

# МИФОПОЭТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЫ МИРА СКАЗОК М.Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА

Творческое наследие М.Е. Салтыкова-Щедрина завершает цикл малой прозы под общим жанровым определением «сказки».

Исследователями ни раз отмечалось, что наряду с произведениями близкими фольклорной сказке, здесь много произведений иносказательных жанров с древними традициями: притчи, басни -- жанры, для которых характерна аллегория, переходящая, порой, у Щедрина в символ («Коняга», «Богатырь», «Кисель»).

Очевидно, что все это жанровое многообразие цикла – запрограммировано авторским замыслом, подчинено одной задаче: раскрыть и показать такое сложное многообразное явление, как «злое пошехонское волшебство» (М.М. Гин), «сказочность» действительности в том смысле, какой вкладывал сатирик в это понятие.

Итоговость цикла проявляется не только в совмещении в нем тем, мотивов, образов, характерных для творчества Салтыкова-Щедрина, но, главное, в необыкновенно широком концептуальном отражении действительности (картины мира), которое не проявлялось столь полно ни в одном произведении писателя. Каждое из произведений, составляющих книгу, так или иначе, связано с ведущим (базисным) образом-метафорой (метафора как «уточненный образ» -- по О.М. Фрейденберг) [5, с.51], раскрывает те или иные его стороны или особенности и само, по сути, является повествованием-метафорой.

Сегодня метафору рассматривают как своеобразный ключ к пониманию основ мышления и процессов создания не только национально-специфического видения мира, но и его универсального образа. Метафора непосредственно связана с мифом, «создает духовную связь между языком и мифом» (Э. Кассирер) [4, с.33 ] и участвует в формировании концепции мира. Х. Ортега-и-Гассет утверждает: «От наших представлений о сознании зависит наша концепция мира, а она в свою очередь предопределяет нашу мораль, нашу политику, наше искусство. Получается, что все огромное здание Вселенной, преисполненное жизни, покоится на крохотном и воздушном тельце метафоры» [4, с.77].

Микромир щедринского рассказа-метафоры соотносится с макромиром книги как часть с целым, но при этом каждая сказка превращается в рассказ-метафору, который обладает определенной самостоятельностью в той мере, в какой самостоятельны были его содержание и проблематика.

В литературе накопилось немало сведений об источниках отдельных литературных сказок, но, как правило, почти никогда не удавалось связать ту или иную щедринскую сказку с каким-либо фольклорным или литературным источником. Высказывалось даже предположение о невозможности и бесперспективности подобных исследований. Так, Н.К. Пиксанов подчеркивал, что она настолько оригинальна и непохожа на фольклорные и литературные сказки, и что «элементы традиции так в ней переработаны, что теряет остроту вопрос, откуда именно позаимствовал Салтыков те или иные элементы художественной формы для своих сказок» [2, с 181 --182].

Вряд ли слова замечательного ученого можно принять безоговорочно. Как нам представляется, стремление прикрепить тот или иной щедринский сюжет к конкретному источнику едва ли возможно. Однако изучение генезиса щедринской сказки для выявления истоков не отдельных элементов формы, а идейно-художественной природы в целом является весьма перспективным.

Изучение генезиса литературы (равно как и искусства, религии, философии) неизбежно приводит к изучению проблемы мифа, поскольку на самой архаической ступени мифология полностью совпадала с идеологией. Построение любой концепции изначально носило мифологический характер.

В основу нашего исследования положен тезис о множественности типов и способов моделирования, «пересоздания», восприятия объективной действительности в реализме и в творчестве конкретного писателя, принципы порождения и реализации отдельных текстов как феноменов культуры. Здесь важен древнейший слой, мифопоэтические компоненты, вплетенные в «текст» произведения. Сюжет, даже самый сложный не в состоянии передать и отобразить многосложность жизни только через фабульное повествование, поэтому он создает «текст» -- структурно-семантическое единство, который «прочитывается», передает содержание более глубокое и многогранное, чем контекст данного произведения. Миф и архетип здесь являются теми составляющими, которые и формируют глубину текста.

Большинство сказок Салтыкова-Щедрина, как не раз подчеркивалось, остро современны, социальные, идеологически актуальны. Однако актуализация неизменно сопрягается в поэтике произведений глубинным слоем, прежде всего, с постоянной повторяемостью событий, что порождает особое значение и роль художественного пространства-времени.

Повторяемость в широком историческом времени сопряжена с авторским метафорическим осмыслением жизни персонажа как никогда непрерывающейся жизни все одного и того же героя (например, мужика или Коняги). В бесконечном течение этой жизни сплавляются в единое целое миллионы индивидуальных судеб. Границы между ними стираются, и они предстают как единая общая судьба: «целая масса живет в нем, неумирающая, нерасчленимая и неистребимая» [3, с. 155]. В единстве этой судьбы стирается представление об индивидуальном существовании, а соотнесенность с жизнью массы придает отдельному человеческому существованию возможности, далеко выходящие за пределы личной судьбы. Такое представление о жизни «мужика» намечено в открывающей цикл сказке «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил». Везде «находимый» мужик («мужик везде есть, стоит только поискать его!») [3, с.9] появляется на необитаемом острове и на Поварской, «по крыше словно муха ходит», и в люльке на веревке качается, и по «океану-морю» «не впервой» генералов перевозит [3, с.10--11]. Подобная обобщенность времени-судьбы придает мифопоэтический оттенок фольклорно-сказочному дублированию героев в пространстве (Иванушка-дурачок и дурак Левка в сказке «Дурак», два генерала в «Повести...» и др).

В щедринской сказке мифологизации подвергается прежде всего соотнесение человека с его социально-исторической судьбой. Всеумоющий мужик в «Повести...» как бы выполняет функцию культурного героя.

Как известно, культурный герой в мифологии является персонажем, который добывает или впервые создает для людей огонь, орудия труда и т.д., учит их промыслам, ремеслам, искусствам. Мужик в щедринской сказке «полез сперва-наперво на дерево и нарвал яблоч...», «добыл картофель», «извлек огонь», затем «развел огонь» из собственных волос «сделал силоч и поймал рябчика», из конопли сплел веревку. Жизнь мужика на острове в обобщенном виде повторяет путь человечества: собирательство, охота, ремесло.

У Щедрина сатирически «переосмысливается» мифологизирующее сознание. Мужик не учит, а служит генералам.

В структуре «Повести...» наглядно проявляется двучастность ее сюжета, своего рода двусюжетность. В первой части действуют только отношения рассказчик – генералы. По жанровой установке стилистическим фоном «Повести...» является сказочный стиль. Комический эффект создается наложением на этот фон элементов повествовательно-литературного стиля.

Первая же фраза сочетает сказочный зачин с известными литературными традициями: «необитаемый образ» вызывает представление о Робинзоне, а легкомыслие генералов – воспоминание о Хлестакове («легкость в мыслях у меня необыкновенна»). Но беспомощность и невежество генералов – антитеза активности Робинзона, а отсутствие готовой на услуги среды – удачливости Хлестакова. Вторая часть вводит в текст неведомую фольклору регистратуру, в которой генералы родились, воспитались и состарились, но так «ничего не поняли».

Фраза «сказано-сделано» вводит героев в сказочную страну изобилия, Троекратные попытки раздобыть еду напоминают закономерность сказочного сюжета, но если герой

фольклорной сказки с каждой попыткой достичь цели приближается к ней, то генералы, напротив, от нее отдаляются. Оказывается бесполезным в роли волшебного помощника и старый номер «Московских ведомостей».

Контрастность стилистических систем порождает ощущение всеобщей, всеохватывающей контрастности, пронизывающей весь текст произведения. В столкновение вступают не только фольклорное и литературное, сказочное и канцелярское, бытовое и фантастическое, но и множество других ассоциаций. Газета – реалья – соседствует с обнаженным гротеском: «Признаться, и я до сих пор думал, что булки в том самом виде родятся, как их утром к кофею подают». Мелькающие в видениях голодных генералов сочные, поджаренные индейки и поросята соотносятся с другим желанным блюдом – поношенными сапогами и перчатками. Комизм этого столкновения – не только в контрасте съедобного и несъедобного, в отсутствии на острове подобных вещей, а в том, что генералы оказываются знакомы с опытом полярных путешествий и даже некогда пробовали питаться перчатками. «Хороши тоже перчатки бывают, когда долго ношены», -- глагол многократного действия свидетельствует о том, что генералы и прежде перчатки едали. Невероятное оказывается реальным, привычное – фантастическим, возникает сплав предельно-обыденного и совершенно невероятного.

С появлением мужика фольклорный элемент усиливается («И зачал он перед ними действовать», «перво-наперво», «друг об дружку», «чтоб ре убег», «стал в пригоршне суп варить»).

Как и в начале повествования, сказочный колорит свободно сочетается с «пенсиями», «мундирами», «вавилонским столпотворением». Но в отличие от начала «Повести...», сочетание различных стилей накладывается здесь на горькую иронию рассказчика.

Горькая писательская ирония звучит в создаваемой им мифологии отчуждения, которая в полной мере реализуется в «Коняге».

Близость структуры сказки мифу поддержана включением в нее «предания»: происшедшем в давние пра-времена проклятия героя – предании, которое здесь становится сатирическим аналогом мифа о происхождении. Повествование о пра-временах, «первых временах, предшествующих началу эмпирического времени», которые «поддерживают поддерживать установленный порядок в природе и обществе» [1. с.174], приобретает подчеркнuto иронический оттенок, а повторение полной временной парадигмы мифа делает объектом авторской сатиры сами стоящие за ней каузальные связи.

В «Коняге» происходит своеобразное «переварачивание» мифологической традиции.

«Главнейший смысл всякой мифологии», утверждают современные мифологи, составляет «преобразование хаоса, т.е. состояния неупорядоченности, в организованный космос» [1, с.205]. В фольклоре отражением этого является неперемнная борьба добра со злом и обязательная победа добра, что знаменует переход от временной победы хаоса к порядку (космосу) и восстановлению гармонии. Фольклор, как считает большинство ученых-мифологов, является своеобразной проекцией мифа, а сказка, по К. Леви-Строссу, «ослабленным» мифом. Мифический контекст, воспроизводящий исходную парадигму возникновения мира с ее главным императивом – движением к гармонии, в значительной степени определяет важную роль сказок в жизни социума. Счастливый конец сказки с его неперменным торжеством добра служил указанием на истинность, правильность, справедливость мирового закона.

В художественном мире Салтыкова-Щедрина (для «Коняги» особенно) характерно доминирование сил хаоса и хтонического пространства.

Земля (поле) в космогонических мифах описывается как расчленение хаоса, начало миропорядка (земля-мать). У Щедрина в восприятии Коняги земля «давит его, отнимает у него последние силы и все-таки не признает себя сытым», это «черное пятно», которое «тянет за собой», а природа -- «бич и истязание» [3, с.154]. Даже солнце – символ жизни во всех мифологиях, в восприятии Коняги – изнуряющий «огненный шар».

Существует точка зрения, что первичные семантические смыслы представляя собой классификационные универсалии архаического сознания – мифологическую картину/ модель мира. Картина мира является своеобразной «программой поведения» (А.К. Байбурын),

поэтому она реализуется как в самом поведении человека, так и во всевозможных результатах этого поведения. Классификационные связи явлений и предметов описываются системой бинарных оппозиций, различительных признаков с общим значением положительного и отрицательного, поскольку двоичный принцип и бинарные классификации изначально присущи культуре.

В сказке происходит смешение бинарных оппозиций: верха – низа («Земля с небом слились»), узкости – широты («узкая тропинка» теряется в «шири и дали полей»), движения – неподвижности («побежит» -- «цепенеет грозная неподвижная громада полей»), перерастающих, в конечном итоге, в неразличимость жизни и смерти («не поймешь, что тут смерть и что жизнь»).

Хаос и порожденная им безысходность доминируют не только в природе, но и в сознании Коняги. Поэтому отдых превращается в агонию, а сон – в «бессвязную подавляющую хмару».

Художественный мир сказки перерастает в картину хаоса, хтонизм которого поддержан образами бездны, агонии, смерти, сплетающимися воедино. В результате и создается итоговая картина бредового сна-хмары. Сна, с оживающими бесформенными (хтоническими) образами: «не только образов, но чудищ нет, а есть громадные пятна, то черные, то огненные, которые стоят, и движутся вместе с измученным Конягой, и тянут его за собой все дальше и дальше в бездонную глубину» [3, с.154].

Хтонический мир мыслится как замкнутое и безысходное целое, «железным кольцом» охватившее деревню «и нет у нее никуда выхода, кроме как в зияющую бездну полей» [3, с.153]. Он мыслится как огромная всепоглощающая воронка, «превращающая» человека в «тускнеющую» точку, которую «пространство само собой засосет [3, с.153] Хаос лишен способности к перерастанию в космическую гармонию, жажда которой выражена в авторской медитации: «Кто освободит эту силу из плена? Кто вызовет ее на свет?» Вопросы, отнесенные к будущему, упираются в возможность бесконечного продолжения ряда непродуктивных повторений, явленных прошлым и настоящим (все та же цепочка).

Безымянный бессмертный Коняга, в котором живет «неумирающая, нерасчленимая, неистребимая» масса, живущая вечно и непонимающая смысла своего бессмертия. «Вероятно, когда-нибудь на эти вопросы ответит будущее... Но, может быть, и оно останется столь же немо и безучастно, как и та темная бездна прошлого, которая населила мир привидениями и отдала им в жертву живых» [3, с.154].

Субъектом этого мира, отчужденного от человека, является герой, индивидуальное сознание которого не выявлено. Оно соответствует коллективно-бессознательному характеру и ориентировано на постоянные основы поведения, что мешает преодолению вечной, надисторической отчужденности человека от мира.

В сказке развернуты два типа мифологизирующего мышления: коллективно-бессознательная стихия народного миропонимания и современный писателю тип общественно-идеологического сознания, оказывающийся способным к мифотворчеству, представленный во второй части сказки. «Разность потенциалов» поддержана тем, что этим двум типам сознания противопоставлена мощная энергия одинокого познающего индивидуального сознания автора, преодолевающего замкнутость бытия. Оно выражено в напряжении лирического начала, в страстных медитациях, пронизывающих текст сказки, в символизации, в лирических синтаксических конструкциях, особом ритме фразы и т.д. При этом лирический и мифопоэтический планы неравноценны. Хтонизм бытия сохраняет свой осязаемо реальный облик. Становясь объектом авторского осмысления, он сталкивается в трагически неразрешимом конфликте с одиноким сознанием мыслящей личности и предопределяет тональность лирического начала как в «Коняге», так и в других сказках цикла.

Коллективно-бессознательная основа поведения и мышления современного человека в разнообразии его типов предстает не только в «Коняге», но во всех сказках Щедрина. Избранный писателем тип среднего, обычного человека, лишенного даже имени собственного, подмененного обозначением социального статуса (генерал, пропоец, барин, мужик и др.) способствует выявлению этой массовости. Сверхобобщенная типизация

оказывается родственной фольклорно-сказочной поэтике и облегчает переход от обобщенно-социального названия героя к сказочному имени (Иван Бедный, Иванушка-дурачок и т.д.). Типизирующие обобщения восходят к универсальному, возводятся к некоему архетипу, находя аналог в фольклорной образности. Тем самым социальная типизация не исчерпывает, не замыкает образ, оставляя некий избыточный сверхсмысл.

Выявление в персонаже единственной типобразующей доминанты и последующее развитие ее исключает возможность создания многогранного образа. Однако укрупнение единственного и, как правило, банального свойства, трактуемого как общечеловеческое качество, тяготеет к символизации. При этом творческий интерес писателя обращен к личности, сознание и судьба которой подавлены суммой обстоятельств, а потому основные принципы сатирической типизации служат выявлению в человеке нечеловеческого, искаженного начала: кукольности, механичности, зоологизма, физиологизма и др.

Соотношение между двумя основными для цикла сказок типами сознания – деградировавшим в современном мире человеком и творческим сознанием мыслящей личности – развернуто в сказке «Игрушечного дела людишки».

В конце 70-х годов Щедрин задумал большой цикл о людях-куклах – «Игрушечного дела людишки». Первый очерк с подзаголовком «Вступление» был опубликован в январе 1880 года в «Отечественных записках». Но дальше этого очерка работа над циклом не продвинулась. Неожиданно автор включил рассказ в книгу сказок. Известно, что каждая книга Щедрина – определенное идейно-художественное и тематическое единство. Поэтому «перенесение» рассказа из одной книги в другую весьма показательно.

Необычность этой «сказки» проявляется сразу. Повествование ведется от первого лица, и начинается датой и биографическими сведениями об авторе. О 40-х годах, к которым относится молодость автора, говорится как о «временах патриархальных», по сравнению с сегодняшним днем. Современные проблемы все время в центре внимания. Фантастика здесь условна и условна грань между фантастическим и реальным. Это скорее не сказка, а сатирический рассказ, в который включены фантастические картины – кукольный театр. Фантастично само кукольное «представление». Автор излагает «сценарий этих представлений» и его «героев»: «Мздоимца», «Лакомку», «Гордеца», мужика, в которых без труда угадываются современных подьячие и те, кто имеет с ними дело. На протяжении всего повествования осуществляются переходы от кукол к живым, параллели между деревянными куклами и живыми людьми: «Взглянешь кругом: все-то куклы! Везьте-то куклы! Не есть конца этим куклам! Мучат! Тиранят! В отчаянность, в преступления вводят!» [4, с.84] Автор обращается к «тайне куклы» – омертвлению человека, превращению его в симулякра, лишённого жизни, но наполненного безжизненностью маски. Симулякр (античный термин в XX веке был введен в широкий обиход Ж. Бодрийяром) как «порождение гиперреального», как результат процесса симуляции, в ходе которой происходит «замена реального знаками реального» [1, с.373].

Городок Любезнов населяют Строптивцевы, Идоловы, Изуверовы. Городок отличается «правильным» однообразием, «точно у нас каторга», а живые голоса подменены тишиной («улицы стояли пустынные и безмолвные»), будто «совсем нет ничего: ни скуки, ни веселости – одна тишина-с» [4, с.80].

Текст сказки пронизан мотивом часов и тишины, однако центральным является мотив кукол. Подмена имени собственного нарицательным перерастает в общеродовое обозначение возрастной группы («и взрослые, и подростки, и малолетки») и завершается обозначением еще более широким – половой принадлежности, стилизирующей обороты статистических таблиц: «и мужск, и женск пол».

Этой механизированной, безликой массе противостоит человек (мастер Изуверов и автор-рассказчик). Противостояние не только личностное и нравственное, но и творческое, поскольку они создают художественную действительность. Однако творение мастера Изуверова – кукла – двойник человека («настоящие деревянные человечки»), воспроизводит и зеркально повторяет механистичность мира. Двойника-куклу можно представить, по выражению М. Ямпольского, в виде «отпечатка человека, его “негатива”, промежуточного окаменевшего “монстра”, который является следствием испытываемой человеком деформации.

При этом художественная реальность, созданная руками Изуверова, оказывается родственной объективной действительности так, что компоненты обоих миров оказываются взаимозаменяемыми.

Живая кукла (в сказке есть и «пустая кукла», без «ума» и «доброты») [4, с.82] воссоздается в живом разнообразии типов: «Весь век промежду нами живешь, все молчишь, все думаешь... Думаешь да думаешь – и вдруг..., это, кукла перед тобой как, живая стоит» [4, с.81].

Механистичность объективного мира дополняется за счет творений мастера Изуверова, так что творчество лишённое иного объекта, кроме организационного «порядка» и населяющих его кукол, создает единство мира, отчужденного от человека, даже враждебного ему. Не случайно мастер носит имя Изуверов.

В художественном произведении собственные имена выполняют, прежде всего, характеризующую функцию, которая состоит в представлении определенного комплекса информации. Аккумулированная в собственных именах содержательная, аллюзивная и коннотативная информация настолько значима для литературного текста, что подчас от нее зависит понимание произведения. Изуверов от «изувер» (фанатик) – заимствование из старославянского языка [7, с.174]. В данном случае обратим внимание не столько на проблему семантики данного имени, сколько на его психологическую значимость. Заметим, что наречение именем, «установление имени» в мифологии равнозначно акту творения – наделения объектов определенными свойствами. Изуверов творит (фанатично) свой кукольный мир, наделяя своих «деревянных людишек» «идиотским упорством побуждений и движений» [4, с. 99] и живет в созданном им неживом мире. Поэтому и «ужасно» автору-рассказчику в этом «оголтелом царстве», где все «в какой-то оступелой безнадежности застыло и онемело» [4,с.80]. «Ужасно, потому что «ни уgomонить куклу, ни уйти от нее нельзя! Сиди е ежемгновенно чувствуй, как она вынимает из тебя душу! И не шелохнись, потому что всякий протест, всякое движение вызывает новую жестокость, новую невыносимую боль!» [4, с.100].

В авторском осмыслении этим двум мирам с взаимодополнительными отношениями кукольности не противопоставлена никакая мыслимая норма, но отдано предпочтение живой реальности, пусть не совершенной, жестокой, но живой: «Я немало на своем веку встречал живых кукол и очень хорошо понимаю, какую отраву они вносят в человеческое существование» однако рассказчик готов «вытерпеть бесчисленное множество живых кукол, лишь бы уйти из мира “людишек”» [4, с.98]

Таким образом, авторская мысль стремится разорвать цепь непрерывной механистической упорядоченности, кукольности, к нарушению целостности и единства страшного неживого мира.

Мифологизирующая поэтика повторений связана в сказках Щедрина с горизонтальным пространством. Разрывы его и выходы в «вертикаль» приобретают в художественном мире сказок высокую степень значимости и маркируют исключительные, уникальные моменты торжества индивидуально-личностного начала. Выходы в вертикаль и разрывы горизонтального пространства намечают параметры модели художественного мира сказок, своеобразного «космоса» Щедрина.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М.: Intrada, 2004
2. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М.: Наука, 1976.
3. Пиксанов Н.К. О классиках. – М.: Художественная литература, 1973.
4. Салтыков-Щедрин М.Е. Собр. соч.: В 20 т. – М.: Художественная литература, 1965–1977.– Т16.
5. Теория метафоры: Сборник – М.: Прогресс, 1990.
6. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997.
7. Шанский М.Н., Иванов В.В. Краткий этимологический словарь русского языка. – М.: Просвещение, 1971.