для которой «Ключи счастья» - способ окунуться в сказочный мир мечты: «В библиотеку, обслуживающую преимущественно демократическую часть населения, долго ходила бедно одетая молоденькая девушка, швея по профессии, и настойчиво спрашивала «Ключи счастья» Вербицкой. <...> В один прекрасный вечер заведующая библиотекой встретила ее словами: «Сегодня я вам дам «Ключи счастья». «Не может быть!» – вскрикнула девушка, сияя от восторга и не веря своей удаче. И когда, наконец, она взяла в руки долгожданную книгу, она сказала: «Сегодня я счастлива!»<...> Несчастливая! Она и не подозревает, что описания Вербицкой – сплошная бутафория. При свете своей лампочки, она, пожалуй, примет их за настоящие алмазы! [Цит. по: 87, с. 75-77]. В.А. Дадонов возражает: «Найти путь к мыслям и чувствам простого человека, после трудового дня дать ему несколько минут чистого эстетического наслаждения – это значит,

по мнению буржуазного критика, торговать фальшивыми алмазами!» [87, с. 77]. Тот факт, что «Ключи счастья» названы в статье Л.С. Козловского универсальным магазином, где все доступно: теория Дарвина и идеи Ницше, открытия в области наследственности и история искусств, В.А. Дадонов называет глумлением над ограниченными возможностями людей «с десятирублевым месячным бюджетом, работающих по 14 часов в сутки» [87, с. 78].

В лице В.А. Дадонова А.А. Вербицкая получила, пожалуй, самого рьяного своего защитника, который рассматривал ее творчество как целостный феномен и отстаивал во всей его многоаспектности. Другим отечественным критикам, поддерживавшим писательницу, как правило, импонировало, освещение ею определенного вопроса. Так, С.А. Венгеров отмечал то, что в своих ранних произведениях А.А. Вербицкая часто поднимала тему женской судьбы: «Она ревностная феминистка по преимуществу, страстно отстаивающая общественную самостоятельность женщины и ее право располагать своим сердцем» [64, с. 404]. Гендерный характер творчества писательницы отмечала Е.А. Колтоновская, которая находила в текстах А.А. Вербицкой призыв изменить несчастную женскую долю - «отвести любви второе место в жизни» [121, с. 74]. В.М. Шулятиков одобрял то обстоятельство, что автором были забыты «гимны «страсти нежной» ради гимнов более высоких, более гуманных, гражданских и общечеловеческих чувств» [См.: 229]. Критик поощрял обращение писательницы к актуальным проблемам современности: «В своих произведениях г-жа А. Вербицкая любит <...> выводить на сцену самых «новых» людей, любит затрагивать те или другие животрепещущие «проклятые» вопросы текущей минуты и относительно последних вопросов держится тех точек зрения, которые приняты передовой частью интеллигентного общества...» [229].

Обобщая, отметим, что судьба А.А. Вербицкой как персоны *non grata* в советской писательской среде была предрешена в 1910-1911 годах, когда в отечественной прессе появилось множество рецензий на ее роман «Ключи счастья». Критики отреагировали на тот факт, что популярность текста ставила автора на одну ступень с корифеями литературы. Так, в книге «Летопись

литературных событий в России конца XIX — начала XX в.» приводится следующая информация: «подобным «невероятным противопоставлением» начинался, по свидетельству обозревателя журнала «Аполлон» (№2, раздел «Rossica»), проспект немецкого перевода «Ключей счастья», где сказано, что Вербицкая «рядом со Львом Толстым принадлежит к современным писателям, наиболее читаемым в России» [138, с. 15].

В.П. Кранихфельд поставил вопрос более остро – он писал о том, что «соперничество Вербицкой с Толстым у массового читателя часто решалось в пользу первой» [125, с. 155]. Критики наглядно демонстрировали в своих заметках, что писательница пользовалась авторитетом у огромной аудитории и неизбежно, независимо от своего желания, являлась агентом влияния.

В силу воплощенных в «Ключах счастья» нищиеанских идей и буржуазной эстетики деятельность А.А. Вербицкой была расценена советскими властями как угроза становящемуся политическому строю и прекращена, несмотря на заверения автора в лояльности. Примечательно, что появление как негативных, так и позитивных рецензий, а затем и уничтожение книг-первоисточников были обусловлены одной причиной – взглядами писательницы, пропагандировавшей в своем романе свободу от любовных и родственных уз, а также моральных обязательств перед людьми и государством. Отклики литераторов лишь претендовали на объективность, но не обладали ей, поскольку борьба «за» и «против» А.А. Вербицкой означала, в первую очередь, борьбу одних убеждений против других; за упреками автора в художественных промахах в большинстве случаев скрывались более серьезные обвинения.

Отзывы критиков о творчестве А.А. Вербицкой в 1910-х годах также демонстрируют, что представление об основных функциях массовой литературы, в том числе, эскапистской, было сформировано еще в дореволюционной России. Однако, чтобы признать самоценность массовой литературы, отказаться от сравнения текстов данного поля с произведениями других литературных пластов и переместить акцент исследования на читателя, отечественным литературоведам потребовалось более ста лет. Сегодня тексты массовой литературы могут

изучаться вне ранее сопутствовавшего им негативного контекста, и это позволяет рассматривать «Ключи счастья» в новом ракурсе – как произведение, которого по ряду причин требовал сформировавшийся в начале XX века российский читатель.

### **1.3. Рецепция романа в отечественном литературоведении середины XX – начала XXI века**

В 1924 году, после уничтожения властями склада книг А.А. Вербицкой, в отношении ее творчества начался период «молчания», продлившийся более 50 лет. Вскоре после смерти писательницы в 1928 году упоминания в прессе о ней прекратились, возможности для прочтения и исследования ее произведений были ограничены цензурой. Творчество писательницы вновь стало объектом изучения только в середине 70-х годов XX века. Работы, посвященные наследию А.А. Вербицкой, написанные с этого времени до наших дней, можно условно разделить на две группы. В одних прослеживается влияние идеологии, исключившей роман из отечественного литературного наследия и обезопасившей читателя от чуждых советскому обществу идей единоличной свободы и сексуального раскрепощения. Учитывая мнение радикально настроенных критиков начала века, авторы этих работ причисляют известные произведения писательницы к наихудшим образцам массовой литературы. В других исследованиях к романам «Ключи счастья» и «Дух времени» применяется принципиально иной подход: они рассматриваются вне положительных или отрицательных оценок, как литературные феномены, получившие по ряду причин беспрецедентную популярность в начале XX века. Отметим, что подобное отношение к роману А.А. Вербицкой и другим произведениям массовой литературы формируется в России на рубеже XX-XXI вв. благодаря закреплению в обществе принципов культурного плюрализма.

К творчеству писательницы (впервые после длительного перерыва) в 1975 году обратилась киновед и культуролог Н.М. Зоркая в книге «На рубеже

столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910-х годов». Она исследовала романы А.А. Вербицкой в связи с изучением первых отечественных экранизаций.

Следует отметить, что писательница оказалась в числе первых, к кому обратились начинающие российские кинематографисты. В настоящее время известны шесть экранизаций книг А.А. Вербицкой; ее сотрудничество с представителями киноиндустрии ведет отсчет с 1913 года, когда на экраны вышел фильм «Ключи счастья». Расходы и производственную часть взял на себя торговый дом «Тиман и Рейнгардт», а режиссером и сценаристом выступил В.Р. Гардин при поддержке Я.А. Протазанова. Как указывает И.Н. Гращенкова, «это был первый русский кинороман, двухсерийный, дорогой, с экспедицией в Италию, снимавшийся по тем временам рекордно долго, три месяца. Для того, чтобы сохранить в большой романной форме психологический рисунок образов, Гардин впервые разработал документ, в котором были отмечены детали актерского поведения перед камерой, указан расход времени и пленки на каждую сцену» [79, с.204]. И.Н. Гращенкова отмечает, что фильм «Ключи счастья» стал самой коммерчески успешной отечественной лентой 1910-х годов, а также одной из самых обсуждаемых – в частности, депутат Государственной Думы В.М. Пуришкевич требовал запретить показ картины в силу ее безнравственного содержания, что было выполнено в ряде российских городов.

Роман «Ключи счастья» дважды экранизирован: в 1917 году появилась вторая, более полная его киноверсия под названием «Победители и побежденные», в подготовке которой писательница принимала участие в качестве одного из сценаристов и режиссеров наряду с Б.Н. Светловым. Также она работала над фильмом 1915 года «Андрей Тобольцев»; сведения об этом можно обнаружить в газете «Раннее утро»: «под руководством режиссера сербского королевского театра А.И. Андреева, находящегося теперь в Москве, происходит съемка картины «Андрей Тобольцев». В основу картины положено содержание романа Вербицкой «Дух времени». В инсценировке этой картины принимает участие Вербицкая» [153].

И.Н. Гращенкова также указывает на экранизацию А.И. Андреевым повести А.А. Вербицкой «Чья вина» в 1916 году, где снимались сыновья писательницы – Евгений и Всеволод; из книги Н.М. Иезуитова о В.Р. Гардине можно почерпнуть информацию о создании им в 1914 году фильма «Вавочка» по одноименному роману А.А. Вербицкой [См.: 106].

А.В. Баталина в журнале «Киноведческие записки» в числе сведений об А.А. Левицком, одном из первых русских кинооператоров, указывает на его съемки 1915 года с участием режиссера В.К. Висковского [См.: 41]. Речь идет об экранизации романа А.А. Вербицкой «Елена Павловна и Сережка»; картина вышла в прокат под названием «Сила любви».

Также следует отметить, что единственным фильмом, снятым по произведениям А.А. Вербицкой в начале XX века и дошедшим до наших дней, является кинолента «Андрей Тобольцев». За исключением титров, картина сохранилась полностью, она входит в государственный реестр фильмов Министерства культуры РФ, обладает прокатным удостоверением и причислена к объектам общественного достояния.

Н.М. Зоркая писала: «Экранизация означала, как правило, лишь сокращение, обеднение и упрощение литературного оригинала. Естественно при этом, что чем бесхитростнее, попросту – хуже был оригинал, тем адекватнее ему оказывалась кинолента. Пропась разделяла «Крейцерову сонату» Толстого и одноименный фильм. Между экранизацией романа А. Вербицкой «Ключи счастья» и самим романом существовало если не тождество, то, пожалуй, преимущество кинематографа, по крайней мере, не было слышно авторского текста» [101, с. 141]. «Первых поставщиков кинематографических сюжетов» критик называет «королями и королевами русского бульвара», относя к ним М.П. Арцыбашева, А.А. Вербицкую, Л.А. Чарскую [101, с. 141].

Н.М. Зоркая бескомпромиссна в своей оценке, высказываясь о произведениях А.А. Вербицкой в негативном ключе. Раздел о писательнице она озаглавила: «Девальвация революционных лозунгов и прогрессивных идей», указывая в тексте, что применение бульварной эстетики неминуемо ведет

к девальвации прогрессивного начала. «Типичная интеллигентская, профессионально-литераторская поделка, хитро и точно ориентированная на читательские круги от студенчества до мастеровых. Среди «обольщений» - и игра на революционной настроенности русской публики», - пишет Н.М. Зоркая [101, с. 167]. Приводя доказательства того, что популярные тексты А.А. Вербицкой принадлежат к «окололитературной поденщине», критик выбирает из текста наиболее насыщенные эмоциями фрагменты и следует в этом за К.И. Чуковским, на что прямо указывает: «Образчики литературного стиля, кроме удачно приведенных К.И. Чуковским в статье «Вербицкая», таковы: «<...> Маня ожила, опять розовеют ее стаявшие щечки. Опять она смеется, сияя ямками. Жизнь манит... Ах, что это за вечер! Что за упоение!» [101, с. 168]. В работе Н.М. Зоркой также прослеживается влияние вторившего К.И. Чуковскому Л.С. Козловского, назвавшего роман «Ключи счастья» универсальным магазином в своей статье «Теперь или никогда» («издание «Русские ведомости», 1911 год). «Берите любую вещь, здесь все дешево и доступно: социальный вопрос, теория наследственности, Дарвин, Ницше, Оскар Уайльд, история искусства в одной главе», - писал Л.С. Козловский [Цит. по: 87, с. 78]. Вслед за ним Н.М. Зоркая отмечает: «Столь же охотно, сколь сокровищницу европейской вековой культуры, потребляет беллетристика современные ей имена, понятия и термины искусства на границе двух последних веков» [101, с. 170]. Она оперирует понятием «экзотическое расцветивание текста» с целью «обновления языка бульвара» («бронзовые двери» готических замков, виллы Лазурного берега и т.д.), подразумевая под этим, что роман «Ключи счастья» в традициях массовой литературы адаптирован к вкусам и интересам читателя [101, с. 171]. Н.М. Зоркая ставит это в вину А.А. Вербицкой, полагая в полном соответствии со взглядами критиков XIX века, что автор, в первую очередь, должен служить идеям, а не потакать низменным вкусам: «Исходный порок здесь, на наш взгляд, лежит опять-таки в нравственной сфере, в нравственных качествах автора, подчеркиваем – автора, что означает художника, творца. <...> Писательница Вербицкая разменивала революционные идеи, когда бралась за перо. <...> Нравственным

в ее случае было бы вообще не писать. Или на худой конец четко отделить революцию и прогресс от Вавочек, Манечек, Сонечек, оставив им поприще «свободы чувства» [101, с. 178-179]. Н.М. Зоркая была возмущена тем, что профессиональная писательница, имеющая за плечами более чем двадцатилетний опыт работы, сознательно использовала свои умения и знания, чтобы удовлетворить вкусы читателя, а не беззаветно служить идеям: «Изучая массовую литературу начала XX века, убеждаешься, что наиболее тяжелое впечатление эстетической пошлости и нравственной нечистоплотности производит как раз та середина общелитературной шкалы, где располагается умелая профессиональная коммерческая поделка и поделка под «проблемную» литературу, под художественный авангард» [101, с. 182].

Отметим, что позицию Н.М. Зоркой в отношении творчества А.А. Вербицкой можно считать одной из самых бескомпромиссно-негативных в российском литературоведении последней трети XX - начала XXI века. Объяснение этому отчасти кроется в том, что книга, опубликованная в 1975 году, несет себе мощный заряд советской идеологии, под влиянием которой в то время находилась автор. В.А. Келдыш в работе «Русский реализм начала XX века», изданной в том же году, высказывается об А.А. Вербицкой более аккуратно и взвешенно: «Вербицкая искренне симпатизировала освободительному движению. Ее мысль билась над вопросами о новом человеке и новой морали, но мысль – упрости́тельская. Упрощалось историческое содержание общественной борьбы; идеи «модных» философов, писателей, ученых сплошь и рядом низводились до уровня элементарного; была отдана дань пресловутой «проблеме пола», сомнительным решениям проблемы «свободной любви», которым к тому же оказывалось предпочтительное внимание перед другими, более насущными проблемами времени. <...> Ее творчество, хотя и не укладываясь целиком в рамки «массовой» буржуазной литературы, все же явственно сближалось с нею рядом своих сторон» [114, с. 46-47].

Суждения Н.М. Зоркой и В.А. Келдыша оказали влияние на позицию А.М. Грачевой, которая посредством своих публикаций в 1990 – 2000 годы

ликвидировала многие существовавшие в литературоведении пробелы в биографии и творческой деятельности А.А. Вербицкой.

А.М. Грачева, характеризуя роман «Дух времени», также обращается к понятию «бульвар»: «Идя в русле художественных исканий модерна, Вербицкая реабилитировала формы бульварного или сенсационного романа. <...>В романе Вербицкой использованы многие приемы, ставшие в начале века достоянием литературного «бульвара». Так ожили архаические приемы соответствия внешности и внутренней сущности героя.<...>Объективная обусловленность исторических событий соединилась в романе с роковой предопределенностью развития судеб героев. Категория романтического Рока сменила былые реалистические «гнет социальных обстоятельств» и власть «среды» [78, с. 10-11]. Исследователь указывает, что необходимо дифференцировать популярные романы А.А. Вербицкой («Дух времени», «Ключи счастья») и ее более ранние тексты: «Первые произведения Вербицкой были написаны в традиционном русле «женской» беллетристики конца века. Ее героини, ищущие новых путей в сфере общественной деятельности, оставались верны старой семейной морали. <...>Изменение мировоззрения наметилось в повести «Освободилась» (1899), стало более определенным в «Истории одной жизни» (опубл. в 1903) и ярко проявилось в повести «Наши ошибки» [78, с. 8]. А.М. Грачева подчеркивает, что со временем А.А. Вербицкая пересматривает свое отношение к утвердившимся в обществе моральным нормам и приходит к выводу о необязательности следования им. В числе причин популярности писательницы в 1910-х годах исследователь называет новизну ее взглядов и изменившуюся художественную манеру, которые вместе с тем исключили автора из «идейных беллетристов второго ряда»: «По художественному методу ранние произведения Вербицкой принадлежали к кругу предчеховской реалистической литературы. Используемые ею жанры, герои, средства типизации, архитекtonика – все было «узнаваемым» и привычным для так называемой «идейной» беллетристики конца 80-90-х годов.<...> В романе «Дух времени» Вербицкая отбросила почти все художественные приемы прежнего творчества. Новому «духу времени», бурной

политической, социальной, культурной жизни России 1900-х годов уже не соответствовали «серенькие», «хмурые» герои и «типичные» обстоятельства. В поисках адекватных художественных средств Вербицкая обратилась к романтическим традициям, которые после заката «высокого» романтизма спустились вниз, в так называемую «массовую» литературу и стали достоянием литературного «бульвара» [78, с. 10-11].

А.М. Грачева наметила важнейшие направления в дальнейшем изучении творчества А.А. Вербицкой: его гендерную составляющую, исследованную впоследствии Н.С. Агафоновой, и вопрос о принадлежности текстов писательницы к различным литературным пластам (беллетристике и массовой литературе).

Однозначно негативную оценку творчеству А.А. Вербицкой в 2011 году дал публицист Д.Л. Быков в своей статье «Дамское зеркало русской революции: к 150-летию со дня рождения писательницы А.А. Вербицкой». «Романы Вербицкой наглядно доказывают, что делает улица с «идеями». Если уж у Леонида Андреева из «Тьмы» (про террориста, скрывающегося у проститутки) получилась пошлятина, можете представить, что делала из социалистических и эмансипантских идей совершенно бездарная Вербицкая с кругозором средней домохозяйки, суконнейшим языком и самодовольством провинциальной премьерши», - пишет Д.Л. Быков. Он рассматривает роман как образец массовой литературы, лишенный оригинальности и художественных достоинств: «Добродетели Серебряного века быстро вымерли, как Блок, а пороки жили, и книги Вербицкой казались каким-то, пусть третьесортным, напоминанием о тех прекрасных временах, когда так пахло духами и туманами» [60, с. 6].

Данный подход не разделяют большинство современных исследователей, которые рассматривают творчество А.А. Вербицкой в различных аспектах, избегая субъективных оценок. Так, Н.С. Агафонова в своей кандидатской диссертации «Проза А. Вербицкой и Л. Чарской как явление массовой литературы» уделяет особое внимание поднимавшимся писательницей вопросам пола и приводит доказательства тому, что роман «Ключи счастья»

А.А. Вербицкой положил начало формированию женского романа как жанрово-тематического канона в российской массовой литературе. Н.С. Агафонова развивает мысль о гендерной направленности прозы писательницы, высказанную в 1910-х годах критиками В.Г. Таном (Богоразом) и И.М. Василевским. Она последовательно доказывает, что произведениям А.А. Вербицкой свойственны базовые признаки массовой литературы (высокая степень стандартизации, установка на развлекательность, эскапизм, задействование сильных базовых эмоций), а в своих популярных романах писательница исследует женский мир (восприятие, сферу эмоций, доступную социальную активность). Н.С. Агафонова также обосновывает свое предположение, что жанрово-тематический канон женского романа в России писательница начинает формировать, опираясь на сказку, городской романс и бульварный роман, используя их компоненты, повествовательные структуры и эмоциональные ресурсы, наполняя ранее существовавшие модели и образы современным содержанием [См.: 31].

В своем диссертационном исследовании Н.С. Агафонова использует термины «беллетристика» и «массовая литература» как тождественные; отметим, что смешение данных понятий прослеживается в работах ряда других исследователей. В настоящее время в российском литературоведении не существует четких критериев разделения данных литературных пластов. Термин «беллетристика» в XIX веке ввел в оборот В.Г. Белинский, обозначив с помощью французского выражения, которое переводится как «изящная словесность», «...так называемую легкую литературу, которой назначение состоит в том, чтоб занимать досуги большинства читающей публики и удовлетворять его потребности» [46, с. 375]. Тем самым, как писал А.В. Чернов, В.Г. Белинский ограничил место беллетристики в общем процессе словесности [См.: 215]. Беллетристика выделяется в самостоятельную часть литературного процесса в первой половине XIX века, и ко второй половине XX века становится литературным феноменом, на который обращают внимание составители справочной литературы. Так, в «Краткой литературной энциклопедии» (1962) беллетристикой в широком смысле слова называют всю художественную литературу, а в узком -

художественную прозу, «в отличие от поэзии и драматургии» [127, стб. 511]. Узкие трактовки термина появились в справочной литературе около 15 лет назад. «Беллетристика – тип литературы, находящийся между высокой, элитарной, классической и массовой, на потребу невзыскательной публике», - писал Ю.Б. Борев [56, с. 61]. «Беллетристика – термин, иногда употребляемый для характеристики прозаических произведений невысокого художественного уровня», - говорилось в Литературной энциклопедии терминов и понятий, изданной в 2001 году [141, стб. 79]. Изучение феномена беллетристики отечественными литературоведами продолжается. А.В. Чернов писал о ней как о «форме словесности, наиболее адекватно отвечающей эстетическим потребностям времени» ориентированной на среднюю эстетическую норму [215, с.148]. В.Ш. Кривонос указывает на то, что между беллетристикой и классикой существуют объективные отличия, ученый пишет о создании «литературной продукции, отграниченной по определенным (поддающимся изучению и научному описанию) параметрам от так называемой классики, т.е. области художественных шедевров» [128, с. 30-31]. В.Е. Хализев отводит массовой литературе второстепенную роль по отношению к беллетристике [См.: 214, с. 81-85]. С.Ф. Дмитренко указывает на подвижность границы между классикой и беллетристикой, что осложняет их разделение [88, с. 79]. Большинство ученых сходятся в том, что беллетристика представляет собой промежуточный пласт между классикой и массовой литературой, а отдельные произведения могут вплотную приближаться к границам других литературных полей.

Что касается массовой литературы, периодом ее окончательного становления в России как литературного поля целесообразно считать рубеж XIX - XX веков. Как отмечает М.А. Литовская, именно в это время появляется триада: авангардная литература – сориентированная на классическую литературу беллетристика – массовая литература [См.: 133, с. 8-38]. Термин «массовая литература» распространен преимущественно в России; англоязычные исследователи оперируют термином «популярная», немецкие - «тривиальная»,

французские применяют понятие «паралитература», при этом единого определения этому явлению в настоящее время не существует.

Ю.М. Лотман писал о том, что «понятие «массовой литературы» подразумевает в качестве обязательной антитезы некоторую вершинную культуру. <...> Понятие «массовой литературы» - понятие социологическое. Оно касается не столько структуры того или иного текста, сколько его социального функционирования в общей системе текстов, составляющих данную культуру» [145, с. 381]. В отечественной традиции массовая литература рассматривается преимущественно в оппозиции к высокой литературе (классике): «Массовая литература – это совокупность популярных произведений, которые рассчитаны на читателя, не приобщенного (или мало приобщенного) к художественной культуре, невзыскательного, не обладающего развитым вкусом, не желающего либо неспособного самостоятельно мыслить и по достоинству оценивать произведения, ищущего в печатной продукции главным образом развлечения» [213, с. 127-128]. В рамках другого подхода развитие искусства, ориентированного на массу, то есть на большинство людей, представляется закономерным. Т.А. Скокова предлагает считать массовой «литературу второго и третьего ряда, выпускаемую крупными тиражами и не относящуюся к высокому искусству» [186, с. 97]. С.И. Чупринин вводит новую иерархию: качественная литература (серьезная, высокая), актуальная (экспериментальная, инновационная), массовая (тривиальная, рыночная, низкая), миддл-литература (тип словесности между элитарной и массовой, снимающий их оппозицию) [228, с. 77]. Отметим, что применительно к данному исследованию объем понятия «миддл-литература» совпадает с объемом понятия «беллетристика».

В числе критериев различения беллетристики и массовой литературы, следует, в первую очередь, назвать разный масштаб проблематики. Массовая литература избегает конфликта с господствующими в обществе представлениями. Так, по мнению И.П. Ильина, массовая литература закрепляет в сознании читателя «принятые и распространенные взгляды и вкусы, стандартизируя их и доводя до уровня предрассудков» [107, с. 155].

Идею стандартизации раскрывает американский историк и исследователь массовой культуры Дж. Кавелти – он пишет о формулах, на основании которых строятся тексты массовой литературы. Как поясняет Л.Р. Татарникова, «формула – это универсальная повествовательная модель, сформированная на стереотипах, присущих той или иной культуре, и соответствующая базовым архетипам, реализуемая в определенном жанре на основе клишированных сюжетных схем» [195, с. 163]. Особенность массовой литературы также заключается в том, что это единственное литературное поле, обладающее своей закрепившейся системой жанров (жанрово-тематических канонов).

Стандартизация имеет приоритетное значение для произведений массовой литературы, и она объясняет происхождение такого явления, как серийность, на которую, по выражению М.А. Черняк, обречен автор массовой литературы, если он хочет быть востребованным рынком: «Наличие серийного героя <...>, с одной стороны, привлекает читателя (который воспринимает героя как своего знакомого), с другой – снижает качество литературы (повторяемость приемов, изнашиваемость постоянных персонажей)» [220, с. 8].

На основе вышеизложенного беллетристическими следует считать прозаические художественные произведения, авторы которых утверждают или отрицают ценности, принятые в определенном обществе в конкретный период времени. Эти тексты не претендуют на новаторство или титул «литературного открытия», могут содержать элементы стандартизации (общая тематика, проблематика и др.) но при этом обладают собственной художественной ценностью. Отличительная черта текстов массовой литературы - тривиализация проблематики, отказ от постановки глобальных и неразрешимых проблем, создание упрощенной картины мира и ориентация на определенную группу читателей.

О том, что причислять к массовым следует тексты А.А. Вербицкой, написанные после 1905 года, в числе первых в советской России отметила А.М. Грачева. Произведения писательницы, опубликованные до Первой русской революции, исследователь относит к беллетристическим: «Используемые ею

жанры, герои, средства типизации, архитектоника – все было «узнаваемым» и привычным для так называемой «идейной» беллетристики конца 80-х – 90-х годов» [78, с.10]. Высказывание А.М. Грачевой перекликается с тезисом, который выдвинул в 1901 году В.М. Шулятиков. Он назвал А.А. Вербицкую беллетристикой, «забывшей гимны «страсти нежной» ради гимнов более высоких, более гуманных, гражданских и общечеловеческих чувств». «В своих произведениях г-жа А. Вербицкая любит <...> выводить на сцену самых «новых» людей, любит затрагивать те или другие животрепещущие «проклятые» вопросы текущей минуты и относительно последних вопросов держится тех точек зрения, которые приняты передовой частью интеллигентного общества...», – отмечал критик [229]. А.М. Грачева проводит границу между беллетристикой и массовой литературой в творчестве А.А. Вербицкой на временной оси, относя романы «Дух времени», «Ключи счастья», «Иго любви» к массовым и характеризуя творческую манеру писательницы как «соединение злободневной проблематики и формы сенсационного романа» [78, с.13].

Американский филолог Ш. Розенталь наделяет популярные романы А.А. Вербицкой одновременно характеристиками беллетристики и массовой литературы, считая тексты промежуточным звеном между ними. Исследователь не оперирует понятием «беллетристика», но считает, что внутри поля массовой литературы следует дифференцировать два отдельных литературных пласта – собственно бульварную литературу и смешанную (иными словами, очень близкую к беллетристике). «Из «высокой» она берет элементы «культуры», идеи, моральную амбивалентность героев и др., и это отличает ее от бульварного чтения. Кроме того, данная литература ориентирована не на литературного дикаря, а на просвещенного, образованного читателя», - пишет Ш. Розенталь [176, с. 18-19].

Тот факт, что тексты могут находиться в пограничной зоне между литературными полями, предусматривает теория триады, или «пирамиды» М.А. Черняк, где в качестве основания фигуры выступает массовая литература, «срединным полем» является беллетристика, а на вершине находится литературная классика [218, с. 18]. М.А. Черняк, как и Ш. Розенталь, отмечает

синтетическую природу романов А.А. Вербицкой, относя эти произведения к «массовой беллетристике»: «Отличительной особенностью прозы А. Вербицкой, дистанцирующей ее от примитивных любовных романов, был исторический и культурный фон, поэтика повседневности (например, подготовка революции 1905 года совпадает в романе «Ключи счастья» с юностью Мани Ельцовой и формированием ее внутреннего мира; окружающие Маню персонажи служат для автора олицетворением тех или иных идейных, политических, эстетических позиций» [219, с. 46].

Работы Ш. Розенталь и М.А. Черняк вывели исследование романов «Дух времени» и «Ключи счастья» на качественно иной уровень, поскольку тексты А.А. Вербицкой рассматривались учеными как важные звенья литературного процесса своей эпохи, достойные комплексного научного анализа в противовес множеству несистемных оценочных суждений.

Необходимо отметить, что зарубежные исследователи Б. Холмгрен, Е. Гоцило, Э. Ключ, находясь вне влияния российской критической традиции XIX века, не делали акцент на нравственной составляющей романов А.А. Вербицкой и избегали их сравнения с текстами других литературных пластов. Они писали о том, что обращение к книгам писательницы дает возможность осмыслить процесс развития русской литературы на рубеже XIX – XX веков во всей его полноте. Так, в предисловии к американской сокращенной версии романа «Ключи счастья», опубликованной Индианским университетом в Блумингтоне, Б. Холмгрен и Е. Гоцило отмечали: переизданный роман стал в 1990-е годы одним из первых оригинальных русскоязычных произведений массовой литературы, появившихся на российском рынке наряду с переводными книгами серии «Арлекин» и текстами Барбары Картленд. Коммерческая «жилка», которой была одарена А.А. Вербицкая, и сто лет спустя ставила знак равенства между ее романами и произведениями современной западной массовой литературы: «Keys to happiness is one of the old chestnuts that new presses in Russia have reissued in a bid for a popular leadership. Suddenly Verbitskaya's commercial savvy matters to those eager to try out Russian variations on Western popular fiction»

[237, с. 13]. Западные филологи писали о том, что роман «Ключи счастья» вызывает интерес еще и потому, что свидетельствует об удивительной дилемме, возникшей в русской массовой литературе: читатели наделяли авторов статусом общественных лидеров и пророков одновременно [См.: 237, с. 15]. Б. Холмгрен и Е. Гоцило также делают вывод, что «блокбастер Вербицкой», как они называют «Ключи счастья», может восприниматься как аутентичный источник информации об эпохе [См.: 237, с. 13].

Следует отметить, что к началу XXI века высказывания российских исследователей о романах А.А. Вербицкой становятся нейтральными, практически безоценочными, а основное внимание уделяется авторами функциям, которые выполняли и продолжают выполнять тексты. Так, О.В. Николаева пишет о романах «Ключи счастья» и «Иго любви» как источниках сведений о российском обществе на рубеже веков: «при внимательном и непредвзятом отношении в этих книгах можно увидеть и колоритные описания быта, и с искренней любовью и болью переданное состояние умов и душ ее современников, с их нетерпеливым ожиданием будущего, страхом и неуверенностью перед надвигающимися переменами. А главное – их веру в самоценность человеческой личности и тоску по подлинному счастью» [159, с. 644]. Еще в 1992 году Е.О. Путилова отмечала, что роман «Ключи счастья» может быть интересен не только современному исследователю, но и читателю: «От названия <...>«Ключи счастья» веяло «буржуазной женской революцией» и «салонностью». И все-таки мы представляем сегодня четвертое в России и первое после восьмидесятилетнего перерыва издание нашумевших и скандальных книг А. Вербицкой. Да, «Ключи счастья» в конце XX века. Но так ли мы изменились? И так ли далеко звучат для нас слова этой самой знаменитой книги начала века?» [170, с. 495-496]. Е.О. Путилова подразумевает сокращенную версию текста, которая вышла в 1993 году в издательстве «Северо-Запад» под названием «Ключи счастья: роман-дайджест». Эта книга стала единственным переизданием произведения за все годы существования СССР и современной России.

Единственной полной версией романа в настоящее время остается прижизненное издание А.А. Вербицкой 1909-1913 годов. «Возможно, придет время, когда после тщательной текстологической работы «Ключи счастья» смогут быть опубликованы полностью, но и сейчас, после выхода нашего варианта «Ключей счастья», картина литературы начала XX века предстанет более объемной», - пишет Е.О. Путилова, подчеркивая читательский и исследовательский потенциал романа [170, с. 509].

Резюмируя, следует сказать, что в рецепции романа «Ключи счастья» после периода «молчания» следует выделить два этапа – стадию «эпохи застоя» (1975 – 1985) и время с начала перестройки до наших дней (1985 – 2017). Восприятие романа российскими литературоведами серьезно изменилось с середины 70-х годов XX века. С тех пор, как исследователи впервые обратились к тексту после его вынужденного забвения, с середины 1980-х отношение к «Ключам счастья» постепенно менялось от тотального неприятия и осуждения до признания романа авторитетным источником информации об эпохе и обществе, неотъемлемым элементом развития русской литературы и, в частности, становления массовой литературы как одного из ее полей. Это подводит нас к мысли о влиянии на литературоведческий анализ политической ситуации в стране и главенствующих в обществе взглядов, что в советское время придавало работам филологов некоторый субъективизм. Он нивелировался с наступлением глобальной культурной и научной интеграции, вследствие которой кардинальное расхождение во взглядах исследователей разных стран на одну и ту же проблему является исключением из общего правила. Следует отметить, что по этой причине современные отечественные филологи по примеру зарубежных коллег стали рассматривать «Ключи счастья» как многоаспектный феномен, анализировать функции романа и выявлять причины, по которым он приобрел огромное значение для жителей России рубежа XIX –XX веков. Представление о самоценности текста как объекта действительности в отрыве от его этической и эстетической составляющей дала литературоведам возможность увидеть роман

в новом свете и заговорить о его возможной реабилитации если не в читательской, то в научной среде.

#### **1.4. Интерпретация романа «Ключи счастья» в свете идей Ф. Ницше**

Исследовать рецепцию романа А.А. Вербицкой «Ключи счастья» не представляется возможным в отрыве от идей, изложенных Ф.В. Ницше в книге «Так говорил Заратустра», поскольку между произведениями прослеживается очень тесная взаимосвязь.

«Противоречивая и не поддающаяся однозначной интерпретации философия Ф. Ницше оказала колоссальное влияние на все философские направления, искусство и литературу XX века. <...> В России творчество Ницше оставило глубокий духовный след: такие мыслители, как В. Соловьев, Лопатин, Е.Н. Трубецкой, Луначарский, Бердяев, Шестов и Бубнов, настойчиво вникали в философию Ницше. Заметно влияние идей философа как на Ф.М. Достоевского, А. Белого, М. Булгакова, так и на современника В. Пелевина», - пишет Ю.Ф. Кищук [118, с. 105].

Е.С. Киселева связывает всплеск интереса к творчеству немецкого философа в России рубежа веков с деятельностью известных мыслителей – Л.И. Шестова, В.П. Преображенского, С.Л. Франка [117, с. 91]. Так, исследователь обращает внимание на цитату С.Л. Франка: «Зимой 1901-1902 г.г. мне случайно попала в руки книга «Так говорил Заратустра». Я был потрясен - не учением Ницше – а атмосферой глубины духовной жизни, духовного борения, которой веяло от этой книги»[208, с. 8].

«Главным в творчестве Ницше для русской культуры оказывался тот «необъятный простор» философской мысли, который позволял достичь исключительной свободы – мыслительной, нравственной, эстетической. <...> В союзе с Ницше русский мыслитель обретал смелость не только политическую и социальную (в этом отношении русские радикалы, экстремисты и террористы

были безумно смелы задолго до Ницше), но интеллектуальную (философскую и религиозную, этическую и эстетическую, научную и художественную). <...> Переоценка всех ценностей становилась первой и главной задачей любой деятельности – литературной и познавательной, религиозной и социальной», - приводят свои пояснения И.В. Кондаков и Ю.В. Корж [120, с. 180].

В числе других российских писателей идеями Ницше была увлечена и А.А. Вербицкая. Этот факт, в частности, подчеркивает А.М. Грачева: «В конце 90-х годов Вербицкая открыла для себя философию Ф. Ницше, и у нее, последовательной феминистки, произошло крушение прежде заповедных моральных догм» [78, с. 8].

В основе романа «Ключи счастья» лежит адаптация ницшеанской теории о сверхчеловеке к реалиям российского общества и, в частности, возрастающей роли в нем женщины. Концепция немецкого философа в интерпретации А.А. Вербицкой претерпела значительные упрощения, однако, автор при этом сумела передать базовые послы мыслителя.

Как пишет Д.А. Беляев, идея сверхчеловека входит в широкий философский и общекультурный дискурс с 1883 года – момента издания философской притчи «Так говорил Заратустра». Исследователь отмечает, что сверхчеловек, в понимании Ницше, является целью и результатом нового эволюционного витка развития человеческого вида, он «рождается из осознанного упадка прежней культуры и развенчанных ценностей прежнего человека. Поэтому первичным содержательным основанием сверхчеловека является нигилизм в двух его проявлениях - нигилизм силы и нигилизм слабости» [48, с. 42]. Нигилизм силы, согласно Ницше, включает отрицание некоторых метафизических величин, в том числе, абсолютной морали. Нигилизм слабости проявляется в уменьшении роли реальной жизненной среды и возвышении идеального потустороннего мира. Тезисом о «смерти Бога» философ лишает человека прежних ценностей и ориентиров, предлагая ему создавать новые.

Д.А. Беляев также указывает на то, что все характеристики сверхчеловеческого состояния являются выражениями двух основных категорий –

так называемого дионисийского начала и воли к власти. Под дионисийским началом, понимается, прежде всего, чувственно-физическая витальность, а под волей к власти – стремление к некоему всеобъемлющему контролю над собственной жизнью. Так, Ю.В. Синеокая описывает сверхчеловека как того, чья воля к власти над собой победила все трудности [См.: 183]. Важную роль в концепции Ницше играет борьба за высшие идеалы, которые несоизмеримо выше принятых обществом правил и запретов и тесно связаны с развитием человеческого «я»: «Если друг твой обидит тебя, - говорит он, - то скажи ему: то, в чем ты преступил против меня, я тебе охотно прощаю. Но в чем ты преступил против самого себя, как я могу простить тебе это»? [Цит. по: 209, с. 51]

Кроме того, известна следующая цитата Ницше: «Ваша любовь к ближнему есть ваша дурная любовь к самим себе» [24, с. 30]. Е.С. Киселева полагает, что «любовь к дальнему» в интерпретации Ницше – это действие для будущего, иными словами – готовность поступиться интересами ближнего ради общечеловеческих интересов.

Отметим, что к задачам данной работы не относится подробный анализ тезисов Ф.В. Ницше. Так, Ю.В. Синеокая указывает на принципиальную невозможность «адекватно» оценивать его философскую деятельность в силу того, что интерпретаторы необъективны и несвободны от оценок, построенных на личном опыте [См.: 183].

В романе «Ключи счастья» выразителями идеи сверхчеловека являются два ключевых персонажа, которые на всем протяжении романа находятся в своеобразном симбиозе: это философ-теоретик Ян Сицкий и его возлюбленная Маня Ельцова, воплощающая идеи Сицкого на всем протяжении своей жизни.

Описывая детство Мани, А.А. Вербицкая предвосхищает идеи, которые позже вложит в уста Яна; она подготавливает читателя, вводя в текст романа эпизод с институтским сочинением. Выполняя задание описать «картинку классической жизни», Маня рассказывает о казни пастуха, случайно толкнувшего и разбившего храмовую статую. О его жизни спорят философ и жрец. Первый говорит: «Разве он не менее прекрасен, чем этот мраморный бог? Разве он не

имеет права на любовь и счастье?». Жрец возражает: «Если каждый из нас, спасая свою жизнь, будет бить и топтать во прах божественный мрамор, что останется далекому потомству от славы Эллады? Не лишим ли мы бедное человечество высочайшего утешения, данного нам богами – созерцания бессмертной красоты?» [13, с. 64]. Боги бессмертны, человек ничтожен, горе оскорбившему красоту – такой вывод делает Маня. Ей горячо возражает лучшая подруга Соня Горленко: «Нет ничего в мире выше человека! <...> И нет цели выше, как расчищать этому страдающему человеку новые тропинки к счастью... Если старые уже заросли» [13, с. 66]. Этим человеком, пытающимся найти путь к новой жизни, и становится повзрослевшая Маня, которая, согласно заветам Яна Сицкого, всегда старается действовать в интересах собственной личности.

Отношения Сицкого и Мани начинаются как типичная любовная история двух молодых людей. После окончания учебы девушка приезжает на лето в Новороссию, в имение родителей своей подруги, и, гуляя в роще, знакомится с юношей аристократической внешности. Писательница намекает, что Ян, нанявшийся садовником в оранжерею соседней Липовки, скрывается от преследования властей. Его взгляды раскрываются в диалогах с Маней, где человеку, хотя бы отчасти знакомому с мыслями Ницше, становится очевидным тождество высказываемых идей. «Я верю в будущую жизнь... Но только здесь, на земле... Я верю в прекрасную, гармоничную жизнь без рабства. И в человека без повязки на глазах. С взором, устремленным ввысь...», – говорит Сицкий [13, с. 117]. «Человечество заблудилось в густом тумане... Оно так привыкло к сумраку, что боится солнца. Оно трусливо прячется в стенах храма, затхлого и мрачного. И по инерции молится старым богам. И вот рождаются великие художники... Часто бессознательно, одним образом они свергают кумиров. Они разрушают стены старого храма... И вот вы уже видите там, вверху, клочок голубого неба» [13, с. 120].

В книге «Так говорил Заратустра» обнаруживается близкое по смыслу высказывание: «Кто же они, создатели этих берлог и лестниц покаяния? Не те ли, кто хотел спрятаться и стыдился чистого неба? И только тогда, когда чистое небо

снова проглянет сквозь разбитые крыши, а разрушенные стены зарастут травой и алыми маками, только тогда обратится сердце мое к местам обитания этого бога» [25]. В равной степени близки монолог Яна о «ключах счастья» и раздел книги Ницше «О любви к ближнему». «Я дам вам ключи счастья... Оно лежит за семью замками. И бедное человечество давно потеряло к нему пути... Слушайте, Маня! Самое ценное в нас – наши страсти, наши мечты... Жалок тот, кто отрекается от них!... Из страха общественного мнения, то есть мнения людей, далеких и чужих нам; из чувства долга перед близкими, из любви к детям и семье – мы все топчем и уродуем наши души. <...> Надо быть самим собой» [13, с. 127].

«Вы убегаете к ближнему от самих себя и хотели бы сделать из этого добродетель, - писал Ницше. – Но я насквозь вижу ваше «бескорыстие». <...> Я хотел бы, чтобы эти ближние и их соседи стали для вас невыносимы; и тогда из самих себя вам придется создать друга с переполненным сердцем. <...> Да будет для тебя грядущее и отдаленное причиной твоего нынешнего; в друге любви Сверхчеловека как причину свою» [25]. Отметим, что с точки зрения стилистики высказывания двух философов – реального и придуманного Анастасией Вербицкой – также очень схожи.

Ян Сицкий, который, по сути, является последователем Ницше, расстаётся с жизнью, спасая утопающего ребенка. Писательница заранее готовит читателя к такому исходу, поясняя, что философ выполнил свою миссию на земле (и в данном романе), и теперь его удел – высшие сферы: «Что видят там, высоко, между ветками, эти вдохновенные, далекие глаза? Такие далекие от мира, как будто душа Яна слушает звуки небес... Как будто загадочные завесы пали пред его мыслью... И он постиг тайну, недоступную земле» [13, с. 129].

Носителем идей Сицкого остается Маня, однако, она не проповедует их, а воплощает в собственной жизни. Девушка не меняет своего мировоззрения, даже удостоверившись в крахе своих ожиданий; она находит выход в самоубийстве, и этот побег в лучший из миров, по мнению Мани, избавляет ее от необходимости дальнейшей борьбы за свои ценности. В последнем, прощальном письме Марку Штейнбаху она пишет, что силы ее иссякли

и признает себя побежденной, но не сомневается в том, что другие люди должны всеми силами стремиться к личностному росту и свободе быть собой: «Пусть это утопии! Пусть это безумие! Будь безумным! Не бойся насмешек толпы! Создай на земле чудную сказку, какую я не успела осуществить! И тысячи людей благословят твое имя» [18, с. 284].

Выдвинем гипотезу, что А.А. Вербицкая изобразила неравную борьбу одной женщины против веками складывавшихся законов общества, в том числе, из-за желания вступить в полемику с Ф.В. Ницше. В книге «Так говорил Заратустра» есть раздел «О старых и молодых женщинах», содержащий утверждения, оскорбительные для большинства представителей современного общества. Так, Ницше отказывал женскому полу в самоценности и возможности стать сверхчеловеком: «Да будет женщина игрушкой, чистой и изящной, словно драгоценный камень <...> Пусть надеждой ее будет: «О, если б мне родить сверхчеловека!». <...> «Вот, только теперь мир стал совершенным», – так думает каждая женщина, когда повинуется полноте любви своей. Повиноваться должна женщина и обрести глубину для поверхности своей. Ибо неглубока она – беспокойно бурлящая пена на мелководе. <...> Идешь к женщинам – не забудь плетку» [25].

На примере Мани Ельцовой А.А. Вербицкая показывает, что отнюдь не каждая женщина воспринимает любовь к мужчине и создание семьи как предел своих устремлений. Героиня романа испытывает любовь многократно и всякий раз видит в ней лишь узы, которые сковывают ее внутреннее «я». Девушка непреднамеренно разбивает сердца, не желая стать игрушкой и рабой никому. В «Ключах счастья» Анастасия Вербицкая говорит о любви как синониме рабства. Так, писательница приводит обращенные к Мане слова Нелидова: «Любовь – это рабство. Всегда... Я хочу тебя всю... С твоими мыслями, желаниями, чувствами... Вот так...». Он срывает веточку липы и, судорожно сломав ее, мнет в своей руке» [14, с. 110]. В этом эпизоде Маня впервые ощущает силу и власть над Нелидовым и другими мужчинами – она по своей природе не может никому подчиниться, и впредь это помогает ей даже в самых тяжелых

обстоятельствах не сдаться на милость мужчины. Чтобы оправдать такую черту персонажа в глазах читательниц патриархальной царской России, где женщина, как правило, существовала в полной зависимости от отца или мужа, А.А. Вербицкая наделила Маню наследственной нервной болезнью, объяснявшей ее нестандартное мышление и поведение.

Маня не повинуется любви, которая, как наказание, приходит к ней снова и снова; она стремится быстрее завершить духовную связь и прервать физическое влечение, бросаясь в новые отношения, как в водоворот. И только из одного романа ей не удастся выйти победительницей – это отношения с Нелидовым, прообраз которого – ангела из иллюстрированной немецкой книги – Маня впервые полюбила чистой детской любовью. А.А. Вербицкая не раз подчеркивает сходство Николая Нелидова с ангелом-карателем: «неумолимый взгляд», «высокий лоб, гордый профиль... Серые, жесткие глаза» [13, с. 218]. С его появлением начинается история Маниной борьбы против порабощающего чувства любви, и с его уходом из жизни она заканчивается. Однако, между самоубийством Нелидова и отравлением Мани существует кардинальное различие. Нелидов сдается, сводя счеты с жизнью – он не может больше вынести любовь к Мане, которая мешает ему следовать своим принципам, полученным с молоком матери, – образцовый брак, здоровая и непритязательная жена, процветающее хозяйство. Маня уходит из жизни, расценивая это как последнюю возможность обрести личную свободу. На последнем свидании с Нелидовым Маня понимает, что чувство к нему всегда будет преследовать ее: «Темные волны гасят ее сознание. Она их помнит. Она знает их значение. Душа жаждет рабства. Нет больше свободы. Кончено!... Кончено все!...» [18, с. 253].

Свое резюме Анастасия Вербицкая вкладывает в уста одного из «фоновых» персонажей – Семена Николаевича, знакомого Штейнбаха. «Вот она - Любовь! <...> Великая и страшная сила, губительная и творческая в то же время, разрушающая душу и создающая миры.... Как различно и непостижимо проявляет она себя среди нас – одного свергая в бездну, другого ведя к подвигу... О, только не быть побежденным ею! Только бы подчинить себе эту могучую

силу! И неужели человек, целые тысячелетия упорно боровшийся со стихиями, покоривший себе весь мир, победивший теперь даже воздух – еще долго будет в рабстве у любви? Неужели он еще не скоро восторжествует над нею?» [18, с. 290].

Из трех протагонистов, составляющих любовный треугольник: Николай Нелидов – Маня Ельцова - Марк Штейнбах, в живых остается только последний, но и его существование лишается смысла – служения возлюбленной. Писательница неоднократно подчеркивает, что Марк, в прошлом – большой ценитель женщин, еще в юности растратил свои душевные силы и даже не искал возможности сопротивляться любви к Мане. Ведущие характеристики Штейнбаха в романе – усталость и равнодушие. Маня нужна ему, чтобы вновь пробудиться к жизни, и он рад быть ее рабом. Штейнбах таким образом характеризует свою возлюбленную, что это дает ей возможность претендовать на звание ницшеанского сверхчеловека: «Вы любите, как мужчина. <...> Вы постигли высшую мудрость, Маня. Быть самой собою» [14, с. 154].

Штейнбах изначально не воспринимает концепцию Ницше как руководство к действию, чем выводит себя из заданной в романе системы координат: «Ян любил будущего человека... Свободного, смелого и прекрасного.. Я в такого не верю.. Из всех существ в мире человек – наиболее жестокое и себялюбивое животное... И если тысячелетия не сделали его иным, то рассчитывать не на что. Я чудеса отрицаю. Только веками рождаются такие, как Ян... Для того, чтобы показать нам, каким мог быть идеальный человек... Но мир этого идеала не приемлет» [13, с. 175].

А.А. Вербицкая, таким образом, еще в первом томе романа заявляет, что борьба за свободу может оказаться безрезультатной, но отрицания самого стремления к идеалу она как автор не приемлет. На последних страницах книги писательница называет лицо Штейнбаха «мертвым»: его внутренний свет был отраженным, и вне источника света, каким являлась Маня, душа персонажа обречена блуждать во тьме. Таким в самом начале произведения предстает двойник Штейнбаха, его сошедший с ума родной дядя, чья любимая погибла много лет назад: «странное, мертвенно-бледное лицо», «есть что-то неживое, что-

то бесстрастное и далекое во всей этой фигуре... Как будто это восковая кукла...» [13, с. 100]. В трактовке А.А. Вербицкой человек, бросающий все к ногам любимой или любимого, равно как человек, уже потерявший объект своей любви, одинаково несчастны и обречены на страдания, потому как ценность в представлении писательницы имеет не стремление слиться воедино с чужой индивидуальностью, а чувство любви само по себе: «Она – самоцель. Она довлеет себе. Она не ведает ни добра ни зла. Ни обязательств ни измены. У нее свои законы, свои таинственные пути» [14, с. 201].

Современник А.А. Вербицкой В.А. Дадонов назвал идейное содержание романа «Ключи счастья» пропагандой принципа субъективного антропоцентризма (термин активно употреблял Н.К. Михайловский), излагая его суть применительно к роману Вербицкой следующим образом: «Не раз на алтаре опустевшего Олимпа моралисты пытались посадить отвлеченные сущности: человечество, нацию, семью и т.п. и им передать права богов. Но все эти попытки не выдержали рациональной критики, и теперь уже никто, никакая отвлеченная сущность не может по праву стать на пути человека и сказать: стой, ты не должен, так как умершие боги унесли с собой в могилу все божественные санкции добра и зла не оставили после себя наследников» [87, с. 45-46]. В.А. Дадонов, кроме того, опирался на представление Ф.В. Ницше об интеллектуальной совести, которая заставляет ставить под сомнение прописные истины, а не доверять им слепо: «Тот шум протеста, во имя господствующей нравственности, который вызвали «Ключи счастья» в самых разнообразных кругах, поднят был <...>интеллектуально-бессовестными людьми» [87, с. 47].

Американская исследовательница Э. Ключ рассматривает роман «Ключи счастья» как популяризацию идей Ф.В. Ницше: «Популяризацию можно определить как упрощенное, но в значительной мере точное разъяснение отвлеченной идеи или теории. Цель труда популяризатора – сделать идею понятной читателям, не имеющим специальной подготовки. Стилю популяризатора свойственны обдуманность и сочувственный интерес; вычленяется суть на примерах, близких читателю по конкретной социально-

культурной среде» [119]. При этом произведения П.Д. Боборыкина «Перевал», «Накипь», «Жестокие» исследователь считает вульгаризацией и дискредитацией идей Ницше, сведением их до обывательского уровня. Эдит Клюс делает вывод о том, что массовая «ницшеанская» литература (к ней она причисляет романы «Санин» М.П. Арцыбашева, «Люди» А.П. Каменского, «Ключи счастья» А.А. Вербицкой, «Перевал», «Накипь», «Жестокие» П.Д. Боборыкина) продемонстрировала, как «бунт против моральных норм распространяется за пределы узкого круга интеллектуальной элиты, захватывая другие уровни литературной среды» [См.: 119]. Эдит Клюс прямо указывает на то, что А.А. Вербицкая отождествляет Яна Сицкого с Ницше, ссылаясь на эпитафию на могильном камне персонажа: «Я люблю того, кто строит высшее над собою и так погибает» (фраза является цитатой из книги Ф.Ницше «Так говорил «Заратустра» [25]).

Масштаб происходящего осознавали и современники А.А. Вербицкой, опасаясь, что изложенные в популярных книгах идеи могут нанести читателю, а затем и всему обществу непоправимый вред. Такой точки зрения, в частности, придерживался литератор И.П. Рапгоф, использовавший псевдоним граф Амори. Пытаясь опровергнуть взгляды, изложенные А.А. Вербицкой в ее романе, И.П. Рапгоф вмешался в ее творческий процесс – написал и опубликовал свою версию финала «Ключей счастья» под названием «Побежденные».

Данный случай может быть рассмотрен как эпизод фиктивного авторства, который трудно классифицировать. Большинство примеров фиктивного авторства связаны с явлением литературной мистификации, которую И.Л. Попова определяет как сообщение, цель которого – эстетический и/или жизнетворческий эксперимент; текст или его фрагмент, действительный автор которого утаивает свою причастность к его порождению, приписывая авторство подставному лицу [См.: 167].

Исследователь разделяет литературную мистификацию и плагиат, который заимствует чужое слово, не ссылаясь на автора; литературную мистификацию и псевдонимию, когда автор использует фиктивное имя при создании одного или

нескольких текстов, но не использует его как свое единственное творческое имя; литературную мистификацию и стилизацию, которая ставит задачу скрыть имя не автора, а того литератора, чей стиль имитируется. Роман И.П. Рапгофа «Побежденные» не представляется возможным отнести ни к одному из этих вариантов, поскольку писатель использовал имя своей коллеги хитроумным способом, не нарушив ни закона, ни приличий - название произведения было сформулировано как «Побежденные. Роман с послесловием графа Амори. Окончание романа «Ключи счастья» Вербицкой».

И.П. Рапгоф определенно ставил задачу ввести в заблуждение поклонников писательницы и продать свою книгу под видом ее произведения, однако, своей причастности к роману он не утаивал – налицо отсутствие основного признака литературной мистификации. Применительно к роману «Побежденные» также нельзя говорить о псевдонимии: объективно Рапгоф не подписывался именем Вербицкой и не скрывал своей личности: его творческое имя наряду с истинным использовалось даже в повседневной жизни. Так, по свидетельствам современников, букинисты обращались к Рапгофу не иначе как к графу Амори [См.: 112].

Данный роман также не является и стилизацией произведения «Ключи счастья»: И.П. Рапгоф не ставил задачи воспроизвести стиль писательницы, доказательства чему будут приведены далее.

Роман «Побежденные» обладает рядом уникальных характеристик: это текст-продолжение, ориентированный на читателей, знакомых с первоисточником и не решающий авторских задач в отрыве от него. Однако, полностью осмыслить финал оригинального произведения также невозможно, не будучи знакомым с романом Рапгофа: опубликованный в момент, когда писательница еще продолжала трудиться над «Ключами счастья», текст «Побежденных» повлиял на ее творческий замысел. Таким образом, произведения состоят в диалоге, и, принимая во внимание этот факт, для исследования особое значение приобретает теория креативной рецепции текста.

Роман-продолжение «Побежденные» – редкий случай в литературе, когда автор использовал в качестве первоисточника не завершённое произведение и не писательский труд, по какой-либо причине не получивший финала. В распоряжении И.П. Рапгофа находился промежуточный вариант – на момент создания и публикации «Побежденных» из шести томов «Ключей счастья» было написано четыре. В этом виде роман Вербицкой можно отнести к незаконченным – но с оговоркой, что это верно только по отношению к конкретному отрезку времени, 1912 году. В этом интервале «Ключам счастья» присуще важнейшее свойство незаконченных текстов, обнаруженное Е. В. Абрамовских – это отсутствие очевидного финала не по замыслу автора, а в силу сложившихся обстоятельств. Таким образом, в данной работе мы можем опираться на теорию креативной рецепции незаконченных произведений, представленную Е.В. Абрамовских [См.: 30].

В предложенной исследователем типологии креативной рецепции незаконченных текстов роман Амори является реконструкцией, антитетичной авторскому замыслу, строящейся на привнесении субъективного момента в интерпретацию. Е.В. Абрамовских отмечает, что такие варианты дописывания могут нейтрализовать творческий потенциал оригинального текста, что произошло с «Ключами счастья», и автор не смогла этому воспрепятствовать.

Необходимо отметить, что перу И.П. Рапгофа принадлежат сразу несколько продолжений популярных русских романов. Кроме «Побежденных» (1912), писатель издал книги «Финал. Роман из современной жизни. Окончание произведения «Яма» А.И. Куприна» (1913) и «Возвращение Санина» (1914).

Авторы оригинальных произведений по-разному реагировали на действия И.П. Рапгофа. А.И. Куприн был оскорблен - как отмечает Д.Р. Невская, история подстегнула писателя, и он сам взялся заканчивать «Яму» [158, с.82]. Книга графа Амори «Возвращение Санина» вышла через шесть лет после романа «Санин», когда М.П. Арцыбашев успел пережить нападки критиков и цензоров, судебные процессы и гонения, а его роман породил понятие «арцыбашевщина», подразумевавшее повышенное внимание автора к теме не обременённых

обязательствами сексуальных отношений. Роман И.П. Рапгофа был издан, когда популярность оригинала пошла на спад, и, по большому счету, остался незамеченным. А.В. Бурлешин предполагает, что граф Амори взялся за продолжение романа «Санин», надеясь воспользоваться успехом пьесы «Ревность» (1913) и заработать на самом имени М.П. Арцыбашева [См.: 59].

Роман «Побеждённые» И.П. Рапгофа оказал достаточно серьезное влияние на А.А. Вербицкую, которое отчетливо прослеживается в двух последних томах «Ключей счастья». Соображения графа Амори, которого Д.Р. Невская назвала санитаром безнравственной литературы, могли изменить подход писательницы к излагаемому учению о новом человеке. В окончании произведения А.А. Вербицкая неожиданно встает на защиту норм общественной морали и лишает жизни Маню Ельцову, признавая ее идеалы несовместимыми с реальной жизнью, а борьбу за них – преждевременной, отчего финал выглядит недостоверным в картине мира, созданной автором в предыдущих томах.

Жизнь главной героини романа, Мани Ельцовой, представлена как восхождение на башню, что является метафорой личной свободы. Она состоит в том, чтобы оставаться собой, презрев все, что сковывает – устои общества и собственные поработощающие чувства: любовь, жалость. Один из героев романа, мыслитель Ян Сицкий, провозглашает право каждого человека следовать своим мечтам и страстям, не думая о последствиях для других людей. Не бояться общественного мнения, не следовать шаблонам и слушать только веления своего сердца – в этом писательница видит ключи счастья, или ключи к освобождению. Однако, в ее романе есть адресованные женщинам строки, к которым не привык патриархальный российский читатель начала XX века: «Идите дорогой, которую вы выбрали! Не бойтесь быть одинокой! Пусть гибнет из-за любви к вам тот, кого вы разлюбите! Все равно, будет ли он носить название мужа или любовника! Идите дальше, следуя голосу крови. Пусть не дрогнет ваша душа от стыда или раскаяния!» [19, с.68].

И.П. Рапгоф вступает с писательницей в полемику, превратив одного из протагонистов, Марка Штейнбаха, в свое альтер-эго. В разговоре с Маней

Штейнбах указывает ей на слишком узкое, буквальное понимание философского учения: «Ян проповедовал отрешение плоти от духа, в том смысле, чтобы духовная жизнь наша шла своим чередом, а наши желания не заполняли бы душу, а были бы только физическими явлениями. У тебя же, Маня, страсть заполняет все существо. Объекты страсти меняются с головокружительной быстротой» [27, с.7]. В послесловии к «Побежденным» Рапгоф поясняет свою позицию: «Некоторые писатели и писательницы, не создавая новой морали, взялись за уничтожение, или, по крайней мере, за расшатывание вековых основ. Они стремятся освободить женщину от каких-то несуществующих цепей рабства, проповедуют свободу половых общений и рекомендуют женщинам и девицам искать своего счастья, игнорируя существующие взгляды на порядочность» [27, с.221].

Граф Амори поднимает тему ответственности писателя перед обществом: «Сколько разбитых жизней, сколько разочарований создает подобное лжеучение! В особенности это опасно там, где имеется дело с половыми инстинктами, будить которые в беспринципном направлении уже не ошибка писателя, не промах, а порою даже преступление» [27, с.223]. В завершение И.П. Рапгоф отмечает, что к таким выводам его подтолкнул полувековой жизненный опыт – намек на «незрелость» А.А. Вербицкой, которой к тому моменту уже исполнился 51 год.

Возможно, именно под влиянием графа Амори романистка выбирает неожиданно горький и приземленный финал, не оставляя места для фантазии читателя. Встретившись годы спустя с Николаем Нелидовым, главной любовью своей жизни, Маня понимает тщетность попыток освободиться от чувства к нему: «Я узнала радость творчества, радость борьбы и победы. Я добилась независимости и богатства. И, Боже мой! До чего я бедна и жалка сейчас! Все мои сокровища оказались простыми булыжниками», - говорит героиня [20, с.469]. Осознав непреодолимую силу своей любви и невозможность ее игнорировать, Нелидов, образцовый помещик и семьянин, идет на самоубийство. Маня тоже уходит из жизни, воспринимая свой поступок как избавление, конец своего тяжелого пути. Штейнбах остается жив и бежит за границу. Таким образом,

писательница ставит крест на своем учении о новой женщине, хотя в четвертой книге романа такого финала ничто не предвещало, напротив, Вербицкая обещала обнаружить в своей героине сверхсущество, захватывающее власть над миром: «Вот она – женщина! Из века чуждая, из века враждебная... Непонятая никем загадка. Стихийная, темная сила... В ней наше счастье... Но не в ней ли и гибель всех возможностей? <...> Не она ли жестоким смехом смеется над тем, кто лежит в пыли и наступает ногой на грудь побежденного? Цепки ее руки и жадны ее уста... Она – символ рода. И враг личности... Берегись ее, идущий вверх!» [16, с. 234].

В версии И.П. Рапгофа Маня и Нелидов решают сбежать вместе за границу, но в последний момент их обнаруживает жена Нелидова, Катя Лизогуб. Увидев на перроне любовников, она стреляет себе в висок, что провоцирует у Мани обострение психического заболевания, уже погубившее мать героини. Врачи объясняют Штейнбаху, что Мане осталось жить несколько месяцев, и тот решается на самоубийство, поскольку, как пишет Амори, в нем не осталось веры, и в душе Марка царила непроглядная тьма. Вот какой итог подводит автор: «Жизнь вошла в свою колею и победила своим роком строптивые натуры, стремившиеся вопреки судьбе создать новые идеалы, пробить брешь в вековых делях» [27, с.220].

Книги А.А. Вербицкой и И.П. Рапгофа обладают в равной мере трагичным финалом, однако это – небольшое, что роднит книги между собой. Так, роман «Побежденные» И.П. Рапгофа в большей степени тяготеет к реалистическим произведениям, как их определил Р.О. Якобсон: близко передающим действительность, правдоподобным [См.: 234, с. 387 -393]. Поясним эту мысль на примере диалога Мани и Нелидова, который является важным событием в обеих книгах.

Так, в версии Амори диалог изображен буднично, как если бы происходил в реальности: встретившись на улице после нескольких лет разлуки, герои едут в гостиницу, где обнимаются и дают волю слезам, заказывают шампанское и фрукты, пьют, разговаривают по душам, а после разъезжаются. Обмениваясь

незамысловатыми фразами, герои выясняют, почему они не смогли прийти к примирению. Всплывает давняя недомолвка – встретив Штейнбаха, Николенька не решился поговорить в Венеции с беременной Маней: «А ты полагал, что я о тебе не думал. Но когда я видел, что предан, что вместо тебя встретил Штейнбаха, я понял, что ты окончательно отреклась от меня. Тогда я покорился судьбе. Покойная мать настаивала, люди уговаривали, и... я женился на Кате» [27, с.168]. Амори, используя диалог персонажей, представляет свою трактовку их характеров – в частности, таким представлен читателю Нелидов в восприятии Мани: «Нет, Николенька, я научилась понимать людей. Ты груб, ты, если хочешь, не особенно умен и проницателен, но ты цельная натура, не исковерканная жизнью и вечным развратом» [27, с. 170]. Текст А.А. Вербицкой насыщен романтическими переживаниями: у героев происходят два свидания на фоне сельского пейзажа, в сгущающихся сумерках. Фразы героев сначала состоят из отрывочных восклицаний: «Ах... Вы никогда не простите мне эту низость!»; «Как могла я проклинать тебя? Ты дал мне мое дитя. И не надо тебе ни страдать, ни каяться...» [18, с. 244-245]. Затем персонажи пытаются разговаривать, но никакой ясности в их отношениях не наступает. «Не знаю... Не знаю ничего.. Я точно ослеп... Ничего впереди не вижу. Только одна мысль меня жжет и терзает. О, Мари! Быть вдвоем с тобой.. среди безмолвной ночи.. держать тебя у моего сердца... Видеть тебя опять покорную, любящую, в слезах... моей, моей безраздельно...», – говорит Нелидов [18, с. 256]. Изображаемый накал чувств провоцирует читателя на сильные эмоции, при этом суть многостраничных описаний можно выразить одной фразой: герои вновь испытывают страстные чувства и, как следствие, растерянность.

Граф Амори, наоборот, избегает недосказанности и приводит множество избыточных подробностей, что наносит ущерб притягательности его текста для читателя. Так, в эпизоде, где Нелидов ждет встречи с Маней, не говорится о чувствах героя, но детально описаны его дела в тот день: «Дойдя до Невского, он свернул на Морскую и направился в банкирский дом Вавельберга. «Вот 25 тысяч рублей, – сказал он одному из служащих. – Прошу аккредитив на Берлин,

на всю сумму». «Это в другом отделении», – сказал почтенный господин за решеткой, указывая на соседнюю комнату. Десять минут спустя Нелидов отошел от решетки и бережно положил аккредитив в бумажник. Вернувшись, Нелидов распорядился о паспорте. Он зашел к куаферу, затем заказал обед и живые цветы для стола» [27, с.193].

В целом произведение графа Амори можно назвать манифестом против идей, высказанных в «Ключах счастья». И.П. Рапгоф сознательно «приземляет» высокие устремления Ф.В. Ницше, окружённые в интерпретации А.А. Вербицкой дополнительным ореолом романтики. Амори подчеркивает, что реальная жизнь в России начала XX века патриархальна по своей сути и имеет определенную социальную иерархию, а попытки освободиться от устоев общества, находясь внутри него, обречены на провал. Применительно к женщинам ситуация осложняется их подчиненной ролью в социуме описываемой эпохи. Изображая сумасшествие Мани и самоубийство Марка, И.П. Рапгоф показывает, как утрата прежних представлений о морали и духовных ориентиров ведет к дезориентации и распаду личности. Оставляя в живых Николая Нелидова, поборника самодержавия и крепостнического строя, граф Амори утверждает приоритет традиционных, веками формировавшихся взглядов над новыми веяниями.

Однако автор продолжения романа «Ключи счастья» был обязан полемизировать с А.А. Вербицкой, «играя на ее поле» - задействуя очерченные ей локации и используя ее персонажей. Таковы объективно существующие механизмы рецепции текста, и, тем более, «внутрицеховой рецепции» (термин М.В. Загидуллиной). Е.В. Абрамовских указывает, что в подобных случаях наиболее актуален такой механизм читательского восприятия, как конституирование смысла, или конкретизация, когда происходит заполнение лакун, «пустых мест» незаконченного текста [См.: 30]. Примером является эпизод, в котором И.П. Рапгоф додумывает биографию драматурга Гаральда, о котором Вербицкая в четвертом томе «Ключей счастья» высказывается как о герое-любовнике байронического склада. Граф Амори иронизирует, изображая его сыном зубного врача Гарсмана, который выучился за счет благотворителя

и любил поднимать женщин на смех, притворившись влюбленным. Главный герой романа «Ключи счастья» Марк Штейнбах становится в «Побежденных» альтер-эго Рапгофа; именно внутренняя жизнь Марка играет в романе И.П. Рапгофа ключевую роль. Мы наблюдаем в действии другой механизм читательского восприятия – идентификацию, которую Е.В. Абрамовских описывает как самоотождествление читателя с литературным персонажем. Здесь нет противоречия: писатель, создавший продолжение романа – это, прежде всего, творческий читатель.

Г.Н. Ищук отмечал, что в процессе работы над произведением автор выступает его первочитателем и дает ему оценку, а исправления, как правило, являются результатом самопрочтения [См.: 109]. Влияние, оказанное на А.А. Вербицкую И.П. Рапгофом, привело к тому, что писательница, переосмыслив свой роман, внесла в него существенные изменения. Изначально А.А. Вербицкая предполагала выпустить не шесть томов, а пять, на что прямо указала в четвертой части «Ключей счастья» под названием «На высоте» - на форзаце значилось: «роман в пяти частях». Однако, после публикации Амори она разбила последний том на два издания с одинаковым названием, полемизирующим с версией И.П. Рапгофа: «Победители и побежденные». Это не оставляет никаких сомнений в том, что А.А. Вербицкая испытывала на себе влияние графа Амори.

Инцидент не остался незамеченным в писательской среде, пародист и критик А.А. Измайлов даже посвятил ему строки в произведении «Среди богов» в сборнике «Осиновый кол»:

«И пала смиренно Вербицкая ниц...

Отныне ты, росс, беспечален:

Кто ныне ни бросит начатых страниц, -

Финал будет их гениален»... [22, с.78].

Отметим, что негласное противостояние А.А. Вербицкой и И.П. Рапгофа имело продолжение: год спустя граф Амори издал роман «Любовные похождения m-me Вербицкой: новая женщина» (1913). Следует отметить, что в этом тексте

использование известной фамилии - не более чем маркетинговый ход; юная дочь врача из Рязьска Наденька Вербицкая имеет мало общего с писательницей Анастасией Вербицкой. Героиня Рапгофа – это собирательный образ российской девушки, которая провела детство в провинции и впоследствии открывает для себя возможности большого города: «С этого момента для маленькой Нади открывается новая эра. Красивый Петербург в молодой душе девочки произвел целый переворот. Со слезами на глазах она смотрела весною, в яркий солнечный день, с Дворцовой набережной на шпиг Петропавловской крепости. Легкая зыбь, мириады огоньков и отблесков играли в лучах вешнего солнца. В душе девятилетней девочки жил художник. Она воспринимала красоты с такой жадностью, она так отдавалась ощущениям, восприятию эстетического я, что не могла оторваться от манящего и влекущего к себе зрелища» [26, с. 7]. В своем романе писатель рассказывает историю о том, как ветренная особа, потакая своим плотским желаниям, оказывается виновной в смерти подающего надежды молодого врача. Доктора Ефрема Морозова убивает на дуэли его соперник, кадет военного училища Жан, который вскоре забывает об этом эпизоде, как и о своей возлюбленной. В финале книги Амори намекает, что своим поведением героиня и подобные ей девушки могут совершить в своем стремлении к полной свободе много непоправимого: «Так плачевно кончились первые похождения молодой madame Вербицкой. Но жизнь еще впереди. Что-то скажет она в ответ на запросы молодой, стремительной и страстной натуры новой женщины?» [26, с. 206]. Таким образом, в романе «Любовные похождения m-me Вербицкой: новая женщина» И.П. Рапгоф продолжает дискредитацию воззрений, изложенных А.А. Вербицкой в «Ключах счастья», расценивая синтез феминистических идей и ницшеанского похода к принципам морали как серьезную опасность для неискушенных умов.

Подводя итог, отметим следующее. Роман А.А. Вербицкой «Ключи счастья» содержит многочисленные аллюзии на книгу Ф.В. Ницше «Так говорил Заратустра», которая, без преувеличения, оказала огромное влияние на мировую культуру XX века. В своем произведении А.А. Вербицкая пытается не только

понятно и просто изложить для массового читателя свое видение философского труда, но и предложить его новую трактовку специально для женской аудитории, нацеленной на отстаивание своих интересов набирающим обороты феминистическим движением. Роман «Ключи счастья» является своеобразным экспериментом: писательница старается применить отдельные положения ницшеанской концепции о сверхчеловеке в созданном ей времени-пространстве, в определённой степени приближенном к реальности. Критический момент, когда А.А. Вербицкая была вынуждена признать неизбежный провал своего замысла и недопустимость повторения подобного в настоящей жизни, наступил в сознании автора после написания четвертого тома произведения. Это произошло в результате влияния на писательницу И.П. Рапгофа, который в своем романе «Побежденные» изобразил страшный и реалистичный финал истории, открыто призывая А.А. Вербицкую не будить в неподготовленных умах обывателей тяги к неизведанной свободе, опасной для них.

Ведущую роль в «Ключах счастья» писательница отводит достижению независимости от любовных связей и социальных устремлений. Избавляясь от них, знаменитая балерина может пренебрегать чувствами дорогих людей, теряет интерес к сцене, но вопреки всему хранит в душе влечение к прекрасному и не может забыть свою первую любовь. В пятом томе «Ключей счастья» в душе Мани Ельцовой намечается надлом - она движется к осознанию бессилия отдельного «я» перед мощью человеческой природы, в шестом томе героиня предпочитает отказаться от собственной жизни, но не предать философское учение, которому была верна долгие годы. Такой финал романа может иметь двоякую трактовку. А.А. Вербицкая выражает надежду, что концепция сверхчеловека найдет применение в реальной жизни, когда общество достигнет более высокой степени развития (Маня пишет в своем предсмертном письме, что продолжение борьбы возможно лишь в лучшем мире, каковым она считает потусторонний). В то же время, атмосфера безысходности, которая сгущается в финале книги, создает впечатление фиаско главной героини.

Роман «Ключи счастья» является текстом массовой литературы, выполняющим развлекательную и эскапистскую функции, обладающим шаблонностью в описаниях и диалогах, и вместе с тем это произведение опирается на серьезное философское учение. В первую очередь, в нем, а не в недостатках слога и стиля А.А. Вербицкой литераторы видели угрозу обществу, с которой пытались бороться: критики разбирали «Ключи счастья» в периодических изданиях, писатель И.П. Рапгоф посвятил тексту отдельный роман. Повышенное внимание современников А.А. Вербицкой к ее книге свидетельствует о том, что в 1909-1913 годах автор имела вес в российском обществе, несмотря на различные по характеру отзывы об ее произведениях. Это дополнительно указывает на то, что значение самого популярного романа А.А. Вербицкой «Ключи счастья» является недооцененным современными литераторами и имеет значительный потенциал для дальнейшего исследования.

Подведем итоги работы, проделанной в настоящей главе. В результате систематизации репрезентативного литературно-критического материала нами выделены пять периодов рецепции романа «Ключи счастья» в XX–XXI вв.: 1909-1917 гг., 1917-1924 гг., 1924- 1975 гг., 1975-1985 гг., 1985 – по настоящее время (2017).

Произведение «Ключи счастья» в шести томах публиковалось в период с 1909 по 1913 годы. Его большие тиражи и востребованность в библиотеках и читальнях привлекли пристальное внимание литературных критиков. Их негативные отзывы, последовавшие за опубликованием второго тома романа в 1910 году, привели к рецепционному сбою в ситуации восприятия текста, в результате чего позитивная программа романа (побуждение к саморазвитию, призыв к взвешенной расстановке жизненных приоритетов, утверждение особого значения для российского общества традиционных духовно-нравственных ценностей, в том числе, человеколюбия, справедливости, веры в добро) длительное время оставалась незамеченной критиками и литературоведами.

Важнейшей причиной завершения А.А. Вербицкой писательской карьеры стала революция 1917 года. С этого времени произведения писательницы были заклеены как «буржуазные», кроме того, у населения, озабоченного вопросами выживания, уже не было интереса к досуговому чтению. А.А. Вербицкая боролась за право публиковаться в качестве детского писателя, но успеха не добилась. В 1924 году представители советской власти приняли решение ликвидировать склад книг Анастасии Алексеевны, что фактически означало ее объявление персоной *non grata* в советской литературе.

Этап до 1975 года, когда произведениями А.А. Вербицкой заинтересовалась киновед и культуролог Н.М. Зоркая, целесообразно назвать периодом «молчания»: исследования текстов писательницы и упоминания о них в открытых источниках информации практически прекратились. Публикации, посвященные творчеству А.А. Вербицкой, возобновились в «эпоху застоя» (после 1975 года) и были преимущественно негативными. Наступление «перестройки» в 1985 году положило начало эволюции представлений о романе от несистемных оценочных суждений к восприятию произведения как важного звена литературного процесса своей эпохи (чему во многом поспособствовали работы современных исследователей Ш. Розенталь и М.А. Черняк).

В настоящей главе выявлена взаимосвязь произведений А.А. Вербицкой «Ключи счастья» и Ф. Ницше «Так говорил Заратустра», определена одна из важных причин, вызвавшая негативное отношение к роману в начале XX века и в годы существования СССР: роман писательницы являлся своеобразным экспериментом по адаптации идей Ф. Ницше о сверхчеловеке для массового читателя, из-за чего коллеги писательницы и представители государственной власти видели в тексте угрозу общественной стабильности.

Изучение рецепции произведения «Ключи счастья» показывает, что негативное отношение к тексту в XX веке во многом определялось политическими процессами. Наметившаяся в 1990-е годы и укрепившаяся в настоящее время тенденция к переосмыслению роли романа в отечественной литературе начала XX века связана с такими факторами, как смена в России

политического строя и снятие цензуры, наступление цифровой эпохи и практики быстрого обмена данными на расстоянии (что сделало широко доступными роман и сохранившиеся критические отзывы на него), новая расстановка акцентов в изучении текстов массовой литературы (в рамках функционально-рецептивного подхода).

## **Глава 2. Роман «Ключи счастья» как литературный феномен: генезис и особенности поэтики**

### **2.1. «Ключи счастья» в контексте творчества А.А. Вербицкой**

Популярность романа А.А. Вербицкой «Ключи счастья» не является удачным стечением обстоятельств, она обусловлена целым рядом факторов, взаимно дополняющих друг друга. Первостепенное значение имели образование и профессиональный опыт писательницы и издателя. Так, в создании произведения большую роль сыграли знания А.А. Вербицкой в области литературы, музыки, изобразительного искусства, ее осведомленность в вопросах политики, умение ориентироваться в новейших философских и научных тенденциях, а также способность чутко воспринимать запросы аудитории. Кроме того, писательница сумела привнести в произведение глубоко личные переживания, способные вызвать сильные эмоции у широкого круга читателей. Роман «Ключи счастья» - результат многолетних творческих поисков писательницы, квинтэссенция ее представлений о функциях, которые могут и должны выполнять тексты, создаваемые для широкой публики. Это позволяет говорить о романе А.А. Вербицкой как о литературном феномене, не имевшем аналогов среди текстов массовой литературы рубежа XIX – начала XX веков.

Произведение «Ключи счастья» стало вершиной писательской карьеры А.А. Вербицкой. В целях структурирования информации о творчестве автора выделим его основные этапы: начальный (1883 - 1899 годы), период становления (1899 – 1907 годы), время популярности (1905 – 1913 годы); период спада (1913-1928 годы). Отметим, что ранее подобная периодизация не составлялась.

По сведениям С.А. Венгерова, писать А.А. Вербицкая «начала в 1883 году в «Русском курьере», где одно время вела политический отдел» [64, с. 404]. Ее первым опубликованным художественным произведением С.А. Венгеров

называет повесть «Разлад», вышедшую в 1887 году в журнале «Русская мысль» (впоследствии она была переиздана как «Первые ласточки»). А.М. Грачева полагала, что к созданию повести писательницу подтолкнуло возмущение действиями власть имущих: вынужденно закрылся журнал «Жизнь», и десятки коллег А.А. Вербицкой в одночасье оказались без средств к существованию. Героиню повести «Разлад», Валентину Каменеву, А.М. Грачева характеризует как «бунтарку, гибнущую в неравном противостоянии житейским обстоятельствам» [78, с.7]. Труд на ниве журналистики женщина ставит выше семейного очага, поскольку работа в газете позволяет ей рассказывать о непростой жизни рабочего люда. Каменева становится выразителем актуальной в то время идеи эмансипации – для нее «иметь за душой что-то свое дороже любви и семьи» [2, с. 66].

Следующий рассказ А.А. Вербицкой, озаглавленный как «Пробуждение», был издан в журнале «Русское богатство» спустя семь лет, в 1894 году (впоследствии он вошел в сборник «Сны жизни» 1904 года). А.М. Грачева считает, что тексты писательницы долгое время не удостоивались положительной оценки издателей; данный рассказ был опубликован благодаря одобрению литературного критика Н.К. Михайловского. В произведении изображен судьбоносный эпизод в жизни семнадцатилетней дворянки Нелли, которая, столкнувшись с самоубийством разорившегося крестьянина, осознает свое предназначение – помогать и служить людям. «Теперь ей казались понятными её взрывы тоски, её беспричинные слёзы, в самый разгар чужого веселья... Это было как бы предчувствие грядущих страданий, как бы провидение той изнанки жизни, которую старательно прятали от неё... Да, теперь ей всё ясно! Она спала, и настало пробуждение...», - писала А.А. Вербицкая [3, с. 34].

В 1899 году в журнале «Мир Божий» появилась повесть под названием «Освободилась». Ее героиня по имени Лизавета Мельгунова - красивая молодая женщина, жена известного уездного доктора. Нелюбовь к мужу, финансовая зависимость от него, наскучившая провинциальная жизнь и осознание собственной невостребованности толкают Лизавету в объятия студента-народника Клименко. Разочаровавшись в нем и не сумев разделить его взгляды,

героиня заканчивает жизнь самоубийством. В 1901 году повесть подробно рассмотрел в газете «Курьер» В.М. Шулятиков. Литературный критик указывал на то, что в своих произведениях А.А. Вербицкая слишком легкомысленно относится к высказываемым ей идеям: «Когда деятели изящной литературы безраздельно отдаются какой-нибудь новой, прогрессивной идее, когда они смотрят на художественное творчество лишь как на орудие борьбы за новые идеи, - естественно, они прежде всего и исключительно обращают внимание на многостороннее развитие данных идей. Этому не делает г-жа А. Вербицкая. В ее произведениях «новая идея» выводится для общего фона, литературного аксессуара. <...> Г-жа А. Вербицкая ставит своих героев на романтический пьедестал. <...> Развитие и перипетии чувств и настроений - вот что преимущественно интересует ее как писательницу. И, увлекаясь воображением этих чувств и настроений, она незаметно для самой себя переносит своих «новых людей» в чуждую им обстановку» [229].

В.М. Шулятиков сгущает краски, не принимая во внимание того факта, что судьба Лизаветы Мельгуновой – это история жизни Александры Алексеевны Сорневой, родной сестры А.А. Вербицкой, и описываемые переживания - не плод богатого воображения писательницы, а во многом результат ее личных наблюдений. Однако критик отметил характерные особенности творческой манеры А.А. Вербицкой – писательница не подчиняет свои произведения доказательству определенных идей, ее тексты существуют по своим законам, где все их элементы равноправны.

Повесть «Освободилась» является одним из множества произведений, где писательница раскрывает тему самоубийства. Героиня оказывается слишком слабой, чтобы бороться с вызовами современности – но в то же время, она не предаёт себя, предпочитая смерть внутренним изменениям, деформирующим ее «я». В самоубийстве А.А. Вербицкая видела очищение человеческой души, освобождение от всего, что ее сковывает – об этом она писала в повести «Горе ушедшим! Горе идущим», посвященной кончине сестры. Писательница приводила прощальные слова девушки: «Знаю: только смерть спасет меня от

неизбежной пошлости. Ухожу, чтобы не изменить себе» [9, с. 174]. Об отношении А.А. Вербицкой к уходу в потусторонний мир свидетельствует само название повести: «Освободилась». В романе «Дух времени» (1907) Лиза также выпивает яд, чтобы освободиться от своего мучительного чувства к Андрею Тобольцеву; в произведении «Ключи счастья» (1909-1913) Маня Ельцова совершает последний выстрел, чтобы в другом, лучшем мире обрести свободу, завещанную ей Яном Сицким. Персонажи А.А. Вербицкой видят в самоубийстве способ избавиться от того, что гнетет их, мешает им быть собой. Подобный финал, кроме прочего, позволяет читателям самостоятельно решать – выиграли герои в схватке с жизнью или проиграли, уйдя с поля боя.

Высказывания В.М. Шулятикова позволяют назвать тексты А.А. Вербицкой многозадачными: читатель, не настроенный на философские размышления, волен не воспринять посыл А.А. Вербицкой о сути самоубийства и наслаждаться поворотами сюжета, пейзажными зарисовками или описаниями предметов искусства. «Есть в романе и сцены свиданий, и сцены с перехваченными письмами, и сцены с ядом, и эффектные встречи соперников, - пишет В.М. Шулятиков. – Герой и героиня то бродят по картинным выставкам, то в тихий вечер целыми часами они наслаждаются музыкой: героиня играет романсы Шопена и Шумана, поет романсы Чайковского» [229].

Такой многоаспектный подход А.А. Вербицкой к изображению действительности постоянно совершенствовался. Так, в романе «Ключи счастья» автор уже не намечала пунктиром формирующиеся прогрессивные взгляды героини, как это было в повести «Освободилась». Маня Ельцова изображена фанатично преданной заветам Яна, ее чувства и мысли описаны А.А. Вербицкой столь убедительно, что у читателя ни на секунду не возникает ощущения фальши. В то же время, автор не навязывает читателю ницшеанских представлений о сверхчеловеке, хотя и открыто им симпатизирует. Идею абсолютной внутренней свободы Яна, равно как мысль о самопожертвовании во имя народа Лики Сыромятниковой и даже приверженность патриархальным устоям Николая Нелидова А.А. Вербицкая представляет в равной степени имеющими право на

существование. Противоречащие друг другу убеждения персонажей складываются в романе в красочную мозаику художественной действительности. Писательница шла к этому много лет, начав с опровержения в своих произведениях общепринятых установок.

С.А. Венгеров называет целый ряд журналов, с которыми А.А. Вербицкая сотрудничала в конце XIX столетия: «Начало», «Мир Божий», «Северный курьер», «Русские ведомости», «Живописное обозрение», «Образование». Она составляла для ряда изданий компилятивные обзоры на политические темы; публикации художественных произведений были для нее довольно редкими. 1899 год стал переломным – с этого времени автор самостоятельно издавала свои произведения и распространяла их в букинистических магазинах.

Наибольшее число сохранившихся произведений А.А. Вербицкой сегодня хранятся в архивах Российской Государственной библиотеки – это более 20 прозаических изданий и 8 пьес разных лет. Весомая часть этих произведений опубликованы в период между 1899 и 1907 годами, который можно назвать периодом становления А.А. Вербицкой как писательницы.

В 1899 году вышел в свет первый сборник ее произведений «Сны жизни». Он объединил семь текстов, посвященных противоречивому миру человеческих чувств, – эскизы «Репетитор» и «Наденька», очерк «Ночью», этюд «Элегия», рассказы «Пробуждение», «Одна», «Поздно».

Рассказ «Поздно» посвящен мукам выбора Лизаветы Звягиной между семьей и своей поздней любовью. Она не находит в себе сил уйти от постылого мужа и бросить детей, но это не свидетельствует о добродетели героини. «Я, считавшая себя доброй и честной женщиной, весь день обдумывала, как нанести удар этому доверчиво спящему подле меня человеку, этим детским головкам, которые я крестила, как любящая мать... И рука моя опустилась в бессилии... Но удержали меня не долг и не любовь к ним, а только сознание, что я для вас - стара», - пишет героиня своему любовнику [3, с. 182]. В произведении «Наденька» А.А. Вербицкая изображает девушку-гувернантку, которая задумывается над выбором: уступить своим чувствам и стать счастливой на одну

ночь или во имя будущего не губить свое честное имя. Наденька выбирает первое: «Она уже не колебалась, не боролась. Безвольная, замороженная властью растущего желания, стояла она, и слёзы восторга закипали в груди... Любовь ли, обман ли?.. Всё равно!.. Радости хочется, ласки... Взять своё счастье и хоть раз дать его другому!.. Всю себя отдать без расчёта!.. На мгновение стать свободной и равной им всем... Стать счастливее хозяйки, счастливее богача!» [3, с. 202]. Поступок Наденьки предвосхищает кредо Мани Ельцовой в «Ключах счастья» – быть свободной во всех проявлениях тела и души.

Многие произведения сборника «Сны жизни» посвящены перипетиям женской судьбы. Гендерным вопросам автор уделяет серьезное внимание, что справедливо и для других публикаций А.А. Вербицкой тех лет: романов «Вавочка» (1898 - 1901 годы) и «По-новому» (1903), сборников «Мотыльки» (1903) «Преступление Марии Ивановны и другие рассказы и очерки из жизни одиноких» (1903), повестей «История одной жизни» (1903) и «Чья вина» (1903). Часто писательница обращается к проблеме выбора женщины между личным счастьем и общественным долгом. «Дашь ли ты, жизнь, когда-нибудь готовое и ясное решение для тех, кто, как мы, не хотели мириться на малом, но уступили, побежденные твоей слепой силою, все-таки веря и глядя вперед?», - вопрошает автор повести «По-новому» [5, с. 133].

Вербицкая анализирует следствия выбора, сделанного ее героинями. Так, поступок Марьи Васильевны, героини произведения «По-новому» - компромисс: ради мужа она уходит с поста старшей учительницы, чтобы после нескольких лет супружества начать жизнь под одной крышей с возлюбленным. Автор оставляет финал открытым – будет ли сожалеть героиня о своем выборе или удовлетворится семейным уютом. Отметим, что в повести «По-новому» А.А. Вербицкая впервые высказывает опасение в слабости человека перед лицом обстоятельств – эта мысль впоследствии прозвучит в романе «Ключи счастья».

В повести «Чья вина» автор продолжает размышлять над вышеупомянутой проблемой – Вера Туманская, выбравшая профессиональное развитие и посвятившая себя сцене, становится блестящей актрисой, но навсегда теряет

любимого и любящего мужа, хоронит единственную дочь. «Но нет возврата, нет прощения! И эту кару она понесет с собой до могилы, на которую никто не придет помолиться и поплакать», - резюмирует автор [6, с. 207]. Персонажи А.А. Вербицкой, полностью отдавшие себя своему увлечению, в большинстве случаев терпят фиаско.

Отметим, что писательница, несмотря на большое количество поднимаемых гендерных проблем, не считала себя дамским автором, полагая «женский» вопрос частью «универсального» вопроса [4, с. 86].

Среди произведений, изданных в период до 1907 года, выделяется повесть «Злая роса» (1904), главным героем которой становится разочаровавшийся в жизни, неспособный найти себе применение студент Бородин. Он выдвигает идею о бессмысленности человеческих чувств и призывает к абстрактному служению истине. А.А. Вербицкая дает понять, что такие умозаключения бесплодны: «Никогда еще не сознавал он с такой яркостью и болью, что для него нет жизни и не будет. Страшное своей бесцветностью и пустотой лежало перед ним будущее» [7, с. 209].

Примечателен рассказ «Первые шаги» из сборника «Мотыльки» (1904), где описан приемный экзамен в мужскую гимназию, ставший откровением для маленького дворянина Николая Ибряева. Идеальный мир, созданный для ребенка его родными, в одночасье рушится, когда мальчик сталкивается с несправедливостью при зачислении учеников: будучи подготовлен хуже своих соседей, Ибряев принят, тогда как они, простолюдины, не проходят отбора. Горечи финалу добавляет фраза учителя: «Смелое, правдивое и чистое создание... Что-то мы сделаем из тебя через два года!» [8, с. 164].

Первая русская революция 1905 года серьезно повлияла на жизнь и творчество А.А. Вербицкой. По мнению А.М. Грачевой, события этого времени заставили писательницу отказаться от будничного слога и описания повседневных проблем, впоследствии сделав ее знаменитой. Под влиянием волнений, пошатнувших монархию, А.А. Вербицкая пишет повести «Светает» (1906) и «Крылья взмахнули» (1907). Следует отметить, что писательница

не прибегала к политической агитации, а пыталась осмыслить происходившее. Свою позицию писательница отразила в романе «Дух времени», где одной из центральных метафор является смерч, вырывающий из земли вековые сосны. В уста Андрея Тобольцева А.А. Вербицкая вкладывает такие слова: «Я вижу руку стихии... Законы ее мне неведомы. Дух разрушения пронесся над цветущей жизнью и все превратил в хаос. Этому духу не поставишь вопроса: за что? Но дух разрушения есть в то же время и созидующий дух» [21, с. 572].

На страницах романа «Дух времени» размеренность и даже монотонность повествования нарушается описанием эмоций, граничащих с безумием. В одном из эпизодов автор рисует картину безмятежного спокойствия: «Катерина Федоровна <...> была слишком полна собой, предстоящими родами. Мир замкнулся для нее теперь в стенах этого гнезда, под крышей которого собрались все, кого она любила. К остальному она была глуха. И только факт отступления русских войск под Ляояном смутно дошел до ее сознания» [21, с. 418]. Идиллия в жизни одних героев сменяется катастрофой у других, физическая близость обретает для них апокалиптические масштабы: «Она смолкла внезапно. Она перестала бороться. Ужас перед чем-то, что поднялось из тайников ее организма, лишил ее голоса, сковал ее движения... Казалось, плотное красное покрывало накинута ей на лицо. Сердце остановилось... Она ослепла мгновенно от огня проснувшегося впервые желания. Какая-то разрушительная сила пронзила ее тело, зажгла каждую каплю крови в ее жилах, расплавил ее мозг» [21, с. 538]. Накал эмоций такой силы не был характерен для ранних произведений А.А. Вербицкой. «Именно с «Духа времени» начался небывалый рост популярности писательницы. Роман стал бестселлером. За 4 года он выдержал 3 издания общим тиражом 51 000 экземпляров», - пишет А.М. Грачева [78, с. 9]. Основной причиной такого коммерческого успеха исследователь называет смену художественной манеры А.А. Вербицкой, которая взяла на вооружение приемы, характерные для массовой литературы. Ключевым из них А.М. Грачева называет соединение «злободневной проблематики и формы сенсационного романа», а в качестве кредо писательницы она отмечает установку «на романтическую

сказочность в современном фактографическом оформлении» [78, с. 14]. Опубликовав «Дух времени», А.А. Вербицкая, действительно, признала за собой статус массового автора, пренебрегая возможностью быть причисленной к сонму писателей «идейной беллетристики» (по выражению А.М. Грачевой). Писательница отказалась от правдивости изложения, изобразив одаренных, утонченных, физически привлекательных героев, ищущих свою любовь и предназначение в переломный для государства период. «Дух времени», вышедший в печать через несколько лет после описываемых событий, заставлял читателей не только вспоминать тяготы, но и гордиться своей причастностью к обретению гражданских свобод, узнавать себя в благородных персонажах. Роман А.А. Вербицкой был зеркалом, искажавшим восприятие в лучшую сторону, однако, манера подачи материала являлась неровной: описания мест действия (квартира Тобольцева, покои его матери в семейном особняке, комната Лизы) перенасыщены подробностями, бытовые зарисовки и рассуждения на политические темы неожиданно перемежаются всплесками любовно-интимных переживаний. Следует сказать, что уход А.А. Вербицкой в сферу массовой литературы не выглядит неожиданным с учетом ее прежних творческих поисков. Новое литературное поле давало писательнице широкие возможности для эксперимента, которые она в полной мере использовала в своём следующем романе «Ключи счастья».

Специфика романа «Дух времени» обязывала автора придерживаться реалистических традиций, по меньшей мере, в изображении сцен боев и важных психологических моментов: «Таня? – страшно крикнул Тобольцев и чуть не упал. Опершись на стену рукой, он глядел большими, пустыми глазами на курчавые волосы Зейдемана, на его затылок, трепетавшие плечи, изорванное пальто. Он как-то вдруг перестал понимать сущность слышанного. Он различал плач ребенка, испуганного его криком <...> «Ужасно, ужасно! - рыдал Зейдеман, стуча зубами по стакану и громко сморкаясь. – И какая страшная смерть! Ее разорвала толпа» [21, с. 640].

«Ключи счастья» не содержали описаний реальных событий, участником которых мог оказаться читатель. А.А. Вербицкая ограничивалась лишь намеками или сообщала о произошедшем постфактум. Так, писательница не посвящает нас в подробности покушения фельдшера Лики Сыромятниковой на губернатора, А.А. Вербицкая лишь упоминает об ее поступке как свершившемся факте.

Роман «Ключи счастья» не претендует на достоверность изложения, в нем создана псевдореальность со своими законами, действуют вымышленные герои. Действуя в поле массовой литературы, автор получила возможность сделать роман более «ровным» для восприятия: он лишен вопиюще неэстетичных сцен, описания негативных моментов лаконичны, отстранённые и не порождают у читателя тягостных ощущений: «Ночью не спали. Ядром оторвало балкон. Осколок шрапнели ударился в карниз у камина, и с грохотом посыпалась известка... дверь в ту половину заложили матрасами... Слышно, как пули хлопают в стены и потолок кабинета... Что-то звенит на столе и падает. Господи помилуй!» [13, с. 78].

А.М. Грачева справедливо отмечает, что не все шесть томов «Ключей счастья» написаны автором с одинаковым тщанием и равноценны по художественным достоинствам, однако все книги в равной степени рассчитаны на неторопливое и комфортное чтение. Опубликования нового тома читателям приходилось ждать до года, что, в соответствии с принципом серийности, дополнительно подогревало интерес аудитории. Первый том «Ключей счастья» в 1909 году разошелся тиражом в пятнадцать тысяч экземпляров, а уже через год его переиздали числом двадцать пять тысяч. Роман несколько раз печатали в России и за границей, число экземпляров исчислялось сотнями тысяч, тогда как в то время неплохим результатом для автора считалось издание уже трех тысяч экземпляров. Роман «Ключи счастья» А.А. Вербицкой можно с полным правом назвать вершиной ее писательской карьеры – за несколько лет автор приобрела множество почитателей, известность на Родине и за рубежом, а также получила возможность реализовать себя в качестве киносценариста.

Также необходимо добавить, что в период своей популярности А.А. Вербицкой были изданы несколько автобиографических текстов: так, в 1908 году вышла повесть «Горе идущим! Горе ушедшим...», содержащая множество сведений о трагедии и взаимоотношениях в семье автора. В том же году опубликован очерк «Моему читателю», который писательница посвятила своему обучению в Московском Елизаветинском институте. В 1911 году А.А. Вербицкая издает его продолжение с подзаголовком «Юность. Грезы»; особое значение в данном произведении уделено первым чувствам пятнадцатилетней Насти и ее взаимоотношениям с родными.

К середине 1910-х годов популярность писательницы идет на спад. В стране, вступившей в полосу военных неудач, ухудшилась экономическая и политическая обстановка, и почитатели творчества А.А. Вербицкой ожидаемо предпочли развлечения заботу о хлебе насущном. В 1914 и 1915 годах писательница издает первую и вторую части романа «Иго любви» («Актриса» и «Огни заката»), написанного по мотивам биографии своей бабушки, однако третья часть произведения, «Спешите жить», не была издана и до настоящего времени хранится в виде рукописи в фондах РГАЛИ. А.М. Грачева так объясняет этот факт: «художественные достоинства прозы Вербицкой еще более упали, коммерческого успеха этот роман не имел» [78, с. 15].

Завершение писательской карьеры А.А. Вербицкой было предопределено революцией 1917 года. «После большевистского переворота Вербицкая не играла больше роли в литературе, а ее бульварные романы были заклеены как устрашающий пример буржуазного распада. Напрасно защищали А. Луначарский и другие ее политически прогрессивную роль», - указывает В. Казак в своей книге «Лексикон русской литературы XX века» [111, с. 74]. В 1919 году Наркомпрос принял решение изъять книги А.А. Вербицкой из публичного доступа, сделав автора персоной *non grata* в советской литературе. В результате публичного разбирательства, которого потребовала писательница, заведовавшему Государственным издательством В.В. Воровскому удалось отстоять тексты, но через несколько лет, уже после его смерти, вопрос о ликвидации тиражей

А.А. Вербицкой был решен окончательно. Оказавшись в середине 20-х годов в полном забвении, писательница заявила о готовности писать для новой власти. Ей удалось добиться снисходительного отзыва наркома просвещения А.В. Луначарского: «При всей наивности форм, Вербицкая, несомненно, является идеалисткой в положительном смысле этого слова <...>, именно жажда красивой, более прямой, героической жизни заставила потянуться к ней читателя, сбитого с толку, может быть, очень художественными, но мрачными, лишенными всякого живого чувства произведениями корифеев тогдашней литературы» [Цит. по: 78, с. 365]. Однако, ожидаемой поддержки от коллег А.А. Вербицкая не получила, хотя нашла для себя новое амплу детского автора и работала под псевдонимами О. Девич, А. Алексеева, И. Ольгович.

В 1928 году А.А. Вербицкая скончалась; в некрологе, опубликованном в «Красной газете», ее творчество было названо единственным примером в литературе, когда идейная беллетристика создавалась «бульварными методами» [Цит по: 78, с. 16].

Творческий путь писательницы требует дальнейшего системного изучения. Сведения о наследии А.А. Вербицкой в настоящее время являются разрозненными; ряд аспектов исследователям еще предстоит прояснить. Так, в рассмотрении нуждается вопрос о деятельности автора в качества драматурга и киносценариста. В этих амплу А.А. Вербицкая также достигла известности, о чем свидетельствовали ее современники. В книге «Осколки зеркала» М.А. Тарковская (родная сестра режиссера А.А. Тарковского) опубликовала письмо своей бабушки, датированное 1916 годом. В.Н. Дубасова писала возлюбленному: «Вчера, желая хоть немного забыться ото всех этих мыслей, пошла в кинематограф. Шло «Чья вина?» — психологическая драма Вербицкой. В заглавной роли была Преображенская (мы ее видели с тобой в «Приваловских миллионах»). Играла она бесподобно, инсценировка великолепная, но сюжет для меня самый пагубный. Картина вроде моей, только с небольшими изменениями, здесь мать бросает дочь Маню ради искусства. Великолепно передано страдание ребенка среди ужасной обстановки в новой семье отца; вся ее жизнь лишена забот

любящей матери, затем переживания самой мамы, которая, достигнув славы и не удовлетворившись, начинает метаться в поисках за своей дочерью и когда находит, было уже поздно. Вообще, убийственная драма! Можешь себе представить, что я переживала и без этого истерзанная разными предположениями» [28, с. 110]. В.Н. Дубасова отождествляла себя с героиней произведения: готовясь вступить в повторный брак, женщина была вынуждена оставить ребенка первому мужу, что являлось распространенной практикой в дореволюционной России. Письмо зрительницы свидетельствует об актуальности поднимаемых проблем и умении автора затронуть струны человеческой души, которое было неотъемлемой чертой А.А. Вербицкой как писательницы.

В целях обобщения отметим, что основными этапами творческого пути А.А. Вербицкой являются следующие: начальный период (1883 - 1899 годы), период становления (1899 – 1905 годы), время популярности (1905 – 1913 годы); период спада (1913-1928 годы). Начальный период характеризуется освещением А.А. Вербицкой гендерных проблем в своих художественных текстах, которые публикуются крайне редко. Многие из известных сегодня текстов А.А. Вербицкой опубликованы в период с 1899 по 1905 годы. В это время писательница продолжает освещать проблему выбора женщины между личным счастьем и общественным долгом, подводя читателя к мысли, что игнорирование интересов и нужд семьи неизбежно приводит к фиаско в работе и общественной жизни.

После революции 1905 года А.А. Вербицкая отказывается от изображения в своих произведениях реальных людей с их проблемами и трудностями и обращается к личностям героического склада. Писательница обращается к массовой литературе, меняется художественная манера А.А. Вербицкой. Произведения, опубликованные в период с 1905 по 1913 год, приносят автору популярность и финансовое благополучие. Особым успехом у читателя пользуются романы «Дух времени» и «Ключи счастья». В произведении «Ключи счастья» усилены элементы, впервые внедренные А.А. Вербицкой в тексте «Дух

времени». Реальность, эстетизированная и лишенная множества повседневных проблем, превращается в псевдореальность, мир, где действуют собственные законы. Главные герои обоих романов – исключительные люди, однако Тобольцев – земной человек с недостатками и страстями, тогда как Маня зачастую предстает небожительницей, рассуждающей о высших сферах и оторванной от реальности. В произведении «Ключи счастья» нашли выражение магистральные темы творчества А.А. Вербицкой: любви, смерти, общественного долга, личного счастья, взросления, самопожертвования, бунта, женской судьбы, служения истине. Роман сделал писательницу по-настоящему известной в России и за ее пределами. Годы публикации произведения «Ключи счастья» (1909-1913) стали для А.А. Вербицкой наивысшей точкой ее писательской карьеры. После выхода заключительного тома романа популярность автора начинает снижаться, в том числе, по причине нестабильной политической, а впоследствии и экономической ситуации в России. Вскоре после наступления революции 1917 года, в 1924 году, тексты А.А. Вербицкой ликвидируются из публичного доступа, а сама писательница становится персоной non grata. Эти события связаны, прежде всего, с популярностью ее романа «Ключи счастья», который рассматривался многими критиками и коллегами А.А. Вербицкой как потенциально опасный для общества.

## **2.2. Мотивная структура произведения**

Роман «Ключи счастья» стал одним из самых востребованных в России начала XX века во многом благодаря тому, что при его создании А.А. Вербицкая руководствовалась тщательно продуманным планом и использовала профессиональные наработки. Литературные критики, и, в частности, К.И. Чуковский упрекали автора в бедности языка, несовершенстве слога, пренебрежении одними изобразительными средствами при неоправданном изобилии других. Произведение не лишено этих недостатков, но при этом оно

наделено прочным «каркасом», удерживающим читательское внимание. Мы уже упоминали тот факт, что действительность, изображаемая А.А. Вербицкой «Ключах счастья», иллюзорна и сильно отличается от обыденной реальности. Однако автор сумела воссоздать в «Ключах счастья» непротиворечивую, самодостаточную, целостную картину мира, привлекательную и понятную для читателя. Важнейшую роль в этом сыграло особое внимание автора к таким аспектам, как мотивная структура произведения, система персонажей в романе и воплощение в нем категории повседневности.

Обратимся к теории мотива – в российском литературоведении она представлена целым рядом фундаментальных исследований. Исследователь И.В. Силантьев указывает на то, что речь идет о повествовательном мотиве, а не психологическом, который можно трактовать как побуждение [См.: 182]. Основоположник теории мотива А.Н. Веселовский считал его главным свойством семантическую целостность, то есть неразложимость на отдельные компоненты без потери смысла [65, с. 494]. В.Я. Пропп в «Морфологии сказки» подверг критике эти представления, разложив мотив на элементы, представляющие собой субъект, объект и предикат в определенных вариациях; при этом ученый руководствовался представлением о функции действующего лица [См.: 169]. По мнению И.В. Силантьева, функцию следует рассматривать как ключевой компонент мотива. О.М. Фрейденберг считала, что мотивы непосредственно связаны с персонажами: «в сущности, говоря о персонаже, тем самым пришлось говорить и о мотивах, которые в нем получали стабилизацию; вся морфология персонажа представляет собой морфологию сюжетных мотивов» [210, с. 221 – 222]. А.П. Скафтымов писал о мотиве как психологическом целом, характеризующем действующее лицо: «мотив сознания вины», «мотив жажды идеала и прощения» (о Настасье Филипповне, героине романа «Идиот») [185, с. 33].

А.И. Белецкий стал основоположником подхода, который разделяют многие российские литературоведы конца XX века, включая Н.Д. Тamarченко и В.И. Тюпу. В своей работе «В мастерской художника слова» исследователь

выделил схематический и реальный уровни реализации мотива в повествовании; схематический - «чужеземка любит пленника», реальный - «черкешенка любит русского пленника» [45, с. 99]. Н.Д. Тамарченко считал, что количество «главных, магистральных мотивов» ограничено, а реализуются они с помощью варьирующих частных мотивов: «Так, важнейший для сюжета волшебной сказки «схемообразующий» мотив переправы может быть реализован через один из следующих конкретизирующих мотивов: спуск под землю, полет на ковре или спине птицы» [196, с. 43]. Концепция мотива была детально разработана В.И. Тюпой, который связывает категорию мотива с наличием тематического единства. И.В. Силантьев указывал, что мотив в такой трактовке может сдвигать сюжетную ситуацию через новое событие в новую ситуацию.

Б.М. Гаспаров использовал понятие «лейтмотивное построение повествования»: «имеется в виду такой принцип, при котором некоторый мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте, новых очертаниях и во все новых сочетаниях с другими мотивами»; в роли мотива может выступать «любое смысловое пятно»: событие, черта характера, элемент ландшафта, произнесенное слово [70, 30-31]. В такой трактовке репродукция является главной характеристикой мотива, позволяющей выделять его в конкретном тексте. Как пишет Е.Ю. Куликова, мотив не является константой - «это вариация в пределах одного текста или всего массива текстов одного писателя того или иного элемента любого объема, вплоть до самого микронного, наделенного определенной динамической семантикой» [131, с. 59]. О динамической структуре мотива писала Е.Р. Кирдянова: «мотив в «художественном мире» <...>становится подвижным рисунком в художественном континууме, охватывает весь этот континуум, определяет его рельеф» [115, с. 179].

Применительно к использованию отечественной теории мотива на практике, при анализе конкретных произведений, Б.М. Гаспаров предложил избегать механического дробления текста на определенные элементы, а в большей степени сосредоточиться на его содержании, чтобы увидеть,

как с помощью мотивов автор достигает целостности произведения. Важна также мысль ученого, что для анализа художественного произведения важны отношения и взаимосвязи мотивов, которые помогают уловить «смысл всей сложнейшей сетки зависимостей, которая покрывает весь текст и сообщает ему характер целостного и комплексного художественного знака» [70, с. 12-13].

«Мотивный анализ утверждает, что никаких уровней вообще нет, мотивы пронизывают текст насквозь и структура текстов напоминает вовсе не кристаллическую решетку (излюбленная метафора лотмановского структурализма), но скорее запутанный клубок ниток», - пишет В.П. Руднев [177, с. 181]. Е.Ю. Куликова подчеркивает: «Лейтмотивный анализ Б.М. Гаспарова учитывает тот факт, что лирика и проза сложной нарративной структуры чрезвычайно подвижна семантически, звенья в ней невычленимы, они теряют четкость, расплываются, поэтому говорить можно лишь о текучих смыслах, «семантических пятнах» [131, с. 59]. Исследователь также предлагает собственную гипотезу: каждое произведение отличается своим набором мотивов, ядро которого повторяется в текстах одного автора и может служить для характеристики его творчества в целом.

Исходя из вышесказанного, в данной работе мы считаем целесообразным понимать под термином «мотив» повторяющиеся в тексте/ряде текстов семантические элементы различного объема, а под мотивной структурой текста - системные связи между мотивами, организующие текст как художественное единство и отражающие индивидуальные особенности авторской картины мира.

Как уже говорилось, центральным мотивом в романе «Ключи счастья» является мотив свободы, который воплощается в тексте посредством двух других масштабных мотивов – любви и смерти. Каждый из них может быть реализован с помощью вспомогательных мотивов природы, дома и странствия; а последние складываются из элементов, которые для удобства целесообразно объединить в группы (в частности, группа мотивов «ненастье» объединяет мотивы дождя, ветра, снега, тумана и т.д.). Так формируется мотивная «сетка» романа, а множественные взаимосвязи между мотивами разной степени значимости

формируют мотивную структуру текста. Данное теоретическое построение дает возможность проследить, как с помощью большого числа описаний, присущих Вербицкой как художнику, она движется от конкретного к абстрактному, от бытовых зарисовок к философским вопросам.

Так, А.А. Вербицкая часто прибегает к использованию разнообразных природных мотивов, которые можно выделить в группу «ненастье», и каждый из них выполняет в рамках данного текста определенную функцию. Мотив сильного ветра в «Ключах счастья» связан с преодолением себя - эпизод, когда Нелидов пытается подавить в себе физическое влечение к Мане, автор описывает следующим образом: «Ветер дует в горячие лица и крутит пыль по дороге. <...> Они сидят плечом к плечу, нога к ноге. И это прикосновение жжет Нелидова. Сознание туманится... <...> «Подожди... Подожди», - говорит ему внутренний голос» [14, с. 35]. Ветер в саду заставляет Штейнбаха решиться на расставание с Лией: «Он подходит к окну и смотрит на качающиеся ветви сада. Ветер, резкий и влажный, нанес пуховые тучи, и снег идет с утра. Лия ждет его...» [17, с. 145].

Упомянув о снеге, Вербицкая указывает на наличие у персонажей серьезных сомнений. Перед тем, как расстаться, Маня и Нелидов попадают в сильнейшую метель: «Схватив себя за голову, Нелидов выбегает в переднюю. Метель бьет в лицо. Ветер рвет с него шляпу. Валит его с ног <...> Они то стоят, схватившись за руки. То бегут, крепко держась один за другого в этой жуткой, слепой ночи, под крутящейся метелью» [14, с. 165]. Приехав с Маней в Европу, Штейнбах сообщает Соне Горленко, что сомневается в правильности своего поступка; письмо к ней он начинает такими словами: «Мы приехали нынче, а завтра уже выезжаем в Венецию. Сыро. Идет дождь со снегом» [15, с. 3].

Мотив дождя свидетельствует о неуверенности героев в собственных поступках. Свидания Мани со Штейнбахом, которые она предпочла бы скрыть, описаны так: «Дождь идет ежедневно. И Маня в плаще с капюшоном, в калошах приходит в известный час к роще, где ждал ее когда-то Ян. Теперь там ее ждет Штейнбах. <...> Она дрожит за эту тайну! Какой ужас, что ее захватывают чужие руки! Будут сплетничать, связывая с улыбкой их имена» [13, с. 187 – 188]. Маня

едет ранним утром к Гаральду в надежде встретиться и не застаёт его в номере. Пытаясь справиться с разочарованием и предчувствием расставания, героиня смотрит в окно: «Она подходит и, подняв вуалетку, без дум глядит остановившимися глазами на сеющий дождь...на задернутый туманом город; на голые, печальные скелеты деревьев внизу; на мутную, зловонную воду канала» [16, с. 228].

Туман в интерпретации А.А. Вербицкой всегда означает завершение отношений – так, в эпизоде, где Штейнбах догадывается о смерти Лии, улицы буквально тонут в густой и враждебной пелене тумана: «Город по-прежнему окутан больным туманом, когда Штейнбах в назначенный час спешит на свидание с Лией. Из труб уныло каплет. День еще не умер, но сумерки уже ползут. И все выше поднимается плотная пелена тумана, вливая в душу безнадежность. <...> Выплывают внезапно смутные фигуры. И тонут опять в сомкнувшемся тумане. И Штейнбаху все время кажется, что он один на бульваре <...> Никого... А, может быть, она сейчас тут сидела? Может быть, они сейчас были рядом и потеряли друг друга в тумане? <...> Разошлись... Это так легко в сумерках и в тумане...» [16, с. 207]. Когда становится очевидно, что надежда Штейнбаха на счастье в любви с Лией разбита, туман «поглощает» персонажа: «Штейнбах идет, и туман смыкается за ним. Пелена его стала еще плотнее, и даже свет фонарей бессилён ее пронизать» [16, с. 213]. В одной из самых страшных сцен романа, когда Маня бежит к телу застрелившегося Нелидова, туман застилает от ее глаз все живое: «Они спустились с обрыва по знакомой тропинке, погрузились в туман около гребли. Тускло сверкнула темная вода пруда. Закачался за ними туман и скрыл от глаз мирно спящее село, белеющие хаты» [18, с. 279].

Как отмечают Ю.Г. Пыхтина и А.А. Коробейникова, сравнение души с образами природы является «одним из способов ассоциативно-образного изображения психологических переживаний» [172, с. 6]. В романе «Ключи счастья» мотивы «ненастья» – снега, ветра, дождя, тумана – служат для выражения в тексте мотива природы, которая, словно зеркало, отражает проявления внутренней жизни персонажей. Взаимодействие героев с миром

природы позволяет читателю понять их сокровенные желания и переживания; таким образом Анастасия Вербицкая, стремящаяся завуалировать в тексте свое авторское начало, проявляет чувства героев, приводя к осмыслению важнейшего в романе и всем ее творчестве мотива любви. Это чувство писательница считает испытанием – любящий отдает себя во власть другому, соглашаясь быть в добровольном «рабстве». Ее собственных авторских отступлений, посвященных любви, в романе немного, но все они соседствуют с вызывающими тревогу явлениями природы: «Огненными линиями в туман и сумерки огромного города врываются нарядные бульвары <...> с суетливой, праздной и жизнерадостной толпой. <...> Они ждут... Чего? Случая, счастья? <...> Кто поручится, что не свершится чудо, и что из этих объятий не родится любовь?» [16, с. 3].

А.А. Вербицкая часто показывает любовь как наваждение, отнимающее свободу, с помощью природных мотивов «тьмы»: сумерек и темноты. Наступление сумерек, которые выглядят пугающими, иллюстрирует в романе зарождение любви - так, первые встречи Мани и Нелидова происходят на закате: «Солнце садится. Зловещая сизая марь поглощает его лучи. Овальное, как яйцо, алое и огромное, оно спускается за тучу... <...> Вдруг топот лошади доносится издали. Кто-то едет по дороге. На горизонте, против солнца, силуэт всадника кажется гигантским. <...> Крик вырывается из груди Мани. О, какой потрясающий, безумный крик ужаса и восторга! Она узнает гордый профиль, прекрасный лоб, неумолимый взгляд...» [13, с. 59-60]. Во время их следующей встречи также заходит солнце: «Она глядит в сад, в небо. Но не видит заката. <...> На ярком фоне неба четко видны ее длинные ресницы. «Целый лес ресниц», - думает Нелидов» [14, с. 6]. Когда же отношения персонажей достигают физической близости, наступает ночная тьма: «Ей кажется, что он уничтожит ее хочет в своих объятиях... Что это не любовь даже, а какая-то слепая ненависть... Но пусть! Если он даже задушит ее, она не двинет пальцем, чтобы помешать ему. Стемнело...» [14, с. 36]. Темнота сопутствует любовным мукам и ощущению безвыходности – Мане дорого даются месяцы ожидания Штейнбаха из-за границы после их первой близости: «Так давно не было радости! Она

не может без нее. Она не хочет. Она садится. Оглядывается в темноте. Сколько времени прошло? Ночь. В парке ни звука. <...> Некуда уйти... Спасения нет..» [14, с. 74].

В роковые для персонажей минуты свет и тьма соседствуют. Так описана Маня, которая, запутавшись в отношениях с Штейнбахом и Нелидовым, хочет и не может разобраться в себе: «Солнце ярко озаряет нижнюю часть ее лица. Ее алые губы. Но глаза в тени» [14, с. 110]. Когда же персонажи оказываются на пороге разрушительных изменений, свет уходит: «Они (Маня и Штейнбах) долго молчат, тесно обнявшись перед грозным лицом идущей судьбы, как двое беззащитных, бесприютных детей, ночью в поле застигнутых грозой» [20, с. 457].

Мир меркнет в глазах Мани всякий раз, как ее охватывает страсть – Вербицкая показывает с помощью мотивов света и любовь к человеку, и увлечение искусством; так, Маня волнуется перед первым серьезным выступлением в театре: «Когда день погас, Маня задрожала перед неизвестностью. <...> Душа сжалась в комочек. Она сидит одетая в своей уборной, завернувшись в меховое одеяло. Несмотря на летний вечер, ее знобит в легкой тунике» [16, с. 155-156]. Сгущая краски, автор предупреждает читателя: театр не даст Мане счастья, неистовая любовь к мужчине или профессии одинаково истощает личность, отнимая у нее силы для обретения свободы.

С мотивами любви и свободы в романе «Ключи счастья» тесно связан мотив дома. Жилища персонажей – это проекция чувств, их собственных и возникающих по отношению к ним. Так, Нелидов, измученный страстью к Мане, не нашедший спасения в браке по расчету, теряет свои прежние впечатления от дома – вернувшись в свое поместье после свадебного путешествия, он не узнает свой особняк, тот словно сжался, закрепостив Николая, закрыв ему путь к свободе: «Вот они дома, наконец, после трех месяцев мытарств по столицам. <...> Нелидов с недоумением бродит по комнатам. Отчего это потолки словно ниже стали? В столовой он останавливается и смотрит на сугробы снега. <...> Почему он стремился сюда так страстно? Чего ждал он найти в этих старых стенах?» [16, с. 39]. Природный мотив снега здесь дополнительно

указывает читателю, что Нелидов по-прежнему колеблется, брак не дал ему уверенности в превосходстве патриархальных взглядов над остальными и правильности своего выбора.

Дома Штейнбаха в Липовке и в Москве - это крепости, где барон пытается укрыть Маню от тягот окружающего мира. Только с ее приходом эти пустые и гулкие здания магическим образом обретают жизнь, как и сам Штейнбах в отсутствие Мани напоминает пустой и безжизненный сосуд. «В кабинете горит камин, закрытый высоким японским экраном. Огня нет... Спущены тяжелые шторы.. И даже ставни закрыты... Как таинственно! Как будто они оба отрезаны от мира... Дом спит. Впрочем, кто живет в этом доме, кроме Марка и страшного дяди? Слуг здесь никогда не видно. И все делается беззвучно и бесшумно. Точно по волшебству», - думает Маня, впервые оказавшись в имении Штейнбаха [16, с. 216]. Когда он потом, уже в столице, везет к себе больную, беременную Маню, другой дом Марка представляется его воплощением в камне: «Через ажурную резьбу в глубине двора виден великолепный двухэтажный дом. Строгий, стильный, похож на рыцарский замок. Кружевные шторы ревниво прячут окна. <...> Дом кажется необитаемым. Он как будто знает что-то, но притаился. И будет молчать. <...> Мане ясно, что в такие чертоги не приносят прошлого. Здесь все довлеет себе. Снова веет сказками Шахразады. Надо отрешиться от всего, что тяготило. Раскрыть душу для новых впечатлений» [19, с. 293 – 294]. Жилища Марка, как и его любовь к Мане - прибежище для нее, где она может подлечить душевные раны, но не остаться – для свободолюбивой девушки это равносильно тюремному заточению.

Сам Марк не может найти такого укрытия – ни в чужом доме, ни в чувстве другого человека, хотя и стремится к этому. Ни квартира Лии, ни она сама не дают ему желанного забытья, напротив, они вносят в его жизнь диссонанс своей непритязательностью и покорностью к обстоятельствам. Ветхая квартира Лии не может послужить для Марка укрытием от жизненных невзгод: «Странная обстановка! Комната в три окна с задрапированной дверью, выходящей в коридор, была, очевидно, залой. Спальни нет... Или она спит вон там,

за колоннами, на кушетке, на которую наброшена восточная ткань? И все здесь старо: блеклая обивка мягких кресел, козетка, рояль с длинным хвостом. <...> И даже персидский ковер пред козеткой стар и тщательно заштопан» [17, с. 110]. Старые вещи и патриархальные представления о взаимоотношениях между мужчиной и женщиной, которые так рьяно демонстрирует Лия, буквально боготворя Штейнбаха, в интерпретации А.А. Вербицкой обречены. Мотив дома переплетается с мотивом смерти: Лия умирает от скоротечной чахотки, и Марк тщетно пытается сохранить в памяти ее образ, не давая распродать и даже переставить вещи из квартиры. Возникающий мотив тьмы заранее указывает на то, что все это – путь в никуда. «Они поднимаются по деревянной старой лестнице. Совсем темно. Огня еще не зажигали», - пишет Анастасия Вербицкая, намекая читателю – человеку не найти счастья в любви, его нужно искать в себе самом [17, с. 110].

Примечательно, что у свободолюбивой Мани нет дома. «У Мари есть преимущество над многими из нас. Вещи не имеют власти над ее душой», - говорит фрау Kesler. Однако, и Мане, разочарованной в любви, меблированные комнаты гостиницы, где проживает Гаральд, кажутся темным лабиринтом без выхода: «Она идет, как во сне. Мрачный коридор, грязная лестница, запах кошек, какие-то переходы... Совсем как в кошмаре. Темные, зловещие, запертые наглухо двери» [16, с. 227].

Большое значение в романе имеет мотив странствия, цель которого – поиск внутренней свободы. «Ключи счастья» можно рассматривать как развернутую метафору побега – будущая Марион спасается от косных в своем мировоззрении институтских учителей и полной лишений жизни в имении Сони Горленко, а затем пытается скрыться от своей любви к Нелидову в Венеции и Париже. Скитания Мани – результат влечения к высшему миру грез: Мария устремляется к новой философии Яна, а позже - к иллюзиям театральных подмостков. Путь Мани – это попытка восхождения на вершину, к свободе личности, завещанной Яном Сицким – попытка, которая заканчивается падением. В прощальном письме Марку Маня пишет: «Я плачу сейчас, вспоминая, сколько лет, с каким

самоотвержением ты вел меня на высокую башню, по пути, завещанному Яном. С тобой рядом я падала с усталостью и отвращением; с тобою рядом побеждала и шла вверх, все выше и выше, к заветному пределу. Но он прошел внизу, далеко – тот, кого я не сумела разлюбить. Он позвал меня. Я упала и разбилась. Мне уже не встать» [20, с. 482.]. В самом начале жизненного пути Маня испытывает перед путешествиями практически священный трепет: «Первые тополи... Они задумчиво качают гордыми вершинами, и, как в молитве, протягивают к знойному небу зеленые руки... <...> Маня оборачивается. У нее выражение пилигрима, стоящего у гроба Господня. Крупные слезы повисли на ее ресницах» [13, с. 41].

В физическом плане странствие Мани представляет собой замкнутый круг - объехав и покорив полмира, она возвращается в Малороссию, и чем ближе Мария находится к концу своего пути, тем более безрадостным и пугающим становится путешествие. Предвестником его конца является сон Мани по прибытию в Липовку, где мотив странствия пересекается с мотивом тьмы: «И снится ей, что она идет по туннелю, бесконечному, как Сен-Готтардский. Как там, тоска сжимает сердце от сознания своего ничтожества под нависшей громадой горы... Как там, холодный пот выступает на висках от чувства бессилия и безысходности. Нет неба, нет солнца, нет воздуха... Где они? Далеко-далеко. <...> Надо бежать, бежать не останавливаясь... бежать, не зная отдыха, чтобы не задохнуться в этой темноте. Где-то там, впереди, есть выход. Есть конец душному мраку...» [18, с. 278]. Финальной точкой Маниного странствия Вербицкая изображает высший мир, и при упоминании о нем мрак рассеивается, последние шаги в земной жизни Маня делает в пространстве, буквально залитом светом: «Совсем светло, когда Маня идет через залу. <...> День встает, яркий, радостный <...>, с обильной росой, с ослепительным полуднем» [18, с. 283]. «В лицо уже веет дыхание беспредельности, и глаза мои предчувствуют неугасающий свет», - пишет Маня в своем последнем письме. «Маня тихонько целует влажный лобик, крестит девочку и на цыпочках идет к двери. На этот раз она затворяется без стука» [20, с. 483].

Беззвучно закрытая дверь – важная деталь в тексте. Мотивы тишины и крика тесно связаны в романе с мотивом смерти. Крик часто знаменует переход персонажа в потусторонний мир. Так, в эпизоде, где рассказывается о смерти Яна Сицкого, факт его кончины читатель осознает, столкнувшись с криком Мани: «Они плывут на середину пруда и погружают багры в дрогнувшую воду... <...> Но теперь она даже не спрашивает, кто... Все освещается разом.. Она кричит, как человек, сорвавшийся с крыши. И падает ничком» [13, с. 132]. Маня, принявшая яд, умирает, и последнее, что она слышит, прежде чем погрузиться в забвение – крик своего брата: «И он тряс умирающую за плечи. Волочил ее, схватив под мышки, по комнатам. Кричал ей что-то на ухо. Что-то бессмысленное, ненужное. «Ей нельзя спать! Помогите! <...> Нельзя спать, поймите! Сон – это смерть!». Ах, этот голос! Высокий, неузнаваемый. Протяжный, дикий и жалкий» [14, с. 182]. Наступившая смерть приносит с собой тишину: в представлении Вербицкой, шумный и подвижный мир отступает перед таинством ухода: «Бестолково толкаясь и суется, все поспешно покидают часовню. У ложа мертвого остается одинокий старик с угасшей душой... Оба молчат... Но обоим все ясно» [13, с. 132]. Если любовь в «Ключах счастья» – непреодолимое препятствие к освобождению человека, то смерть – кратчайший путь к нему. К такому выводу Маня приходит постепенно, и важную роль в этом играет осмысление увиденной в морге обстановки: «А этого старика я успела полюбить. Я вижу отблеск бессмертия в его глазах. И мне самой уже не страшно жить. Я говорю себе: если устану бороться, если утрачу веру, если сломит меня то, чему я кидаю вызов... то всегда есть выход... Чего стоит жизнь без мечты и стремлений?» [16, с. 87].

Тот, кто уже отправился в мир иной, обрел покой и не нуждается в связи с живыми; Маня просит тишины в своем последнем письме к Штейнбаху: «Пусть ничей смех не звучит в стенах, где я плакала в твоих объятиях, где ты любил меня. Пусть праздные речи чужих людей не нарушат моего последнего сна» [18, с. 285]. Взаимосвязь двух противоборствующих мотивов – любви и смерти – и центрального мотива свободы показана автором в строках прощального письма Мани: «Смерть – освободительница для тех, кто, как я, лежит на земле

с истекающим кровью сердцем, после роковой последней сватки с хищником – любовью. Смерть распахнула передо мной ворота тюрьмы» [18, с. 285].

Анализ мотивной структуры произведения «Ключи счастья» позволяет утверждать: все многообразие мотивов в романе можно представить в виде нескольких устойчивых групп большего и меньшего масштаба, тесно связанных с центральным мотивом свободы. В трактовке Б.М. Гаспарова такая структура с доминирующим звучанием нескольких мотивов называется лейтмотивной, в отличие от тезаурусной (термин введен О.А. Фарафоновой [203]), принцип построения которой можно представить в виде «паутины», связующей все элементы текста.

Иерархическая упорядоченность, присущая мотивной структуре романа «Ключи счастья», позволяет сделать вывод о большой предварительной работе автора, направленной на создание непротиворечивого художественного целого. Соподчиненность центральному мотиву свободы всех остальных мотивов произведения (любви и смерти, а также природы, странствия, дома и реализующих их групп мотивов) указывает на исключительную роль, которую Анастасия Вербицкая отводит в тексте осмыслению идеи свободы личности.

### **2.3. Система персонажей в романе «Ключи счастья»**

«Персонаж (франц. *personnage*, от лат. *persona* – личность, лицо) – действующее лицо драмы, романа, повести и других художественных произведений», - такое определение приводится в «Словаре литературоведческих терминов» [198, с. 267]. В «Краткой литературной энциклопедии» говорится, что понятия «действующее лицо», «персонаж» и «литературный герой» часто употребляются в одном значении и взаимозаменяемы [См.: 40, стлб. 315-318].

Наиболее общее определение понятию «персонаж», на наш взгляд, дал польский литературовед Ежи Фарыно: «... под понятием «персонаж» мы будем подразумевать любое лицо (с антропоморфными существами включительно),

которое получает в произведении статус объекта описания (в литературном тексте)» [204, с. 103]. В зависимости от роли в произведении Фарыно предлагает выделить действующие «персонажи-объекты», наличествующие «персонажи-изображения» и «отсутствующие персонажи», которые лишь упоминаются автором.

С.Н. Зотов предлагает различать три группы персонажей: центральные, чьи характеры и судьбы являются главным предметом изображения; основные персонажи, которые имеют первостепенное значение для развития сюжета и во взаимоотношениях с которыми проявляются характеры центральных персонажей; второстепенные персонажи, которые составляют фон действия и в какой-то степени соотносятся с центральными и основными персонажами. Последнюю группу можно подвергнуть дальнейшей детализации и выделить персонажей, принимающих непосредственное участие в действии, и собственно «фон», вспомогательные персонажи» [103]. Необходимо упомянуть также о существовании понятия «коллективный герой». В издании «Słownik terminów literackich» приводится следующее определение данного термина: «Группа главных персонажей, которые трактуются в произведении равноценно и представляют обычно определенную общественную среду» [238, с. 47].

Большое значение для данного исследования имеет определение понятия «система персонажей». Н.Д. Тамарченко полагал, что подходы к трактовке этого термина в отечественном литературоведении являются взаимодополняющими. Одни из них «акцентируют организованное автором распределение сюжетных функций», а другие - «разделение между изображенными лицами определенного единого комплекса душевных свойств» [196, с. 264].

Ученый подчеркивает, что наряду с традиционным представлением о делении персонажей на ведущих и второстепенных необходимо учитывать и другие подходы, существующие в литературоведении. Так, в частности, Ежи Фарыно указывал, что братья Карамазовы являются выразителями трех аспектов человеческой личности: разума, веры и чувственного начала [204, с. 110]. По мнению В.А. Грехнева, одни персонажи также могут отражать - укрупнять

и искажать - черты других [80, с. 130]. Это связано с литературным феноменом двойничества, главной отличительной характеристикой которого П.М. Бицilli полагал видение (узнавание) себя в другом [См.: 50, с. 483-550]. «Присутствие в художественном мире произведения персонажей-двойников отвечает способности главного героя видеть в реальности отражение собственного сознания. <...> В случае с незавершенным, способным к постоянному развитию героем романа встречи с двойниками направляют выбор центрального персонажа, демонстрируют ему разные варианты его пути», – пишет А.А. Михалева [152].

Вышеизложенное характеризует систему персонажей как сложную организацию взаимосвязей и взаимоотношений действующих лиц, которая является ключом к постижению творческого замысла всего произведения. Систему персонажей в определённом смысле можно рассматривать как «каркас» создаваемого текста. Так, В.Г. Белинский писал о работе автора: «Он должен сперва видеть перед собою лица, из взаимных отношений которых образуется его драма или повесть» [47, с. 219].

Наиболее полное определение термину «система персонажей», на наш взгляд, дал С.Н. Зотов: «Это один из аспектов художественной формы литературного произведения, художественное единство, в котором персонажи объединены взаимными симпатиями и антипатиями, совпадением идейных устремлений и антагонизмом, родственными связями, любовными и дружескими привязанностями; они вступают во взаимоотношения и соотносятся друг с другом, и эта их соотнесённость в сюжете служит одним из выражений – иногда важнейшим – идейного содержания произведения, которое воплощено посредством сопряжения групп и отдельных персонажей в определённом отношении к миру автора и объективной действительности» [103].

От того, насколько система персонажей продумана писателем и талантливо воплощена им в тексте, во многом зависит успех всего художественного произведения. «Данная категория <...> является своеобразной линзой, собирающей в живое идейное единство всю образную систему произведения», – пишет исследователь В.А. Урвилов [202]. Наиболее прогрессивными являются

системы персонажей, внутренняя целостность которых позволяет им функционировать самостоятельно. Это их свойство является необходимым условием для существования такого явления массовой литературы, как серийность. Вновь создаваемые произведения могут принадлежать другим авторам, у оригинала и вторичного текста неизбежно различаются сюжет и стиль, возможно, эпическая форма (так, рассказ или повесть могут быть написаны на основе романа), однако, ключевые персонажи и их взаимоотношения при этом остаются неизменными. Кроме того, они могут заимствоваться другими видами искусства и воспроизводиться не только в литературных текстах, но и кинолентах, театральных постановках, произведениях изобразительного искусства.

Подтверждение тому, что в произведении «Ключи счастья» А.А. Вербицкой удалось создать именно такую, устойчивую, систему персонажей, появилось еще до того, как роман был опубликован полностью. Уже знакомые читателю Маня Ельцова и ее подруга Соня Горленко, Марк Штейнбах, Николай Нелидов и его жена Катя Лизогуб, писатель Гаральд, танцор Нильс появились на страницах романа «Побежденные» Ипполита Рапгофа. Отметим, что он изобразил не всех персонажей «Ключей счастья» (всего их насчитывается более тридцати), но охватил главных и ряд второстепенных действующих лиц, что указывает на их прочно выстроенную взаимосвязь. Кроме того, «Ключам счастья» в полной мере присуще такое качество, как серийность: шесть томов романа выходили с периодичностью раз в полгода/год (с 1909 по 1913 годы). Как пишет А.М. Грачева, «Вербицкая сама издавала свои произведения. В связи с этим шеститомный роман «Ключи счастья» печатался отдельными выпусками, так как денежное «оправдание» одной части влекло за собой возможность печатать следующую» [78, с. 14].

Объяснение тому, что роман при этом сохраняет свою целостность, а не превращается в конгломерат фрагментов, А.М. Грачева находит, вводя термин «стаффаж», обозначающий совокупное наличие в тексте бытовых реалий и привычных для российской действительности персонажей, создающих иллюзию

реальности. Отметим, что это утверждение не противоречит нашему тезису о системе персонажей как своего рода внутреннем «каркасе», на который опирается А.А. Вербицкая, выстраивая свое произведение. Эту систему в романе «Ключи счастья» можно представить в виде концентрических кругов, в центр которых, по нашему мнению, следует поместить Маню Ельцову. А.А. Вербицкая старается подчеркнуть, что духовного наставника главной героини, Яна Сицкого, следует воспринимать, в первую очередь, как носителя идей, а не земного человека из плоти и крови. Писательница отмечает его хрупкость, бесплотность: «легкой, эластичной поступью идет через двор» [13, с. 97], «сухие жесты маленьких рук» [13, с. 96], «тонкие брови», а также чистоту: «породистое лицо с русой девственной бородкой» [13, с. 95], «робко обнимает» [13, с. 110]. «До встречи с вами женщины не имели места в моей жизни», - говорит Ян Мане [13, с. 126]. Он бережно, как к настоящему чуду, относится ко всему живому: приютил и приручил подстреленную сову, беспокоится о растениях в оранжерее, вечно окружен маленькими деревенскими детьми и отдает свою жизнь, спасая одного из них. Маня для Яна – «яркий гимн жизни» [13, с. 123], прекрасная представительница человеческой расы, полная созидательной энергии.

А.А. Вербицкая многократно отмечает, как в девушке пробуждается чувственное начало, тогда Ян старается «погасить» свои плотские желания; по сравнению с ним Маня кажется необузданной дикаркой: «И с беззаветной страстью, наивной и примитивной, как песня птицы, прижимается к его груди...» [13, с.111]. Ян видит в Мане живое существо, остро нуждающееся в его заботе, и открывает перед девушкой «спасительную», по его мнению, философию жизни. Маня – одна из многих, кого Ян мечтает повести за собой, он хочет изложить свое учение в книге, а затем построить коммуны: сначала в Малороссии, а затем во всем мире. Но автор отмечает вскользь, в случайно услышанном Маней диалоге, что Ян приговорен к виселице; он не уверен в реализации своих планов. Сицкий не находит ответа на вопрос Мани, останется ли он в поместье через год, когда она снова приедет к подруге в Лысогоры. Ян говорит о себе: «Я умру. Моя мысль будет жить... Я бросил семя в землю... И оно будет зреть в тиши, пока не

пробьет его час.. И даже смерть бессильна теперь порвать мою связь с миром... Я победил смерть» [13, с.125]. Персонаж закончил свою книгу и уже не боится расстаться с жизнью; философ напутствует Маню в их последний вечер: «Ваше тело, ваши чувства, ваша жизнь принадлежат вам одной... И вы властны сделать с ними все, что захотите. Вот вам мое завещание! Из вашей жизни сделайте поэму! Пусть она будет полна лиризма! Или же пусть, как стихи Данта, она будет гимном свободы! Сумейте ее красиво прожить! Поднимитесь на вершины, недоступные трусливым душам» [13, с.128].

Этот монолог очень важен для понимания происходящего в романе: после смерти Яна Маня следует каждому сказанному им слову, относясь к его заветам, как к священным. Умерев, Сицкий остается ее внутренним голосом, который не покидает Маню до конца дней, она кладет всю свою жизнь на алтарь его идей. Что касается Мани, все действующие лица в романе прямо или косвенно взаимодействуют с ней: они вступают с девушкой в диалог, учат будущую артистку ее ремеслу, завязывают с ней отношения или со стороны наблюдают за ее творчеством. Маня Ельцова - персонаж, связующий многочисленные эпизоды повествования. В начале XX века такой выбор приоритетов придавал тексту новое современное звучание: А.А. Вербицкая могла показать читателю привычный и знакомый мир в ином ракурсе – глазами эмоциональной и искренней молодой девушки. Маня на всем протяжении книги сохраняет свой восторженный детский взгляд, превращающий обыденное в сказку, а просыпающаяся в ней женская чувственность придает окружающему новые краски: «Маня влюблена в эти развалины, заросшие плющом, в таинственные склепы, где спят предки хозяйки, так много грешившие, так много любившие... Влюблена в этот густой, запущенный парк, переходящий незаметно в лес. Сколько там полуразвалившихся беседок, мостиков, перекинутых через гложущие пруды со старыми, отживающими свой век лебедями! Какая поэтичная лодка дремлет в высоких камышах!» [13, с. 51]. А.А. Вербицкая создавала иллюзорную реальность, предлагала альтернативу стандартно-будничному

восприятию жизни, и за это читатели были готовы платить - деньгами (при их наличии) или временем (простаивая очереди в казенных читальнях).

Но, прежде всего, как уже было сказано, Маня является в романе проводником в жизнь идеи философа Яна Сицкого. А.А. Вербицкая экспериментирует, пытаясь найти ответ на вопрос - применимы ли, даже в адаптированном виде, взгляды Ницше в повседневной жизни обычного человека? Этот опыт дается Мане непросто: ей нужно не только преодолеть представления общества о нравственности, но и взрастить новые нравственные опоры в себе. Если общественная мораль предписывает Мане сделать выбор между Нелидовым и Штейнбахом, она, согласно философии Сицкого, должна избежать выбора как такового, поскольку это будет отказом от собственных желаний.

Ян Сицкий объясняет Мане, что истинный разврат – это «купля и продажа ласки и тела, какую бы санкцию не давало общество этой сделке» [132, с. 126]. По его мнению, изменить можно лишь себе самому. «Есть одна только добродетель – не причинять другому зло. Но что такое зло? Если вы нынче разлюбите меня, а завтра полюбите другого, не считайтесь с моими страданиями! Это не будет зло по отношению ко мне. Отказавшись от своего влечения, вы совершаете зло по отношению к себе» [13, с. 126]. Отметим, что это утверждение является, по-видимому, собственной идеей А.А. Вербицкой, основанной на доводах Ницше о предпочтительной «любви к дальнему», и в верности этого положения писательница, воспитанная на консервативных ценностях, не была уверена до конца.

Маня не чувствует себя униженной множеством связей, но и радости от них она не получает, требуя чувств, эмоций, поклонения, но ничего не давая взамен. Маня запутывается в отношениях: клянется в любви Марку, пишет письма Нелидову, тайком едет в гостиницу к Гаральду; она даже влюбляется в портрет графа Манцони работы Веронезе, и ночью тайком спускается в галерею, чтобы целовать его. «Надо быть самой собой! Не думайте, что это так просто», - говорил Ян [13, с. 127]. И это удается Мане хуже всего – она не может понять саму себя.

Отсутствие моральной нормы, диктующей необходимость выбора, приводит к тому, что Маня бездумно потребляет все, что в плане любовных отношений предлагает ей жизнь, и не осознает своей растущей страсти к Нелидову. К моменту, когда Маня это обнаруживает, становится слишком поздно – чувство поглощает ее целиком, разрушая все выстроенные преграды, и надежды на свободу, к которой девушка стремится, уже не остается. К концу романа, разыграв своего рода шахматную партию, Вербицкая постепенно приходит к выводу, что учение Ф.В. Ницше верно, в первую очередь, для зрелой личности, независимо от пола, а для остальных оно может быть губительно. Маня умирает в уверенности, что завещанные Яном вершины достижимы для других, а для нее, как слишком слабой, в этом мире они непреодолимы. «Я уйду из этой жизни, которой не сумела овладеть. Пусть борются за нее другие! Пусть побеждают сильные – с душой, горящей верой, с душой, озаренной идеей... Я свершила здесь мой предел», - подводит итог Маня [17, с. 285].

В следующий круг персонажей входят соперники Николай Нелидов и Марк Штейнбах. К уже сказанному о них добавим, что они являются антиподами, то есть людьми, противоположными друг другу «по убеждениям, свойствам, вкусам» [161, с. 26]. Нелидов – консерватор, «черносотенец», ярый сторонник самодержавия, антисемит. Ему близка довольно известная в России начала XX века теория вырождения, творцом которой считается французский психиатр О. Мортель, утверждавший, что люди, подорвавшие свое здоровье неправильной жизнью, дают неуравновешенное и истеричное потомство; во втором поколении появляется умственная отсталость, эпилепсия и алкоголизм; в третьем – душевные болезни и самоубийства, в четвертом – уродства [67, с. 239]. Приверженцы этой теории, как правило, разделяли подход Ф. Гальтона – основателя евгеники, науки о наследственном здоровье, которая, в свою очередь, основывалась на адаптированной теории эволюции Ч. Дарвина. Наделив Николая подобными взглядами Нелидова, А.А. Вербицкая одновременно повышала привлекательность своего романа для потенциальной аудитории, затрагивая одну из обсуждаемых в российском обществе тем, и создавала конфликт, необходимый

для динамики повествования. Плохая наследственность Мани становится для Николая серьезным препятствием для женитьбы на ней. «Мне нужна красивая, веселая, кроткая и здоровая девушка. Главное, здоровая», - говорит Нелидов. – «Вступать в брак имеют право только физически здоровые люди. Чтобы не грозили ни им, ни детям призраки чахотки, эпилепсии, помешательства, самоубийства... Ни одно, словом, из проклятий наследственности» [14, с. 50-51]. В споре с Федором Филлиповичем Горленко Нелидов навсегда обрекает себя на разлуку с Маней, еще не зная о ее помешанной матери – он обещает отступить от любимой, если у нее будут больные родственники. Марк Штейнбах не разделяет столь категоричного подхода - он сам наделен дурной наследственностью, будучи потомком знатного английского рода, и до встречи с Маней вынужден был похоронить сына, а позже – и дочь; кроме того, Штейнбах – еврей, и его происхождение Вербицкая постоянно подчеркивает, чтобы укоренить в сознании читателя представление о Марке как отверженном российским обществом начала XX века.

Здоровый, крепкий Нелидов с внешностью златовласого ангела и холодным рассудком, которого Вербицкая наряду с Яном называет «принцем», имеет много общего с «белокурой бестией» Ницше. А.А. Вербицкая демонстрирует здесь буквально-упрощенное понимание этого термина – как личности, чей разум сдерживает хищные, звериные, жестокие инстинкты, готовые вырваться наружу: «Он целует ее молча, жадно, хищно, как дикарь. Грубо и больно, как-то примитивно ласкает ее плечи, грудь, ее колени, одним взмахом своего слепого и могучего желания разрушая все, что разделяло их еще вчера, еще сейчас... Что за дело темной силе, руководящей его поведением, до того, что неделю назад он не знал о существовании этой девушки? Она создана для него» [14, с. 36].

Не таков Штейнбах: если Нелидов с его убеждениями подобен скале, о которую суждено разбиться всем чаяниям Мани, Марк готов прийти на помощь в любую секунду, ничего не требуя взамен, но для девушки такая поддержка сродни зыбучему песку, мягко утягивающему за собой в пучину. Для Мани присутствие рядом почти всемогущего Марка означает отсутствие развития,

неминуемый регресс, именно поэтому Вербицкая характеризует Штейнбаха как мрачного, темного персонажа, с бездонными черными глазами, трагически изогнутыми бровями, от всего облика которого веет мистикой: «Что-то фатальное, жуткое глядит на нее из этих глаз, из этого лица... Хочется бежать...» [14, с. 194]. Ситуацию не меняет то обстоятельство, что Марк завербован Сицким и в силу своего большого состояния и связей имеет возможность помогать борцам против монархического строя, прячет в своем имении беглецов-каторжников и рискует всем ради них. Это еще раз подчеркивает полярность взглядов персонажей, которые, по замыслу А.А. Вербицкой, являют собой противоположности.

Однако лишь Нелидов изображен равным Мане, обладающим сопоставимой внутренней силой; они оба претендуют на то, чтобы приблизиться, каждый своим путем, к статусу сверхчеловека, но с любовью не может справиться ни один, они слишком слабы, чтобы преодолеть свою природу. Так, А.А. Вербицкая демонстрирует читателю, что для учения Ницше, в сущности, неважен пол - важен масштаб личности.

Особенностью романа «Ключи счастья» является то, что автор не ведет читателя прямой и ровной дорогой к определенным выводам, в силу чего произведение отчасти кажется противоречивым. Выскажем гипотезу, что в начале написания романа у Вербицкой не сформировалось четкой позиции по отношению к учению Ф.В. Ницше, которое она интерпретировала, и процесс создания книги стал для писательницы возможностью экспериментировать, чтобы найти ответ на свои вопросы.

Авторская позиция в романе проявляется на субъектном и внесубъектном уровне. Так, в разговоре Зины и Доры, двух женщин из окружения Мани, приводятся слова некоего критика Z: «Все думают, что счастье – это любовь, - говорил он. – Все ищут ее на всех дорогах. Все ее ждут. И не хотят понять, что любовь – это болезнь, это недуг, как корь, как лихорадка. Она придет нежданная, как вор в ночи, как зверь... И с нею, как со зверем, надо бороться!». «Зачем?» - спрашиваю. А он отвечает: «Чтобы сохранить свою личность, то есть самое

ценное и прекрасное, что есть в человеке» [16, с. 211]. Голос автора сливается с нестройным хором голосов других персонажей, которые, по сути, исполняют только две партии - вторят идеям Яна или противоречат им. Таким образом, всех действующих лиц в «Ключах счастья», кроме уже охарактеризованных, можно отнести к двум кругам – ближайшему окружению Мани, Нелидова, Штейнбаха и фоновым персонажам, а также разделить их на два лагеря – принимающих философию Сицкого и отвергающих ее.

Важную роль в ближайшем окружении Мани и Штейнбаха играют их двойники – на примере Лии Гринберг и дяди Марка, Штейнбаха-старшего, автор, словно под увеличительным стеклом, рассматривает черты главных действующих лиц, способствующие их разрушению как личности. А.А. Вербицкая при первом появлении в романе предупреждает: персонажи-двойники больны и обречены. Дядя Штейнбаха и его племянник похожи как две капли воды, но старший из них полностью лишен рационального начала, всё, что он чувствует – тоска по погибшей возлюбленной, убитой во время одесского погрома. Неутолимая боль сделала пожилого аристократа сумасшедшим: «На мгновение – на одно только мгновение – эти огромные, черные, как бы бездонные глаза - без блеска и мысли – останавливаются на лице Мани. Но она вздрогнула. Она следит за этой черной фигурой, согбенной, как бы раздавленной незримым призраком горя, сидящим на его плечах» [13, с. 194].

В Липовке, где он живет вместе с Марком, дядюшку называют Вечный жид – он также осужден на вечное скитание и презрение. Одно только имя постоянно срывается с его губ: «Сарра». Штейнбах-старший позволяет читателю осознать, какая горькая судьба уготована Марку, который полностью отдается во власть своей любви и обречен вместе с Маней потерять смысл жизни. В конце романа Марк становится абсолютной копией дяди: «Его безжизненный взгляд скользит по напряженным лицам людей, притаившихся в тени решетки, и по фигурам, которые замерли от неожиданности там, на тротуаре, напротив. Согнувшись и опустив голову, он идет вниз, к Остоженке, такой высокий, безучастный, жуткий и загадочный в этом мертвенном лунном свете. Тоской и одиночеством веет от

его облика» [18, с. 293]. Пришедшие арестовать племянника находят лишь дядю, последние представители рода Штейнбахов меняются местами - и этим А.А. Вербицкая показывает, что Марк, так же как и Маня с Нелидовым, не смог выстоять в схватке против любви; он остался жив, но уцелела лишь внешняя оболочка – прежнего Марка больше нет.

На примере Лии, бедной и больной чахоткой скрипачки, случайно встреченной Штейнбахом на улицах заснеженного Петербурга, автор демонстрирует, что ожидало бы Маню, покорись она своей страсти к Нелидову в начале романа. Узнав, что мать Мани - буйно помешанная, Николай с ужасом думает о женитьбе на Ельцовой и намерен этого избежать. Маня согласна быть его любовницей, не требуя ничего взамен: «Я еду за ним. Буду жить где-нибудь поблизости, на селе. Буду зарабатывать хлеб карикатурами в журналах. За них дорого платят... <...> Это будет тихая, безвестная жизнь... Но я люблю его и буду счастлива» [14, с. 161]. Этому не суждено случиться, Нелидов отвергает Маню, узнав о ее связи с Штейнбахом. Мария предпринимает попытку самоубийства, и после нее, будучи спасенной, «воскресает» к новой жизни, идет к успехам и свершениям. Это меняет Маню, дает ей столь необходимую возможность развиваться, она крепнет и из маленькой девочки становится прекрасной женщиной.

Лия, о которой Вербицкая пишет: «как Маня прежних лет» [17, с. 108], так и не превращается из гусеницы в бабочку, она сразу и безоговорочно отдается во власть Штейнбаха, который бесконечно рад этому: «Быть любимым... Быть желанным... Зажигать душу женщины... Чувствовать свою власть» [17, с. 147]. Марк, в конечном итоге, губит Лию, которая часами напролет ждет его на морозном воздухе; она заболевает и умирает, даже не увидев его в последний раз, и все, что остается от милой и хрупкой девушки – письмо и букет облетающих белых роз. «Если б она не умерла, образ ее бы стерся бесследно в его памяти, как дыханье на поверхности зеркала. Слишком много лиц глядело в его душу», - думает Марк, и уже не может понять, любил он Лию или только жалел [17, с. 212].

А.А. Вербицкая подводит читателя к мысли, что именно борьба за освобождение от порабощающего чувства дала Мане муки творчества, славу, прекрасно прожитую жизнь – положение любовницы Нелидова могло уничтожить героиню еще в юности, во время ее становления как личности.

Следует отметить, что колоритные характеристики, которыми автор наделяет главных героев романа «Ключи счастья», не отменяют присущей образам схематичности. Е.Г. Желудкова указывает, что читатель опирается на багаж уже имеющихся у него знаний о мире, и для того, чтобы процесс чтения не вызывал затруднений, литература широкого потребления создается на основе стереотипов – благодаря им укорачивается путь декодирования [96, с. 149]. Публицист У. Липпман, благодаря которому термин «стереотип» вошел в широкое употребление, подчеркивал: «Необученный наблюдатель выделяет из внешнего мира те признаки, которые он может распознать. <...> Это связано с экономией усилий. Ведь попытка увидеть все вещи заново и в подробностях <...> утомительна, а если вы очень заняты, то она практически обречена на провал [139, с. 103]. «Помимо экономии усилий существует еще одна причина, по которой мы так часто следуем стереотипам, хотя могли бы придерживаться более объективного взгляда на вещи. Системы стереотипов служат ядром нашей личной традиции. <...> Они представляют собой упорядоченную, более или менее непротиворечивую картину мира. <...> В этом мире люди и предметы занимают предназначенные им места и действуют ожидаемым образом. Мы чувствуем себя в этом мире как дома» [139, с. 108]. У. Липпман сравнивает стереотип с бастионом, за которым люди могут укрыться и почувствовать себя в безопасности: «Стереотип <...> может защищать нас от всей той путаницы, которая возникает при попытке посмотреть на мир как нечто устойчивое и целостное» [139, с. 124].

Большинство авторов массовой литературы стремятся охватить обширную читательскую аудиторию, разнородную по возрасту, полу, образованию, воспитанию и условиям проживания. Их может объединять лишь врожденное стремление каждого человека к комфорту, чувству защищенности и различным

удовольствиям. Использование стереотипов, таким образом, является необходимым фактором для успеха произведения, поскольку это позволяет писателю получить «легкость усвоения, не требующую особого литературно-художественного вкуса и эстетического восприятия, и доступность разным возрастам и слоям населения, независимо от их образования» [220, с. 4].

М.А. Черняк поясняет, что «произведения массовой литературы, как правило, быстро теряют свою актуальность, выходят из моды» [220, с. 4]. Важнейшей причиной этого является насыщенность текстов легко распознаваемыми реминисценциями, ведущими к знаковым для своего времени явлениям культуры, в том числе, произведениям литературы. Массовые тексты теряют актуальность по мере того, как меняются объекты интереса широкой публики. Так, сегодня требуется определенный читательский опыт, чтобы осознать факт, очевидный для современниц А.А. Вербицкой: Марк Штейнбах во многом схож с Эдвардом Рочестером, персонажем произведения Ш. Бронте «Джен Эйр». А.А. Вербицкая познакомилась с этой книгой в 1870-х годах, во время обучения в Елизаветинском институте. Роман, как признавалась писательница, оказал серьезное влияние на большинство ее современниц: «И сейчас бьется сердце при воспоминании, сколько ярких переживаний дал нам этот талантливый роман Шарлоты Бронте! Это было поистине откровение. Любовь, самая реальная, глубоко чувственная и прекрасная; не та грязь, не тот позор, которого учили нас бояться, нет! Самая заманчивая и высокая страсть, изображенная с потрясающим талантом и реализмом, она дышала нам в лицо с этих страниц» [10, с. 194]. Несмотря на то, что пик популярности «Джен Эйр» пришелся на годы правления Николая I, период «мрачного семилетья» (1848 – 1855), роман, провозглашающий демократические ценности, не терял популярности в России вплоть до рубежа веков (так, в 1893 году издательство «Ледерле и Ко» впервые опубликовало произведение отдельной книгой, тогда как прежде оно размещалось в периодических изданиях).

А.А. Вербицкая наделяет Марка Штейнбаха, подобно Эдварду Рочестеру, богатством, высоким положением в обществе, образованностью, а также

фатумом, довлеющим над жизнью персонажа (Рочестер вынужден скрывать свою душевнобольную жену, Штейнбах обречен на одиночество и бездетность из-за плохой наследственности). Оба героя обладают загадочной, мистической внешностью, которую характеризуют темные тона и мрачные краски. «Я сразу же узнала в нем вчерашнего незнакомца - это были те же черные густые брови, тот же массивный угловатый лоб, казавшийся квадратным в рамке темных волос, зачесанных набок», - описывает своего персонажа Ш. Бронте [1, с. 127]. Демонические черты присутствуют и в облике Штейнбаха: «Почти сливаясь в одну линию на переносице, широким, смелым взмахом раскинулись брови на бледном лбу... Как будто невидимая рука провела на этом лице загадочную арабеску. И в ней скрыта неясная угроза» [19, с. 146]. А.А. Вербицкая наделяет Штейнбаха склонностью к рефлексии, пренебрежительным отношением к общественным нормам, пресыщенностью удовольствиями, а также удивительным образом уживающимися в одном человеке порочностью и благородством – характерными чертами героя-бунтаря байронического склада.

В романе «Джен Эйр» угрюмому, но человечному и способному прощать Рочестеру противопоставлен священник Сент-Джон Риверс – обладатель ангельской внешности, бескомпромиссный в своих убеждениях и беспощадный к себе и другим. «У него были большие синие глаза с темными ресницами, над высоким лбом, белым, как слоновою костью, небрежно вились светлые волосы. <...> Несмотря на его спокойствие, мне чудилось в линиях его лба и губ, в трепете ноздрей что-то неистовое, иступленное или беспощадное», - описывает своего персонажа Ш. Бронте [1, с. 376]. Утонченно-прекрасный Николай Нелидов, с его чрезмерным самомнением и нетерпимостью к чужим взглядам, выглядит точной копией Риверса. В обоих персонажах без труда угадывается образ ангела-карателя, известный из книг Священного писания и ставший к настоящему времени стереотипным. Следует добавить, что А.А. Вербицкая также заимствовала у Ш. Бронте модель взаимоотношений героев, являющихся антиподами и составляющих с главной героиней любовный треугольник.

Фигура Яна Сицкого внушает читателю благоговение, которое людям свойственно испытывать перед мудрым и одухотворенным учителем. Черты, которые А.А. Вербицкая стремится воплотить в своем персонаже (интеллигентность, значительный багаж знаний, внутренняя свобода, дистанцированность от житейской суеты) указывают на то, что в основу создаваемого образа положен стереотип наставника. Как указывает И.А. Ворон, категория наставничества активно осмысливалась в русской литературе XIX века, что связано с «просветительской нравственно-этической и религиозно-философской позицией писателя, которая <...> влечет за собой доминирование «высокого» типа учителя, приоритет духовного наставника» [68].

А.А. Вербицкая наделяет главных героев романа «Ключи счастья» отдельными чертами реально существовавших людей, о чем будет сказано далее, однако, это не отменяет того факта, что писательница опирается на устойчивые и хорошо знакомые читателю образы. Опираясь на типологию стереотипов, разработанную Н.В. Сорокиной, мы можем отметить, что ведущую роль в своем романе А.А. Вербицкая отдает антропостереотипам, куда исследователь относит стереотипы персоналий и социальные стереотипы [191, с. 136].

Образ Мани Ельцовой является наиболее сложным в произведении, при этом читатель находится под влиянием сразу нескольких групп социальных стереотипов: возрастных, гендерных, профессиональных. Так, в начале романа Маня предстает юной, неопытной девушкой, жаждущей романтических отношений, что заставляет читателя предвкушать развитие одной или нескольких любовных историй. Тайно встречаясь с Яном, принимая ухаживания Штейнбаха и забывая о приличиях с Нелидовым, героиня полностью оправдывает ожидания публики.

Маня Ельцова выступает в романе эталоном привлекательности, и это факт объясним влиянием на А.А. Вербицкую гендерных стереотипов. Она рассматривает телесную красоту как качество, позволяющее примкнуть к кругу избранных. «Что должна чувствовать увядшая, состарившаяся красавица? Как она мирится с этим неизбежным концом сего? С крушением личной жизни? Ах, не

дожить бы до этого самой! <...> Что может заменить утраченную красоту?» - вопрошает автор в своих мемуарах [10, с. 99]. В произведении «Ключи счастья» А.А. Вербицкая делает особый акцент на внешности красивых женщин. Так, запись в дневнике Мани гласит: «Она не такая красавица, как леди Гамильтон, увековеченная Генсборо, эта знаменитая авантюристка и любовница Нельсона. Но она англичанка. А этот тип считается самым красивым на земле. Она выделяется среди других изяществом и породой. Овал ее лица, шея, плечи, руки - все безукоризненно» [16, с. 126]. К женщинам, которые не привлекательны и не стремятся к этому, писательница беспощадна: «Эта некрасивая низенькая девушка, смуглая и суровая, похожая на мужчину. У нее стриженные волосы и монгольский тип. Она курит, пьет пиво. И когда рассердится, то ругается, как извозчик. Ее помнят жандармы и солдаты во всех тюрьмах, где она сидела. Даже они терялись перед потоком свирепой брани, которая обрушивалась на их головы. «А еще барышня», - растерянно лепетали они, разводя руками» [13, с. 9].

Писательница симпатизирует женственным героиням, чутким и способным на яркие эмоции – так, непривлекательную внешность Лидии Сыромятниковой компенсирует ее способность тонко чувствовать и сопереживать: «Фельдшерница вспыхивает в свою очередь. Она становится юной, как девочка, и удивительно женственной» [13, с. 137]. Автор демонстрирует неприязнь к персонажам с бедной эмоциональной сферой; серьезная и рассудительная Соня Горленко в тяжелые минуты предстает безжизненной куклой: «Лицо ее бело, но странно спокойно. Деревянное какое-то, как и голос ее, сразу ставший беззвучным» [14, с. 183]. Одним из важнейших качеств женщины А.А. Вербицкая считает склонность к спонтанному проявлению чувств. Маню делают особенно эффектной свойственные ей страстные порывы: «Сияя прекрасными глазами, она протягивает ему навстречу руки порывистым, беззаветным жестом. В нем столько призыва, он так прекрасен, этот жест!» [17, с. 101].

Следует отметить, что писательница, испытывая влияние гендерных стереотипов, осознавала, что на рубеже веков назрела необходимость в их переосмыслении: «Великая реформа отразилась на судьбе женщин не менее

резко, чем на судьбе мужчин. Исчезли кисейные барышни. Безвозвратно скрылись тургеневские Лизы, Наташи, Аси; гончаровские Веры и Марфеньки. Никто из института не возвращается в обедневшие дворянские гнезда. Из нужды и необходимости вырастает женский вопрос» [11, с. 207].

А.А. Вербицкая также находилась во власти профессиональных стереотипов, что отразилось в романе «Ключи счастья». Сделав главную героиню великой балериной, автор берет реванш за унижения, которым подвергалась ее семья из-за прошлого бабушки, артистки народного театра: «Кто ваша бабушка? – надменно крикнула начальница. Я стояла, как говорили потом, блее бумаги. В классе была жуткая тишина. «Моя бабушка – артистка», - тихо-тихо произнесла я. «Она – актриса, - резко перебила графиня, и лицо ее покрылось пятнами. – Актерка... За деньги ломается перед публикой, как паяц...» «Неправда!» - сорвался у меня крик. «Молчать! – взвизгнула начальница и топнула ногой. – Я вам говорю: ломается, как паяц... И где же? В народном театре... Для мужиков... перед каналами... перед этой сволочью...» [10, с. 22]. В романе «Ключи счастья» А.А. Вербицкая описывает триумф танцовщицы Мани: «Буря аплодисментов встречает артистку. На афишах ясно сказано: «Просят не прерывать представления». Но минуты две публика не может успокоиться» [17, с. 47-48.]. «Видишь ты теперь, какая власть у артиста? – говорит Иза. – Я сама слышала, как они смеялись над тобой и ругали. А потом? Ах, Marion, ты не знаешь своей силы!» [16, с. 137].

Применительно к Мане уместно говорить о выделяемых Н.В. Сорокиной контрстереотипах, когда индивид нарушает стереотип, касающийся поведения в группе, к которой он принадлежит. Так, Маня отличается от других девочек в институте – она экзальтирована и необычна по причине своей нервной болезни, не способна мириться с несправедливостью и не боится нарушать установленный порядок. Взрослая героиня не утрачивает склонности к преодолению запретов – она соглашается на близость до брака, строит взаимоотношения с двумя мужчинами сразу, пытается преодолеть моральные преграды, разрушая свои внутренние барьеры по заветам Яна Сицкого. Как

указывал Дж. Кавелти, стереотипы периодически нуждаются в усложнении путем придания им противоположных свойств или добавления новых [110]. Контрстереотипы в трактовке Н.В. Сорокиной – это исключения из общего правила, и их наличие придает роману «Ключи счастья» дополнительную увлекательность.

Отметим, что второстепенные персонажи связаны с главными родственными, любовными или дружескими узами, однако, на первый план выходят социальные роли и профессиональные качества изображаемых действующих лиц. Особую роль в романе играет пожилая парижанка Иза, научившая Маню балетному искусству, давшая ей новое имя Marion. Иза учит девушку жить по-новому, беззаветно отдавшись творчеству: «Ты дочь любишь больше, чем искусство, - говорит Иза. – А оно требует всего человека. Понимаешь, всего!» [16, с. 62]. В период расцвета карьеры Маня увлекается своим партнером, балетным танцором Нильсом, настоящее имя которого – Петр Лихачев, но со временем к героине приходит осознание, что она влюблена в образ, создаваемый им на сцене: «Далек и не нужен ей тот Лихачев, который шагает вот тут, рядом с нею, унылый и смешной в своем старомодном пальто... Она думает о красавце-испанце, который пляшет с нею в пантомиме. <...> Его глаза, его губы, его движения чаруют и вдохновляют ее... Она любит этого испанца» [16, с. 137].

Важную роль в судьбе Мани играет драматург Гаральд, который создает в своем произведении «Сказка» идеальный мир, где легко достичь внутренней гармонии. Маня стремится к этому в реальной жизни и находит себя в искусстве, но лишь на время. В своем письме к Гаральду девушка отмечает: «Вы еще раз подтвердили истину, давно, с детства звучавшую в моей душе, что единственная достойная цель человека – это найти форму, в которую бы вылилась его индивидуальность. И раз форма найдена, не важно, бредет ли он, безвестный, своей узкой тропой или под гром рукоплесканий идет широкой дорогой Славы? И та, и другая - путь Человека» [16, с. 195]. Маня ищет свиданий с Гаральдом, чтобы получить у него ответ на вопрос: если ей удалось найти форму, чтобы

заставить говорить лучшее в своей душе, почему она так измучена, больна, разочарована? Но Гаральд не дает ответа, ведь его произведение – всего лишь сказка. И Маня продолжает свое странствие к вершинам, которые завещал ей Ян.

Строгая наставница учит жизни, танцор искусно перевоплощается, фантазия писателя рождает иные миры - профессиональные стереотипы работают на воссоздание привычного для читателя распределения ролей. Для многочисленных «фоновых» персонажей их профессиональная принадлежность часто является единственной характеристикой: «горничная Полина, которую Маня привезла с собой в Россию» [16, с. 229], «учительница-француженка, это ходячая газета школы» [16, с. 16].

Использование различных антропостереотипов облегчает восприятие романа, обеспечивая ему чтение «на одном дыхании», но в то же время частично обесценивает «Ключи счастья» в сравнении с предыдущими произведениями писательницы. В романе «Дух времени» А.А. Вербицкая создает галерею уникальных образов (темпераментная и самобытная Катерина Федоровна, ее нежная, слабая и легкомысленная сестра Соня, борющаяся с собой высоконравственная Лиза, простодушный Степан, готовый жертвовать собой ради счастья незнакомых людей). Ключевые персонажи романа «Ключи счастья» остаются в памяти читателя во многом благодаря тому, что подобные фигуры уже встречались ему в текстах других авторов, что снижает художественную ценность произведения.

А.А. Вербицкая актуализирует распространенные в литературе образы мудрого учителя (Ян Сицкий, Иза), могущественного и загадочного покровителя (Марк Штейнбах), жестокого и ослепительно прекрасного ангела-карателя (Николай Нелидов). Образ Мани неоднозначен: главная героиня красива, но ее внешний облик, как и внутренняя сущность, лишен гармонии: «Профиль неправилен, и рот с яркими губами немного велик. Капризной, неровной линией раскинулись темные брови. Одна выше другой» [13, с. 61]. Маня способна тонко чувствовать, воспринимать прекрасное, но она лишена традиционных женских добродетелей: целомудрия, скромности, преданности, сочувствия, смирения.

Интерес героини к мистическому и потустороннему, отсутствие у нее страха смерти, ее безоговорочная власть над публикой вызывают ассоциации с образом очаровательной ведьмы, способной к перевоплощению.

Дж. Кавелти рассматривал массовую литературу как формульную, предполагающую наличие стандартизированных структур (культурных штампов, архетипических моделей повествования), где каждый жанр строится на базе определенных формул [См.: 110]. В качестве одной из них исследователь называет любовную историю (romance), имеющую много общего с формулой «приключения». Жанр любовного романа предполагает наличие у произведения гендерной специфики, его ориентированность на женскую аудиторию: препятствия, которые преодолевают персонажи, неотделимы от пути, который выпадает на долю главной героини на ее пути к счастью. Концепция Дж. Кавелти имеет много общего с теорией, изложенной в конце 20-х годов XX века В.Я. Проппом, указывавшим на взаимосвязь волшебной сказки и цикла инициации [См.: 169]. Основу любовного романа часто составляет сюжет о Золушке, который имеет мифологические корни: девушка, находящаяся в самом низу социальной лестницы, благодаря своим положительным внутренним качествам (зачастую с помощью посредника) завоевывает любовь влиятельного мужчины («принца») и обретает высокий статус в обществе. Следуя данной логике, произведение «Ключи счастья» следует рассматривать как обладающее жанровой спецификой любовного романа. Маня, выросшая в небогатой семье без отца, приезжает в деревенскую усадьбу своей подруги и знакомится с бароном Штейнбахом из знатного английского рода, недавно унаследовавшим огромное состояние умершего отца. Марк Штейнбах увозит главную героиню романа в Европу, где она учится танцевать и становится знаменитой балериной. В романе «Ключи счастья» Маня Ельцова любит сразу двоих мужчин и не может выбрать одного, что дает автору произведения возможность разделить сюжетные линии, связанные с изменением социального статуса героини и преодолением ей барьеров для воссоединения с возлюбленным (эта линия неотделима от фигуры молодого помещика Николая Нелидова). В произведении А.А. Вербицкой также

присутствуют формульные элементы, связанные с тайной: нервная болезнь матери Мани долгое время остается загадкой для соседей, учителей и знакомых семьи, вследствие чего страх Нелидова перед носителями наследственных болезней и невозможность его брака с главной героиней выясняется слишком поздно, когда Маня уже вынашивает их ребенка, что заставляет ее совершить попытку самоубийства.

Отметим, что массовая литература, в том числе, призвана удовлетворять подсознательное стремление человека к восстановлению миропорядка, выходу из состояния неопределенности, торжестванию добра и справедливости, тогда как А.А. Вербицкая заставляет читателя сомневаться в целесообразности его воспитания и образа жизни, показывая сексуальную раскрепощенность своей героини и ее пренебрежение к чувствам и потребностям других, вознаграждаемые успехами в профессиональной и личной жизни. Для произведений массовой литературы несвойственен отказ от деления персонажей на положительных и отрицательных, каковой мы можем наблюдать в романе «Ключи счастья»: так, тяга Штейнбаха к разврату и порочным удовольствиям уживается в нем с щедростью и готовностью прийти на помощь любому человеку, Нелидов не воспринимает мнений, отличных от его собственного, но он – истинный патриот и любящий сын, Маня не знает, что такое целомудрие и сочувствие, но она решительна и в поисках истины готова идти до конца. Изображая в финале двойное самоубийство, писательница отказывается от ожидаемого счастливого конца, дезориентирует читателя, оставляя его в состоянии недоумения и стимулируя к дальнейшим размышлениям. Таким образом, роман «Ключи счастья», обладая присущими массовой литературе признаками стандартизации (обращением автора к стереотипным образам, построением сюжета с помощью формул), в то же время выходит за ее рамки, нарушая ожидания читателя.

Сопоставление романа «Ключи счастья» с автобиографическими очерками писательницы позволяет сделать вывод, что у целого ряда персонажей – практически у всех центральных и некоторых фоновых - существовали прототипы, реальные люди, встреча с которыми оставила след в памяти

А.А. Вербицкой. Так, фрау Кесслер, наставница Мани в «Ключах счастья», в жизни носила имя фрау Кирш и служила в Елизаветинском институте, будучи защитницей и покровительницей Насти Зябловой (в замужестве - Вербицкой). Портрет Николая Нелидова «списан» с барона Б., мужа кузины писательницы: «высокий, стройный, с породистым германским типом, с вьющимися по плечам белокурыми волосами, с гордым профилем и наивными голубыми глазами, он был прекрасен, как архангел Гавриил... Весь город сбегался взглянуть на него» [10, с. 51]. А.А. Вербицкая также отмечает сходство барона с изображением его прадеда, утонченного, образованного вельможи, которого писательница называет надменным и хищным: «Чувствовалась порода и высшая культура во всей его позе, в выражении усмехавшихся глаз, в тонкой улыбке...» [10, с. 52].

Ян Сицкий – внешняя копия купца Д-ва, которым в юности восторгалась писательница. Купец, утонченный московский красавец, умирал от чахотки, и его в его болезненной бледности барышни видели особую трагическую прелесть: «Совсем лорд... Совсем герой романа... Строен, бледен... Какое одухотворенное, тонкое лицо! <...> Что-то скорбное в его больших серых глазах. <...> Он смотрит на нас со снисходительной ласковостью. Так принц улыбается крестьянке...» [11, с. 88].

В образе Марка Штейнбаха А.А. Вербицкая воплотила свои воспоминания о молодом человеке, с которым из-за ревности и угроз сестры она была вынуждена расстаться; по свидетельствам писательницы, он оставил в ее сердце серьезную, так и не зажившую рану, покончив жизнь самоубийством: «Высокий, стройный, с нерусским бритым лицом, Д. поражал всякого, кто видел его в первый раз, трагическим выражением черных, почти сросшихся бровей и печалью, которая глядела из его запавших глаз. Конечно, все было смутно в моей душе тогда. Я не могла предчувствовать его скорого конца, его роковой судьбы. Но тайной веяло от этого задумчивого, высокого лба, от чувственно-изогнутых гордых губ» [11, с. 68-69]. Описывая противоречивые чувства Мани к Штейнбаху, А.А. Вербицкая практически повторяет собственные ощущения: «Как пьяница не дожидется желанного глотка алкоголя, так и я не дождусь

мгновения, когда встретятся мои глаза с темным, жадным взглядом Д. ... Именно жадным! Такая жгучая тоска о счастье в этом взгляде, такое требовательное желание, такой властный призыв, что я бессознательно вся подаюсь вперед, как будто тянусь ему навстречу, как будто иду сама к нему без дум и колебания... Но ведь это же безумие! Я не люблю его... Никого не люблю... Скорее уже Колю... Или можно любить двух сразу? О двух мечтать? Меня мучит эта двойственность. Я презираю себя» [11, с. 88].

Маня Ельцова наделена сокровенными переживаниями и мыслями самой Анастасии Вербицкой и внешностью ее старшей сестры Александры, которую писательница считала привлекательнее себя: «У сестры коса короткая, но кудри вьются вокруг лба, ушей и на затылке. Румянец горит на щеках» [11, с. 4]. Как и Маня, Шурочка с детства слыла странной и нервной барышней; перепады настроения, приступы гнева, сцены ревности, муки творчества и желание уйти из жизни в лучший мир, которое привело к двум попыткам суицида – все это героиня А.А. Вербицкой унаследовала от Шурочки Зябловой (в замужестве Сорневой). Александра так же занималась писательским трудом; ее повесть «Дошутилась» была опубликована в 1883 году в издании «Русская мысль» под именем А. Алексеевой. А.А. Вербицкая впоследствии отмечала, что Н.К. Михайловский и Г.И. Успенский признали эту повесть, «наравне с «Бабьим летом» Ольги Шапир и «Моими вдовами» Шабельской, лучшей вещью, появившейся в русской литературе за тот год» [11, с. 178]. Сорнева совершила самоубийство в 1891 году, в возрасте 31 года, тяготясь жизнью в провинциальной Вязьме и отчаявшись наладить отношения с мужем, который препятствовал занятиям супруги литературой и относился к Александре с пренебрежением. В предисловии к повести «Горе идущим! Горе ушедшим...» А.А. Вербицкая писала: «Светлой памяти твоей, дорогая Саша, посвящаю я эту повесть одинокой души. Мы долго шли с тобой рука в руку по большой дороге жизни. И белоснежные одежды наши блекли от придорожной пыли. И тихонько умирали под жгучим солнцем наши иллюзии и наша радость... Ты не захотела идти до конца. Целый мир несбывшихся красивых возможностей погиб с тобою. <...>

Пусть же еще раз твое прекрасное лицо взглянет на нас из мглы былого!» [9, с. 3]. В определенном смысле роман «Ключи счастья» также является посвящением талантливой Александре, которая предпочла уйти из жизни, но не предать свои убеждения и взгляды.

Подводя итог, отметим, что система персонажей, созданная А.А. Вербицкой, может рассматриваться как упрощенная модель российского общества начала XX века, с которой экспериментирует писательница, приходя к выводу о недопустимости пересмотра действующих норм морали.

Система персонажей в произведении «Ключи счастья» организована по принципу романа моноцентрического типа, где в фокусе читательского внимания находится главная героиня Маня Ельцова, реализующая в произведении его ключевую идею свободы личности. Система персонажей может быть представлена в виде концентрических кругов. Ближе всего к Мане находятся ее возлюбленные Николай Нелидов и Марк Штейнбах. Ян Сицкий может быть рассмотрен как персонаж, находящийся за рамками системы: он, прежде всего, выступает носителем философских идей, духовным наставником, который при жизни и после смерти находится в духовном симбиозе с Маней. Следующий круг включает в себя десятки персонажей, которых можно условно разделить на принимающих философию Сицкого и оспаривающих ее; роман, таким образом, становится дискуссионной площадкой для обсуждения адаптированной версии учения Ницше. Особую роль среди этих персонажей играют двойники Мани Ельцовой (Лия Гринберг) и Марка Штейнбаха (его дядя, Штейнбах-старший). На их примере автор показывает черты, способствующие разрушению личности главных героев. Кроме того, в романе действуют многочисленные фоновые персонажи, создающие иллюзию жизнеподобия.

Моноцентричность системы персонажей придает роману дополнительную структурированность, облегчая его восприятие читателем. С этой целью А.А. Вербицкая также использует механизм «узнавания», лежащий в основе популярности текстов-продолжений, функционирующих в поле массовой литературы: Штейнбах и Нелидов обладают чертами внешности и характера,

присущими персонажам романа Ш. Бронте «Джейн Эйр», сохранявшего популярность в России с момента его издания в 1847 году до конца XIX века.

Роман «Ключи счастья» обладает признаками стандартизации, присущими формульной литературе, что снизило в глазах критиков и исследователей его художественную ценность. Так, образы главных героев произведения представляются стереотипными: Ян Сицкий является мудрым учителем, Штейнбах – могущественным покровителем, Нелидов – безукоризненным ангелом-карателем, Маня – очаровательной ведьмой. Однако внимательное прочтение романа показывает, что его персонажи более сложны: в каждом из них сосуществуют положительные и отрицательные черты, автор наделяет героев стремлением к саморазвитию и описывает их внутреннюю борьбу с качествами, которые в этом мешают. Роман «Ключи счастья» строится на основе выделенных Дж. Кавелти литературных формул («любовная история», «приключение», «тайна»), но, опираясь на них, А.А. Вербицкая в то же время игнорирует читательские ожидания. Ее «Золушка», Маня Ельцова, добившись мирового признания в качестве балерины и статуса баронессы Штейнбах, не наслаждается этими благами, а готова отказаться от них, осознав, что они ограничивают ее свободу. Любовная история с Нелидовым заканчивается не счастливым финалом, а двойным самоубийством, продиктованным тем соображением, что жизнь порознь невыносима, а объединение ограничит возможности влюбленных и приведет их к неминуемой деградации. Роман «Ключи счастья», таким образом, нарушает важнейшее требование, выдвигаемое обществом к произведениям массовой литературы: он не дает ощущения определенности и стабильности окружающего мира, стимулирует читателя к размышлениям, и тем самым выходит за рамки указанного литературного поля.

## 2.4. Поэтика повседневности в романе

Ключ к пониманию популярности романа А.А. Вербицкой, создающей в произведении «Ключи счастья» особую реальность, способен дать анализ реализации в тексте категории повседневности.

Феномен повседневности в настоящее время является объектом повышенного исследовательского интереса в различных областях научного знания. К таковым, в частности, Ю.И. Борсяков относит социологию, психологию, лингвистику, теорию искусства, теорию литературы, философию. Он подчеркивает, что активное изучение аспектов повседневной жизни представителями социально-гуманитарных наук начинается в XX веке, когда проблема «жизненного мира» была выдвинута в качестве философской [57, с. 7-8]. С этим утверждением согласны и другие исследователи. Так, С.Н. Боголюбова пишет: «Становление темы повседневности тесным образом связано с возникновением и проработкой понятия «жизненный мир». Его концептуализация и глубинное рассмотрение осуществлено Э. Гуссерлем» [51, с. 4]. Она отмечает, что философия и социология повседневности возникла и развивалась параллельно с развитием неклассического философского мышления, и называет целую плеяду имен, которые соотнесли понятия «мира» и «жизни» и тем самым способствовали теоретическому осмыслению повседневности: Ф. Ницше, В. Дильтей, Г. Риккерт, М. Вебер, А. Бергсон, Г. Зиммель, Э. Гуссерль. Особое внимание С.Н. Боголюбова уделяет работам А. Щюца, основателя феноменологической социологии, который одним из первых использовал понятие «жизненный мир» в социально-философском аспекте.

Среди причин, побудивших ученых XX века к системному осмыслению феномена повседневности, следует назвать быстрые и необратимые изменения в социуме, ведущие к разрушению устоявшихся моделей отношений и требующие

поиска эффективных механизмов адаптации. Так, внутренней опорой при противостоянии негативному воздействию обстоятельств, по мнению С.А. Смирнова, могут стать структуры повседневности – основы существования человека, его жизненный уклад, которые неотделимы от индивида [187, с. 25]. Кроме того, как отмечает О.Ю. Есина, «исследования повседневной жизни людей меняют отношение к самой идее познания социального мира» [94, с. 109]. Автор подразумевает разобщенность науки и реальной действительности, которая может быть преодолена. Следует отметить, что сегодня повседневность является для научного сообщества площадкой для новых открытий, наблюдений и социальных экспериментов, необходимых для осмысления протекающих в обществе процессов и возможного воздействия на них.

Многие современные исследователи рассматривают повседневность как пласт реальности с обязательными характеристиками, подразумевающими противопоставление. «Сфера повседневности не существует сама по себе, она с неизбежностью отсылает к другому, задавая целый ряд оппозиций», - отмечает Г.В. Голенок [73, с. 212]. И.Т. Касавин, С.П. Щавелев полагают, что повседневность статична, то есть лишена динамики: это мир, в котором «искусственно выделяются исключительно стабильные, не подвергаемые сомнению основания жизнедеятельности человека (традиции, ритуалы, стереотипы, категориальные системы)» [113, с. 13]. Е.В. Золотухина-Аболина основными характеристиками повседневности называет нормальность, прагматичность, повторяемость и понятность [100, с. 26]. Л.Г. Ионин отмечает: «Повседневность противопоставляется: как будни – досугу и празднику; как общедоступные формы деятельности – высшим, специализированным ее формам; как жизненная рутина – моментам острого психического напряжения; как действительность – идеалу» [108, с. 122-123]. Оппозиции, характеризующие повседневность, описал Н. Элиас в своих работах «Придворное общество» [232] и «О процессе цивилизации» [233]. Он выделил пары взаимоисключающих понятий для различных аспектов человеческой жизни – к примеру, повседневность – праздник; повседневность – интересное времяпровождение;

повседневность (как жизнь народных масс) – жизнь элиты. По мнению В.А. Лекторского, в целом повседневность как исходная и основная реальность противостоит другим – виртуальной, субъективной, идеальной [135, с. 16].

Отметим, что целый ряд исследователей писали о пути выхода из повседневности в другую реальность: так, М. Вебер считал таковым аскезу или созерцание, что он относил к состояниям религиозного характера, эротику как игру воображения и предвкушение страсти, а также интеллектуальное и эстетическое наслаждение [62, с. 307-344]. В.Д. Лелеко рассматривал в качестве альтернативы повседневности фантазию, сон и даже душевную болезнь [См.: 137].

Ж. Бодрийяр указывает на то, что повседневность следует рассматривать не только как совокупность «повседневных факторов и действий<...>, она есть система интерпретации» [53, с. 16]. П. Бергер и Т. Лукман определяют повседневность как «реальность, которая интерпретируется людьми и имеет для них субъективную значимость в качестве цельного мира» [49, с. 38]. Т.Г. Струкова подчеркивает, что повседневность всеохватна, для этого феномена равно важны все проявления человеческой жизни, вплоть до незначительных бытовых деталей [См.: 192].

Автор художественного произведения вынужден очерчивать границы, чтобы сделать задачу изображения повседневности выполнимой. Воссоздание определённых аспектов действительности является традиционным в литературе. «Повседневность, как и всякое бытие, имеет пространственное измерение. Пространство повседневности есть место, территория, где протекает повседневная жизнь, где происходят повседневные события. Оно представляет собой систему пространств и включает в себя пространство тела человека, жилища и поселения (с прилегающими к нему территориями)», - говорится в работе С.Н. Иконниковой и В.П. Большакова [197, с. 353]. По мнению К.А. Воротынцевой, «под образами повседневности в литературном повествовании может подразумеваться совокупность телесных практик, детали

быта, интерьера, моды, исторически сложившегося уклада, бытового поведения, частной семейной жизни человека» [69, с. 276].

Обращение к повседневности является неотъемлемой характеристикой романа А.А. Вербицкой «Ключи счастья»: автор изображает повседневную жизнь во множестве ее проявлений, тем самым приближая создаваемую иллюзорную действительность к настоящей.

На всем протяжении творческого пути А.А. Вербицкая показывала проблемы современного ей общества сквозь призму повседневности, «центральной художественной и нравственно-философской категории творчества, синтезирующей бытовое и бытийное содержание жизни», как характеризует ее М.В. Селеменова [181, с. 197]. Однако в романе «Ключи счастья» писательница демонстрирует особый подход к изображению повседневности, что выделяет это произведение среди других прозаических текстов писательницы.

Чтобы проиллюстрировать данный тезис, обратимся к более ранним произведениям А.А. Вербицкой. В сборниках рассказов «Мотыльки» и «Сны жизни» (1904) приводятся многочисленные подробности будничного существования горожан; максимально реалистично изображены диалоги героев, живо и ярко описаны их переживания и ощущения.

«Глазу было больно от жаркой, безоблачной синевы неба. За воротами, по мостовой, гремели тяжелые возы ломовых, нагруженные разнокалиберной мебелью. Кто-то перевозился на дачу...», - говорится в рассказе «Третий номер» [8, с. 41]. Эта бытовая сцена – последнее, что наблюдают молодые супруги перед тем, как испытать страх неизвестности, разлуки, смерти, сопровождающий всех пациентов хирургического корпуса. Быт больницы шаг за шагом вторгается в сознание Березиных, пока, они, наконец, не осознают: в их жизнь уже давно вошла беда - тяжелая болезнь главы семьи, на которую они долго закрывали глаза. Понимание приходит, когда из соседней палаты доносится бред прооперированного пациента: «Святых лик обрете источник жи-изни, и дверь райскую... (пел больной) Снежки бе-елые, пушистые... покрывают все поля», - затянул он внезапно, почти без перерыва, и вдруг протяжно вздохнул: «Пресвятая

Богородица, заступи, спаси и помилуй... О-о-ох!» [8, с. 44]. Бессвязная речь, перемежающаяся молитвами и песнями, длится часами, до самой смерти мужчины. Состояние чужого бреда становится для героев проводником в мир, где действуют беспощадные и неизвестные им законы.

Ужас, который испытывает Наташа Березина при мысли о предстоящей мужу операции, его единственном шансе на выздоровление, становится понятным современному читателю только после слов: «А страх заражения крови? Эта постоянная гложущая мысль, что жизнь человека висит на волоске? И что никакие ухищрения науки, никакие деньги, слезы и молитвы не остановят гангрены, раз она почему-либо начнется?» [8, с. 56]. Этот фрагмент текста иллюстрирует особенности реализации кода повседневности в художественном тексте. В.Н. Сыров подразумевает под таким кодом ключ к решению различных проблем, которым в повседневной обстановке владеют герои [193, с. 56]. Код повседневности заключается в смыслах, которыми наделены определённые действия, в потенциальных возможностях, которые имеют предметы. Так, в современном мире каждый воспринимает как данность существование антибиотиков, которые снижают послеоперационные риски, поэтому мысли Наташи поначалу вызывают недоумение. Налицо изменение кода повседневности: чтобы понять причину возникшего диссонанса, читатель должен актуализировать целый пласт знаний об описываемой эпохе. Тогда становится очевидным, что в отсутствие антибиотиков хирургическое вмешательство во многих случаях вело к смерти от осложнений.

Рассказ «Третий номер» также примечателен тем, что в нем показан процесс, который писал М. Вебер называл процессом обживания, освоения. Так, персонажи привыкают к новой страшной реальности: «каким-то удивительно бесстрастным, ровным, словно усталым голосом женщина объяснила, что мальчик здесь уже три месяца, она живет при нем. У него костоеда на правой ноге. Уронили один раз и больно ушибли, оттого... Вот ему уже три раза делали операцию, и все неудачно. Теперь ждут главного из-за границы. Он будет оперировать сам» [8, с. 59].

В своих рассказах Анастасия Вербицкая описывает повседневность незамысловатым и лишенным патетики языком. Она не делает разницы для бытовых мелочей и тяжелых ситуаций, рассматривая и то и другое как неотъемлемые элементы человеческой жизни. Автор рассматривает, казалось бы, незначительные детали под увеличительным стеклом, показывая, что за ними может скрываться настоящая катастрофа.

В рассказе «Святому искусству» больному ребенку, который просит второй стакан чая, никогда его не дают; это открывает читателю отчаянную нищету в семье Петровых, двух талантливых театральных актеров. Верочка Петрова рассказывает другу о том, что женитьба лишила их с мужем будущего. Здесь также следует говорить о реализации кода повседневности: современному читателю непонятны слова героини, которая намекает на недоступность контрацепции в начале XX века. Нежеланные дети лишили Веру большой сцены, обрекли семью на жизнь в бедности.

М.В. Селеменова называет различные бытовые мелочи (детали одежды, предметы обихода, жесты, запахи) атомарной единицей повседневности в художественных произведениях [См.: 181, с. 200]. В творчестве А.А. Вербицкой разных лет такого рода мелочи выполняют различные функции. Так, в рассказах 1900-х годов деталь превращается в символ фатума, разделяя жизнь героев на «до» и «после». 36-летняя героиня рассказа «Поздно», разворачивая папильотки, видит в зеркале седую прядь волос. В представлении Лизаветы Звягиной это означает свершившееся превращение молодой девушки в женщину средних лет. Лизавета не приемлет этого статуса, она жаждет продолжения романа с юным любовником, но седину нельзя скрыть, и героиня возвращается к мужу и детям, похоронив мечты о новом счастье. Небольшая деталь свидетельствует о безысходности подобных ситуаций в начале XX века: отсутствие в быту подходящих красителей и практики окрашивания волос не давали женщинам возможности скрыть седину.

Если реалии рассказа «Поздно» способны вызвать улыбку или саркастическую усмешку, в повести «Горе идущим! Горе ушедшим...» бытовые

мелочи приводят читателя в трепет. В комнате Мани Степановой, трагически покончившей с собой молодой женщины, вещи обладают такой силой воздействия на ее близких, что толкают их на безрассудные поступки. Сорванные Маней розы, надкушенное ею яблоко, сложенные шпильки и булавки – не просто бытовые мелочи, это свидетели недавнего прошлого, отпечатки застывшего «вчера», когда хозяйка комнаты была жива. Муж умершей не разрешает перемещать предметы, он заводит остановившиеся часы в попытке удержать время: «Продлить иллюзию, сохраняя обстановку, соблюдая... как бы это сказать... привычный ритм Повседневного... среди катастрофы.... В этом такое забвение!» [9, с. 126]. Важную роль в повести играет запах - фиалковые духи Мани, ее особый парфюм, которым пропитан весь дом и к которому постепенно примешивается запах разложения. В финале повести Маня является во сне своей сестре, и та вместо аромата фиалок чувствует исходящий от женщины запах гнили, сырости и мокрой земли. Так автор показывает, как с уходом человека распадается на фрагменты и окружающий его повседневный мир, целостность которого неразрывно связана с течением самой жизни.

В других своих повестях А.А. Вербицкая обращается к остранению реалий действительности, представляя их в новом ракурсе и используя создаваемый диссонанс для дополнительной характеристики героев. Здесь мелочи становятся той сигнальной системой, на которую указывала М.В. Селеменова: «играют роль авторского комментария, дополняют, конкретизируют произносимые героями слова» [181, с. 200].

Так, в повести «Злая роса» описана комната Оленьки, необразованной, ленивой и неряшливой девушки, живущей за счет поклонников. Главному герою повести, Дмитрию Бородину, она представляется несчастной: «Чем-то жалким веяло от всех украшений, от грошовых японских вееров, раскинутых по стене, с которых никогда не стряхивали пыли и паутины; от всех этих пестревших на стене карточек прежних друзей и знакомых, давно забывших дорогу к Шатиловым» [7, с. 95]. Когда Бородин спустя некоторое время переосмысливает свою жизнь, меняется и его восприятие дома Шатиловых: «На грязной клеенке,

заменявшей скатерть, валялись рыбья голова и корки хлеба на захватанной тарелке, с отбитым краем. Бородину очень хотелось есть, но рыба возбуждала в нем отвращение» [7, с. 186]. Те же эмоции вызывает и подурневшая хозяйка: «От больного зуба пахло так гадко, и в его ответном поцелуе не было огня» [7, с. 189]. В повести «Чья вина» описан гостиничный номер, в котором живет известная певица Вера Туманская, оставившая семью ради славы и карьеры: «Большая, высокая, роскошно убранная комната. Тяжелые занавески еще спущены, и свет тусклого мартовского дня слабо проникает в будуар-спальню, неясно озаряя разбросанные по шелковой мебели принадлежности вчерашнего костюма, вянувшие букеты» [6, с. 131]. Автор проводит аналогию с жизнью самой Веры: мысли героини мрачны, роскошь превратилась в обузу, единственная отрада Туманской – светлые воспоминания о муже и дочери.

С течением времени подход А.А. Вербицкой к изображению реалий повседневности меняется: поначалу она склонна придавать отдельным деталям сакральный смысл, разглядывая в самых незатейливых предметах и действиях очертания нагрянувшей беды; затем писательница эхом отражает в проявлениях окружающей действительности ключевые характеристики героев, усиливая их. В романе «Дух времени» повседневность не только выступает как пространство жизнедеятельности героев, но и осмысливается автором как социально-культурная категория.

Революция 1905 года, о которой говорится в романе, уничтожает прежний мир персонажей, приводя к изменению самоидентификации героев. «Это была уже неуловимо изменившаяся, вглубь и вширь непоправимо расколовшаяся жизнь. Рухнувшие привычные понятия еще держались как бы на поверхности сознания, а новые, идущие из глубины, уже властно требовали места и признания... В существовании обывателей дух времени отражался в мелочах. Но эти привычные мелочи, ускользнувшие из быта, раздражали и волновали. <...>Разносчики, извозчики, приказчики, полотеры – все держались иначе, шапки никто не снимал, глядели дерзко» [21, с. 601]. Повседневные мелочи также показаны в романе как последние «островки» стабильности, к которым

обращаются герои, чтобы не потерять рассудок. Андрей Тобольцев цепляется взглядом за пуговицы на пальто, напоминающие о мирной жизни, чтобы справиться с шоком от плохих известий: «Он различил громкий плач ребенка, испуганного его криком, и сосчитал пуговицы на пальто Зейдемана» [21, с. 640].

Когда мостовые заполняют трупы людей и лошадей, писательница упоминает о них вскользь, как о повседневных, не придавая особого значения этим реалиям военного времени. Не они пугают героев, а вторгшееся в жизнь горожан предчувствие грандиозных перемен: «Слова «черная сотня» кошмаром нависли над жизнью мирного обывателя, произносились шепотом и с оглядкой. Страх чего-то неопределённого рос с каждой минутой, психической заразой охватывал души [21, с. 583]. В романе «Дух времени» А.А. Вербицкая наделяет реалии привычного мира символическим значением. Так, повреждённые смерчем деревья сопоставляются в романе с покалеченными революцией людьми. «Красноречиво до ужаса - до ужаса ярко – поднимали они к синему небу искалеченные руки, как бы застывшие в взрыве бессильного отчаяния [21, с. 572]. Сломанные деревья – та деталь, посредством которой писательнице удается передать масштаб происходящих перемен. А.А. Вербицкая опирается на архетипы, обращаясь к подсознанию читателя. Архетип «дерево», как пишет исследователь Е.А. Барляева, служит для символической передачи жизненной силы человека, сравнение с цветущим деревом свидетельствует о его здоровье и благополучии, с больным или поврежденным – о болезни и усталости [38, с. 237]. Как подчеркивал Ю.М. Лотман, именно «простые» символы образуют символическое ядро культуры [146, с. 13]. Именно поэтому сравнение людей со сломленными стихией деревьями имеет большую силу воздействия: становится очевидно, что россияне измучены погромами и выстрелами на улицах, неопределённость порождает у них расстройства психики – такова плата за происходящие в обществе перемены.

Е.А. Барляева указывает, что архетипы и повседневность неразделимы: большинство из них связаны с практической деятельностью человека и со средой

обитания. «Являясь элементами повседневной жизни, они приобретают большую смысловую нагрузку и эмоциональную насыщенность» [38, с. 237].

Обращение А.А. Вербицкой к архетипам позволяет ей формировать нужную читательскую реакцию, вызывать эмпатию спустя серьезный промежуток времени. «Архетипы не вызывают отторжения, воспринимаются как знакомый контекст, стимулируя доверие к информационному продукту. <...> При удачном совмещении эмоционального фона изображаемого события с экспрессией архетипа <...> присоединяется совокупность личных переживаний читателя», - пишет И.В. Ерофеева [93, с. 152]. В своих произведениях А.А. Вербицкая в равной степени обращается к таким феноменам культуры, как архетипы и символы. Архетипы, как пишет о них Н.Ф. Алефиренко, общеизвестны, лишены этноязыковой метафоричности и устойчивы во времени [34, с. 28]. Обращение к ним обеспечивает автору произведения адекватное прочтение в разные годы и в разных точках мира, тогда как использование словесных символов с менее консервативной семантикой, способных меняться или утрачиваться, придает тексту актуальность для носителей определенной культуры и языка в течение конкретного исторического периода. Однако в художественных текстах «символ и архетип обнаруживают лингвокогнитивную близость» [34, с. 30].

Сопоставление романа «Ключи счастья» с предшествующими произведениями А.А. Вербицкой выявляет постепенно усложнявшийся подход автора к изображению реалий повседневного мира. Репрезентация архетипов и символов позволяет писательнице создавать легко считываемый подтекст и тем самым облегчает работу читателя: многое из происходящего в романе воспринимается интуитивно, не требует специального осмысления и дает эффект «легкого чтения». Прибегая к архетипическим представлениям и символике, А.А. Вербицкая также формирует отношение аудитории к изображаемому, настраивает читателя на определенные события, подталкивает к нужным выводам и, в конечном счете, склоняет к своей точке зрения.

Так, накануне смерти Яна его ручная сова бьется о стекла: «Она рвалась на свободу. Я ее выпустил... Она улетела. И нынче утром уже не вернулась» [13,

с. 130]. Общеизвестна архетипическая связь птицы со сверхъестественными силами и душой человека; автор готовит читателя к тому, что Ян выполнил свою миссию на земле – он создал философское учение, изложил его в книге, и теперь ему пришла пора покинуть этот мир. В то же время, ночная птица сова символизирует темное начало и женскую энергию. Ян случайно подстрелил совенка, пожалел его, забрал себе и вырастил; приближающаяся смерть философа дает птице возможность отправиться на волю. История с совой может быть воспринята как эпиграф к истории Мани: Ян, который влюбился в девушку, навсегда сделал ее адептом своего учения, обеспечил героине саморазвитие, которое продолжалось до самой смерти, давшей Мане желанную свободу. Эпизод с совой имеет еще и третий семиотический план: птица, бьющаяся в стекло, по русским народным поверьям, означает скорое несчастье и предвещает приближающуюся смерть Яна. Когда он тонет, спасая ребенка, читатель не шокирован расставанием с полюбившимся героем, не чувствует внутреннего протеста против такого авторского хода, поскольку подготовлен и видит в этом неизбежность. Примечательно, как много сумела сказать аудитории А.А. Вербицкая всего в нескольких абзацах: как утверждает И.В. Ерофеева, использование архетипа значительно расширяет смысловое поле текста [См.: 93].

Повествуя о жизни Марка Штейнбаха, писательница часто прибегает к использованию символа железной дороги. В начале XX века перемещение по ней в силу дороговизны билетов было уделом обеспеченных, избранных людей; едущие в пассажирских вагонах вызывали зависть. Штейнбах, потерявший способность к простым человеческим радостям, сравнивает себя с телеграфистом, который завидует путешественникам, а Маню – с пассажиром, едущим в светлые дали: «Поезд мчался... Огни его гасли.. Станция тонула опять во мраке.. И все уходило спать... Но они, эти незаметные люди, рыдали, быть может... Грызли подушки... Они видели мельком в окне ваше личико... И оно разбудило их мечты.. И жгучая зависть к недоступному и далекому отравила надолго их душу... Так и я.... Когда вы забудете меня с другим...» [14, с. 197]. А.А. Вербицкая проясняет характер чувства Марка к Мане: ее

непосредственность и жажда жизни пробуждает и его реакцию, придает ему сил, возрождает надежды и желания. Если героини не будет рядом, Штейнбах снова погрузится в беспросветную тьму своих мыслей и одиночества. Именно поэтому он удовлетворяет все потребности Мани, спасает ее от смерти, воспитывает дочь соперника и готов мириться с изменами супруги.

Указанные эпизоды иллюстрируют, как внимательно относится к своему читателю автор: заранее предупреждает о тяжелых для восприятия сценах, апеллируя к подсознательному; поясняет причинно-следственные связи в стремлении сделать свое произведение максимально «прозрачным» для понимания. Повседневность в романе – это воплощение относительно безопасного мира, поддающегося объяснению, и эта новая версия реальности обеспечивает реализацию в тексте одной из ключевых функций массовой литературы – эскапистской. Эта особенность романа «Ключи счастья» многое дает для понимания причин его популярности: читатель получал отдохновение и на время погружался в атмосферу психологического комфорта.

Отметим, что повседневность в «Ключах счастья» эстетизирована, здесь нельзя встретить каким-либо образом травмирующих мелочей: шокирующих, вызывающих отвращение, оскорбляющих чувство прекрасного. То, что вызывает у Мани неприязнь, писательница изображает скупой, не сгущая краски: «Она видит изъяны этого лица... Уши...<...> Мертвенно-бледные, прозрачные как будто... О, какое отвращение! И синеватые веки...» [13, с. 177]. Даже мертвые никогда не выглядят в романе устрашающими. Так, утонувший князь Сицкий также красив, как при жизни: «Ян словно спит и улыбается... Прекрасно его лицо и загадочна улыбка» [13, с. 134]. Применительно к Нелидову, застрелившемуся из револьвера, А.А. Вербицкая не упоминает о крови или неестественной позе: «Свет падает на лицо Нелидова, и Маня видит полуоткрытые безжизненные глаза, длинные ресницы, бледные, спокойно сложившиеся губы. Покоем и миром веет на нее от этого лица, еще недавно искаженного страданием и отчаянием» [18, с. 280]. Чтобы не разрушать представление читателя о молодых и прекрасных героинях, А.А. Вербицкая не показывает их мертвыми; говоря об их смерти, писательница

прибегает к языку символов. В последнем письме Марку Маня просит его навсегда оставить поместье, ставшее ее домом: «Похорони меня рядом с Яном, рядом с заветной скамьей, на которой сидели мы в то светлое утро, когда мое сердце забилося для тебя. И пока ты жив, запри дом и парк, запри их на ключ. Пусть гложут дорожки, по которым мы с тобою шли навстречу радости!» [18, с. 285].

А.А. Вербицкая не драматизирует смерть; пользуясь терминологией Ю.Г. Пыхтиной, писательница рассматривает ее как «нечто обыденное и само собой разумеющееся, <...> переход из этого мира в зазеркалье» [171, с. 49]. Решаясь на самоубийство, Маня отказывается от организованного и стабильного пространства на земле, надеясь обрести точку опоры в потустороннем мире. Автор проводит аналогию «дом» - «тело»: чтобы освободить душу, Маня должна разрушить физическую оболочку, обречь на гибель поместье и тем самым уничтожить свою самую прочную связь с этим миром. Вторая возлюбленная Штейнбаха, Лия, также умирает, но ее уход из жизни от скоротечной чахотки писательница наполняет противоположным смыслом. Для Мани смерть - обдуманное решение, принятое в результате долгой борьбы с собой и обстоятельствами, Лия гибнет по воле случая, серьезно простудившись. Говоря о ней, А.А. Вербицкая использует символ белой розы: как цветок, хрупкая девушка служит для любования других, она не в силах бороться с обстоятельствами, и ее век недолог. После смерти Лии Штейнбаха на каждом шагу преследуют отжившие свое цветы: «В лицо Штейнбаха пахнуло ароматом увядших роз. Весь ящик полон ими» [18, с. 46]. Знакомая Мани по имени Людмила, обманутая изменившим мужем, бросается под поезд: «Мгновенно, обернув свои ноги шлейфом, чтобы отрезать себе отступление, она падает плашмя на рельсы, под вынырнувшее из тумана чудовище» [18, с. 46]. Мила раздавлена не поездом, а самой жизнью, которую он символизирует – она не вынесла предательства, которое не считалось преступным в богемной среде. И снова А.А. Вербицкая отказывается от натуралистических описаний, к которым

она часто прибегала в своих рассказах. В «Ключах счастья» нет места откровенно страшному, грубому, неприглядному.

При подобной авторской позиции, как писал В.Д. Лелеко, роль искусства и художника видится в том, чтобы избавлять повседневный мир от уродливых элементов [См.: 137]. М.А. Черняк отмечает, что некоторым коллегам А.А. Вербицкой по писательскому цеху, например, Е.А. Нагродской, была свойственна «примитивная эстетизация действительности, не чуждая тавтологии и пошлости», что не относится в той же мере к автору «Ключей счастья» [218, с. 42]. Согласно представлениям В.Д. Лелеко, эстетизация действительности в первом томе романа достигает максимально возможной, предельной степени, когда известные феномены предстают загадочно прекрасными. Так, в восприятии семнадцатилетней Мани цветы в оранжерее Штейнбаха выглядят удивительными созданиями: «Разноцветные бабочки, казалось, задремали над цветочным горшком. Странные, чуждые, гигантские насекомые прильнули к ветке... Все, что хотите, только не цветы... Самая причудливая фантазия не могла бы создать таких загадочных контуров, таких разнообразных красок» [13, с. 96]. Героине, ждущей любви, представляются сказочными малороссийские пейзажи: «Ах, какая высокая гора! Внизу, далеко, между вербами, сверкает громадный, как озеро, пруд. Солнце уже садится. Алая заря и пронизанные ею облачка глядятся в воду. Гуси – теперь розовые – плывут и гогочут» [13, с. 45]. «Ландо повернуло... На фоне догорающей зари, как на картине, стоит вся черная мельница, воздушная и сказочная...<...> Влево аллея пирамидальных тополей сбегает в яр. И между ними, на зеленом небе, призрачно мерцает еле видный серп луны» [13, с. 46].

Следует отметить, что описание деталей повседневности служит в романе средством характеристики героев: они воспринимают происходящее каждый по-своему. Наивному и неискушенному взгляду Мани противопоставляется восприятие матери ее подруги, Веры Филлиповны, хозяйки поместья в Лысогорах. Глядя вокруг, женщина чувствует досаду и жалость: «Грустно... Старинные усадьбы стоят пустые. Парки заглохли. И хорошо еще, что не вырублены липовые аллеи. Когда мужичье приобретает имение, вековые липы

гибнут под топором» [13, с.50]. Маня находит особую прелесть в атмосфере старинных родовых гнезд: «Маня влюблена в эти развалины, заросшие плющом, в таинственные склепы, где спят предки хозяйки, так много грешившие, так много любившие. Влюблена в этот густой, запущенный парк, переходящий незаметно в лес. <...> Она влюблена в старый дом, двухэтажный, деревянный, с лабиринтом комнат, боскетными, диванными, курильнями, девичьими» [13, с. 51]. А.А. Вербицкая очень подробно описывает обстановку дома, используя понятия, употребляемые в начале XIX века: «боскетная» - гостиная, стены которой расписаны под парковые пейзажи, «декокт» - отвар из овощей, фруктов и трав, рецепт которого находит Маня в потайном ящичке «столика карельской березы» [13, с.51]. Автор пишет о сохранившейся мебели «ампир», бывшей в распространении до 1820-х годов, чашках с золотым ободком – «драгоценном фарфоре исчезнувших фабрик» [13, с. 52]. Детали позволяют во всех красках представить умирающую роскошь дворянского поместья, пережившего отмену крепостного права. Для многих читателей это была реальность, которую они видели воочию, отзвуки знакомого с детства мира.

В начале романа героиня наделена способностью воспринимать все вокруг как чудо и приключение, даже строительство баррикад. Таким оно представляется семнадцатилетней Мане: «О, это утро! Этот синий снег на темных крышах! Эта предрассветная мгла, полная молодой, кипучей жизни! О, эти чужие, смутные лица... И близость душ» [13, с. 52]. Однако, вскоре полудетскому восторгу противопоставляется голос взрослого и мудрого автора, видящего события без прикрас: «В полумгле движутся серые фигуры... Тащат что-то. <...> Ухнуло что-то. Звон разбитого стекла... <...> Какая-то черная стена загораживает дорогу поперек, от стены одного дома через улицу до стены другого... Возбужденно и торопливо волокут какие-то люди в высоких сапогах и курточках поваленный фонарный столб» [13, с.76].

Отметим, вслед за И.В. Фоменко, что текст, аккумулируя авторские смыслы, в то же время «модифицируется за счет читательской индивидуальности» [206, с. 13], «для читателя с иным ощущением этой эпохи

могут актуализироваться другие смыслы [206, с. 14]. Так, описание в романе «Ключи счастья» содержит отсылку к коду повседневности, который сегодня требует для распознавания специальных знаний. Так, словосочетание «люди в высоких сапогах» здесь означает «рабочие»: «Рабочий люд всегда ходил в высоких сапогах.<...> В них крайне удобно было на работе: не пачкались брюки при работе в грязи, ступни ног были надежно защищены от неизбежных ударов, ведь ноги обертывались под сапог толстой портянкой», - писали Д.А. Засосов и В.И. Пызин [99, с. 105].

А.А. Вербицкая в романе «Ключи счастья» «нанизывает» детали повседневности на нить повествования, создавая увлекательный и легкий для восприятия текст. Читатель видит обыденную жизнь в романе глазами разных людей, что делает ее динамичной и яркой, словно увиденной сквозь стекло калейдоскопа. Ю.И. Айхенвальд в связи с этой особенностью прозы А.А. Вербицкой пишет о «пестрой амальгаме» ее текстов [33, с. 13].

Отечественные исследователи, изучающие реализацию феномена повседневности в художественном произведении, указывают на то, что она, как правило, подразумевает несколько аспектов, параллельно существующих пространств – физических и нематериальных. Т.Г. Струкова пишет о «различных ипостасях жизни человека»: публичной и домашней, приватной [192, с. 12]. И.В. Саморукова, исследуя репрезентацию повседневности в советской литературе 70-х годов, указывает, что жизнь героев Ю.В. Трифонова и В.С. Маканина не умещается в пространство «работа-дом», и персонажи вынуждены находить некую «нишу», отдушину – увлечение историей или другую, скрываемую частную жизнь [180]. Е.Н. Черноземова, описывая повседневность в романе А. Дольского «Анна», выделяет несколько пластов: мир мастерской художника, мир городских ландшафтов и пейзажей, мир капитала и бюрократии [217].

В романе «Ключи счастья» обнаруживается целый ряд пространств, замещающих друг друга по мере развития сюжета или сосуществующих параллельно. Часть из них отсылали читателя начала XX века к хорошо

узнаваемым реалиям (купеческий дом, где проживает семья Ельцовых, частный интернат для девочек, усадьба в Малороссии), другие давали представление о неизвестной жизни (имение миллионера Штейнбаха в Липовке и его московский дом-крепость, музеи и замки Флоренции, балетный класс Изы Хименес в Париже, мир театрального закулисья). В шести томах романа сменяются десятки локаций, описанные в подробностях. Важнейшей из сфер человеческого бытия в «Ключах счастья» выступает искусство – для героев романа это один из аспектов повседневности, столь же существенный для течения их жизни, как физически осязаемый мир вокруг.

С первых строк произведения А.А. Вербицкая погружает читателя в подробности московского быта Ельцовых. «Странной тайной окружена жизнь этой семьи. Никто за целый год не видал старую барыню. От кухарки Ельцовых, живущей одной прислугой, знают только, что хозяйка «быдто не в себе»... Кухня отделена от жилых комнат сенями. Дверь к господам всегда заперта на ключ. И если зовут прислугу, то дальше передней ее не пускают... Утром кухарка передает студенту охапку дров, и он сам топит печи. Барышня Ельцова сама по дому прибирается. И в лавки прислугу не посылают. Окна закрыты тяжелыми шторами. И не отпираются даже летом» [13, с.3]. Шаг за шагом нарушаются правила купеческого дома, где Ельцовы снимают квартиру; позже писательница называет причину: помешательство матери, которое сделало семью изгоями общества. Их боятся, им отказывают от дома; из-за плохой наследственности брат и сестра Мани обрекают себя на одиночество. Злой рок вторгается во все сферы жизни Ельцовых, затрагивая быт. Детали в романе представляют собой ключ к происходящему: они предваряют упоминание о самом событии, заставляя читателя догадываться о нем. «Потом как-то раз Аня пришла в черном платье, с какими-то белыми нашивками, с длинным черным вуалем на шляпе. Она плакала, обнявшись с матерью. Но Аня плакала тихо. А мать вскрикивала, ломала руки... бегала по комнате... билась головой о стол...» [13, с.15]. Эта сцена показана глазами маленькой Мани Ельцовой – она еще не знает, что такое траур, но читатель догадывается о трагедии: умер отец семейства, что спровоцировало

неизлечимую психическую болезнь матери и в корне изменило жизнь Маниных родных.

Дом, где живут Ельцовы, и гимназия, куда отдают Маню – пространства, изображенные А.А. Вербицкой по одному принципу: в них нарушается раз и навсегда заведенный повседневный порядок. «Ужас, вошедший в класс, опрокинул все перегородки. Разбил все рамки привычного. Сбившись в кучу, конвульсивно рыдают дети. На полу бьется в судорогах девочка с закатившимися белками. <...> Как будто темная сила, овладевшая худеньким тельцем ребенка, отбросила от нее все живое и мыслящее... И каким-то символическим значением веет от этой картины». [13, с. 21]. Символическое значение сцены состоит для читателя в том, что писательница намечает в характере Мани темное, демоническое начало, готовое в любой момент откликнуться на зов стихии, последовать велениям тела и души. Позже эта сила заставит героиню безрассудно отдаваться мужчинам и искать забвения в бокале с ядом. А.А. Вербицкая подчеркивает, что у ее взрослой Мани две души – «трезвая, трусливая, покорная» и «дерзкая, яркая, сильная, с ней нельзя бороться» [14, с. 155-156].

Описывая любую физическую локацию, А.А. Вербицкая всегда уделяет много внимания пейзажу, интерьеру и облику действующих лиц. Такое внимание к деталям делает роман кинематографичным, легко визуализируемым. Читатели начала XX века испытывали потребность в подробных описаниях, поскольку они давали опору воображению. Так, любимая комната Мани в интернате для девочек описана так: «В нижнем этаже дома есть круглая, большая комната, вся в широких окнах, похожая на беседку. Там стоят рояль и два стула. Больше ничего. Профессор Вольф дает здесь уроки музыки, а в свободные часы здесь играют пианистки. В окна виден сад, остатки заглохшего цветника, занесенного снегом» [13, с.60]. Подробности дают яркое и объемное представление об описываемом. Интерьеры красноречиво характеризуют своих владельцев: так, дом Штейнбаха в Липовке также темен, тих и недоступен для понимания Мани, как и сам Марк: «Слуг здесь никогда не видно. И все делается беззвучно

и бесшумно. Точно по волшебству». [13, с.216]. Во Франции Штейнбах снимает еще один дом, и А.А. Вербицкая открывает его тонкий вкус, пристрастие к антиквариату: «Это старый квартал, где уже триста лет стоят дома роялистов-аристократов. <...> Он и здесь сумел окружить себя красивыми вещами, создать иллюзию «home» - интимной жизни, отразить в обстановке свое «я». Вся мебель в трех комнатах внизу строго выдержана в стиле empire. Темная, мрачная, царственная. Не подделка под старину, а настоящее красное дерево и карельская береза, с инкрустациями из слоновой кости, с львиными головами и лапами из бронзы. Только в старых домах французской знати, во дворцах и музеях можно все это найти теперь» [15, с.221]. Чем менее известен предмет читателю, тем более подробно описывает его автор: «Наверху стиль рококо. Все кокетливо, жеманно. Вычурно изогнутые золоченые ножки кресел, с вышитыми и выгоревшими шелковыми сиденьями, с зеркалами в фарфоровой оправе, с улыбающимися пастушками на камине, с выцветшими гобеленами на стенах» [15, с.221]. Персонажи в романе часто создают интерьер сами, для своих любимых: чтобы пригласить Маню жить в его французском особняке, Штейнбах покупает мебель у антикваров, Лили (подруга писателя Семена Николаевича) приобретает обстановку «в Гостином дворе, на Апраксином рынке или в пассаже» [18, с.21], драпирует шторы: «Лили пришлось купить дубовый стол, модный диван с высокой спинкой, два кресла под темную кожу и книжный шкаф. <...> Рядом еще комната, вся светлая, с мягкой мебелью из лилового кретона и плюша, которую дала хозяйка. Лили убрала со вкусом кисеи и лентами туалетный стол. Прибила две этажерки и навесила недурные виды Венеции, в старинных рамках, нашедшихся в квартире» [18, с.22]. Именно интерьеры в «Ключах счастья» описываются тщательно и максимально точно, и причиной тому служит символическое значение, которое имеет для Анастасии Вербицкой пространство дома. Жилище, где обитает человек, обеспечивает в романе его прочную связь с реальным миром, и приглашая в дом другого, персонаж призывает его в свою жизнь.

Одежда выступает в романе признаком принадлежности героя к определенному сообществу, она маркирует его социальный статус. «На нем, как на Горленке, куртка и высокие сапоги. На голове студенческая фуражка. Но это ничего не доказывает... Это в моде. И все парубки на селе носят такие фуражки», - таким Маня впервые видит дворянина Сицкого, приговоренного к повешению как опасного политического преступника. Он пытается слиться с толпой, мимикрировать, но внешность выдает его происхождение: «Глаза поэта. Белые, маленькие руки барича, не знавшие тяжелого труда» [13, с.92]. Мода важна в романе: герои, следующие ей, активны, они живут в соответствии с требованиями времени, подстраиваясь под них или вступая с ними в противостояние, тогда как немодного, плохо одетого персонажа реальный мир пугает, он не находит в себе сил принять его вызовы. Николай Нелидов отстаивающий свои права и интересы с поистине львиным напором, не только сам одевается модно и стильно, но и требует того же от всех в доме: «Пожалуйста, барыня, самовар готов», - фамильярно-ласково говорит, входя в будуар Кати, нарядная Одарка, одетая как столичная горничная. Катя лежит на кушетке в светлом платье, в корсете и локонах. Этому всегда требует Николенька» [18, с.163]. Маня не только следует моде, она опережает ее, ориентируясь на европейцев, взывая к телесной свободе в пике старорежимным одеяниям поселян: «Только вот туалет ее... Что за неприличие! Подняла платье, сбегая с террасы, а под ним только телесного цвета трико... Точно голая... Все-таки бесстыжие эти артистки! – думает Вера Филлиповна с некоторым удовлетворением» [18, с.217]. Лия, которая слишком нежна и слаба, чтобы бороться за место под солнцем, одета плохо и не к лицу: «На ней черная короткая каракулевая жакетка. В тени барашковой шляпы с широкими полями бледное личико с огромными глазами кажется совсем маленьким и призрачным. <...> Нет... На искательницу приключений она не похожа. В руке у нее футляр от скрипки» [17, с.107]. Читатель видит Лию глазами Штейнбаха, и она вызывает жалость, равно как и интерьер ее квартиры: «Полуоблупившиеся и пожелтевшие колонки под мрамор отделяют от зала бывшую гостиную дворянского дома. Спальни нет... <...> И все

здесь старо: блеклая обивка мягких кресел, козетка, рояль с длинным хвостом, портреты на стенах» [17, с.110]. Лие не суждено иметь свое счастье, а лишь довольствоваться отзвуками чужого, и жилище Лии столь же непохоже на уютный дом, сколько жизнь маленькой скрипачки на ее мечты.

Если интерьеры и одежда обстоятельно характеризуют персонажей, подчеркивая их личностные качества, то пейзажные зарисовки выступают в романе предвестниками грядущих событий. Объяснению между Федором Филипповичем и Анной Васильевной по прозвищу Атилла предшествует такое описание природы: «Печаль увядания разлита кругом. В траве догнивают последние, забытые яблоки. Лебеди дремлют в пруду. И когда заходит солнце, в сыром тумане, в непроглядной темноте и мертвой тишине, опустившейся над парком, уже пахнет тлением» [17, с.110]. В этот вечер Атилла расскажет Федору Горленко, что его к возлюбленной ходит в гости некий политический активист. Автор, рисуя картину агонии природы, помогает читателю заметить в этой бытовой сцене неочевидный смысл: слова Атиллы указывают на то, что Лика готовится убить губернатора ценой своей жизни.

Когда Маня в последней книге романа приезжает по делам в Липовку, она видит точно такой же пейзаж, как и в самом начале, перед роковой встречей с Нелидовым: «Ничто не изменилось кругом. Тот же алый свет дрожит в воздухе, и чернозем кажется бурым. Те же стебли тыквы, как змеи толстые и извилистые, тянутся к ее ногам и выбегают на тропинку. Так же сухая трава скользит под ногой. Тем же холодком веет из яра. И так же беспредельна степь. Солнце садится все ниже, и постепенно исчезает действительность. Она опять девочка с широко открытыми на Божий мир очами, с жадной, тоскующей душой» [18, с.239]. Пейзаж убеждает читателя и саму Маню, что выбора нет - ее воссоединение с Николаем, каким бы разрушительным оно ни было, неизбежно. Пейзаж в романе «Ключи счастья» воплощает нерушимые законы мироздания, вмешаться в которые не под силу никому. Незадолго до смерти, предчувствуя свой уход, Маня рада ощутить себя частью этого мира: «Люблю тебя во всем твоём непрестанном творчестве, во всем твоём безудержном стремлении. Пусть

загадочны твои веленья! Я безропотно приму их и исполню твой закон, как этот цветок, как это поле, как эти облака вверху, как пчелы, гудящие рядом, как мошки, гибнущие с закатом... Пусть и я умру! Пусть уйду во мрак! Но что отнимет у меня эту радость – слышать в себе все эти голоса, чувствовать в себе все эти соки, сливаться с птицами и мошками, с травой и камнями в одном гимне тебе, прекрасная Жизнь!» [18, с.235].

Особое значение в произведении имеет тема искусства как творческого отражения действительности, она раскрывается в описаниях театральных премьер и будней закулисы, монологах и диалогах экспертов (сюда можно причислить и лекции Штейнбаха по истории искусства), рассказах о мировых музеях. Все это вошло в жизнь Мани уже в Европе, куда увез ее Марк. Но судьба Мани становится ясна читателю еще во время ее первой поездки в Лысогоры, в комнате Федора Филипповича, где собраны французская библиотека, коллекция живописи и гравюр. Писательница называет имена своих современниц, изображенных на портретах: французской танцовщицы Cleo de Merode, оперной певицы Лины Кавальери – тем самым А.А. Вербицкая проводит параллель между ними и будущей Marion, которая разделит судьбу звезд сцены. «О, стать чем-нибудь! Поэтом, скульптором, артисткой... Личностью! Бросить миру свой вымысел. Подарить людям радость. Создать свой мир...», – решает Маня, наблюдая из окна за парижанами – жителями города, где она так мечтала побывать [15, с.209]. Как выражать себя на сцене, творить, будучи балериной, Маню научила испанка Иза: «Искусством «жеста», самым трудным и сложным, она владела в совершенстве. Она была создана для пантомимы. Ее руки говорили также страстно и выразительно, как и ее лицо. Все яркое и непосредственное, все сильные душевные движения, все аффекты: гнев, страх, отчаяние, ненависть, особенно ревность, Иза умела передавать неподражаемо» [15, с.43]. На примере Мани А.А. Вербицкая поясняет, в чем отличие хороших профессиональных танцовщиц: они не только владеют техникой, но и вкладывают в танец душу: «От старой роли не оставалось ничего в новом толковании. Все освещалось неожиданно. И странно изменялась перспектива. Главное ступеньвалось. Из тени выступали

незамеченные раньше штрихи, тончайшие нюансы, то второстепенное по мнению Изы, что она не считала нужным подчеркивать... И получалось впечатление знакомого пейзажа, который мы впервые видим в лунную ночь» [15, с.44]. «Ты забудь о роли, которую ты создала... Отрешись от прошлого.. Гляди без предубеждения, как смотрят дети на сцену.. И если есть правда и красота в том, что я изображаю, она откроется пред тобою», - говорит Изе Маня [15, с.45].

А.А. Вербицкая учит своего читателя воспринимать искусство: быть немного наивным, готовым откликнуться на чужие эмоции, замечать нюансы и ценить кропотливый труд художника. Для небогатой публики роман «Ключи и счастья» был шансом заочно побывать в театре. «Перед кассой за две недели до этого вечера стояла толпа молодежи всю ночь, стояла терпеливо под дождем, ожидая очереди, хотя только треть из них могла попасть в театр», - описывает автор современную ей ситуацию во время модных премьер [17, с.31]. Глазами друга Марка Штейнбаха по имени Семен Николаевич, хорошо знающего театральную публику Москвы, читатель видит балерин, самых роскошных женщин в фойе: «обнаженные плечи, светлые туалеты, соболя и горностаи», «знакомые лица журналистов, с которыми приходилось сталкиваться в 1905 году» [17, с.32], шепчущихся рецензентов. «Людские волны плывут одна за другой, и среди кружев, газа и светлого шелка, как вороны на снегу, чернеют сюртуки и потертые фраки с развевающимися фалдами» [17, с.33]. А.А. Вербицкая показывает директора театра, артистов, режиссеров и представительниц балетной труппы – они мелькают друг за другом, описанные штрихами, давая общее представление о театральном устройстве. В пятом томе «Ключей счастья» практически полностью приводится пьеса «Сказка», принадлежащая перу одного из персонажей - драматурга Гаральда. Реплики в тексте перемежаются с впечатлениями от актерской игры: «И так глубоко впечатление от игры Marion, что зал словно замер. И ни один вызов, ни один хлопок не нарушают настроения. Многие женщины плачут...» [17, с.70]. «Спектакль кончился. Но публика еще не расходится... Это вызовы без конца. Неудержимы порыв, слезы благодарности, лица, полные экстаза... Те, кто все-

таки поспешили за калошами, успокоившиеся и одетые в шубы, еще толпятся, запружая все проходы» [17, с.73].

Пьесы самой Вербицкой с успехом ставились в театре, и Семен Николаевич выступает в данном случае альтер-эго автора. Каждая подмеченная деталь, каких приводятся сотни, создает атмосферу присутствия, что для читателей важно и ценно – для многих из них, не бывавших на дорогостоящих спектаклях, это был первый, приближенный к реальному опыт такого времяпровождения.

А.М. Грачева указывает на наличие в арсенале А.А. Вербицкой такого художественного приема, как «стаффаж» – «множество привычных для российской действительности персонажей, бытовых реалий, возникающих на периферии повествования и как бы аранжирующих центральный «неправдоподобный» сюжет» [77, с. 72]. Об этом писал и современник писательницы В.П. Кранихфельд: «Как ни курьезны подчас все эти подробности и мелочи из квартирных обстановок, костюмов, причесок, запахов, которыми Вербицкая загромождает свои произведения, но обойтись без них она ни в коем случае не может» [126, с. 71]. Автор рецензии упрекал А.А. Вербицкую, что она пыталась придать происходящему в романе видимость реальности, тогда как от начала и до конца все изображенные автором обстоятельства и характеры – лишь плод ее фантазии. Другие критики не считали это обстоятельство негативным, так, В.А. Дадонов писал: «Роман Вербицкой «Ключи счастья» потому так популярен и потому возмущает вокруг себя такой хаос разноречивых мнений, что, удовлетворяя своей слабой стороной запросы бесчисленных читателей, ценящих литературу как отражение жизни, он на лучших своих страницах разворачивает пленительно-лживую повесть о том, чего не было [87, с.5]. Сама писательница не опровергала этих выводов, придерживаясь мнения, что «литература должна быть не отражением жизни, а ее дополнением» [21, с. 340].

В критике 1910-х годов Анастасию Вербицкую часто упрекали за подробное описание различных мелочей, связывая их наличие с потребностями формирующейся специфической аудитории. Для начала XX века, как подчеркивает И.О. Михайловский, «было характерно значительное увеличение

интереса к чтению в средних и «низовых» слоях общества, чему поспособствовала, в том числе, революция 1905 г., прямо или опосредованно повлиявшая на мировоззрение широких масс» [154, с. 237].

Творчество А.А. Вербицкой вызвало бурные дискуссии современников еще и потому, что пик популярности писательницы совпал со временем активного развития в России социологии литературы и становления метода социального портретирования. Т.А. Есина отмечает большое внимание, которое в 1910-х годах уделялось отчетам публичных и народных библиотек [95, с. 59]. Именно эти данные заставили первым возмутиться К.И. Чуковского: «Действительно, раскрываю наудачу первый попавшийся библиотечный отчет и вижу, что там, где Чехова «требовали» 288 раз, а Короленко 169, - там г-жа Вербицкая представлена цифрой 1512. О, откуда эти страшные цифры? Тут-то и выступает наружу весь наш величайший позор» [226, с. 3].

А.А. Вербицкая не скрывала, что руководствуется запросами малообразованной аудитории: «Публика пестрая, всех возрастов и классов, но, в общем, демократический элемент преобладает» [Цит. по: 75, с.65]. Ее мнение, что автор имеет на это право, одни современники писательницы критиковали, другие разделяли - в частности, А.И. Белецкий. В 1922 году он писал: «Доказывать сейчас, что история литературы не только история писателей, но и история читателей, что без массы, воспринимающей художественное произведение, немислима и сама творческая производительность <...> - значит, ломиться в открытые двери» [45, с. 113].

Реализация категории повседневности в романе «Ключи счастья» неразрывно связана с функционированием в произведении таких элементов, как стереотипы. В предыдущем параграфе нами был освещен вопрос, связанный со стереотипом в его узком (социологическом) понимании – как суждение «о группах лиц или их представителях», тогда как в широком смысле стереотип понимается как «некая ментальная (семантическая) сущность, которая может получать выражение в разнообразных языковых формах» [200, с. 262]. Как отмечает А.В. Киселева, «в когнитивной лингвистике и этнолингвистике

термин «стереотип» относится к содержательной стороне языка и культуры, т.е. понимается как ментальный (мыслительный) стереотип, который коррелирует с картиной мира» [116]. Принимая во внимание тот факт, что читатель литературного произведения имеет дело с языковой картиной мира, при изучении текста с позиции поэтики повседневности большое значение имеют фигурирующие в нем языковые стереотипы. Е. Бартминьский считал их основной составляющей языковой картины определенного сообщества и полагал, что они отражают специфическую для данной группы людей интерпретацию окружающего мира [39, с. 13].

Насыщенность романа «Ключи счастья» языковыми стереотипами, употребляемыми малообразованной и стесненной в средствах российской публикой, стала поводом для дискуссии, развернувшейся вокруг произведения в начале XX века. Об этом свидетельствовал В.А. Дадонов, отмечая, что К.А. Чуковский выступил с критикой в адрес А.А. Вербицкой, подсчитав встречающиеся в романе слова «бездна», «вспыхнула», «инкрустация» и т.д. [87, с. 72]. То, что возмутило К.А. Чуковского, можно в полной мере описать словами Ю.С. Куликовой: «В умы людей внедряются словесные штампы, которые «окрашивают мир в нужный цвет» (по выражению А.В. Кирилиной) [132, с. 84]. Исследователь указывает, что язык – инструмент культуры, который формирует личность человека, и его можно использовать в целях создания «вербальных иллюзий» [132, с. 84]. Как нам представляется, возмущение современников было вызвано, в первую очередь, тем, что А.А. Вербицкая, изображая действительность в радужном свете, вводила своих читателей в заблуждение, оставив стремление воспитать в них положительные качества и поощряя тягу к удовольствиям. Это «легкое» чтение не развивало вкус, а, напротив, закрепляло уже существующие упрощенные представления неискушенных людей о жизни в достатке, заставляя их завидовать и восторгаться. Самое большое число критических отзывов приходилось на время массовых продаж первого и второго томов романа, в которых описание предметов роскоши встречается наиболее часто. «Вся широкая дорога между липами, ведущая к дому, - сплошной ковер из цветов. Посредине

высоко бьет фонтан из рога, который держит мраморная улыбающаяся нимфа», - таким в произведении предстает имение Штейнбаха в Липовке, которое Федор Горленко называет «дворцом» [13, с. 94]. «А в парке теперь какие дивные экзотические породы!», - восклицает персонаж [13, с. 95]. «Громадный склеп с могилой Штейнбаха поражает воображение Мани. Это какая-то индийская пагода, облицованная мрамором. А внутри пирамида цветов. На стене венки. Серебряные, фарфоровые, лавровые. Из веток пальм, с лентами и надписями», - описывает А.А. Вербицкая последнее пристанище отца Марка Штейнбаха [13, с. 97]. «Он идет к старинному средневековому, резному шкафчику из дуба. <...> И вынимает оттуда блеклую, тонкую шелковую ткань... Она вышита золотом», - изображает писательница наряд, который Марк предлагает примерить Мане [13, с. 220].

Следует отметить, что А.А. Вербицкая подкупает читателя, поражая его воображение, но это не связано с языком первых томов романа, который лишен разнообразия. Описывая предмет, писательница зачастую не уделяет внимания нюансам формы или цвета, она констатирует существование чего-либо и переключает внимание читателя на следующий объект. Создания определенного впечатления А.А. Вербицкая добивается с помощью языковых стереотипов: фразы «облицованная мрамором», «настоящий дворец», «вышита золотом» автоматически придают объектам статус роскоши (в том числе, по меркам настоящего времени). Вследствие этого текст произвел на критиков и исследователей, включая А.М. Грачеву, впечатление недоработанного, он представлялся им перегруженным различными реалиями при отсутствии у описаний необходимой глубины.

А.А. Вербицкая также давала повод для негативных высказываний о романе, часто используя стандартные, типовые выражения: «с повязки спадает вуаль на длинную, стройную, как у лебедя, шею» [13, с. 27], «белые, маленькие руки барича» [13, с. 92]. «В понятии литературного штампа, клише отсутствует признак эстетической ценности и образно-смысловой насыщенности выражения. Напротив, для него характерна некоторая смысловая опустошенность

и условность. <...> К области фразеологических штампов близки те традиционные выражения литературного языка, в которых стертость экспрессивного значения противоречит риторической приподнятости словесного отбора. По большей части, это – пережитки литературных стилей, бывших когда-то модными и влиятельными. Эти трафаретные выражения теряют выразительную силу и получают отпечаток безвкусного велеречия. Таково, например, выражение: «Сердце обливается кровью», - отмечал В.В. Виноградов [66, с. 203].

В свете высказываний ученого в романе «Ключи счастья» обнаруживается влияние традиций «дамской чувствительной повести» [66, с. 203], на что указывает характер клише: «уныние одиночества, томление неразделенной страсти» [13, с. 36], «прекрасно и трагично его одухотворенное лицо» [13, с. 187], «робкая и нежная душа» [13, с. 185], «душа была полна трепета» [13, с. 169], «предчувствием томится душа» [13, с. 183], «сияющие очи» [17, с. 113], «жгучая тоска» [17, с. 159], «мятежный дух» [17, с. 163]. Подобные фразы часто используются в описании любовных сцен, тогда как в других эпизодах романа число клише оказывается существенно меньшим.

В.В. Виноградов отмечал, что шаблонные фразы существенно обедняют текст и искусственно ограничивают творческие побуждения писателя. В связи с употреблением штампов ученый затрагивал вопрос о неосознанном желании писателя скрыть авторское начало. При создании текстов массовой литературы, предназначенных для большого количества людей, дистанцироваться от читателя зачастую необходимо, чтобы не оттолкнуть часть потенциальной аудитории. А.А. Вербицкая использовала в романе простой, незамысловатый, понятный каждому язык, акцентируя внимание публики на отдельных элементах текста с помощью распространенных словесных моделей.

Применительно к роману «Ключи счастья» можно говорить о стандартизации как мере, сознательно предпринятой писательницей для продвижения на относительно новом для нее поприще массовой литературы. Прибегание к стереотипам и языковым шаблонам не свидетельствует

об отсутствии у автора писательского дарования; использование А.А. Вербицкой средств выразительности в ее ранних повестях и рассказах применительно к роману «Ключи счастья» позволяет говорить о преднамеренном упрощении текста для его беспроблемного восприятия широким кругом читателей.

В современном литературоведении проблема свободы литератора подстраиваться под вкусы публики остается дискуссионной. «Вопрос о том, как и почему оказалось так, что человек, создающий низкопробные нехудожественные тексты, стал всенародно популярным, переходит в область тех вопросов, над которыми любопытно поразмышлять и на которые приятно иметь собственный ответ», - высказывался о романах Д.В. Донцовой С.В. Сиротин [184].

Противоречие снимает функционально-рецептивный подход к изучению текстов, в рамках которого допускается, что «развитие культуры, ее сущностных составляющих совсем не обязательно задается «высокими образцами», а хрестоматийное разделение чтения на «легкое» и «серьезное» нуждается в переосмыслении [157, с. 286]. Рассматривая своеобразие романа «Ключи счастья» вне канона «высокой литературы», мы получили возможность анализировать текст не только с точки зрения «элитарного» письма, как это предлагали делать критики 1910-х годов, игнорируя «психо-эмоциональное состояние читателя, время и обстоятельства чтения», ставя произведение выше «сиюминутных обстоятельств чтения и всех потребностей субъекта» [157, с. 292]. Следуя за Л.А. Назаровой и Д.В. Спиридоновым, мы можем говорить о том, какие точки соприкосновения имела повседневность в тексте и в жизни читателя, какую ценность представляла для современника А.А. Вербицкой изображенная в романе реальность.

Обобщая, следует отметить, что в «Ключах счастья» мы сталкиваемся с моделированием новой художественной реальности, попыткой гармонизации действительности. Критик В.А. Дадонов считал такой подход более ценным, чем буквальное описание настоящего, в нем он видел секрет писательского успеха: «В чем сущность этой сверхъестественной жизненности? В целом – это тайна гения, но в деталях она достигается, между прочим, тем, что гений ставит

ничтожества лицом к лицу с исключительными или роковыми коллизиями, никогда не имевшими места ни в их жизни, ни в жизни читателя, и, показывая взятые из жизни элементы в чуждых жизни комбинациях, усиливает до беспредельности контраст света и тени. [87, с.7]. В то же время, повседневность в «Ключах счастья», хотя и «отшлифована» рукой художника, не подвергается существенным изменениям, основы обыденного мира остаются крепкими, нерушимыми. Прозе А.А. Вербицкой чуждо художественное видение, описанное К.А. Воротынцевой (когда автор не отделяет повседневность от мира трансцендентных сил, а «свойство удивительности» представляется ее неотъемлемой характеристикой) [69, с. 286]. Писательница, напротив, утверждает существование других миров – потустороннего и высшего идеального, поиск которого завещан героине философом Яном Сицким, однако, в романе они лишены способности взаимопроникать, между ними существуют труднопреодолимые границы, сохраняющие стабильность земного существования.

Изображение улучшенной версии узнаваемого повседневного мира является одной из главных составляющих успеха «Ключей счастья» у читателя начала XX века. «Степень удовлетворенности читателя (потребителя) данным произведением (литературным продуктом) зависит от того, насколько данный текст будет успешен в выполнении той или иной потребительской функции», - поясняют Л.А. Назарова и Д.В. Спиридонов [157, с.289]. Реализация категории повседневности в романе позволяет автору охватить сразу несколько таких функций. Читатель получает возможность развлечения, мысленно оказываясь в иных локациях (эскапистская функция), заочно приобщается к желанным удовольствиям, таким, как театральные премьеры, путешествия, приемы в высшем свете (гедонистическая функция).

Л.А. Назарова и Д.В. Спиридонов пишут также о психосоматической функции чтения, когда общение с текстом приносит человеку релаксацию на физическом уровне: помогает снять стресс от рутины, добавить в повседневную жизнь адреналина. В романе «Ключи счастья» этому способствуют постоянная

смена локаций, подробные описания, заставляющие читателя чувствовать себя свидетелем происходящего, и символическое, мистическое значение, которым автор наделяет отдельные реалии в тексте, сообщая публике волнующее состояние предчувствия.

Одна из функций чтения, которая наиболее отчетливо воплощается в романе посредством деталей повседневности, – познавательная. Она предполагает получение с помощью текста каких-либо знаний «относительно другой культуры, других социальных условий, психологии личности и отношений, житейской философии и т.д.» [157, с. 293]. А.А. Вербицкая открывает читателю мир европейского искусства, французской богемы, английской знати, московского высшего света, театрального сообщества и российских политических объединений. Аккумуляция в тексте большого количества различных сведений послужила основанием для обвинений писательницы в неуместной энциклопедичности [См.: 87, с. 70]. Однако современные литературоведы видят в этом безусловное достоинство романа. Как отмечает М.А. Черняк, «фактографическая точность, с которой Вербицкая воссоздает современную ей действительность (мода, культура, московская театральная жизнь, исторические события ит.д.), спустя 100 лет оказывается важным источником информации об ушедшей эпохе» [218, с. 46]. *Cartepostales* (открытки с фотопортретом), *matinée* (женская домашняя одежда), салоп (теплая накидка с прорезьями), рецепты декокта (отвара), мебель, обтянутая кретоном (жёсткой хлопчатобумажной тканью), «боскетная» комната (расписанная пейзажами) – эти наименования, давно утраченные в повседневном общении, дают представление об эпохе, несравнимое с сухим изложением исторических фактов.

Обобщая, отметим, что в романе «Ключи счастья» А.А. Вербицкая формирует особую эстетизированную реальность, где нет места жестокости, повседневным проблемам и психологически травмирующим происшествиям. Создавая мир, который предстает перед читателем красивым и безопасным, А.А. Вербицкая прибегает к архетипическим представлениям и символике.

Описание деталей повседневности служит в романе средством характеристики героев. Писательница создает в своем произведении десятки локаций, параллельно существующих физических и нематериальных пространств. Характеризуя их, автор уделяет большое внимание пейзажу, интерьеру и облику действующих лиц. Пейзажные зарисовки выступают в романе предвестниками будущих событий, интерьеры и детали внешности (в том числе, одежда) характеризуют личные качества персонажей.

Особое значение в произведении имеет тема искусства как творческого отражения действительности, она раскрывается в описаниях театральных премьер и будней закулисы, монологах и диалогах экспертов, рассказах о мировых музеях.

При описании реалий повседневности в романе «Ключи счастья» автор сознательно упрощает текст с целью его доступности для широкого круга читателей. А.А. Вербицкая часто прибегала к языковым стереотипам, рождавшим отклик у обширной аудитории, включающей большое количество необеспеченных и малообразованных людей. Эти выражения, как правило, указывали на принадлежность описываемых объектов к эксклюзивным или престижным, побуждая читателя испытывать чувство зависти и ощущать при отождествлении себя с героем свою принадлежность к привилегированному классу. В сценах, где на первый план выходят чувства героев, автор активно использует штампы и клише, свойственные жанру любовного романа, что нивелирует авторское начало и упрощает декодирование текста.

Особенности реализации категории повседневности в романе способствуют выполнению им ключевых функций массовой литературы: позволяют развлечься, мысленно оказываясь в иных локациях (эскапистская функция текста), заочно приобщиться к различным удовольствиям (гедонистическая функция), получить знания (познавательная функция), почувствовать себя частью общества, осведомленного в искусстве прошлого и настоящего (коммуникативная функция).

Повседневность во всей ее многомерности, изображаемая в романе «Ключи счастья», открывает для исследователя большие перспективы: она представляет

интерес не только для литературоведов, но и для тех, чья сфера научной деятельности соприкасается с «историей повседневности»(everydaylife history, Alltagsgeschichte, histoire de la vie quotidienne) – относительно новом направлении в исторической науке; имеет потенциал для культурологов, изучающих российскую действительность начала XX столетия.

Подведем итоги работы, проделанной в настоящей главе. Основными этапами творческого пути А.А. Вербицкой являются: начальный период (1883 - 1899 годы), период становления (1899 – 1905 годы), время популярности (1905 – 1913 годы); период спада (1913-1928 годы). Начальный период характеризуется освещением А.А. Вербицкой гендерных проблем в своих художественных текстах, которые публикуются крайне редко. В период с 1899 по 1905 годы писательница обращается к проблеме выбора женщины между личным счастьем и общественным долгом. Критики относят произведения первых двух периодов А.А. Вербицкой к беллетристике. После 1905 года писательница, считающая своим долгом выразить пафос революционного переустройства мира, обращается к массовой литературе. Романы «Дух времени» и «Ключи счастья», в которых создана особая эстетизированная реальность и фигурируют героические персонажи, приносят автору популярность и финансовое благополучие. В произведении «Ключи счастья» аккумулирован богатый писательский и издательский опыт А.А. Вербицкой, в нем нашли выражение магистральные темы ее творчества любви, смерти, общественного долга, личного счастья, взросления, самопожертвования, бунта, женской судьбы, служения истине, ключевые мотивы (свободы, любви и смерти, природы, дома, странствия). После выхода заключительного тома романа популярность автора начинает снижаться, в том числе, по причине нестабильной политической, а впоследствии и экономической ситуации в России. Вскоре после наступления революции 1917 года, в 1924 году, тексты А.А. Вербицкой ликвидируются из публичного доступа, а сама писательница становится персоной non grata. Годы публикации произведения «Ключи счастья» (1909-1913) стали для А.А. Вербицкой наивысшей точкой ее писательской карьеры. Роман сделал писательницу по-настоящему

известной в России и за ее пределами и предопределил дальнейшую судьбу творческого наследия А.А. Вербицкой.

Художественные доминанты романа на примере мотивной структуры и системы персонажей позволяют выстроить рецептивные стратегии текста. Многообразие мотивов в романе «Ключи счастья» структурировано следующим образом: центральный мотив свободы воплощается в тексте посредством мотивов любви и смерти. Каждый из них реализуется с помощью вспомогательных мотивов природы, дома и странствия, которые воплощаются посредством группы мотивов «ненастья», «тьмы», а также группы мотивов, связанных с наличием звука (тишины и крика). Мотивная структура произведения является иерархической и фокусирует внимание читателя на реализации в романе «Ключи счастья» ключевой идеи свободы личности, придает тексту скрытый психологизм, способствует целостному восприятию читателем шести томов произведения, изданных в разное время.

Система персонажей в романе «Ключи счастья» может рассматриваться как упрощенная модель российского общества начала XX века, с которой экспериментирует писательница, проверяя ее готовность к реализации учения Ф. Ницше о сверхчеловеке (в адаптированном варианте). Дискуссия, которая разворачивается в произведении между сторонниками учения Сицкого и его противниками, приводит читателя к мысли о разрушительных последствиях отказа от принятых в обществе моральных норм и губительности ницшеанских идеалов для россиянина рубежа XIX – начала XX веков.

Система персонажей в произведении А.А. Вербицкой организована в соответствии с принципом романа моноцентрического типа, она выстраивается вокруг главной героини Мани Ельцовой и может быть представлена в виде концентрических кругов. В основе образов главных героев произведения лежат стереотипы: Ян Сицкий выступает в роли мудрого учителя, Штейнбах – могущественного и хранящего свои секреты покровителя, Нелидов – неумолимого ангела-карателя, Маня – очаровательной ведьмы. Однако характеристики главных действующих лиц этим не исчерпываются, персонажи

предстают разносторонними личностями: каждый из них наделен как положительными, так и отрицательными качествами, в меру своих возможностей стремится к саморазвитию и личностному росту.

Роман «Ключи счастья» обладает признаками стандартизации, присущими формульной литературе, что снизило в глазах критиков и исследователей его художественную ценность. Опираясь на стереотипы при создании образов героев, при описании реалий действительности А.А. Вербицкая прибегает к языковым стереотипам, позволяющим придать изображаемым объектам статус престижных в глазах широкого круга читателей и вызвать у них эмоциональный отклик (удивление, восхищение, удовлетворение от «близости» к предметам ограниченного доступа). В сценах, где особое значение придается чувствам героев, писательница активно использует штампы и клише, свойственные жанру любовного романа, что упрощает декодирование текста читателем.

Автор романа «Ключи счастья» опиралась на литературные формулы, впоследствии выделенные Дж. Кавелти: «любовная история», «приключение», «тайна», однако в своем тексте А.А. Вербицкая разрушала их, игнорируя читательские ожидания. Любовная история Нелидова и Мани заканчивается не воссоединением возлюбленных, а их самоубийством из страха потери личной свободы и неизбежной деградации; приключение, которое начинается с приездом юной Мани в Лысогоры и заканчивается в той же точке ее смертью, не вознаграждает героиню за преодоление препятствий, а приносит ей разочарование и утраты; раскрытие тайн в романе (плохая наследственность Штейнбаха, помешательство матери Мани) вместо удовлетворения приносит героям страдания.

В произведении «Ключи счастья» А.А. Вербицкая создает особую эстетизированную реальность, где нет места жестокости, повседневным проблемам и психологически травмирующим происшествиям. Реализация категории повседневности в романе способствует выполнению им ключевых функций массовой литературы: позволяет развлечься, мысленно оказываясь в иных локациях (эскапистская функция текста), заочно приобщиться

к различным удовольствиям (гедонистическая функция), почувствовать себя частью общества, осведомленного в искусстве прошлого и настоящего (коммуникативная функция), получить знания (познавательная функция). При этом роман «Ключи счастья» выходит за рамки массовой литературы, поскольку произведение обеспечивает читателю лишь частичный психологический комфорт, не убеждая его в стабильности миропорядка, а стимулируя к размышлениям о роли человека в нем.

## Заключение

По результатам настоящего диссертационного исследования мы пришли к следующим выводам.

Функционально-рецептивный подход к изучению произведений массовой литературы представляется одним из самых перспективных в настоящее время, поскольку для исследователя на первый план выходит значение текста для читателя. Это дает возможность актуализировать массив популярных текстов различных лет, которые обладают большим потенциалом для исследования, но остаются малоизученными в отечественном литературоведении. К таким текстам следует отнести роман А.А. Вербицкой «Ключи счастья».

Систематизированный в данной работе репрезентативный фактографический материал позволяет говорить о значимой роли произведения в жизни российского общества начала XX века, о важном значении романа «Ключи счастья» в личной и творческой судьбе писательницы. Основными этапами творческого пути А.А. Вербицкой являются: начальный период (1883 - 1899 годы), период становления (1899 – 1905 годы), время популярности (1905 – 1913 годы); период спада (1913-1928 годы). Публикация романа «Ключи счастья» в 1909-1913 годах принесла автору известность в России и за рубежом. Однако рецепционный сбой в ситуации восприятия текста, обусловленный негативными отзывами критиков, привел к завершению писательской карьеры А.А. Вербицкой, объявлению ее персоной *non grata* в советской литературе и длительному, более чем полувековому, забвению.

В диссертационном исследовании выделены и рассмотрены пять периодов рецепции романа: 1909-1917 гг., 1917-1924 гг., 1924- 1975 гг., 1975-1985 гг., 1985 – 2017 гг. После революции 1917 года А.А. Вербицкая, пользовавшаяся признанием у широкого круга читателей, была объявлена «буржуазной»

писательницей, ее тексты объявлены нежелательными для формирующегося политического строя и по большей части уничтожены, вслед за чем в 1924 году наступил период «молчания». Публикации, посвященные творчеству писательницы, возобновились в «эпоху застоя» (после 1975 года) и были преимущественно негативными. Наступление «перестройки» положило начало эволюции представлений о романе от несистемных оценочных суждений к восприятию произведения как важного звена литературного процесса своей эпохи. Изучение рецепции произведения «Ключи счастья» показывает, что негативное отношение к тексту в XX веке во многом определялось политическими процессами.

В настоящей работе выявлена взаимосвязь произведений А.А. Вербицкой «Ключи счастья» и Ф. Ницше «Так говорил Заратустра». Роман писательницы являлся своеобразным экспериментом по адаптации идей Ф. Ницше о сверхчеловеке для массового читателя, из-за чего коллеги писательницы и представители государственной власти видели в тексте потенциальную угрозу общественной стабильности.

В исследовании структурированы сведения о творчестве А.А. Вербицкой и месте в нем романа «Ключи счастья»; рассмотрены художественные доминанты текста: мотивная структура романа, система персонажей, особенности воплощения в тексте категории повседневности.

Годы публикации романа «Ключи счастья» стали для А.А. Вербицкой наивысшей точкой ее писательской карьеры. Успех романа был во многом предопределён аккумулированным в нём многолетним писательским и издательским опытом автора. В произведении «Ключи счастья» нашли выражение магистральные темы творчества А.А. Вербицкой: взросления, самопожертвования, бунта, предназначения человека. В тексте воплощены ключевые мотивы произведений А.А. Вербицкой, написанных в разные годы: свободы, любви, смерти, природы, странствия, дома. Роман «Ключи счастья» выполнен писательницей в новой художественной манере, сформировавшейся

после 1905 года: обратившись к массовой литературе, автор отказалась от правдивости изложения в пользу создания псевдореальности.

Художественные доминанты романа на примере мотивной структуры и системы персонажей позволяют выстроить рецептивные стратегии текста, Мотивная структура произведения является иерархической и фокусирует внимание читателя на реализации в произведении его ключевой идеи свободы личности. Система персонажей в романе «Ключи счастья» может рассматриваться как упрощенная модель российского общества начала XX века, с которой экспериментирует писательница, приходя к выводу о преждевременности широкого распространения среди соотечественников авангардных для рубежа веков философских идей Ф. Ницше. Система персонажей выстроена вокруг главной героини по схеме концентрических кругов в соответствии с принципом романа моноцентрического типа.

Адресуя свой текст широкой аудитории, А.А. Вербицкая обращается к присущей массовой литературе стандартизации, что обусловило появление негативных критических отзывов о романе. Автор опирается на стереотипы при создании образов главных героев (Сицкий является мудрым учителем, Штейнбах – могущественным покровителем, Нелидов – неумолимым ангелом-карателем, Маня – очаровательной ведьмой), выстраивает сюжет романа на основе литературных формул («любовная история»/история Золушки, «приключение», «тайна»), прибегает к языковым стереотипам при описании реалий действительности в расчете вызвать у читателя эмоции удивления и восхищения, использует при описании интимных сцен штампы и клише, свойственные жанру любовного романа, с целью упростить процесс чтения.

В романе «Ключи счастья» А.А. Вербицкая создает особую эстетизированную реальность, где нет места жестокости, повседневным проблемам и психологически травмирующим происшествиям. Реализация категории повседневности в романе способствовала выполнению им ключевых функций массовой литературы: позволяла развлечься, мысленно оказываясь в иных локациях (эскапистская функция текста), заочно приобщиться

к различным удовольствиям (гедонистическая функция), получить знания (познавательная функция), почувствовать себя частью общества, осведомленного в искусстве прошлого и настоящего (коммуникативная функция). При этом роман «Ключи счастья» выходит за рамки массовой литературы, поскольку он не дезориентировал читателя, убеждая его в абсолютной справедливости мироустройства, а стимулировал к размышлениям о роли человека в нем.

Комплексный подход к изучению творчества А.А. Вербицкой и детальный анализ романа «Ключи счастья» в функционально-рецептивном аспекте позволяют увидеть в новом ракурсе наследие не только данного автора, но и ее многочисленных коллег, выбравших для творчества поле массовой литературы (в том числе, Н.А. Лейкина, А.К. Шеллера (Михайлова), А.С. Лазарева-Грузинского, О.А. Шапир, Ю.В. Жадовскую, А.Н. Анненскую).

Полноценное изучение произведений данного литературного пласта позволит обогатить современную науку новыми представлениями об особенностях рецепции текстов и возродить для литературоведения утраченные имена прежде известных авторов.

## Список литературы

### *Источники*

1. Бронте Ш. Джен Эйр: пер. с англ. В. Станевич. – М.: Художественная литература, 1994. – 493 с.
2. Вербицкая А.А. Первые ласточки: повесть. – М.: Т-во А.А. Левенсон, 1900. – 250 с.
3. Вербицкая А.А. Сны жизни: рассказы. – М.: Т-во А.А. Левенсон, 1899. – 332 с.
4. Вербицкая А.А. Автобиография // На помощь учащимся женщинам. Сборник. – М.: Т-во А.А. Левенсон, 1901. – 390 с.
5. Вербицкая А.А. По-новому: роман учительницы. – М.: Т-во А.А. Левенсон, 1903. – 210 с.
6. Вербицкая А.А. Чья вина? Повесть в 2 ч. – М.: Т-во А.А. Левенсон, 1903. – 206 с.
7. Вербицкая А.А. Злая роса: Повесть конца XIX в. – М.: Т-во А.А. Левенсон, 1904. – 212 с.
8. Вербицкая А.А. Мотыльки: Рассказы. – М.: Т-во А.А. Левенсон, 1904. – 166 с.
9. Вербицкая А.А. Горе идущим! Горе ушедшим... Повесть в 2 ч. – М.: Кн. маг. Д.П. Ефимова, 1908. – 244 с.
10. Вербицкая А.А. Моему читателю. Автобиогр. очерки с портр. авт. и семейными портретами. Детство. Годы учения.- М.: Типо-лит. т-ва И.Н. Кушнерев и К°, 1911. – 282 с.
11. Вербицкая А.А. Мои воспоминания. Юность. Грезы. Книга вторая. – М.: Типо-лит. т-ва И.Н. Кушнерев и К°, 1911. – 222 с.
12. Вербицкая А.А. Елена Павловна и Сережка (Летняя идиллия). Роман.– М.: Т-во А.А. Левенсон, 1915. – 240 с.
13. Вербицкая А.А. Ключи счастья: роман. – М.: Т-во И.Н. Кушнерев и К°, 1909. – 224 с.

14. Вербицкая А.А. Ключи счастья. Книга вторая. Издание второе. Часть третья. – М.: Т-во И.Н. Кушнерев и К°, 1910. – 224 с.
15. Вербицкая А.А. Ключи счастья. Книга третья. Дрожащие ступени. – М.: Т-во И.Н. Кушнерев и К°, 1911. – 238 с.
16. Вербицкая А.А. Ключи счастья. Книга четвертая. На высоте. – М.: Т-во И.Н. Кушнерев и К°, 1912. – 234 с.
17. Вербицкая А.А. Ключи счастья. Книга пятая. Победители и побежденные. Выпуск первый. – М.: Т-во И.Н. Кушнерев и К°, 1913. – 216 с.
18. Вербицкая А.А. Победители и побежденные. Выпуск второй. Часть вторая. Окончание романа «Ключи счастья». – М.: Т-во И.Н. Кушнерев и К°, 1913. – 294 с.
19. Вербицкая А.А. Ключи счастья: роман-дайджест. Т.1. – Спб.: Северо-Запад, 1993. – 511 с.
20. Вербицкая А.А. Ключи счастья: роман-дайджест. Т.2. – Спб.: Северо-Запад, 1993. – 511 с.
21. Вербицкая А.А. Дух времени: роман. – Спб.: Северо-Запад, 1993. – 704 с.
22. Измайлов А.А. Осинный кол. Книга пародий и шаржа. – Петроград: Шиповник, 1915. – 204 с.
23. Маяковский В.В. Собрание сочинений в 8 т. – Т.3. Стихотворения 1924-1925. — М.: Правда, 1968. — 377 с.
24. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Сочинения: в 2 т. Т.2 / Ф. Ницше. — М.: Мысль, 1990. – 829 с.
25. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого [Электронный ресурс] / Ф. Ницше. – Режим доступа: <http://psylib.org.ua/books/nitzf01/index.htm> [дата обращения 20.12.2016].
26. Рапгоф И.П. Любовные похождения m-me Вербицкой: новая женщина. – Спб: Герольд, 1913. – 207 с.
27. Рапгоф И.П. Побежденные. Роман с послесловием графа Амори. Окончание романа «Ключи счастья» А. Вербицкой. – Спб.: Герольд, 1912. – 223 с.
28. Тарковская М.А. Осколки зеркала. — М.: Вагриус, 2006. — 416 с.

*Научная и критическая литература*

29. Абрамовских Е.В. Методология анализа читательской рецепции (на материале креативной рецепции незаконченных произведений А.С. Пушкина) // Челябинский гуманитарий. — 2010. — №1 (10). — С. 63-73.
30. Абрамовских Е.В. Феномен креативной рецепции незаконченных произведений (на материале дописывания незаконченных произведений А.С. Пушкина): монография. — Челябинск, 2006. — 280 с.
31. Агафонова Н.С. Проза А. Вербицкой и Л. Чарской как явление массовой литературы: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Агафонова Наталья Сергеевна. — Иваново, 2005. — 153 с.
32. Адорно Т.В. Исследование авторитарной личности. — М.: ЛитРес, 2012. — 250 с.
33. Айхенвальд Ю.А. Вербицкая. Рец. на повесть "Злая роса"// Русская мысль. — 1903. — № 9. — С. 220-221.
34. Алефиренко Н.Ф. Символ как антропологическая категория // Антропология языка: сб. статей. — Вып.1. — М.: Флинта: Наука, 2010. — С. 8-33.
35. Альжев Д.В. История и теория религий. Конспект лекций. — М.: Высшее образование, 2008. — 116 с.
36. Амирян Т.Н. Три способа типологизации детективного жанра сегодня // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. — 2011. — Вып. 3 (15). — С.146-154.
37. Архетипические структуры художественного сознания: Сборник статей. Третий выпуск / [ сост. Е. К. Созина, Л. Ю. Прудникова; науч. ред. Е. К. Созина]. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002. — 220 с.
38. Барляева Е.А. Архетип «дерево» в картине мира современного человека (на материале английского языка) // Вестник Брянского государственного университета. — 2015. — №1. — С. 237-240.
39. Бартминьский Е. Базовые стереотипы и их профилирование // Стереотипы в языке, коммуникации, культуре: сб. статей / сост. и отв. ред. Л.Л. Федорова. — М.: РГГУ, 2009. — С. 11-21.

40. Барышников Е.П. Литературный герой // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. / [гл. ред. А.А. Сурков]. — Т.4. — М.: Советская энциклопедия, 1967. — С. 315-318.
41. Баталина А.В. А. Левицкий. Забытая страница // Киноведческие записки, 2005. — №70. — С. 35-85.
42. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Издание четвертое.— М.: Сов. Россия, 1979. — 318 с.
43. Безруков А.Н. Рецепция художественного текста: функциональный подход. — Вроцлав.: Фонд «Русско-польский институт», 2015. — 300 с.
44. Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. — М.: Просвещение, 1964. — 482 с.
45. Белецкий А.И. В мастерской художника слова. Об одной из очередных задач историко-литературной науки: изучение истории читателя. — М.: 1989. — 160 с.
46. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. — Т.8. Статьи и рецензии 1843-1845. — М.: Изд-во АН СССР, 1955. — 716 с.
47. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. — Т.5. Статьи и рецензии: 1841-1844. — М.: Изд-во АН СССР, 1954. — 862 с.
48. Беляев Д.А. К вопросу о понимании идеи сверхчеловека в философии Ф. Ницше // Теория и практика общественного развития. — 2012. — №4. — С.42-44.
49. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности: Трактат по социологии знания. — М.: Academia-Центр; Медиум, 1995. — 323 с.
50. Бицилли П.М. Избранные труды по филологии. — М., 1996. — С. 483-550.
51. Боголюбова С.Н. Повседневность: феномен неявного знания: дисс. ... канд. филос. наук: 09.00.11 / Боголюбова Светлана Николаевна. — Ростовский государственный строительный ун-т. — Ростов-на-Дону, 2009. — 162 с.
52. Богораз (Тан) В.Г. Санин в юбке // Утро России. —1909. —№70-37. — 31 дек.— С.3.
53. Бодрийяр Ж. В тени молчаливого большинства, или конец социального. — Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2000. — 95 с.

54. Бодрийяр Ж. Общество потребления: его мифы и структура. — М.: Республика; Культурная революция, 2006. — 269 с.
55. Боева Г.Н. О роли критики в литературном процессе начала XX века с рецептивной точки зрения // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. — 2011. — Т. 11. — Выпуск № 2. — С. 53-56.
56. Борев Ю.Б. Эстетика. Теория литературы: энциклопедический словарь терминов. — М.: Астрель: АСТ, 2003. — 575 с.
57. Борсяков Ю.И. Философские основания феномена повседневности // Научно-философский анализ повседневности: проблемы и перспективы развития в XXI веке: материалы Всероссийской научно-практической Интернет-конференции. — Воронеж: Воронеж. гос. пед. ун-т, 2010. — С. 7-21.
58. Булгарин Ф.В. Полное собрание сочинений: в 7 т. — Т. 6. — СПб.: Тип. Н. Греча, 1839-1844. — С.151-154.
59. Бурлешин А.В. Книга о том, как Санин овладел массами и почему осталась масса недовольных. Рец. на кн.: Boele O. Erotic Nihilism in Late Imperial Russia: The Case of Mikhail Artsybashev's «Sanin» // Новое литературное обозрение. — 2011. — № 6. — С. 408-433.
60. Быков Д.Л. Дамское зеркало русской революции: к 150-летию со дня рождения писательницы А.А. Вербицкой [Электронный ресурс] // Известия. — 2011. — 24 февраля. — Режим доступа: <http://izvestia.ru/news/371741> [дата обращения 10.09.2016].
61. Вальденфельс Б. Повседневность как плавильный тигль рациональности. — М.: Прогресс, 1991. — С. 39-50.
62. Вебер М. Избранные произведения: пер. с нем. — М.: Прогресс, 1990. — 808 с.
63. Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов — М.: Языки славянской культуры, 2001. — 288 с.
64. Венгеров С.А. Вербицкая, Анастасия Алексеевна // Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. — Доп. Т.1. — СПб.: Семеновская

типолитография: акционерное издательское общество «Брокгауз - Ефрон», 1905. — С. 404–405.

65. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. — Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1940. — 648 с.

66. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. — М.: Гослитиздат, 1959. — 655 с.

67. Вольтман Л. Политическая антропология: исследование о влиянии эволюционной теории на учение о политическом развитии народов. — М.: Белые альвы, 2000. — 448 с.

68. Ворон И.А. Образ наставника в русской литературе XIX века [Электронный ресурс] // Университетские чтения Пятигорского государственного университета. — 2010. — Ч.08. — Режим доступа: [http://pglu.ru/editions/un\\_reading/list.php?SECTION\\_ID=3007](http://pglu.ru/editions/un_reading/list.php?SECTION_ID=3007) [дата обращения 21.02.2017].

69. Воротынцева К.А. Поэтика повседневности в аспекте действительности героя // Критика и семиотика. — Вып. 14, 2010. — С. 276–292.

70. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: очерки русской литературы XX века. — М.: Наука: Вост. литература, 1994. — 304 с.

71. Гаспаров Б.М. Поэтика слова о полку Игореве. — М.: Аграф, 2000. — 604 с.

72. Гишар Б. Цензоры и порнография в России сто лет назад [Электронный ресурс] // Неприкосновенный запас: дебаты о политике и культуре. — 2003. — №3 (29). — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2003/29/gishar-pr.html> [дата обращения 20.08.2016].

73. Голенок Г.В. Феномен повседневности в культуре // Знание. Понимание. Умение. — 2009. — №2. — С. 212-215.

74. Грачева А.М. Анастасия Вербицкая: легенда, творчество, жизнь // Лица: биографический альманах. — М.: СПб., 1994. — Вып.5. — С. 98-117.

75. Грачева А.М. Бестселлеры начала XX в. К вопросу о феномене успеха // Русская культура XX века на Родине и в эмиграции. Имена. Проблемы. Факты. Сборник статей. — М., 2000. — Вып. 1. — С. 61—75.

76. Грачева А.М. Вербицкая // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Биобиблиографический словарь в 3 т. / [ред. Н.Н. Скотов]. — Т.1. — М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. — С. 364-365.
77. Грачева А.М. Диалоги Януса: беллетристика и классика в русской литературе начала XX века. Портреты, Этюды. Разыскания. — СПб.: Пушкинский дом, 2011. — 368 с.
78. Грачева А.М. Литературная «звезда» русского модерна. Предисловие к роману «Дух времени» // А.М. Грачева // Вербицкая А.А. Дух времени. — Т.1. — СПб.: Северо-Запад, 1993. — С. 5-16.
79. Гращенкова И.Н. Кино Серебряного века. Русский кинематограф 10-х годов и кинематограф русского послеоктябрьского зарубежья 20-х годов — М.: Изд-ль А.А. Можяев, 2005. — 432 с.
80. Грехнев В.А. Словесный образ и литературное произведение: книга для учителя. — Н. Новгород, 1997. — 197 с.
81. Говорухина Ю.А. Русская литературная критика на рубеже XX-XXI веков. — Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2012. — 358 с.
82. Горнфельд А.Г. Эротическая беллетристика // Критика начала XX века. — М.: АСТ: Олимп, 2002. — С.29-40.
83. Гудков Л.Д., Дубин Б.В., Страда В. Литература и общество: введение в социологию литературы. — М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998. — 80 с.
84. Гудков Л.Д. Массовая литература как проблема: для кого? // Новое литературное обозрение. — 1996. — №22. — С.78-100.
85. Гурвич И.А. Беллетристика в русской литературе XIX века: учеб. пособие. — М.: Изд. Российского открытого университета, 1991. — 90 с.
86. Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. Введение в феноменологическую философию. СПб.: Владимир Даль, 2004. — 400 с.
87. Дадонов В.А. А. Вербицкая и ее романы «Ключи счастья» и «Дух времени»: критический очерк. — М.: Златоцвет, 1911. — 80 с.

88. Дмитренко С.Ф. Беллетристика породила классику? К проблеме интерпретации литературных произведений // Вопросы литературы. – 2002. – N 5. – С. 75-102.
89. Довлатов С.Д. Блеск и нищета русской литературы: филологическая проза.— СПб.: Азбука, 2016. – 256 с.
90. Дубин Б.В. Запад для внутреннего употребления // Космополис. — 2003. — №1 (3). — С. 137-153.
91. Дубин Б.В. Классика, вокруг и после: о границах и формах культурного авторитета // Политическая концептология. — 2010. —№4. — С. 28-39.
92. Дубин Б.В. О привычном и чрезвычайном // Неприкосновенный запас. — 2000. —№5 (13). — С. 4-10.
93. Ерофеева И.В. Архетип в медиатексте: возможности и особенности воспроизведения // Вестник Читинского государственного университета. – 2009. – №2. – С. 150-154.
94. Есина О.Ю. Повседневная жизнь и постчеловеческая реальность: отличия и точки соприкосновения // Философские проблемы информационных технологий и киберпространства. – 2011.– №2. – С. 104-112.
95. Есина Т.А. Элементы исследования социального портретирования в исследовании читательской аудитории в XIX – начале XXI века // Вестник ТГУ. — 2009. —№3. —С. 59–66.
96. Желудкова Е.Г. Образы русских женщин в современной французской литературе // Вестник Кемеровского государственного университета. — 2015. — №2-3 (62). — С. 149-152.
97. Жиленко И.Р. Из истории создания романа М. Арцыбашева «Санин» // Вісник СУМДУ. Серія «Філологія». – 2007 – №1. – С. 99-103.
98. Замятин Е.И. Новая русская проза // Русское искусство. — 1928. — №2-3. — С. 56-67.
99. Засосов Д.А., Пызин В.И. Из жизни Петербурга 1810-1910-х годов: записки очевидцев. – Л.: Лениздат, 1991. –269 с.

100. Золотухина-Аболина Е.В. Повседневность: философские загадки. – Киев: Ника-Центр, 2006. – 256 с.
101. Зоркая Н.М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910-х годов. – М.: Наука, 1976. – 300 с.
102. Зоркая, Н.М. Фольклор. Лубок. Экран. — М.: Искусство, 1994. — 239 с.
103. Зотов С.Н. Основы анализа системы персонажей литературно-художественного произведения (материалы к курсу «Теория литературы») [Электронный ресурс]. — Таганрог: ТГПИ, 1991. — Режим доступа: <http://czotov.ru/content.php?id=99125> [дата обращения 15.08.2016] .
104. Иванова Е.В. Литературная критика начала XX века в газетах и журналах // Критика начала XX века: сборник. — М.: Олимп, 2002. — С. 3-28.
105. Иглтон Т.Ф. Теория литературы: Введение / Т.Ф. Иглтон; пер. Е. Бучкиной под ред. М. Маяцкого и Д. Субботина. — М.: Территория будущего, 2010. — 296 с.
106. Иезуитов Н.М. Гардин. XL лет. — М.: Госкиноиздат, 1940. – 51 с.
107. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. — М.: Интрада, 1998. – 231 с.
108. Ионин Л.Г. Повседневность // Культурология. XX век. Энциклопедия: в 2 т. / [гл. ред. и сост. С.Я. Левит]. — Т. 2. — СПб.: Университетская книга, 2008. – С. 122-123.
109. Ищук Г.Н. Проблема читателя в творческом сознании Л.Н. Толстого: пособие по спецкурсу для студентов-филологов. – Калинин: Калинин гос. ун-т, 1975. – 119 с.
110. Кавелти Дж. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. – 1996. – N 22. – С. 33-63.
111. Казак В. Лексикон русской литературы XX века. — М.: РИК «Культура», 1996. — 493 с.
112. Карпов Н.А. В литературном болоте. Воспоминания. 1907-1917. — М.: Молодая гвардия, 2016.– 272 с.

113. Касавин И.Т., Щавелев С.П. Анализ повседневности. – М.: Канон +, 2004. – 432 с.
114. Келдыш В.А. Русский реализм начала XX века. – М.: Наука, 1975. – 280 с.
115. Кирдянова Е.Р. Категория лейтмотива в историческом освещении: интерпретация категории лейтмотива в научном дискурсе // Вестник Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского. Серия «История». – 2003. – №2. – С. 171-183.
116. Киселева А.В. Когнитивный аспект стереотипов [Электронный ресурс] // Университетские чтения Пятигорского государственного университета. – 2014. – Часть 04. – Режим доступа: [http://pglu.ru/editions/un\\_reading/list.php?SECTION\\_ID=395](http://pglu.ru/editions/un_reading/list.php?SECTION_ID=395) [Дата обращения 22.02.2017].
117. Киселева Е.С. Ф. Ницше в раннем творчестве Франка // Вестник РУДН. Серия «Философия». – 2013. – №1. – С. 91-96.
118. Кищук Ю.Ф. Философия Ницше и ее влияние на культуру XX века // Сумма философии. Вып.7. – Екатеринбург: Изд-во Урал. университета, 2007. – С.105-110.
119. Ключ Э.В. Ницше в России. Революция морального сознания [Электронный ресурс]. – СПб.: Академический проект», 1999. – Режим доступа: <http://www.nietzsche.ru/around/russia/klust/> [Дата обращения 20.12.2016].
120. Кондаков И.В., Корж Ю.В. Фридрих Ницше в русской культуре Серебряного века // Общественные науки и современность. – 2000. – №6. – С. 176-186.
121. Колтоновская Е.А. Умирующие иллюзии // Образование. —1903. —№1. — С. 73-74.
122. Кони Ф.А. Кое-что о Москве // Северная пчела. — 1836. — №71. — С. 282-283.
123. Костина А.В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. — М.: Ком. книга, 2006. — 352 с.

124. Кочеткова А.А. К.И. Чуковский — литературный критик 1900-1910-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Кочеткова Анастасия Александровна. — Саратов, 2004.— 198 с.
125. Кранихфельд В.П. В мире идей и образов: в 3-х т. — Т. 2. — Спб.: Просвещение, 1912. — 320 с.
126. Кранихфельд В.П. О новых людях Вербицкой // Современный мир. — 1910. — №8. Отд. II. —С. 68 - 82.
127. Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. / [гл. ред. А.А. Сурков]. — Т. 1.— М.: Сов. энциклопедия, 1962. – 1088 стб.
128. Кривонос В.Ш. Беллетристика // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. — М.: Изд-во Кулагиной, 2008. — С. 30-31.
129. Крижовецкая О.М. Нарратология современной беллетристики: на материале прозы М. Веллера и Л. Улицкой): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Крижовецкая Оксана Михайловна. — Тверь, 2008. — 156 с.
130. Крылов В.Н. Русская литературная критика конца XIX – начала XX века. Стратегии творческого поведения, социология литературы, жанры, поэтика: учебное пособие.— М.: Флинта: Наука, 2015. — 232 с.
131. Куликова Е.Ю. Художественная динамика и лейтмотив путешествия в лирике акмеистов // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. Вып. 61. – 2011. — №37 (252). — С. 57-61.
132. Куликова Ю.С. Гендерная специфика переводов (на материале женских романов) // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. Вып. 51. – 2011. — №8 (223). — С. 84-87.
133. Купина Н.А., Литовская М.А., Николина Н.А. Массовая литература сегодня: учебное пособие. – 2-е издание. – М.: Флинта: Наука, 2010. – 424 с.
134. Левакин Н.Н. Художественная рецепция как литературоведческое понятие (к вопросу понимания термина) // Известия Пензенского государственного педагогического университета им. В.Г. Белинского. — 2012. — №27. — С. 308-310.
135. Лекторский В.А. Умер ли человек? // Человек. – 2004. – №4. – С. 11-16.

136. Лелеко В.Д. Статус повседневности в современной культуре // Векторы развития культуры на грани тысячелетий: Материалы междунар. науч. конф. — СПб, 2001. — С. 207-217.
137. Лелеко В.Д. Эстетика повседневности. — СПб.: Санкт-Петербургская государственная академия культуры, 1994. — 141 с.
138. Летопись литературных событий в России конца XIX — начала XX в. (1891 — октябрь 1917) / [ред.-сост. М.Г. Петрова; под общ. ред. А.В. Лаврова]. — Выпуск 3 (1911 — октябрь 1917). — М.: ИМЛИ РАН, 2005. — 670 с.
139. Липпман У. Общественное мнение / Пер. с англ. Т.В. Барчуновой. — М.: Институт Фонда «Общественное мнение», 2004. — 384 с.
140. Литературная энциклопедия: в 11 т. / [гл. ред. А.В. Луначарский, В.М. Фриче]. — Т.2. — М.: Изд-во коммунист. акад., 1929. — 768 стб.
141. Литературная энциклопедия терминов и понятий / [гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин]. — М.: НПК «Интелвак», 2001. — 1600 стб.
142. Литературный энциклопедический словарь / [под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева]. — М.: Сов. энциклопедия, 1987. — 752 с.
143. Луначарский А.В. Мещанская добродетель // Красная газета. —1926. — № 143. —22 июня. — С.2.
144. Луначарский А.В. Эстетика. Литературная критика: статьи, доклады речи (1903-1928) // Собрание сочинений. Литературоведение. Критика. Эстетика: в 8 томах. — Т.7. — М.: Художественная литература, 1967.— 734 с.
145. Лотман Ю.М. Массовая литература как историко-культурная проблема //Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. — Т.3. — Таллинн: Александра, 1993. — С. 380–389.
146. Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды по знаковым системам. — 1987. — Вып. 756. — С. 10–21.
147. Маклюэн Г.М. Понимание медиа: внешние расширения человека. — М.: Жуковский: Канон-пресс-Ц: Кучково поле, 2003. — 464 с.

148. Маркович В.М. К вопросу о различении понятий «классика» и «беллетристика» // Классика и современность. – М.: Изд-во Моск. Ун-та, 1991. – С. 53-67.
149. Маркузе Г. Одномерный человек. – М.: АСТ, 2003. – 526 с.
150. Мейлах Б.С. Художественное восприятие: Аспекты и методы изучения // Вопросы литературы. 1970. — № 10. — С. 37–45.
151. Мельников Н.Г. Массовая литература // Литературная энциклопедия терминов и понятий / [гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин]. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – Стб. 514 – 517.
152. Михалева А.А. Герой-двойник и структура сюжета [Электронный ресурс] // Новый филологический вестник. — 2006. — №3. — Режим доступа: [http://ifi.rsuh.ru/vestnik\\_2006\\_2.html](http://ifi.rsuh.ru/vestnik_2006_2.html).
153. Мир экрана: статья [Электронный ресурс] // Раннее утро. – 1915. – 25 (12) сентября. – Режим доступа: <http://starosti.ru/article.php?id=47656> [Дата обращения 08.08.2016].
154. Михайловский И.О. «Арцыбашевщина» и социально-культурный контекст // Политическая лингвистика. — 2011. — №3.—С. 236-240.
155. Московичи С. Век толп: исторический трактат по психологии массы. – М.: Прогресс, 1996. – 478 с.
156. Набоков В.В. О книге, озаглавленной «Лолита» (послесловие к американскому изданию 1958 г.) / В.В. Набоков // Набоков В.В. Лолита. — М.: Художественная литература, 1991. — С.343-356.
157. Назарова Л.А. Спиридонов Д.В. Изучение текстов массовой литературы: функционально-рецептивный подход // Известия Уральского федерального университета. Сер.2, Гуманитарные науки. — 2012. — №4 (108). — С. 286-294.
158. Невская Д.Р. Проблема диалогичности «создающего» и «созданного» текстов (Граф Амори. «Финал. Окончание произведения «Яма» А.И. Куприна) // Literature, folklore, arts. Scientificpapers. – Рига: Изд-во Латвийского университета, 2006.– С.76-86.

159. Николаева О.В. О Вербицкой / О.В. Николаева // Вербицкая А.А. Иго любви. – М.: Планета, 1992. – С.643-644.
160. Новости сто лет назад // Новости Петербурга. — 2013. — № 11 (774). — 20-26 марта. — С.11.
161. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. 4-е изд., дополненное. — М.: ИТИ Технологии, 2005. — 944 с.
162. Ольминский М.С. Ответ Вербицкой // На литературном посту.—1926.— №7-8.— С. 58-62.
163. Ортега–и–Гассет Х. Избранные труды. – М.: Весь мир, 2000. – 704 с.
164. Перцов В.О. История и беллетристика // Новый ЛЕФ: Журнал левого фронта искусств. — 1928. — № 8 (20). — С. 17-24.
165. Перцов П.П. Триумфаторша // Новое время. —1910. —30 августа. — С.12-27.
166. Пияшев Н.Ф. Воровский [Электронный ресурс]. — М.: Молодая гвардия, 1959. — Режим доступа: <https://biography.wikireading.ru/283706> [Дата обращения 17.10.2016].
167. Попова И.Л. Литературная мистификация (к постановке проблемы) // Методология и методика историко-литературного исследования. Сборник тезисов. – Рига, 1990. – С. 33-35.
168. Постмодернизм: энциклопедия / [сост. и науч. ред.: А.А. Грицанов, М.А. Можейко]. – Минск: Интерпресссервис: Кн. дом, 2001. – 1038 с.
169. Пропп В.Я. Морфология сказки. – Спб.: Наука, 1996. – 152 с.
170. Путилова Е.О. В поисках ключей счастья / Е.О. Путилова // Вербицкая А.А. Ключи счастья: роман-дайджест. Т.2. – Спб.: Северо-Запад, 1993. – С. 495-509.
171. Пыхтина Ю.Г. Концепция многомирия в романе Е. Чижовой «Время женщин» // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2015. – №11 (186). – С. 47-51.

172. Пыхтина Ю.Г., Коробейникова А.А. Лексическая экспликация психологического пространства в творчестве М.Ю. Лермонтова // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2014. – №11 (172). – С. 4-8.
173. Рейтблат А.И. Русский извод массовой литературы: непрочитанная страница // НЛО. — 2006. — №77. — С. 405-412.
174. Рогова К.А. Интерпретация современного художественного текста (лингвистический аспект) // Glossos: The Slavic and East European Language Resource Center. – 2002. – Issue 2. – С. 1-16.
175. Розенталь Ш. История женской литературы. Женщины. Идентичность. Изгнание. Русские женщины-авторы во Франции. – Т.17. – Фихтенвальде, 2003. – С. 163-174.
176. Розенталь Ш. Русские писательницы и популярная литература Серебряного века // Ей не дано прокладывать новые пути? Из истории женского движения в России. – СПб., 1998. – Вып. 2. – С. 16-26.
177. Руднев В.П. Мотивный анализ // Энциклопедический словарь культуры XX в. – М.: Аграф, 1997. – С. 180-182.
178. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. — М.: Аграф, 1999. – 384 с.
179. Саморуков И.И. Массовая литература: проблема художественной рефлексии: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Саморуков Илья Игоревич. — Самара, 2006. — 198 с.
180. Саморукова И.В. Быт и бытие: репрезентация повседневности в советской литературе 70-х годов: от Ю. Трифонова к В. Маканину // Критика и семиотика. – Новосибирск, 2005. – Вып.8. – С.232-238.
181. Селеменова М.В. Поэтика повседневности в прозе Трифонова // Известия Уральского государственного университета. — 2008. — №59. — С 195–208.
182. Силантьев И.В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике. Очерк историографии. – Новосибирск: Издательство ИДМИ, 1999. – 104 с.

183. Синеокая Ю.В. Философия Ницше и духовный опыт России (конец XIX-начало XXI в.): дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.03 / Синеокая Юлия Вадимовна. — Москва, 2009. — 426 с.
184. Сиротин С.В. Картина мира по Донцовой [Электронный ресурс] // Континент. — 2008. — №137. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/continent/2008/137> [Дата обращения 04.03.2014].
185. Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей: статьи и исследования о русских классиках. — М.: Художественная литература, 1972. — 543 с.
186. Скокова Т.А. Специфика массовой литературы в эпоху постмодернизма // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. — 2009. — №2. — С.95-100.
187. Смирнов С.А. Путь в структурах повседневности // Человек. — 2004. — №6. — С.23-34.
188. Снигирева Т.А., Подчиненов А.В. Аристоном Б. Акунина: национально-религиозный аспект // Филология и культура. — 2013. — №2(32). — С. 241-246.
189. Снигирева Т.А., Подчиненов А.В. Век девятнадцатый и век двадцатый русской литературы: реальности диалога — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2008. — 200 с.
190. Созина Е.К. Теория символа и практика художественного анализа : учеб. пособие по спецкурсу. — Екатеринбург: Урал. гос. ун-т им. А.М. Горького, 1998. — 128 с.
191. Сорокина Н.В. Методическая типология стереотипов как компонент содержания обучения иностранным языкам в вузе // Язык и культура. — 2013. — №3 (23). — С. 120-139.
192. Струкова Т.Г. Повседневность и литература // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. — 2010. — №4. — С.8-20.
193. Сыров В.Н. О статусе и структуре повседневности (методологические аспекты) // Личность. Культура. Общество. — 2000. — Т.2. Спец. выпуск. — С. 147-159.

194. Тамарченко Н.Д. Мотив преступления и наказания в русской литературе (введение в проблему) // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: сюжет и мотив в контексте традиции. – Новосибирск: ИДМИ, 1998. – С. 49-55.
195. Татарникова Л.Р. Основные параметры и функции современной массовой литературы // Гуманитарный вектор. Серия: Педагогика, психология. – 2010. – №4. – С. 160-165.
196. Теоретическая поэтика: понятия и определения. Хрестоматия для студентов / [Авт.-сост. Н.Д. Тамарченко]. — М.: РГГУ, 2002. — 467 с.
197. Теория культуры: учебное пособие / [под ред. С.Н. Иконниковой, В.П. Большакова]. — СПб: Питер, 2016. — 592 с.
198. Тимофеев Л.И. Словарь литературоведческих терминов: справочное пособие / [ред.-сост.: Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев]. — М.: Просвещение, 1974. — 509 с.
199. Тодоров Ц. Понятие литературы // Семиотика: переводы с английского, французского и испанского языков. — М.: Радуга, 1983. — С. 355-369.
200. Толстая С.М. Стереотип и картина мира // Этнолингвистика. Ономастика. Этимология. Материалы международной научной конференции. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2009. — С. 262-264.
201. Трофимова Е.И. Феминизм и женская литература в России // Материалы Первой Российской летней школы по женским и гендерным исследованиям «Валдай-96». — М.: МЦГИ, 1997.— С. 47-52.
202. Урвилов В.А. Система персонажей в романе М.А. Осоргина «Сивцев вражек» как отражение авторской концепции мира [Электронный ресурс] // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. — 2010. — №1. — Том 1. — Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/sistema-personazhey-v-romane-m-a-osorgina-sivtsev-vrazhek> [Дата обращения 01.10.2015].
203. Фарафонова О.А. Мотивная структура романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Фарафонова Оксана Анатольевна. — Томск, 2003. — 202 с.

204. Фарыно Е. Введение в литературоведение: учебное пособие. – СПб: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. – 639 с.
205. Федорова Ж.В. Массовая литература в России XIX века: художественный и социальный аспекты // Русская и сопоставительная филология: взгляд молодых. — Казань, 2003. — С. 203-209.
206. Фоменко И.В. Введение в практическую поэтику: учебное пособие. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – 151 с.
207. Форшток А.М. «Homolegens в XX веке (к проблеме массового читателя) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Филология. – 2010. – №2 (1). – С. 274-280.
208. Франк С.Л. Предсмертное. Воспоминания и мысли // Сборник памяти С.Л. Франка. – Мюнхен, 1954. – С.3-15.
209. Франк С.Л. Фр. Ницше и этика «любви к дальнему» / С.Л. Франк // Франк С.Л. Сочинения. – М., 1990. – С. 11-64.
210. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
211. Хайдеггер М. Мой путь в феноменологию / Перевод В. Анашвили при участии В. И. Молчанова // Логос. — 1995. — № 6. — С. 303—309.
212. Хализев В.Е., Кормилов С.И. Роман Л. Н. Толстого «Война и мир» — М.: Высшая школа, 1983. — 112 с.
213. Хализев, В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 1999. – 400 с.
214. Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2002. – 438 с.
215. Чернов А.В. Русская беллетристика 20-40-х годов XIX века. Вопросы генезиса, эстетики и поэтики. – Череповец: ЧГУ, 1997. – 284 с.
216. Черновская М.С. Социальные мифы в современной массовой литературе: на примере американского женского романа: дис. ... канд. социологических наук: 22.00.06 / Черновская Маргарита Сергеевна. — Санкт-Петербург, 2013. — 222 с.
217. Черноземова Е.Н. Повседневность в пространстве современного отечественного романа в стихах (А. Дольский, «Анна») // Гуманитарные аспекты повседневности: проблемы и перспективы в XXI веке. – Воронеж, 2013. – С. 12-18.

218. Черняк М.А. Массовая литература XX века: учебное пособие для студентов высших учебных заведений. – М.: Флинта: Наука, 2007. – 432 с.
219. Черняк М.А. Массовая литература XX века: учебное пособие для студентов высших учебных заведений. – М.: Флинта, 2013. – 520 с.
220. Черняк, М.А. Массовая литература конца XX – начала XXI века: технология или поэтика? // Филологический класс. – 2008. – №20. – С.4-11.
221. Черняк М.А. Прогнозирование читательской рецепции в новейшей отечественной массовой литературе // Известия государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2005. – №11. – Т.5. – С.126-140.
222. Черняк М.А. Феномен массовой литературы XX века: проблемы генезиса и поэтики: дис. ... д-ра филол. наук // Черняк Мария Александровна. – Санкт-Петербург, 2005. – 488 с.
223. Черняк М.А. Феномен массовой литературы XX века: монография. — СПб: Изд-во РГПУ им. А.И Герцена, 2005. — 308 с.
224. Черняк М.А. Читать модно? Или грустные размышления о читателе XXI века // Филологический класс, 2007. – №18. – С.4-11.
225. Чуковский К.И. Вербицкая. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 6: Статьи 1906 – 1968 годов. — М.: Художественная литература, 1969. — С. 10-21.
226. Чуковский К.И. Интеллигентный Пинкертон. Посвящается учащейся молодежи // Речь. —1910.— №51. —21 февр. (6 марта).— С. 2-3.
227. Чуковский К.И. Идейная порнография. Собрание сочинений в 15 тт. Т.7. — М.: ТЕРРА - Книжный клуб, 2003. — С. 368-376.
228. Чупринин С.И. Жизнь по понятиям: русская литература сегодня. — М.: Время, 2007. — 766 с.
229. Шулятиков В.М. Новые перепевы старых мотивов [Электронный ресурс] // Курьер, 1901. — №285. — Режим доступа: [http://az.lib.ru/s/shuljatiev\\_w\\_m/text\\_0740.shtml](http://az.lib.ru/s/shuljatiev_w_m/text_0740.shtml) [Дата обращения 17.04.2016].
230. Щедрина Н.М. Предисловие научного редактора / Н.М. Щедрина // Безруков А.Н. Рецепция художественного текста: функциональный подход. — Вроцлав: Фонд «Русско-польский институт», 2015. — 300 с.

231. Эйхенбаум Б.М. Литература и писатель // Звезда. —1927. — №5. — С.121-141.
232. Элиас Н. Придворное общество: исследования по социологии короля и придворной аристократии. Социология и история. — М.: Языки славянской культуры, 2002. — 368 с.
233. Элиас Н. О процессе цивилизации: социогенетические и психогенетические исследования: в 2 т. – Т.1. – М.: СПб.: Университетская книга, 2001. – 332 с.
234. Якобсон Р.О. Работы по поэтике: сборник научных трудов. – М.: Прогресс, 1987. – 464 с.
235. Яусс Х.Р. К проблеме диалогического понимания // Вопросы философии, 1994. — №12. — С. 97-106.
236. Faryno J. Wstęp do literaturoznawstwa. Wydanie II poszerzone i zmienione. — Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1991. — 314 s.
237. Holmgren B., Goscilo H. Introduction / B Holmgren., H.Goscilo // Verbitskaya A. Keys to Happiness. – Bloomington: Indiana University Press, 1999. – P. xi-xxxi.
238. Sierotwiński S. «Słownik terminów literackich». — Wrocław, 1966. — 351 s.